



JORDI MORERA

NÉSTOR ALMENDROS, UN HOME METICULÓS

El geni de la llum

Néstor Almendros viu a cavall de Barcelona, París i Hollywood. Acaba de treballar amb Martin Scorsese i recentment ha realitzat el seu segon film com a director, un documental sobre la situació dels drets humans a Cuba, el país on va nàixer el seu amor pel cinema.

Lluís i Carles Singla

Com va començar la seva relació amb el cinema?

—A Cuba jo era estudiant de Filosofia i Lletres, però el que m'interessava era el cinema. Anava a la universitat per complaure els meus pares, que eren mestres, però estudiava el menys possible per poder dedicar temps al cine-club que vam crear entre Germán Puch, Gutiérrez Alea, Cabrera Infante i jo. Henri Langlois, de la cinemateca francesa, ens enviava còpies de pel·lícules mudes, i jo dedicava tot el meu temps a això.

—¿Això va ser durant l'època que vostè vivia a l'Havana?

—Sí. Estava fet a imatge dels cine-clubs que jo havia conegut aquí. La manera de fer els programes, de presentar les pel·lícules, ho fèiem com als de Barcelona i de Saragossa. Treballàvem tots, jo era projeccionista i un altre tallava els tiquets. Moltes de les pel·lícules que jo havia vist aquí també tractàvem de portar-les-hi.

—¿Com ho aconseguien?

—En aquell moment, l'any 1948, hi havia democràcia a Cuba, hi havia molts intel·lectuals espanyols i jueus exiliats. L'Havana era una ciutat molt internacional. No hi havia cap mena de restricció política. S'hi podia veure cine soviètic perfectament. Nosaltres vam pasar *Alexander Nevski*, *La ma-*

re de Pudovkin... Les còpies eren de setze mil·límetres, bastant bones, i venien sense càrrec, per valisa diplomàtica.

—És un contrast molt fort amb la situació actual.

—Sí, però això no és el pitjor que ha fet el règim de Castro. Amb la nacionalització de totes les empreses de cinema, l'estat es va convertir en una cinemateca enorme, perquè totes les pel·lícules van passar a l'estat.

—¿Les pel·lícules que vostès portaven a Cuba des de França, no les havien de retornar?

—Sí, però a Cuba hi havia moltíssimes pel·lícules bones, que nosaltres també projectàvem. Per exemple, de

Dreyer, de Fritz Lang, de Renoir. En aquella època les distribuïdores no llogaven les còpies sinó que les compraven.

—Vostè ha dirigit dues pel·lícules, i totes dues han estat documentals sobre diversos aspectes de la situació de Cuba. El primer, *Conducta impropia, el podem veure aviat a la televisió, mentre que el segon, Nadie escuchaba, es va projectar al segon Festival de Cinema de Barcelona i pocs dies després es va emetre també per televisió. Aquesta última tracta de la repressió política a la Cuba castrista. ¿Com va sorgir la idea de fer aquest documental?*

—La idea en realitat és de Jorge Ulla, que l'ha codirigit amb mi. Jo havia fet la part del reportatge de París com una cosa històrica i li la vaig donar a ell, que va tenir la idea d'ampliar-lo i filmar altres coses. Llavors em va demanar si el podia ajudar com a productor, però com que m'hi vaig ficar vaig acabar codirigint i la pel·lícula es va ampliar. En realitat jo no volia fer-ne cap més.

—¿No li va agradar l'experiència de dirigir?

—Aquest tipus de treball és molt sacrificat, perquè tu mateix has de produir, has d'estar buscant els diners, has de preocupar-te de tot i et menja una quantitat de temps enorme. Per una pel·lícula documental d'aquestes és com si n'haguessis fet cinc de llargues de Hollywood. Al mateix temps, amb molt poca recompensa material perquè el que el públic vol és evasió. Ara, tens la satisfacció d'haver fet una cosa que pot ser útil i que de fet ho ha estat.

—¿Va quedar satisfet de l'acollida

que va tenir *Nadie escuchaba al Festival de Barcelona*?

—Sí, però a Espanya no hi ha el mateix costum de veure documentals que als Estats Units, on hi ha l'herència de l'interès per directors com Flaherty, que és una gran figura del cinema americà. Aquí es va presentar com a parent pobre del Festival en una secció de documentals; llavors no hi ha hagut el mateix interès del públic que en altres països. Tot i així, va arribar a la gent a què havia d'arribar. Nosaltres no ens hem fet mai il·lusions, al contrari, ens ha sorprès la recepció tan popular que ha tingut a Houston o a Estrasburg.

—Vostè va començar a treballar com a director de fotografia a França, però ha treballat molt als Estats Units. ¿Com és que els directors de fotografia europeus estan tan sol·licitats per la indústria americana?

—Sempre ha estat així. A tots els països del món, no sé per quin esnobisme, convé que els directors de fotografia tinguin un accent. Aquí a Espanya, per exemple, als anys 40 i 50 hi havia molts russos i alemanys, a França generalment ara els fan venir d'Anglaterra...

—Itàlia deu ser l'excepció a aquesta regla.

—Itàlia té una superproducció de directors de fotografia de gran qualitat, és més aviat un exportador. Això s'explica perquè són països amb una gran tradició pictòrica. Als països nòrdics o als Estats Units no hi ha la mateixa tradició.

—Woody Allen sembla voler provar tots els directors de fotografia europeus.

—A mi em va proposar també una pel·lícula, perquè tenen fama de ser millors. També hi ha el problema que el sindicat de càmeres de Nova York no és el mateix que el de Califòrnia, que és completament tancat als estrangers. A Espanya també n'hi ha de molt bons. La imatge de les pel·lícules espanyoles sol ser el millor de la pel·lícula, com a les italianes. Qualsevol pel·lícula italiana de tercera categoria, aquestes del Maciste, tenien una fotografia i uns decorats fantàstics.

—Vostè havia estat estudiant a Itàlia però en compte de començar a treballar allà, el seu primer treball va ser a França, amb Eric Rohmer.

—Itàlia és molt tancada per als estrangers, sobretot els del meu ofici, perquè n'hi ha sobreabundància. A França ara n'hi ha, però aleshores no n'hi havia tants i jo vaig tenir sort...

—¿Quin record guarda de Truffaut?

—Extraordinari, és una figura que per a mi es va fent cada dia més forta. Busco tot el que fa referència a ell, records, trossos de coses. Ara mateix han publicat un volum amb les seves cartes. Em van demanar si en tenia guardades i en vaig trobar. No totes, hauria de buscar millor perquè tinc sacs plens de cartes. No les llenço mai, les tiro a un sac. Llegint aquest llibre és com si el tornés a veure, però amb molta més profunditat, amb facetes que jo no coneixia.

—¿Què pensa de les noves tecnologies i la utilització del vídeo en el cinema com ara a *Julia y Julia*, de Peter del Monte?

—Aquesta pel·lícula, la vaig anar a veure amb Scorsese, junts, a Milà i és

LA CUA DE PALLA D'AQUEST MES...
Col·lecció dirigida per Xavier Goma

L'aprenent d'espia Donald E. Westlake
Seleccions de la Cua de Palla. 88. 200 pàgs.
Una sàtira del terrorisme.

Enmig de la nit William Irish
Seleccions de la Cua de Palla, 89. 192 pàgs.
La gran obra pòstuma i inèdita fins ara de William Irish.

De venda a totes les llibreries

edicions 62





«¿De què serveix una bona il·luminació si després la còpia te la destrossa?».

fantàstic, el progrés és extraordinari. En fi, encara no hi som, però em sembla que passarà una mica com va passar amb el color, que semblava una cosa excepcional i es va imposar. Amb el reportatge ja està passant això. Avui hi ha molt poca gent que faci documentals en cine.

—*Vostè té fama de ser extraordinàriament meticulós.*

—Això és indispensable, si no, no es fa un bon treball. ¿De què serveix fer una bona il·luminació si després la còpia te la destrossa? Jo segueixo les pel·lícules fins al final, i quan viatjo, si fan una pel·lícula meva, per exemple al Marroc, entro encara que sigui cinc minuts, a veure com és la còpia. Kubrick té un senyor que va ciutat per ciutat comprovant les projeccions de les seves pel·lícules. És el que hauria de ser, perquè això de vigilar les còpies, jo ho faig gratis, però és el meu treball i vull que estigui ben fet.

—*Vostè ara ha treballat amb Martin Scorsese en un spot publicitari a Itàlia i en un episodi de New York Stories. ¿Com ha estat el seu treball?*

—L'anunci en realitat era molt poc publicitari. Era en blanc i negre i no

es veia res que vengués res. Era una petita història d'amor que al final deia Giorgio Armani. És a dir, que la gent anava vestida amb roba de Giorgio Armani, però la pel·lícula no parlava de vestits ni de res.

El projecte de *New York Stories* és molt interessant. És una pel·lícula de tres episodis i el nostre és la història d'un home gran amb una dona jove. Les altres dues les han fetes Woody Allen amb Sven Nykvist i Coppola amb Vittorio Storaro. Abans d'acabar ens vam fer una foto Nykvist, Storaro i jo. Aquesta pel·lícula va ser una idea de Woody Allen, que pensa que és una llàstima que moltes bones idees no es puguin portar al cine per aquesta obligació de la dimensió d'una hora i mitja. Ell pensa que hi ha històries que s'han d'explicar ràpidament, i aquest és el valor que tenen.

—*¿Tornarà a treballar amb Robert Benton?*

—Sí, tenim un projecte ara a Itàlia basat en unes memòries que va deixar una comtessa. Amb Benton he fet ja quatre pel·lícules i l'admiro molt. Jo sóc molt fidel, m'agrada molt treballar amb la mateixa gent. Si una persona

m'agrada, no tinc necessitat de canviar. Ara, treballar amb algú per primera vegada és molt excitant.

—*¿Amb qui li agradaria treballar?*

—D'americans em faltava Scorsese i estic contentíssim que em truqués. Però va ser una llàstima que no pogués acceptar l'oferta de Woody Allen, per un problema de dates. Em sembla que es va ofendre, perquè els directors són gent molt sensible. Alguns es pensen que has de deixar-ho tot, com el Messies, has de seguir-los...

—*¿Per què no treballa més a Catalunya o a Espanya?*

—Perquè realment no m'ho han ofert.

—*¿És que tenen por que vostè cobra massa?*

—És possible que sigui així. Ara, si m'oferissin un projecte amb un director interessant, és clar que ho faria.

—*¿Amb Saura li agradaria treballar?*

—Ha fet grans pel·lícules, m'agraden molt *La prima Angélica*, *Cria cuervos...* Almodóvar, també l'admiro molt, sempre l'he defensat molt, i trobo que visualment podria millorar el que fa, precisament per això seria interessant. □