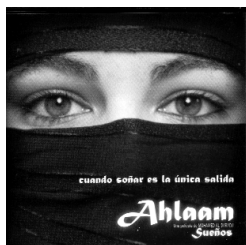


Any 2010. Programa especial. Suplement del núm. 7

6 abril – 21 maig 2010



Pòster d'*Ahlaam* (Sueños) de Mohamed Al-Daradji

## El 2% del món

### Els Films

#### ▶ *Ahlaam / Somnis* (Mohammad Al-Daradji)

AHLAAM és una pel·lícula tan incòmoda com necessària. Una cosa és veure als telediaris la bogeria que es viu diàriament a Bagdad i un altra molt diferent és que vingui un cineasta i mostri a la gran pantalla tota aquesta misèria humana durant dues hores. El film barreja realitat i ficció per narrar la vida de tres iraquians: una noia que està a punt de casar-se, un estudiant de medicina i un soldat. Tots tres es converteixen en víctimes, tant del règim de Saddam Hussein com dels invasors nord-americans.

Segons el director, Mohammad Al-Daradji, AHLAAM no és un film polític. «Ho seria si hi hagués propaganda, però no n'hi ha. Mai no es diu que Saddam era una merda o que els EUA són una altra merda. La meua pel·lícula no és FARENHEIT 9/11, perquè el que jo faig és explicar històries humanes», va destacar ahir.

En aterrar a Madrid, el primer que va fer Al-Daradji va ser demanar perdó als periodistes per haver de començar el matí veient un fil tan cru com ara AHLAAM, que s'estrena avui a Barcelona i a Madrid. Tot seguit, va somriure i va afegir que el film té un punt de vista optimista. «És clar que sí, els protagonistes viuen, pensen i, sobretot, somnien. A més, al final hi ha una imatge de Bagdad sense el fum de les bombes.»

#### La Guerra Civil Espanyola

Al-Daradji va comparar la situació de l'Iraq amb la Espanya de la guerra civil i el franquisme. «Les persones que van viure aquell conflicte no s'imaginaven que Espanya podria estar com està ara. Estic convençut que el meu país arribarà a ser com qualsevol Estat europeu. Segur. Perquè la gent tira endavant i l'optimisme és l'únic camí per fer-ho. Així és la vida.»

Si viure a Bagdad no és fàcil, rodar a la ciutat tampoc és un camí de roses. «Necessitaria tres dies per explicar-vos tots els problemes que vam tenir», afirma Al-Daradji, que, a més del director, és productor i guionista del film. «La manca de seguretat és absoluta, qualsevol de nosaltres podria haver mort, tanmateix, si hi penses, no fas la pel·lícula.»

L'equip d'AHLAAM va patir infinits problemes tècnics a l'hora de rodar, cosa que converteix la pel·lícula en una joia encara més bella. A l'Iraq no es permet importar pel·lícula de 35 mil·límetres, escasseja l'electricitat, de cinema, ningú no en sap gens i no hi ha actors professionals. Malgrat tot, AHLAAM va tirar endavant. El director també va recalcar que la majoria dels que apareixen al film no són actors professionals. I va posar d'exemple el cas de Mohammad Haixim, que interpreta el soldat. A la vida real, és un periodista que va passar dotze anys a la presó sota la dictadura de Hussein. Després dels esforços titànics del director, AHLAAM es va estrenar a Bagdad el 2007. Durant la projecció, una bomba va esclatar a l'exterior del cinema. La poli-

cia va demanar als espectadors que desallotgessin la sala, però tothom es va quedar a dins. «Vam esperar i al cap de dues hores la pel·lícula es va tornar a projectar. He vist el film un milió de vegades i el dia que em vaig emocionar més va ser aquell.»

*Olga Pereda* (El Periódico de Catalunya, 19 de març de 2008) ▶

#### ▶ *Bamako* (Abderrahmane Sissako)

L'escenari recorda un corral de comèdies. Però no un corral de comèdies espanyol, sinó un d'africà, un simple pati interior en una comunitat de veïns que sembla la d'un petit poble, si bé en realitat ens trobem a Bamako, la capital de Mali. La representació tampoc no és cap comèdia. Ben al contrari, es parla d'assumptes molt seriosos, encara que en certs moments sigui impossible no apuntar un somriure. Hi ha un públic molt divers i uns estranys intèrprets vestits amb togues. Togues a l'Àfrica? Sí, la representació, que no és tal, és un judici en tota regla, un procés que enfronta el poble africà, l'Àfrica civil, amb les institucions que tenen el poder econòmic al món: el Banc Mundial, l'FMI, el G8...

Grans temes, paraules majors, que es veuen contrastats per la ironia d'Abderrahmane Sissako, que es permet la broma monumental d'inserir el començament de l'emissió per televisió d'un insòlit *western* a l'estil Leone, DEATH IN TUMBUKTÚ, en què un grup de còmplices del cineasta, encapçalats per alguns noms coneguts –l'actor Danny Glover, els cineastes Jean-Henri Roger i Elia Suleiman–, arrasa una població, ja no mexicana –o almerienca–, sinó pròpiament africana. Mers figurants que cauen com mosques per al gaudi dels telespectadors.

No té sentit entrar en detall en l'argumentació que els advocats de Sissako van desenvolupant, advocats de veritat, que, una dada cabdal, parlen amb les seves pròpies paraules, sense respondre a un guió escrit: per si en quedava cap dubte, BAMAKO té un important perfil documental. Els seus punts de vista són irrefutables i coneguts de tothom. Cosa que no resta transcendència a aquesta pel·lícula organitzada com una successió de preguntes i respostes amb les quals Sissako elabora un discurs que intenta explicar-nos què hi havia darrere d'aquella imatge emblemàtica de la seva pel·lícula anterior, HEREMAKONO (ESPERANT LA FELICITAT), la dels grans vaixells encallats a la costa africana i corroïts pel rovell i el salnitre: Àfrica com a abocador o les restes del pícnic d'Occident.

*Jaime Pena* (Cahiers du Cinéma España, maig de 2007) ▶

#### ▶ *El baño del Papa* (Enrique Fernández, César Charlone)

Sembla que tots els països han viscut el seu particular BIENVENIDO MR. MARSHALL. A l'Estat espanyol,

l'encarregat de plasmar-lo va ser Berlanga. A l'Uruguai, han sigut els debutants Enrique Fernández i César Charlone amb EL BAÑO DEL PAPA, Premi Horizontes al darrer Festival de Sant Sebastià. Protagonitzada pels actors César Troncoso, Virginia Méndez i Virginia Ruiz i per gent de carrer, la cinta mostra una història commovedora, plena d'humor, però també de tristesa, sobre la dignitat humana i la solidaritat.

El 1988, Melo, una petita ciutat uruguiana fronterera amb el Brasil, espera delerosa l'arribada de Joan Pau II i, consegüentment, la de milers de feligresos. Els habitants del poblet, pobres la majoria, saben què significa: gent que voldrà menjar, beure i comprar records. Beto, un petit contrabandista de pa sucat amb oli, es vol fer d'or amb una tassa de vàter. Tothom, tard o d'hora, haurà de fer les seves necessitats. Però ja se sap que les persones humils són eternes víctimes del destí.

«La història evidentment acaba amb un somni estroncat», apunta Fernández. Però, què li queda al pobre si no somniar? «Es tracta de la necessitat de tenir un somni, d'esperar alguna cosa millor. Però també hi ha una història d'amor: la d'un pare que vol ser estimat, acceptat i fins i tot admirat per la seva filla», afegeix Charlone. Amb tot, tampoc es pot passar per alt la denúncia contra l'autoritat i la seva corrupció.

*Ramon Palomeras* (Avui, 25 d'abril de 2008) ▶

#### ▶ *El cumpleaños de Laila*

**Entrevista amb el director Rashid Masharawi P.:** Com vau arribar al personatge d'Abu Laila? És molt diferent dels protagonistes dels vostres films anteriors, com ara la gent que viu als carrers de Gaza o al camp de refugiats a Curfew i Haifa. Era jutge i és un intel·lectual. Podeu parlar-nos del neguit i de la desil·lusió envers la Palestina moderna?

R.: El personatge d'Abu Laila reflecteix una confrontació entre un jutge obsessionat amb la llei i l'ordre, i el caos de la confusió per l'ocupació israeliana, i els seus efectes devastadors, vis-a-vis amb la divisió política i geogràfica palestina interna i les repercussions que duen al caos i a la incapacitat de suportar els detalls diaris de la vida.

La diferència entre aquest film i els anteriors rau en el grau de claredat en què es mostrava el projecte nacional palestí, que era més obvi en els altres films, així com la cerca de la llibertat. Ara, després de tots aquests anys, l'ocupació encara roman. Avui dia estem immersos en l'elaboració d'un projecte nacional palestí unificat.

P.: LAILA'S BIRTHDAY és el vostre cinquè llargmetratge sobre un drama. Al llarg dels darrers vint anys de la vostra carrera cinematogràfica, us heu centrat més en els documentals. Com us afecta en la vostra feina la realització de documentals a l'hora de dirigir un drama?

R.: Per a mi, els documentals són molt importants at-

sa la nostra necessitat, com a palestins que som, de transmetre els fets; especialment, quan la versió de l'altra part és completament diferent. Altrament, el drama m'ha proporcionat una millor oportunitat per expressar la meua pròpia visió i opinió personals. En la realització narrativa utilitzem símbols i suggestions per tal de retratar les emocions que emanen de la realitat. LAIAL'S BIRTHDAY reflecteix l'absurditat i el caos de la nostra vida diària.

<http://www.mundoarabe.org> (28 de juny de 2009) ▶

## ▶ Desgracia (Steve Jacobs)

### Ferides que no es curen

La joventut s'enfronta a l'edat, la ciutat al camp, els negres als blancs, el mascle a la femella, el cor a l'intel·lecte i l'animal a l'ésser humà per retratar un món on imperen les lluites pel poder i la violència reprimida, en aquesta al·legòrica adaptació d'una novel·la summament al·legòrica del premi Nobel J.M. Coetzee —aclamada arreu del món i premiada el 1999 amb el Booker Prize—. En totes dues, assistim al captivador procés simètric de redefinició d'identitat i creences que experimenten un home, malaltíssimament procliu a l'autodestrucció, i d'un país, Sud-àfrica, en què el domini blanc ha arribat al final i on, ara, els negres necessiten airejar la seva ira, la seva frustració i potser la seva set de venjança. En totes dues, també es detecta certa fascinació simbòlica vers els gossos, i amb allò que el fet de posseir-los i sacrificar-los diu sobre una societat que es comporta de forma ferotge, bestial. Gràcies a la seva subtilitat i complexitat, el director Steve Jacobs i la guionista Arma Maria Monticelli —ja havien treballat junts a LA SPAGNOLA (2001)— aconsegueixen aquesta doble transformació; no hi ha una progressió senzilla cap a la redempció per a Lurie (John Malkovich) o per al territori, sinó un procés ranquejant i dolorós de revisió i reajustament, pel qual la brutalitat ha de ser tolerada com a inevitable i la humanitat ha de sacrificar-se en benefici de la coexistència. Aquesta és la base per a un futur millor, i és per deixar una porta oberta a l'esperança que, en última instància, el clímax psicològic de DISGRACE no provoca sentiments tangibles de ràbia o dolor, tot i la seva crueltat absoluta, però sí una intensa sensació de malestar.

*Nando Salvà* (El Periódico de Catalunya, 31 de juliol de 2009) ▶

## ▶ El edificio Yacopian (Marwam Hamed)

### La decadència

Egipte no només són piràmides, faraons i camells; la seva realitat és molt més profunda i en ocasions lletja, dura i cruel. Per esberlar els tòpics, el director novell Marwam Hamed, de 31 anys, ha decidit adaptar amb el mateix títol *L'edifici Iaqubian*, el *bestseller* de 2002 d'Alaa Al Aswani, traduït al català per Edicions de 1984. «La novel·la mostra la faceta que la societat egípcia rebutja reconèixer. L'obra reflecteix molt bé la malaltia, els diferents tabús i el pes de la religió en la societat egípcia contemporània», raona Hamed. Construït el 1980, l'edifici Iaqubian està situat al rovell de l'ou del Caire. Anteriorment, era un luxós immoble on residia la classe noble i rica de la ciutat egípcia, però amb el pas dels anys va entrar en decadència. Ara a les seves entranyes hi ha una galeria de personatges tan reals com estraforals; un aristòcrata decadent, alcohòlic i faldiller; un culte periodista homosexual; un corrupte empresari membre del Parlament i homes i dones pobres que pateixen humiliacions i injustícies i que malviuen al terrat de l'edifici.

### Metàfora fílmica

«La decadència de l'edifici Iaqubian és la metàfora de l'evolució del Caire i per extensió d'Egipte. La ciutat havia estat molt cosmopolita, hi convivien tot tipus d'ideologies i religions, però ara la societat egípcia s'ha convertit en una mena d'illots isolats, plens de prejudicis. Però és possible estar entre la barba i la minifaldilla. Amb tot, més que aquests extrems i saber si hi ha

sortides o no, em preocupa més la pèrdua de respecte envers aquell que és diferent».

Hamed aborda temes candents en un país ple de contrastos, com l'actitud davant del sexe, la repressió política, el fanatisme, la corrupció política, la tortura, l'idealisme dels joves, la discriminació de la dona, el fonamentalisme religiós i la diferència entre les classes socials; uns temes que van aixecar polseguera quan es va estrenar el 2006 al seu país.

«La pel·lícula va estar prohibida per membres del Parlament. La volien censurar. Però al final van comprendre que la censura artística està desfasada. Després d'algunes setmanes de polèmica es va poder estrenar.» I amb èxit. Ja l'han vista més de cinc milions d'espectadors, la major part al món àrab. Ahir va arribar a les nostres pantalles.

*Ramon Palomer* (Avui, 31 de maig de 2008) ▶

## ▶ En el hoyo (Juan Carlos Rulfo)

Durant l'últim any, s'ha estrenat a diverses ciutats espanyoles la pel·lícula de Juan Carlos Rulfo EN EL HOYO, un documental sobre un grup d'obriers que van participar en la construcció del *segundo piso*, un via-ducte de vint-i-cinc quilòmetres que desdobra una de les artèries principals de Ciutat de Mèxic.

Juan Carlos Rulfo és el fill de l'escriptor Juan Rulfo, l'autor d'*El llano en llamas* i de *Pedro Páramo*. El seu primer llargmetratge, DEL OLVIDO AL NO ME ACUERDO, és un recorregut pels escenaris en què transcorre l'obra del seu pare.

EN EL HOYO planteja un tema molt interessant. Cada vegada més, els intel·lectuals viuen al marge del món del treball. Existeix una fascinació per la vida dels obrers, però, en el fons, l'experiència de Cha'belo, el Grande, el Guapo, Chómpiras o el Chaparro, resulta incommunicable. Rulfo té la virtut de deixar passar les coses i de mostrar-les en la seva senzilla evidència, sense pretendre portar-les al seu terreny o treure'n una lliçó. És la diferència principal entre EN EL HOYO i EN CONSTRUCCIÓN, obra de José Luis Guerin.

Al film de Guerin, les experiències dels treballadors i dels veïns que seran desplaçats per l'aburguesament del barri estan dramatitzades; se'ls busca un sentit a través de l'amor, de la feina o de la poesia. El punt d'arribada és la cristal·lització de l'obra d'art. Quan, durant la projecció, la gent es riu dels comentaris de l'indigent setciències, Guerin busca l'efecte sobre el públic de classe mitjana, que s'acosta amb divertida commiseració a aquells que viuen al Raval. Tot al contrari d'allò que succeeix al documental de Rulfo, que subratlla la impossibilitat d'identificació amb els que viuen al forat. L'última escena és espectacular: una presa en helicòpter que recorre uns quants quilòmetres del *segundo piso* en obres amb desenes de brigades d'operaris com els que a la pel·lícula ens semblaven tan propers i que a la presa final apareixen a una impossible distància.

*Julia Guillamon* (La Vanguardia, 29 de juny de 2007) ▶

## ▶ Gamperaliya (Lester James Peries)

### Gamperaliya, canvis a l'aldea

Ens trobem a Ceilan, un país on la gent s'il·luminava amb petroli, on l'estat civil no existia i que comptava amb un règim veí com el de les castes que encara concertava els matrimonis. Tanmateix, la ruïna ja amenaçava la burgesia local: ja no perdonarà la família de la Nanda pel fet que hagi organitzat el casament amb en Jinadasa. La ciutat, a GAMPERALIYA, apareix sota l'aspecte trist d'un despatx i d'un hospital, del qual es veu sobretot el dipòsit de cadàvers. Tanmateix, no hi falten els indicis d'exili i de modernitat: l'intendent enxampat que provoca, potser expressament, un malentès funest, el ferrocarril, els compartiments de tercera classe, el fill que no acaba els estudis, el metge per a qui l'art sempre s'atura davant els mals que la ciència desconeix, la fanfara occidental i la llengua anglesa.

L'aigua és l'element que dóna el sentiment de la irremediabilitat. Al principi, veiem una canoa flotant sobre una badia, abans que a l'enquadrament aparegui un

home carregant una perxa, d'on pengen i es balancegen els objectes de ceràmica que lliurarà —aviat ens n'adonarem— a la família de la Nanda. La barca i l'home apareixen a la dreta, però el seguim a ell: el moviment terrestre sembla prescrit per aquell que recorre les onades, n'és deduït, n'és sostret. La pluja, un riu o un llac com a element d'un ritu, com a símbol del matrimoni, camí del temple, mitjà per rentar-se, signe de desgast i de mort; de fet, l'aigua s'insinua per tot arreu. També podem observar bassals a les habitacions, però sobretot hi ha aquesta mà que esmuny l'ampolla de petroli sota la calaixera de manera que les gotes que cauen del sostre no facin malbé el combustible, i així es mesura la potència deletèria d'aquest líquid benèfic i sagrat.

La posada en escena, interessant-se amb equanimitat en detalls semblants, parteix i sosté l'estranya serenitat dels personatges. En una mateixa escena, l'extrema llibertat de la planificació permet que la mateixa parella o el mateix grup, la mateixa persona s'enquadri de maneres molt diverses. La durada, l'angle i la distància varien sense pretext i sense ostentació, de manera que la continuïtat d'un pla a un altre, tot i que no sembla mai forçada, deixa copsar a cada tall una frescor imprevista o la possibilitat d'aquesta frescor, i almenys es fa visible la disponibilitat recíproca de la pel·lícula i del món. Una certa brusquedat en les transicions sonores, entre el soroll i el silenci, entre la música i la seva absència, per deure alguna cosa a les condicions tècniques, pertanyen a la mateixa forma. Cal admirar també amb quina docilitat s'ordena la representació segons un punt de vista inesperat, abandonant un fil narratiu per un altre. El pare de la Nanda, per exemple, es presenta sense cridar de sobte: no se sap qui és ni per què intervé.

Desencerts? Ans el contrari: aquests errors, tan freqüents, responen a la complexitat de la vida i de les persones.

*Alain Masson* (Positif, núm. 579, maig de 2009) ▶

## ▶ Gigante (Adrián Biniez)

La coproducció uruguaianoargentina GIGANTE arriba als cinemes tan tot just ha guanyat el Premi Horizontes al Festival de Cinema de Sant Sebastià. Un guardó que se suma als que va recollir al passat Festival de Berlín: Gran Premi del Jurat i Premi a l'Opera Prima. Credencials que fan del seu director i guionista, el novell Adrián Biniez, un dels cineastes més prometedors en parla hispana i confirmen fins a on ha arribat l'Uruguai en el panorama cinematogràfic, amb altres títols com WHISKY.

El «gegant» del títol és en Jara, un guarda de seguretat encarnat per Horacio Camandule (actor debutant procedent del teatre), que treballa al torn de nit vigilant un hipermercat de Montevideo. Un ganàpia a la trentena, tímid, que mata el temps fent mots encreuats, escoltant música, veient vídeos i vigilant el personal del centre gràcies a les càmeres de seguretat. La seva rutina canvia de manera radical quan descobreix la Julia (Lionor Svarcas, WHISKY), una empleada de neteja de qui s'enamora perdudament, fins al punt de seguir-la fora de la feina, però sense atrevir-se a abordar-la.

«La història es mou pel límit que separa l'amor de l'obsessió», explica Biniez. «És possible que en Jara sembli un perill potencial per a la noia. Però aquesta idea es va esvaïnt a mesura que l'espectador s'adona que està enamorat de la Julia. Al contrari: és ell, qui té por.» Un personatge que està inspirat en un amic del director i a qui un reajustament de personal al supermercat on treballava obligarà a decidir si entaula contacte amb la noia o l'oblida per sempre.

«Darrere de les càmeres sempre hi ha persones», advertix el director (autor, també, de la banda sonora). «M'interessava mostrar aquest costat ocult, oblidat. Vaig voler desenvolupar un personatge la feina del qual és mirar els altres a través d'una pantalla.» Biniez, nascut a Buenos Aires el 1974, va ser cantant i compositor del grup pop Reverb, abans d'instal·lar-se a Montevideo, on ha iniciat la seva carrera com a cineasta.

*Juan Pando* (El Mundo, 2 d'octubre de 2009) ▶

## ▮ **Grbavica, el secreto de Esma (Jasmila Zbanić)**

### Les ferides de Sarajevo

Grbavica és el nom d'un barri de Sarajevo que va ser un camp de presoners durant la guerra, on es van dur a terme algunes tortures brutals. GRBAVICA és també el nom de l'òpera prima de Jasmila Zbanić, recompensada amb l'Ós d'Or al darrer Festival de Berlín. Jasmila Zbanić és una cineasta bosniana que utilitza el cinema per interrogar-se sobre les ferides provocades per la guerra i sobre les dificultats de poder-les superar enmig del limbe de la postguerra. Dotze anys després de la guerra, seguim la història d'Esma, una mare soltera de Sarajevo que viu amb la seva filla Sara. La nena sempre ha sentit dir que el seu pare va morir com un heroi durant la guerra, però ella vol saber qui va ser en realitat el seu pare. Mentrestant, la mare malviu per trobar 200 euros que li permetin poder pagar l'excursió que la seva filla ha de fer amb l'escola.

A l'interior de GRBAVICA conviuen dues pel·lícules de natura força contradictòria. D'una banda ens trobem davant d'una història d'aparença convencional, que reposa amb un cop d'efecte narratiu final de caràcter melodramàtic, que podem intuir amb certa facilitat a mesura que es desenvolupa la història. Com a obra convencional ens trobem amb una estructura dramàtica, excessivament tancada i massa lligada a un guió, que vol convertir els petits detalls de la vida quotidiana en matèria estructural per construir una reflexió més general sobre la difícil convivència traumàtica en el temps de la postguerra.

La segona pel·lícula més interessant sembla emergir entre les imatges de la primera i no es troba tan centrada en el pes del drama, sinó en els petits moments de veritat que destil·la una història mínima sobre el patir d'una mare per la seva filla adolescent. GRBAVICA pren la qüestió del despertar cap a la pubertat com a excusa per reflexionar sobre el difícil despertar d'un país (Bòsnia), deu anys després de la fi del conflicte, i sobre com les ferides col·lectives marquen l'existència quotidiana. Esma esdevé una mare simbòlica que, al llarg del recorregut que efectua, topa amb el fosc món de les màfies, amb els interessos econòmics d'una societat neocapitalista, però també amb el repte de l'amor com a camí cap a la salvació i cap a la superació personal. En un dels moments més inquietants de la pel·lícula assistim a una reunió de dones que intenten dur a terme una teràpia col·lectiva per superar tot allò que han hagut de silenciar. Jasmila Zbanić acaba construint una obra sincera, que articula bona part del seu pes en el treball interpretatiu de Mirjana Kanović –intèrpret d'UNDERGROUND, de Kusturica–, per acabar-nos ensenyant que el món oblidat de la postguerra amaga realitats fosques que no solen ser mostrades.

Àngel Quintana (El Punt, 29 de novembre de 2006) ▮

## ▮ **Hana (Hirokazu Kore-eda)**

A l'espera que les nostres pantalles descobreixin, per fi, la que avui és la veu més aclamada del cinema asiàtic (Jia Zhang-ke, de qui s'estrena SANXIA HAOREN, NATURALEZA MUERTA, el mes que ve), heus aquí la nova pel·lícula d'un altre cineasta brillant, el japonès Hirokazu Kore-eda, de qui fa un parell d'anys vam veure l'esplèndida DAREMO SHIRANAI (NADIE SABE).

Director de prestigi a l'arena dels festivals des de fa una dotzena llarga d'anys, Kore-eda aborda al seu cinema temes seriosos, tractats amb un realisme aspre (la mort a MABOROSI, la infantesa brutalment desatessa a DAREMO SHIRANAI). A HANA canvia de registre i d'equipatge genèric proposant una pel·lícula de samurais, modalitat molt transitada a la cinematografia japonesa, de Kurosawa a Yoji Yamada (TASOGARE SEIBEI, EL OCASO DEL SAMURAI, i KAKUSHI-KEN: ONI NO TSUME, THE HIDDEN BLADE). Més agosarat encara, Kore-eda procedeix a qüestionar els valors ètics del guerrer, una mica a la manera de certs westerns tardans que esmicolaven la mitologia del Far West.

I és que el seu protagonista principal és un jove samurai que ha de venjar la mort del seu pare (aquest fou el seu desig al seu últim sospir), però va mancat de des-tresa amb la catana i presenta un voluminós dèficit de

valentia. Per si això fos poc, viu en un món sense guerres ni enfrontaments, on la figura del samurai pren caïres decadents. L'escenari és una vila pobra, un grapat de barraques apinyades, poblades per un mosaic de personatges pintorescos. Aviat descobrim que el tema central de la venjança improbable és una mera excusa per a explorar a fons aquest nucli humà divers i tumultuós.

Amb un gran sentit de l'observació de conductes, Kore-eda pinta un quadre costumista que bascula entre l'element coral i l'apunt intimista. L'autor reconeix la influència a la seva pel·lícula de LE CARROSSE D'OR, de Renoir, i és precisament el teatre (la festiva representació de la mateixa venjança del protagonista per part dels vilatans), allò que finalment serveix de brou de cultiu a HANA: Kore-eda ha aixecat davant dels nostres ulls una comèdia humana greu i lluegera alhora.

Jordi Batlle Caminal (La Vanguardia, 15 de juliol de 2007) ▮

## ▮ **Leonera (Pablo Trapero)**

Com a productora d'aquest film rodat a una presó de dones a l'Argentina, Martina Gusmán devia tenir dificultats per a completar el finançament de LEONERA, perquè, segons consta en els crèdits, una part del capital prové de Corea del Sud. Tanmateix, en aquests moments, molts films singulars són possibles amb petites aportacions que poden venir de qualsevol lloc del món. En tot cas, a part de consideracions relatives al funcionament actual de la indústria del cinema, el que és important no és només que Gusmán hagi contribuït a l'existència de LEONERA com a productora, sinó que en sigui l'ànima viva amb la seva esplèndida interpretació del personatge omnipresent de la Julia, una dona que, acusada de matar el seu company, ingressa en una presó, on descobreix, al cap de poc, que està embarassada. Presentada a la secció oficial de l'últim Festival de Cannes i dirigida per Pablo Trapero (marit de Martina Gusmán i cineasta argentí que, amb films notables com ara MUNDO GRUJA i EL BONAERENSE, podria situar-se en un punt intermedi entre la verborrea de tant-tes produccions simpàtiques del seu país i el laconisme del radical Lisandro Alonso), LEONERA és la crònica creïble de l'adaptació de l'espai d'una presó (on, a més, ha d'aprendre a ser mare) per part d'una filla de bona família que, per complicacions de la vida, es troba implicada en un fet criminal del qual diu que no recorda res.

Imma Merino (El Punt, 30 de novembre de 2008) ▮

## ▮ **Mare i fill (Alexandre Sokurov)**

### Una temàtica familiar: mare i fill, pare, fill

«Ella, tan forta, era la meua llei interior, la vivia per acabar com el meu nen femení. Així resol·lia, a la meua manera, la Mort.»

Roland Barthers

La trama de MARE I FILL es resumeix amb pocs elements: un fill, mai anomenat, un noi fort, encara jove i molt dolç, acompanya la mare malalta («Mama») fins al lliard de la mort.

Teixit d'ínfims detalls, aquest relat, alhora tènue i dramàtic, hauria pogut caure en l'avoriment o en un naturalisme cru. Per esquivar aquestes trampes i deixar via lliure a l'expressió de la subjectivitat era necessari incloure una delicadesa infinita i un sentit artístic agut. L'escriptura escollida per Sokurov aparta la pura reproducció analògica de la realitat enregistrada pel cinema tradicional a fi d'edificar un espai visual i sonor original. Filtres, lents especials, intervencions pintades sobre els mateixos objectius, enllumenats que juguen amb els clarsobscurs, sons dosificats i ritmats amb cura construeixen un dispositiu que fa de MARE I FILL una pel·lícula que no s'assembla a cap altra. Basant-se en aquesta singularitat, aquest dispositiu exigeix un examen profund.

La pel·lícula és curta (menys de setanta minuts). Enquadra per un genèric i un postgenèric, els plans, en

nombre limitat (cinquanta-nou), tenen una durada variable que va dels cinc minuts (el primer és clarament el més llarg) a algunes fraccions de segons. Les insercions, en el sentit de plans ultracurts, són rares. Altres insercions, no diegètiques i que, per tant, no s'inscriuen en la continuïtat narrativa, reforcen la impressió que la pel·lícula, sovint en *montatge-cut*, es construeix sobre una juxtaposició de plans amb relacions temporals fluïdes i amb freqüents el·lipses.

L'estructura comprèn dues parts amb una longitud desigual, separades per una fosa en negre (se'n compten dues en total, a les quals s'afegeixen quatre foses encadenades). La primera, formada per quatre seqüències, dura aproximadament quaranta-vuit minuts, la segona, de dues seqüències, dura aproximadament vint-i-un minuts.

Aquestes seqüències impliquen utilitzar plans variats: primers plans o grans primers plans, més propers a les arts plàstiques que a la fotografia, com els que obren i tanquen la pel·lícula més enllà i més ençà dels genèrics. Els cossos dels dos personatges apareixen deformats per anamorfosis, fins a fondre's amb la paret de darrere seu i a convertir-se en imatge abstracta, o, com el de la cara maternal, a confondre's gairebé amb els solcs torturats de l'escorça d'un arbre. Al contrari, els plans generals, també més pictòrics que fotogràfics, representen paisatges amenaçats per la tempesta, grandiosos i opriments, en els quals els personatges semblen perduts. Finalment, amb una pictòrica encara més present, alguns plans-quadres, fixos, independents de qualsevol acció, buits de personatges i intercalats dins del fil del relat, tradueixen amb una gran força estats d'ànim, motius fonamentals d'aquesta realització, tot alhora conforma una pel·lícula-quadre i una pel·lícula-poema.

André Z. Labarrère (CinémAction, Éditions Charles Corlet, 2009) ▮

## ▮ **El meu veí Totoro (Hayao Miyazaki)**

### La mestria de Miyazaki

De Hayao Miyazaki, l'home que va revolucionar l'*anime*—o més ben dit, l'autor d'un film prodigiós, EL VIATGE DE CHIHIRO, que va prestigiar el gènere després de guanyar l'Ós d'Or a Berlín, i l'Oscar a la millor pel·lícula d'animació—, ha arribat a les nostres sales el més rellevant del seu repertori: PORCO ROSSO, LA PRINCESA MONONOKE, EL VIATGE DE CHIHIRO, EL CASTELL AMBULANT i PONYO AL PENYA-SEGAT. Ara s'estrena EL MEU VEÍ TOTORO, vint-i-un anys després de la seva realització, i malgrat les dues dècades transcorregudes, hom té la sensació d'estar veient un film terriblement actual i modern per la seva plàstica i la seva definició visual.

EL MEU VEÍ TOTORO sorgeix dels records que Miyazaki tenia de la seva mare durant el llarg període en què va estar malalta. D'aquells llaços establerts entre la mare i el nen que tenia entre 10 i 12 anys, no en neix una pel·lícula fosca. Miyazaki utilitza dos personatges protagonistes, les dues filles d'una dona malalta, i les trasllada a una casa de camp en companyia del pare, el lloc perfecte perquè la situació de la mare no les afecti.

El traç poètic està al servei d'una història d'aparença infantil prenyada de mil aventures fantàstiques amb Totoro, la criatura ventruda i voladora, com a principal antagonista. Miyazaki desborda amb els seus éssers màgics—com el gat gegant convertit en autobus—i la seva forma de dibuixar, animar i filmar el bosc, la cova, la casa i els alegres desplaçaments en la bicicleta del pare. Darrere de tot això, d'aquest caràcter edènic, persisteix una de les idees que recorre bona part de l'obra del director; el moment en què la innocència de la infantesa arriba al final i convé encarar el futur sense traumes.

Quim Casas (El Periódico de Catalunya, 30 d'octubre de 2009) ▮

## ▮ **Prométeme (Emir Kusturica)**

### La vida continua sent un miracle.

Emir Kusturica es manté fidel a la fórmula que l'ha convertit en el més fantasiós dels cineastes balcànics,



l'únic capaç de tractar els temes més dramàtics amb un estil colorista i festiu en què es barregen milers de referències pròpies i alienes. La seva última pel·lícula no és l'excepció que confirmi cap regla. Es pot veure gairebé una prolongació de l'anterior film del director, LA VIDA ES UN MIRACLE, en què un enginyer serbi s'instal·lava en un poblet perdut d'enlloc amb el seu fill i la seva dona, una cantant d'òpera, mentre els sons de la imminent contesa s'havien convertit en alguna cosa més que un rumor i acabava afectant-los en clau tragicòmica. Aquí no hi ha enginyers ni cantants; tampoc l'aguait d'una guerra fratricida, però sí una altra localitat sèrbia on no passa mai res perquè no hi ha prou habitants perquè hi passi res de realment important. Un ancià vol que el poble torni a ser un lloc per sentir-se'n orgullós, i alhora vol renovar les pràctiques religioses construint una campana nova per a la mal-mesa església. Tot just s'ha clausurat l'escola, entre d'altres coses, perquè només compta amb una professora i un alumne, el nét de l'ancià, raó per la qual aquest envia el nen a ciutat perquè vegui una vaca, compri una icona per a l'església i, de pas, conegui una noia i hi festegi. És l'única manera possible de reflotar el poblet. De fet, només té quatre habitants, i ja els hem esmentat tots: l'avi, el nét, la professora i la vaca en qüestió.

Així funciona Kusturica des de fa anys, per ratxes d'inspiració i a partir d'històries que poden desenvolupar-se cap a enlloc o bé prendre un camí narrativament més metòdic i correcte per després ser catapultades ràpidament cap a territoris propis de l'absurd. Lluny de l'homogeneïtat més gran d'UNDERGROUND, per exemple, l'última proposta del cineasta nascut a Sarajevo funciona a intermitències, febril i al·lucinat en uns moments, descompensat i reiteratiu en altres, amb tocs d'humor que, en mans d'altres cineastes, serien durament qüestionats, però que en el seu cas són acceptats, defensats, reivindicats (i de vegades vilipendiats) com a part d'una poètica personal: un individu és farcit d'oxigen pels seus enemics, s'infla com un globus i surt fent sotrats per l'aire quan el pobre home aconsegueix expulsar una mica de l'oxigen sobrant per la boca; em va recordar una pel·lícula de James Bond / Roger Moore en què l'agent 007 feia exactament el mateix amb el seu rival, però aquest no volava com un gràcil globus alliberat, sinó que explotava en mil bocins. Qüestió de poètiques.

Quim Casas (Dirigido, abril de 2008) ▶

## ▶ **Qué tan lejos (Tania Hermida)**

### Identitats en trànsit per l'Equador

Dues Tànies separades per deu mil quilòmetres de distància coincideixen a la pel·lícula QUÉ TAN LEJOS, que arriba avui a les nostres pantalles. Una és la catalana, és diu Tània Martínez, va néixer a l'Hospitalet fa 28 anys i forma part de la companyia Unicornis Teatre. L'altra és la Tania Hermida i amb aquesta pel·lícula, la primera que dirigeix, ha triomfat a les taquilles del seu país, s'ha passejat per festivals d'Amèrica i Europa i ha rebut diversos premis.

La Tània catalana ens explica com es van trobar: «Vaig conèixer l'Equador en un viatge de turisme responsable i em va agradar molt. A Barcelona, hi vivim massa bé i tenia ganes de tornar-hi. Em vaig instal·lar un temps a Cuenca (l'Equador), on vaig fer teatre. Allà hi vaig conèixer la Tania Hermida. Quan vaig tornar ja tenia el paper.»

Tània Martínez interpreta la Esperanza, una catalana que arriba sola a l'Equador i inicia un viatge pel país, paralitzat per un vaga general, en companyia d'una equatoriana que coneix a l'autobús i que es diu Tristeza (Cecilia Vallejo). «Quan viatges sola —ens explica la Tania Hermida a Barcelona—, veus molt més enllà del que veuria un turista qualsevol. Coneixes un univers diferent al preconcebut, diferent de la postal de clíxé que és l'Equador o qualsevol altre destí.

La pel·lícula juga amb el contrast entre aquest dos personatges, que recorren el país per arribar a Cuenca (ciutat on es van conèixer les dues Tànies). «Tristeza és una mica quixotesca —explica la directora i guionista—, té una visió del món que prové de la literatura, molt sòlida, que es va descomstruint a mesura que viatja i es

queda sense arguments. El seu és un món fràgil perquè està ancorat en d'idealisme.»

Esperanza, en canvi, «és més simple, però al llarg del camí demostra més capacitat per entendre el món». Són, tanmateix, dues persones que van canviant: «Al llarg dels viatges, de la vida, les identitats sempre estan en trànsit», destaca la cineasta.

Són dos personatges que, com ja insinua la Tania Hermida, «tenen una mica de Quixot i Sancho Panza. No viatgen per la Manxa, sinó per un Equador aparentment despoblat». «En realitat, l'Equador està sempre ple de gent. Per a aquesta història he creat un Equador metafòricament abandonat, un país del qual tothom ha marxat, un escenari gairebé fantasmal.» Una llicència que pren sense complexos perquè «no tenia cap intenció de fer un fresc sobre la realitat, no tinc cap afany de fer documental o realisme».

Tot i l'aposta personal del film, sense concessions a la comercialitat, ha tingut una acollida tan gran a l'Equador que ha sorprès la mateixa directora. I més l'ha sorprès encara rebre un premi del públic al Festival de Cinema d'Austin (Texas) a l'Amèrica més profunda, «quan és una pel·lícula que parodia els gringos».

Bernat Salvà (Avui, 21 de setembre de 2007) ▶

## ▶ **Secret Sunshine (Lee Chang-dong)**

### El melodrama trencat

El títol de l'última pel·lícula de Lee Chang-dong, SECRET SUNSHINE, gairebé sembla un acudit sobre la rebuda de la seva filmografia a Espanya, atès que, de les quatre pel·lícules que la componen, no n'hi ha cap que s'hagi estrenat comercialment ni hagi estat editada en DVD al nostre país. És a dir, que el resplendor del seu cinema continua ocult per a l'espectador espanyol. SECRET SUNSHINE va competir fa dos anys al Festival de Cannes (tot enduent-se el premi a la millor actriu), i la seva arribada ara a les sales comercials salda un deute amb dels noms més rellevants d'aquest nou cinema sud-coreà, amb el qual ja portem convivint tota una dècada.

En un pertinent article sobre el cineasta, José Manuel López deia que el cinema de Lee ens parla sempre de personatges «atropellats» per la Història, el temps o la societat en què els ha tocat viure. D'això, precisament, tracta també la seva quarta pel·lícula, tot i que el rerefons polític sobre el qual es construïa PEPPERMINT CANDY (1999) o la crònica social que feia de base a GREEN FISH (1997) i a OASIS (2002) cedeixin el pas aquí a una indagació de tall més íntim sobre la manera com podem (o, més aviat, no podem) afrontar un dolor insuportable. Lee no dubta d'acceptar certs codis del melodrama com a manera de desenvolupar el seu relat: una narració prolixa (142 minuts) marcada per tràgics punts d'inflexió i amb l'ombra d'un passat turmentador surant sempre fora de camp. Cal no oblidar que el melodrama és un gènere que gaudeix d'una gran popularitat a Corea del Sud, fins al punt de conformar més aviat una mena de «mirada melodramàtica» que planeja sobre tots els gèneres, ja sigui la comèdia, el thriller d'acció o el cinema de terror. Tanmateix, Lee no cau en els excessos del cinema popular del seu país i qüestiona la mateixa funció del melodrama com a eina de catarsi. L'ús precís i parc de la música, els plans construïts amb una curiosa disposició dels personatges, el distanciament amb què treballa els moments de més intensitat dramàtica, són alguns dels recursos amb què la mateixa posada en escena del film construeix el discurs: hi ha cap manera lògica d'afrontar el patiment?

Roberto Cueto (Cahiers du Cinéma España, juny de 2009) ▶

## ▶ **Sunflower (Zhang Yang)**

### Notes del director

L'any 1976, la història de la Xina és testimoni de grans i importants esdeveniments. El president Mao mor, el terrorífic regnat de la «banda dels quatre» s'acaba i un gran terratrèmol sacseja la ciutat de Tangshan, a l'est, matant 200.000 persones. Per a la majoria de la població xinesa, allò va significar el final d'una era. Molts

dels que foren oprimits i van perdre l'esperança durant la Revolució Cultural van veure finalment un raig de llum per al futur.

L'any 1987, Deng Xiaoping va dur a terme el programa de reforma per a obrir la Xina al món, i la vida de la població xinesa va començar a canviar dràsticament. Els anys vuitanta i noranta van ser dècades d'un accelerat desenvolupament que va transformar l'aparença física de les ciutats i dels pobles. Els valors i les perspectives de la gent van evolucionar de la mateixa manera que la seva qualitat de vida.

Tota la Xina estava immersa en el procés de transició de vell a nou, cosa que originava grans problemes a la societat. La població xinesa comença a abandonar les seves tradicions. Molts dels antics costums comencen a desaparèixer i molts aspectes de la cultura tradicional semblen haver quedat enrere. Al seu lloc, arriba una accelerada persecució de la «modernitat» i un profund anhel de riquesa.

Havent crescut durant aquells vint anys, personalment sento els efectes d'aquesta metamorfosi. Les meves vivències personals en aquelles dècades de canvi es van convertir en els pilars d'aquesta pel·lícula. La pel·lícula es divideix en tres «capítols», situats el 1976, el 1987 i el 1999, respectivament, que pretenen mostrar el que va passar durant aquelles dècades. Però, en comptes de centrar la història en aquells esdeveniments històrics, explorem el període a través de les experiències d'una família. La família continua sent la unitat social més important a la Xina, i, per tant, a través dels conflictes i de les relacions canviant que pateix la família de la pel·lícula, trobem un reflex dels canvis que van escombrar els valors i les maneres de pensar de la població xinesa.

En aquesta pel·lícula hi ha traces de la relació amb el meu pare. La relació entre pare i fill és sovint la més delicada i intensa de tot l'espectre de les relacions familiars. Això es repeteix a totes les cultures, no només a la xinesa. Tots els fills, mentre creixen, s'enfronten als seus pares; els conflictes són gairebé inevitables. Els alts i baixos entre pare i fill, que es mostren a la pel·lícula al llarg de les dècades, representen els canvis que van commocionar les seves generacions. «Pare» representa la Xina antiga, la generació més tradicional: la generació dels intel·lectuals que van viure els turbulents anys de la Revolució Cultural. El fill «Xiangyang» representa l'onada de gent jove que va créixer cap a la maduresa després de les reformes econòmiques a la Xina. Aquests joves eren producte del període de transició a la història, ansiosos d'un nou mode de vida.

Aquesta pel·lícula farà un retrat de la vida quotidiana de la Xina en detall, alhora que mostrarà la transformació física de les ciutats. Vol ser un homenatge històric a la gent normal i corrent i donarà als espectadors un besllum dels pensaments i desitjos de la població xinesa al llarg de tres dècades de transformació social.

Zhang Yang (Pressbook del film) ▶

## ▶ **Tropa de elite (José Padilha)**

Inspirada en una novel·la autobiogràfica (la que escriu André Batista relatant les seves experiències a la Policia Especial de Rio de Janeiro), TROPA DE ÉLITE, no només comparteix amb CIDADE DE DEUS una determinada vistositat publicitària i un ritme d'edició, sinó el desenvolupament episòdic de tres personatges que conflueixen en un clímax dramàtic. Si la pel·lícula de Fernando Meirelles feia una dissecció de l'infern de criminalitat a les faveles, TROPA DE ÉLITE posa al descobert els mecanismes operatius de les forces de seguretat que han de «protegir-les», el mateix subjecte d'observació que a una altra pel·lícula de Padilha, l'efectivista documental ONIBUS 174 (2002). Davant de la corrupció generalitzada dels cossos policials, la incorruptible BOPE (Companyia d'Operacions Especials) vetlla per l'equilibri en les relacions de poder de la societat. Són operaris atrapats en «un sistema que treballa per resoldre els problemes del sistema, no per resoldre els problemes de la societat», explica en off el Capità Nascimento (interpretat amb magnetisme per Wagner Moura), fil conductor del relat. En paral·lel als esforços de Nascimento per abandonar la seva perillou-

sa activitat a la BOPE, seguim l'evolució de Matías i Neto, dos joves policies que decideixen allistar-se a la BOPE perquè no es volen corrompre. La transformació de Matías de policia honest a assassí sense entranyes traça la tragèdia moral i el profund pessimisme de TROPA DE ÉLITE, que situa com a marc d'acció una sèrie d'operacions destinades a controlar la criminalitat a les faveles davant de la imminent visita del papa Joan Pau II a la ciutat el 1997.

«Si la ciutat depengués de la Policia Militar, ja estaria presa fa temps», s'adverteix al començament del drama. Sota d'aquest comentari possibilista, treu el cap una complexa qüestió de fons que passa per acceptar l'estat virtual de «guerra civil» imperant, i que justifica els mètodes extrems de l'elit policial (tortures, execucions) com a garants de l'ordre social. La fascinació per la violència de José Padilha i la seva solvència per fer arribar a la pantalla amb dinamisme i agilitat narrativa un discurs agre sobre les jerarquies del poder basades en l'ús de la brutalitat, articulen un film tosc i solvent que ha despertat certes acusacions de protofeixisme (el crític Quintín, amb agudesia, el col·loca a la banda de la *fiction droite*). Per reaccionari que sigui el seu punt de vista (el seu conservadorisme aflora com a mínim en la claudicació a l'*statu quo*), no és una apologia del feixisme, allò que està en joc a TROPA DE ÉLITE, sinó un debat més suggeridor.

Carlos Reviriego (Cahiers du cinéma España, juliol-agost de 2008) ▶

## ▶ **Wonderful Town (Aditya Assarat)**

N'hi ha que filmen les històries d'amor com batalles. N'hi ha que les fan com pel·lícules d'aventures. I n'hi ha que s'hi acosten com a un fantasma i disposen la càmera amb la paciència dels que aspiren a capturar un espectre, una petjada d'uns altres temps. Veus llunyanes, impossibles de reproduir. L'amor com a petjada borrosa de la felicitat d'uns altres dies. Igual que els caçafantasmes contemporanis, que fan servir les càmeres digitals com a trampes per a aquells espectres que creuen veure entre nosaltres, Aditya Assarat s'acosta a una ciutat devastada pel tsunami de 2004 i intenta extreure de l'abandonament i de les ruïnes el testimoni d'una vida anterior, feliç, i les llavors d'un futur incert. «Compte, no t'hi acostis, està encantada», avisa un vilatà al protagonista, un arquitecte encarregat de la reconstrucció d'un hotel, quan mira intrigat les ruïnes d'una casa devastada per l'onada gegantina. Aquests fantasmes, que la càmera no arribarà mai a atrapar, s'intueixen entre els carrers descuidats del poble «meravellós», en les escenes d'un amor impossible, entre les ruïnes de la tragèdia. La fredor d'una imatge digital crua i sense tractar, molt diferent de la saturació de STILL LIFE (SANXIA HAOREN; Jia Zhangke, 2006), allunyen la pel·lícula de l'acostament previsible a l'horror latent i la situen en un terreny incert que, de tan real, s'acaba tornant inquietant, mirall opac d'un dolor amagat. De la imatge-somni digital a la imatge-espectre digital. O la hiperrealitat com a

camí cap a l'invisible. Igual que el retrat exhaustiu que LA RÉGION CENTRALE (Michael Snow, 1971) fa d'un camp desert, WONDERFUL TOWN deixa entreveure les ferides d'un poble marcat per la tragèdia mitjançant l'esgotament d'allò proper: els silencis, les mirades llunyanes, els gestos d'hostilitat creixent i quotidiana. Una moto que s'interposa en el camí i impedeix avançar al protagonista. La imatge d'unes onades trencant a la riba amb què s'inaugura la pel·lícula troba el seu mirall al final, en un pla similar. Tot el que hi ha al mig, les amenaces velades, l'amor impossible, els fantasmes i les ferides, és el que converteix aquesta imatge plàcida en una metàfora de l'horror, en una premonició del desastre. El pitjor fantasma: la por d'allò que ve de fora, l'onada destructora que cal atallar, encara que sigui posant portes al mar.

Gonzalo de Pedro (Cahiers du Cinéma España, juny de 2008) ▶