

Catalina Aguiló Magdalena Aguiló Enric Alberic Miquel Alenyà Pere
Alberó Joan Andreu Ramon Bassa i Martín Joan Bover Magdalena
Brotons Miquel Cardell Camilo J. Cela Conde David Desola F. J. Díaz
de Castro Pere Estelrich Joan Estrany Carles Cabrera Àngela Coronado
Carles Fabregat Meritxell Farre Joan Ferrer Miserol Antoni Figuera Guillem
Fiol Xavier Flores Miquel S. Font Josep Franco Ramón Freixas Rafel
Gallego Domènec Garcies Gabriel Genovart Elsa González Házael
González Reynaldo González Romà Gubern José Luis Guérin Damià
Huguet Francisco Jiménez Xavier Jiménez Eduardo Jordà Claudio
Klynhout Fernando Lara Miquel López Crespi José Carlos Llop Xicu
Lluy Emili Manzano Jorge Martí Octavi Martí Ignacio Martín Martí
Martorell Javier Matesanz J.A. Mendiola Fernando Merino José Enrique
Monterde Francisca Niell Joan Obrador Antoni Oliver Jos Oliver Elena
Ortega Miquel Pasqual Senel Paz Sergio Pitol Antònia Pizà Sebastián
Planas Jaume Pomar Júlia Pons Pere Antoni Pons Sergio Ramírez Iñaki
Revesado Ernest Riera Miquel Roca Toni Roca Josep C. Romaguera
Josep J. Rosselló Francesc M. Rotger Jeroni Salom Jaume Salvà Fco.
J. Sánchez Cuenca José Luis Sánchez Noriega Sebastià Sansó Manel-
Claudi Santos Miquel Sbert Antoni Serra Antoni Maria Thomas José
Tirado Joan Tortella Matías Vallés Jaume Vidal Jordi Vidal Luce Vigo

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Desembre 2009 Núm. 158

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom i Martí Martorell

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet i Antoni Sorà

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà dissenya

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
per Miquel Alenyà
- 8 El temps que passa i el que resta
per Carles Cabrera
- 10 *Sports Night*, el primer tast de la fórmula Sorkin
per Pere Antoni Pons
- 11 Temps de novetats
per Toni Roca
- 12 Miyazaki, o quan els dibuixos es transformen en cinema
per Xavier Jiménez
- 18 *The last picture show*
per Gabriel Genovart
- 19 Diàlegs de Walden: seqüències i sons en Portabella (II)
- 25 Isaki Lacuesta contra els fantasmes
per Elisa González Zorn
- 30 Clàssics Moderns. La família (i IV)
Secrets & Lies (Secretos y mentiras, 1996) de Mike Leigh
per Iñaki Revesado
- 32 Bandes de so. Plegarem el 2009, i ens n'anirem de vacances...
per Házael González
- 33 La diligència cap a l'amor
per Joan Ferrer Miserol
- 35 50 anys de persecucions, de mentides i de *George Kaplan*.
North by northwest (Con la muerte en los talones, 1959)
per Xavier Jiménez
- 39 Els ulls de Jodorowsky (i 11).
King Shot i *Abelcain* i el nou cicle d'Alef-Thau i altres herbes menys conegudes:
la continuïtat del somni
per Leazah Zelaz
- 42 Parlant amb Terence Blanchard
per H.G.
- 44 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
Els simbolistes i les noves dones maleïdes
per Meritxell Farre
- 49 La *femme fatale* en la fàbrica de somnis
- 51 La varietat d'un mateix arquetip, 4 tipologies de la *femme fatale* cinematogràfica (part I)
- 55 La varietat d'un mateix arquetip, 4 tipologies de la *femme fatale* cinematogràfica (part II)
per Meritxell Farre
- 58 Coming soon
per Joan Bover
- 59 Dificultats
per Martí Martorell
- 60 L'escenari de llauna. A la presó per Nadal
per Francesc M. Rotger
- 61 Aniversari de la *nouvelle vague*
per Xavier Flores
- 62 Entrevista a Cesc Mulet, productor i realitzador
per Jaume Vidal
- 65 Treballant en curt. Conversa amb David Bonet, director de fotografia:
reflexions d'un no cinèfil/boig pel cinema
per Àngela Coronado
- 67 La butaca
per Antònia Pizà
- 68 *Celda 211*: amor intramurs
per Carles Fabregat
- 70 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de desembre

*La vida és massa breu, incessant devenir
entre néixer i aprendre a viure, com un riu,
partir cap al futur de tendresa estepària
travessant llums, abismes i arribar a la mar gran.*

Bernat Nadal

Annie Girardot moria d'amor, il·lustrativa la imatge d'una al·lota, lectora solitària al pati de butaques, és l'abandonament, la solitud del porter davant el penal, per sort apunta l'alba que no és poca cosa. Amb alguns d'aquests titulars encetareu les col·laboracions d'aquest mes, hi trobareu *The last picture show* i la reproducció del cartell de la darrera pel·lícula d'Isaki Lacuesta presentada al Festival de Donosti, *Los condenados*. Revesado parla de secrets i de mentides i Xavier Jiménez ens situa amb *La muerte en los talones*, tot i que algú altre intenti introduir-nos en la continuïtat del somni. Cobos i Cortázar ja ens varen anunciar i parlar de *Dificultades* a la darrera sessió de Cuina i cinema, mentre que Francesc Rotger ens envia a la presó per Nadal. Tanmateix és Hazael González que ho anuncia clarament, plegarem el 2009.

Aquests enunciats porten a les vostres mans el darrer exemplar en suport de paper de *Temps Moderns*, setze anys, cent cinquanta-vuit números, gràcies a homes maleïts i dones maleïdes, *hommes et femmes fatales*, per seguir el fil de Meritxell Farré. Amb Antònia Pizà, sempre ens quedarà

la butaca per contemplar Buñuel, Alberich, Henry King, Hathaway, Gutiérrez Alea, Berlanga o Curtiz durant el mes de desembre i esperem que molts d'altres en mesos vinents, esperem-ho. A part, també el desembre, *La ventana*, de Ted Tetzlaff, per il·lustrar la presentació del penúltim volum de TM, *La psicologia infantil en el cine* de Gabriel Genovart, i una altra sessió de Cuina i Cinema, fent

un recorregut per la ruta de Darwin a través de *Master and Commander*, aquí grata-hi!

A la portada i contraportada ho teniu tot més ben explicat, noms i més noms de gent que creu en el cinema, els crèdits i al mateix temps el final, **THE END**, dues paraules, dues síl·labes que ens han ensenyat el procés d'ensalivació necessari per assaborir el que acabam de veure. Adéu i gràcies.



Miquel Alenyà

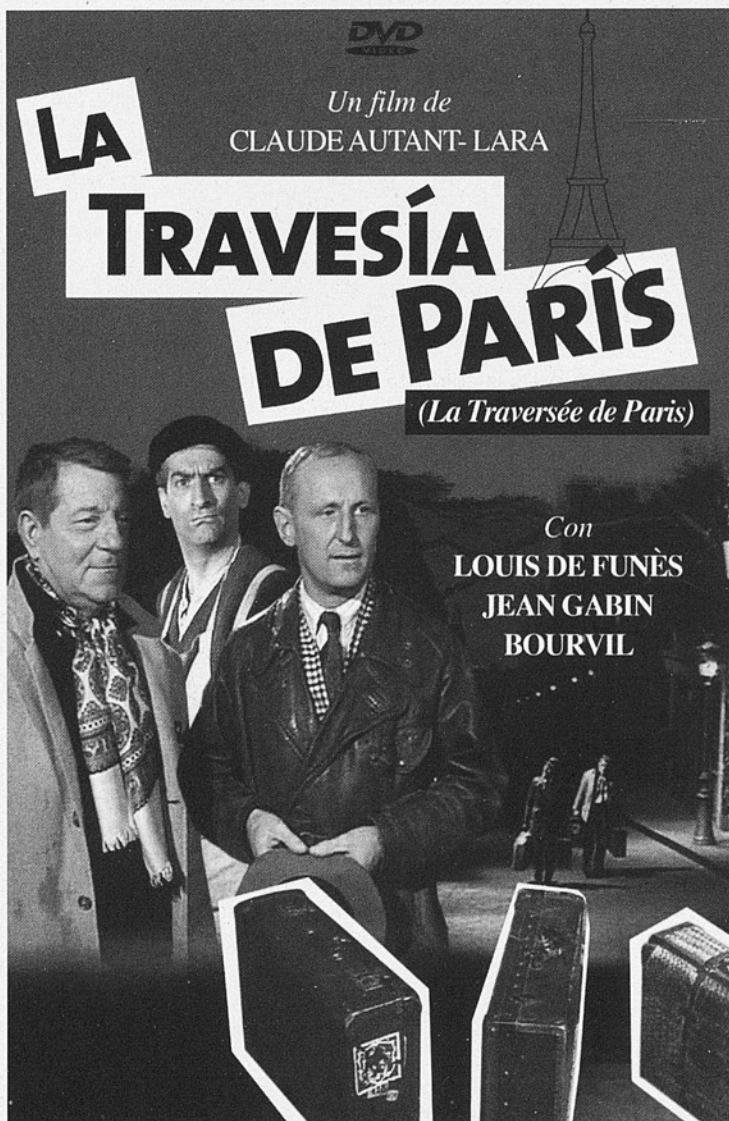
La travessia de París. Claude Autant-Lara (1956)

Comèdia dramàtica del realitzador francès Claude Autant-Lara (1901-1999), un dels seus films més rellevants. El guió, de Jean Aurenche i Pierre Bost, adapta el relat breu *La traversée de Paris* (1947), de Marcel Aymé (1902-1967). Se roda, entre el 7 de març i el 9 de juny del 1956, en escenaris reals de París (estació de Lyon, Rue Poliveau, museu Jacquemart-André...) i en els platós de Franstudio (Saint Maurice, Val-de-Marne). Nominat a dos premis de Venècia, guanya el de millor actor (Bouvril) i el de la crítica francesa (a la millor pel·lícula). Produït per Henry Deutschmeister per a Continental Produzione (Roma) i France London Films (París), s'estrena el 26 d'octubre del 1956.

L'acció dramàtica principal té lloc al llarg d'unes sis hores d'una nit de l'hivern de 1943, durant l'ocupació militar nazi de París, amb un pròleg de la desfilada als Camps Elisis de l'exèrcit alemany i un doble epíleg (desfilada militar de les tropes franceses, americanes i britàniques i una escena a l'estació de Lyon). L'antic taxista en atur per manca de benzina Marcel Martin (Bouvril), es guanya la vida transportant, en maletes i a peu, aliments i altres mercaderies de contraban en el mercat negre. Ho ha fet fins ara en col·laboració d'un amic que acaba de ser detingut en el restaurant Jacky. Inesperadament se troba que per realitzar el treball del dia (transport de 4 maletes amb un total de 100 kg de pes) necessita un nou col·laborador, Grandgil (Gabin). Martin és ingenu, d'escassa formació, poca intel·ligència i geni curt. Grandgil és físicament fort, viu, recita de memòria poemes de Heinrich Heine i accepta l'encàrrec aparentment per diners. Aconseguix que la seva retribució passi d'una oferta inicial de 300 francs a un total de 5.000 francs, a càrrec de l'apurat carnisser minorista Jambier (Funès).

El film barreja comèdia, drama i guerra (Segona Guerra Mundial). Construeix amb precisió i riquesa de matisos els caràcters oposats i en gran part incompatibles dels dos protagonistes. Construeix amb encert els personatges secundaris,

als quals dota de realisme, versemblança i credibilitat suficients. Descriu amb mestria l'ambient aclaparador que envolta la vida diària de la població sotmesa a l'ocupació militar. El presenta saturat de temors, inseguretats, reserves, dissimuls, malfiances, angoixes i moments de terror. Amb trets senzills, però segurs, mostra la xarxa inquietant d'espies, confidents, col·laboracionistes, oportunistes, envejosos, fanàtics i folls, que actuen com a col·laboracionistes dels nazis. La narració, basada en un excel·lent guió amb diàlegs enginyosos, crea una successió de situacions iròniques, burlesques i mordaces, amb tocs d'humor negre, que en conjunt componen un relat summament divertit. Fa ús d'elements neorealistes i costumistes, que s'inserixen en un context de trets desbaratats, considerats per alguns com a propers o similars als de Berlanga.



L'acció principal consisteix en un viatge al·lucinant, d'uns 8 km, en gran part surrealista, de dos bergants que se les veuen amb un rosari d'incidències calamitoses. Un dels principals elements del viatge i del film és l'entorn hostil en el qual es desplega l'acció. La seva recreació posa de manifest les aptituds narratives d'Autant-Lara (Autant és el cognom patern i Lara el matern). Malgrat la seva categoria, en els anys seixanta és objecte de severes crítiques per part dels joves de la *nouvelle vague*. Amb sectarisme i no sense vanitat, dediquen crítiques similars a Clouzot, Clément i altres realitzadors dels anys quaranta i cinquanta, avui justament reivindicats com a grans cineastes.

Incorpora imatges dedicades a plasmar les característiques típiques del París de l'ocupació: el cec que demana almoïna a l'escala del metro interpretant al violí "La Marsellesa", el servei de taxi per a transport en bicicleta adaptada de mercaderies, les cues per a l'adquisició d'aliments, cans del carrer afeïgats, proliferació de cotxes de tracció animal (mules) per a transport de persones, la freqüència d'ús de la bicicleta, el consum domèstic d'alcohol de cremar, les restriccions del subministrament elèctric, els viatges a peu per al transport de càrregues de 50 kg o més per persona, etc. Aporta elements de desmitificació de l'heroisme de la Resistència i de la crueltat alemanya. Compon grups de persones diferents per raons múltiples. Malgrat això, reivindica la seva igualtat en dignitat, drets i obligacions de tolerància, solidaritat i respecte. Martin simbolitza, més en la novel·la que en el film, l'honor del proletariat, i Grandgil representa el cinisme de la burgesia.

Són escenes memorables la matança del porc, la detenció de resistents vista a contrallum com a projecció d'ombres, la colorista varietat de les persones retingudes a la caserna de la Gestapo instal·lada en un palau d'estil Lluís XV, l'incident d'intimidació de Grandgil en el bar, el descobriment de la nina jueva que treballa oculta en el bar, etc.

La banda sonora, de René Cloërec (*L'alberg roig*, Autant-Lara, 1951), combina marxes marcial, un vals que evoca la vida civil i talls de música original descriptiva com la que acompanya la marxa dels protagonistes i els cans que els segueixen, el retorn a casa de Mariette, etc. La fotografia, de Jacques Natteau (*L'alberg roig*), en un blanc i negre de contrastos durs i inquietants, situa l'acció en escenaris obscurs, opressius i preferentment tancats, que simbolitzen el món real d'una ciutat presonera, vigilada i amenaçada. Ofereix imatges d'un bell realisme amb tocs expressionistes, que destil·la lirisme, humanitat i sentit poètic. Afegeix filmacions documentals històriques (desfilades militars), que donen suport al verisme del relat. ■

BIBLIOGRAFIA

- LATORRE, José M. «La travesía de París». *Dirigido por*, núm. 392 (setembre, 2009), pág. 90.
- TRAVENS, Jacques. «La traversée de Paris». *filmdefrance.com*.

Apunta l'alba, que no és poca cosa (Amanece, que no es poco).

José Luis Cuerda (1989)

Comèdia desbaratada de José Luis Cuerda (Albacete 1947). El guió, d J. L. Cuerda mateix, adapta un conjunt de treballs per a una sèrie de tretze episodis de televisió. Quan TVE rebutja el projecte, el realitzador decideix adaptar-lo al cinema. El film es roda durant els mesos d'estiu de 1987 a les localitats d'Ayna, Liétor i Molinicos, de la província d'Albacete. Produït per Jaume Borrell, José Miguel Juárez i Antoni Oliver per a Aventuras Comerciales S.A. i Paraíso, es projecta per primera vegada en públic el 17-1-1989 (Albacete).

L'acció dramàtica té lloc en un poble castellà d'interior i de muntanya, allunyat de tot, tot al llarg de diversos dies de l'estiu d'un any de la segona meitat dels cinquanta del segle passat. El film s'emmarca en l'Espanya del subdesenvolupament, l'autarquia, el nacionalcatolicisme, les misses en llatí i d'esquena als assistents, l'analfabetisme, la ignorància i les primeres motos scooter de la casa Vespa (1954). Presenta una línia argumental ben prima, que embasta una llarga sèrie de gags, de comicitat surrealista i absurda, que exagera la singularitat dels personatges i de les situacions, i que construeix un discurs embogit, forassenyat, deliciosament irònic i lúcidament crític. Combina surrealisme delirant, explicacions basades en el sentit contrari o invers al directe, en sentits paral·lels a aquest, o bé en crítiques burlesques exposades en forma de falsos desbarats. L'acció gira a l'entorn d'un enginyer (la professió de més prestigi aleshores a Espanya), anomenat Teodor (Resines), professor de la Universitat d'Oklahoma (EUA), que dedica el seu any sabàtic a recórrer el país en una vespa amb sidecar, en companyia de son pare, Jimmy (Ciges), vidu de fa poc. Arriben al poble per recomanació de l'amic Pepe. La narració es fa des del seu punt de vista i amb la càrrega de subjectivitat extravagant dels dos personatges.

El film mescla comèdia desbaratada, crítica social i surrealisme. Els gags se presenten oberts a la lliure interpretació de l'espectador. A parer meu, denuncia temes col·lectius i polítics, com l'aïllament del país a través dels deliris autàrquics del règim i els temors obsessius amb els quals són vistos els visitants de fora, siguin americans, europeus, espanyols o veïns del poble de dalt. Se'ls considera, sense excepcions, com a invasors amb afans d'ocupació, domini, espionatge i subversió. Satiritza l'aparent fervor religiós i els seus excessos: dirigisme social del capellà (Cassen), la seva participació en el control dels processos electorals, proliferació d'actes religiosos col·lectius i públics, etc. Fa burla de les eleccions franquistes municipals i a corts i dels referèndums. En denuncia el caràcter de mascarades. Se'n riu dissimuladament del cap de l'estat, el cabdill o *Caudillo*, al qual identifica com la hibridació d'una imitació en miniatura de Napoleó i una inversió o imitació grotesca del general

Eisenhower, encarnació de la victòria de la llibertat i la democràcia sobre les dictadures nazis i feixistes.

Mostra la duresa del treball en el camp i l'alegria dels pagesos que van a la feina cantant com els set nans del conte de Blancaneus. Denuncia amb sarcasme l'alt índex de l'alcoholisme rural, la indolència endèmica, la proliferació de l'adulteri amagat, la descurada higiene personal (queixes de la prostituta), la força del desig, la violència masculista, la freqüència del bestialisme o zoofília (amb cabres), els amors ocults del batlle (Alonso) amb Susan (Llorente), la xenofòbia que condemna a la pitjor marginació social imaginable aleshores (l'exclusió del baptisme) el fill "il·legítim" i mulat, Ngé Ndomo (Claxton), d'una veïna del poble (Lampreave), la negació i desatenció del plaer sexual de la dona, el dol, el culte a las aparences, la hipocresia social, etc.

M'ha semblat particularment emocionant el patetisme de l'ensenyament, a càrrec del professor Roberto (Hernández), basat en cànctics patriòtics que se senten a través de versions orquestrals impossibles, les quals evocuen el "Cara al sol" (himne de la Falange), "Isabel y Fernando" (himne de les JONS), "Venid y vamos todos" (himne marià), "Perdón, oh Dios mío" (himne penitencial), etc. Els temes d'estudi són d'un bizantinisme aclaparador, d'absurda irrellevància (tema de l'examen) i d'un ranci anacronisme, ben simbolitzat per l'abundància d'animals dissecats distribuïts per l'aula.

Recorda diversos temes d'importància principal per a la societat dels cinquanta, com la "bona mort" o mort en gràcia de Déu, la santedat com a virtut cívica primera i les seves manifestacions (la levitació de Paquito, pare del capellà, pregoner municipal o saig, escolà major i mestre campaner), la sempre justa repressió de les alteracions de l'ordre per la Guàrdia Civil sota el comandament del caporal Gutiérrez (Sazatornil), aclamat com "el caporal sant", etc. Que a un li diguessin sant era l'elogi més alt que es podia dir en aquells temps d'una persona. Són escenes destacades el diàleg amb la carabassa, la detenció del plagiador de la versió a l'espanyol de Faulkner, la interessant lliçó pràctica de la besada a càrrec d'una sàvia i jove pagesa (Vega), la feliç sortida del sol per l'indret que imposa la natura, al marge de la voluntat dels que ho governen tot i reaccionen amb un natural i just enfadament quan les coses no es fan com ells volen, l'extravagància de la processó de les lletanies dels àngels, amb tornades en les quals es demanen dons inesperats i sorprenents, etc. Film de culte, especialment indicat per als que varen viure els anys obscurs del subdesenvolupament, la misèria i la repressió de la postguerra. És divertit, refrescant, hilarant i captivadorament intel·ligent.

La banda sonora, de José Nieto (*Belte-nebros*, Pilar Miró, 1991), ofereix una partitura original burlesca, irònica i de trets surrealistes. Com a música afegida adapta temes tradicionals ("València"), música coral antiga (madrigals de Monteverdi), talls festius i cançons dels dos països aleshores més poderosos del món (URSS i EUA). La fotografia, de Porfirio Enríquez (*Martín*, Adolfo Aristarain, 1997), és realista, burlesca i colorista. Crea encertades composicions surrealistes pures, a les quals afegeix tocs de surrealisme màgic.

BIBLIOGRAFIA

- ADELL CARMONA, María. «Amanece, que no es poco».
- A: SALVADOR, Antxon [coord.]. *Español de cine*. Barcelona: Blume, 2009, pàg. 170-171.
- LÓPEZ, José Antonio. *Amanece, que no es poco*. Madrid: Notorious, 2009, 32 pàg.





Miró - Portabella

poètica i transgressió

FUNDACIÓ PILAR I JOAN MIRÓ A MALLORCA,
Espai Estrella, Espai Cúbic, Espai Zero i Auditori, del 19 de desembre de 2009 al 5 d'abril de 2010
C. Saridakis, 29 · 07015 Palma, Illes Balears · Tel. (34) 971 701420 · Fax. (34) 971 702102 · info@fpjmiro.org · <http://miro.palma.cat>



Amb la col·laboració de:



Amb la col·laboració informativa de:



El temps que passa i el que resta

Carles Cabrera

La ciutat cremada (1976) d'Antoni Ribas (Barcelona, 1935 - 2007), amb Àngela Molina, Pau Garsaball, Adolfo Marsillach, Ovidi Montllor, Núria Espert, Mary Santpere o Josep Benet entre d'altri, duu per subtítol *Del desastre de Cuba a la Setmana Tràgica*. Enguany, amb motiu de la celebració del centenari d'aquest darrer esdeveniment —el més traumàtic de la història catalana del xx fins a l'esclat de la Guerra—, aquest film de caràcter netament històric, important sobretot pel fresc enciclopèdic que se n'esbossa com a teló de fons, ha estat projectat novament a la Filmoteca de Catalunya.

Ribas, el seu director, havia debutat amb l'adaptació de la peça de Martín Recuerda *Las salvajes en Puente San Gil* (1967). Després presentà *La otra imagen* (1973) al Festival de Canes, i el següent metratge és ja *La ciutat cremada*, que significà el primer succés de públic del cinema català un cop finalizada

la llarga nit de la Dictadura i que suposà el moment més dolç de la trajectòria del director. Altres films posteriors són l'aplec d'entrevistes *Catalans Universals* (1978), la sàtira *El primer torero porno* (1985), *Dalí* (1990), sobre la vida del pintor, o *Terra de canons* (2000), un drama situat a cavall entre la Guerra dels Tres Anys i la no menys crua postguerra.

Catalunya es mostra descontenta amb el govern de torn de Madrid, el qual, per primer cop dels Decrets de Nova Planta de 1714 ençà, atorgaria, al llarg dels deu anys que s'escolen entre Cuba i la Setmana Tràgica, un primer marge de mobilitat autonòmica al Principat: es tracta de la Diputació de Barcelona de 1907, al front de la qual se situa Enric Prat de la Riba, una figura política de l'època que veiem a la cinta convertit en personatge, de la mateixa manera que ens retrobem amb altres membres de l'espectre polític com Francesc Cambó, el doctor Robert

o Alejandro Lerroux. El més honorat de tots plegats és el doctor Robert, que acaba dimitint per mor del caciquisme imperant, mentre que l'altre extrem el representa Lerroux, l'emperador del Paral·lel, tan exagerat que el personatge fins i tot arriba a resultar còmic a l'espectador.

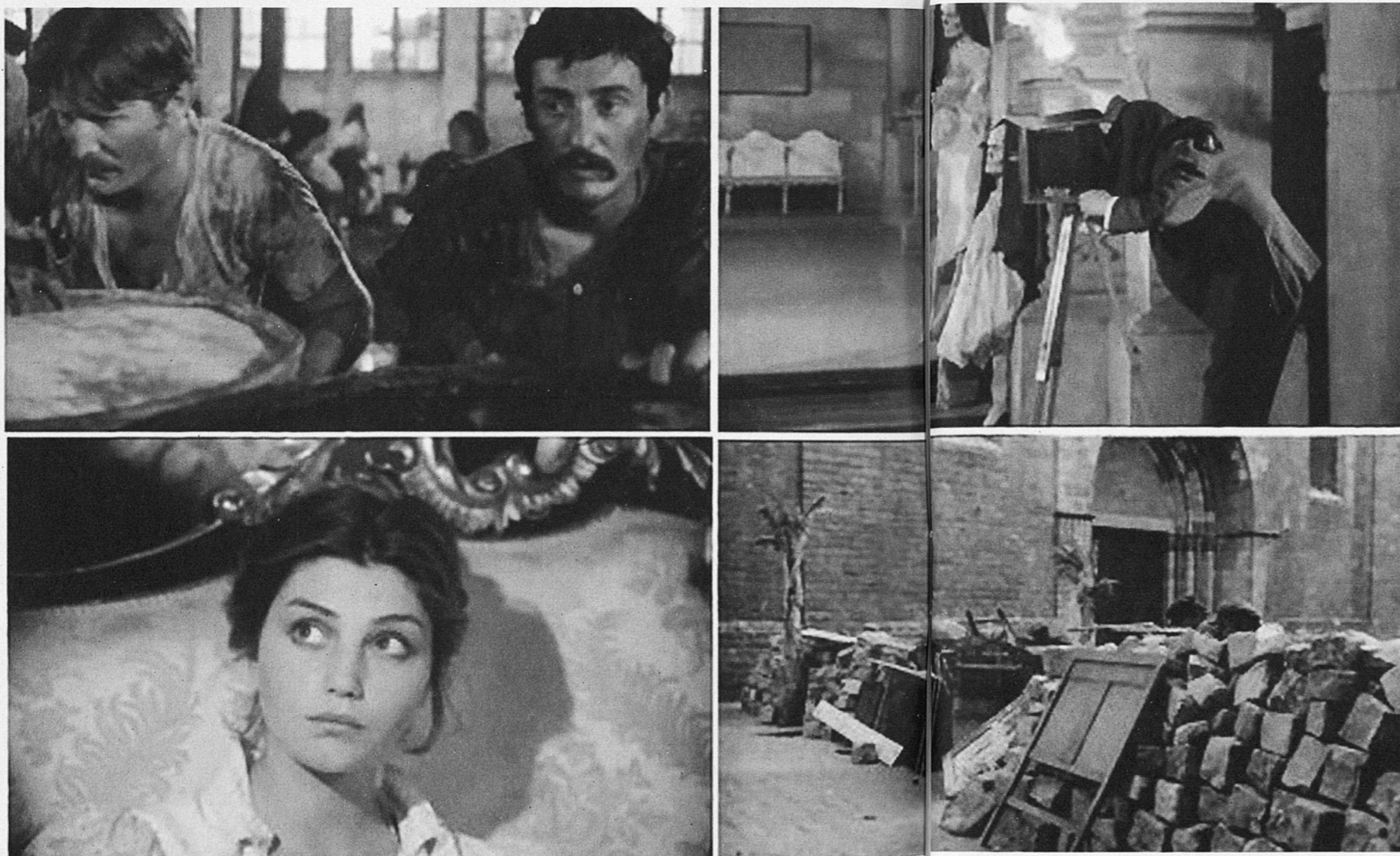
En començar *La ciutat cremada*, els homes tornen desfets, derrotats i anímicament desanimats de la Guerra de Cuba. Però no tothom torna empobrit de Cuba. Frederic, per exemple, ve menant un auto, amb un termos de la nova Coca-Cola novaiorquesa i amb dòlars a la butxaca sabedor que les pessetes ja no valen res, perquè ha venut el negoci als estunidencs. Per ell, la fil·loxera, la Guerra i la pèrdua de les colònies han resultat positives per al país. En canvi, Pere, el seu germà, que s'hi contraposa com la nit al dia, que ha restat tot aquest temps a casa, s'ha empobrit i estan ben a punt d'embargar-lo. De res li servirà el concert econòmic que exigeix al govern espanyol. Però són els temps els que canvien, i no només Frederic, de manera que a la filla d'aquell, Remei, madura i lletjona, Pere se la trobarà al llit amb Joan, un soldat, i en enxampar-los, no tindrà més

remei que maridar-la-hi a pesar de la diferència social existent entre ells. Amb això entra un nou element important del metratge, bàsic per entendre el període, el conflicte social entre burgesia i proletariat, que conduí a la Setmana Tràgica i, en darrer terme, a la Guerra del 36.

Aviat es manifesta també la problemàtica que mantenen l'església i els republicans, que també desembocarà a la Guerra dels Tres Anys. El Partit Radical de Lerroux opta per l'ateisme —"aixequen la falda a les monges i eleveu-les a la categoria de mares" perorà en la seva sentència més famosa—, com també ho fan comunistes i anarquistes, i els membres del matrimoni s'apel·len ara com a 'companys', que és com anomena el mateix Lerroux els cambrers dels ferrocarrils. Només el decés del poeta Verdaguer el 1902, conegut popularment arreu com mossèn Cinto, és capaç d'aplegar tots els catalans davant el dol, també perquè el tracte denigrant que infringí l'església a Verdaguer, desperta la inclinació dels anticlericals vers mossèn Cinto.

Com que Pere tem que el nuvi vagi al darrere de l'ai·lota pels quartos, li ho amolla clarament, i Josep, que s'ofèn, decideix prescindir de l'ajuda dels sogres de tal manera que Remei entra en contacte amb el món de la classe treballadora. Uns obrers que treballen més hores que un rellotge, que tenen les dones i els infants també escarrassant-se en condicions pèssimes, i que veuen el cel obert en les grans utopies esquerranes que nasqueren al segle XIX, com l'anarquisme. Per això, estudien esperanto, l'idioma internacional, per tal com els obrers no tenen pàtria i s'han d'agermanar contra uns patrons que, segons ells, s'amaguen al Principat sota la disfressa del catalanisme burgès. Aquest obrerisme de vegades es manifestava en accions violentes, i Josep participa en el descarrilament d'un tramvia, però l'alliberen mercès a la intervenció del seu sogre, i com que ja s'ha convertit en pare de família, deixa la lluita i entra a fer amb la família de la dona.

Arran de la Setmana Tràgica de 1909, ens endinsem en la segona i darrera meitat del film. La gent que tenia diners, si pagava, podia alliberar llurs fills d'anar a la Guerra del Marroc, però Josep, que ara ja té un fill en edat de combatre, li ha d'enviar perquè aquest hi vol lluitar voluntàriament. Però els catalans pobres, que no tenen més alternativa que veure'ls partir a un conflicte armat que no té res a veure amb Catalunya, organitzen una vaga i la porten votada a l'església, que associen amb els poderosos. S'incendien així els primers convents i esglésies: els capellans i monges s'han de refugiar a les cases, mentre s'organitzen les barricades pels carrers amb pedres, andròmines i mobles vells. A Madrid, per tal que la taca d'oli no s'estengués per tot l'Estat, estigmatitzaren ben prest la vaga com una maniobra separatista, mentre que els revoltats intentaren implicar-hi tota la província. Reforçats amb tropes dutes de fora, els militars encerclaren i finalment sufocaren definitivament una rebel·lió en què Josep, com quan era jove, com si el temps no s'escolés per a ell, se situà novament del costat dels rebels. ■



Sports Night, el primer tast de la fórmula Sorkin

Pere Antoni Pons

Fins al moment, Aaron Sorkin ha creat —ha concebut i ha escrit— tres sèries de televisió. Segons els patrons comercials televisius, d'aquestes tres, només una ha triomfat: *L'ala Oest de la Casa Blanca* (1999-2006), que durant set temporades —ni més ni menys que 155 episodis— va narrar les interioritats —professionals, ideològiques, afectives i morals— d'una administració demòcrata manejant el timó del poder executiu dels EUA.

Avalat per l'èxit de crítica i de públic de *L'ala Oest*, Sorkin va intentar repetir la jugada amb *Studio 60 on the Sunset Strip* (2006-2007), en què relatava les aventures i desventures dels responsables —guionistes, productors, realitzadors i actors— d'un *late show* humorístic setmanal en una cadena de televisió nord-americana. El pressupost elevat i les baixes audiències obligaren a tallar la sèrie després d'emetre'n una única temporada, que tanmateix és excel·lent. Una mala sort similar havia tengut el primer projecte televisiu de Sorkin, *Sports Night* (1998-2000), una *sitcom* que oferia un retrat de les bambolines d'un programa d'esports també televisiu. De totes tres sèries, aquesta és segurament la menys coneguda entre el públic, però el fet de ser la primera que Sorkin va crear la revesteix d'un especial interès. Diguem que l'espectador hi pot trobar tots els ingredients marca de la casa del seu creador. El que podríem anomenar "la fórmula Sorkin".

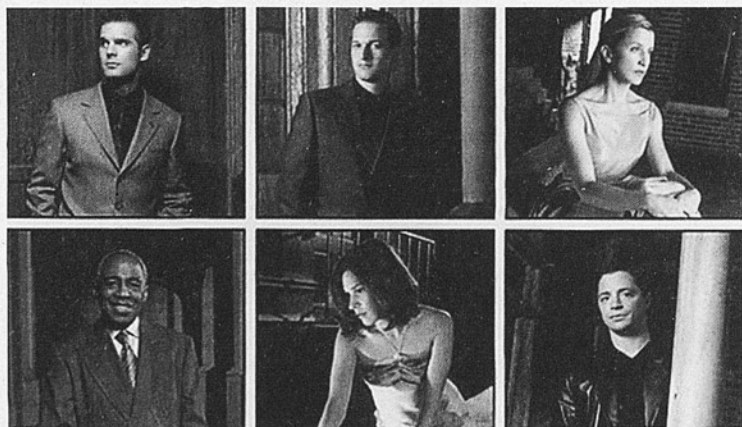
L'esmentada fórmula consisteix en una mescla perfectament precisa de brillantor intel·lectual, diversió un punt esbojarrada i emocions sempre desbordades o a flor de pell. O el que vendria a ser el mateix: totes les sèries d'Aaron Sorkin —igual com algunes de les millors pel·lícules que ha escrit, llegeixi's *El president* i *Miss Wade* i *La guerra de Charlie Wilson*— són intel·ligents, divertides i sentimentals, sense que el còctel resulti mai indigerible o quedi en cap moment descompensat.

Tenint en compte l'escassa qualitat d'una part important del periodisme esportiu que es practica avui en dia, pareix gairebé impossible que es pugui inventar un producte audiovisual d'envergadura pre-

nent com a protagonistes un equip d'homes i dones que únicament tenen l'objectiu comú de tirar endavant cada nit un programa d'esports. I més impossible pareix encara que el resultat final constitueixi una explosió —creïble— de saviesa, alegria vitalista, profunditat moral, i sentiments reals i compartibles. Aquí és, però, on entra en joc la màgia de Sorkin, un escriptor que, si manté el llistó creatiu durant els propers vint anys, serà perfectament mereixedor —i no és una exaltació hiperbòlica de fanàtic— del Premi Nobel de Literatura. Quan em referesc a la màgia de Sorkin bàsicament vull dir que és capaç d'agafar qualsevol context i qualsevol matèria primera —en aquest cas, el món de la televisió i el tema dels esports— i convertir-ho, no només en una metàfora del món, sinó també en un terreny en què totes les idees, dilemes ètics, sentiments, humors, passions i pulsions hi caben.

Igual com la immensa majoria de personatges que posteriorment han sorgit de les tecles de l'ordinador de Sorkin, els protagonistes de *Sports Night* són llestos, erudits i sensibles, lúcids i enginyosos, nobles i apassionats. No només creuen en el que fan sinó que a més s'ho estimen. I no només s'estimen el que fan sinó que també estimen —amb una lleialtat que posa la pell de gallina i es contagia als espectadors— aquells companys o amics amb qui ho fan. Alguns crítics han pretès veure un problema o un defecte en aquesta propensió de Sorkin per fabricar caràcters i situacions millorats i ennoblits, infinitament superiors als caràcters que pul·lulen pel carrer o a les situacions que es donen en la realitat. Però això és tan estúpid com retreure a Shakespeare que fes pensar i parlar un príncep danès jove i torturat com el filòsof més profund de la història, o com recriminar-li a Oscar Wilde que posi lapidàries frases fulgurants en boca de dames més aviat superficials i frívoles.

Precisament, si un mèrit no se li pot regatejar a Sorkin és el d'oferir a la gent una versió millorada del que habitualment som i fer que resulti enlluernadora i tanmateix versemblant. El procediment usual, en art, és justament el contrari: oferir el retrat d'una colla de personatges més aviat lamentables, o especials en la seva baixesa i terribilitat, i forçar els espectadors a què s'hi vegin inquietantment reflectits: això és el que feien, per exemple, Balzac i Dostoievski, i també el que ha fet més recentment David Chase amb la també memorable sèrie *Els Soprano*. Sorkin, però, aconsegueix que la gent es vegi reflectida en allò de més positiu, noble, superior, culte i benefactor que hi ha en els seus personatges, ben bé com si rescatés de les profunditats de l'ànima humana allò que ens justifica i ens salva. I el més important és que ho aconsegueix fent riure i fent plorar, farcint amb acudits genials i alhora amb dosis d'alta cultura les seves històries i els seus diàlegs. És el que deïem de la fórmula Sorkin: tan intel·ligent, tan divertit, tan sentimental. ■

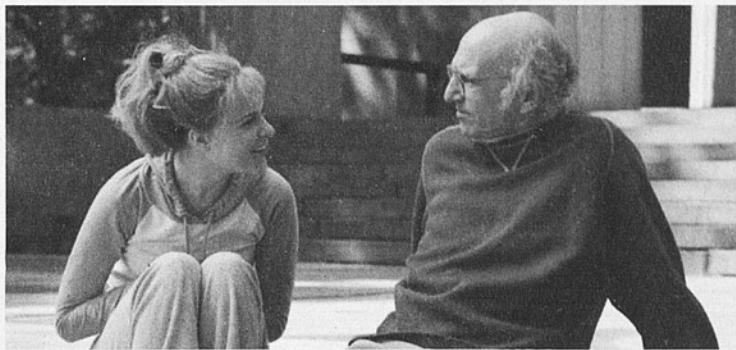


Octubre aixeca el teló i tota una sèrie de pel·lícules esperades i desitjades surten a escena per al judici i el plaer enorme de crítics, públic i cinèfils en general. Mir la llarga cartellera de novetats i em sorprèn la llista de films de qualitat en què la sinceritat, l'aire del documental, la comèdia, el drama o l'acció són estimulants que conviden —conviden i exciten— a la participació cinematogràfica. De tota l'oferta he volgut triar tres cintes notables sense cap relació temàtica o formal entre si: *Ágora*, *Si la cosa funciona* i *Mònica del raval*, dirigides, respectivament, per Alejandro Amenábar, que torna després de l'impacte de *Mar adentro*; Woody Allen, superada l'etapa catalana de *Vicky, Cristina, Barcelona*, i un recuperadíssim Betriu.

Ágora (cinquanta milions d'euros de pressupost, quasi res) és sense dubte l'aposta econòmicament més arriscada del seu director, un Alejandro Amenábar que dia a dia, pel·lícula a pel·lícula, confirma, d'una banda, estabilitat i, de l'altra, talent i seguretat en cada projecte que posa en marxa. Des de la ja mítica *Tesis*, que a tants va enlluernar, l'estrena dels seus projectes desperta interès i emoció també. Amenábar és director que sorprèn i que crida l'atenció per la varietat i la dispersió dels temes que aborda. Els títols ho evidencien: *Abre los ojos*, *Los otros* i, de manera relativament recent, el gairebé documental de caire humanístic, psicològic i de denúncia social que sense dubte era, és, *Mar adentro*, un prodigiós treball interpretatiu de Javier Bardem. Per regla general, el cinema d'Amenábar sempre ha rebut bones, excel·lents crítiques. Ara —i tota opinió és perfectament respectable i així cal valorar-la— la tendència ha variat i el panorama sembla que no és tan lluminós com fa tot just dos dies.

Crec que *Ágora* és una molt bona producció i té conceptualment molta força. Algú l'ha classificat de film anacrònic. Potser. Fer-ne a hores d'ara una de romans, un pèplum, sembla efectivament un anacronisme. Queden lluny els temps aquells de *Ben Hur*, *Espartaco* o *La caida del Imperio romano*. Però és una mena de vent poderós en contra que supera amb sensibilitat i talent. És una pel·lícula sobre la religió, sobre totes les religions quan assoleixen un caràcter, una fúria dominada —mal dominada— per la intransigència que provoca violència. És la lliçó moral que desprèn *Ágora*. I així cal considerar-la. Simplement. La cinta obre la temporada 2009-10.

Woody Allen, a banda de lloes i crítiques, imperterrit i ferm, continua fidel a si mateix en la manera d'entendre el cinema. Al vell estil dels clàssics de Hollywood, roda una cinta cada any. Potser és un risc excessiu. Però és el seu tarannà. I això vol dir que ara com ara l'autor de *La rosa púrpura del Cairo* presenta una filmografia de més de 40 pel·lícules amb resultats més que satisfactoris. Allen és un clàssic indiscutible. Massa títols? Tal vegada. Ara, amb *Si la cosa funciona*,

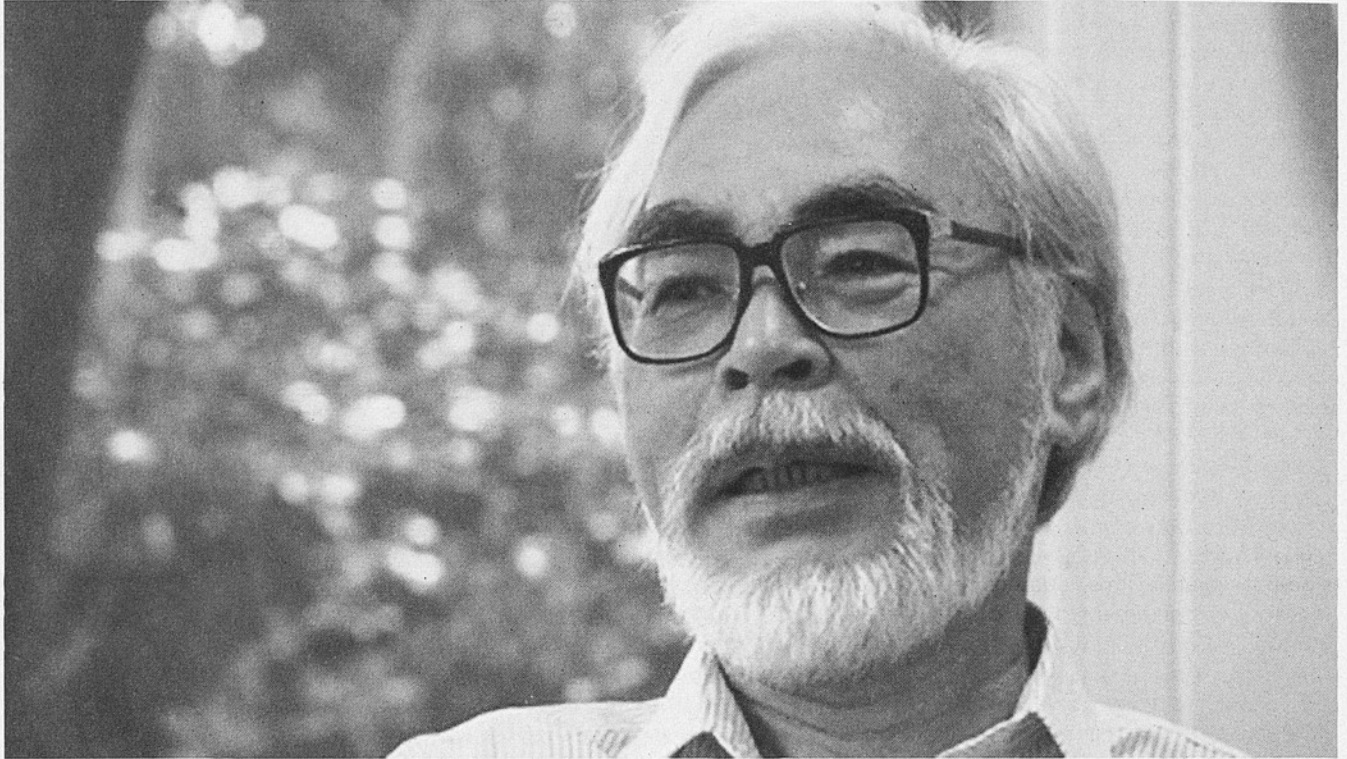


recupera un guió escrit fa trenta anys per l'actor Zero Mostel. Mort l'actor, el projecte quedà aturat. Allen recupera el vell projecte amb la personalitat de Larry David, actor que ha popularitzat la sèrie americana *Seinfeld*, que dona vida al protagonista principal, una mena de *remake* del director americà, com ja féu —però era una altra història— amb Kenneth Brannagh a *Celebrity*, una joia no excessivament valorada en el seu temps. *Si la cosa funciona*, en què els acudits s'apleguen de manera continuada i febril, està estructurada a l'estil *Broadway Danny Rose* —el millor treball interpretatiu davant la càmera de Mia Farrow, excepcional pla a pla—, la comèdia flueix i es desenvolupa a ritme tranquil i pausat. Woody Allen, després de les seves aventures londinenques i barcelonines, recupera el seu sempre estimadíssim Nova York.

Francesc Betriu és director d'irregular, sovint desconcertant, trajectòria cinematogràfica. Expert en el sainet més agosarat i atrevit, *Fúria española*, interpretada per Cassen, recull totes les velles passions hispàniques arrelades entre nosaltres: la política, el sexe i el futbol. Sàtir oportú i perfecte, combina talent amb altres produccions de categoria inferior. Amb *Mònica del raval* —excel·lent l'actriu principal, Mònica Coronado—, torna als seus magnífics orígens filmics, encara que no als temes que més el caracteritzaren al llarg d'aquells anys. Aquí, trasllada la càmera al vell cor del Raval barceloní, que ara s'ha convertit en tema de les primeres pàgines dels diaris. I ens acosta, amb nirvi i sobrietat narrativa, a la personalitat oberta i clara d'una prostituta anomenada Mònica. «Els fets i el personatges descrits en aquesta», així s'obre al cinta en clara advertència prèvia doble a l'espectador, «són completament ficticis i qualsevol semblança amb fets i persones reals, mortes o vives, és pura coincidència. O potser no». És una subtil manera d'introduir-nos en la història amb una absoluta declaració de principis de Francesc Betriu. Filmada en oberts exteriors del clàssic barri barceloní, *Mònica del raval* és una aproximació a tota una sèrie de personatges de diverses posicions socials que donen vida —vida i frescor— a carrers i places del Raval. Pulsació narrativa de qualitat, descripció psicològica oportuna i fèrtil, admirable quant a recreació de paisatges i geografies suggerents. ■

Miyazaki, o quan els dibuixos es transformen en cinema

Xavier Jiménez



L'estrena el passat mes d'abril de *Gake no ue no Ponyo* (Ponyo en el acantilado, 2008) va provocar el retorn —transcorregut un període de cinc anys des del seu darrer llargmetratge— d'un dels directors essencials del panorama cinematogràfic des de 1980 com és el japonès Hayao Miyazaki, el qual ha sabut construir al llarg d'aquest temps una sòlida trajectòria des del món del dibuix animat, i que durant tot aquest període —iniciat el 1979, moment en el qual va dirigir el seu primer llarg, *Rupan sansei: kariosutoro no shiro* (El castillo de Cagliostro)— s'ha interessat per un estudi consciencios basat fonamentalment en una descomposició interna del que significa l'ésser humà, de les seves condicions, virtuts i defectes, mesclat tot amb una interacció directa amb la naturalesa i amb un univers poblat per diferents tractaments que van des de la fantasia o la màgia fins a plantejaments més convencionals com l'amistat i l'amor.

La visió negativa i apocalíptica d'un futur proper, amb una ambientació que recrea petits microcosmos que transporten l'espectador a viure experiències extraordinàries, és una altra de les seves característiques fonamentals, plenes de detalls i codis interns que ja han creat un cinema propi, amb la total seguretat que avui en dia es pot parlar sense cap mena de dubte d'un cinema miyazakià, un autor de cap a peus que el pas del temps establirà com un dels directors de referència en la transició entre la fi del cinema del segle xx i el començament del segle xxi.

Encara que en un primer moment el format de dibuix animat pugui frenar l'apropament a la seva obra —a causa de la relació cultural que ha mantingut en la nostra societat, enfocat cap a un públic infantil i sense cap tipus de pretensió més enllà que la d'entretenir i passar el temps—, Miyazaki extreu la capacitat visual dels colors, del disseny i dels personatges impossibles per oferir un espectacle completament antagònic a un cinema buit de contingut crític i de consum. El cinema de Miyazaki és, a més de tot el que hem plantejat en aquesta presentació, un discurs en què hi caben idees i postulats polítics com el comunisme, l'antifeixisme, l'ecologisme..., a més de temes religiosos, llegendes i mites de la tradició cultural japonesa. És un cinema adult presentat sota una cuirassa animada que serveix perquè el director despulli i mostri les seves inquietuds i els seus pensaments interns.

La figura de Miyazaki, avui en dia coneguda a escala mundial, va aconseguir l'impuls definitiu ara fa vuit anys, el 2001, quan li va ser concedit l'Ós d'Or al Festival de Berlín per la pel·lícula *Sen to Chihiro no kamikakushi* (El viatge de Chihiro, 2001), un premi que reconeixia la seva trajectòria començada en el camp del llargmetratge l'any 1979 i que trencava antics prejudicis i barreres històriques respecte d'aquest gènere cinematogràfic.

No tan sols hem de destacar Miyazaki per la temàtica visionària i la narrativa innovadora adulta en el món del dibuix animat, també ha aconseguit una revolució tècnica en la representació d'aquests

dibuixos. La qualitat i la destresa a l'hora de representar els personatges destaca per sobre de qualsevol proposta en el camp de l'animació, i ara per ara —una vegada que la Disney clàssica ha perdut la seva preeminència i quota de mercat— representa, conjuntament amb Pixar, el centre neuràlgic i d'innovació pel que fa a la producció de pel·lícules d'animació; però a diferència de la companyia creada per John Lasseter, el pes intel·lectual i el rerefons dels arguments presentats per Miyazaki converteixen els seus films —i els dels estudi Ghibli en general— en més complexos i interessants de cara a una lectura externa del seu missatge.

Pel que fa a la filmografia del nostre protagonista, la història del cinema de Miyazaki comença amb la seva pròpia vida. El director neix el 5 de gener de 1941, en una família en què el pare és propietari d'una fàbrica d'indústria aeronàutica que produïa els controladors dels caces coneguts com a Zeros, els utilitzats pels pilots kamikazes a la Segona Guerra Mundial. Es poden extrapolar de seguida els primers paral·lelismes entre la seva vida real i el seu cinema, que repeteix d'una manera obstinada, com ara la representació del que significa volar (avions, aparells, personatges...), i la visió i el tractament d'un futur postapocalíptic, que es relaciona directament amb el procés bèl·lic i tot el que va provocar —especialment al Japó— el llançament de les bombes atòmiques sobre les poblacions d'Hiroshima i Nagashaki, principi que ja plantejarà a la primera sèrie, *Mirai shōnen Conan* (Conan, el niño del futuro, 1978).

De seguida es pot comprovar la interrelació entre els seus interessos cinematogràfics i la seva vida, a la qual també podem afegir, a tall d'exemple, la malaltia de la seva mare per tuberculosi entre 1947 i 1955, un tràgic succés que va servir al director com a base de la trama de *Tonari no Totoro* (Mi vecino Totoro, 1988).¹

Pel que fa a la seva evolució professional, el seu interès pel *manga* començarà a créixer als anys cinquanta i seixanta, quan el Japó viu una explosió d'aquest tipus de publicació, tendència que serà importada en massa cap a Europa a partir de mitjan anys setanta, i especialment als anys vuitanta. Aquest corrent va estar provocat en bona part per l'estrena de *Hakuja den* (La leyenda de la serpente blanca, Kazukiho Okabe; 1958), primera pel·lícula produïda per la Toei Animation, que establirà les bases d'aquest cinema d'animació japonès.

La característica més rellevant d'aquest film és que va significar el primer llargmetratge d'animació en color, i va representar a la vegada una inversió del caràcter d'una superproducció, fets que varen provocar una àmplia repercussió al Japó d'aquella etapa. Miyazaki començarà a fer feina a la Toei Dunga —nom original de la Toei Animation— a partir de 1965, nom prou conegut pels aficionats al *manga*, ja que va ser la productora que va exportar productes com el *Dr. Suranpu* (Dr. Slump) o *Doragon boru* (Bola de drac) a la dècada dels vuitanta, de gran èxit entre el públic juvenil del moment.

Col·laborarà, entre d'altres, en diferents activitats que van des del *betweenner*,² fins als guions, l'assistència i la direcció d'animació; les adaptacions de clàssics universals de la literatura com *Els viatges de Gulliver* (Jonathan Swift) o *L'illa del tresor* (Robert Louis Stevenson) formaran part d'alguns dels seus projectes. A més, serà en aquesta etapa en què coneixerà Isao Takahata,³ i junts formaran amb el pas del temps la parella de dibuixants clau en el cinema japonès d'animació i fundaran anys després (1985) el mític estudi Ghibli.⁴

El 1971 tots dos dibuixants canvien de productora i passen de la Toei a la companyia A-Pro, on estaran fins al 1974. El seu pas per A-Prop no es gaire destacable; bàsicament, podem assenyalar



l'estrena d'una sèrie de capítols de la sèrie *Rupan sansei (Lupin II)* —manga creat per Kazuhiko Kato— i que va resultar la primera participació activa de Miyazaki com a responsable final d'un producte.

A la nova etapa fora d'A-Pro, s'encarregaran dels projectes de *Heidi* i *Marco*, mítics serials de dibuixos obra de la parella de directors i que precediran la seva primera composició plena: *Mirai shōnen Conan* (Conan, el niño del futuro; 1978), història que recreava un futur llunyà, l'any 2008, moment en el qual esclata la tercera guerra mundial i el planeta Terra es troba immers en una catàstrofe. L'ambient postapocalíptic —cronològicament el film se situa el 2028— ja era des d'un primer moment una obsessió per a en Miyazaki, a més del protagonisme, que recau en personatges d'infants o adolescents. La sèrie ofereix escenes de lluita aèria i el conflicte i l'explotació de la naturalesa, entre altres aspectes destacables.

Serà a partir del 1979 quan la seva figura com a dibuixant comenci a créixer i es transformi a poc a poc en una de les referències de l'*anime* i del tractament d'un cinema adult mitjançant el filtre que suposa el dibuix animat.

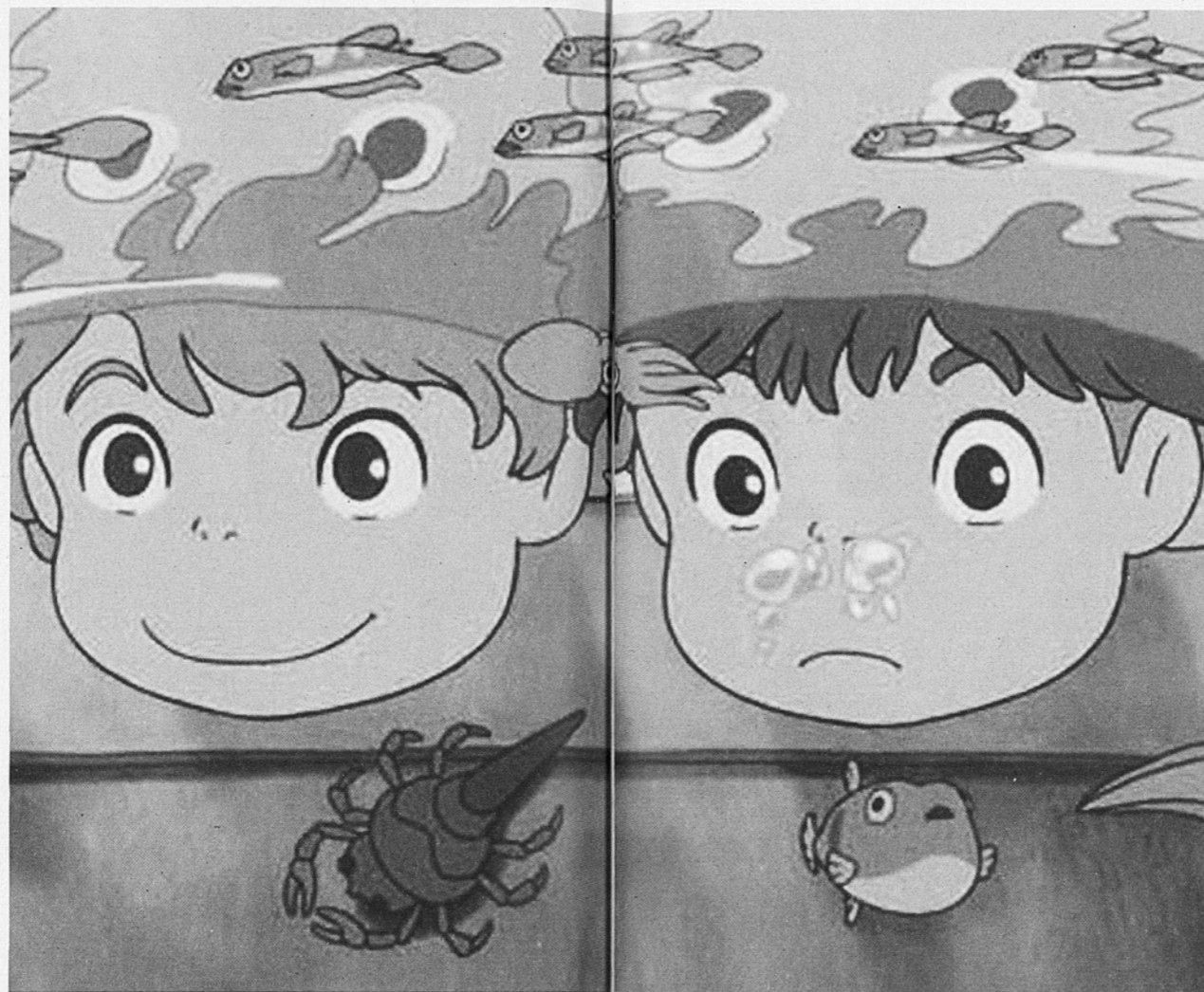
1979-1984: primera etapa

Allunyat dels seus projectes més espectaculars —encara que ja demostrava un interès per la denúncia, en aquest cas política, sobre una dinastia que controlava el destí del món—, *Rupan sansei: kariosutoro no shiro* (El castillo de Cagliostro, 1979) va significar el debut de Miyazaki en el llargmetratge.

Aquesta *opera prima* recreava en clau de comèdia la història del lladre Lupin, un dels seus personatges més aplaudits, que durant la dècada dels setanta es converteix en un dels primers *mangas* exportats pel Japó i que va aconseguir un èxit sense pal·liatius. Aquest film va resultar un epíleg cinematogràfic de la sèrie creada per Miyazaki mentre va pertànyer a la productora A-Pro.

Encara que es pugui considerar un títol comercial, i estigui bastant allunyat, tant cronològicament com temàticament, d'altres obres posteriors, ja es pot observar la presència d'alguns dels recursos que més apareixen en la seva obra, com l'obsessió per volar, les escenes de persecució, l'aparició d'aparells estranys, i una de les característiques més treballades del seu cinema: la representació de racons que conformen un oasi per al protagonista, una representació d'un indret secret on els herois de Miyazaki es refugien per mostrar-se més humans i treure els seus sentiments i les seves pors.

Aquest llargmetratge va significar el primer pas de la carrera cinematogràfica de Miyazaki, si n'exceptuam la participació, el 1984, en una sèrie prou coneguda a Espanya com és *Sherlock Holmes*, probablement un dels millors productes de



dibuixos animats passats per televisió, i de la qual Miyazaki va rodar sis capítols.

Una vegada tancat el període televisiu de les sèries, Miyazaki iniciarà una etapa més adulta que obrirà amb *Kaze no tani no Naushika* (Nausicaa del valle del viento, 1984), una història ambientada en un futur postapocalíptic en què la Terra ha quedat coberta per una vegetació verinosa on habiten insectes gegants. En aquest plantejament, la princesa Nausicaa intentarà aconseguir un equilibri entre tots dos mons confrontats, un recurs bàsic del cinema de Miyazaki i que apareixia amb gran força en aquest film.

Era un guió adaptat de l'únic *manga* escrit per Miyazaki mateix el 1982, en el qual bàsicament exposava un conte ecologista, crític ver la humanitat per l'explotació i la transformació de la terra i dels recursos naturals. Aquest càstig era contestat per la natura amb uns mecanismes de defensa que establien una dualitat enemiga entre l'ésser humà i la naturalesa, que havia de protegir-se de l'habitant més destructiu del planeta.

La protagonista és Nausicaa —nom recollit d'un personatge de *L'Odíssea*, d'Homer—, que simbolitza l'equitat, la comprensió entre tots dos mons; l'element que en definitiva intenta aconseguir una

convivència mútua. A més d'aquestes característiques, hem de destacar la primera col·laboració entre Miyazaki i Joe Hisaishi, el seu compositor fetitxe que es convertirà en la seva parella professional més propera i essencial amb vista a configurar una evident harmonia entre imatges i musicalitat.

1985-1997: l'establiment de l'estudi Ghibli

El salt que hi ha entre *El castillo de Cagliostro* i *Nausicaa del valle del viento* és prou evident, una bretxa que va continuar creixent amb *Tenkū no shiro Rapyuta* (Laputa, el castillo en el cielo; 1986), una altra fantasia que posava de manifest l'avarícia dels homes, les ànsies de poder que corromp i que destrueix la convivència al món, i ho feia amb una història en què la protagonista —Shita—, que té una pedra amb poders especials, relacionada amb una civilització més avançada tecnològicament, viu en un castell volador que la raça humana cerca des de temps remots.

Una altra vegada l'acció, la passió per volar, els plantejaments pacifistes, acompanyen una història en la qual els somnis d'infantesa que tothom ha

tingut es fan realitat en la figura de Pazu, l'acompanyant de Shita, que ha viscut sempre meravellat pel mite del castell volador, una màgia entre somni i realitat que el director expressa amb gran tendresa i analogia amb els espectadors adults.

Laputa, el castillo en el cielo es pot considerar plenament la primera producció de l'estudi Ghibli, fundat el 1985 per Miyazaki i Isao Takahata, i que utilitza de la mateixa manera que l'Amblin de Spielberg, la imatge d'una escena/dibuix que representa un moment clau per a la seva filmografia, en aquest cas el futur personatge Totoro.

Acabat aquest darrer projecte, Miyazaki va fer un gir de 360 graus amb els seus dos projectes següents: *Tonari no Totoro* (Mi vecino Totoro, 1988) i *Majo no takkyubin* (Nicky, aprendiz de bruja). Amb la primera, el director feia la presentació en societat d'una de les seves característiques primordials: l'aparició dels personatges dels esperits, que a partir d'aquell moment poblaren el seu cinema en repetides ocasions. Totoro és l'esperit rei i es troba al bosc Mei, després que aquesta es perdi quan arriba amb la seva família al camp, que s'hi ha instal·lat, vinguda de la ciutat, com a conseqüència de la malaltia de la mare.

Ambientada al Japó dels cinquanta, és una mostra del respecte i del culte cap a la gent gran, de la responsabilitat de créixer —elements clau en la societat japonesa—, característiques que van acompanyades de fantasia, senzillesa i puresa mitjançant la recreació d'un paisatge idíl·lic. Es va convertir en una de les històries més celebrades de Miyazaki.

El projecte següent, *Nicky, aprendiz de bruja*, està protagonitzat per un altre rol femení que ha de començar el seu període de maduresa quan compleix 13 anys i, per tant, ha d'abandonar la casa familiar. En aquest viatge iniciàtic, Nicky descobrirà el món mitjançant els seus propis ulls i la realitat fora de la seva vida anterior. Possiblement és la pel·lícula més fluixa de Miyazaki, però encara mantenint aquesta valoració, la tècnica gràfica i el ritme del film la situen per sobre de la majoria de projectes del gènere de dibuixos animats.

Ja a la dècada dels noranta, Miyazaki reprèn la seva línia més adulta amb *Porco Rosso* (1992). L'obsessió per l'aviació, simbolitzada amb el castell de Laputa o la bruixa Nicky, arriba a cotes superiors amb *Porco Rosso*, un pilot que es dedica al negoci de caça-recompenses: pilota sobre l'Adriàtic italià, i controla i persegueix les màfies que actuen en aquell territori, i a més es declara antifeixista en el període d'entreguerres mundials.

El concepte de màgia que havia impregnat en multitud d'ocasions el cinema de Miyazaki era eliminat al 99% a *Porco Rosso*, excepte en el protagonista, un porc que es troba sota una aparença animal a causa d'un encanteri. La gent tracta i interpreta aquesta anormalitat d'una manera corrent, i el porc es relaciona amb les persones sense que cap dels dos bàndols pugui sentir-se incòmode. De fet, la representació animal sempre havia

tingut una importància predominant en el cinema de Miyazaki, però fins a *Porco Rosso* no s'havia produït el fet que fos un animal el protagonista principal de la història.

Per moments, sembla que l'espectador assisteix a una versió animada de *Casablanca*, especialment pel vestuari de Porco, i pel final, que recorda clarament al mític film de Michael Curtiz. A més, és la proposta més convencional —des d'un punt de vista dels elements i de la narració— del director; i si en llevam l'element de la transformació de l'humà en porc —que és recordat en un *flashback* pel protagonista—, no hi ha cap tipus d'encanteris, transformacions o representacions de divinitats... És el film més clàssic, més europeu i més nostàlgic de Miyazaki, protagonitzat per adults i que va li va obrir les portes —gràcies a l'èxit que va tenir— a Europa i a la producció d'històries econòmicament i narrativament més complexes.

1997-2009: Miyazaki al cim

I ara, després d'aconseguir ser un director de prestigi i reconegut cada vegada amb més intensitat, Miyazaki ens presenta els seus tres projectes de la seva filmografia més ambiciosos en tots els sentits —que no obligatòriament són els millors—: *Mononoke hime* (La princesa Mononoke, 1997), *Sen to Chihiro no kamikakushi* (El viaje de Chihiro, 2001) i *Hauru no ugoku shiro* (El castillo ambulante, 2004). Aquí exceptuarem la darrera estrena, *Gake no ue no Ponyo* (Ponyo en el acantilado, 2009), ja

que s'allunya en el sentit narratiu i de producció d'aquestes tres.

Pel que fa als arguments, aquest tríptic es compon d'unes històries protagonitzades per tres al·lotes (a l'igual que Nausícaa, Totoro o Nicky), i cada una suposa un major desafiament per a Miyazaki, especialment pel que fa a espectacularitat i creativitat artística.

A *La princesa Mononoke*, la història ens parla de l'ambició humana i el que aquesta aptitud ha suposat per a la convivència amb el medi ambient, dos eixos principals per a en Miyazaki; a més, continua amb el seu al·legat a favor del gènere femení, i ens retrata una organització matriarcal en una població instal·lada al bosc, un símptoma inequívoc del progressisme i de l'àmplia visió de Miyazaki.⁵

A més d'aquest pacifisme ecològic i de denúncia, el film mostra elements del passat, com l'aparició de llegendes i mites japonesos, cultura i rituals ancestrals..., i una competència entre la naturalesa i la intervenció humana, una versió moderna de Nausícaa quan parla de l'equilibri, de la tolerància i de la convivència entre naturalesa i humans, representats amb un personatge femení criat pels llops que recorda al Tarzan creat per Edgar Rice Burroughs.

Després ens arribaria *El viaje de Chihiro*, possiblement el film més conegut de Miyazaki. És un homenatge als mites d'*Alícia al país de les meravelles*, de Carol, i *El mag d'Oz*, de Baum: Chihiro queda atrapada en un món habitat per divinitats i personatges estranys en què la màgia és la principal protagonista. Miyazaki ho comenta en una biografia



quan parla de les tradicions japoneses relacionades amb els *kami* (déus) i *rei* (esperits) que habiten tot el món⁶ i que al film gaudeixen d'una presència cabdal per a la història.

El film és inquietant i manté un toc de misteri que l'allunya del públic infantil, un vessant començat per *Porco Rosso* i que es mantindrà durant tota la seva darrera trajectòria, excepte a *Ponyo en el acantilado* (2008). És, en definitiva, una lliçó d'imaginació i de mostra d'un univers sense límits representada en un món fantàstic, i pràcticament original de Miyazaki, com la majoria de la seva obra.⁷

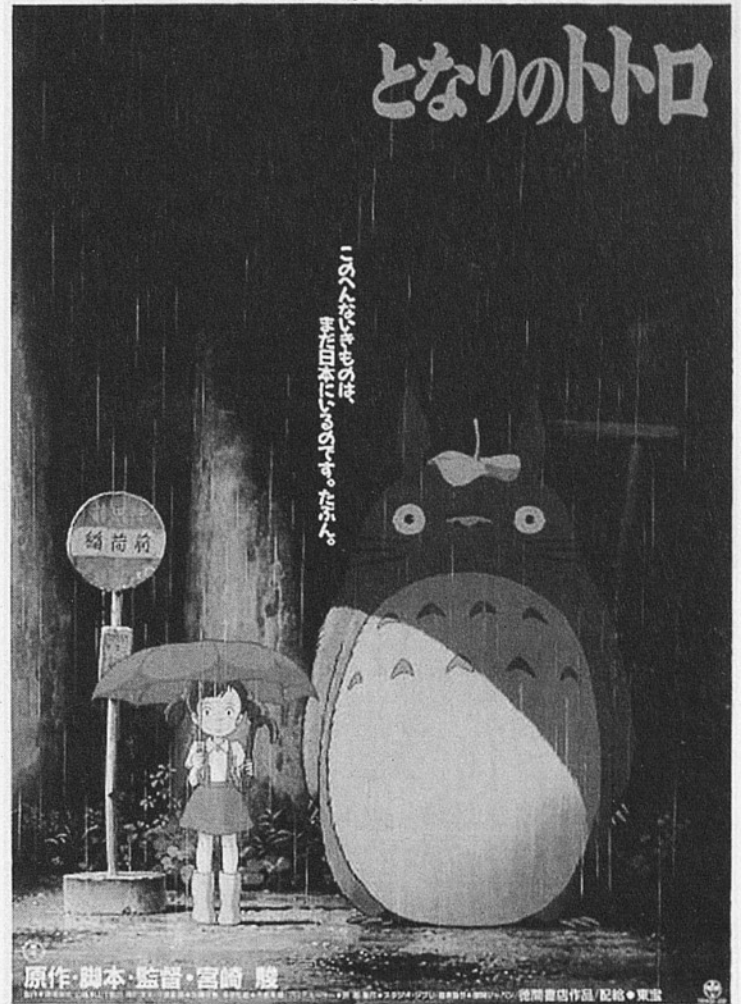
Esperada amb una expectació impròpia d'un film de dibuixos animats, *El castillo ambulante* (2004) és una pel·lícula notable, encara que no arriba al nivell d'*El viatge de Chihiro* (2001). El film comença amb el relat de la vida de Sophie, una noia maleïda per un encanteri —a l'igual que Porco i els pares de Chihiro— per culpa d'una bruixa que manté un duel amb el protagonista i l'amo del castell, Howl. Miyazaki ens mostra la seva narrativa més complexa, un tret que des de *La princesa Mononoke* havia suposat un repte per al director, que se superava estrena rere estrena.⁸

Com la fortalesa volant de Laputa, a *El castillo ambulante* Miyazaki torna a jugar amb els somnis, amb els mites i les llegendes sobre determinades històries, i aconseguia un híbrid: feia una pel·lícula d'animació enfocada cap als espectadors infantils i, a la vegada, ens demostrava els canvis i els plantejaments més seriosos que poden incloure aquest tipus de films que tenen tantes capes i lectures possibles. Anita L. Burkam analitzava aquesta idea en un article en què exposava les diferents maneres amb les qual Hayao Miyazaki podria haver interpretat la novel·la de Diana Wynne⁹ i exposava la capacitat inesgotable del director japonès.

Fins aquí el repàs de l'obra de Miyazaki, arrodonida abans que acabi la dècada amb *Ponyo en el acantilado*, estrenada amb un retard d'un any respecte de la *première* al Japó. En aquest film ofereix un homenatge al cinema més infantil, més entroncat amb les antigues sèries de *Marco* i *Heidi*, en què els infants i l'amor innocent tenen un paper protagonista amb un nin humà i una princesa peix, que funciona com un plantejament contemporani de la història de Hans Christian Andersen *The little mermaid*.

Encara que hi hagi elements fantàstics que habiten l'univers del film, aquests són interpretats i assumits d'una manera convencional, com a *El viatge de Chihiro*, i simplement formen part de l'acció. És el seu film més senzill des de *Nicky, aprendiz de bruja*, però ofereix una història molt més profunda, més sentimental i tendra. I per acabar aquest recordatori, cal remarcar aquest plantejament que ha fet de Miyazaki geni de l'animació: la conjunció de mons reals amb i elements fantàstics, en què tot és impossible però succeeix, en què tot és irreal però verídic. Una atmosfera que t'endinsa i et transporta a un somni visual en el qual els dibuixos animats han crescut, han canviat i mai no tornaran a ser els que eren, amb una capacitat d'innovació i de planteja-

忘れものを、届けにきました。



ments il·limitats com no s'havia conegut ni vist a la pantalla gran. ■

NOTES

- (1) A Hayao Miyazaki, *il dio dell'anime*, Alessandro Bencivenni, Le Mani, 2004, pàg. 17-18.
- (2) Activitat que consisteix a dibuixar el moviment intermedi entre els personatges que protagonitzen una escena, és a dir, el recorregut que va entre la presentació i la sortida ha de ser dibuixat per uns artistes secundaris, que han d'aconseguir el moviment de les figures.
- (3) Director clau en el desenvolupament del cinema d'animació japonès, autor d'obres com *Taiyou no ouji Horusu no daibouken* (Horus, príncep del sol, 1968); *Hotaru no haka* (La tumba de las lucièrnagas, 1988) o *Heisei tanuki gassen ponpoko* (La guerra de los mapaches Pompoko, 1994).
- (4) *Ghibli* és un vocable que prové de l'Àfrica, i significa 'vent calent que bufa des del desert del Sàhara'. A *Making of...*, núm. 59, 2008, pàg. 30.
- (5) Per aprofundir aquests temes d'exploració i ecologisme que Miyazaki ens mostra, és de consulta imprescindible l'article «The ecological consumption themes of the films of Hayao Miyazaki», a *Ecological economics*, K. Mayumi, B. Solomon i J. Chang, núm. 54, 2005, pàg. 1-7.
- (6) A *Viva Miyazaki*, Hayao Miyazaki, ed. Santiago Navarro, 2004, pàg. 41-42.
- (7) En una entrevista feta el 2002 a *Positif*, Miyazaki comentava que era una història completament original, a la qual simplement havia afegit petits elements externs. *Positif*, abril de 2002, pàg. 10.
- (8) Un article de Susan J. Napier publicat a *Positions*, «Confronting master narratives: history as vision in Miyazaki Hayao's cinema of de-assurance», vol. 9, núm. 2, pàg. 468-493.
- (9) *Hayao Miyazaki's Howl's moving castle*, «The horn book magazine», set./oct. 2005, pàg. 553-554.

The last picture show

Gabriel Genovart



El fet que per circumstàncies diverses —de les quals segurament la més determinant és la prejubilació de Jaume Vidal— aquest hagi de ser el darrer número de la revista *Temps Moderns*, no pot menys de produir-me una pena profunda. La malenconia que en el moment d'escriure aquestes ratlles envaïeix el meu ànim s'assembla bastant a la d'aquella amarga seqüència de *The last picture show*, de Peter Bogdanovich, a la qual un nombre reduït d'espectadors adolescents assisteix a la que serà, a una petita ciutat de Texas anomenada Anarene, la darrera projecció d'una pel·lícula a l'única sala de cinema de la localitat: el Cine Royal, que es veu obligat a tancar les portes davant la impossibilitat de resistir la competència del fenomen televisiu. I aquella "tristesa d'Anarene", que vessunyà tol el film de Bogdanovich, és també, ara mateix, la meua tristesa.

Qui més qui manco recorda que la darrera pel·lícula projectada en el Cine Royal de la ciutat texana és *Río Rojo* de Howard Hawks. L'elecció per part dels dos guionistes de *The last picture show* (un dels quals va ser Bogdanovich mateix i l'altre Larry McMurry, autor de la novel·la original) no podia haver estat més encertada: una pel·lícula de l'Oest, un western clàssic..., segurament perquè ambdós degueren tenir molt en compte que qualsevol cinèfil veterà, entre tots els paradisos perduts i les coses més estimades, porta sempre a la seva ànima les terres verdes d'un Oest llunyà i salvatge.

Sent com si la desaparició de *Temps Moderns*, aqueixa publicació que la tenacitat i el *savoir faire* del seu director Jaume Vidal ha anat convertint a poc a poc en la que probablement ha arribat a ser la millor revista de cinema editada en llengua catalana, entràs a formar part, a partir d'ara, d'aquest bagatge de coses que el pas dels anys, irremissiblement, converteix en passat i et fan experimentar, com les pel·lícules de John Ford, la punyent ferida del temps.

Però ara li ha arribat també a Jaume Vidal l'hora merescuda de la prejubilació, que és com l'inici del camí vers el sol de l'horabaixa, cap al qual cavalquen

els genets solitaris, com avança el capità Nathan Brittles cap al crepuscle roent a *La legión invencible* o Shane, el cavaller de *Raíces profundas*, cap als turons llunyans i les carenes blaves, tot cercant sempre també, com el protagonista de *La pradera sin ley*, la brillantor d'una estrella: de la seva estrella.

Per part meua, no puc deixar de manifestar-li, a Jaume Vidal, el reconeixement i l'admiració per la formidable tasca cultural que ha estat capaç de portar a terme tot programant durant tants d'anys, amb la saviesa amb què ho ha fet, els extraordinaris cicles de cinema i de cursos i conferències, així com per la revista i col·lecció de llibres *Temps Moderns* que tan admirablement ha dirigit. Tampoc no puc deixar d'expressar-li el meu agraïment per l'acollida que sempre ha donat a les meves col·laboracions. De manera més o menys intermitent, he participat en la revista des del número 30, del febrer de 1997, i tres dels quatre llibres que he escrit fins ara han consistit en aplecs d'articles publicats anteriorment a les pàgines de *Temps Moderns* i, dos dels quals, dins la col·lecció de llibres del mateix títol. Per tot això, gràcies, Jaume.

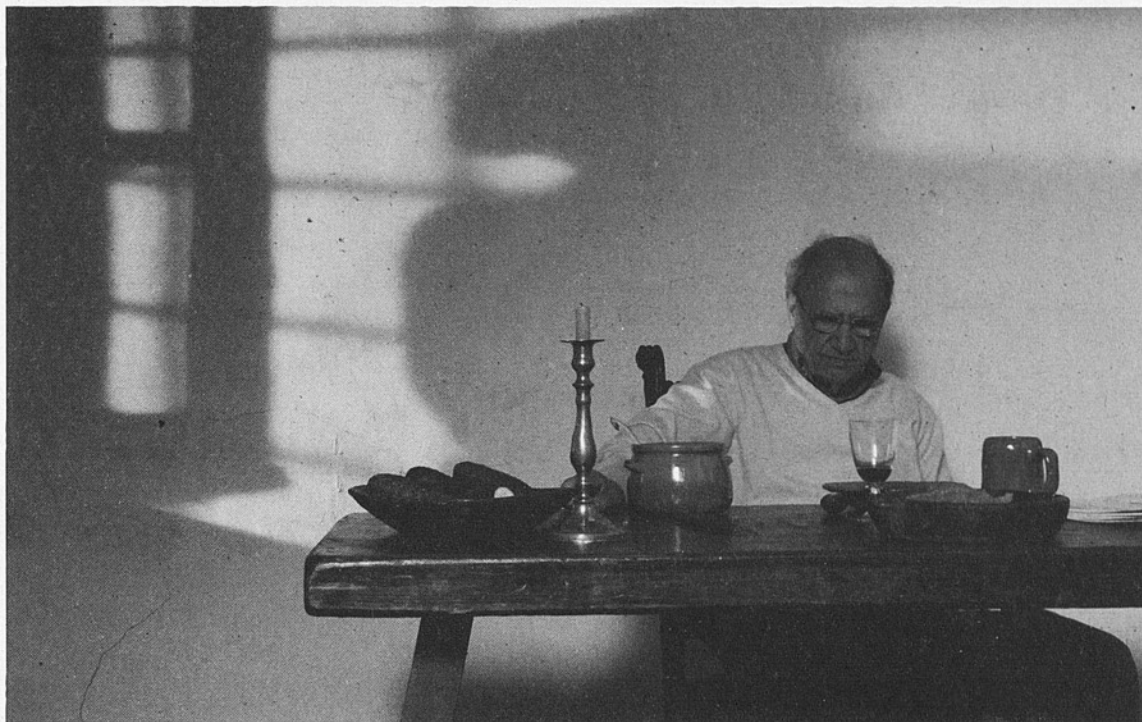
I gràcies també, molt especialment, per la teua amistat i per tots els detalls que has sabut tenir amb mi, que, entre altres coses, mai no oblidaré la sorpresa de la projecció d'aquell fragment de *La sombra de Frankenstein* (que sabies tot el que per a mi significava) el dia de la presentació, en el Centre Cultural "Sa Nostra", del meu llibre *Infància i cinema en un temps de postguerra*.

Jaume Vidal és físicament, com saben molt bé tots els qui el coneixen, un home alt, magre, sec i de faccions més o menys anguloses. Quedaria molt bé com a pistoler a qualsevol western, al costat de malvats tan gloriosos com John Carradine, Jack Elam, Jack Palance o Lee van Cleef. A *Raíces profundas*, per posar només un exemple, li escauria molt més el paper de Jack Wilson que el paper de Shane. Però tot això no passa de ser una aparença, i els qui som els seus amics sabem perfectament que és una persona enormement solidària, de conviccions fermes i de cor tan generós com el més noble dels herois de les velles pel·lícules. I sabem també que la seva obra i la seva feina romandran com a referència de com s'han de fer les coses quan es fan ben fetes.

¿Què li pots desitjar a un amic com ell en el moment d'entrar dins la primera fase d'una jubilació que més tard o més d'hora serà completa? Senzillament, que sigui daurat, llarg i feliç el seu capvespre, el seu viatge cap el sol de ponent que, al cap i la fi, és la ruta de l'Oest..., és a dir, el territori de les utopies i de les terres verges, perquè, "tot muntanyes de lluna pujant / tot valls de fosca baixant", sempre queda, ardit cavaller, un *Eldorado* per cercar o una estrella per descobrir.

I que la sort i la salut t'acompanyin. ■

Diàlegs de Walden: sequències i sons en Portabella (II)



Pere
Portabella

"Si un compositor pugués dir el que ha de dir en paraules, no es prendria la molèstia de dir-ho amb la música."

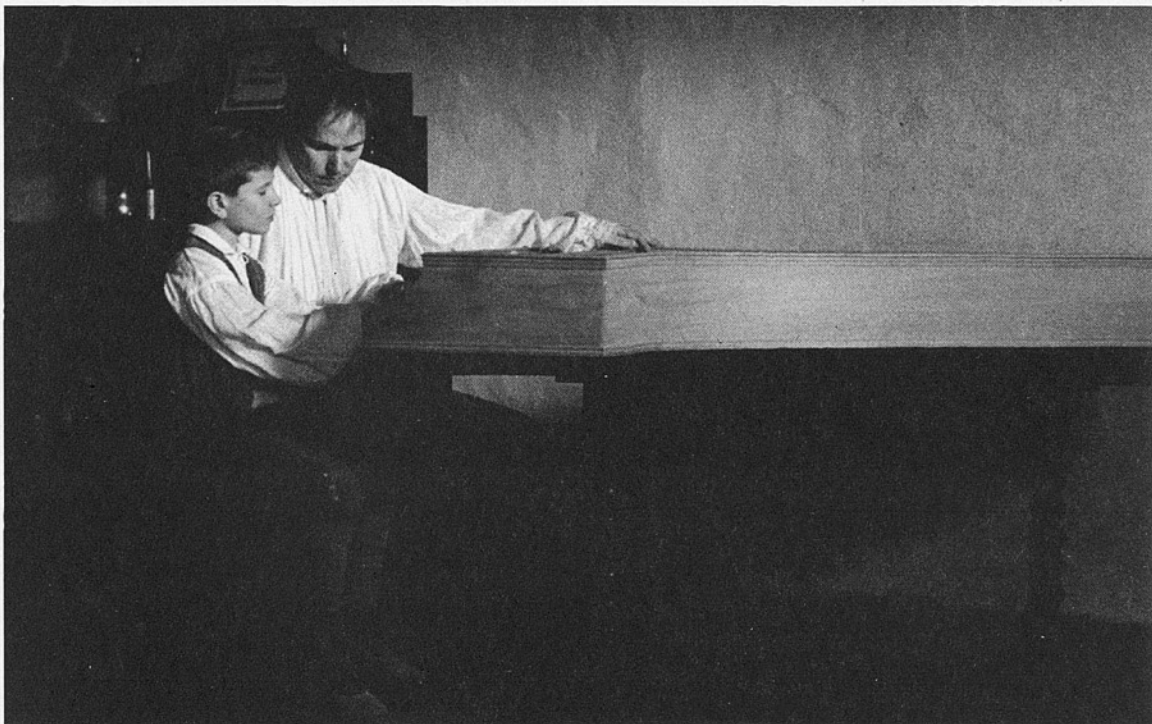
Gustav Mahler

A.W. En general, ¿què vos agradaria dir per presentar *El silenci abans de Bach*?

P.P. *El silenci abans de Bach* és un film que he fet després de setze anys pràcticament sense dirigir, perquè he estat implicat en la política. Mai no he estat militant però, entre altres coses, presideixo una fundació que treballa sobre temes estructurals a nivell planetari, en el tema de l'aigua, per exemple. Amb això vull recalcar que aquest film m'ha agafat en un moment en què tenia moltes ganes de tornar a fer cinema. Ara ja no ho deixaré. El temps que em queda el dedicaré a no aturar-me de fer cinema. El més significatiu que et puc dir en aquest sentit és que el film significa la meva irrupció de bell nou i ha estat una gran experiència. M'hi he sentit molt còmode i, a més, ha tingut una gran acollida pública. Durant dos mesos he gaudit veient les sales plenes. En el festival de Venècia, al MOMA de Nova York, a Chicago, he estat davant públics que pareix que ja no tenen la mania de demanar, com fa quinze o vint anys, ¿per què no s'entén?, ¿per què no hi ha narració? Tal com l'he presentat, el relat ha funcionat i ha estat ben rebut en les sales cinematogràfiques.

A.W. A *El silenci abans de Bach* s'introdueix el tema de l'holocaust i hi entra en joc la idea de la incapacitat del cinema en relació amb els horrors bèl·lics del segle XX, aquesta idea tan bella i terrible que el cinema no ha estat capaç de filmar "la nit dels camps".

P.P. Quan s'introdueix aquesta idea es fa fonamentalment en la llibreria, i la forma en què es fa és parlant a partir de relats literaris que hi estan relacionats, com els de Primo Levi o Simon Lacs. El que es transmet a l'espectador amb aquest recurs és el matis d'un aparent joc de distància, en el sentit que la ficció o el relat sobre aquests temes no solament no distancien, sinó que signifiquen l'única manera possible per poder apropar la mirada de l'esser humà al que va passar en esdeveniments límit com aquells. Una aproximació que no sigui capaç de construir un relat, que no permeti la mirada per la via d'una dramatització del fet és pràcticament impossible. Els relats construïts a partir del que va passar ens fan un impacte molt més accentuat que no el testimoni directe d'algú que hi va ser present. Una víctima de l'holocaust pot haver romàs cinquanta anys en silenci, amb la incapacitat total d'intentar transmetre l'horror que ha viscut. I per això en el film utilitzo aquests intermedis que són literaris. Es parla de dues persones que han viscut aquesta experiència, però que l'han contada a través d'un relat literari. Quan s'introdueix finalment la citació de la frase final de Simon Lacs, "la música fa mal", hi ha un moment de pausa i després, un silenci renouer, amb la caiguda del piano. És



Piano to the water



un d'aquests instants que manifesten el poder del llenguatge cinematogràfic. Hi ha imatges que he construït perquè em vénen amb força, com des de fora, i que em colpegen. O detalls d'un altre estil, com a *Umbracle*, el joc amb el so de les passes: l'individu arriba i, després, les passes darrere. Aquest tipus de coses només les pot fer en cinema. Com més ets capaç de realitzar aquest treball sobre la imatge, més dóna aquesta de si. En canvi, avui en dia, la verbositat dels diàlegs condueix el cinema que es realitza a extrems catastròfics.

A.W. Pens que el poder d'aquests tipus de troballes formals que heu posat com a exemple, prové de la capacitat que té el cinema, propera a la de la música, d'instal·lar-se, i instal·lar-nos, en una altra dimensió.

P.P. Sí. Per posar un altre exemple diferent, en els grans monòlegs de Shakesperare no hi ha res que s'assembli a la parauleria. Es tracta d'una re-

presentació que té un important nivell d'abstracció, i, a través seu, s'aconsegueix una entitat a part. I en el cinema s'ha de tenir present que es té un altre context distint; el cinema posseeix altres mitjans, és polifònic. La pintura ja va abandonar la representació, però en el cinema pareix seguir existint la idea que cal explicar-se. Però hi ha autors de gran talent, com Dreyer, Angelopoulos, etc., que sí que han sabut administrar els silencis, i fan un ús molt intel·ligent dels diàlegs, perquè els seus espais són molt més musicals, són espais oberts. Els espais i els temps compten. I a vegades també, la intemporalitat; de cop i volta hi ha instants fantàstics, en què no saps on et trobes, amb una gran abstracció, menys reconeixibles. És precisament per això que tals instants són assumibles amb major força, amb un major impacte. Per la via d'una extrema síntesi.

A.W. En la nostra civilització actual la font d'influències possibles és gairebé infinita, fins al punt que una obra pot resultar en excés contaminada i perdre la seva mínima condició essencial, d'una certa puresa pròpia, primigènia. M'agradaria saber quina impressió vos provoca el frenesí actual, signe d'aquests temps, que es manifesta de manera tan aparent en les formes d'expressió artística.

P.P. Ara arribam a un estadi en què la globalització ha fet un enorme esforç per laminar totes les crestes crítiques que varen florir en determinats mitjans d'expressió artística que varen sortir de la correcció. Les etiquetes que s'estableixen per a la correcció són en realitat una forma d'instal·lar una barrera sanitària de manera que ningú no pugui circular fora dels límits de l'autopista, en aquest cas, de la globalització en termes culturals. Això està generant una pressió tremenda, però també un *overbooking* de certes propostes. Per això, ja



hi ha alternatives que apareixen per altres costats, per mitjans i raons diferents, fins ara noves. Ara existeix un oceà de possibilitats a través de tots els nous mitjans tecnològics i informàtics. Hi ha present el valor d'aquesta simultaneïtat en el temps que pot fer qualsevol gest que facis aquí en qualsevol altre lloc. Es generen uns nous codis. També hi ha una nova familiaritat i una nova manera de veure, una necessitat de rebre i d'escoltar d'una altra manera les coses. Crec que seran les grans productores mateixes les que obriran una bretxa en un segment del mercat, per intentar incorporar a qui sigui capaç d'establir nous corrents de narratives que permetin un major consum. Això ho dic de manera cínica, perquè es tracta de l'autèntica dinàmica d'operació amb què procedeix el sistema: el que és evitable, s'elimina, el que és inevitable, s'assumeix.

A.W. Pareix que s'ha de passar contínuament per Godard, pel concepte del cinema de la resistència. I molts autors de les darreres dècades del segle XX connecten amb les reformulacions dels anys seixanta i adopten una espècie de reciclatge i fusió de grans autors com Bresson, Rossellini o Antonioni, ¿què opinau d'aquesta idea del reciclatge de formes anteriors?

P.P. Crec que la radicalitat és ara una necessitat. Aquesta fase de reciclatge que han aportat grans autors ja en causa baixes. Hi ha un entotsolament. Intenten l'autorecreació a l'entorn del bon gust. Estan sublimant per intentar naturalitzar alguna cosa, no des d'un de vista ideològic, sinó per generar un producte capaç de ser venut amb audiències, no de masses, però assignades a determinades franges que ja estan estudiades. S'ha d'anar molt alerta de no recloure's en un únic

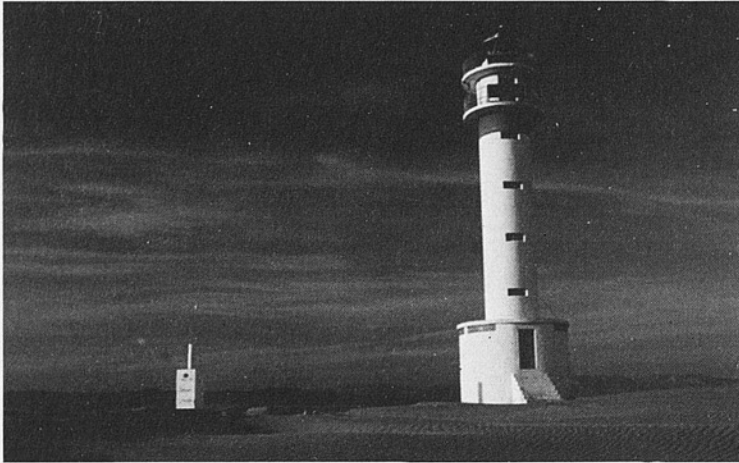


Umbracle

univers i arribar a una espècie d'alienació. Fa falta, estructuralment, anar més enllà.

A.W. Crec que una idea que travessa el film, e el vessant de reflexió sobre el cinema, és plantejar quina és la possible relació del cinema amb la música. Per a mi adquireix una expressió straubiana i bella en la seqüència final. En culminar mitjançant un simple tràveling sobre una partitura pareix afirmar "no podem posar en escena la música, però podem transcendir aquesta impossibilitat."

P.P. És una espècie de concreció, que no té res a veure amb l'hiperrealisme, d'acostar-se a la matèria. Recorda que el meu film ha estat per a mi molt important perquè ha estat una espècie d'immersió. A *Vampir* vaig fer una immersió en el cinema de gènere, amb una apel·lació tremendament popular com és la novel·la de Bram Stoker. *El silenci abans de Bach* ha estat una altra immersió, una immersió en la qual el silenci ha estat enfrontat cara a cara



Pont de
Varsovia

amb la música, sense xarxes ni intermediaris. L'he anat rodant i l'he anat veient. Hi ha hagut una sensació de simbiosi, sense acabar de penetrar però assolint una gran proximitat. Tot el film té un joc que té el suport en la idea, tan simple que pareix bàsica, de contextualitzar Bach en el segle XXI, però amb els renous coneguts, i no els més sofisticats i elaborats mitjançant l'electrònica.

A.W. ¿Per què pensau que és factible partir de preceptes d'altres formes artístiques per acabar preservant una certa essencialitat cinematogràfica?

P.P. Una de les claus de sobre la qual he muntat la meua narrativa es basa sobretot en esquemes que es varen plantejar a principis del segle XX; dependre's, *a priori*, de tot el fetixisme, sacralització o transcendència del que significa l'objecte d'art com a tal i, després, perseguir la descodificació de l'origen de tot plegat. Es tracta d'un intent de crear noves relacions amb l'objecte i, per tant, de nous codis amb una narrativa molt allunyada del que significaven les formes precedents. Aquesta és la ruptura que s'inicia amb les primeres avantguardes. Més tard varen venir altres moviments conceptuals, en algun dels quals hi vaig participar de manera activa. Així, entre 1970 i 1976 vaig rodar tres films molt seguits, *Vampir-Cuadecuc*, *Umbracle* i *Informe General*. En aquest moment, la idea de conceptualitat consistia a recuperar l'esquema que he descrit, però amb connotacions diferents a Europa. Estàvem sota una dictadura, per això el moviment va tenir un nivell de politització molt més acusat. Per posar-ne un exemple molt concret; hi ha un conceptualisme radical, que procedeix de Duchamp i enllaça amb tota l'experiència del moviment surrealista i del dadaisme, al qual podríem anomenar conceptualisme poètic, amb què hi tenc més relacions. Però aquí hi ha dues branques: l'antiart, la negació total de l'objecte de l'art com a tal i, per altra banda, la idea apoderant-se de l'objecte d'art, és a dir, el domini del concepte. Després hi ha el conceptualisme més polititzat, en el qual hi vaig participar també, atès que mai no he separat l'activitat política del que és el treball com a cineasta.

I responent a la pregunta, quant a les formes d'utilització d'un mitjà específic, en aquest cas el cinema, és bàsic desposseir-lo de la condició de ser un art subsidiari de, per exemple, la literatura del segle XIX. El que jo he fet és partir específicament del cinema com a llenguatge, contaminat per múltiples disciplines artístiques, però donant més importància al llenguatge per ell mateix que no al seu ús per subordinar-lo a l'objectiu de contar una història o un esdeveniment. El cinema té, com tots els llenguatges, aspectes molt diferenciats de les altres formes artístiques, com la literatura, que és la que més mal ha fet, al cinema. En el cas del cinema és fonamental el caràcter polifònic de les imatges i tenir dues bandes, la de la imatge i la del so, dues autopistes que corren paral·leles, sense que l'una sigui subsidiària de l'altra. Tenint en compte que en la banda del so hi entra tot, des del silenci fins als diàlegs o la música, i que, per un altre costat, aquesta banda sonora també genera imatges. A partir dels suggeriments que parteixen dels sons, a l'espectador se li oculten sobre la sèrie d'imatges projectades una altra sèrie d'«imatges» que flueixen i li obrin el ventall potencial de visualització. Un potencial que pot ser intensificat si a partir d'una forma de concepció, que es podria dir propera a la música, s'obté una determinada conjunció i fluïdesa de tots aquests elements funcionant amb un tot unitari. Per exemple, el la seqüència dels cellos en el metro. La suite està rodada en un sol pla, desplaçant-nos cap enrere i tornant a agafar la direcció final del moviment de la seqüència anterior, la del vaixell sobre el riu Dresden. A l'espectador se l'atreu en aquesta seqüència mitjançant la modulació d'alternances de moviment que s'ha treballat prèviament. És a dir, tot l'anterior construeix la dinàmica precisa perquè l'espectador tengui una especial receptivitat en aquest instant, propiciada per unes guies que se li han donat en la banda d'imatge i en la de so. I per això s'ha partit fonamentalment dels codis essencials del llenguatge, explotats sense subordinar-los a una narració lineal o basada en l'articulació de causa-efecte.

A.W. Una vegada més crec que apareix la idea de llibertat creativa absoluta en la vostra obra...

P.P. La clau per incorporar-la a un mitjà d'expressió que ha de ser creatiu, com el cinematogràfic, és la capacitat d'usar aquesta llibertat assumint riscos. Per altra banda, a mi m'han assenyalat en moltes ocasions la seguretat que mostro en els rodages. Rodo exclusivament el que veig abans, apurant enquadrements i moviments fins al final. Mai no rodo cap pla de recurs. Mai no em plantejo, per exemple, si un pla pareix que sigui massa llarg, tractar després de fer-ne dos de curts, per justificar-me. El moviment que veig i anticip és la meua mirada. Pensa també en autors com Dreyer o Tarkosvsky; el muntatge no és per res només el moment en què ja arribes a la sala de muntatge: quan rodes ja muntat. A *El silenci abans de Bach* aquesta idea de rodar cada bloc amb una sola seqüència era un fet que tenia molt clar des del principi. Cada pla ha de

tenir el pes de tot el film. De manera que no hi ha seqüències de transició, una de menor importància que altra, preparatòria o de trànsit. Totes les seqüències hi són perquè hi han de ser, i de la manera en què es van engranant. Front a aquesta visió tan reduccionista i estesa que existeix sobre el que és el cinema, la llibertat creativa és la que et permet vèncer aquesta barrera, de manera que no hi hagi cap obstacle i puguis trencar els codis. I aquesta és una qüestió que ningú no s'ha vist obligat a demanar-me ni pel que fa a *Umbracle* ni pel que fa a *El silenci abans de Bach*.

A.W. Amb el vostre estil de realització no es pot separar el sentit o el discurs de la posada en escena.

P.P. Absolutament. En realitat, tot *El silenci abans de Bach* és una única seqüència. És una única mirada. Totes les seqüències van guiades per un mateix ritme que vaig marcant. No es tracta de la continuïtat d'un esdeveniment que segueixes. Rodo sempre amb la preocupació que cada pla ha de dur el pes del film. No faig plans de recurs. No m'aturo a col·locar dos personatges. O, quan ho faig, per exemple en la llibreria, no ho faig perquè parlïn de qüestions personals, sino perquè ho facin a partir dels llibres. Fixa't que hi ha poquíssims diàlegs. Quan els incloc és com un interval fugaç, sense trencar mai el ritme del relat.

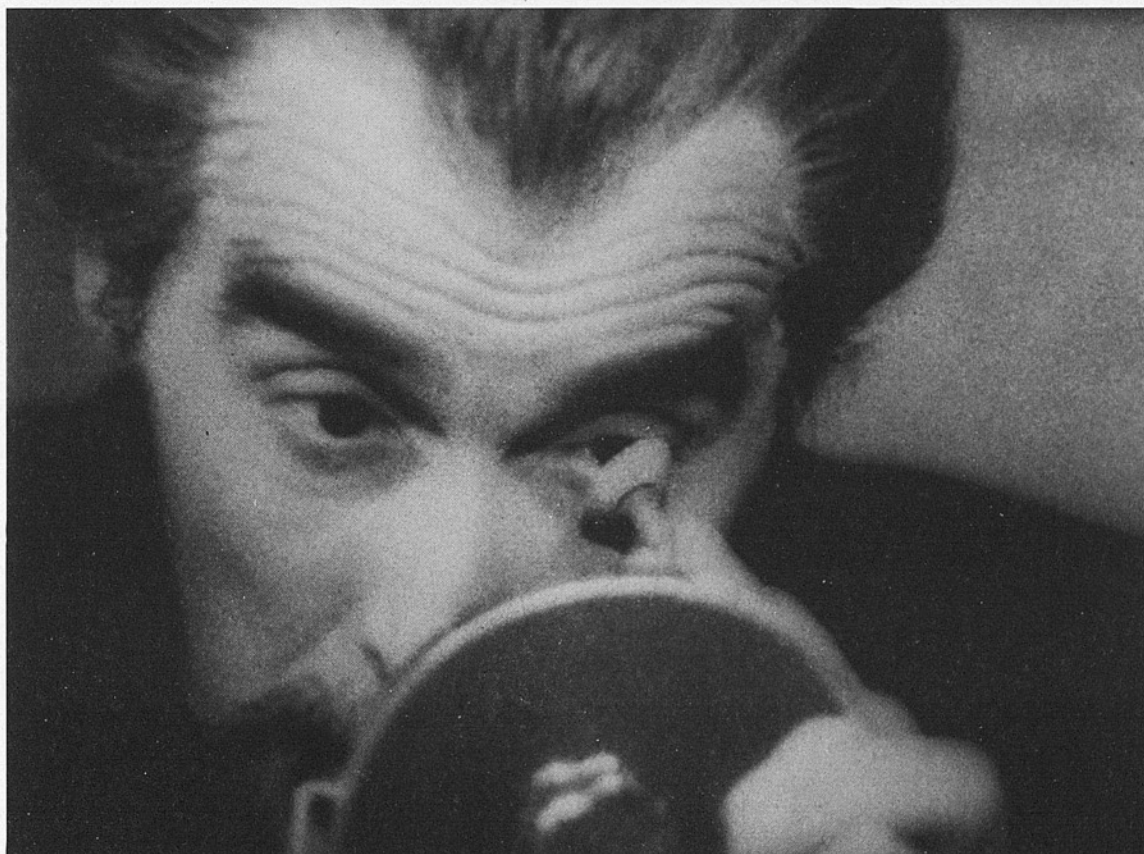
A.W. Penso que aquesta consideració del film com una sola seqüència procedeix del fet que aquí la unitat pareix donada per les seqüències

en comptes del pel pla. Pensant en el vostre film recordava una citació de Scelsi que em semblava translladable al vostre cinema: "La música no pot existir sense so, però el so pot existir sense la música." D'aquí passava a la idea del so com a element fonamental, com a principi fundador, que, en el cas del vostre cinema, estaria ocupat per la seqüència. Aquestes tenen la seva pròpia entitat, separades unes de les altres.

P.P. Hi estic totalment d'acord. A més, aquesta idea està mostrada d'una manera explícita al començament del film. En la seqüència de l'afinament del piano, passam d'un piano mecànic a l'arrel mateixa d'aquesta música, el so. Quan s'acaba el procés d'afinament, sobre la imatge del gos que ens mira, escoltam les darreres notes d'afinament, però de cop i volta, hi ha una nota



Vampir



Vampir

pura, amb la qual iniciam el viatge, aferrats a l'asfalt, aferrats a la terra. No coneixia la citació que esmentes però em sembla molt encertada.

A.W. A més aquesta forma tan inusual d'enllçar seqüències, com si fossin blocs sense evident relació causa-efecte, però dins d'un fluid discórrer continu, obri un nou espai actiu a l'espectador. Se l'ubica en una posició que l'indueix al fet que sigui inevitablement ell qui completi i trobi les associacions, les connexions.

P.P. Crec que d'alguna manera hi ha hagut un canvi en la forma de percepció de l'espectador. No és possible que, de cop i volta, *El silenci abans de Bach* hagi tingut l'acollida que ha rebut i hagi estat assumida amb aquesta facilitat pel públic, quan és un Bach sotmès a una forma radical, a partir de la qual es pot dir que Bach ho resisteix tot. En aquest film és l'espectador qui entra i fa un recorregut amb el film, sent ell mateix qui s'organitza la proposta que se li planteja. El fet de tenir el film en sales durant tantes setmanes seguides amb tal afluència de públic és meravellós. D'alguna manera, em faltava tenir aquesta experiència. És un impacte més obert, important considerant els canvis que s'estan experimentant en el món audiovisual. És molt diferent de l'experiència d'una obra aconseguida, però abocada a un circuit més limitat, dirigida al cercle més elitista de tipus museu. Ara existeixen possibilitats per a cineastes amb altres sensibilitats, realitzadors a l'entorn de 30 anys i que estan començant. Hi ha un camp que pot anar en augment per a aquestes fórmules alternatives. Ja duc temps circulant per museus, universitats i cinemes lligats

amb institucions. Però ara per exemple, a Dresde, hi ha un grup de joves que ocupa locals d'institucions, amb el consentiment d'organismes públics. Organitzen projeccions i retrospectives i duen ja anys amb una labor seriosa i reconeguda. Ara m'han convidat a anar-hi per fer una retrospectiva dels meus films que arribarà a tres ciutats, Bremen, Hannover i Munic. És molt simptomàtic el fet que m'escriguessin dient que, si finalment hi anava, l'Institut Cervantes s'havia oferit ja a invertir diners en el que tenien plantejat. És a dir, en el moment actual, les institucions ja volen invertir diners en aquest tipus de propostes. Pens que també acabarà per haver-hi productors grans, que disposen de sales de projecció, que començaran a sondejar aquests canvis dins de les noves sensibilitats, buscant joves com vosaltres, de la vostra generació, amb projectes que trenquin amb els codis. D'una manera més tímida, això es manifesta també en relació amb gent com Albert Serra i altres, que no són tan radicals com jo, però que tenen una mirada distinta. I les exigiran més, que la diferència sigui més forta. Actualment, acostar-se a Bresson per exemple no és una solució per al futur. Va ser molt bo que generació dels Marc Recha altres partissin d'aquesta referència. Però continuen en braços de Bresson. I Bresson, per a aquestes noves maneres de percepció en l'espectador, ja no és el que era fa uns anys. La gent demana qualche cosa més. Els projectes audiovisuals que es passen exclusivament en museus compleixen una funció distinta. Però el que pugui venir del cinema, ha de sorgir a través d'aquestes altres apostes més radicals. Perquè s'ha obert una altra via. ■

Vampir

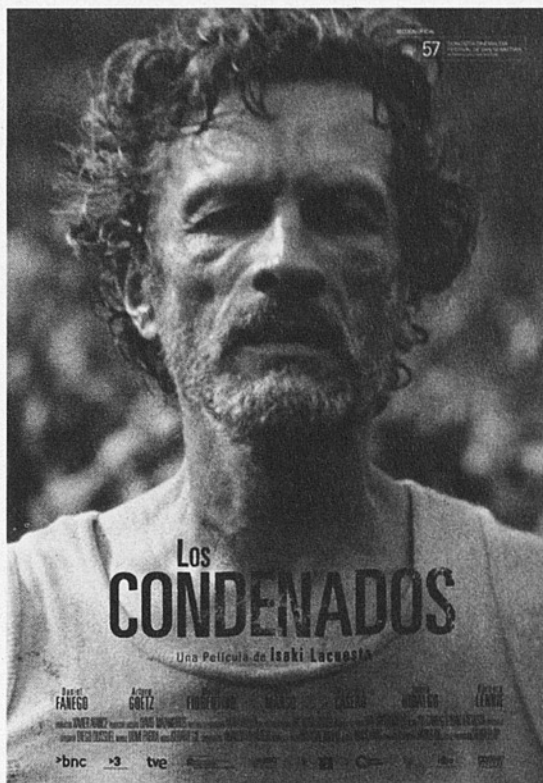


Isaki Lacuesta va presentar el seu tercer llargmetratge, *Los Condenados*, en la LVII edició del Festival de Cinema de Sant Sebastià, en la qual va obtenir el premi de la crítica internacional Fipresi. El film va arribar acompanyat d'una intensa campanya publicitària, i el dia del passi per a la premsa el sala estava de gom a gom. Abans de començar la projecció, algú es va referir a Isaki Lacuesta com una "jove promesa del cinema espanyol", un qualificatiu que em treu de polleguera, perquè fa olor de terminologia comercial prefabricada. Potser perquè els qui coneixem els films anteriors, *Cravan vs Cravan* i *La Leyenda del Tiempo*, així com els curtmetratges que ha realitzat, tenim una especial estima per a un tipus de cinema sincer, personal i difícil de classificar, com és el d'Isaki Lacuesta. Preferesc considerar-lo un autor que fa el que vol, seguint la pròpia intuïció en cada moment i que ens captiva per la seva honestedat. Vaig tenir la sort de poder veure *Los Condenados* a Sant Sebastià per segona vegada; vaig tenir temps de pensar sobre el film i per observar la reacció del públic de passada, quan no estava hipnotitzada per la diegesi del relat, cosa que em passa molt fàcilment, ho reconec.

Los Condenados conta la història en l'època actual d'una ferida de guerra sense tancar, un conflicte sobre violentes lluites entre civils i dictadures que va tenir lloc en el passat, i que s'ubica en un lloc abstracte d'un país sud-americà, i que podria ben bé ser qualsevol conflicte dels molts que es podrien esmentar d'arreu.

Dos ex-combatents guerrillers es reuneixen en el lloc del crim trenta anys després dels fets per excavar les restes del tercer company i amic, Ezequiel, d'una fossa comuna d'un campament de presos de la dictadura. Aparentment, aquest va ser assassinat en l'operació de fugida, de què en varen sortir il·lesos Martín i Raúl. En el lloc de l'excavació, un lloc apartat enmig del bosc i les muntanyes, hi coincideixen també, convidats per Raúl, la mare d'Ezequiel, Andrea, la viuda ressentida, una amiga d'aquesta i el seu fill, un jove idealista actiu que treballa amb tenacitat en l'excavació juntament amb un grup d'universitaris. Tots han de conviure en una residència propera, que és on transcorre en realitat l'acció del film. El verdader protagonista de la història és Martín, que ha viscut a l'exili europeu durant la dictadura posterior amb la consciència ensagnada, ferides que es manifesten en un dolor físic constant i en el rostre eixut, de mirada greu, magníficament interpretat per Daniel Fanego.

Raúl i ell reemprenen l'amistat interrompuda fa anys, mentre en les reunions del grup, menjar i sopars, s'alcen debats i converses sobre el significat de la lluita política, armada, i la lluita interior. Cadascun dels personatges du la seva pròpia càrrega, condemnats, ells també, a fugir en les



seves ferides de per vida. Ezequiel representa el mite de l'heroi caigut en una revolució, i Andrea, que l'idolatra amb malaltissa nostàlgica, ha estat incapaç de reconstruir la vida al marge de l'obsessió politicorevolucionària, retraient a Martín l'exili, amb ressentiment. La seva amiga, una imatge de lucidesa i alegria, és el consol a la tristesa que envolta la mort d'Ezequiel, mentre que el jove fill, Pablo, dirigeix les passes al llarg del film cap a la violència, defensant la lluita armada de forma visceral. Raúl ha organitzat la trobada per reconciliar-los amb el passat, per netejar ferides, incloses les seves.

És evident que Isaki Lacuesta pretén presentar-nos les possibles posicions morals enfront dels morts en batalla, enfront de la lluita armada i la seva justificació, la memòria històrica i la necessitat de conèixer o d'ignorar el passat. Els plantejament és formalment distant, els personatges es presenten amb intencionada fredor davant l'espectador perquè ell esculli o pensi en la seva pròpia opció. El problema de *Los Condenados*, el que més se li ha retret, és precisament aquest distanciament, que pareix voler obligar l'espectador a elegir o a abandonar la sala. El film es construeix a còpia de diàlegs i d'idees que hi obren l'entrada dels nostres cors. Aquesta aposta arriscada permet als espectadors més lleials descobrir, ja ben avançada l'acció, que rere el circ de l'excavació s'hi amaga una mentida, un secret que comparteixen Martín i Raúl, però que, per desgràcia, ens el deixen fora



del film. Val la pena continuar al nostre lloc perquè les emocions, a la fi, arriben amb un pla seqüència brillant que trenca el ritme sufocant de les bregues i la convivència: un monòleg de set minuts, sense talls, d'una impressionant Bárbara Lennie que interpreta Silvia, la filla d'Ezequiel i Andrea.

Apareix en la història com un raig de llum que ens aferra per fi a la butaca. A pesar de l'entossudiment de la seva família per involucrar-la en els afers del passat, Silvia viu la vida el millor que pot, girant l'esquena a sa mare i a la resta, aixecant barreres contra els qui pretenen obligar-la a plorar el pare i a cercar-ne els ossos. És l'única que ens parla de l'amor, dels fills, del treball, del dia a dia. Ella representa el punt de vista vital de la joventut, oiada de mites i de nostàlgia, que viu el present en plenitud, un model amb què es podria identificar el cineasta i gran part de la joventut espanyola, i probablement de la meitat de la sala de cinema.

És aquí on intervé Martín, un home amb grans dots de persuasió, que troba Silvia en una ciutat propera, trenca les barreres, i aconsegueix dur-la al campament base, contant-li per fi allò que ella no esperava: la veritat.

Perquè, encara que és cert que la veritat és una suma de punts de vista, la mentida és l'anul·lació de qualsevol punt de vista, l'anul·lació de les persones, condemnades i executades per la fe, pel passat, per la culpa o el rancor, per l'odi o per la violència cega. Silvia és el rostre lluminós i autèntic que ens salva de l'obscuritat del bosc, és l'esperit que arriba de fora per redimir Martín, perquè representa la vida enfront de tots aquests esquelets mal enterrats i els seus enterradors. La veritat que s'amaga en el relat és que la línia que separa l'heroi del traïdor és inexistent, que inventam els mites que necessitam, que en les guerres només guanya la por, que tots acabam sent víctimes i ho seran les generacions següents, fins que es tanquin les ferides. Cap ideal no justifica l'assassinat de persones.

Quan Silvia i Martín arriben al campament, les restes mortals d'Ezequiel jueuen escampades damunt una taula. Els familiars i amics, consternats de trobar la realitat palpable després de trenta anys d'idees, saben que ha arribat un punt de no retorn

en les seves vides, i que han estat convidats a plantejar-se el sentit de l'existència. En el cas de Silvia, la veritat alliberadora desperta la seva curiositat i roba el diari de notes de Martín, un significatiu gest de recerca que res no té a veure amb un munt d'ossos.

Iñaki Lacuesta equipara els conflictes armats del món evitant situar *Los Condenados* en un context històric o geogràfic concret, però urgeix preguntar-se, ¿realment és vàlida aquesta tesi?, ¿es pot abstenir fins aquest punt una lluita d'interessos, realment ignorar el context polític, social, històric d'un país? Per posar alguns exemples: ¿no hi haurà circumstàncies que justifiquin la lluita armada, i, en canvi, no serà veritat que la voluntat d'un poble està per damunt de les minories armades?, ¿realment tenim el mateix concepte de llibertat ara que fa cinquanta anys?, ¿què es pot fer i què no en defensa pròpia?, ¿qui és innocent en una guerra i qui és culpable? Aquesta abstracció de *Los Condenados* provoca no només una reacció freda en l'espectador: la sensació de falta d'informació és constant al llarg de tot el film i impedeix prendre partit.

La solució a aquest film s'hauria de cercar en Joseph Conrad. Isaki Lacuesta es declara inspirat per *Bajo la mirada de Occidente*, el llibre que Conrad va publicar el 1911, sobre la consciència íntima en temps de guerra, encara que jo preferiria fer-ne referència *Lord Jim*, si hagués de cercar un símil. El paisatge de la selva, els personatges torturats, les qüestions morals sobre la culpa, les oportunitats, les decisions vitals, ens traslladen a un relat èpic, en què el tema no és tant la justificació de la violència, sinó les conseqüències dels nostres actes sobre la vida dels altres i sobre la nostra pròpia consciència, la responsabilitat que tots hem d'assumir en el nostre paper d'animals polítics. Aquest és el camí que ens condueix al tema de *Los Condenados*, i el missatge que s'endevina en els torturats personatges de la història, els retrats dels rostres, l'entorn asfixiant i el calor, les mosques, els ossos que van apareixent.

Los Condenados va arribar al festival envoltada de gran expectació. Al meu costat, una dona major que va seguir el film amb verdader interès, va quedar asseguda durant una estona en encendre's els llums de la sala, en silenci, mirant la pantalla blanca. Li vaig demanar què li havia paregut i em va contestar en francès, dubtant, "no ho sé encara, hi he de pensar un poc més..." Em va agradar la resposta i vàrem parlar una estona. Després em va dir que nomia Lucie Vigo. Vaig decidir contar-ho a Isaki Lacuesta. Per descomptat, si el que volia era fer-nos pensar en el film, ho ha aconseguit.

Entrevista al director Isaki Lacuesta

Isaki Lacuesta arriba de Barcelona a Madrid per al passi de premsa de *Los Condenados* a la capital d'Espanya. Duu una petita maleta, reveladora d'un



esperit viatger; pareix que en els viatges hi trobi els films, quasi a l'atzar. Potser podríem traçar una ruta a través dels països i continents que recorre coneixent personatges i històries, deixant-se impregnar per l'essència de cada lloc, com un explorador de segles anteriors: Barcelona, Cadis, Argentina, Mali... La seva vida i els seus films es donen la mà, perquè són experiències úniques i personals, amerades de la seva visió del món, dels pensaments, dels sentits, i que componen el diari d'un viatger sensible, que sap veure i escoltar. Potser així puguem comprendre per què cadascun dels seus llargmetratges té un llenguatge i una identitat propis, desenvolupats fora dels clixés sobre estil i dogmes. Aquesta fortuna que molts voldrien, la seva llibertat, li permet desenvolupar els projectes honestament, acceptant els errors sense prejudicis, amoixant els personatges amb estimació.

Los Condenados

E. G. La llibertat en el rodatge que has gaudit en els films anteriors, ¿no l'has notada a faltar, amb tants actors, tanta gent en la realització?

I. L. Hi ha menys gent de la que apareix en els crèdits, però sí, es tracta aquesta vegada d'un film amb una estructura tancada, encara que oberta a canvis. A la pràctica, quasi cada nit parlàvem amb els actors sobre els diàlegs de la jornada següent. Per exemple, la seqüència de Bárbara Lennie la vàrem treballar junts, durant hores en un bar, mesos abans del rodatge. La seqüència definitiva, el seu monòleg, el vàrem escriure hores abans del rodatge i es va rodar el penúltim dia. Dura set minuts i

mig i tanmateix diverses persones l'han estimat en tres minuts, i això m'encanta.

Sabíem que l'estructura del film era clara, però sí, hi ha un marge d'incertesa. Part d'aquest marge, es troba en la climatologia, en adaptar-se a les condicions a la força, i després hi ha el marge de llibertat en els diàlegs. La seqüència de la brega entre els personatges principals (Raúl i Martín) jo volia treballar-la com a *La Leyenda del Tiempo*, de forma més improvisada, però el tema de *Los Condenados* condiciona molt els actors perquè els afecta personalment (la dictadura argentina), així que passàvem hores fent escriptura quasi col·lectiva dels diàlegs, ja que ells han viscut els fets de què parlàvem i gràcies a la seva proximitat a la història vaig poder deixar-me'n aconsellar. Estic especialment content dels actors, hi ha grans actors a l'Argentina, i, a més, són cares noves gairebé tots.

E. G. El pla de Bárbara és impressionant, Sortim de l'entorn obscur i dens de la selva i trobam aquest rostre lluminós, jove, sense empremtes.

I. L. És un canvi de llum, de lloc, de to. Potser és el que més té en comú amb *La Leyenda del Tiempo* aquest film, el de retrat d'un personatge i la història d'un rostre. El film pivota sobre aquest pla; m'interessava veure com l'actitud de Bárbara canvia, passa d'estar tancada davant de Martín i al seu passat, a acabar baixant les barreres i havent d'anar a l'excavació. Quant al quadern que agafa Martín, m'agrada considerar-lo com un llegat, es pot pensar que ella el roba o que Martín l'hi dona. Ella, que s'ha negat a saber res sobre son pare, de cop i volta té interès

a saber qualque cosa sobre aquesta persona que no ha conegut i ha estat prop d'ella en la infantesa. La reacció de Bárbara (el personatge de Silvia) és ambigua, no se sap si l'odia i si es guareix a la fi, o li obrin les portes a una sèrie de coses, perquè de cop i volta aquesta al·lota descobreix que son pare no era l'heroi revolucionari que ella pensava. No queda molt clar si aquesta reconciliació amb el passat es produeix perquè son pare no és el que ella creia, o si se'n tem que les coses no són blanques o negres, sinó que hi ha matisos.

Silvia també té un canvi d'actitud per culpa de Martín; no vol saber, però acaba condemnada a saber també. Un cop més, Martín obliga els altres a fer el que ell vol, de bell nou ella té una herència d'aquest passat.

E. G. Ofereixes un ventall de possibles actituds a l'espectador, sense donar preferència cap punt de vista.

I. L. El millor és que sigui l'espectador qui prengui posició. En aquest film hi ha una distància diferent que en els films anteriors, és cert, està rodat des de la distància amb els personatges, sense empatia, al contrari que a *La Leyenda del Tiempo*, perquè la nostra intenció és que l'espectador especuli sobre què hagués fet ell. És una distància intencionada en la forma de filmar i en el temps de l'acció, perquè es tarda en el film a saber per què cadascú reacciona d'una manera, amb la qual cosa l'espectador es veu obligat a pensar les opcions. Una motivació per fer-la va ser precisament aquesta: que cadascú arribi a conclusions pròpies sobre la lluita armada.

E. G. Jo no crec que sigui un film sobre la lluita armada, potser més aviat sobre la lluita interior, o sobre la memòria històrica. Un tema interessant és la responsabilitat moral sobre els nostres actes i actitud envers el passat.

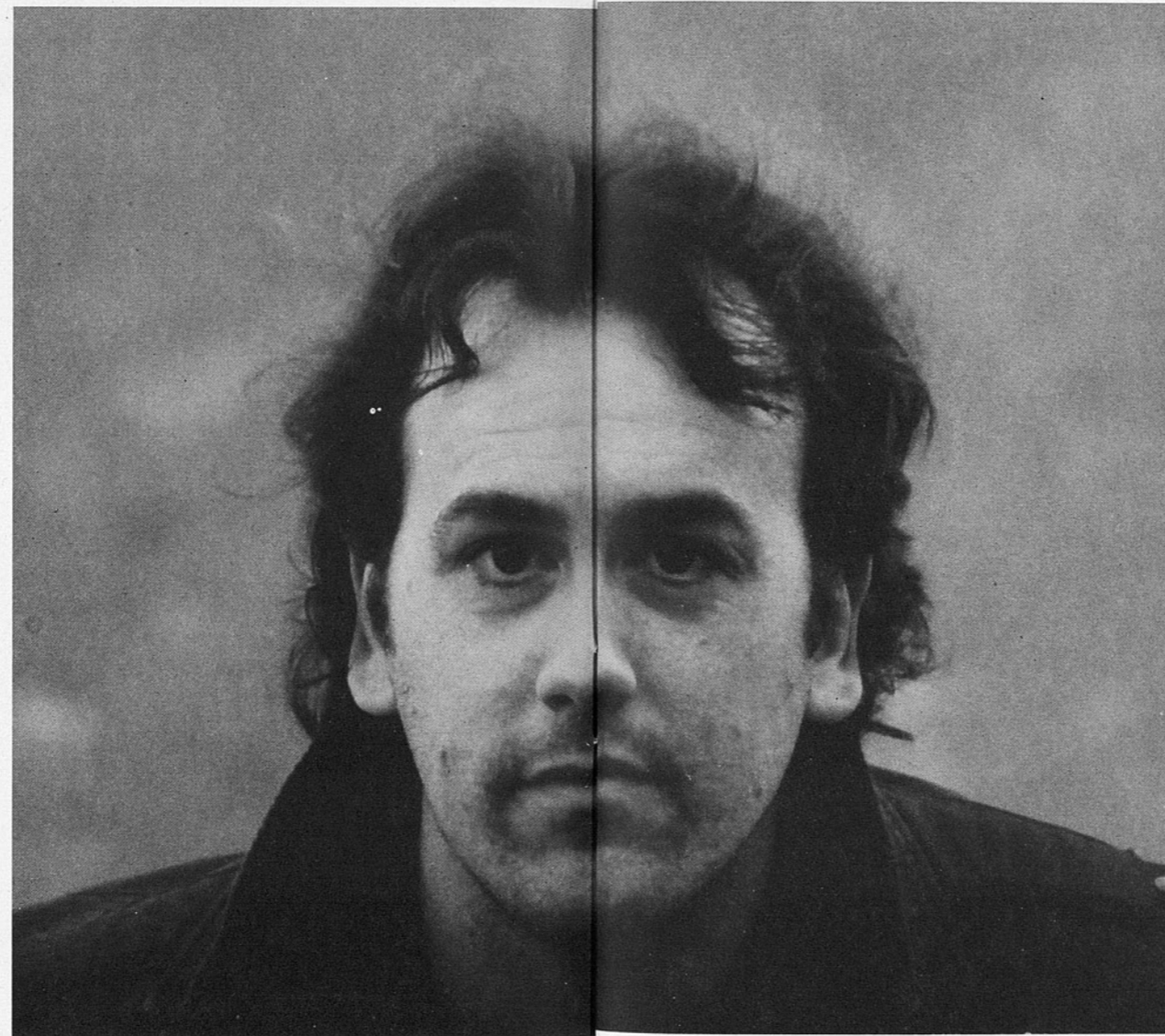
I. L. La responsabilitat és la paraula clau, sí. Les reflexions que faig sobre el film es basen en un text que es titula *No matar*, sobre la responsabilitat, que em pareix un títol molt encertat. És un film moral: ¿en quina mesura podem prendre decisions que afectin les vida dels altres, en aquest cas inclòs l'assassinat? Camus ho recordava: en un context militar, deixar de complir les ordres és un crim, i això ha estat igual en tots els conflictes. Fa poc llegia un llibre de Rodrigo Rey Rosa, *Material Humano*, i m'hi vaig trobar un personatge que conta la mateixa història que viu Martín, però ubicada a Guatemala. El seu grup guerriller havia hagut d'ajusticiar els seus companys, i el protagonista es dirigeix als fills dels morts per contar-los exactament el que ha passat, perquè entenguin el que havia passat, en el fons des del reconeixement de l'error. Jo tenc un postura molt clara respecte del tema, que crec que es veu al film, però crec també que seria un error contar-ho, perquè perjudica el visionat del film, podria passar-me de la ratlla en un sentit i espanyar-lo.

Dieun que hi ha films més intel·ligents que els seus autors: tots tenim una visió i després els films

són més ambigus i tenen més arestes, adquireixen els seus propis matisos.

E. G. Joseph Conrad, *Visión de Occidente*, conta'm com t'ha influït.

I. L. És un gran llibre. Hi havia moltes coses al film que m'anaven recordant el llibre. Comentant la banda sonora del film amb el compositor, aquest em recordava que l'origen de moltes idees de la història són en el llibre, que jo havia llegit feia temps. Hi havia paral·lelismes idèntics al text, el to èpic de Conrad no incompatible amb la vida quotidiana, i al mateix temps el to reflexiu, compatible amb la narració i el relat. En aquest sentit, aquest va ser un repte, compaginar el to narratiu amb un aspecte més contemporani, que no fos el típic film de relat simplement; seria un error fer un relat en el buit, que és el que pareix que està de moda, Conrad té aquest to just entre l'aventura i el conflicte intern: la culpa i les conseqüències psicossomàtiques en el protagonista. Una seqüència de Conrad és la de la padrina; com diu ella mateixa, no pot evitar resar, encara que conegui la



responsabilitat de l'església, aquest conflicte del creient és una història que s'ha repetit en d'altres països.

E. G. El cinema ens obliga a plantejar-nos qüestions i ens afecta en allò més íntim. ¿I a les persones que el fan, els afecta també en allò més personal?

I. L. Forçosament, si no, no valdria la pena fer el film, si treballes tant de temps amb un projecte és inevitable tenir-hi una implicació real. En aquest cas, estàvem tot el temps junts, tancats i discutint sobre el tema, a vegades amb conseqüències positives per al film. Els protagonistes tenien discussions polítiques en els assajos, que varen obligar a canviar sovint el guió i va costar que funcionassin algunes seqüències.

E. G. No tenc clar quina és la intenció de Raúl en organitzar el trull.

I. L. Les motivacions són ambigües, preferesc que les decideixi l'espectador. És un cas obert, desenterrar aquest cos enterrat per tornar-lo a enterrar, fet qualque cosa ben feta després que hagi pas-

sat el temps. A Raúl el mou la por que altres trobin Ezequiel i puguin destapar la veritat, però, a més de sortir-se'n airós, el seu interès també és intentar arreglar les coses. En realitat vol fer el bé, fins i tot a costa d'arrossegar els altres, vol fer feliços Andrea i Luisa, vol reparar el dolor causat, per això obliga a Martín i a tots els altres a tornar.

El film *Shoa* (Claude Lanzmann, 1985) té un exemple d'aquesta actitud. Un film que va tardar vuit anys a fer-se; hi ha una seqüència mítica amb el perruquer jueu a qui obligaven a tallar el cabell a les dones abans d'entrar en el camp de concentració. El director de *Shoa* el força a recordar, primer contant els fets en to asèptic, com si fos un periodista en una seqüència de quinze minuts. De cop i volta, no vol seguir contant, s'enfonsa, plora, però acaba contant la història sencera. Lanzmann l'obliga a seguir parlant: és una responsabilitat envers els morts, com un llegat a la humanitat. El perruquer s'enfonsa psicològicament, plora, però segueix contant. La qüestió és ¿amb quin dret arrossegues els altres a afrontar el passat i els actes de cadascú? Una cosa parells fan els protagonistes de *Los Condenados*; Raúl i Martín. Les conseqüències de desbloquejar un trauma són imprevisibles, pot ser positiu o tenir conseqüències nefastes. Contar a Silvia el que realment va passar pot canviar la vida de Silvia.

E. G. Recordant els dos films anteriors, he de demanar-te, ¿creus en els fantasmes?, ¿és l'absència més poderosa que la presència?

I. L. No és una cosa conscient o sobre la qual hi hagi reflexionat, però és cert, és present en tots els films el passat, allò perdut, en un intent de filmar la invisibilitat. El cinema té aquesta capacitat d'invocació i de vocació alhora; l'absència és un dels meus projectes futurs i dels curtsmetratges també, inconscientment, però l'és.

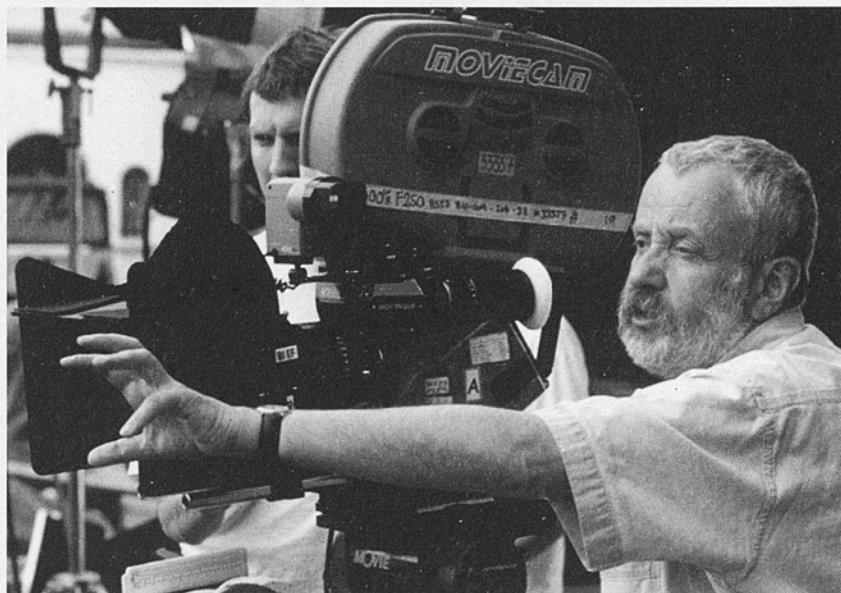
A *La Leyenda del Tiempo*, l'absència era la dels pares dels orfes protagonistes, una orfenesa sense metàfores, en aquest cas era un fet real.

Ezequiel, a *Los Condenados*, és un cos enterrat, mal enterrat. Crec que des de la tragèdia grega *Ifigènia fins ara*, la necessitat d'enterrar bé existeix en l'ésser humà, com observam en el conflicte actual entorn de la tomba de Lorca, així com en les fosses comunes que hi ha arreu.

Sí, crec en els fantasmes; el cinema seria la conservació de les restes humanes. A les coves d'Altamira ens emocionen profundament les petges d'aquelles persones que varen plasmar les seves imatges del seu entorn en els murs, i igualment ens emocionen films dels anys vint, a vegades molt dolents, simplement pel record d'aquella actriu o aquella al·lota enterrada fa anys, i tanmateix és allà mateix, davant dels nostres ulls. Aquesta emoció es repeteix en el cinema, és present en totes els films, en els actuals també, fins i tot a *La Leyenda*. És un factor que forma part del cinema, tot el que filmam queda allà. Fins que s'oblida un film, clar, i el temps passat, fins que ja no queda res, ni film ni records, potser només la idea. ■

Clàssics Moderns. La família (i IV) *Secrets & Lies* (*Secretos y mentiras*, 1996) de Mike Leigh

Iñaki Revesado



La filmografia de Mike Leigh és un autèntic estímul per a persones que cerquen en el cinema alguna cosa més que divertiment. Cada un dels seus treballs està carregat d'un missatge d'humanitat a què no poden ser alienes les ments compromeses. Sap variar entre el drama i la comèdia, sentint-se en els dos gèneres amb similar comoditat i fent en ambdós casos absolutament creïbles els seus personatges. Com és habitual en la major part dels cineastes europeus, Leigh és tan minoritari com Haneke, Téchiné o Akin, si bé el darrer dels films que s'ha estrenat al nostre país ha gaudit d'una supervivència inusual a les pantalles. Èxit al qual tampoc no ha estat aliena la nostra ciutat, ja que *Happy-go-lucky* (*Happy, un cuento sobre la felicidad*, 2008) ha aconseguit aguantar la invasió d'estrenes sense control i ha resistit setmanera setmana a les pantalles dels Porto Pi.

Secrets & Lies es va estrenar poc després de fer impacte arreu dels festivals amb el seu anterior treball, *Naked* (1993), un film dur i desagradable que planteja en primer terme la misèria humana duita als darrers extrems. L'èxit de *Naked*, malgrat la seva incomoditat, ben segur que li va obrir les portes de l'edició de Canes del 1996, on es va presentar el film que comentam, que finalment va guanyar, amb tota justícia, la Palma d'Or. Hi ha coses ja presents a *Naked* que també s'obren lloc entre l'artilleria de sentiments i emocions que formen *Secrets & Lies*, com és el reflex de la misèria humana, encara que mostrada ara d'una manera més discreta i amb una porta (un ample portal, seria més adequat) oberta a l'esperança.

El film de Leigh és una de les obres que amb més certesa ha sabut mostrar el lloc que ocupa la família en la vida de les persones. La pel·lícula s'inicia amb l'escena d'un enterrament. Els vestits de dol, els

càntics fúnebres, els ulls emocionats dels assistents són una petita introducció de la història d'un dels personatges que després esdevindrà la peça fonamental quan arribem al desenllaç, en què per sempre quedaran enterrats tots els secrets i totes les mentides. L'escena ben bé podria ser el típic episodi a què estam acostumats per mor de les pel·lícules de Hollywood, amb cementeris que més semblen parcs, on les creus es reparteixen ordenadament en un camp de gespa immaculat i on cada làpida sembla ser un ornament de marbre blanquíssim com flors repartides en un paisatge bucòlic. Segurament, els reunits partien després de l'oració de comiat en cotxes majestuosos a les seves grans ocupacions. Tanmateix qualsevol semblança amb les produccions de Hollywood s'esvaeixen quan la càmera de Leigh, després de mostrar els ulls plorosos dels familiars i amics

de la persona morta ens regali una panoràmica del cementeri, en el qual l'herba ha crescut fins a menjar-se les creus i les làpides que recorden els morts, a qui ningú no sembla ja recordar: un clar reflex que més enllà de la mort de les persones, del que ja tampoc no queda res és del seu record. Fantàstic retrat de la lleugeresa i de la imperceptible finitud de l'existència humana. Des d'aquí, des d'aquest primer i imprescindible reflexió, la història que ens contarà Mike Leigh cobra una major importància, com si des de la càmera ens cridàs *carpe diem*, perquè la vida és només el que és i absurd seria deixar-la córrer i veure-la passar com un simple espectador, sense implicar-s'hi fins a les celles, per després penedir-se'n.

Lluny del cementeri es desenvolupen les vides de dos germans: Maurice i Cynthia. Amb desigual sort a la vida, Maurice ha aconseguit millorar el seu estatus gràcies al negoci de fotografia. Casat amb Monica, a qui estima i de qui continua enamorat com un al·lot, Maurice quasi ha oblidat quines eren les seves arrels, perquè aquestes eren tristes, pobres i difícils; males, molt males d'encaixar dins la nova casa que ha comprat, la qual Monica ha decorat com si es tractàs d'una casa de pepes, pintada amb colors que més recorden un pastís ensucrat fins al límit del que és suportable. I és que Monica es nega a acceptar allò que la vida no li ha volgut donar i que sap que mai no podrà tenir: un fill. Tret d'aquest problema que es revitalitza cada mes quan Monica es troba amb una nova menstruació, la vida del matrimoni és tranquil·la i feliç. Maurice continua enyorant la seva germana Cynthia i la seva neboda Roxanne, però sap que l'harmonia familiar és tan utòpica com l'esperança de la seva dona que qualche mes la menstruació no comparegui, perquè les diferències que separen les cunyades són massa grosses. No obstant, Maurice

ha sabut ubicar l'enyorança de la germana i veu com la vida passa a través de les mirades quasi sempre tristes i mancades d'il·lusió de les persones que entren en el seu estudi per ser fotografiades. Després de tot, tenint en compte el que veu cada dia, considera que ell és un tipus amb sort, un tipus feliç.

Menys afortunada ha estat Cynthia. Operària en una fàbrica on les hores passen lentes mentre una màquina fa petites osques en les planxes de cartró, la monotonia laboral poc l'ajuda a evadir-se de la seva existència. Morts els pares i després que Maurice deixàs la casa familiar, Cynthia, lluny de desfer-se dels arrels, pareix ensorrada i presonera entre ells. Sense altres possibilitats ha quedat en la casa on ha viscut sempre acompanyada dels pares, en un barri més gris que ella mateixa, on les persones caminen sense mirar-se, acompanyada d'una filla de 20 anys de pare desconegut, Roxanne, incapaç de mirar la mare amb una mica de dolçor. Cynthia sap que no ha donat a la seva filla moltes oportunitats, però tampoc no comprèn l'odi que sempre destil·la la mirada de Roxanne. D'alguna manera l'alcohol i el tabac són una ajuda en el dia a dia, com ho és el sol que, sense distingir rics i pobres, alegra el petit jardí desendregat de Cynthia.

L'aniversari de Roxanne, que ha de fer 21 anys, serà l'excusa perquè la família es torni a reunir després de més de dos anys sense retrobar-se. Per això un dia Maurice, sense que Monica ho sàpiga, visitarà la seva germana. En aquesta visita descobrim una infantesa difícil i també un amor intens entre els germans, que no han sabut fer comprendre en els altres la necessitat que tenen l'un de l'altre. Tot i així, Maurice, que sap que ell ha estat a qui la sort ha somrigut és generós amb la germana, qui quasi desesperada, emmalaltida de tanta soledat, l'implora que l'abraci.

Però de manera paral·lela, el realitzador ens ha anat contant detalls de la vida d'Hortense, una jove negra que és filla de la dona enterrada en l'escena del començament. Hortense és bastant més petita que els seus dos germans, amb qui no sembla entendre's gaire. Morta la mare, decideix descobrir enigmes passats. Sempre ha sabut que era filla adoptada i de cop sent la curiositat de conèixer qui era la seva mare natural. Ajudada per uns serveis socials i una llei que l'empara, Hortense arriba fins a Cynthia, precisament quan aquesta es troba al límit de les seves forces. De cop Cynthia ha d'enfrontar-se no només al seu present, sinó també a errors i ferides del passat que mai no ha sabut tancar i que l'avergonyeixen profundament. Però Cynthia, per damunt de tot, és una bona persona i sap que un embaràs als 15 anys és el primer disbarat de tota la successió de disbarats en què es resumeix la seva existència. I el millor de tot, encara és a temps de posar una mica d'ordre.

Cynthia i Hortense són mare i filla, però pertanyen a mons molt diferents. L'alcohol, el tabac i els disgustos han enlletgit considerablement la mare, però Hortense hi troba una

persona feble, simpàtica i amable que la necessita més del que Hortense necessitarà mai una altra mare. La nova filla és bella, elegant, té un bon treball i un apartament lluminós, és independent, educada, intel·ligent; res a veure amb Roxanne, l'altra filla de Cynthia.

Arribarà l'aniversari de Roxanne. La família es retroba posant tots de la seva part perquè la bomba que s'amaga rere de cada porta de la nova casa de Maurice no esclati. D'alguna manera els dos germans tornen a tenir el que sempre han volgut, tenir-se mútuament. Però Cynthia s'ha cansat de callar i sap que si vol sortir del pou en què es troba, és necessari destapar els secrets. Per això hi ha convidat Hortense d'amagat. Cynthia assumeix el risc amb valentia, però sobretot amb esperança, tenint només la complicitat de la filla recuperada, tal vegada perquè sap que el sol també llueix en el seu jardí i que encara que no disposi més que de cadires velles, sempre en tindrà alguna disposada per a qui la vulgui acompanyar.

No seria just no fer referència a la feina realitzada pel conjunt d'actors, tots ells impecables. Tal vegada per fer distinció entre ells, cabria destacar la sempre extraordinària Brenda Blethyn en el personatge de Cynthia i Marianne Jean-Baptiste en el personatge d'Hortense, encapçalant la resta d'actors, amb unes actuacions totes elles ajustadíssimes. Però tot això no hagués estat possible sense la màgia que Mike Leigh ha vessat sobre un guió elaborat i extret de la vida quotidiana i una direcció feta des de la discreció, que obligava a donar un major protagonisme als actors.

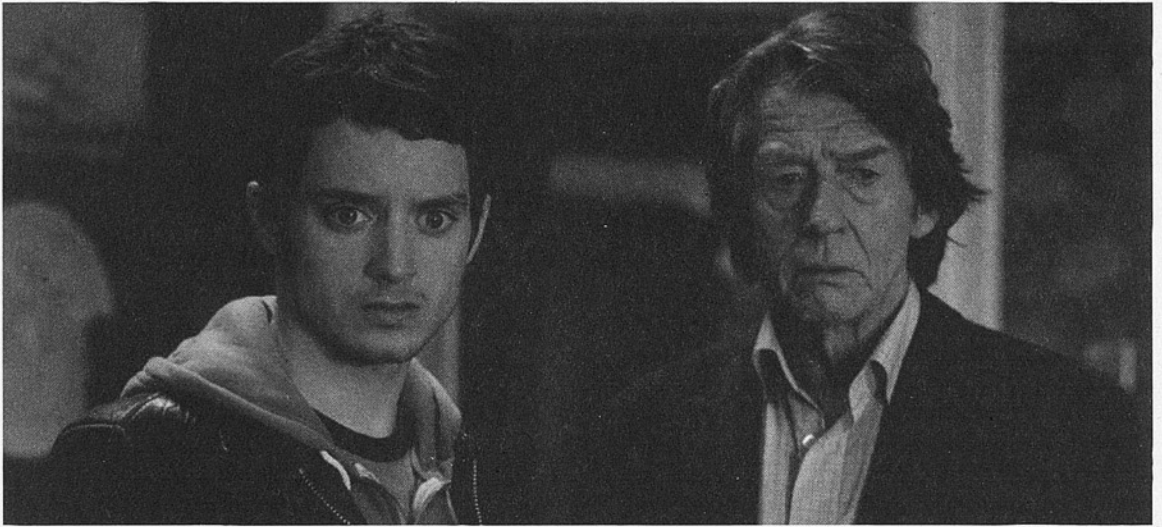
NOTA FINAL. Han estat molts d'anys, els que he col·laborat a *Temps Moderns*. El temps de dir adéu sempre és trist. Han estat moltes hores dedicades a escriure unes pàgines que m'han fet viure amb una major intensitat aquesta passió que és el cinema i això és una cosa que mai no podré agrair suficientment a aquesta revista, a Jaume Vidal i als qui la fan possible, i sobretot a tots els qui la llegiu. Però el bon cinema, per sort, sempre seguirà existint i la màgia que s'amaga dins una sala de cinema continua a l'abast de tots. ¡Gaudiu-la sempre que pugueu! Agrait. Fins aviat. ■



Bandes de so Plegarem el 2009, i ens n'anirem de vacances...

Házael González

Los crímenes
de Oxford



¿ Per què no, després de tot? Tot principi té un final, encara que, en aquest cas, els principis estiguin tan lluny que sigui difícil de creure, però sí, així és la vida, no hi ha dubte: se'ns acaba de nou l'any, i ens toca acomiadar-nos d'aquest 2009 així com hem fet sempre, fent una repassada als esdeveniments que han passat, i després, a fer unes merescudes vacances, que ja és ben hora.

I ja que ens hem de posar tristos, començarem per les necrològiques, i amb una que ens cau molt a prop, com és la del mestre José Solá, qui ens va deixar el passat mes de març als setanta-vuit anys d'edat i a qui havíem tingut el plaer de conèixer en persona a les nostres Illes després que participés l'any 1996 a les Segones Jornades de Música de Cine celebrades per l'Associació Balear Amics de les Bandes Sonores (ABABS): signant composicions com *Un Vaso de Whisky* (Julio Coll, 1958), *Los Cuervos* (Julio Coll, 1962), *Los Tarantos* (Francisco Rovira Veleta, 1963), o la darrera *Crónica Sentimental en Rojo* (Francisco Rovira Veleta, 1986), va rebre un homenatge l'any 2000 al Congrés de Música de Cine de València. Altres que ens han deixat són Michael Galasso el passat setembre als seixanta anys, que va fer feina amb el director coreà Wong Kar-Wai (per exemple a *Chunking Express* —*Chung Hing Sam lam*, 1994—), i també Vic Mizzy el passat octubre als noranta tres anys, famós pèl seu inconfusible tema de televisió per la capçalera de la sèrie "The Addams Family" (i que havia posat les seves notes a pel·lícules com *The Love God?* de Nat Hiken, 1969, encara que gairebé totes les seves composicions foren per televisió). Descansin en pau tots tres.

Parlant però de premis, trobem que el Goya a la Millor Partitura Original va ser per segon any consecutiu pel mestre Roque Baños, per *Los Crímenes de Oxford* (Álex De la Iglesia, 2008, i després d'haver-lo aconseguit amb *Las Trece Rosas* d'Emilio Martínez Lázaro 2007), i el de Millor Cançó per "A tientas",

feta per Juan Manuel Montilla (*Languí*) (qui també va ser Millor Actor de Repartiment) i Woulfrank Zannou (d'*El Truco del Manco*, Santiago Zannou, 2008). I tant el Globus d'Or com l'Oscar a la Millor Banda Sonora Original (aquest darrer per partida doble, ja que també va guanyar el de Millor Cançó per "Jai Ho") varen caure a les mans del "John Williams asiàtic", el compositor hindú A. R. Rahman, per *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, Loveleen Tandan, 2008), qui de totes maneres (i encara que la pel·lícula i la seva música se'n varen emportar premis arreu) no va poder arrabassar el Globus d'Or a la Millor Cançó a un músic amb el palmarès de Bruce Springsteen, qui s'ho va dur pel tema "The Wrestler", de *The Wrestler*, ('El luchador') de Darren Aronofsky, 2008.

I recordant moments estel·lars referits a les bandes sonores originals de l'any que ens deixa, ens llençarem una mica de flors i parlarem precisament dels vint anys de l'ABABS, una associació sense ànim de lucre que, amb l'inestimable ajut de la Banda Municipal de Música de Palma, ha permès que visitessin la nostra illa els compositors Fernando Velázquez (d'*El Orfanato*, Juan Antonio Bayona, 2007, entre d'altres) i Aritz Villodas (de *No Me Pidas Que Te Bese Porque Te Besaré*, Albert Espinosa, 2008), dels quals vàrem poder gaudir en profunditat (sobretot de la seva música, però també de la seva personalitat), a més de l'exposició commemorativa de l'esdeveniment que repassava aquests darrers vint anys en què destacava sobretot aquesta ininterrompuda col·laboració a la nostra estimada revista *Temps Moderns*. I és que deu anys no són res, i ho son tot.

I, així, doncs, el comiat de sempre, que es converteix en un comiat indefinit, com tot a la vida: després que en deu anys no sapiguem de cap compositor nou que hagi nascut, nosaltres ens n'anem de vacances... i a continuar veient què passa a la vida. ■

La diligència cap a l'amor

Joan Ferrer Miserol

Tothom me diu Dallas, i tot començà en el moment que semblava que s'estava acabant. El xèrif de Tonto m'expulsà de la ciutat per la pressió de les dones a les quals els marits no satisfieien de la manera que jo els satisfieia a ells. M'obligà a agafar la diligència cap a Lordsburg, d'on jo havia arribat feia una temporada. En aquell moment me caigué molt malament, però, després, he vist que aquest fet va esser vital dins la meua vida. En el mateix moment, en Doc, el metge del poble, també era expulsat per la madona de la seva pensió per manca de pagament. No puc negar que era un borratxí, però també he de dir que era una bellíssima persona. Les dues escòries fórem obligades a partir per deixar ben neta la ciutat de Tonto. Estant ja tots dins la diligència, els cinc passatgers, més el conductor i el comissari al prestatge superior, s'acostà un tinent de l'exèrcit dient que el territori per on havíem de passar estava amenaçat pels apatxes. El comissari ens demanà si algú volia renunciar al viatge. Sincerament, tenia por, però quan vaig mirar a l'exterior i vaig veure les dones que m'havien fet fora, vaig pensar que els apatxes no podien esser pitjors que elles. La diligència se completà del tot perquè, a la sortida de Tonto, s'hi afegí un altre passatger, el banquer del poble, que, per completar la feina del xèrif, deixava el poble net de doblers.

Dins aquella diligència estava clar que Doc i jo érem l'escòria social, una llosa que jo havia dut

damunt tota la meua curta vida. Poc temps després de sortir, no havíem fet més que unes poques milles, ens aturà un pistoler. Vaig veure que era conegut de gairebé tothom, però jo no l'havia vist mai. Era un al-lot molt plantós que només veure'l me remogué sentiments; fins i tot alguna cosa més sensual, més física. Li deien Ringo, i el primer que en vaig saber, d'ell, és que, a més de reclamat per la justícia, els Plummer li havien assassinat el seu pare i el seu germà i que anava a Lordsburg per venjar-los. Però el que més me'n sorprengué fou a l'estada de l'estació de Dry Fork per canviar de cavalls, jo i Ringo ens asseguérem devora l'embarassada senyora Lucy i aquesta demanà per canviar de lloc. Jo tenia molt clar que ho feia per no estar devora meu; però la meua sorpresa fou quan Ringo m'insinuà que ho feia per culpa seva. Malgrat que ell ho ignoràs, estàvem fortament units per la marginació social.

La sospita que Ringo me tractava diferent a com ho feien els altres se confirmà en la següent etapa de la diligència. Lucy demanà aigua, i Hetfield l'hi donà, però no me n'oferí a mi. Ringo li recordà que hi havia una altra dama, però ell ni s'immutà. Ringo agafà la cantimplora i, somrient, la me donà. Però el moment definitiu fou quan vaig sortir de l'habitació de Lucy, després d'aquesta haver parit, tenia la seva nina recent nascuda en els meus braços. Tothom, sense cap excepció, mirava fixament la nina, però Ringo no me llevà ni un segon la vista.





Per això quan, després, vaig sortir defora i ell me seguí, el primer que li vaig dir va ésser que tractàs de fugir. Però ell no podia fer-ho fins que no arribàs a Lordburg; havia de venjar el seu pare i el seu germà. Me demanà si jo sabia el que era perdre la pròpia família i li vaig aclarir que jo també l'havia perduda. Hi havia moltes coses que ens ajuntaven, però el meu passat m'espantava. Quan m'oferí el seu ranxo, cosa que ningú mai en la vida no m'havia fet, no vaig poder estar-me de dir que no podia acceptar-lo perquè ell no coneixia el meu passat. Al contestar-me que sabia tot el que li feia falta, que jo era la classe d'al·lota amb la qual tot home voldria casar-s'hi, aclaparada per tantes emocions, commocionada per tanta afectivitat, abans d'explotar davant ell, vaig fugir corrent.

De cap de les maneres vull negar que, malgrat haver passat molta por, estic orgullosa d'haver viscut l'atac apatxe més famós de tota la història del cinema. Record molt bé l'inici; Doc va proposar un brindis entre tots i en aquell precís moment entrà una fletxa que se clavà a l'espatlla del pobre Peacock i que en Doc la hi va treure amb la mateixa habilitat amb la qual havia ajudat a parir Lucy. Llàstima que fos un borratxí, perquè hauria estat un gran metge. Quan ja teníem els apatxes encerclant la diligència, com que jo sostenia la nina de Lucy amb els meus braços, vaig decidir posar la meva esquena tapant la finestra per protegir l'infantó. Tot el temps que durà la batalla, mentre esperava que una fletxa m'endevinàs l'esquena, estava pensant en Chris, l'amo mexicà de la parada Apache Wells, que, quan li digueren que la seva esposa era apatxe, contestà, "sí, i no és massa do-

lent tenir-la, així els apatxes me respecten." Possiblement, si tots els americans pensàssim igual que Chris, ens evitaríem moments tràgics com el que estàvem vivint. Quan vaig pensar que ja no hi havia sortida, vaig mirar la nina, inconscient de tot el que passava, i la vaig besar amb totes les meves forces; una besada per a ella, per a Ringo, i per a tota la humanitat. Poc temps després arribà la cavalleria.

L'entrada a Lordsburg me recordà la sortida de Tonto. Unes dones molt semblants a les que m'expulsaren d'allà, me recolliren la nina per por que no la contaminàs. Poc després, vaig sentir com Ringo demanava al comissari quan de temps hauria d'estar-se a la presó, ell li digué que un any. Ringo li demanà que me dugués al seu ranxo per passar-hi aquest temps, perquè, segons afegí, Lordsburg no era una ciutat per a una al·lota com jo. No vaig poder evitar que me caiguessin unes llàgrimes. Mentre passàvem pel carrer dels bordells, on jo havia treballat tant de temps, abans d'enfrontar-se als Plummer, me demanà que ens casàssim. Convençuda que no el tornaria a veure, sols vaig poder dir-li que mai no oblidaria aquesta petició. No sabia quants eren els Plummer, vaig sentir tres trets, i a cadascun dels quals vaig cridar "¡Ringo!", amb tot el meu cor. El vaig veure mort per tres vegades, fins que comparegué on jo l'esperava. Vaig abraçar-me a ell com mai no ho havia fet a ningú altre, amb tot el meu cor. Quan el comissari ens deixà partir cap el ranxo, sense executar l'ordre de detenció, vaig veure que hi havia alguna cosa, a qualche lloc, que protegia l'amor. En el meu cas particular, crec que el seu nom és John Ford. ■

50 anys de persecucions, de mentides i de *George Kaplan*. *North by northwest* (Con la muerte en los talones, 1959)

Xavier Jiménez

Rodada en un dels períodes clau dins la carrera d'Alfred Hitchcock, *North by northwest* ('Con la muerte en los talones', 1959), representa una de les escriptures cinematogràfiques més entretingudes i lúdiques que el director anglès va mostrar al llarg de la seva carrera. Fora de les anàlisis psicològiques de *Rebecca* (1940) i *Spellbound* ('Recuerda', 1945), del suspens i el terror de *Psycho* ('Psicosis', 1960), i del romanticisme de *Vertigo* (1958), *North by northwest* s'emmarca en una línia més propera a *The man who knew too much* ('El hombre que sabía demasiado', 1956) o *The birds* ('Los pájaros', 1963)... pel·lícules trepidants, plenes de ritme i d'acció, que oferiren entre finals dels cinquanta i principis dels seixanta una línia més acostada a un públic majoritari, una vegada el geni britànic ja havia deixat constància de la seva mestria a una sèrie d'obres més íntimes, tant a la seva etapa londinenca (*The 39 steps* -'39 escalones', 1935; *The lady vanishes* -'Alarma en el expreso, 1938...), com a la nord-americana (*Suspicion* -'Sospecha', 1941; *Lifeboat* -'Náufragos' 1944, entre d'altres).

És complicat parlar de *North by northwest* sense recórrer als comentaris sobre les famoses escenes de la muntanya Rushmore, la persecució de l'avioneta, l'ambient de l'Hotel Plaza, la banda sonora de Bernard Herrmann, el *macguffin* dut fins a l'extrem, que formen part de la grandiositat del film, però *North by northwest* no és només això, és un conjunt d'interpretacions, de rosses secundàries, de mífics dolents i d'un humor com mai no havia tingut el cinema de Hitchcock, característiques totes elles que complementaven i completaven un film que ens mostrava un Hitchcock diferent, però que repetia les constants del cinema que el va fer universal: el tractament de la casualitat, la paranoia, els secrets dels protagonistes, el personatge anònim atrapat a una història impossible..., qualitats que en el seu cinema resultaven tan brodades que l'espectador assistia paralitzat a un espectacle sense comparació possible.

La gènesi del film és una conseqüència de la no realització d'un projecte previ. Hitchcock acabava d'ésser contractat per la MGM, i va demanar al guionista Ernest Lehman que col·laborés amb ell en un projecte titulat *The wreck of the mary deare* ('Misterio en el barco perdido', Michal Anderson; 1959).¹ Durant el procés de creació del guió, Lehman va optar per abandonar; llavors Hitchcock li va proposar unes idees que finalment desembocarien en la història de *North by northwest*².

La complexitat i multitud de percepcions que proposa el film quedaven reflectides, ja des d'un primer moment, als títols de crèdit que conformen, conjuntament amb el de *Vertigo* (1958) i *Psycho* (1960), el mític trio de col·laboracions entre Saul Bass i el director anglès. Més coneguts per la seva capacitat visual —*Vertigo*—, o per la seva relació directa i in-

divisible amb la música —*Psycho*—, la presentació de *North by northwest* escenifica l'equilibri perfecte entre aquestes dues tendències.

Per una banda, manté una adequació entre música i imatges semblant a la de *Psycho* —encara que no tant potent—, i per un altre costat, constitueixen una major dificultat narrativa, al presentar-se en una triple estructura que es va component a mida que avancen, i on passem d'un quasi *storyboard* de color verd fins a una imatge real de l'edifici de la seu de les Nacions Unides, emplaçada a Nova York. Aquesta imatge cobra vida, i es va transformant en la realitat diària de la ciutat, projectada a través de les vidrieres de la façana. Posteriorment, la càmera davalla mentre continuen els crèdits, i posa l'espectador al carrer, amb gent corren, atabalada, una imatge fugaça de la biblioteca de Nova York, confusió..., un marc on Hitchcock ens planteja l'inici d'aquesta trepidant història, una atmosfera que acompanyarà al llarg de tot el desenvolupament del relat.





Una vegada feta la presentació del film, l'argument es desenvolupa en una sèrie de capítols independents, però com si funcionessin dins d'una simfonia on tot encaixa com l'engranatge d'una màquina. Hitchcock no havia destacat fins aquell moment en retratar ciutats o llocs relativament coneguts; *Vertigo* i San Francisco havien estat la seva gran primera experiència, plenament satisfactòria, d'introduir el context d'una ciutat o un indret conegut que resultés fonamental de cara a la trama³.

El cas de *North by northwest*, encara que no tan exagerat com l'exemple anterior, va significar per a Hitchcock una profunda aproximació a la ciutat de Nova York, que sortia retratada mitjançant l'edifici de les Nacions Unides, l'avinguda Madison Avenue, zona on es trobaven la majoria d'empreses de publicitat —negoci a l'alça en aquell moment, i professió del personatge de Cary Grant—, l'Hotel Plaza, al final de la Cinquena Avinguda just enfront de Central Park, l'estació central (Gran Central), tot un seguit de localitzacions que varen provocar una de les mirades urbanes més interessants del seu cinema; a més, hem de remarcar la utilització d'altres monuments tan coneguts com la muntanya Rushmore o el Capitoli de Washington D.C., que aconsegueixen arrodonir la sensació de moviment continu del film.

Si continuem amb l'anàlisi de l'obertura del film, cal dir que és una de les més ràpides de tota la seva

filmografia. En poc més de cinc minuts, se'ns presenta el personatge a l'entorn del qual gira tota la pel·lícula, Roger Thornhill/Cary Grant, amb un *travelling* frontal d'acompanyament des de l'ascensor de l'edifici on treballa fins a la sortida, pla que continua pel carrer fins que agafa un taxi amb la seva secretària. Degut a un oblit absurd, Thornhill necessita posar-se en contacte amb la seva mare, moment que és aprofitat per dos homes per a segrestar-lo —confonent-lo amb un home anomenat George Kaplan—, el protagonista passa d'estar còmodament en un taxi, parlant i organitzant la seva agenda, a estar apuntat per una pistola, privat de llibertat i acompanyat en un cotxe a una casa on l'espera Phillip Vandamm, personatge interpretat per James Mason, i un dels dolents més aplaudits de l'univers de Hitchcock.

En un ambient tan violent, el personatge de Grant demostra des d'un primer moment una capacitat humorística i una habilitat gestual inusual dins les pel·lícules del director anglès. És un començament que mescla clàssics anteriors, que van des de *The 39 steps*, *Saboteur* i *The wrong man*, encara que aquests exemples mantenen un to més seriós, i es troben emmarcats més clarament dins el gènere del drama i la intriga. *North by northwest* era més sofisticada, amb més estil, amb actors més coneguts i amb més pressupost que les anteriors, i va ser rodada amb una clara intenció d'homenatjar —i, en moments determinats, parodiar—, el cinema d'espies, un dels plantejaments que més va interessar Hitchcock.

Una vegada Robert Thornhill entra dins el joc, i pretén esbrinar què passa i qui és exactament George Kaplan, l'espectador rep, cap al primer terç de la pel·lícula, una informació vital de cara al plantejament de l'argument: Kaplan, la persona amb qui Cary Grant és confosa des del primer minut no existeix, és tan sols un nom inventat que l'Agència d'Intel·ligència nord-americana ha introduït per desviar l'atenció del seu vertader agent. La cerca d'aquest agent per part de la banda de Vandamm, provoca que ells mateixos, duts per l'obsessió i la desesperació de trobar-lo, pensin que Cary Grant, sense tenir cap tipus de prova real, pugui ser aquesta persona. Hitchcock ens mostra la reunió de l'Agència d'Intel·ligència, comandada per un dels seus secundaris de luxe, Leo G. Carroll, d'un mode cruel: una vegada que Vandamm pensa que Kaplan és Robert Thornhill el deixen "morir", en comptes de preocupar-se per la seva protecció. La missió de vigilar i empresonar Vandamm és més poderosa que la vida d'una persona anònima, una nova mostra de la incorrecció i atreviment de Hitchcock.

En aquest punt, comença una cursa sense fi on l'heroi hitchcocknià haurà de patir tota una sèrie d'aventures, que començaran amb la seva fugida de Nova York a bord d'un tren, el mitjà de transport preferit del director, on coneixerà l'enigmàtica Eve Kendall, personatge interpretat per l'actriu Eva Marie Saint, coneguda en aquella etapa per haver estat l'al·lota de Marlon Brando a *On the waterfront* ('La ley del silencio', Elia Kazan; 1954). Posteriorment

apareixeria a títols com *Exodus* ('Éxodo', Otto Preminger; 1960) o *Grand prix* (John Frankenheimer, 1966), entre d'altres pel·lícules.

Allunyada de Grace Kelly i Ingrid Bergman, les muses per excel·lència de Hitchcock, Eva Marie Saint va saber aprofitar el seu paper a *North by northwest*, i encara que només va col·laborar amb Hitchcock en aquest títol, el seu nom es pot situar al nivell d'altres actrius com Tippi Hedren o Kim Novak dins d'aquest enigmàtic grup fetitxe, senyal d'identitat del director anglès.

Després de l'escena del tren en el viatge entre Nova York i Chicago, i la fugida de Thornhill a l'estació de Chicago, arriba possiblement un dels cims pel que fa a l'experimentació i innovació que proposa al film. Des dels mítics plans subjectius de la pistola i el got de llet a *Spellbound* ('Recuerda', 1945), fins arribar a l'escala i assassinat de *Psycho* (1960), Hitchcock sempre es va preocupar d'anar més enllà, d'estudiar i d'intentar aplicar unes idees a la pantalla que sempre marcaven tendència i que l'exalçaren com un dels pioners, no del naixement del cinema, però sí en la seva progressió artística, en les possibilitats del cinema en mostrar una vessant d'experimentació que Hitchcock sempre va dur fins al final de les seves conseqüències, amb especial èmfasi pel que fa al tractament revolucionari del llenguatge cinematogràfic.

L'escena a la qual ens estem referint és òbviament la de la persecució pels camps de blat de moro. Són pràcticament deu minuts de lluita entre el protagonista i una avioneta a una zona allunyada de tot, qua-

si deserta, on el temps i l'espai es detenen per mostrar un duel com mai no s'havia vist a la pantalla, una sensació que Spielberg va recuperar en gran part en el seu debut al cinema⁴.

Des que el personatge de Robert Thornhill arriba a l'aturada del bus, on suposadament a quedat amb Kaplan, la sensació és d'incertesa i d'intranquil·litat. La presentació es fa amb un pla zenital, factor que ens permet veure l'extensió i la soledat de la zona, i deixar l'espectador amb una dosi de tensió extra. I Hitchcock ens fa esperar, amb equívocs, amb mirades contínues cap al rellotge, amb comentaris lacònics..., el temps marca tota l'escena, i el so del motor de l'avioneta i una petita conversació és tot el que podem rebre, no hi ha banda musical; la resta és un intent d'assassinat sense sentit des d'una avioneta, esquema amb el qual Hitchcock va aconseguir crear un petit curtmetratge dins de la pel·lícula. És una escena en què el clima va *in crescendo*, des de la parsimònia del principi fins a l'atac final, l'explosió i la fugida del protagonista.

La capacitat de sorpresa de Hitchcock, a qui agradava motivar i jugar amb l'espectador per provocar-li un constant estat d'incomprensió, va arribar al seu punt àlgid amb aquesta revolucionària proposta, que es manté vigent com una mostra perfecte de composició narrativa i muntatge.

Després d'aquesta escena, se succeeixen una sèrie de trobades i esbrinaments fins arribar al quasi desenllaç del film, almenys pel que fa a l'aclariment de la història. Quan sembla que Cary Grant aconseguix alliberar-se de la persecució que ha patit per





part de la banda de Vandamm —en part perquè el *macguffin* ha entrat en acció sense que l'espectador ho sabés—, l'Agència d'Intel·ligència es posa en contacte amb Thornhill, i li demana que necessiten que sigui George Kaplan un dia més. En un primer moment, rebutjarà l'«oferta», ofès pel tracte que ha rebut, i de tot el que ha sofert sense tenir cap tipus de relació, però aquí Hitchcock ens obsequia amb la seva darrera volta de l'argument: el personatge d'Eva Maria Saint és una infiltrada de l'FBI per controlar tots els moviments de Vandamm, que és dedica al contraespionatge d'estat, un tema clau al cinema dels seixanta a causa a la situació política d'aquell moment, a la qual se'n fan evidents referències durant el film (Guerra Freda).

Roger Thornhill comprèn que la vida d'Eve està en perill i accepta participar en un pla no perquè detinguin Vandamm —encara no tenen res que justifiqui el seu empresonament—, sinó simplement perquè la investigació i vigilància sobre ell continuï. El sentiment de l'amor, bàsic en nombrosos films de Hitchcock, entrarà en joc en aquesta part final, en què assistirem a la solució de l'obsessió de Vandamm per conèixer qui és Kaplan, ja que el *macguffin* serà desvetllat: un microfilm que es troba amagat dins d'una figura —guanyada pel personatge de James Mason a una subhasta—, era el *macguffin*/motiu pel qual era necessari conèixer i desempallegar-se del presumpte espia, un secret desvelat sobre les cares dels presidents a la muntanya Rushmore, amb la mort del seuaç de Mason, un prometedor i jove Martin Landau.

A manera de conclusió, només ens queda afegir que *North by northwest* representa el paradigma del cinema de persecucions, la culminació d'una manera cinematogràfica que Hitchcock havia treballat en nombroses ocasions, com ja hem assenyalat. La seva densitat narrativa, les múltiples lectures del seu missatge, la seva capacitat d'estructurar tota una sèrie de components completament divergents, provocaren com a resultat un film mosaic, exemple de modernitat cinematogràfica.

Com Hitchcock mateix va proclamar en un dels tràilers publicitaris del film, el visionat de *North by northwest* simbolitza un viatge de vacances, allunyar-se de la realitat diària i de la feina quotidiana per entrar en un món de pur entreteniment, d'abstracció on tot és possible i on tot hi té cabuda. L'historiador britànic Mark Cousins parla al seu llibre *Historia del cine*, que el cinema de Hitchcock constitueix la lliçó sobre llenguatge cinematogràfic més completa de qualsevol filmografia de la seva època, i el col·loca al nivell d'Ozu. I mentre que Ozu parla de l'essència de la vida quotidiana, Hitchcock aprofundeix en l'aparent ordre de la societat occidental per a despullar-nos-en les pors i obsessions, característiques àmpliament tractades a *North by northwest*⁵.

Avui en dia parlar de la grandiositat i de la influència de Hitchcock com un dels directors indispensables dins del segle XX, creador d'un estil inimaginable per qualsevol mortal en el seu moment, no te cap mèrit; l'atreviment va ser el dut a terme pels crítics de *Cahiers du cinéma*, que veneraren la seva figura quan el seu cinema era considerat un pur entreteniment que no tenia un interès més enllà de l'artifici. Ells varen travessar aquesta primera capa quan, primer Rohmer i Chabrol el 1957, i François Truffaut una dècada després, 1966, varen publicar els primers estudis essencials sobre l'obra del director anglès.

Truffaut conta a la darrera part de *Le cinéma selon Hitchcock*, que havia escrit aquell llibre per culpa de la consideració de "director d'entreteniment" que Hitchcock tenia als EUA. En paraules del director de *Les quatre cents coups* (1959), "Hitchcock formava part d'una altra família, la dels Chaplin, Stroheim, Lubitsch. Com ells, no es va conformar amb practicar un art, sinó que va treballar en aprofundir-lo, escapar-se'n de les lleis, més estrictes de les que regeixen una novel·la. Hitchcock no tan sols va intensificar la vida, sinó també el cinema". ■

NOTES

(1) A Peter Fitzgerald. *The making of North by northwest* (2000). 3'28min.

(2) Alfred Hitchcock sempre s'ha interessat per un cinema on les persecucions siguin una part protagonista. A una entrevista feta per Jean Domarchi i Jean Douchet a *Cahiers du Cinéma* de l'any 1959, núm.102, i recollida al llibre *La política de los autores* (Col. *La memoria del cine*). Paidós, Barcelona, 2003, el director expressava el següent: ...fa vint-i-cinc anys que m'interessa pel problema de la persecució cinematogràfica. En aquella època vaig comprendre que el film de persecució donava molt bons resultats en el domini del cinema...

(3) A *The birds* (1963), Hitchcock va recórrer novament a la ciutat de San Francisco, encara que només per a la breu presentació dels personatges a l'inici del film. També hem de citar títols com *To catch a thief*, *The man who knew much o Frenzy*, que significaren les experiències de rodatge més interessants de Hitchcock fora dels EUA, rodant en exteriors de la costa blava francesa, el Marroc o Londres, encara que als exemples anteriors, apareixien monuments o edificis més coneguts.

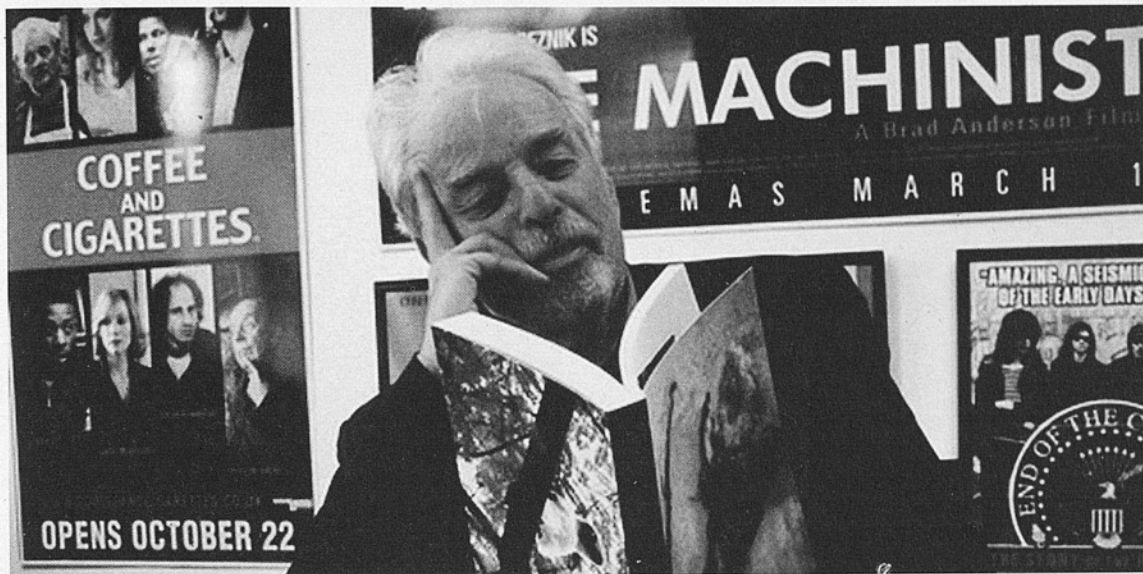
(4) A *Duel* (El diablo sobre ruedas, 1971).

(5) A *Historia del cine*, Mark Cousins. Blume, Barcelona, 2005. Pàg. 155.

(6) A *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial (Cine y Comunicación), Madrid, 2003. Pàg. 338.

Els ulls de Jodorowsky (i 11) *King Shot* i *Abelcain* i el nou cicle d'*Alef-Thau* i altres herbes menys conegudes: la continuïtat del somni

Leazah Zelaz



“ El gran misteri és viure. No hi ha res més important i increïble que estar viu. És un misteri increïble. Què més volem cercar?”

És cert. Sens dubte. El gran misteri és viure. La vida, amb totes les seves complexitats és per viure-la, i deixar-se d'altres feines i, per a un home que sempre s'ha enfrontat a la indústria de Hollywood i que malgrat això s'ha convertit en una icona del segle XX, no hi ha res més cert.

Perquè la pregunta que ve ara mateix al cap és la de sempre: i ara, què? Després de tants d'anys i de tantes vicissituds, i d'una carrera plena d'alts i baixos, ens anirem a dormir, i prou? Doncs no, ni molt menys, encara que molts pensen que això seria lògic i normal, però amb Jodorowsky no hi ha res lògic ni normal, i precisament per això ens agrada.

Fa ara dos mesos, qui això signa amb aquest nom tan estrany va aconseguir establir contacte altra vegada amb el demiürg, enviant-li la meua petició d'una entrevista que anés sobre la totalitat de la seva obra artística, i, després de dir-me que sí, que endavant, finalment no ens vàrem poder trobar. Molta és la gent que s'ha indignat quan els he contat la història, dient allò i allò altre sobre el rigor jodorowskià i totes aquestes coses, però, tal com els he contestat a tots, aquest home no només té una vida pròpia amb millors coses a fer que deixar-se entrevistar per un jove com jo, sinó que a més d'això, i per si no hi hagués prou, amb el que ara mateix està enredat és precisament amb la filmació d'una nova pel·lícula, i això, almenys als meus ulls, ho disculpa per complet. Ell, que filmi, que a fi de comptes d'allò que tenim més ganes és de veure una nova obra seva.

I aleshores, què és el que està filmant? Doncs sembla que ara mateix, quan vosaltres esteu llegint aquestes línies, el mestre estarà rodant el seu *King*

Shot, guió que fa temps que té escrit i, que amb un dels seus arguments surrealistes, hi ha la participació de Marilyn Manson, Nick Nolte, Asia Argento, Santiago Segura, Rossy De Palma, i que finalment li ha produït ni més ni menys que David Lynch. Com és possible? Doncs precisament perquè el gran misteri és viure: a Marilyn Manson el va arribar a conèixer després d'haver-ho vist a la televisió, pensar que era un artista original i únic, i intentar parlar amb ell sense aconseguir-ho, fins que pocs dies després va ser Manson mateix qui va telefonar a Jodorowsky per dir-li que era un gran fan de *La Montaña Sagrada* i que volia fer feina amb ell (sempre ha dit que és el director de cine més gran de tots els temps, i la seva admiració va arribar a tal punt que el desembre de l'any 2005 va ser Jodorowsky mateix qui va oficiar el matrimoni entre el cantant i la seva parella d'aquell moment, Dita Von Teese, al castell irlandès de Hurten i, per cert, que Alejandro sempre ha dit que va ser una cerimònia molt correcta i tranquil·la, encara que una mica surrealista). I Nick Nolte, es va presentar davant ell dient-li que volia fer feina a una pel·lícula seva i quan Jodorowsky va protestar dient que no li podria pagar, Nolte li va contestar que això no importava.

Com va, doncs, la filmació? De moment, sembla que bé, encara que no se sap massa cosa: des del moment que Lynch ha agafat la producció, tot ha anat més o menys rodat, o sigui que si tot va com ha d'anar, no triarem gaire en poder veure aquesta nova obra a la pantalla gran, que potser podria ser la darrera (com ell mateix ha dit diverses vegades).

Encara que sorprenentment, això mateix és el que està passant ara amb *Abelcain*, continuació d'*El Topo* que fa molts d'anys que també s'arrossega pel terra (fins i tot abans de les baralles amb Klein, quan Jodorowsky va explicar al llibre dedicat a la



pel·lícula que volia filmar una segona part de la història parlant dels fills del personatge, anomenada precisament *Sons of El Topo* i que després amb el ball de drets cinematogràfics es va convertir en *Sons of El Toro*, sense cap tipus de problema). D'aquest etern projecte, del qual s'ha dit de tot (de fet, molts ho confonen amb *King Shot*, sense que tingui res a veure), es va arribar a fer una reproducció anunciant la participació de persones com Johnny Depp, i també es va veure aquell cartell en què la lletra "P" de "Topo" es convertia en una "R" de "Toro" amb l'ajut d'un llamp. I, con dèiem, sembla ser que ara ja ha trobat finançament, i que la companyia anomenada Parallel Films (propietat dels joves Arcadiy Golubovich i Olga Mirimskaya, i especialitzada en cinema fantàstic) li ha ofert la possibilitat de, a la fi, portar a terme aquesta pel·lícula tan esperada. Serà aquesta vegada la definitiva? Ningú (crec que ni tan sols el director mateix, qui a unes quantes entrevistes ha arribat a dir que tampoc és que estigui interessat especialment a un projecte com aquest, encara que mai se sap si ho diu seriosament) s'atreveix a assegurar-ho, perquè són moltes les ocasions en què s'ha afirmat que la cosa estava en marxa, però sí, des d'aquí esperem que així sigui.

Però de totes maneres, i com sempre, si no podem arribar a veure els treballs de Jodorowsky a la pantalla gran, sempre ens quedarà una pantalla més petita per gaudir de les seves creacions, i no ho dic jo, ho diu ell mateix. Al magnífic llibre *Anarchy and Alchemy: The Films of Alejandro Jodorowsky*, signat per Ben Cobb i publicat l'any 2007 (malauradament encara no hi ha traducció al castellà, però sens dubte és una guia magnífica tant del seu cine com dels seus projectes, i de fet, ha estat Jodorowsky mateix qui ha dit d'ell paraules com "la gent sempre em demana sobre què

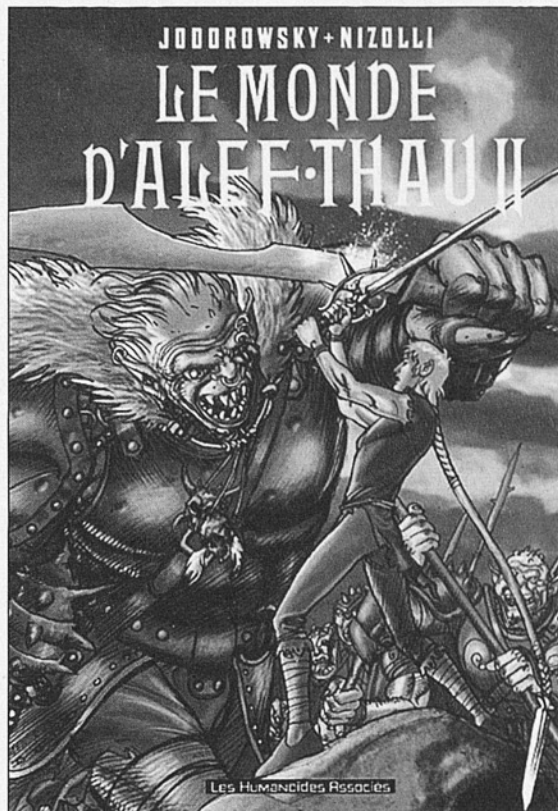
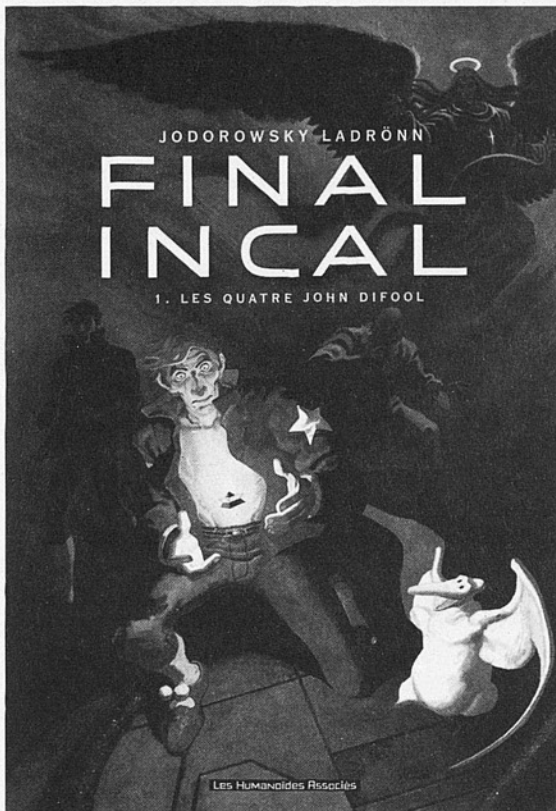
tracten els meus films. Jo dic que no ho sé. Jo he llegit aquest llibre, i ara ja ho sé. Si teniu preguntes, aquí hi ha les respostes. He après molt sobre Jodorowsky."), fa unes declaracions en què ratifica precisament allò que ha dit sempre: "[Els còmics] són també una indústria artística, però ets lliure. No estàs atrapat." I quan Cobb li demana si veu els seus còmics en els mateixos termes que els films, contesta sense dubtar: "Sí, perquè allò que no puc fer al cinema, ho faig als còmics. Per què no?"

I amb una idea semblat al cap, ens trobem Alejandro embolicat ni més ni menys que amb la segona part (o millor dit, el segon cicle) de la seva sèrie "Alef-Thau", anomenada ara *Le Monde d'Alef-Thau* i dibuixada per Marco Nizzoli. De moment, a França ja han vist la llum dos toms (anomenats *Résurrection* i *Entre deux mondes*, respectivament), en què sembla que continua la història d'aquell nin sense braços ni cames, però, per descomptat, a la seva manera. I sembla que encara haurem d'esperar una mica per tenir-la a les nostres mans, perquè aquí al nostre país continuem rebent novetats ben interessants signades per ell (edicions en català de *La nissaga dels Metabarons*, nous toms de *Bouncer* i *Los Borgia*, i fins i tot un nou cicle d'«El Incal» amb el dibuixant Ladrönn anomenat *Final Incal*, del qual només ha aparegut el tom *Los cuatro John Difool* de la mà com sempre de Norma Editorial), però ens manquen unes quantes feines que ja tenen un parell d'anys i que ens agradaria poder llegir com cal.

El cas més estrany és sens dubte el de la sèrie "Aliot", de la qual només va sortir un tom l'any 1996 anomenat *Le Fils des Ténèbres* i que està dibuixat per l'espanyol Víctor De la Fuente! Una història que malauradament es va quedar en anècdota, i que es podria recuperar sense massa dificultats (curiosament, l'encarregat de posar-l'hi colors va ser Zoran Janjetov). També existeix l'àlbum *La verite est au fond des rêves*, amb dibuixos de Jean-Jacques Chaubin, publicat per Les Humanòides Associés l'any 1991, i sembla que gairebé completament exhaurit.

Del que encara es poden trobar còpies és de *Polar Extrême*, que amb el subtítol *Gilles Hamesh, Privé (de tout)* és un àlbum que sembla mostrar un dels aspectes més durs de Jodorowsky com a guionista, amb dibuixos del francès Durandur (anomenat Michel Durand) i que es va publicar l'any 1995. A part d'això, la història curta *Double évasion* (dibuixada per Moebius l'any 1981, és una reedició de *Los ojos del gato* amb colors afegits amb noves coses), la col·laboració amb Boucq per fer *Le Trésor de l'Ombre* (un llibre il·lustrat del 1999, que aquí a Espanya va publicar Ediciones Siruela amb el títol *El Tesoro de la Sombra* però sense els magnífics dibuixos), i una novetat absoluta d'aquest mateix 2009 que s'anomena *Le Pape Terrible*, de la qual ha sortit un primer tom (*Della Rovere*) dibuixat per Theo.

I, menció a part, mereix la relació de Jodorowsky amb el japonès Katsuhiro Otomo, perquè el xilè sempre ha dit que va ser ell qui va dir a Otomo el final de la seva obra magna *Akira*, i sembla que finalment varen arribar a portar a terme una sèrie en



dos toms que es diu *Megamex Wars* allà pels anys noranta (no tinc més referències d'aquesta feina, així que no puc dir res més). A molts ens agradaria molt fer-hi una ullada.

"El món està molt malalt. El món necessita guarir els mars, els rius, l'atmosfera, la societat, els diners..., ha de guarir-se. Estem malalts tots. L'artista ha de reaccionar, l'artista ha de ser ara un curandero, el cine ha d'actuar com una revelació. La gent, en lloc d'identificar-se amb un heroi, que generalment és un degenerat... James Bond és un degenerat! Superman és un degenerat! Superman! Bah! Imagina-ho amb una dona: llença una ejaculació tan gran que li travessa el cos, li surt pel cervell, i enderroca un edifici. Superman és l'ésser que no pot fer l'amor, perquè mata." (Jodorowsky, comentant *La Montaña Sagrada*).

I ara, ¿què més podem dir, després de tot aquest viatge per una constel·lació gairebé infinita, per la profunditat d'uns ulls impossibles de contemplar per complet, viatge espacial que barreja bogeria amb genialitat, art amb teràpia, bé amb mal, yin amb yang, llum i foscor, i centenars d'altres coses? Doncs encara que sigui un tòpic, i encara que tot en aquest món s'acabi per tornar a néixer d'altra manera (començant per Jodorowsky mateix, qui no només no ha perdut el temps durant els darrers anys per no dedicar-se al cinema i fer coses tan interessants com aprofundir en la teràpia o en l'estudi seriós del tarot, sinó que, a més, sempre ha dit que allò que vol fer és cinema fora de la indústria, al marge dels "monstres" de Hollywood, tal vegada a internet o altres mitjans diferents de la pantalla gran), després d'aquest periple endins-

ant-nos dins les mateixes entranyes de l'Univers (i és que fins i tot jo mateix he descobert coses que ni tan sols sospitava), només ens queda acomiadar-nos dient que desitgem amb tota la força i tota l'esperança que Alejandro Jodorowsky, l'artista, el creador, el geni, continuï viu (i actiu) durant molt de temps, demostrant amb el seu exemple i amb les seves capacitats que és possible viure d'altra forma, amb un altre esperit, fent un altre tipus de cine i un altre tipus de còmic i, sobretot, un altre tipus d'existència.

«Només saps qui ets quan ets mort. Deixes d'existir i dius: "Això és el que som". Quan pugui definir-me, seré mort.»

Post escriptum: Gràcies infinites, primer de tot, al mestre Alejandro Jodorowsky, per existir i inspirar tant altres ments. Gràcies també als amics de Norma Editorial, que, a més d'editar magníficament gairebé tota la seva obra en còmic, ens han fet arribar el material necessari perquè aquests articles hagin sortit al més complets possible. A Ben Cobb pel seu magnífic llibre (i també a Manuel Barrero, qui va publicar un estudi sobre l'obra jodorowskyana l'any 2001 al número 2 de la revista *Yellow Kid*, i que malgrat sigui una mica subjectiu i no del tot correcte a les seves dades va aportar informació valuosa al seu moment per tal de trobar peces estranyes o esmunyedisses) i, en definitiva, a tots els que han fet possible tot això, amb especial menció a Heribert Navarro, gràcies a qui hem pogut trobar a l'univers de la web veritables peces de col·leccionista que han aclarit dades més que importants de tots els temes aquí tractats. ■

Parlant amb Terence Blanchard

H.G.

M'agraden els assaigs. Sempre m'han agradat. L'assaig té qualitats que no té el concert, moments íntims en què el músic (o músics) es mostren completament vulnerables i, fins i tot, despullats, lliures de la pressió del públic i situats justament allà on molts sembla que voldrien quedar-s'hi per sempre: amunt d'un escenari però per tocar, res més, per fer sons i experimentar durant hores sense la preocupació d'atendre a una audiència... Sí, sens dubte, així és: tinc la sort de tenir amics músics, i he anat a pocs concerts però a molts assaigs, i sempre he sentit això mateix.

Així precisament, per aquestes coses del des-tí, és com ens acostam a un geni del jazz com és



Házael
González,
Gerardo
Cañellas,
Joan Arbona i
Antònia Pizà

Terence Blanchard, nascut l'any 1962 a New Orleans (Louisiana, Estats Units), i qui, entre altres treballs interessants, ha tingut temps de fer-se famós mundialment gràcies a les bandes sonores que ha compost, sobretot al costat del seu amic Spike Lee: des d'aquella primera *Jungle Fever* ('Fiebre salvaje' 1991), passant per les famoses *Malcolm X* (1992), *Clockers* ('Camellos', 1995) o *Bamboozled* (2000), la molt premiada *25th Hour* ('La última noche', 2002), i fins arribar a la darrera *Miracle at St. Anna* ('Milagro en St. Anna', 2008). Arribem al conservatori on oferirà el seu concert acompanyant de la seva banda (Brice Winston al saxòfon, Derrick Hodge al contrabaix, Kendrick Scott a la bateria, i Aaron Parks al piano, a més de míster Blanchard a la trompeta, és clar) per intercanviar-hi unes paraules sobre la seva música i la seva personalitat, i ens trobem justament amb això, amb proves de so que passen davant els nostres ulls i les nostres orelles amb un plaer difícil de descriure. M'acompanyen Joan Arbona i Antònia Pizà, president i tesorera (i també fotògrafa, en aquesta ocasió) respectivament de l'Associació Balear Amics de les Bandes Sonores (ABABS), i Joan em suggereix que al meu article he de contar tota aquella sensació prèvia, envoltats de notes a vegades discordants i d'altres magníficament sincronitzades, amb el piano perseguint ritmes que la bateria només esbossa mentre el contrabaix puja i baixa amunt i avall de les interminables cordes; i jo només li dic que sí, que ho faré, encara que sé de sobres que ni el meu text ni les fotografies d'Antònia (i això que són magnífiques) faran justícia a la màgia del moment, i que, per molt que gaudeixin els espectadors del concert que tindrà lloc en pocs minuts, res, absolutament res, serà comparable a això.

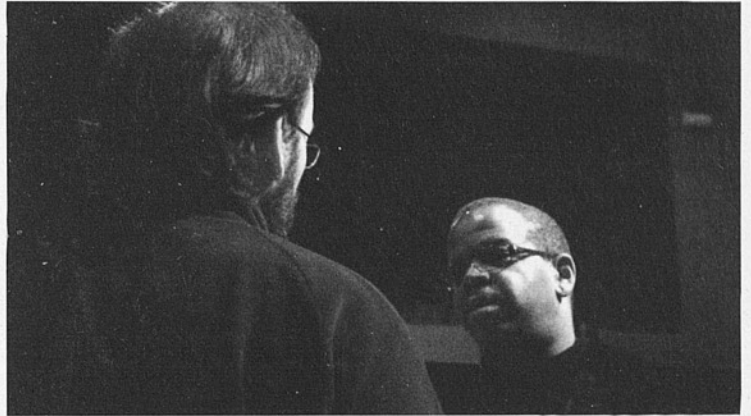
Blanchard està jugant amb la seva trompeta, arrencant-li sonoritats New Orleans que ens transporten als carrers de les pel·lícules de Spike Lee i a escenaris més petits i més íntims, i tal vegada a altres èpoques que ja ens queden lluny, encara que està ben clar que el jazz no morirà mai. ¿No va ser Miles Davis mateix (qui, per cert, també va compondre música de pel·lícules, com la d'*Ascenseur Pour l'Échafaud* ('Ascensor para el cadalso', 1958, de Louis Malle, sense anar més lluny) qui va dir que Blanchard era el millor trompetista de la seva generació? Davant una afirmació semblant, i amb el poc temps del que disposem, ¿què li podem demanar a un home com ell, ¿quin és el seu estil de música, per exemple?

"No puc descriure el meu estil!", riu mentre altres companys periodistes li fan la pregunta. "No, no, mira, jo faig jazz tradicional, d'acord? Allò que a mi m'agrada és crear, la creació, entens? Dintre d'això, hi ha tot un món de possibilitats, però jo faig jazz, estic segur. El jazz és una forma molt personal d'expressió." Sens dubte, i faci el que faci, Blanchard és

un home apassionat amb la seva feina i amb el seu art, capaç de dir-te que la seva vida està plena de bons moments (per exemple, "Va ser tot un honor tocar amb Herbie Hancock", afirma convençut) i que això l'encanta.

Quan finalment ens hi podem acostar, donar-li la mà i dir-li quines són les nostres intencions (és a dir, parlar amb ell no només de jazz, sinó sobretot de bandes sonores), fa un somriure afirmant amb el cap, una mena de "¿per què no?" tan seu i que després de tot l'assaig ja se'ns ha fet ben familiar. El primer que li demano és pels seus inicis al món de la composició per cinema, i no ho dubta ni un segon: "La culpa és de Spike Lee (rialles). Jo estava tan tranquil, i ja veus... però bé, així va anar la cosa, i estic content." Aquesta resposta em dona peu precisament per fer-li aquella pregunta que sempre m'agrada fer als músics que també fan música de cine, i amb el meu anglès d'anar per ca nostra li demano clarament què n'opina ell d'això de fer bandes sonores. És a dir, hi ha molta gent que són músics professionals i que no volen fer música de cinema, perquè diuen que això de posar el teu art al servei d'altres no és autèntic, que fins i tot és una manera de prostitució... "Oh, c'mon!", em diu en el seu americà perfecte, envoltat en rialles: "Va, home, va! Això és una bestiesa! Mira, saps què passa? Fer música de pel·lícules implica que tu, com a músic, t'has de posar al servei d'altre talent, has de col·laborar amb altres persones, entens? No estem parlant del teu treball, sinó d'un treball en conjunt (fa el gest amb les mans, per indicar una suma de particularitats), d'acord? I això és tota una experiència, una experiència que t'enriqueix d'una manera molt gran. Saps què passa? Que potser tots aquests que dius tu que parlen que el seu art no es pot embrutar d'aquesta forma és que tenen por, saps? Sí, no estan segurs del seu art, del seu talent, i això fa que no es puguin obrir (torna a fer el gest amb les mans) i rebre influències d'altres persones... i això és el més gran, t'ho asseguro." M'agrada molt la resposta, així que li dic... i m'insisteix, apuntant-me amb el dit: "¿Segur que te'n recordaràs bé, de tot això?" Es nota que no només el preocupa la meua manca d'enregistradora (només porto la llibreta de notes), sinó que vol deixar clar aquesta intenció: clarament es troba més que còmode component música per al cinema, i pensa continuar fent-ho, aleshores, potser avui vespre tocarà temes de pel·lícules? "No, no, malauradament, no... Tinc un disc nou, i crec que tocarem una mica d'això, encara que si et dic la veritat, ni tan sols sé què tocaré. Ja ho veurem." Torna a riure, i s'ajusta la seva jaqueta assaborint els moments previs al concert, demostrant altra vegada que de tocar li agrada molt, sí senyor.

No ens queda temps per molt més, però encara així aconsegueixo treure-li una darrera resposta que m'interessa molt, perquè, com ja hem dit, Blanchard ha fet feina sobretot amb Spike Lee, però, ¿amb qui més li agradaria col·laborar al cinema? "Mira, saps què? Jo vull col·laborar amb gent jove, amb gent amb visió, entens? Gent que tingui coses a dir,



com Darnell Martin o Zola Maseko, aquest és el tipus de gent amb qui m'agrada fer cine." (Darnell Martin és el director de la darrera pel·lícula amb música de Blanchard, anomenada *Cadillac Records*, 2008, i Zola Maseko va dirigir la compromesa *Drum*, 2004- també amb música seva). Només ens queda un segon perquè ens signi dues caràtules dels seus discos, i quan Antònia Pizà li dona la seva banda sonora composta per al documental *When the Levees Broke*, dirigit per Spike Lee l'any 2006 sobre la catàstrofe de l'huracà Katrina i els seus devastadors efectes a New Orleans, s'emociona molt i ens mostra les fotos del llibret dient que allò és la casa de la seva mare, i que ell hi va néixer i també va créixer allà mateix, i aquesta és la prova definitiva que certament, tota la seva actitud i la seva feina tracten sobre el mateix, sobre el que hem escoltat a l'assaig: fer allò que li agrada, fer música per gaudir i fer gaudir, sí, però també per tractar problemes delicats i situacions injustes. Ens dona la mà i es fa les fotos amb un somriure sincer, mentre ens desitja sort amb la nostra associació i ens dona ànims per la música de cine en general, i nosaltres, finalment, abandonem els assaigs que ja han acabat per esperar el començament del concert. El miro per darrera vegada, pensant en una frase que no es pot traduir, i que només als seus llavis és on troba sentit ple: "Jazz is a very personal way of expression.". Tan personal com ell mateix, com Terence Blanchard, el millor trompetista de la seva generació, un home que, de veritat, sap què és el que significa realment fer música de cine. ■

Terence
Blanchard
amb Házael
González

TOT PASSEJANT AMB LA FEMME FATALE

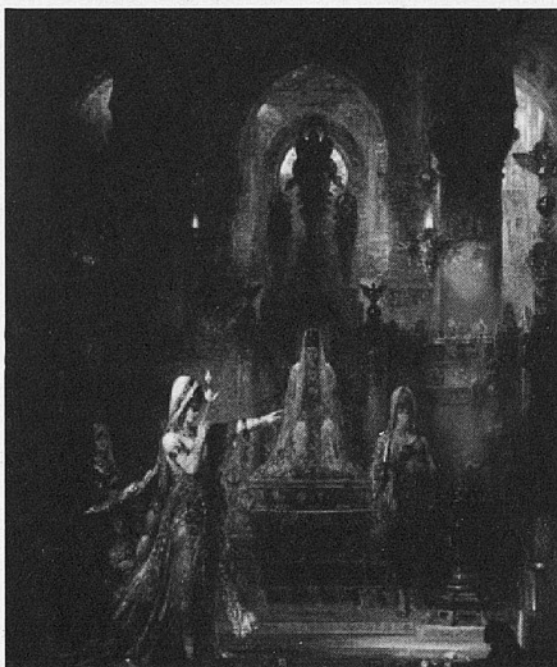
La Evolució del mite de la femme fatale des de la pintura renaixentista fins al cinema de gènere negre*

Els simbolistes i les noves dones maleïdes

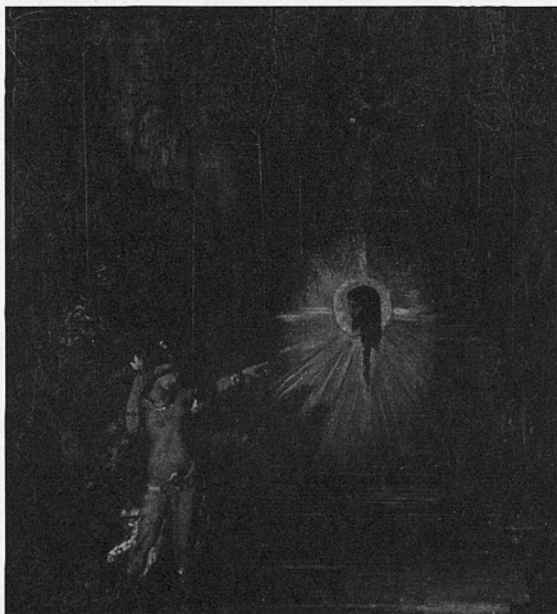
Meritxell Farre

La turbulenta decadència de les dones fatídiques arriba en aquest moment al seu punt àlgid. Els seus malèvols i tràgics rostres, les seves gèlides mirades i la seva voluptuosa languidesa, mostren l'irresistible poder que va adquirint la seva silueta en un món masculí. Davant la seva presència dominadora l'art potencia cada una de les seves representacions amb la força, ambigüitat i seducció que adquireixen tant les seves figuracions clàssiques com les noves encarnacions de la *femme fatale*.

Salomé
ballant davant
d'Herodes,
1874-76
Gustave
Moreau
Armad
Hammer
Collection, Los
Angeles

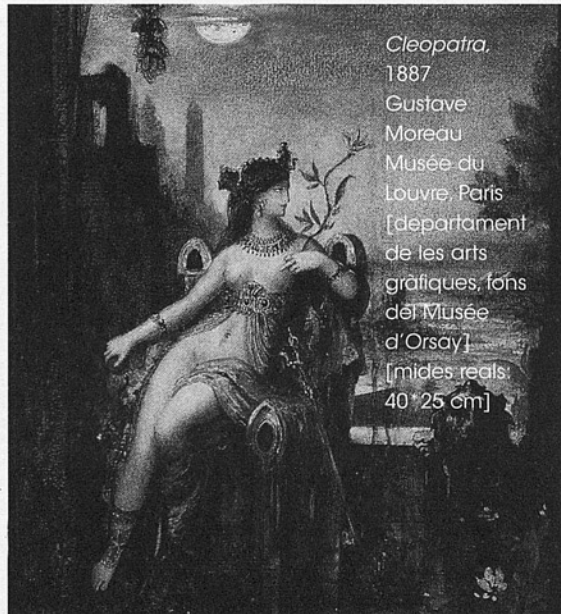


L'Aparició,
1876 aprox.
Gustave
Moreau
Musée
national
Gustave
Moreau, Paris
[mides reals:
142*103 cm]



És interessant destacar que, en un primer moment, el simbolisme, fou més aviat una expressió de l'esperit que un moviment artístic en sí mateix. El teòric que li va donar forma va ser Jean Moréas amb el *Manifest del simbolisme* el 1886 desapareixent dita expressió artística als votants de la Primera Guerra Mundial. Molt breument direm que les característiques d'aquest moviment foren les següents: un fort sentiment de decadència i de depressió, una melancolia patent, una nostàlgia envers el passat que desencadenava la creació de nombrosos mons imaginaris representats a través de símbols i la rotunda oposició al realisme, moviment coetani i amb destacats adeptes de l'època. Amb totes aquestes premisses podem deduir —i encara amb més intensitat en observar les seves obres— que en el simbolisme els elements onírics, dels quals se n'apoderaren posteriorment els surrealistes, hi tenen un pes rellevant per no dir essencial. I és que del simbolisme, representació de tot allò que va més enllà del real immediat i visible, en formen part, com a ingredients indispensables d'un còctel perfecte, l'al·legoria, l'oníric, el fantàstic i el romàntic. Tot i que els simbolistes, a diferència dels seus predecessors romàntics, no tenen una concepció mística de la naturalesa; per a ells no es tracta d'observar la naturalesa ni de veure-hi un missatge diví, sinó de posar-la en relació amb tot allò insòlit allunyat de l'esperit del món familiar. Tot i això, el tret més destacat i distintiu del simbolisme va ser la voluntat d'evocar la idea a través d'objectes que contenen el suggeriment d'allò que volien expressar, i generalment,

Cleopatra,
1887
Gustave
Moreau
Musée du
Louvre, Paris
[departament
de les arts
gràfiques, fons
del Musée
d'Orsay]
[mides reals:
40*25 cm]



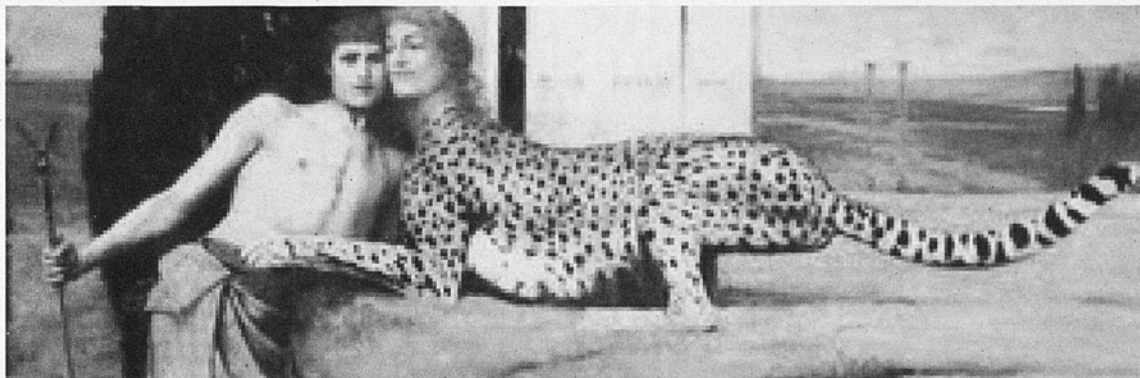
per expressar els seus estats de l'ànima van utilitzar aquella la figura femenina que s'allunyava de la visió casta d'esposa i mare. Per als simbolistes la dona era l'encarnació del domini del cos sobre l'esperit, la temptadora, la inspiradora i al mateix temps la temuda... sentiments que despertaven en l'artista simbolista una morbosa seducció pel sexe i un obsessiu temor pels atractius femenins tal i com ho veurem reflectit en les obres Gustave Moreau. Aquest fou un dels grans pintors simbolistes que atorgà a la *femme fatale* un tractament qualitatiu i quantitatiu en les seves creacions artístiques mostrant aquesta dona maleïda de finals de s. XIX a través de Medees, Esfinges, Daliles o Helenes de Troia... creant a partir d'aquestes perverses idealitzacions que l'atreïen i l'aterraven una misogínia molt subtil envoltada en la majoria dels casos d'un toc de sensual orientalisme. Aquestes paraules de Moreau mateixens demostren aquesta dicotomia existent en l'ànima de l'artista respecte la condició femenina «La dona, en la seva essència primera, és el ser inconscient, boig pel desconegut, pel misteri, enamorat del mal, sota la forma de la seducció perversa i diabòlica». Ara bé, és sobretot Salomé la representació d'aquesta dona imprevisible i castradora que encarna simbòlicament totes i cadascuna de les característiques femenines que l'artista va representar en les seves obres. Moreau començà a pintar la figura de Salomé als voltants del 1870, moment en què, fascinat per la sensual princesa bíblica, no deixà de fer-ne diverses versions que la consolidaren com el símbol de l'esterilitat masculina decadent. Huysmans, el responsable de les nombroses interpretacions que posteriorment s'han realitzat de les *Salomes* de Gustave Moreau va afirmar que el pintor havia convertit aquesta figura en el símbol del "poder de la depravació", de la "deïtat de la indestructible luxúria", de la "bestia monstruosa, indiferent, irresponsable i insensible que corromp" i en "la força suprema que dirigeix les seductores maldats de la més abjecta depravació". Potser no tant taxatiu però en la mateixa línia, el 1877, Flaubert també li dedicà unes paraules amb les quals comparativament podem observar avui la nombrosa presència que aquesta fatal va anar adquirint al llarg dels anys i la destacada rellevància que se li brindà durant el període simbolista.



Hèlena a les muralles de Troia, 1885 aprox.
Gustave Moreau
Musée du Louvre, Paris
[mides reals: 40*23 cm]



Amor i dolor o El Vampir, 1894
[forma part del Fris de la Vida]
Edvard Munch
Munch-Museet, Oslo
[mides reals: 38,2*65,5 cm]



La carícia (L'esfinx o L'art), 1896
Fernand Khnopff
Musée Royaux des Beaux-Arts, Brussel-les
[mides reals: 50,5*150 cm]

El moment suprem, 1894
Aubrey
Beardsley
[il·lustració de la 1a edició anglesa de *Salomé* d'Oscar Wilde]

Bailó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia.

*Se volvía a todos los lados como una flor agitada por la tempestad.
Los brillantes de sus orejas saltaban y la tela que le colgaba por la espalda refulgía en tornasoles.*



*De sus brazos, de sus pies y de sus vestidos brotaban invisibles chispas que inflamaban a los hombres.*¹ (fragment)

Destacant aquest aspecte "fatal", Moreau també pintà altres exemples de dones maleïdes com la present Cleopatra que, com una Venus insaciable d'amants, sembla que contempli no només els seus dominis territorials sinó totes aquelles víctimes que no podran resistir l'atracció que suscita la seva complexa feminitat; o com aquesta Helena en què Jules Laforgue, després de veure l'obra de Moreau exposada al Saló de 1880, s'inspirà per compondre aquest poema titulat explícitament *Sobre l'Helena de Gustave Moreau* en què descriu perfectament el tarannà simbolista de les dones maleïdes, i en aquest cas concret, de la princesa troiana.

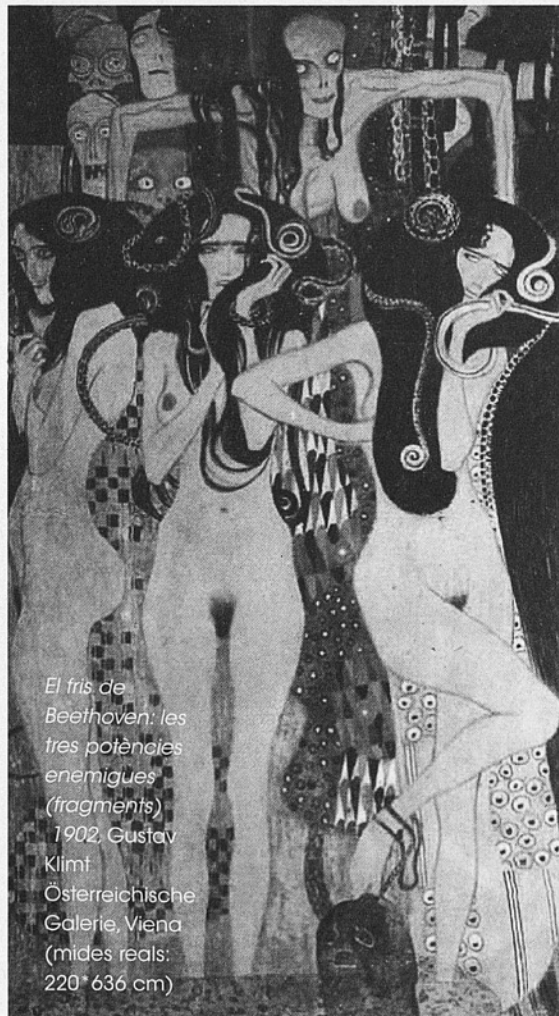
Frágil bajo sus joyas, lentamente y sin ver los bellos héroes muertos, llorados por sus novias, ante una lejanía tan vasta cual su mente, en el dulzor del véspero viene Helena a soñar.

«¿Quién eres, Tú, que siembras la desesperación?», le chillan los murientes segados a brazadas, y la flor que en sus labios helados se marchita con su voz de incensario pregunta: «¿Di, quién eres?».

El Clímax, 1894
Aubrey
Beardsley
[il·lustració de la 1a edició anglesa de *Salomé* d'Oscar Wilde]



Judit I o Judit amb el cap d'Holofernes, 1901
Gustav Klimt
Österreichische Galerie, Viena
[mides reals: 84 * 42 cm]



El fris de Beethoven: les tres potències enemigues (fragments)
1902. Gustav Klimt
Österreichische Galerie, Viena
(mides reals: 220 * 636 cm)

Recorre Helena, mientras, con su triste mirada,
la mar, y las ciudades, y el llanto ilimitado,
y ruega: «¡Oh! ¡basta, tómate, Naturaleza! ¡Escucha,

largos sollozos hacia nuestras leyes eternas!».
— Luego, como en sus negros encajes se estremece,
lenta, vuelve a bajar, porque teme «enfriarse»²

Un dels artistes que s'impregnà intensament de l'estètica simbolista durant un determinat moment de la seva carrera artística fou Edward Munch. Ell, com la majoria dels artistes decadentistes, tampoc no va cessar de representar l'angoixa que li inspirava la dona.

En aquest quadre titulat *Amor i dolor* o *El Vampir*, nom amb què posteriorment Munch el presentà degut a la forta repercussió que la novel·la *Dràcula* de Bram Stoker va tenir en aquells moments, retrobem el tema del vampirisme femení. S'observa explícitament el domini de la dona que envolta a l'home no només amb les seves mans sinó també amb la vermellosa cabellera que, com a metàfora visual, sembla transformar-se en una poderosa teranyina de la qual, la víctima, completament passiva, serà incapaç de lliurar-se'n. Considero interessant destacar, pel tema que ens ateny, el nom inicial que Munch posà a l'obra convertint-se, aquest, en la descripció essencial del sentiment que ha provocat la *femme fatale* al llarg de tota la seva existència: «amor i dolor». Però si tensem una mica més la situació del vençut que navega entre la felicitat i les tenebres, no puc deixar de pensar que "l'home caigut", en realitat, és un titella que, controlada per la fatal, es dirigeix amb il·lusions enganyoses de plaer directament als braços de la mort.

De la mà del representat simbolista més important de Bèlgica, Fernand Khnopff, la *femme fatale* reapareix en forma d'Esfinx. Es diu d'aquest quadre que el que s'hi representava era la metàfora de la relació que els artistes simbolistes tenien amb l'essencial món de l'imaginari, bàsic en la seva producció artística.

L'home representaria l'artista mentre que l'Esfinx faria referència al món imaginari personificat amb aquesta figura símbol de la seducció i l'empresonament. Com a Circe en el període prerrafaelita, a l'Esfinx li succeí de forma similar aquesta progressiva aparició en les iconografies pictòriques —tot i la seva gran importància en el món clàssic— fins esclatar expansivament durant el simbolisme, en què gairebé cap artista no va deixar passar l'oportunitat de representar-la. Monstre híbrid amb rostre i bust de dona però cos de lleó i ales d'àguila ha estat sotmesa a diverses variacions en la seva representació, sobretot a finals del segle XIX tal i com ho evidencia aquesta mateixa obra de Khnopff. Enviada com un càstig d'Hera al rei de Tebes per no donar-li un fill a la seva esposa mentre ell es distraïa amb el jove Crisipi, l'Esfinx, situada en un lloc estratègic, es dedicava a plantejar enigmes a tots aquells viatgers que marxaven o es dirigien a la ciutat. A cadascun d'ells els esperava un destí tràgic ja que el monstre, com a càstig per no saber la resposta, acabava devorant-los.



Medusa, 1892
Franz von Stuck
Gentilhaus
Aschaffenburg
(propietat d'
Anton Gentil)

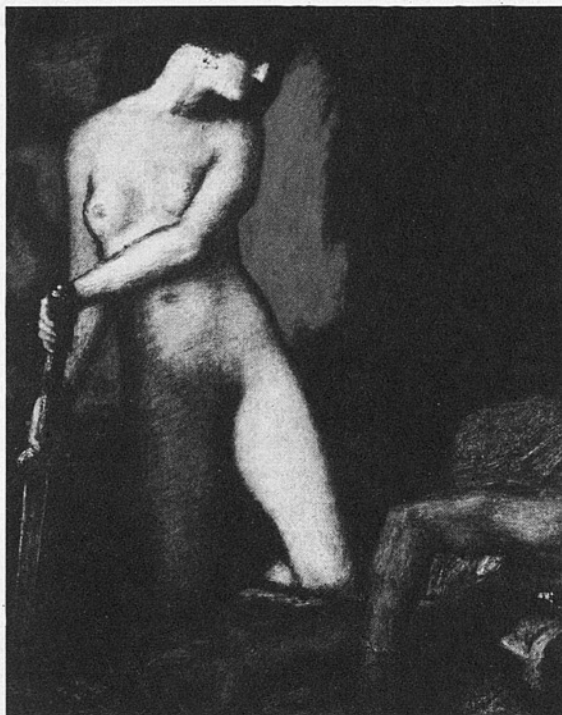


El pecat

Només Èdip va saber contestar l'enigma que l'Esfinx li plantejà: "¿Quin animal té quatre potes pel matí, dos al migdia i tres per la nit?". El fet és que després que l'heroi li donés la famosa resolució, l'Esfinx es considerà vençuda i es precipità muntanya avall. Tot i la seva destrucció, el monstre híbrid mig dona mig lleó passà a la història com una de les grans devoradores d'homes a través del misteri i l'enigma, dos aspectes que indiscutiblement conformen l'arquetip de la *femme fatale*.

Aubrey Beardsley, un dels més destacats il·lustradors anglesos de l'època industrial, ens mostra diverses versions d'una Salomé cada cop més perversa i maquiavèlica gaudint incondicionalment dels moments de màxim horror com si d'un simple joc es tractés.

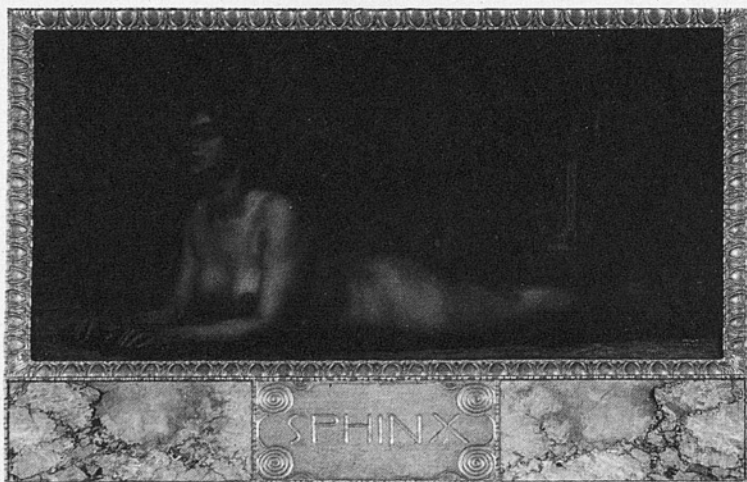
Salomé, 1906
 Franz Von Stuck
 Städtische
 Galerie im
 Lenbachhaus,
 Munic
 [mides reals:
 115,5*62 cm]



*El bes de
 l'Esfinx, 1895*
 aprox.
 Franz von Stuck
 Szépművészeti
 Múzeum,
 Budapest
 (mides reals:
 160*144,8 cm)



*Judit y
 Holofernes,*
 1927
 Franz von
 Stuck,
 Sammlung
 Otto Heilmann,
 Munic
 (mides reals:
 82*74 cm)



Ambdues imatges són les il·lustracions que acompanyen la primera edició de la *Salomé* d'Oscar Wilde, amb què l'artista, amb remotes reminiscències estètiques dels vasos clàssics, ens mostra fins i tot amb una certa ironia, una vegada més, la dona malvada i castradora de què els simbolistes n'estaven enamorats.

Amb Klimt es fa evident un cop més la por i l'admiració que aquests artistes de finals del segle XIX tenien envers la dona maleïda, un arquetip que contrarestavava amb el de la figura femenina d'esposa i mare. A través de Judit i Salomé, el pintor austríac mostra a l'espectador no només els caps decapitats de Sant Joan Baptista i Holofernes sinó també l'orgasme gairebé místic al que la *femme fatale* aconsegueix arribar després d'haver posat en pràctica els seus perversos objectius.

I és que és a través de les dones que Klimt mostra la constant tensió entre la vida i la mort, el plaer i el dolor, l'èxtasi i l'horror... convertint-se aquestes dicotomies en els temes recurrents de l'artista. El *fris de Beethoven*, presentat en la XIV Exposició de la Secció Viena, també és un clar exemple d'aquestes provocadores, agressives i desconcertants *femmes fatales* tan característiques del pintor. En aquest cas, hi destaquem la part de les Gorgones que, adaptant el mite a l'esperit de l'època, es presenten davant l'espectador com unes maleïdes en tota regla. Símbols de la malaltia, la bogeria i la mort, la seva presència desprèn el misteri, la seducció, la fredor i l'erotisme què gaudeixen les fatals representades pels simbolistes i en especial les representades per Klimt, el qual generosament els atorga una elegant bellesa destructora de la que, la fatal, disposarà cada cop més intensament.

Durant el seu període simbolista, Franz von Stuck, reprèn en les seves pintures algunes de les *femmes fatales* que la història de la cultura ha destacat a través de les diverses disciplines artístiques, característiques de les quals les concentra en la seva obra més cèlebre titulada *El pecat*, en què hi observem una dona voluptuosa, perversa, misteriosa i sensual envoltada d'una serp, imatge que equivaldria a la figura de Lilith, però segons el meu punt de vista, més que representar, en aquest cas, un personatge concret, la voluntat de l'artista fou la de crear, de forma més aviat universal, una figura que, provocant el *leit motiv* de temor i atracció, concentrés tots els pecats de l'existència humana. No per això Stuck deixà de representar fantàstiques Medees, Circes, Judits o Salomé com les presents.

Ara bé, serà amb l'Esfinx la figura amb què l'artista mostrarà més obertament aquest caràcter de seducció i destrucció de la fatal a través d'aquestes dues meravelloses visions; una totalment activa "devorant" sense contemplacions l'home al qual està besant, i l'altra, en una actitud aparentment contemplativa però sense oblidar-nos que aquesta passivitat no es res més que la mortífera calma just abans d'una terrible tempesta. ■

NOTES

- (1) Flaubert, Gustave, *Tres Cuentos: Herodías*, trad. Armiño, Mauro, Ed. Alianza, Madrid.
- (2) Laforgue, Jules, *Acerca de la Helena de Gustave Moreau*, trad. Martínez de Merlo, Luis.

La femme fatale en la fàbrica de somnis

El ser humà, des dels inicis de la seva existència, ha intentat donar una explicació —patriarcal— a la infelicitat de la condició humana, i aquesta, ha tingut forma de dona en les dues línies de la tradició que conformen la cultura occidental. Mentre la tradició clàssica va desplegar un ampli ventall de figures femenines concentrant l'origen de tots els mals en Pandora, la tradició bíblica va trobar els seus equivalents en personatges com Lilith, Judit o Salomé¹. Aquesta idea de dona subversiva, destructora, seductora i voluptuosa; aquesta bella encarnació del mal, per l'atracció que suscita, ha comportat la creació d'una literatura i una tradició plàstica que arriba al punt àlgid durant la segona meitat del segle XIX amb la consolidació teòrica de la *femme fatale*. Per tant, he de dir que són la cultura clàssica, la bíblica i la pictoricoliterària simbolista, les tres tradicions que desemboquen en el cinema de gènere negre per continuar, en el segle XX, la saga d'aquestes perverses.

En aquest canvi de segle, és "la fàbrica de somnis" la que recull tota la tradició precedent de l'arquetip de la dona fatal per oferir un ampli ventall de possibilitats davant les noves exigències que la societat demana. Les pantalles s'omplen de belles i misterioses dones que manipulen capritxosament les víctimes fascinades pels seus encants amb el fi d'aconseguir allò que desitgen. Aquestes dives, aquests "àngels caiguts", es caracteritzen per la seva set de poder i per un irrefrenable impuls destructiu del qual ni elles mateixes no se'n lliuraran.

Tot i resultar letal per a l'home que cau retut als seus peus, mantenint aquesta característica com una constant en la seva trajectòria, en aquest moment de canvi, les fatals de la gran pantalla no s'associaran a noms o personatges concrets² sinó que l'actriu, cadascuna amb el seu estil, la seva personalitat i la seva bellesa, representarà amb



Greta Garbo



Barbara Stanwyck



Marlene Dietrich



Rita Hayworth

Lisabeth
Scott



Lauren Bacall



Ava Gardner



Brigitte Bardot



una determinada actitud l'arquetip en si mateix. Ja no ens trobem davant d'una Helena de Troia, una Salomé o una Cleopatra, sinó davant d'una dona que concentra en la seva persona totes i cadascuna de les característiques que hem estat destacant fins ara. Ja no importa tant el personatge històric o literari que activa uns mecanismes d'interrelació cultural sinó el concepte i l'arquetip que aquesta representa.

En aquest panorama fílmic que abraça dels anys trenta als seixanta, la *femme fatale* comparteix la pantalla amb altres personatges foscos i inquietants com el gàngster, el policia corrupte o el detectiu privat, però sens dubte, la dona fatal, és la figura més significativa i més atractiva de totes elles tot i no variar en excés les característiques que posseeix respecte les grans fatals pictòriques i literàries responsables de la consolidació de l'arquetip. Si més no, sí que, tant en la voluntat d'efecte que aquest nou art busca en l'espectador com al nou llenguatge que comporta la mimesi cinematogràfica, cadascun dels trets que defineixen aquest tipus femení, s'intensificaran de forma acusada a partir d'aquest moment. Ara, ens trobem davant de dones ambiciosos, capritxoses, de forta personalitat, calculadores, sexualment provocatives, transgressores de les normes socials establertes, temptadores, interes-

sades, seductores, farsants, mortíferes i ambigües entre altres aspectes relacionats amb el mal.

Cal subratllar l'aspecte d'ambigüitat en la *femme fatale* cinematogràfica per l'ús que aquesta en farà a la majoria de les seves aparicions fílmiques. Per dominar l'incert atzar del protagonista, li oferirà durant el període temporal que ella consideri adient, una vessant amable i fins i tot vulnerable de la seva personalitat a través de la poderosa arma femenina de l'aparença. Guanyada, amb aquest subtil engany, la confiança de la figura masculina irremeiablement encisada per aquest "àngel del mal" emmascarat de deïtat, *a posteriori*, la fatal posarà en pràctica els seus objectius mostrant obertament la part diabòlica que té. ■

NOTES

(1) Com ja he comentat en articles anteriors d'aquesta mateixa revista *Temps moderns*, descartaré Eva d'aquest recorregut evolutiu de la *femme fatale*, no només per la seva amplitud conceptual conformant per ella mateixa un únic estudi el qual no permetria la revisió d'altres figures degut a l'extensió, sinó també per la personal reflexió, després de submergir-me en les altres fatals, d'una certa submissió al personatge masculí allunyant-la en aquest cas de la línia més purista de la definició de *femme fatale* tot i la seva complexitat.

(2) A no ser que representin en una determinada pel·lícula el personatge concret —que n'és el cas— de Medea, Helena, Judit o Cleopatra tot i que aquest amb aspecte més aviat estariem parlant de la idea de mimesi i no de la nova creació o reformulació d'arquetips.

La varietat d'un mateix arquetip, 4 tipologies de la *femme fatale* cinematogràfica (part I)

Aquesta *femme fatale* cinematogràfica, a causa de determinats arguments filmics i a l'acotada duració d'una pel·lícula —entre altres factors que comporta el gènere—, no pot encarnar, en un únic film, tot el ventall de possibilitats que conformen el seu arquetip. És per aquest motiu que observarem a través de diversos exemples cinematogràfics, el desplegament d'aquestes armes fatals femenines per definir-ne així la totalitat de la figura de forma exhaustiva. A partir de l'extensa filmografia que consta en el currículum de la fatal, he considerat convenient desglossar l'arquetip en quatre varietats que, tot i resultar diferents en més d'una ocasió la mescla i superposició d'aquestes serà inevitable —aquest aspecte l'observarem amb els exemples concrets—.

Mentre en una tipologia ens trobarem davant la vampírica destructora, en l'altra seguirem la trajectòria de la fatal melancòlica; destacant-hi també en aquesta tipificació el nombrós grup d'aquelles que arrossegueu premeditadament i sense compassió l'home que les estima, i a les ambicioses que tot ho desitgen.

1. La *fatale* vampírica destructora

En el grup de les vampíriques destructores ens trobem davant d'una tipologia de dones que, tal i com el nom indica, tenen com a característica principal la destrucció d'aquells que s'hi acosten. Evidentment, aquest aspecte, de manera innata, forma part de la figura de la *femme fatale*, però algunes han destacat cinematogràficament per la seva capacitat destructora sobre d'altres, afectant no només la integritat de l'home retut als seus encants sinó de qualsevol altra persona que l'envolta. La filla de Dràcula de Lambert Hillyer (1936) n'és un exemple perfecte. L'espectador queda embuixat per la particular bellesa d'una Gloria Holden que, després de la mort del seu pare, el comte Dràcula,



Fotograma de *La hija de Dràcula*, 1936
Dir. Lambert Hillyer

no deixa de realitzar grans esforços per lliurar-se, sense cap resultat, del destí destructiu que la seva condició de "xucladora de sang" li provoca. Ja des de l'inici s'evidencia, en el diàleg que manté amb el seu fidel servent, l'intent desesperat per allunyar la mort de la seva essència. Però aquest desig serà completament impossible de realitzar a causa de la seva naturalesa que —sempre i en gairebé tots els casos invariable— com molt bé ella sap, està lligada a la fatalitat i la destrucció dels altres, tal i com diu a l'atractiu doctor Grath, amb el qual s'intenta sincerar perquè l'ajudi tot i convertir-se finalment en la víctima dels seus desitjos.

(Mentre toca una melodia al piano...)

CONDESA ZALESKA: Crepúsculo largas sombras en las laderas de las colinas.

SANDER: Sombras maléficas.

CONDESA ZALESKA: No, no, sombras serenas. El aleteo de las alas en las copas de los árboles.

SANDER: Las alas de murciélagos.

CONDESA ZALESKA: No, las alas de pájaros. A lo lejos el ladrido de un perro.

SANDER: Ladra porque hay lobos cerca.

CONDESA ZALESKA: ¡Silencio! Te lo prohíbo.

SANDER: ¿Me prohíbes? ¿Por qué tienes miedo?

fotograma de *Si Don Juan fuese mujer* (1973) de Roger Vadim



Fotograma de *Que el cielo la juzgue*, 1964
Dir. John M. Stahl



Fotograma de
*Lulu o la Caja
de Pandora*,
1928
Dir. Georg
Wilhelm Pabst



CONDESA ZALESKA: No tengo miedo. Encontré la liberación.

SANDER: Esa música no habla de liberación. (La que ella està tocant).

CONDESA ZALESKA: No, no, no... Tienes razón.

SANDER: Esa música habla de la noche... de cosas malvadas, de lugares sombríos.

CONDESA ZALESKA: ¡Calla! ¡Calla! ¡Calla! (...) Sander, mírame. ¿Qué ves en mis ojos?

SANDER: Muerte.

No es planteja la mateixa situació a *Que el cielo la juzgue* (1945) de John M. Stahl tot i també formar part Gene Tierney d'aquest grup de fatals. En aquest film, la maldat de la protagonista no se'n evidencia en un primer moment com en l'anterior exemple, sinó que aquesta característica es presenta a partir d'una intensitat ascendent que, sens dubte, provoca un efecte molt més colpidor en la sensibilitat de l'espectador en el moment de l'eclipsió absoluta de dita destrucció. La pel·lícula ofereix uns determinats papers que mostren el somni americà d'una vida ideal que té com a embolcall l'arquetip de la família feliç. Ella, una dona molt atractiva de bona família, i ell, un jove escriptor amb un futur prometedor, es coneixen casualment, s'enamoren a primera vista i es casen. Ara bé, tro-

Fotograma de
Gilda (1946)
Dir. Charles
Vidor



baríem ja en aquest precipitat enamorament un element sòrdid que, com una premonició, plantejaria de forma volàtil la desgràcia. Aquest no és altre que la semblança entre l'escriptor i el desaparegut pare d'ella— al qual adorava incondicionalment. La idíl·lica vida familiar es va trencant a mesura que la possessió de la protagonista respecte del marit comença a complicar allò que anteriorment havien estat tranquil·les jornades de lectures, banys i excursions. La presència del germà impedit en el nucli familiar accentua desmesuradament la gelosia d'ell portant-la fins i tot a cometre un macabre i covard assassinat.

El Quarto hombre (1984, Dir. Paul Verhoeven) en canvi, aporta l'exemple d'una destrucció molt més sexual que maquiavèlica per part de la protagonista. Renée Soutendijk adopta el parer destructor i assassí de *l'amantis religiosa* o, en aquest cas, el de l'aranya que atrapa les seves preses en una enorme teranyina per devorar-les, immòbils, sense la més mínima compassió —animal amb què metafòricament a través d'un intens primer pla Verhoeven inicia i finalitza la pel·lícula—. Durant el transcurs del film ella es presenta en tot moment llibertina, sensual, elegant, felina, vampírica, perversa i en diverses ocasions vestida amb un color molt suggerent, el vermell. És per totes aquestes característiques que les víctimes,—convertides en els seus amants i marits— enlluernades pel seu erotisme i atractiu, s'adonen massa trad dels plans malèvols i destructius que consecutivament posa en pràctica. En aquesta mateixa línia, una ja madura Brigitte Bardot representa, com el mateix títol indica, una seductora "donjuanesca" en *Si Don Juan fuese mujer* (1973) de Roger Vadim. La pel·lícula, dominada pel particular ambient "sixty-surrealista" tant característic de Vadim, resulta ser el lluïment ininterromput d'una *femme fatale* amoral i destructora que utilitza els homes com una simple joguina per la seva frívola distracció. El director, que utilitza el recurs de diversos *flashbacks* destinats al jove cosí sacerdot de la fatal (Bardot) com a construcció argumental del film, ens mostra com aquesta dona maleïda, en primera persona, narra la llarga llista de víctimes usades pel seu destructor *divertimento*.

També Joseph Losey crearà, amb *Eva* (1962), una admirable destructora i devoradora d'homes interpretada per una fantàstica Jeane Moreau. Amb certes referències bíbliques, la pel·lícula ens presenta un personatge femení que capgira la perfecta vida d'un prepotent escriptor de moda. El film consta d'una gran quantitat de suggeriments referents a la fatalitat femenina dels quals, per la força simbòlica que contenen, m'agradaria destacar-ne especialment dos; un, pel seu diàleg i l'altre, per la intensitat visual. El primer ens mostraria la fredor i la duresa amb què *Eva* (Jeane Moreau) tracta l'escriptor (Stanley Baker) un cop finalitzat el luxós cap de setmana exigint per ella com a càstig per haver-li suplicat la necessitat de la seva presència. La violència i la insensibilitat d'aquesta fatal s'evidencien en aquestes paraules:

EVA: Se acabó tu fin de semana. ¿Tienes dinero para pagar el hotel?

ESCRITOR: Eso es cosa mía.

EVA: ¿Tienes dinero para pagarme? ¿No comprendes? Quiero que me pagues. Al contado.

(Ell li dóna un feix de bitllets, i mentre els conta li diu...)

EVA: ¿Cuánto crees que vale todo esto?

(Mostrant-li un moneder de brillants que porta, ahora que somriu burlescament. Ell, ferit l'orgull i amb una ràbia continguda, li comença a tirar els punys d'or de la camisa, el rellotge...)

EVA: ¿Y esto qué? ¿No vale la pena por pasar un fin de semana conmigo? (referint-se als diners que té a la mà) ... Toma, yo no acepto dinero más que de los hombres y tú no eres un hombre, sino un pobre desgraciado. ¡Guárdatelo!, ¡Vamos! Te hace más falta que a mí... Después de todo no he perdido el tiempo, he ganado mucho jugando y me han salido clientes estupendos gracias a ti. Te lo mereces. Cógelo.

ESCRITOR: Eva, ¿por quién me has tomado?

EVA: ¿Por quién te he tomado? Vete. Ya te dije que era peligroso enamorarse de mí.

Alguns minuts després d'aquesta cruel i humiliant escena, a través d'una sublim interpretació mímica de Jeane Moreau, es reflecteix el moment visual que crec interessant destacar. Sense tan sols un intercanvi de paraules, es crea la incòmoda situació de l'arribada de l'esposa de l'escriptor a la casa de camp propietat del matrimoni. Allí es troba el marit completament ebri estirat a terra, mentre Eva, a la cambra de la planta superior i a ritme de jazz, es contorneja sensualment davant el mirall. La tensió arriba al seu clímax quan Losey mostra a l'espectador les expressions absolutament contràries en els rostres de les dues dones just en el moment en què es troben cara a cara. Mentre Eva somriu diabòlicament satisfeta i divertida per la situació, l'horror es dibuixa en el rostre de confiada esposa (Virna Lisi). És quan el pla se centra en la desesperada fidel, que el director introdueix al quadre visual de l'escena, "fent l'ullet" al gènere pictòric, un símbol representatiu d'allò que provoca la proximitat d'una *femme fatale*. Per uns instants, el fresc d'*Adam i Eva expulsats del Paradís* (1427) de Masaccio adquireix tota la força estètica de l'escena alhora que, en forma de metàfora, ofereix una explicació intel·lectual a la coherent línia argumental que ja té la pel·lícula davant la figura de la *femme fatale*.

Ara bé, entre totes aquestes fatals que exemplifiquen la tipologia de la dona vampírica i destructiva, no hem d'oblidar que una de les fundadores del mite de la *vamp*, juntament amb Theda Bara, fou Louise Brooks el 1928 amb *Lulu o la caja de Pandora* de Georg Wilhelm Pabst. La seva particular estètica, totalment trencadora en aquell moment però convertida poc després de la seva aparició en l'últim crit, la convertí en una de les més perverses protagonistes de la història del cine. En el film l'observem devorant ho-



mes amb una mirada hipnòtica, uns moviments felins i una bellesa imperfecta que la fa encara més inquietant i atraient. El seu aspecte, fins i tot exageradament androgen, simbolitzaria, basant-nos amb els precedents pictòrics i literaris, el terror de l'home davant aquesta figura femenina que, com la present, va adquirint cada cop més el paper i l'aspecte masculí tot i l'ús desmesurat del maquillatge. La fatal, i sobretot la vampírica busca una exagerada artificiositat a través del maquillatge que la disfressa, fent-se ressò d'allò que ja Baudelaire anticipava en el seu escrit *Elogi del maquillatge* "La mujer está en su derecho, e incluso cumple una especie de deber aplicándose a parecer mágica y sobrenatural; tiene que asombrar, encantar; ídolo, tiene que adorarse para ser adorada. Tiene, pues, que tomar de todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza para mejor subyugar los corazones e impresionar los espíritus. Importa poco que los ardides y el artificio sean conocidos por todos si el éxito es seguro y el efecto siempre irresistible." Y referint-se als colors amb els quals aquesta dona s'atorga el poder sobrenatural de la bellesa continua dient: "En cuanto al negro artificial que contornea el ojo y al rojo que marca la parte superior de la mejilla (la fatal cinematográfica también le aplica cuidadosamente a sus llavis) aunque la costumbre proceda del mismo principio, de la necesidad de sobrepasar la naturaleza, el resultado tiene por fin satisfacer una necesidad completamente opuesta. El rojo y el negro representan la vida, una vida sobrenatural y excesiva; ese marco negro hace la mirada más profunda y más singular, d al ojo una apariencia más decidida de ventana abierta hacia el infinito; el rojo, que inflama el pómulo (i també els llavis en aquest cas) aumenta más la claridad de la pupila y añade a un bello rostro femenino la pasión misteriosa de la sacerdotisa."¹

Fotograma de
*La dama de
Shanghai*, 1948
Dir. Orson
Welles



Fotograma de *El Sueño Eterno*, 1946, Dir. Howard Hawks

2. La fatale melancòlica

L'altra tipologia de *femme fatale* que la gran pantalla ens ha mostrat amb excepcionals exemples és la conformada per aquelles que sense eliminar cap de les característiques del seu arquetip, expressarien amb el seu rostre i els seus actes una certa melancolia. Aquesta tipologia de fatal és la que més s'aproximaria a les *belles dames sans merci* prerrafaelites i amb les que també s'aguditzaria la condició de *malgré elle* provocada pel destí incert que les ha convertit en el que són. La figura més representativa d'aquesta categoria l'encarnaria Rita Hayworth en pel·lícules com *La dama de Trinidad* (1952, Dir. Vincent Sherman), *La dama de Shangai* (1948, Dir. Orson Welles) o *Gilda* (1946, Dir. Charles Vidor) en què la dissort ja s'intueix des de l'inici del film. Aquesta es fa palesa just en el moment que, *Gilda* (Rita Hayworth) cinica, supèrbia i orgullosa, brinda amb Jonny (Glen Ford) i el seu marit (George McReady), l'instigador del maliciós acte motivat per la intuïció dels sentiments que afloren entre els dos protagonistes, perquè la desgràcia caigui sobre la dona que va fer mal a en Jonny, totalment conscient que aquesta no era altra que ella mateixa. Les posteriors paraules d'en Jonny Farrell en veu en *off* són les que augmentaran, just en l'escena següent, la tensió que ja flota en l'ambient al materialitzar-se aquesta malastrugança en forma de premonició: "Tuvo el valor de decirlo, pero sé que le dió miedo, que tendría pesadillas. Una persona tan supersticiosa como Gilda pidiendo en voz alta la desgracia."

Respecte a la també mencionada *Dama de Shangai* considero imprescindible destacar l'article que Rafael Argullol va dedicar al fantàstic film d'Orson Welles titulat "Tiburones en una pecera" que inclou el seu llibre *Enciclopedia del crepúsculo*, en el qual descriu meravellosament com la bella i misteriosa Elsa Bannister (Rita Hayworth), melancolia en estat pur, abdueix amb les seves armes femenines l'ànima lliure del mariner Michael O'Hara

(Orson Welles) que "queda hipnotizado por la mirada de Elsa, un fulgor húmedo que lo desconcierta, le promete el paraíso, lo aprisiona en el purgatorio y lo arrastra, quizá sin saberlo, hasta las puertas del infierno"², tal com ens ho mostra la cèlebre escena final marcada pel desconcertant laberint de miralls que, per uns instants, sense compassió ni distinció atrapa a tots aquells que s'hi endinsen.

A partir d'aquests exemples podem observar com l'inherent aire melangiós que tenen aquestes fatals les converteix automàticament en dones molt més dives, sofisticades i inaccessibles; característiques que posseïa a la perfecció Rita Hayworth en qualssevol dels papers que va representar dins el gènere negre, però que també van encarnar altres inoblidables melancòliques com la dura i orgullosa Lauren Bacall que apareix a *El Sueño Eterno* (1946, Dir. Howard Hawks) o la carismàtica Ava Gardner de *Pandora y el holandés errante* (1950, Dir. Albert Lewin).

L'argument d'aquesta ens explica que Pandora, una magnètica, insensible i seductora *femme fatale* que desperta en tots els homes que l'envolten una increïble atracció és incapaç d'experimentar cap tipus de sentiment. Els seus dies transcorren enmig de plaers i diversions buides que desemboquen, en més d'una ocasió, en la ridiculització d'aquells capaços de qualsevol cosa per ella. Però el destí d'aquesta fatal canvia en el moment en què un home, tant o més misteriós que ella, s'introdueix en la seva vida. És a partir d'aquest tall en la seva quotidianitat que la melancolia que l'havia acompanyat en el transcurs dels seus dies es materialitza a través d'un apassionat monòleg que Ava Gardner, com a Pandora Reynolds, dirigeix a l'holandès errant (James Mason); un particular interlocutor capaç de comprendre i compartir el sofriment que sent la *femme fatale*: "Hay algo que me desborda, una especie de sentimiento místico que siento por ti. Me da la sensación que te he amado siempre, no sólo en esta vida si no en otras de las que no me acuerdo... Es como si todo esto hubiera ocurrido ya antes de conocerte. No me ocurrió a mí, sino a otra persona, y en cierto sentido es verdad... He cambiado mucho desde que te conocí, no soy tan cruel y odiosa como antes dañando a la gente porque era infeliz. Ahora sé de dónde procede la destructividad, es una falta de amor, así de sencillo." I és aquest eloqüent discurs carregat de veritat i sentiment, la demostració del vessant més humà de la *femme fatale*. Una figura que, malgrat la seva força, seguretat, ambició, bellesa..., sent l'enorme incapacitat d'eradicar el dolor creat per una manca d'amor que la consumeix terriblement convertint-la en el que és, pura destrucció. ■

NOTES

(1) Baudelaire, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte: Elogio del maquillaje*, trad. Santos, Carmen, Ed. Antonio Machado Libros, Madrid, 2005.

(2) Argullol, Rafael, *Enciclopedia del crepúsculo: Tiburones en una pecera*, Ed. Acanalado, Barcelona, 2005.

La varietat d'un mateix arquetip, 4 tipologies de la *femme fatale* cinematogràfica (part II)

3. La *fatale* que empeny premeditadament l'home que l'estima

La tercera tipologia a destacar en aquesta radiografia de l'arquetip és la formada per totes aquelles *femmes fatales* que, premeditadament i sense compassió, arrossegueu a la perdició l'home que les estima. Aquestes, més cinematogràfiques que literàries, utilitzaran sempre l'home enamorat per aconseguir qualsevol dels seus objectius. A diferència de les destructores, les quals es caracteritzen pels impulsos irracionalment devoradors, les presents destaquen per la seva capacitat de calcular i estudiar les situacions. La premeditació, per tant, és la seva arma més preuada i necessària alhora de persuadir a l'home-víctima perquè posi en pràctica a la perfecció, en condició de mà d'obra, el pla que li donarà allò que des de fa temps anhe-la silenciosament. Pel·lícules com *Perdición* (1944, Dir. Billy Wilder), *Niágara* (1953, Dir. Henry Hathaway), *El cartero siempre llama dos veces* (1946, Dir. Tay Garnett), *Historia de un detective* (1945, Dir. Edward Dmytryk) o *Fuego en el cuerpo* (1981, Dir. Lawrence Kasdan) com a versió moderna d'aquest patró de fatal, mostraran a la perfecció el tipus de dona calculadora i egoista de què estem parlant. A *Historia de un detective*, tot i manipular Velma (Claire Trevor) el detectiu Philip Marlowe per matar qui l'impedeix aconseguir els seus objectius, el film es distancia lleugerament del consolidat esquema que tenen la resta dels enunciats anteriorment en què l'element resideix en el marit de la fatal. Ella sedueix sense dificultats l'home jove i atractiu que imprevisiblement apareix en el seu entorn quotidià perquè es desfaci d'un marit que li fa nosa o que li resulta molt més rendible sense vida. La persuasió que ella posa en pràctica s'observa en duríssims diàlegs com el de *Perdición* o el d'*El cartero siempre llama dos veces*; mostres de la més cruel i enganyosa sensibilitat en la primera i de la falsa, interessada i embadocadora seducció en la segona. Així parlen aquestes *fatales*:

PHYLLIS: Yo te quería a ti Walter y le odiaba a él pero no pensaba hacer nada hasta que tú me hablaste de ello. Tú planeaste su asesinato, yo tan sólo deseaba verle muerto.

WALTER: Yo soy el único que planeó su muerte, ¿quieres decirme eso?

PHYLLIS: Ninguno abandonaremos esto; lo hici-mos juntos y juntos seguiremos hasta el final. Hasta el final de la línea los dos. Recuérdalo.

WALTER: (veu en *off*) Sí, recordaba, recordaba lo que tu me habías dicho Keyes; cerca del viaje en tranvía del que nadie podía bajar hasta el final de la línea... en el cementerio.¹



CORA: ¿Qué vamos a hacer?
FRANK: Tiene gracia que preguntes después del trato que has dado esta semana.

CORA: Pero, ¿qué podía hacer... ¡oh! ¡Frank!... Frank, si te hubiera conocido antes.

FRANK: ¿Qué?

CORA: Frank, ¿tu me quieres?

FRANK: Sí.

CORA: Me quieres hasta el punto de que sólo eso importa... hay algo que podemos hacer... y todo lo resolvería.

FRANK: El qué, ¿pedir que le pase algo a Nick?

CORA: Algo por el estilo.

FRANK: ¡Cora!

CORA: Bueno, ¡tu lo sugeriste una vez! ¿no?

FRANK: ¡Era una broma!

CORA: ¿De verdad?... ¿No sería que habías pensado en ello?

FRANK: Puede que lo dijera, pero no lo pensaba...

CORA: ¡Pues yo lo dio ahora y esta vez lo pienso! Escúchame Frank, yo no soy como crees que soy, quiero quedarme con esto y trabajar y hacer algo importante, eso es todo... Pero no se puede prescindir del amor... al menos una mujer... Cometí

Fotograma de *Niágara* (1953)
Dir. Charles Brackett

Barbara Stanwyck i Fred MacMurray en *Perdición* 1944
Dir. Billy Wilder





Fotograma de *El cartero siempre llama dos veces* (1946)
Dir. Tay Garnett

una equivocación en mi vida y no hay más que una manera de remediarla.

FRANK: Pero te ahorcan por una cosa así...

CORA: Pero si lo haces bien no, y tu eres muy listo, Frank, seguro que piensas algo... No seríamos los primeros.

FRANK: Nunca me ha hecho nada malo.

CORA: Te das cuenta de lo felices que seríamos tu y yo aquí, sin él,

FRANK: ¿Tú quieres, Cora?

CORA: Por eso tienes que ayudarme, porque te quiero mucho.

FRANK: Te creo... No me convencerías de una cosa así si no me quisieras.²

Altres dones que també han arrossegat aquells que s'hi han acostat tot i no necessàriament per desempallegar-se del marit sinó amb un altre objectiu són el personatge que interpreta Marlene Dietrich a *l'Ángel Azul* (1930, Dir. Josef Von Sternberg) Peggy Cummings al *Demonio de las armas* (1949, Dir. Joseph H. Lewis) o Brigitte Bardot en *Y Dios creó la mujer* (1956, Dir. Roger Vadim). El *Ángel Azul*, basada en la novel·la homònima de Heinrich Mann, reflecteix la decadència d'un estricte i respectat professor de províncies que acaba pràcticament com un esclau de l'estrella del cabaret de la zona. Conèixer i enamorar-se de *Lola Lola* és la seva perdició, i així ho mostra el film a través de duríssimes escenes de

Imatge de *El Ángel Azul* (1930)
Dir. Josef Von Sternberg



submissió. Ell, després de casar-s'hi, no només deixa l'ensenyança per convertir-se en un assistent personal que li planxa, arregla el cabell, i posa les mitges a la Dietrich, sinó que finalment elimina de la seva persona el respecte que com a ser humà es mereix quan es converteix en el número més humiliant de la companyia del cabaret, el del pallasso. La servitud és l'objectiu d'aquesta *fatale* que arrossega sense compassió un pobre home destinat a perdre tota la seva dignitat vora "l'àngel caigut" del qual s'ha enamorat bojament.

També Annie Laurie Starr (Peggy Cummings) arrossega com a bona *femme fatale*, el jove coprotagonista de la història, Bart Tare (John Dall), un bon home que utilitza la seva afició a les armes i les seves qualitats de punteria per, com a tota pel·lícula amb elevat sentit patriòtic, servir la nació americana. Ara bé, empès per ella inicien junts una vida delictiva que, tot i turmentar-lo, portarà a la pràctica amb totes les conseqüències per amor. Com és lògic i d'esperar, aquest estirar desmesurat d'Annie Laurie dirigeix els dos personatges cap a un terrible abisme del qual lliurar-se'n resultarà completament impossible.

Molt diferent és el plantejament de *Y Dios creó la mujer* de Roger Vadim respecte de la caiguda que experimenta l'enamorat de la fatal. El director ens mostra, amb imatges de gran sensualitat, el sofriment que provoca l'*amour fou* d'un jove (Jean-Louis Trintignant) vers Juliette, la noia (Brigitte Bardot) que, per la seva bellesa i ànima rebel, també desitgen la resta d'homes del poble on se situada l'acció, Saint Tropez. En aquest cas, la fatal és una *baby doll* que davant l'horror de ser enviada a l'orfenat es casa precipitadament amb el cosí, enamorat, dèbil i manejable (Trintignant), del cràpula que ella vol seduir; voluntat que aconsegueix més endavant tal i com s'evidencia en una suggeridora escena a la platja. El coqueteig constant que aquesta *lolita* practica per distreure's farà embogir l'inexpert marit que, per fer-se respectar i embogit per la gelosia, culminarà en una passional escena d'erotisme en què ell, amb una arma a la mà, observa com la jove esposa (Bardot), amb les seves perfectes comes al descobert, balla desenfrenadament damunt d'una taula el mambo que li toca l'orquestrina.

4. La *fatale* ambiciosa

La *fatale* ambiciosa i amb una irrefrenable set de poder i diners serà l'última de les quatre tipologies amb què he dividit aquesta figura cinematogràfica. Cert és que també moltes de les *femme fatales* que han format part d'aquest recorregut podrien constar en aquesta categoria, fet que comporta la complexitat del seu arquetip, confirmant així els quantiosos matisos que la conformen, però les següents males desobresortiran per una ambició desmesurada que, com és d'esperar, l'empenyerà cap a la seva pròpia perdició i destrucció.

Una de les més representatives és la Kitty Collins (Ava Gardner) de *Forajidos* (1946, Dir. Robert Siodmak). Aquesta seductora dona, nòvia del gàngster

més poderós, fa perdre de tal manera el cap al Suec (Burt Lancaster) que, sense importar-li gens ni mica, tot sigui per amor, es troba amb una condemna de tres anys a la presó, formant part d'una banda criminal i traït de la manera més absolutament cruel per ella, la qual actua sense la més mínima compassió davant el poder d'una ambició que, emmascarada de bellesa felina, seducció i engany, la crema per dins.

També una esplèndida Lizabeth Scott personifica l'ambició i l'engany a *Callejón sin salida* (1947) de John Cromwell. W. Murdoch, un capità interpretat per Humphrey Bogart, quedarà atrapat sota els dissenys d'una Coral Chandler capaç de qualsevol cosa abans de perdre la posició social que manté sense escrúpols a través d'unes dubtoses relacions.

Un cas mes o menys similar apareix a *El abrazo de la muerte* (1948, Dir. Robert Siodmak). Potser menys enigmàtica que la Coral Chandler (Lizabeth Scott) de *Callejón sin salida* però amb la mateixa ambició sense límits, Yvonne de Carlo se serveix dels ideals romàntics del seu ex-marit Steve Thomson (Burt Lancaster) per apoderar-se dels diners d'un robatori en què l'obliga a col·laborar utilitzant calculadament paraules amoroses i il·lusoris plans de futur en comú. Ara bé, la màscara amable que cobreix els seus malèvols plans, desapareix precipitadament al veure's atrapada en una situació que ella ja no controla. L'egoisme i la crueltat que contenen les seves paraules en aquesta escena final mostren l'aspecte de *fatale* que existeix en la seva ànima destinada a la caiguda irreversible.

(Ella comença a fer les maletes evidentment sense oblidar-se d'agafar la bossa amb tots els diners del robatori).

STEVE: ¡Anna! Te marchas... Vas a dejarme así.

ANNA: ¡Dónde podría ir contigo! ¡Qué oportunidad tendríamos de huir, no puedes valerte! (ell encara ferit de l'atracament). No resistirías ni un día en ese estado... necesitas médicos, cuidados, tu sólo no puedes curarte. ¡Qué es lo que pretendes!? ¡que nos atrape a los dos! ¡Te haría eso más feliz! ¡Querías hablar con sensatez!?

STEVE: No, ya me doy cuenta.

ANNA: ¿Por qué viniste aquí directamente? ¡Por qué! ¡Por qué! ¡Con lo bien que iba saliendo todo! ¡Y al final lo estropeaste!... Publicaron que estarías una semana hospitalizado.

STEVE: Anna, todo cuanto me dijiste... era mentira... No puedo creer que mintieras, jurabas amarme...

ANNA: ¡Amor, amor! hay que proceder como más convenga. Perdona pero así pienso yo. ¡Qué quieres que haga, que tire todo ese dinero! ¡hà! Se ha de hacer siempre aquello que más le convenga a uno, y esto es lo que nunca comprendiste tu, desde el principio, desde que te conocí ha sido igual, jamás supiste en qué mundo vives.

STEVE: Lo sabré mejor la próxima vez

ANNA: ¡Siento hablarte con tanta crudeza, pero no tengo la culpa que haya personas tan desinteresadas en la vida, lo siento pero no puedo ser como tu! ¡Soy muy distinta! ¡Qué voy hacerle si nació así!

La duresa d'aquest diàleg ens introdueix l'últim exemple que conclou aquesta quarta i última cate-



ria cinematogràfica en què l'ambició de la *femme fatale* sobrepassa els límits de qualsevol valor humà. Fritz Lang ho plasma magistralment a la gran pantalla amb *Perversidad* (1945), un film que, com el nom indica, parla del mal intencionat que només una fatal com la protagonista pot provocar. En aquest cas, ens trobem davant d'una insensible Joan Bennett que juga amb la il·lusió i les esperances d'un pobre empleat de banca (Edward G. Robinson) que creu que al costat d'una dona que mai no s'hauria imaginat tenir li canviarà la mediocre vida a què creia estar destinat. Ella, maliciosament i amb actes de cínica coqueteria aconsegueix despertar els més baixos instints de la víctima, que queda disculpada per l'espectador davant la felicitat que ingènuament sent en presència de la terrible ambiciosa.

I amb aquesta fantàstica però dura pel·lícula plena de manipulació, maquiavel·lisme i insensibilitat, finalitzem aquest ventall de maleïdes³ que en espiral, com en el dibuix de Botticelli sobre *La Divina Comèdia* de Dante, descendeixen amb gran elegància, cap al cercle infernal destinat exclusivament a totes aquestes cruels seductores, el de les temudes i admirades *femmes fatales*. ■

NOTES

(1) Reproducció del diàleg entre Barbara Standwych i Fred MacMurray en *Perdición*, (1944) Dir. Billy Wilder.

(2) Reproducció del diàleg entre John Garfield i Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces* (1946), Dir. Tay Garnett.

(3) Tant els personatges com les pel·lícules utilitzades en aquest personal recorregut de l'arquetip de la *femme fatale* formen part d'una tria individual entre els nombrosos exemples existents que l'art, la literatura i el cinema han aportat en la cultura d'occident.



Imatge de *El demonio de las armas*, 1949
Dir. Joseph H. Lewis

Imatge de *Foragidos*, 1946
Dir. Robert Siodmak

Coming soon

Joan Bover

Els superherois, a les pel·lícules... o més ben dit, els *vertaders* superherois a les *bones* pel·lícules sempre pateixen. I sempre s'enfronten a coses més profundes i potents que un supermalvat. La majoria de vegades, la batalla és a l'interior: en Batman ha de lluitar per trobar una moral pròpia, en Superman per decidir què fa amb la veritat, n'Spiderman contra el seu mateix egoisme. Com si això no fos prou —que per qualche motiu són superherois— mantenen, alhora, dures guerres contra l'exterior: contra la insana perversió del Joker, l'ambició d'en Lex Luthor, el feixisme d'en J. J. Jameson, la corrupció de tots...

En el moment d'escriure aquestes retxes, *Temps Moderns* se m'apareix com un heroi de pel·lícula. Bastant *sui generis*, això sí, perquè és un heroi d'avui dia, però en blanc i negre, sense dolby-stereo ni efectes especials en 3D. Com La Increïble Massa (ara en diuen "Hulk") o La Cosa dels 4 Fantàstics, ha lluitat contra la incomprensió alhora que intentava fer-se un lloc en el món. Com en Bruce Wayne, ha cercat el respecte i el diàleg entre postures. Com en Clark Kent, ha volgut trobar la seva identitat, encara que

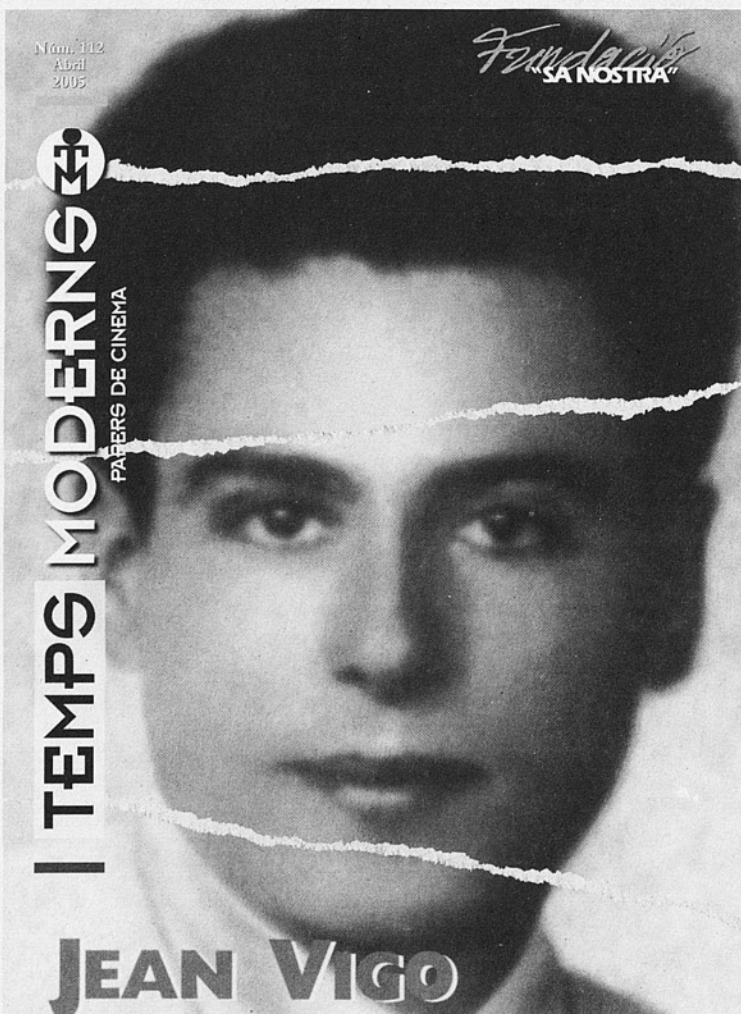
no sempre ha sabut com i a més d'un número s'hagi mostrat perdut, desorientat, sense saber quina de les seves personalitats destacar.

Així doncs, amb les dosis que calen de valentia i les que no voldríem d'inseguretat, *Temps Moderns* ha anat, durant setze anys, defensant les seves idees: plurals, caòtiques, polèmiques, moltes vegades a contracorrent, però sempre amb l'honradesa de qui no s'empegueix d'exhibir el seu sentit crític... encara que qualche vegada se'n penedeixi i vulgui rectificar.

I arriba el moment de la batalla final del nostre heroi, que, com ja sabem, sempre resulta ésser la penúltima. Decidim que, per a la darrera seqüència de la pel·lícula, no ens deixarem vèncer i escriurem un altre article, el darrer, sobre qualche novetat de la cartellera. Però no podem. A Palma, en aquest final de novembre del 2009, a part de les pel·lícules que ja hem vist (Allen, Tarantino, Campanella i Amenábar), només hi ha films que no són sinó una acumulació de trucs digitals (*Cuento de Navidad, 2012*), adaptacions de best-sellers (la trilogia *Millenium*, la tetralogia *Crepúsculo*), grans actors a pel·lícules menors (Meryl Streep a *Julie & Julia*, Colin Farrell a *Triage*, Ben Kingsley a *50 hombres muertos*), seqüeles devaluades (*Destino final 4, Ice Age 3*) o coses que ni tan sols són cinema (*Michael Jackson: This is it*). Per variar, no hi ha cap pel·lícula en català. En canvi, n'hi ha cinc en anglès. I per rematar-ho, s'anuncia la desaparició d'unes multisales (sis pantalles) per convertir-les segurament en un casino.

No ens entengueu malament. No és que l'horabaixa grisós d'aquest diumenge s'hagi aliat amb el pessimisme. Avui és un dia com un altre i la vida (la cinematogràfica i la que no) continua com sempre, amb els seus moments brillants i els seus desencerts. El que passa és que avui —només avui, que consti— estam cansats de lluitar. I estam a una passa de deixar-nos guanyar, d'acceptar amb resignació que l'heroi *Temps Moderns* mor en aquesta seqüència final.

Però no. Just a l'últim moment, com marca el guió, se'ns acudeix que l'única possibilitat de redempció és... pensar en una segona part. Els *vertaders* superherois, a les bones pel·lícules, sempre han comptat amb una seqüela que ha estat millor que la primera: vegeu, si no, *Superman II, La núvia de Frankenstein, Spiderman 2, Batman: The Dark Knight, L'imperi contraataca*... Hem de mostrar-nos fermes en la idea que la crítica, l'opinió i la idiosincràsia no poden morir. Potser trobaran aixopluc en les noves tecnologies digitals en gloriós technicolor. Potser retornaran a l'olor del paper tintat en el mític blanc i negre. Dependrà, en darrera instància, del productor, de les lleis severes de l'economia capitalista. Així doncs, mentre quedam a l'espera d'aquesta nova estrena, *Temps Moderns* simplement canvia el seu particular *to be or not to be* per un *to be... continued*. ■





El dijous 12 de novembre es va presentar a l'auditori del Centre de Cultura de «Sa Nostra» el curtmetratge *Dificultades*, escrit i dirigit per Joan Cobos i Laura Martín.

Es tracta d'una adaptació del relat «Tía en dificultades», que forma part del recull *Historias de cronopios y de famas*, de Julio Cortázar. Aquest conte breu de tan sols dos paràgrafs és posat en imatges pels dos autors amb un mestratge en l'ús de la fotografia i els enquadraments que palesen que darrere hi ha tota una preparació prèvia ben pensada i que el bagatge cultural que tenen el saben transformar en imatges, l'essència del cinema.

Quant al primer aspecte, el de fotografia, hi ajuda molt que el curtmetratge s'hagi rodat en 35 mm i no en vídeo digital. L'acabat que se n'aconsegueix així s'adiu molt amb l'aire *retro* que té la producció, molt ben aconseguida, per cert: vestits, maquillatge i decoració ens tornen als anys quaranta i cinquanta del segle passat i la colorimetria i la definició que s'aconsegueix amb el cel·luloide ajuda a crear la sensació d'haver tornat enrere. Llàstima, però, que la projecció es fes amb DVD i canó de projecció i no en film, perquè el curtmetratge hi hauria guanyat molt. Esperem, en aquest sentit, que en un futur es pugui projectar en les condicions que toca.

Respecte de les influències i homenatges filmics que traspua el curt, és fàcil veure-hi les de Fellini i David Lynch, dos directors distants que en aquest

curt els realitzadors han sabut conjuntar prou bé i no hi manca, tampoc, una escena que ens duu a la memòria la lluita de l'incrèible home minvant contra l'aranya quan el protagonista ja és a punt de desintegrar-se.

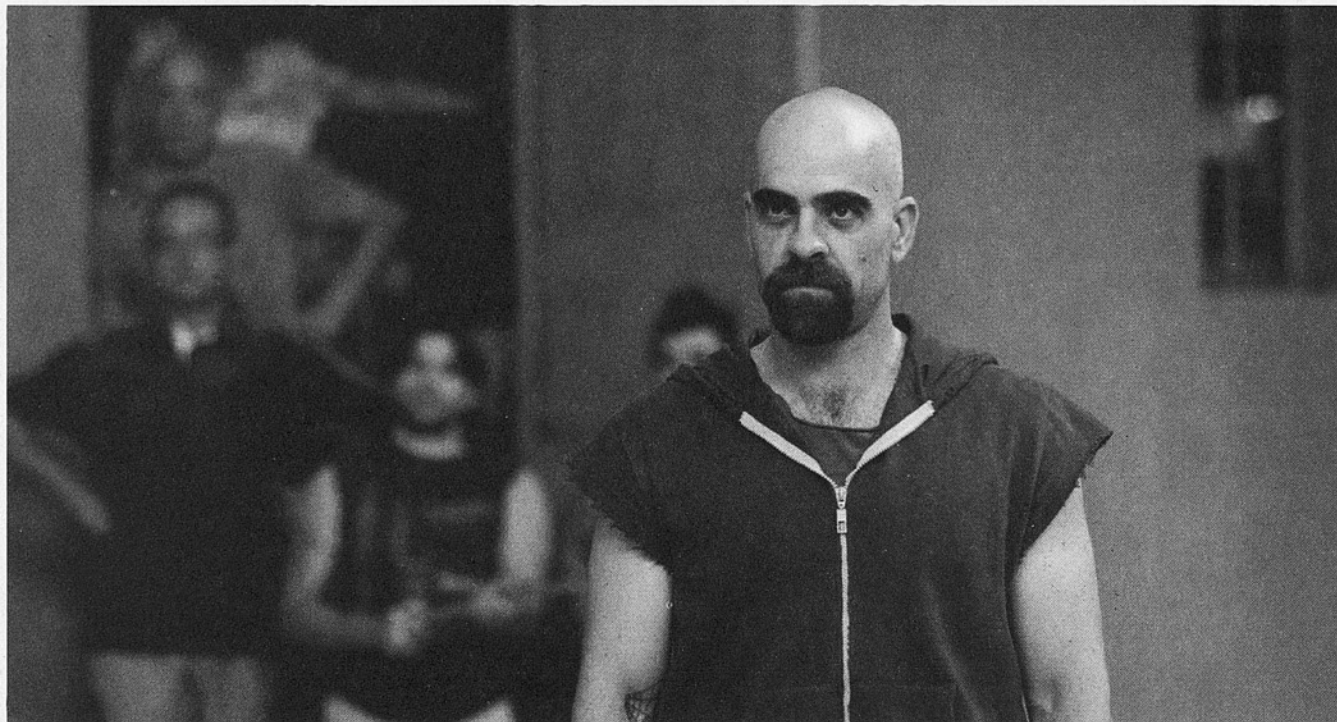
S'hi veu, d'altra banda, el gust que tenen Cobos i Martín a l'hora de rodar de triar els plans llargs, sense tall, que allunya *Dificultades* de la moda actual de canviar de pla cada deu o quinze segons, la qual cosa s'agraeix molt quan la tendència sembla que és voler marejar l'espectador a ritme de videoclip. Ben poques vegades es veuen moviments de grua i tràvelings utilitzats tan elegantment en curts actuals.

Ara bé, si alguna cosa es pot criticar del curtmetratge és que li manca temps: tot i que la història de partida de Cortázar és curta, el lector necessita uns moments per deixar-la reposar i, després, assaborir-la amb delit; aquesta sensació no es trasllada a *Dificultades*, perquè tota la informació li és oferta massa ràpid, no té temps de processar-la amb prou cura i, per això mateix, no hi estarien de més certes escenes de suport que donarien alè i temps perquè una obra d'aquestes característiques fos gaudida amb tot el plaer que mereix.

No obstant això, *Dificultades* mereix ser recomanada per l'aposta decidida d'autors i productors a l'hora de realitzar una obra que defuig «el que està de moda» i que demostra que el cinema clàssic és encara un bon model no gens desfasat. ■

L'escenari de llauna A la presó per Nadal

Francesc M. Rotger



Al cinema existeix tot un gènere d'històries que s'ambienten a presons. I en canvi, al teatre no és gaire freqüent trobar-se amb arguments i personatges d'aquest tipus. Per alguna estranya casualitat, dos dels nostres realitzadors més brillants, al cinema i al teatre (Daniel Monzón i Biel Jordà), estrenaven pràcticament de manera simultània, fa un parell de setmanes, les seves noves produccions a la cartellera de Palma, amb títols molt semblants (*Celda 211* i *Cel·la 8*) i amb personatges o escenaris relativament propers. Encara que en dues línies completament diferents. Entre d'altres diferències: els personatges de la pel·lícula de Monzón són assassins molt perillosos, els personatges de la producció de Tic Teatre són (almenys molts d'ells) pobres desgraciats. Uns són a una presó d'alt risc, els altres a unes dependències de la policia local (de fet, una particularitat de *Cel·la 8* és que està escrita per dos policies municipals de Palma, Toni Oliver i Biel Lladó). Això sí, totes dues obres tenen intèrprets molt bons.

Hi ha qualche producció escènica més de presoners, fins i tot de molta fama, com *666*, tal vegada la peça de més èxit de la companyia Yllana (amb vincles mallorquins), una extraordinària successió d'esquetxos còmics protagonitzada per un grup de condemnats a mort. Recentment l'han tornada a posar en escena al teatre Alfíl de Madrid, mentre que aquí ens han enviat un espectacle magnífic, sense referència cinematogràfica, però sí musical: *Pagagnini* (per cert, que un dels èxits recents a la Villa i Corte ha estat una altra versió

escènica d'una pel·lícula, en aquest cas *Ser o no ser*, d'Ernest Lubitsch; és simpàtica, però no tan bona com l'original, i realment, era poc probable que ho fos). Clar que també hi ha presoners molt més transcendentals, com el Segismundo de *La vida es sueño* calderoniana, que ha estrenat la companyia mallorquina Morgana, dins la seva línia habitual de teatre literari. D'altra banda, la febre de traslladar pel·lícules a l'escenari (al revés de com es feia abans) sembla que no minva: aquest Nadal ens ha de visitar a l'Auditori Gabino Diego amb *Los 39 escalones*, divertiment de Patrick Barlow a partir del llargmetratge de Hitchcock. De Barlow mateix acabam de veure la seva divertida paròdia del naixement de Crist a la peça *El Messias*, al Teatre del Mar.

En fi, que ja som a les festes de Nadal, i al Teatre Principal de Palma ens presentaran *Els accidents del petit príncep*, peça d'Albert Tola i Miquel Àngel Raió (recent guanyador del premi Teatre Principal de textos dramàtics) que s'inspira, més que en *El petit príncep*, en el seu autor, Antoine de Saint-Exupéry. Mireu per on, qui va fer el paper de la serp a l'adaptació cinematogràfica d'*El petit príncep* (Stanley Donen, 1974) fou Bob Fosse, el realitzador (ja desaparegut) de *Cabaret*, *Lenny* o *All that jazz*. Fosse fou també un dels intèrprets de *Kiss me Kate* (George Sidney, 1953), pel·lícula inspirada en *La petita fera domada*. Perquè també tenim Shakespeare aquest mes al Principal, el *Hamlet* d'Oriol Broggi. I quan Julio Manrique digui: "Ser o no ser...", no vos aixequieu! ■

Durant el mes d'agost i a la Universitat Catalana d'Estiu es varen repassar els cinquanta anys del naixement del que sempre hem anomenat *nouvelle vague*.

Soprèn, després de tants d'anys, observar fins a quin punt són encara vigents i fresques les idees i les actituds, respecte del món cinematogràfic, que despertaren i acabaren imposant-se a partir d'aquella època.

Aconseguir que «el que és cinematogràfic» es desfés de la dependència del deute obligat i etern contret amb el teatre, la literatura o la pintura, entre d'altres disciplines, per progressar en un camí propi en el qual les regles i les lleis que la guessin fossin específicament cinematogràfiques va ser, segurament, l'assoliment més evident d'aquella generació de cineastes.

Els inventors de la cinefília aconseguiren, a més, que la crítica cinematogràfica esdevingués un laboratori autèntic de futurs cineastes i impediren, també, que el plaer se sacrificués o es reduís per l'anàlisi o la valoració de les obres dels seus directors predilectes.

La resistència dels que, massa aviat, havien assignat al cinema uns límits culturals subjectes en excés a la mesura de les altres arts de representació no va poder contenir, finalment, aquesta al·lau natural que va fer fora en pocs anys els conceptes estrets que els mantenien.

Més de cinquanta anys després no sembla necessari recordar que el llenguatge cinematogràfic ha aconseguit donar-se a si mateix aquella independència indispensable que li permet continuar explorant i descobrint territoris nous —sense necessitat de coartades culturals i sense vinculacions falses— i endinsar-s'hi amb les seves eines i lleis pròpies.

Encara ara els antics membres de la *nouvelle vague* com són Godard, Resnais, Rohmer, Rivette, o cineastes com Marker, Hellman, Bogdanovich, Garrel, Oliveira, Erice, Akerman, Denis, Cavalier, Philibert, Depardon, Olmi, Mekas, Kiarostami, Snow, Dvortsevov, Wang Bing, Jia Z. Ke, Hou Hsiao-Hsien i Guerin' mateix, entre d'altres, continuen entestats amb els seus treballs a «restituir» i tornar al cinema la seva dimensió inabastable.

PS: He sabut que aquesta és la darrera edició de *Temps Moderns* en format paper. Caldria agrair al director tots aquests anys en què s'ha aconseguit que a Mallorca hi hagués una publicació dedicada a l'opinió i divulgació cinematogràfiques. Per sempre! ■

NOTES

(1) Precisament va ser José Luis Guerin la persona que em va proporcionar aquesta llista de cineastes el 18 de novembre d'enguany a la plaça de Sant Pere de Barcelona.



Entrevista a Cesc Mulet, productor i realitzador

Jaume Vidal

Cesc Mulet, Inca, 1957, llicenciat en psicologia per la Universitat Central de Barcelona, soci fundador de Vídeo U, 1982, on treballà fins el 1997, any que creà La Perifèrica Produccions. Més de vint títols com a guionista i realitzador, títols significatius com *Aixó era i no era...Francesc de B. Moll* (1993), *Viatge de paraules* (2002), *Pere Capellà 1907-1954* (2008) codirigida amb M. A. Abraham, *Els rastres fosforescents dels caragols* (2009), *m. El metre. La mesura del món* (2009). Director de varies sèries (de 13 capítols) per a Televisió Espanyola a les Illes Balears i IB3. Productor executiu de *Yo* (2007), de Rafa Cortés.

Ha participat a diferents llargmetratges, *Cain* (1986) de Manolo Iborra, *En el jardí* (1989) d'Antonio Chavarrias, *Merlin* (1990) d'Adolfo Arrieta, *Acción Mutante* (1992) d'Alex de la Iglesia, *El sueño de Ibiza* (2001) d'Igor Fioravanti.

Una de les mirades més imaginatives, intel·ligents del món creatiu audiovisual, i sobretot, un dels productors més honests, així de clar, d'aquesta terra inexistent que diria l'amic Antoni Serra.

J.V. ¿Quan t'iniciés al món del cinema?

C.M. El cine, en majúscules, comença per a mi a Chiclana (Cadis) amb el rodatge del llargmetratge de Manolo Iborra *Caín*. Feia molts anys i panyes que somniava despert en poder sentir de prop el rum-rum d'una càmera. En aquest cas, amb Carles

Gusi. Vaig fer d'ajudant de producció. Ja se sap la coneguda màxima dins el gremi: "El que vale vale y el que no vale a producció." Pep Nadal' ja havia fet un llargmetratge amb Iborra mentre jo feia el servei militar a Sevilla i durant la primera setmana de preparació a Madrid va desaparèixer el de producció i me cridaren. És a dir vaig debutar a la plaça des de la banqueta. Me pareix que era l'any 1986. Abans ja havia cofundat a Palma una productora audiovisual i estudiat a Barcelona a l'Institut del Teatre amb Agustí Villaronga, Manolo Iborra, Carlos Pastor, Lala Gomà, per citar alguns directores que segueixen en actiu. I, per no dir mentides, ja havia escoltat el rum-rum de la càmera al curtmetratge d'Agustí Villaronga *Al Mayurka*. La resta havien estat curts i experiments en Súper 8 per casa meva o amb en Pep Nadal que de llavors ençà treballam plegats.

J.V. ¿D'on ve l'afició?

C.M. Més que afició amb els anys en podem dir ofici, ja que no he fet res més que, com deia el meu pare, "¿Que es pot esperar de algú que a la seva feina s'assegui a mirar la televisió!" Jo tenc record, no sé si amb els anys és una fantasia o no, que a l'hivernacle de casa meva a Inca estudiant la revàlida de sisè vaig decidir que volia fer cine. I me'n record encara ara, llavors devia tenir 16 anys, del guió que vaig escriure a uns fulls d'un bloc de paper quadriculat.

J.V. ¿Doble faceta productor-realitzador?

C.M. No m'he aturat mai a pensar aquestes coses; de fet és la primera vegada que parlo de tot això fora d'una taula contant batalletes. És així des del moment en què un bon dia Pep Siquier fundà a Palma una productora i me va convidar a ser-hi. Tenir una productora fa que siguis productor. Això fa que la meitat del dia deixis de banda la realització. Durant molts d'anys m'he empenyat perquè jo vull fer una pel·lícula, encara ara ho pens: ¿Què cony faig si jo només vull fer una pel·lícula? Però la veritat és que ho duc millor. És així; convisc amb les dues coses i m'agrada. També normalment llegec més d'un llibre alhora.

J.V. ¿Quines pel·lícules te deixaren marca de petit?

C.M. De petit, petit, no ho sé. El que sí que m'agradava era que el meu pare havia tingut un cine, aleshores apareixia cada mes una revista d'aquestes associatives dels empresaris cinematogràfics i teníem dins una capsula una maquineta per foradar les entrades. Mon pare de jovent, de fadrí, crec que als vint i pocs anys duia el cine de Petra. Vull pensar que això degué fer forat; record anar al Teatre Principal, al Mercantil i al Novedades...

Pep Nadal i Cesc Mulet estudiants del CIPLA el 1979





A l'estiu aquest darrer cine tenia una terrassa amb una grada enorme i record que ens dúiem pa i talleca o ensalada russa al cine. No record una pel·lícula; record els cines. Ja als 15 anys que podia i volia venir a Palma al cine. Sí que me'n record de pel·lícules que me deixaren i reafirmaren la meua vocació. Per exemple, *Paseo por el amor y la muerte* de John Huston. I no sé per què però m'acaba de venir al cap *Naves misteriosas* i *El cuchillo en la cabeza*, que són del 1971 i 1978.

J.V. ¿I directors?

C.M. De petit jo crec que no sabia cap nom de cap director. Hi havia el cine, el cine de poble i prou. A més a més era de doble sessió. Després un s'agafa als directors i no sé per on començar: Wenders, Welles, Kubrick, Coppola, Huston, Buñuel, Godard, Loach, Leig, Lester, Berlanga, Tarantino, Fellini, Pasolini, Lars Von Trier, Laughton, Lubitsch, Wilder, Preminger ... Jo, a més del cine de poble, vaig tenir la sort de viure el cineclub que organitzava el professor de filosofia de l'institut al centre parroquial; hi vaig veure tot el cine que s'havia de veure: Bergman inclòs, Dreyer i, per descomptat, *Atraco perfecto* (Kubrick) o *Calabuig* (Berlanga).

J.V. ¿Formats com a realitzador?

C.M. He treballat molts i diversos formats, des de la videocreació a la publicitat. Per a la televisió he fet des de capçaleres a noticiaris, sèries documentals i documentals unitaris. La meua assignatura pendent és la ficció; duc anys i panys amb un curmetratge que fa honor al seu nom, que es diu *T'he de veure* que vàrem rodar el 2001 i encara és l'hora que l'estreni. He treballat amb més de deu llargmetratges però no en som ni el pare ni la mare de cap. Només som una roda dentada d'aquelles que fan que el mecanisme giri. Però mai he estat l'autor, confii que, com Charles Laughton, almenys faré un llarg. Es podria titular *El dia del pescador*.

J.V. ¿Com prepares una pel·lícula?

C.M. Tots o quasi tots els meus documentals són històrics. Això vol dir que me pas un bon gra-

pat de mesos documentant-me. Llavors un bon dia començ a treballar i escric una mena d'escaleta on vaig deixant que surti tot el que s'ha anat semblant. Quasi sempre me deix dur per les imatges més que per les paraules. Necessit primer veure les coses, després les puc contar amb paraules.

J.V. ¿Fas una story board?

C.M. Tenc molts quaderns plens de notes i dibuixos però no son estrictament una *story board*, només un pic mai amb en Pere Joan ens tancarem uns dies per un curmetratge que tenc escrit que es titula *El sofà*.

J.V. Un dels teus darrers treballs és el documental *Els rastres fosforescents dels caragols*, sobre Joan Miró, basat en l'article de Yvon Taillandier *Je travaille comme un jardinier*. Què ens pots contar d'aquest documental i de la teua trobada amb Taillandier?

C.M. La primera idea era il·lustrar l'article aparegut l'any 1959 a París i que és, no només per jo, sinó per a tots els entesos i "mironians" un escrit cabdal per entendre a l'artista. El que passa és que fent recerca i documentació vaig descobrir que Taillandier era viu, sincerament jo el donava per mort. Llavors el documental va canviar, era impensable fer-lo i no tenir-lo a ell amb cara i ulls que ens explicàs el què, el qui i el com de la seva entrevista amb Joan Miró i el *making off* del text. És així com anàrem a París i descobrírem a un carrer del districte 9 un taller ple de pintures, collages i escultures... Yvon deixà la crítica d'art i és avui als seus vuitanta i pocs anys un pintor en actiu. La trobada me va fer qüestionar durant tot el procés de la pel·lícula si estava fent un documental sobre Miró o sobre Taillandier, dins el calaix han quedat encara moltes històries que contà sobre Picasso, Giacometti i altres artistes que ell freqüentava durant les dècades dels cinquanta i seixanta.

Yvon Taillandier
i Cesc Mulet a
Palma el 2009

J.V. ¿Què prefereixes blanc i negre o color?

C.M. No sé què contestar. ¿Me puc quedar amb les dues opcions?, ¿fins i tot embolicar-les a la mateixa pel·lícula?

J.V. Com a productor executiu de la pel·lícula YO, ¿què en penses de Rafa Cortès?

C.M. Fa molts d'anys que ens coneixem i jo sempre o quasi sempre des del primer dia que ens trobarem li dic "dire" i això que faltaven set anys per fer YO. Crec que, com n'Agustí Villaronga a qui consider "el mestre", no hauria d'estar tant de temps sense fer un llargmetratge.

J.V. ¿Què opines del cinema actual?

C.M. Sempre trop valors al cine. Som molt curiós i no som gaire exigent. M'agraden molts gèneres i molts pals. Vull veure pel·lícules igual que m'agrada llegir. M'estimo haver vist una pel·lícula que no haver-la vist o haver llegit un llibre abans que no haver-lo llegit. Amb això vull dir que darrera qualsevol mata hi pot haver-hi conills. És a dir, m'agrada el cine antic, clàssic, modern, postmodern, novell, experimental, transcendent, intranscendent... fins i tot de vegades me sorprenç a mi mateix que m'agradin pel·lícules que no m'haurien d'agradar i no m'agraden pel·lícules que m'haurien d'agradar. Per dir un do; l'altre dia a una exposició sobre Chaplin vaig veure una escena de Charlot cantant que quasi me fa plorar. I l'altre dia de pagès vaig veure un documental *Somniant en nombres* al voltant d'un establiment de loteria a un barri de Nàpols que encara me compareixen pessigolles a l'esquena quan el record.

J.V. Cinquanta anys de la *nouvelle vague*.

C.M. Quan ja no podia dissimular més, és a dir quan un acaba els estudis i s'ha de posar a fer feina, als 22-23-24 anys... Jo som d'aquells que ha estudiat una carrera universitària, encara que com que els meus pares tenien petit comerç: una llibreria-papereria des de sempre he fet feina. Quan ja no tenia cap excusa i havia d'anar per feina vaig pensar, supòs que no seriosament (devia ser l'any 1982 o 1983 mentre amb en Pep Nadal per Barcelona pintàvem parets de pisos per viure i sobreviure i sonmiàvem que un dia faríem cine) en partir cap a Suïssa i plantar-me a la porta de ca'n Godard i dir-li: "Mestre, el que vulgueu. Aquí t'eni un aprenent."

Si la nostra productora es diu La Perifèrica comprendreu que la *nouvelle vague* que anava contra l'academicisme sigui per a mi no solament ben mirada sinó admirada. Resnais, Truffaut, Rohmer són ja uns clàssics, però no podem oblidar que quan començaren rompien motlles i estructures. Ben arribats tots els que rompen les formes i els models. Pens que estam massa instal·lats i que, de tant en tant, van bé les sacsejades.

J.V. Per acabar ens agradaria que responguessis el següent qüestionari Proust.

J.V. La pel·lícula de la teva vida.

C.M. Com que supòs que només puc dir-ne una, encara que no crec en "la pel·lícula de la teva vida": *Im lauf der zeit* ('En el curso del tiempo', 1975), de Wim Wenders.

J.V. La darrera pel·lícula que t'ha agradat.

C.M. *IngLOURIOUS BASTERDS*.

J.V. ¿Què en destacaries, d'aquesta pel·lícula?

C.M. Que és molt disbauxada.

J.V. El nom d'un director.

C.M. Stanley Kubrick.

J.V. El nom d'una actriu.

C.M. Virna Lisi.

J.V. El nom d'un actor.

C.M. Bruno Ganz.

J.V. ¿Quina seqüència t'hauria agradat haver filmat?

C.M. El ball de Jean Seberg (Cecile) a *Bonjour Tristesse* d'Otto Preminger, mentre canta Juliette Greco; sala de festes plena de gent, orquestra, però també per la mirada de Jean Seberg.

J.V. Una banda sonora.

C.M. *Koyaanisqatsi* de Philip Glass.

J.V. Un diàleg.

C.M. ... algunes de les paraules de Nadia, una de les tres germanes protagonistes a la pel·lícula *Wonderland* (1999) de Michael Winterbottom.

J.V. ¿Què opines dels Oscar?

C.M. Poc interès

J.V. ¿Quantes vegades vas al cinema durant un any?

C.M. Massa poques. Set, onze...

J.V. ¿T'agrada veure les pel·lícules per televisió?

C.M. Sí i no. No i sí

J.V. ¿Quina obra literària adaptaries al cinema?

C.M. *El baró rampant* d'Italo Calvino per a un llarg, i *Un dia perfecte per a el peix plàtan*, de Sallinger per a un curt, encara que supòs me demandaria.

J.V. ¿Quina no adaptaries?

C.M. *El secreto del Bosque Viejo* (1935) de Dino Buzzati

J.V. ¿Per què?

C.M. Per allò de no desbaratar les emocions de la lectura. Jo ja m'he fet la pel·lícula. ■

NOTES

(1) Pep Nadal soci fundador de La Perifèrica Produccions (1997) és amic-germà de Cesc Mulet. Es conegueren als 17 anys i continuen junts. Han treballat junts a *Acción Mutante* (Àlex de la Iglesia), *Caip* (Manolo Iborra) *Una sombra en el jardín* (Antonio Chavarrias), *El baile del pato* (Manolo Iborra), *Merlin* (Adolfo Arrieta), etc...

Treballant en curt Conversa amb David Bonet, director de fotografia: reflexions d'un no cinèfil/boig pel cinema

Angela Coronado

Vaig conèixer David Bonet arran de la seva obra cinematogràfica: director de fotografia de *Carne de gorila* i *NU2* de Pedro Riutort, l'atmosfera de les seves imatges em va entusiasmar.

Aquest mallorquí, nascut l'any 1971 —pràcticament en un estudi fotogràfic—, amb dotze anys va començar a elaborar les seves primeres imatges: li fascinava l'erosió del temps, fotografiava objectes trobats, parets escrostonades... segons la màxima de William Blake: «L'univers en un gra de sorra». El 95% d'aquestes fotografies, que ell mateix revelava, són en blanc i negre. Comentam aquesta fascinació pel blanc i negre, anomena els directors *underground* que el fan servir, com Jim Jarmush; considera que el color és un element visual massa potent que barreja la resta; la geometria, l'enquadrament, són més clars en blanc i negre. Parla de les càmeres digitals d'alta gamma com la RED, que considera la càmera *indie* del moment, no necessàriament la millor, utilitzada en les darreres pel·lícules de Soderbergh i per Peter Jackson.

Inicialment fascinat pel videoart, les *performances* en vídeo, les imatges en moviment com a art, es va enamorar del cinema estudiant cinema a UCLA i es va especialitzar com a director de fotografia en un programa de cinematografia. Mentre estudiava, va començar a col·laborar en

pel·lícules comercials en els departaments de càmera i il·luminació, aprenent des de la pràctica.

Després va fer publicitat a Mallorca i en l'actualitat es dedica exclusivament a la fotografia per a altres directors i fotografia d'arquitectura i art. Fa poc ha col·laborat amb Horacio Sapere, pintor establert a Mallorca, en el vídeo *El teorema de Ramon Llull*.

La seva formació és contínua: fa dos mesos va anar a Londres a una comparativa a la British Cinematographers' Association en què es comparaven imatges de 16 i 35 m/m. de kodak i Fuji amb les generades per mitjans digitals.

Si li demanam pels seus referents cinematogràfics, comenta que rep la seva inspiració de la part tècnica, de la manera com es conta una història; la il·luminació, les òptiques... s'impregna dels sentiments de la pel·lícula. La seva és una memòria d'imatges. A més, per ell, la il·luminació és la clau en la construcció de l'obra.

Cita Tarkovskij: *Solaris*, *Stalker*... I la trilogia de Jean Cocteau sobre la sang del poeta. En relació amb aquest darrer autor, es refereix a George Méliès, que creava uns efectes especials que estimulaven la imaginació de l'espectador. Segons ell, la hiperrealitat de les imatges infogràfiques actuals és de cada vegada menys creïble, no implica l'espectador.





Rep la inspiració dels clàssics i és un enamorat del cinema, no així de la televisió o la publicitat.

Li agradaria rodar deu vegades més del que ho fa, sempre obert a bones idees i propostes interessants. Parlem de la necessària col·laboració entre el director, director de fotografia i director artístic: el director de fotografia sempre ha d'estar al servei d'una idea.

Li deman pels adaptadors d'òptiques, darremament utilitzats en càmeres digitals en diversos curtmetratges a l'Illa, i em comenta que serveixen per crear profunditat de camp en càmeres de sensors petits, per contrarestar la fredor del vídeo en què tot apareix enfocat, per perdre focus, fet que és distintiu de certs estils cinematogràfics, com la *nouvelle vague*, que feia servir càmeres més lleugeres i oferia un cinema mòbil, amb menys il·luminació. Cita Néstor Almendros. A Orson Welles trobam just el contrari, molta profunditat de camp, molts elements en focus; rememora l'inici de *Citizen Kane*. Però els adaptadors tenen els dies comptats: comença a haver-hi càmeres de fotografia, amb sensors grans, que fan vídeo.

Sobre els problemes de pressupost diu que és necessari mantenir sempre la idea inicial, la visió del director i que moltes de vegades en les produccions independents s'hi renuncia.

Per a ell, el curtmetratge ofereix dues possibilitats: el curtmetratge com a targeta de presentació per a l'elaboració de futurs llargmetratges, i el curtmetratge com a art. En aquest primer grup englobaríem *NU2*, que acaba d'iniciar el seu recorregut per certàmens cinematogràfics.

Destacam els primers llargmetratges de diferents directors que de vegades són més interes-

sants que la resta de la seva obra. Considera que aquestes primeres produccions, com passa en totes les arts, tal vegada no són les més perfectes tècnicament, però solen recollir tot el bagatge anterior, personal de l'artista, cosa que pot no ocórrer en obres posteriors.

En relació amb la seva col·laboració amb Pedro Riutort, confessa que són grans amics cinematogràfics i parla de la condició humana en el cinema i s'allunya de certs afeccionats que creuen que l'element humà és part de l'*attrezzo* d'un curtmetratge. El director ha de ser capaç de generar aquest bon ambient.

Ha dirigit un parell de documentals com *El tresor de ciutat*, emès per televisió, que tracta les canalitzacions subterrànies de Palma. També ha elaborat diversos videoclips, com *Eu quero ver u oco*, dels Raimundos, número u en la MTV de Brazil durant tres setmanes, i dirigit per Raúl Machado.

No cerca l'èxit professional, sinó fer feina en projectes interessants i que el motivin i veu que s'ha de donar suport al gran i petit cinema i al cinema espanyol en general.

Té el projecte d'un llargmetratge propi, a més d'un de proper amb Pedro Riutort.

La seva filosofia cinematogràfica la resumeix en tres grans punts:

1. No cinèfil/boig pel cinema.
2. Rodar deu vegades més del que roda.
3. Sempre estar obert a un bon projecte.

Jo, com que també estic boja pel cinema, el tindrè present per a futurs projectes, si els considera bons. ■



Inglourious Basterds (Malditos bastardos)

Quentin Tarantino no està a la meua llista de directors favorits, però tenia certa il·lusió i esperança amb *Inglourious Basterds*. I el meu instint no es va equivocar: vaig passar tot el llargmetratge sense moure'm de la butaca (això no és cert del tot, ja que les molles que es clavaven als meus ronyons no em deixaven trobar la postura adequada, però això no és culpa de Tarantino).

Quan vaig veure *Reservoir Dogs* (he de confessar que des de la seva estrena en els cinemes, data de 1992, no l'he tornada a visionar), no em va semblar la gran pel·lícula que se suposa que és i tal vegada li hauria de donar una altra oportunitat.

Pulp Fiction i *Four Rooms* tampoc no van entusiasmar-me. L'èxit de *Jackie Brown* és més d'Elmore Leonard que del realitzador. El díptic *Kill Bill* només té alguns moments espectaculars. *Death Proof* acusa d'un guió pobre sobre una història que prometia més. I deixem també el comentari dels guions que no ha dirigit per a una millor ocasió.

Inglourious Basterds no és l'obra mestra que pretén ser, però sí que s'ha de reconèixer que intencions i resultats funcionen.

Des de l'inici de la història l'espectador ja n'és còmplice, es deixa imbuir per la rondalla que tot seguit comença, just després del rètol «Hi havia una vegada en la França ocupada pels nazis».

L'acurada planificació de l'escena que continua ens permet conèixer l'estrella de la pel·lícula (i no, no és Brad Pitt), el coronel Hans Landa, interpretat magistralment per Christoph Waltz. Malgrat representar allò més menyspreable de l'ésser humà, no pots deixar de sentir certa simpatia pel nazi.

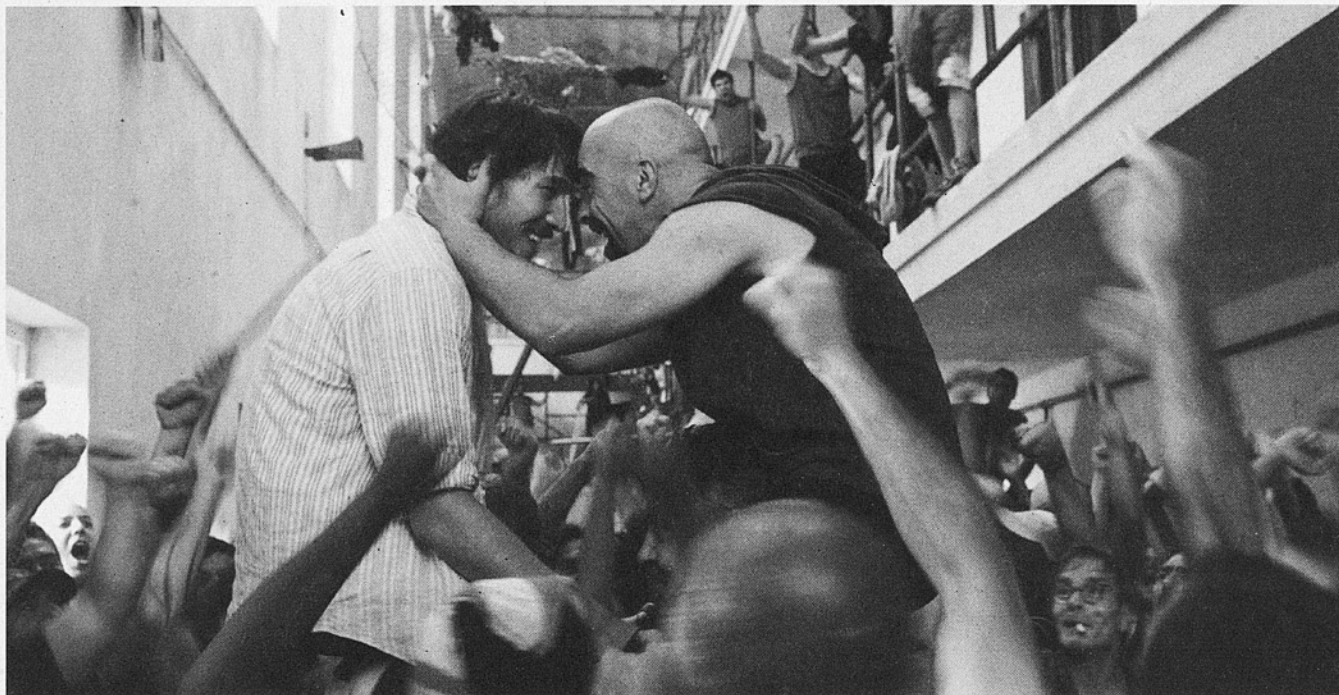
Un punt en comú en totes les pel·lícules de Tarantino és la narració de les diverses històries al voltant de la principal, però si en els títols anteriors aquestes semblen ser forçades, a *Inglourious Basterds* brollen d'una manera més natural.

Inglourious Basterds no és només una història de «caçanazis», sinó que és un homenatge al cinema, intent ja demostrat en les altres pel·lícules del seu currículum, però que semblaven una còpia maldestra d'un cinèfil a qui encara li manquen anys d'experiència en l'ofici.

Tal vegada sigui arriscat afirmar que *Inglourious Basterds* és la millor pel·lícula de Tarantino, amb seqüències excel·lentment resoltes (el tiroteig a la cantina, per exemple), que queden enfosquides a causa de la inadequada interpretació (que no elecció) de Brad Pitt, en què és una caricatura d'ell mateix (per altra banda, magnífic a *Burn After Reading*), i que les estupendes interpretacions de la resta del repartiment (Diane Kruger, Mélaïne Laurent, Michael Fassbender, Daniel Brühl...) palesen encara més les limitacions d'un actor que necessita unes classes a l'Actor's Studio. Amb això i tot, ha estat un plaer. ■

Celda 211: amor intramurs

Carles Fabregat



En sortir de veure *Celda 211*, una amiga em proporcionà el primer estímul per començar aquest article: "Està molt bé —va dir—, al cap i a la fi és un reflex de la realitat". I la qüestió és que a mi m'havia semblat un munt de coses —i en alguns aspectes bon cine— però no un relat realista. Tal volta sigui pertinent recordar en aquest punt que el cinema no és en cap cas una transcripció de la realitat, ni tan sols un calc, ja que el seu estatut pertany al registre de l'imaginari. Fet en definitiva d'imatges.

Tot film és un producte de ficció, sotmès per tant a las lleis de la representació, i entre les quals a la dictadura de la versemblança, que, en un dels seus aspectes, s'esmuny cap a l'ideològicament admissible a través de les convencions de gènere. No es tracta doncs de reproduir la realitat, sinó que ho sembli. I s'ha de dir que Daniel Monzón ha mogut bé les seves fitxes, ja que la cinta, a més d'entretenir, confereix una forta sensació de "realitat" a bona part del públic i fins i tot de la crítica. En part gràcies a les interpretacions naturalistes de Luis Tosar i del secundari Luis Zahera, magistral en la seva composició del reclús caracteritzat de ionqui. Gairebé podria pensar-se que l'apartat interpretatiu funciona com un element autònom, complementat pel domini de les seqüències d'acció, a més d'un bon ritme i un eficaç ús del muntatge.

No obstant, *Celda 211* fracassa justament en el nus central d'allò que vol transmetre: la idea, fulgurant en la seva enunciació, que un succés inesperat pot convertir un subjecte benintencionat en

un assassí, per un canvi de posició a l'engranatge. O, per dir-ho amb les paraules del personatge de Malamadre (Tosar): "En ocasions la vida te la juga gairebé sense que te n'adonis". I és per l'afany de corroborar aquesta tesi que s'incorre en tota mena de forçaments al límit del creïble (de la versemblança). Com és el fet que un funcionari de presons (Antonio Resines) amb un càrrec de responsabilitat es disfressi d'antivalots per sortir a reprimir una manifestació espontània d'uns quants familiars de presos, i que, en el sùmmum de la seva animositat, mati a cops de porra una dona embarassada que no oposava resistència. Sembla també força incongruent que la mateixa embarassada, de sis mesos, es mescli en el tumult —amb el subsegüent risc, per a ella i par al fetus— malgrat els indicis que el seu marit hagi pogut ser víctima del motí declarat a la presó. I és igualment poc creïble que el marit, també funcionari de presons, qui ha hagut de fer-se passar per un reclús dels catalogats de perillosos, demani a través d'un *walkie-talkie* que cessin les hostilitats contra els familiars congregats a la porta, adduint sense més: "Sóc en Juan, heu de parar-ho, Elena és a fora", i no li responguin que qui dimonis són els tals Joan i Elena, ni els seus companys sospitin de la familiaritat que sembla permetre's. Més tard, serà des de la direcció del penal, que es dirigeixin a ell per mitjà d'un: "Hola sóc n'Armando, ¿te'n recordes de mi?", i tampoc entre la resta dels empresonats no hi ha qui sembli sorprendre's aquest to de complicitat.

I és que l'objectiu consisteix en justificar la transformació sobtada d'un representant de la

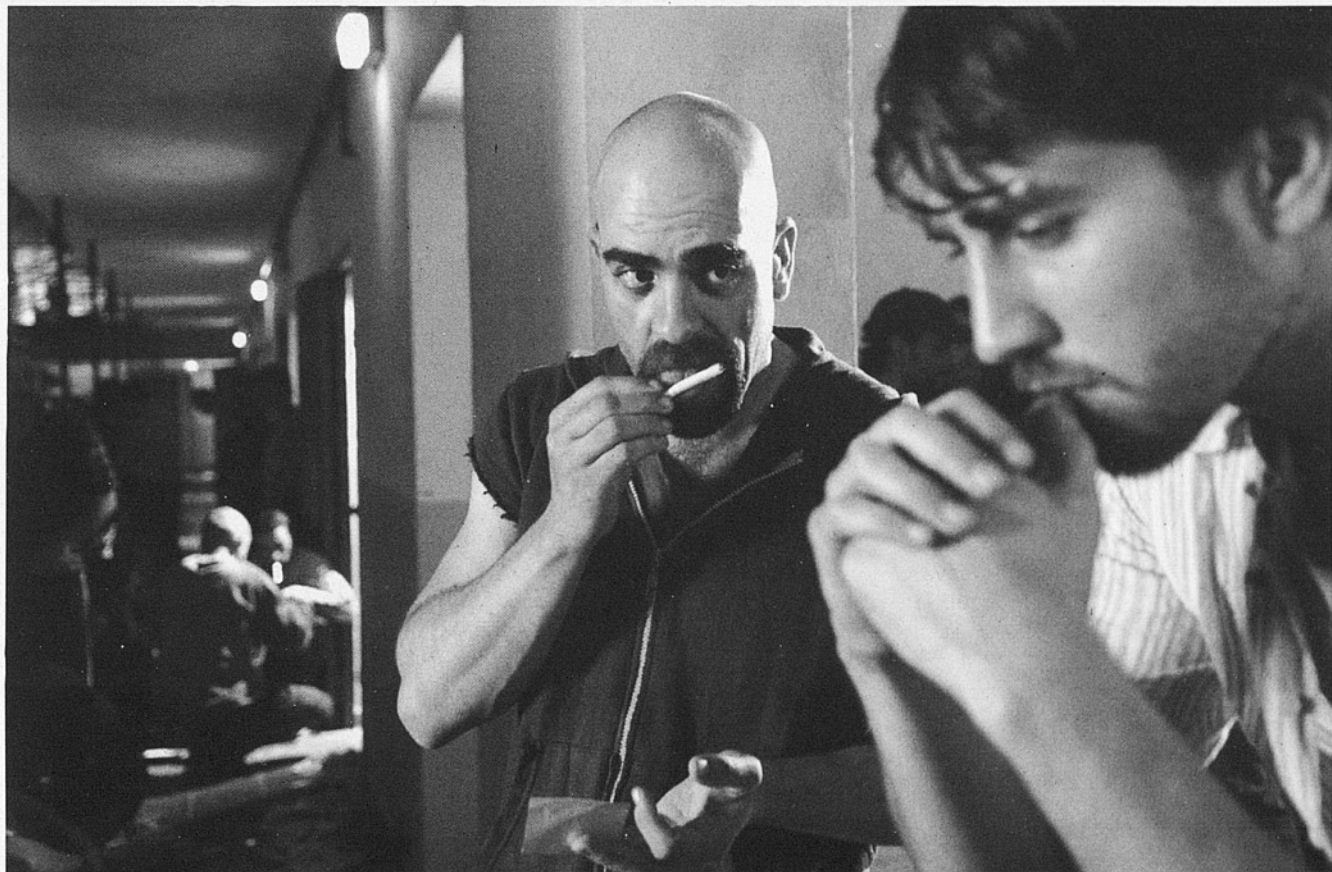
lleï en algú desesperat, fins el punt de tornar-se en contra de la institució a la qual pertany i arribant fins i tot a cometre un delictes de sang. En la mateixa línia, als autors els sembla convenient extreure el caràcter repressiu del funcionari que actua com a antiavalots, en una operació disfressada de crítica al sistema, que emmascara el seu sentit exclusivament funcional dintre de la lògica dels postulats a demostrar. No faltaran el director inepte ni l'administració distant ni les pràctiques poc ètiques, que contrasten amb el respecte a les normes internes per les quals es regeixen els reclusos.

És en aquest punt que la pel·lícula remet a un mecanisme que ja hem observat en altres ocasions, cas de *Bailando con lobos*, en què Kevin Costner dibuixa els representants de raça blanca de l'exèrcit ianqui com a éssers barroers, ignorants i malvats, enfront al bon indi, savi i en perfecta comunió amb la natura, en una operació equivalent, per simètrica, al maniqueisme dels vells westerns, als quals l'únic indi bo era l'indi mort. O en títols com *Shaft* (1971), sorgits dins el corrent anomenat *blackplotation*, en què els negres apareixen dotats de les mateixes característiques, sols que a l'inrevés, que fins aquell moment havien exhibit els prepotents herois blancs.

I no obstant, més enllà de la seva un tant ortopèdica crítica al sistema, *Celda 211* funciona com a relat d'acció i entreteniment. I és així perquè, al marge de les imperfeccions, es tracta d'un film capaç de provocar emoció, però principalment perquè, per sota del fallit intent a l'hora de il·lustrar

la tesi del seu enunciat —a saber, que tot depèn de a quin costat caiguis, a una o altra banda de la fina línia que separa el bé del mal—, encerta, per contra, en contar-nos una sentida història d'amor, es diria que fora de programa i fins i tot de les intencions conscients dels seus responsables. I no ens referim a la del matrimoni anteriorment citat, il·lustrada amb *flashbacks* del tipus factoria Disney, sinó a una història d'amor viril, com aquelles que ens reservaven sovint els vells mestres del western (Ford, Hawks, Walsh), la força oculta de les quals polsava insidiosa, com un corrent aliè a la versemblança, sota els més reconeixibles trets de l'amistat o rere la competència pel lideratge, sense soscar la intensitat del vincle. No es tracta només d'amistat, el que porta el rude i venal Malamadre (memorable Luis Tosar) a salvar les esquesnes de Juan, el fals pres, des del primer moment fins a la fi, quan el preocuparà més la seva possible deslleialtat que el perill de la pròpia mort.

Decantada la posició de debilitat del costat de l'amant (Malamadre), aquest acceptarà conscientment decisions errònies (prioritzar les vicissituds de Juan per davant les d'altres interns) a costa de l'amat, qui es deixa estimar submergit en el seu propi descens als inferns. No faltará tampoc la gelosia d'un tercer, personificat en la figura de Tachuela, la mà dreta del líder fins llavors. Tot plegat potser aportí més a l'espectador que un drama penitenciari amb apunts crítics, al qual els amotinats negocien les seves demandes a canvi de l'alt valor (escassament creïble) que l'Estat concedeix a la vida dels presos etarres. ■



Les pel·lícules del mes

Cicle Henry King, Cicle Henry Hathaway, Cicle Any Darwin

A les 17.30 hores
Cicle Henry King

2 DESEMBRE
Tender is the Night
(1962-VOSE)

A les 18.00 hores
Cicle Hathaway

9 DESEMBRE
The House on 92nd Street
(1945-VOSE)

16 DESEMBRE
The Dark Corner
(1946-VOSE)

23 DESEMBRE
Kiss of Death
(1947-VOSE)

A les 18.00 hores

30 DESEMBRE
Estrena del curtmetratge
Terra (2009)

Marco Mateus i Txema Uribarri



A les 19.00 hores
Cicle Any Darwin

3 DESEMBRE
Master and Commander
(2003-VOSE)

Peter Weir

A continuació sopar: Diferents plats d'alguns països (Moçambic, Brasil, Austràlia, Polinèsia, Anglaterra) on va fer escala el vaixell Beagle

A les 19.00 hores

10 DESEMBRE
Presentació del llibre
La psicologia infantil en el cine
(col·lecció Temps Moderns)

Gabriel Genovart

Presentació: Gabriel Janer Manila

Projecció de la pel·lícula
La ventana (1949-VOSE)

Ted Tetzlaff



de desembre

FITXES TÈCNIQUES

Tender is the Night

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1962

Títol original: *Tender is the Night*

Director: Henry King

Guió: Ivan Moffat

Fotografia: Leon Shamroy

Música: Bernard Herrmann

Intèrprets: Jennifer Jones, Jason Robards, Joan

Fontaine, Tom Ewell

The House on 92nd Street

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1945

Títol original: *The House on 92nd Street*

Director: Henry Hathaway

Guió: Barre Lyndon, Charles G. Booth, John Monks Jr.

Fotografia: Norbert Brodine

Música: David Buttolph

Intèrprets: William Eythe, Lloyd Nolan, Signe Hasso, Leo G. Carroll

The Dark Corner

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1946

Títol original: *The Dark Corner*

Director: Henry Hathaway

Guió: Jay Dratler, Bernard C. Schoenfeld

Fotografia: Joseph MacDonald

Música: Cyril J. Mockridge

Intèrprets: Lucille Ball, Clifton Webb, William Bendix, Mark Stevens

Kiss of Death

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1947

Títol original: *Kiss of Death*

Director: Henry Hathaway

Guió: Ben Hetch i Charles Lederer

Fotografia: Norbert Brodine

Música: David Buttolph

Intèrprets: Victor Mature, Brian Donlevy, Richard Widmark, Coleen Gray

Terra

Nacionalitat i any de producció: Mallorca, 2009

Títol original: *Terra*

Aina: Petra Serra

Nin: Marc Servera

Nadó: Antoni Planas Urribarri

Guió: Txema Urribarri

Direcció: Txema Urribarri / Marco Mateus

Producció: Cubic Creaciones Audiovisuales SL

Directors de producció: Marco Mateus / Vera Cirilo

Director de Fotografia: Maria Escudero

Operador de Steadycam: Pep Toni Bermell

So directe: Diego Golbert

Script: Vera Cirilo

Edició, muntatge i postproducció: Maria Escudero

Txema Urribarri

Master and Commander: the fair side of the world

Nacionalitat i any de producció: EUA, 2003

Títol original: *Master and Commander: the fair side of the world*

Director: Peter Weir

Guió: Peter Weir i John Collee

Fotografia: Russell Boyd

Música: Iva Davies, Christopher Gordon i Richard Taggett

Intèrprets: Russell Crowe, Paul Bettany, Billy Boyd, James D'Arcy

La Ventana

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1949

Títol original: *The Window*

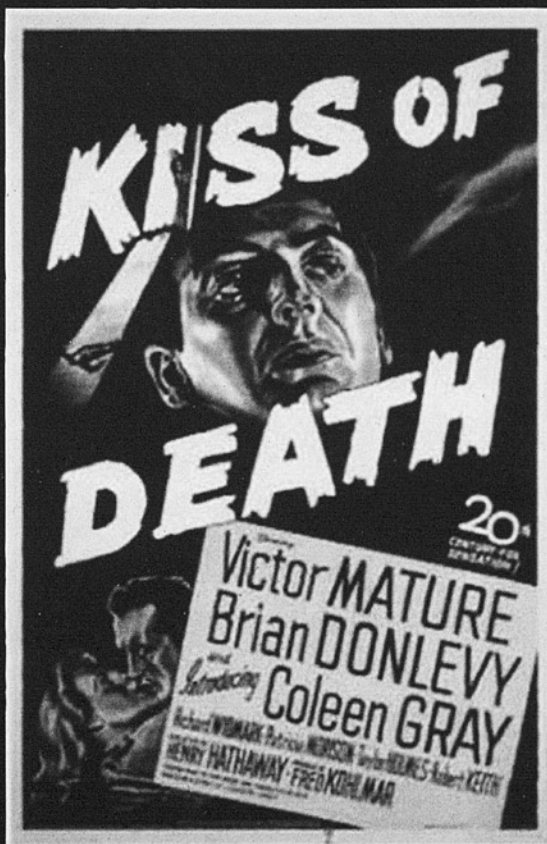
Director: Ted Tetzlaff

Guió: Mel Dinelli

Fotografia: William Steiner

Música: Roy Webb

Intèrprets: Bobby Driscoll, Barbara Hale, Arthur Kennedy, Paul Stewart



Les pel·lícules del mes

A les 20.00 hores

2 DESEMBRE

**Cuatro páginas de la vida (1952
VOSE)**

King, Koster, Negulesco, Hathaway, Hawks

9 DESEMBRE

80 anys de *Un perro andaluz* (1929)

Luis Buñuel

**El documental *La música oculta*
(2007)**

Ferrán Alberich

Presentació del llibre

Los años rojos de Luis Buñuel

Romà Gubern i Paul Hammond

Participants: Ferrán Alberich i Romà Gubern

16 DESEMBRE

**50 anys de revolució Cubana
Memorias del subdesarrollo (1968)**

Tomás Gutiérrez Alea

Presentació: Gonçal López Nadal i Jaume Vidal

23 DESEMBRE

**En memoria de José Luis López
Vázquez**

***Plácido* (1961)**

Luis García Berlanga

30 DESEMBRE

***Casablanca*
(1943-VOSE)**

Michael Curtiz



de desembre

FITXES TÈCNIQUES

Cuatro páginas de la vida

Nacionalitat i any de producció: EUA
 Títol original: *O. Henry's Full House*
 Directors: King, Koster, Negulesco, Hathaway, Hawks
 Guionistes: Lamar Trotti, Richard L. Breen, Ivan Goff, Ben Roberts, Nunnally Johnson, Walter Bullock . Ben Hecht, Charles Lederer
 Fotografia: Lloyd Ahern, Lucien Ballard, Milton R. Krasner, Joseph MacDonald
 Música: Alfred Newman
 Intèrprets: Charles Laughton, Marilyn Monroe, Jean Peters, Richard Widmark, Anne Baxter, Farley Granger

Un perro andaluz

Nacionalitat i any de producció: França, 1929
 Títol original: *Un chien andalou*
 Director: Luis Buñuel
 Guió: Luis Buñuel i Salvador Dalí

La música oculta

Nacionalitat i any de producció: Catalunya, 2008
 Títol original: *La música oculta*
 Director: Ferrán Alberich
 Guió: Ferrán Alberich

Memorias del subdesarrollo

Nacionalitat i any de producció: Cuba, 1968
 Títol original: *Memorias del subdesarrollo*
 Director: Tomás Gutiérrez Alea
 Guió: Tomás Gutiérrez Alea
 Fotografia: Ramón F. Suárez
 Música: Leo Brower
 Intèrprets: Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Núñez, Omar Valdés

Plácido

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 1961
 Títol original: *Plácido*
 Director: Luis García Berlanga
 Guió: Luis García Berlanga, Luis Azcona, José Luis Colina, José Luis Font
 Fotografia: Francisco Sempere
 Música: Miguel Asíns Arbó
 Intèrprets: Cassen, José Luis López Vázquez, Elvira Quintillá, Manuel Alexandre

Casablanca

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1942
 Títol original: *Casablanca*
 Director: Michael Curtiz
 Guió: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch
 Fotografia: Arthur Edeson
 Música: Mas Steiner
 Intèrprets: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Claude Rains, Paul Henreid

Un perro andaluz



THE END