

Núm. 104

Juny  
2004

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

Cicles:  
Guérin, Ozu,  
Buster Keaton...

"SA  
NOSTRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació  
"SA NOSTRA"



# Sumari

<b>Editorial</b>	<b>3</b>	<b>Crònica de cine</b>		<b>Las invasiones bárbaras... (Una lectura irreverent)</b>	
<b>Tota una vida: tot Isasi- Isasmendi</b>		per Martí Martorell	<b>18</b>	per Joan Obrador	<b>33 i 34</b>
per Antoni Roca	<b>4 i 5</b>	<b>Grass I Chang: Els inicis de l'aventura</b>			
		per Romà Gubern	<b>19 a 22</b>		
<b>Introducció al cinema del meu temps (passat)</b>		<b>Fellini ressuscitat</b>		<b>Cuentos de Tokio i Buenos días: sencillez oriental</b>	
per Antoni Serra	<b>6 i 7</b>	per Antoni M. Thomàs	<b>23 i 24</b>	per José Tirado	<b>35 a 37</b>
<b>L'any passat, a Marienbad</b>		<b>Bellíssima</b>			
per Miquel López Crespi	<b>8 i 9</b>	per Xavier Flores	<b>25</b>	<b>Una passió impossible</b>	
<b>Amadeus, Verne i els joglars de Molière</b>		<b>Ozu</b>		<b>desdramatitzada</b>	
per Francesc M. Rotger	<b>10</b>	per Ramon Freixas	<b>26</b>	per Jaume Pomar	<b>40</b>
<b>Àngels perduts</b>		<b>El último hurra</b>			
per Gabriel Genovart	<b>11 a 16</b>	per Guillem Fiol Pons	<b>27 i 28</b>	<b>Cinema a "SA NOSTRA" Les pel·lícules del mes de juny</b>	<b>41 i 42</b>
<b>Sempre tendrem Casablanca</b>		<b>James Horner: èpic</b>			
per Joan Ferrer Miserol	<b>17</b>	per Házael González	<b>29</b>	<b>Cinema a "SA NOSTRA" Les pel·lícules del mes de juliol</b>	<b>43</b>

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Juny 2004. Núm. 104

### Edita

Centre de Cultura  
"SA NOSTRA"  
Carrer Concepció, 12  
07012 Palma  
Teléfono 971 72 52 10  
Fax 971 71 37 57  
jvidala@fundacio.sanostra.es

### Director

Jaume Vidal

### Secretari Redacció

Miquel Pasqual

### Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

### Assessors

Francisca Niell  
Andreu Ramis  
Josep Carles Romaguera  
Miquel Alenyà

### Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

### Imprimeix

Gráficas 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, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopi i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



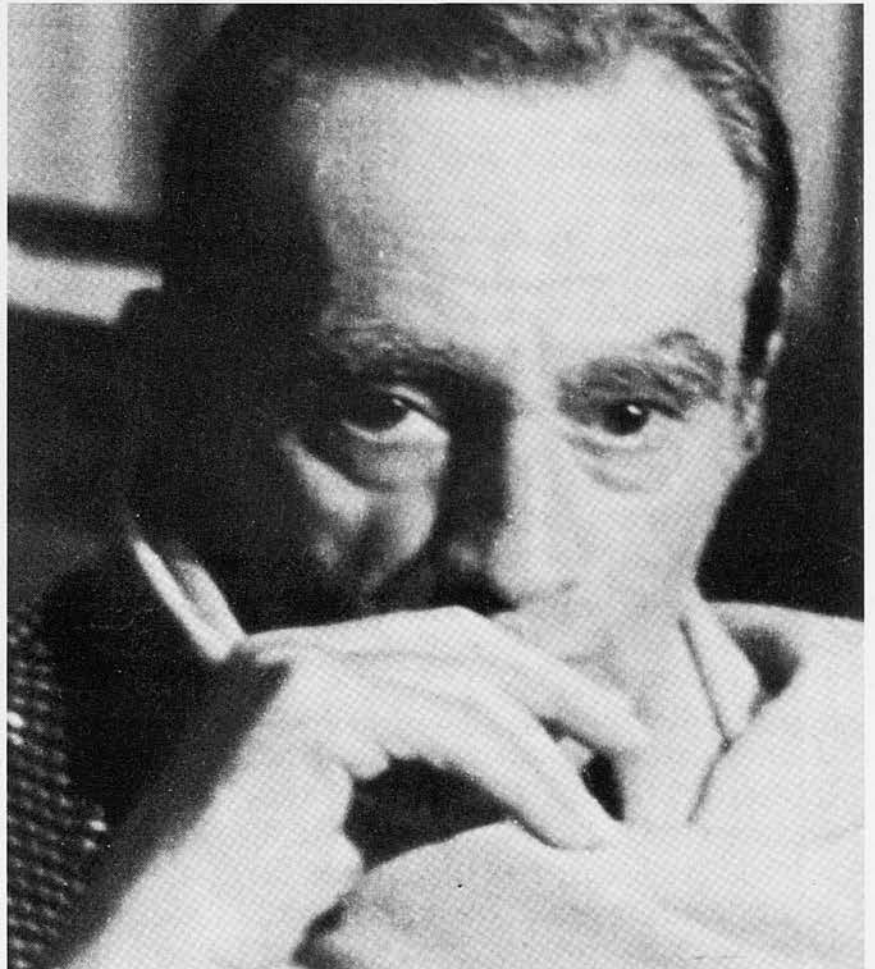
## TEMPS ERA TEMPS

*Jo també pint Picassos falsos.  
Som el meu principal falsificador.  
No ho dubtis*

**Pablo Ruiz Picasso**

Som a les portes d'un nou descans estival. Queda molt lluny aquell **estiu del 42**, ben igual que hem superat ja amb escriure l'**Odissea** fitada per al **2001**. Avui els *Ulisses* i els *Aquil·les* ens arriben amb una Troja descarregada de la passió del mite i de la mediterraneïtat que encomanava la lectura de l'original. El taló no és l'únic punt feble del personatge. Tornant als títols i fites superats, hem entrat en la dinàmica aquella de *L'any que ve*, *el mateix dia*, *a la mateixa hora*, una història d'infidelitat blanca. És el pas regular del temps, que va fent i que devora amb els queixals ben esmolats tot el que troba al seu camí. Temps Moderns entrarà en aquesta fase de dos mesos de letargia per a tornar amb les calmes del setembre.

Abans, però, tancarem el curs amb dues pel·lícules de **Yasujiro Ozu** i la projecció de **El quinteto de la muerte** de **Mackendrick**, tot després de cloure el cicle de cinema i comunicació amb dues pel·lícules. Per una banda, **The last urrah**, **John Ford** i **Spencer Tracy**. I, per l'altra, realisme en estat pur, tota la força que és capaç de transmetre un ésser humà a través de la imatge i la veu d'**Anna Magnani** —una actriu que justifica que les pantalles hagin d'engrandir-se— a **Bellissima**. El pretext d'un càsting suporta el guió, **Alessandro Blasetti** fa d'ell mateix —sense canviar el nom—, però també **Magnani** fa d'ella mateixa. Escoltar el seu italià ens fa pensar que és un idioma que també ella va inventar. Un **Visconti** tot gest i expressió.





Antoni Roca

# Tota una vida: tot Isasi-Isasmendi

**A** la fi i després d'un temps on totes els probables/possibles problemes de tota mena s'han superat, les memòries cinematogràfiques, que no personals, que això ho ha deixat córrer, d'un dels més respectables noms del cine espanyol, Antonio Isasi-Isasmendi, han vist la poderosa llum del dia sota el títol *Memorias tras la cámara. Cincuenta años de UN cine español*. Editada de forma conjunta per l'editorial madrilenya Ocho y Medio i la Sociedad General de Autores, amb la col·laboració de la Fundación General de la Universidad de Alcalá. Un llibre recomanable, i imprescindible. Necessari.

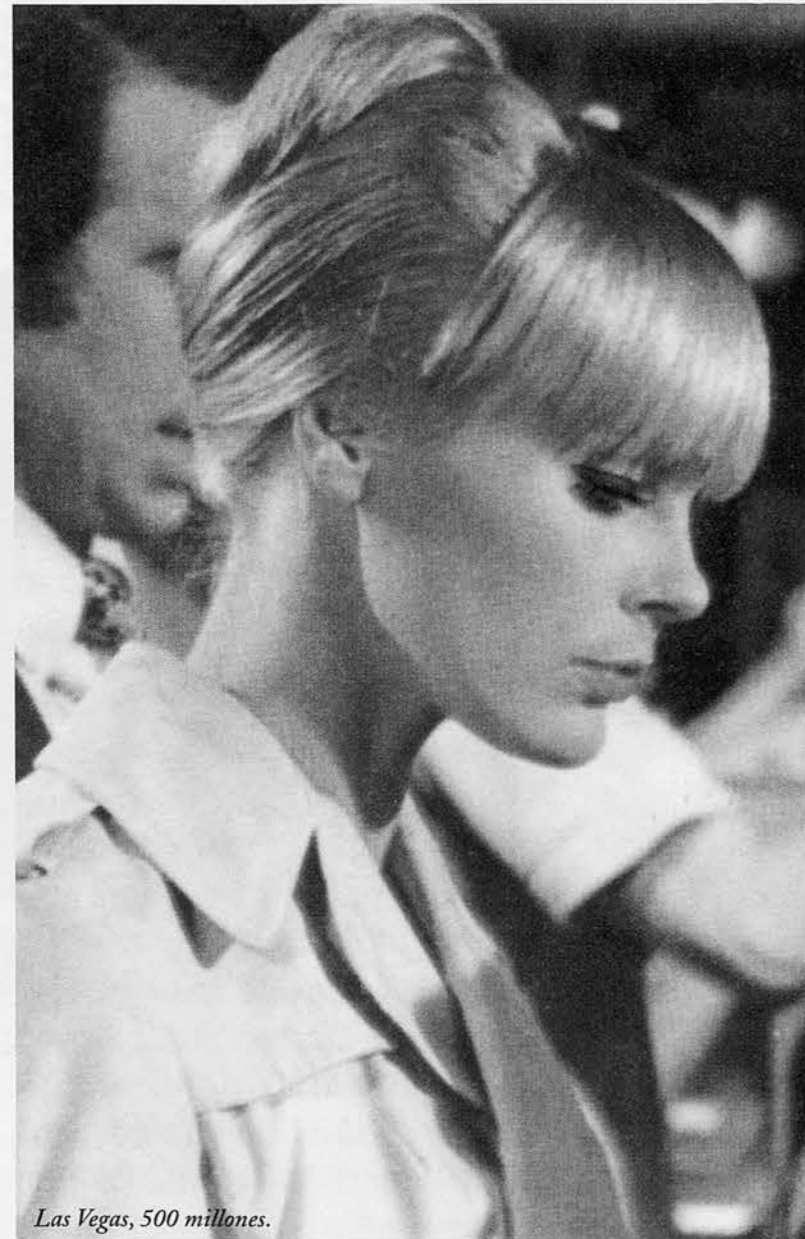
Ho explicava de forma natural Isasi-Isasmendi, com i per què va entrar al món del cinema. "Record que parlant amb José Luis Garcí, em demanà que li contàs què va ser el que em va moure a ficar-me en el cine i li ho vaig contar. Jo anava molt al cine, moltíssim, i la meua pel·lícula predilecta de la infantesa i fins a l'adolescència era *Tres lanceros bengalíes*, de Henry Hathaway, d'aventures, que eren les que m'agradaven més, amb una història, que a mi, em pareixia meravellosa; aquell heroic oficial —Gary Cooper, ...— que es deixava matar per l'amistat, i quan cap al final, davant dels llancers, condecoraven un cavall perquè no el podien condecorar a ell, plorava sense poder evitar-ho...bé, la veritat és que tampoc no volia..."

Tot bon director, i Isasi ho és i d'un nivell més que notable, penso que ha de tenir al seu haver una trilogia de films excel·lents que poden marcar en tot moment una pauta, una referència, una inflexió al llarg de la seva carrera, un punt perfecte en què l'historiador, però el cinèfil i el crític també i també l'espectador corrent que s'acosta al món del cinema amb la mirada neta, la innocència (relativa, és clar) a flor de pell, els ulls clars i la noblesa a l'esperit. Tres films, tres històries a contar i que, en tot moment, han de permetre obrir portes i finestres al món personal, intransferible de l'autor. Tres pel·lícules que defineixen perfils de la biografia de l'autor, del director de cine, en aquest cas. Doncs bé, l'amic Isasi —és un amic, un bon amic i com a tal l'hem de tractar— després de mig segle dedicat de forma íntegra a l'univers de la imatge té aquest exacte, precís, equilibrat grup que configuren una trilogia que qualifica, i per sempre més, la filmografia de l'autor de *Rapsodia de sangre*, *Estambul-65* (1965), *Las Vegas, 500 millones* (1968) i *El perro* (1977), penúltim film d'autor

que tancaria l'any següent amb la filmació de *El aire de un crimen*, sobre una novel·la de Juan Benet Llavors, no voldria pas oblidar-me'n, d'altres títols, d'altres ressonàncies que ha integrat una cinematografia iniciada l'any 1954 amb *Relato policíaco*. Pel·lícules com *La máscara de Sacaramouche*, *Pasión bajo el sol*, *Diego Corrientes*, *Tierra de todos*, *Un verano para matar...* Abans ja havia fet magnífics treballs de muntador a, entre altres, *Apartado de correos 1001*, que finalment dirigiria Julio Salvador, *El señorito Octavio*, *La fuente enterrada* o *Me quiero casar contigo*.

*Memorias tras la cámara*, és tot un llibre, gairebé cinc-centes pàgines, il·lustrat en fun-

ció d'unes fotografies que fan una àmplia visió justa d'aquest autèntic corredor de fons que sens dubte sempre ha estat Isasi-Isasmendi, escrit amb sang i amb foc. Però també amb una considerable dosi d'escepticisme i una mica de tristesa, no en va al llarg d'una conversa mantinguda amb el guionista i professor cinematogràfic Juan Antonio Porto, conversa de més de nou hores, traduïda després en un llibre, *Antonio Isasi-Isasmendi, una mitad de los cien años del cine español*, deia que "...després d' *El perro*, ja no volia més cine, estava cansat. Havia arribat a aconseguir, sí, moltes de les coses que m'havia proposat, però a un preu massa alt, massa car, i de ve-



*Las Vegas, 500 millones.*



Tot bon director, i Isasi ho és i d'un nivell més que notable, penso que ha de tenir al seu haver una trilogia de films excel·lents que poden marcar en tot moment una pauta, una referència, una inflexió al llarg de la seva carrera, un punt perfecte en què l'historiador, però el cinèfil i el crític també i també l'espectador corrent que s'acosta al món del cinema amb la mirada neta, la innocència (relativa, és clar) a flor de pell, els ulls clars i la noblesa a l'esperit

ritat que estava cansat, molt cansat. I fart, fart de tants problemes, com, per exemple, l'antagonisme a tres bandes entre la producció, la distribució i l'exhibició, tres branques que haurien d'anar de la mà, que ja es donava quan vaig començar fa més de cinquanta anys, i que subsisteix avui com si el temps no hagués passat pel cine com passa per tota la resta..." Un escepticisme i una tristesa que no impedeix, lògicament, que el llibre tenguí un valor d'estudi, una passió pel cinema, que vol dir, una passió per la vida. D'altra banda i contada de forma senzilla però a la vegada de gran contingut literari, *Memorias tras la cámara*, és també una història del cine espanyol que el di-

rector, amb excel·lent pols narratiu, conta de viva veu amb l'objectiu de fer arribar a l'espectador una vida, un sentiment lligada al cine d'un personatge molt ben descrit pel director José Luis Borau al pròleg del llibre, "Isasi, home amb bons pulmons, ambició en el millor sentit del terme, violentament enamorat dels seus propòsits, enemic de concessions però pràctic a la vegada, i excel·lent per encaixar cops baixos, no podia haver fet altra casta de pel·lícules, es miri per on es miri..." El llibre és contemplatiu i amorós quan la situació, els personatges, ho volen i perquè és just que així sigui. Però a la vegada és dur, fort, violent, quan es tracta de posar en evidèn-

cia gent de tota mena que, al llarg de la seva carrera, s'ha trobat sovint. Massa sovint, tal vegada. Però així són les coses i així les ha volgut contar Isasi-Isasmendi a través d'un llibre que ens trasllada a llocs tan diversos com Nova York, Los Angeles, Istanbul, Barcelona o Madrid, paisatges, escenaris i ciutats que ell va saber retratar de forma admirable en uns anys en què les condicions per fer un bon cine no eren les adequades ni les perfectes per a la creació. Ell ho va fer possible. Gràcies, Antonio. I fins la propera trobada a la teua Eivissa d'adopció i preparats per fer un desdijuni a l'estil Tiffany's...però a la terrassa del Montesol. ■

*Las Vegas, 500 millones.*





Les pel·lícules  
de tota la vida

## Introducció al cinema del meu temps (passat)

Antoni Serra

**L**'inefable monsenyor Vidal, director d'aquesta insòlita revista dedicada al cinema —quasi bé un miracle (i ho dic jo, que no crec en miracles, però sí en espectres) en una terra desèrtica culturalment—, m'ha demanat que escrigui una sèrie d'articles sobre els films, encara que a mi m'agrada més parlar de cel·luloides rancis, que d'una o altra manera m'influenciaren al llarg de la meua vida.

És una proposta temptadora, en bona lògica, per a una persona que ja ha iniciat el procés irreversible de decadència biològica.

El cinema, les pel·lícules dels anys de la picor, ens poden fer creure —si ens instal·lam de bell nou en una butaca de "cassola" del cinema imaginari— que, sense oblidar necessàriament el que em après, començarem a viure una nova i més literària vida. O sigui, gaudir d'un més dignificat. El passat que no varem poder viure aleshores, ja que estàvem sotmesos a la realitat implacable del franquisme repressor, però que ara —amb el temps i sense recórrer a *monsieur Proust*— sí ens podem permetre el luxe d'idealitzar i fer-lo un poc, encara que no massa més, a la nostra mida. Què seria dels humans si no ens mentíem piadosament a nosaltres mateixos?

Com al·lot de la postguerra que vaig ser, i en el que sembla inexistent, benaventurós i contradictori segle XX, el cinema fou una vàlvula d'alliberament personal. En les imatges que veiem projectades sobre la pantalla tres o quatre pics a la setmana (sessions de dijous i dissabte vespre, a més de les de diumenge tarda i vespre) en el local del poble, l'Alcázar en el meu cas i com a "sulle-ric" amb nissaga antiga, se'ns obria una perspectiva diferent, molt més atractiva, que la que ens oferia el viure quotidià: les avorrides classes en es Convent amb frares de sexualitat amorfa, les processons de Setmana Santa amb caperutxes tenebroses, els



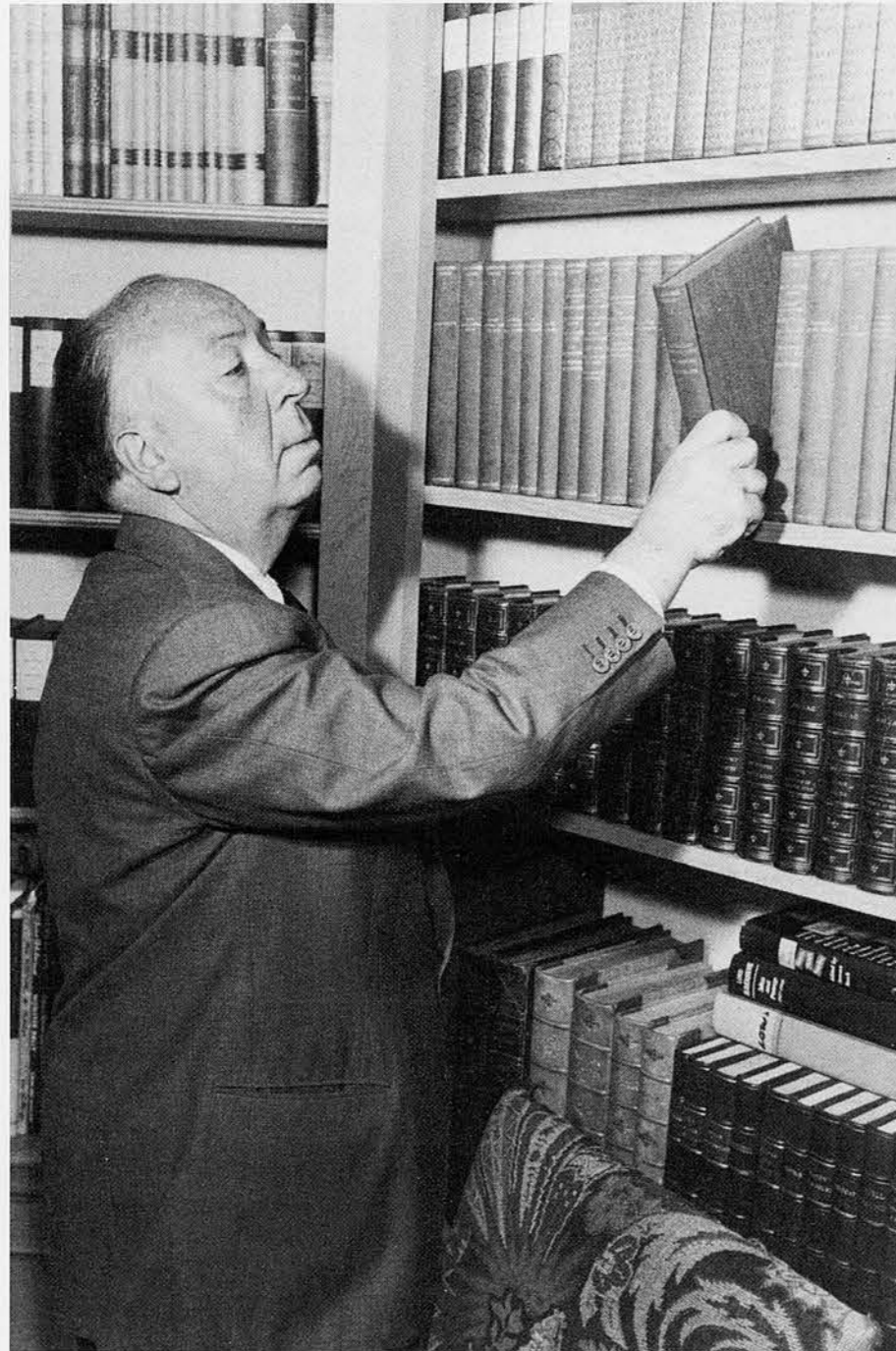
Ja he dit i repetit en no poques ocasions que per a mi, arribada l'hora de la reflexió i de la vellesa (agnòstica, això sí, i de cada cop més atea), el cinema s'acaba a finals dels setanta o començaments dels vuitanta del passat segle

set (o eren nou?) primers divendres de mes, l'Adoració Nocturna carregada de misticisme esfereïdor, els mesos de Maria i del Sagrat Cor, la primera comunió amb disfresses de celestials angelets... jo què sé! El cinema era una altra cosa, un fet —entre la imaginació i la intangibilitat impossible— més viu, més dinàmic, més complaent i que, al cap i a la fi, et tocava de més a prop el ventrell. Si els joves de la meua generació (de la guerra i de la llarga postguerra) no haguessin tengut, com a salvació immediata i urgent, el cinema i les al·lotes del primer turisme sense massificar (les *hirondelles* en el meu poble, Sòller, a les qual encara no se'ls

ha reconegut adequadament ni fet el monument que es mereixen), sens dubte avui seriem uns bergants ja adults —i adúlter, per què no?— del tot insofribles, avorrits i, vés per on!, perversament asexuals (com els àngels, arcàngels, trons, constel·lacions i tot el que vulgueu). En fi, una espècie degenerada i lectora en exclusiva d'aquell *Catecisme de la doctrina cristiana* que manà publicar en "mallorquí" el bisbe Nadal, el qual en dotzena edició (de 1931) i en traducció castellana per Miquel Salvà encara arribà a les nostres mans d'infants desorientats. Però el cinema i les *hirondelles* ens varen humanitzar, ens feren cos de persona: carn, ossos

George Sanders, Marilyn Monroe, fins i tot Doris Day, juntament amb el Gras i el Prim i Charlot, i un llarguíssim etcètera... Bé, tots varen aconseguir, a través dels seus films, dignificar —il·lusionar, desvulgaritzar— les nostres tristes vides d'infants franquistes. Així que els hem d'estar agraiats.

Ja he dit i repetit en no poques ocasions que per a mi, arribada l'hora de la reflexió i de la vellesa (agnòstica, això sí, i de cada cop més atea), el cinema s'acaba a finals dels setanta o començaments dels vuitanta del passat segle. Al marge, també és cert, d'algunes —poques— pel·lícules posteriors que m'han interessat, com *En el nom del pare* i



i una mica de pell per poder afrontar les inclemències de l'exterior.

Vull dir, resumint, que directors com Ford, Mann, Huston, von Stroheim, Rossellini, Murnau, Lang, Cukor, Welles, Minnelli, Eisenstein, Clouzot, Visconti, von Stenberg, Resnais, Wilder, Preminger, Kazan, Hitchcock i molts d'altres —tampoc es tracta de fer un cens complet de la memòria desmemoriada—, a més d'actors i actrius tan significatius, almanco per a mi, com Ersther Williams, Errol Flynn, Spencer Tracy, Vicent Price, Greta Garbo, Alain Delon, Sean Connery, Ann Blyth, Marion Davies, Ingrid Bergman, Harold Lloyd, Rita Hayworth, Barry Fitzgerald, els dos Fairbanks (pare i fill), Ava Gardner, Charles Laughton, Alida Valli, Rommy Schneider, Jean Seberg,

*La lengua de las mariposas*, per exemple. Tot, ara, són efectes especials i divagacions per a satisfer els baixos instints intel·lectuals. La mort en punt (veritat, Jaume Vidal Alcover?) o, tal vegada, amb punts suspensius...

Així que, amb el permís de vostès, amics meus lectors i esper que no gaire crèduls, dedicaré els propers mesos —a partir de setembre— a parlar del cinema de la il·lusió i de l'esperança desesperada.

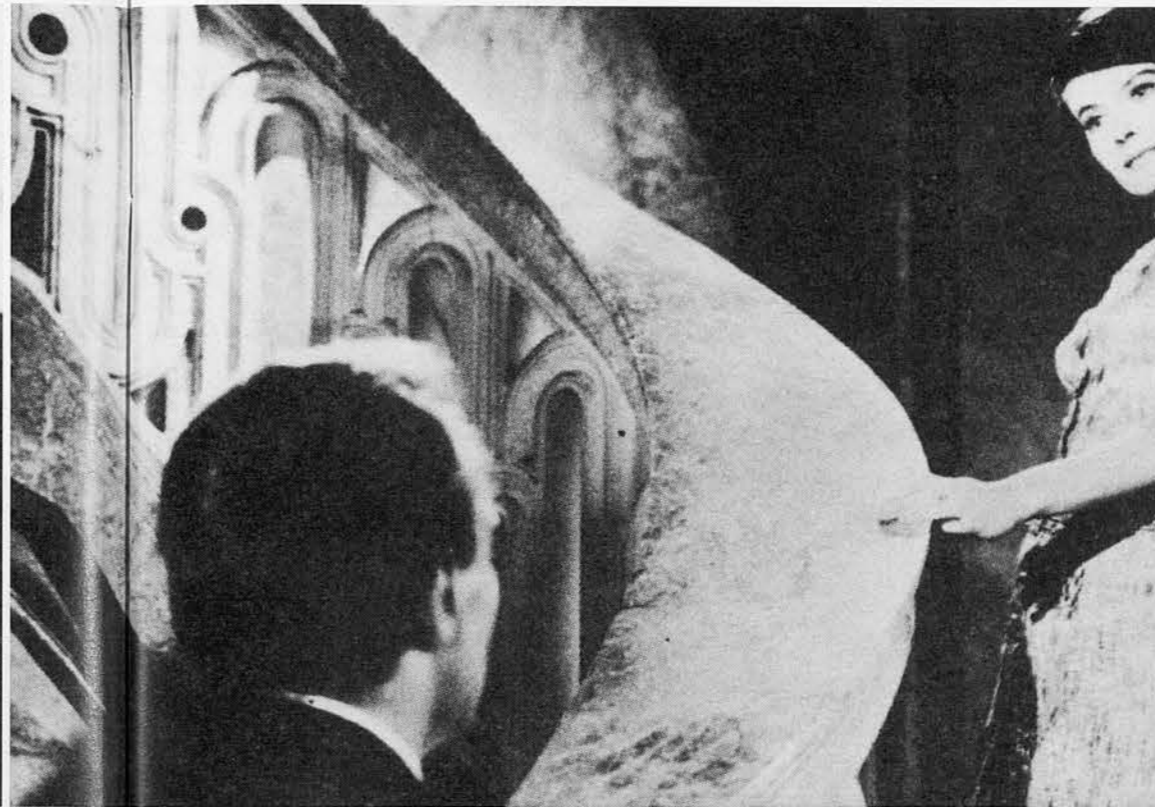
I acabaré aquesta introducció amb unes paraules de l'escriptor grec Pavlos Matesis: "Vaig comprendre per què tots els homes sentim respecte i atracció cap a la terra: és perquè la terra està feta de tombes". Les tombes —el passat— del cinema que just ara tornaré a viure. ■



# L'any passat, a Marienbad



Durant molts d'anys el Resnais de Hiroshima, mon amour va ser la nostra única trinxera de la resistència, el camí que indicava la sortida del laberint, una possibilitat certa contra la mediocritat regnant (grisa època de Saritas Montiels i Joselitos)



Miquel López Crespi

**E**l director domina immensitats plenes de silencis, ocultes densitats de la matèria, tot l'apauvagament de les passions mentre el comportament dels homes desmenteix promeses i juraments. És molt abans del maig del seixanta-vuit. Von Stroheim, Bergman, Buñuel o Welles fa temps que ens han obert els ulls al món (meravelles d'una realitat transformada per simples jocs de llum, el màgic llenguatge d'ombres i de clarors). Ja sabem que la Brigada Social continua torturant a Astúries o Madrid. Amb dificultats arriben les primeres pel·lícules de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Chabrol o Alain Resnais. Però ara es fa l'obscuritat, som enmig de les aigües calmades i lluminoses d'un món desconegut que de sobte esdevé càntic, majestuós engrandiment de l'esperit, plena objectivitat de la matèria. En el Saló Rialto ens començam a perdre pels llargs tràvel·lins de *L'any passat, a Marienbad*. Un amic comenta com es va rodar *La guerra ha acabat*. Durant molts d'anys el Resnais de *Hiroshima, mon amour* va ser la nostra única trinxera de la resistència, el camí que indicava la sortida del laberint, una possibilitat certa contra la mediocritat regnant (grisa època de Saritas Montiels i Joselitos).

Potser tot començà amb el Godard de *À bout de souffle*. Ens sobtava la destrucció del muntatge tradicional. Aquelles imatges eren completament diferents del que coneixiem (un pas més endavant del que havien fet els soviètics?). Trigaríem segles a saber que, ajudat per Truffaut i Chabrol, filmava damunt una cadira de rodes fent bocins les lleis cinematogràfiques hol·livudenques. La inestabilitat gràfica d'aquelles pel·lícules casava a la perfecció amb la nostra angoixa de supervivents de l'univers obscur de la dictadura. Ens consideràvem habitants de la tenebrosa *Alphaville*.

Maldàvem per trobar indicis de Marx i Engels en *La Chinoise*. Hi havia molt de nosaltres en aquella lògica antipsicològica i en tantes indescriptibles galàxies fragmentàries. Era el nostre món en derrota que vèiem com avançava per la pantalla destruint la buida estructura narrativa del cinema comercial. Godard era la coherència de la revolta, la fi de qualsevol dogma imposat. Ara, com en les revolucions de veritat, tot seran trampes contra l'establert, carrerons sense sortida. Hi haurà també bocins de pel·lícula en negatiu per amagar qualsevol indicatiu que ens pugui descobrir a l'enemic. Perplexitat dels vencedors davant el retorn de l'oblidada revolució permanent.

Pels passadissos dels nostres cines de barri hi havia encara grans cartells de coloraines anunciant la projecció de *Niágara* o *Riu sense retorn* on una esplendent Marilyn Monroe ens convidava a somniar móns molt allunyats de les cartilles de racionament i dels himnes imperials cantats abans d'entrar a escola. Les mares de Déu a les quals resàvem les nostres oracions nocturnes no eren evidentment les destenyides imatges de guix que guaitaven des de les penombres de les capelles. Només l'Elisabeth Taylor d'*Un lloc en el sol* o la Ingrid Bergman de *Casablanca* aconseguien crear en nosaltres una autèntica atmosfera d'immortalitat, fer creure que existien altres universos possibles, franges de cel blau més enllà dels esvorancs dels murs. Aleshores un mutilat de la guerra (dels vencedors, no en macaria d'altra!) venia pipes i caramells a l'entrada del *Teatro Lírico*, el *Rialto* o el *Balear*. A la primera sessió de l'horabaixa, els alumnes que no havíem anat a classe ens mesclaven amb alguns gitanos de la barriada i, posseïts pel desig més ardent, esperàvem la miraculosa aparició d'Ava Gardner o Debbie Reynolds en *Cantant sota la pluja*. Cap matèria, cap dels esforçats professors del col·legi podia competir amb èxit amb el que ens ensenyaven des de la pantalla.

Pierre Courau et Raymond Froment présentent

## L'ANNÉE DERNIERE A MARIENBAD

avec Giorgio Albertazzi — Delphine Seyrig — Sacha Pitoëff

Scénario et Dialogue Alain Robbe-Grillet — Réalisation Alain Resnais

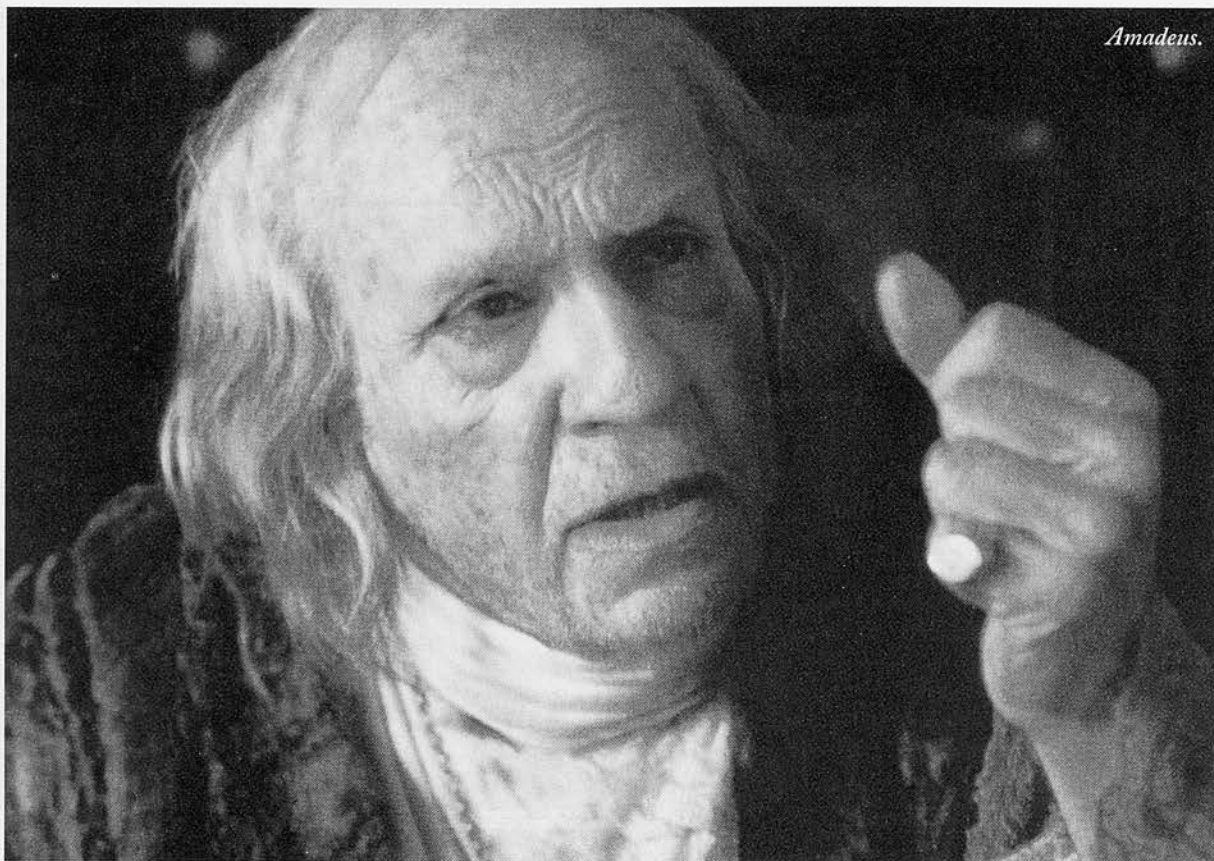
De les velles revistes salvades dels naufragis de la guerra (els interrogatoris, els escorcolls de matinada, els anys de camps de concentració del pare), restaven alguns fulls esgrogueïts a les golfes. Les pàgines de cinema eren de color verd intens o sèpia obscur (el blanc i negre era reservat per als àpats del reis, els viatges dels sobirans de curiosos estats ja desapareguts dels mapes). Apreniem a llegir amb els noms de Paulette Goddard i Charles Chaplin. La Marlene Dietrich de Von Sternberg (*L'Àngel Blau*) no era cap mite especial per servir imperativament en la memòria. Les fotografies de Claudette Colbert en aquella primera *Cleopatra* de Cecil B. De Mile ens obrien les portes a tots els misteris d'Egipte. Infantesa plena d'estranyes civilitzacions de cartró-pedra on sempre hi ha esclaus al capdavant de la piràmide i sàtrapes cruels entestats a conquerir el món. Errol Flynn era un mite entre els pagesos del poble i els grans cartells de coloraines amb *El Capità Blood* o *Robin dels boscos* feien somniar existències allunyades del magre menjar, els milers de rosaris que entelen una joventut perduda entre processons, els discursos menyspreadors dels vencedors.

A començaments dels setanta *La batalla d'Alger* era la pel·lícula per excel·lència, l'experiència d'*Octubre* feta can. Les aigües més fèrtils foradaven la roca arrencant a cops els cristalls més transparents de la vida i de la mort. El ressò de milícies populars retornant des de l'oblit dels segles.

Brahim Haggjar, perfecta transmutació dels pares quan entraven a Terol.

Era un estiu a una Venècia cridanera, turistes japoneses i nordamericans. Aquella nit cercàrem una placeta oculta prop de la Guidecca, enllà del Campanille i la Signoria i els vaporets. Els companys de *Il Manifesto* projectaven *La batalla d'Alger* i les dones del barri preparaven plats d'espagueti per als convidats mentre els exguerrillers de la "Garibaldi", "Antoni Gramsci" o "La Commune" recollien diners per al Vietnam, o la Cuba assetjada pel l'imperialisme, o els presos polítics del franquisme, com saber-ho des d'aquesta altura de la desmemòria mundialitzada. Però a la placeta de la Guidecca, entre les sardines torrades dels pescadors del Lido i els espagueti, amb autèntic formatge de Parma, els vuita-mil habitants de la Casbah, les dones al capdavant, es disposaven a conquerir el cel. ■

Francesc M. Rotger



*Amadeus.*

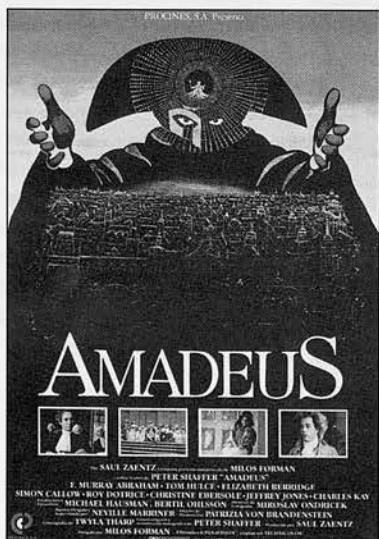
**L**a cartellera teatral mallorquina d'aquestes darreres setmanes ens ha dut uns quants títols relacionats, d'una manera o d'una altra, amb el cinema. Un d'ells és *Mozart i Salieri*, coproducció de La Lluna de Teatre amb la Fundació Teatre Principal de Palma, amb direcció d'Antoni Maria Thomas. Encara que aquesta posada en escena parteix d'un text de l'escriptor romàntic rus Alexandre Puixkin, la història que ens conta és, en essència, la mateixa que Peter Shaffer a la seva peça dramàtica *Amadeus*. La qual cosa vol dir que ens trobem amb el contrast

entre dos personatges, tot dos històrics, totalment oposats: Antonio Salieri, diplomàtic, astut, ben relacionat, però compositor no molt més que mediocre; i Wolfgang Amadeus Mozart, groller, primari i problemàtic, però tot un geni. Tant Puixkin com Shaffer fan que Salieri assassini Mozart. L'obra de Shaffer fou traslladada al cinema per Milos Forman, amb Tom Hulce i F. Murray Abraham.

De manera gairebé simultània amb l'estrena d'aquest *Mozart i Salieri*, Mallorca ha acollit, mitjan maig, una nova edició, la sisena, del Festival Internacional del Teatre de Terres. Dins els seu programa, amb participació de tretze companyies de sis països, l'espectacle amb més referències cinematogràfiques, sens dubte, ha estat *La vuelta al Mundo en 80 días*, a càrrec del titellaire argentí Fernán Cardama. La novel·la a partir de la qual s'ha creat aquest muntatge, una de les més llegides de Jules Verne, ha conegut diferents versions per a la pantalla. La més coneguda és, segurament, la de Michael Anderson (1956), amb David Niven i Mario Moreno, *Cantinflas*, tot i que existeix una altra, molt més recent, realitzada per Frank Coraci, amb Jackie Chan, Kathy Bates i John (Monty Python) Clesse, entre d'altres. Buzz

Kulik dirigi una altra encara per a la televisió, amb Pierce Brosnan, Eric Idle (també ex Monty Python) i el fa poc desaparegut Peter Ustinov (tan vinculat a Mallorca pels seus estius i, per cert, ell mateix autor teatral, de peces com *L'amor dels quatre coronels*).

Ni Molière, de qui Iguana Teatre, amb direcció de Pere Fullana, ens ha presentat un dels seus textos més brillants, *El malalt imaginari*; ni Cervantes, de qui la companyia catalana Els Joglars, amb Albert Boadella al front, ha adaptat el seu *Retablo de las maravillas*, amb una àmplia gira que inclou Palma, són autors tantes vegades utilitzats pel cinema, ni de bon tros, com el seu company de literatura clàssica William Shakespeare. De Molière, Ariane Mnouchkine adaptà esplèndidament la seva biografia, Louis de Funès protagonitzà una versió de *L'avar* i em sembla que poca cosa més. De Cervantes, en tot cas, ha estat la seva criatura més coneguda amb diferència, el *Quixot* (l'any que ve es compleixen quatre segles de la seva publicació), qui sí que ha estat objecte d'unes quantes aproximacions cinematogràfiques. Una adaptació per a titelles, de Bambalina, s'ha acostat fa poc, també, als nostres escenaris. ■



Gabriel Genovart

**E**s veia que, uns anys abans de néixer nosaltres, hi havia hagut una guerra. Però ningú no en parlava quasi mai, obertament, d'aquella guerra. Més aviat, era com si tothom ho volgués oblidar, allò que havia passat, en un tàcit pacte de silenci. I quan en parlaven, ho feien a mitja veu, amb recel. Com si hom temés encara, malgrat que els comentaris es fessin en veu baixa i a l'intimidat de la llar (i ja fes temps que la guerra s'hagués acabat), que algú pogués escoltar o que les parets, realment, hi poguessin sentir. A vegades, aquells comentaris sigil·losos feien referència a notícies que havien arribat d'algú que, per mor d'aquell conflicte, es veié obligat a fugir a un país llunyà, de l'estranger, i no podia tornar a Mallorca; altres vegades, parlaven d'algú altre que havia estat amagat no sé quin temps a un enfonyall, per foravila, i ara era a la presó o feia poc n'havia sortit; i altres, contaven qui va ser vertaderament aquell que, a Artà mateix, en els pitjors dies de les hostilitats, disparà un tir a un pobre home que, després de regar una parada de solcs, descansava a l'ombra d'una figuera i, posteriorment, el va rematar amb un cop de culata dintre la carrosseria d'un camió per deixar-lo finalment tirat dins una cuneta.

Diuen que sobre les ruïnes de les guerres hi juguen sempre els infants. La primera vegada que vaig sentir aquesta asseveració vaig pensar immediatament en una pel·lícula, vista de nin, que és d'aquestes que et marquen. Era *Los ángeles perdidos*, un film de Fred Zinnemann de 1948, interpretat per Montgomery Clift. Aquells menuts orfes i famolencs, de ciutats arrasades per les bombes, que sortien temorosos d'edificis ensorrats, com a conilletes de les seves llogueres, per veure de pillar qualche aliment o per jugar sobre la desolació d'aquelles runes, certificaven la veritat d'aquella afirmació. Com que la vaig veure de molt petit (i, per tant, amb una capacitat de discerniment limitada), jo confonia aquella guerra de la pel·lícula amb el mateix conflicte armat —potser si tot ho va ser, al capdavant, un mateix conflicte— que hi havia hagut aquí. Aquella guerra de la qual només se'n parlava amb mitges paraules i adesiara.

A diferència de la ciutat bombardejada de *Los ángeles perdidos*, a penes quedaven al meu poble rastres físics d'aquella conflagració bèl·lica que precedí, per uns pocs anys, el nostre naixement. Però un nin i tot, encara que no entengués moltes coses, era



capaç de copsar que havíem nascut en un món esbucacat, sobre les ruïnes del qual hi desplegàvem també, com la tendra brosta d'una esperança, els nostres jocs infantils. Les ruïnes sobre les quals havíem nascut no eren de caràcter físic; però sí ho eren, en canvi, de caràcter animic i moral: vides rompudes, il·lusions trencades, ideals esfondrats, el pes de la mala consciència a l'interior de moltes persones i el foc colgat de velles rancúnies, comptes pendents i secrets inconfessables més o manco silenciats. I tot això, encara que vagament, fins i tot un infant ho captava.

A vegades passava qualche cosa aparentment trivial, però enormement reveladora. Dos bergantells, de quinze o setze anys, per un tres i no res s'embolicaven en una brega de carrer que acabava a bufetades. Quan els havien separat, encara n'hi havia un dels dos que, ja en retirada, de cinquanta passes enfora es dirigia a l'altre per cridar-li des d'un cap de cantó: "Un dia et mataré!". Amb això, la mare de l'amenaçat, que havia oït des de l'interior de ca seva aquella balandronada dirigida contra el seu fill, no es podia estar de sortir i plantar-se a l'escaló del portal per entimar-li al qui aca-



Però, quasi a vint anys de l'esclat d'aquella guerra, àdhuc un al·lotet de la meua edat podia percebre que aquells dos homes eren dos sers derrotats. Dos sers que, per diferents raons, formaven part de tota aquella ruïna humana sobre la qual nosaltres, àngels perduts d'una postguerra, havíem nascut



ba va de proferir l'amenaça una increpació com aquesta: "¿I no en teniu prou amb tots els qui matareu en temps de la guerra?". (Més tard, a la vetllada, a l'interior de les cases es comentava l'incident i deien que aquella mare havia demostrat tenir, a més de tota la raó, molt de coratge). I d'anècdotes com aquesta, amarades del més pur neorealisme artanenc, no sé quantes en podria contar.

Aquell al·lot que n'amenaçava un altre no podia, en propietat, haver mort ningú en temps de la guerra (o "del Moviment", com també solien dir), perquè tot just si havia nascut quan allò va començar. Però era fill d'un d'aquells homes que quasi sempre anaven pel carrer amb una camisa blava i que feia feina a la brigada d'obres de l'ajuntament. Jo el tenia vist, el seu pare. Vivia a prop de casa meua i, al migdia, el veia passar caminant, a l'hora que els homes deixaven la feina per anar a dinar, i em cridava l'atenció que dugués sempre aquella camisa de color blau, d'un blau que a força de rentades ja s'havia destenyit. Passava pel carrer, escometia la gent, i els veïnats, normalment, li tornaven la salutació. Tots, menys un... Ho vaig observar un dia i, després, en repetides ocasions. Quan l'home de la camisa blava passava per davant un altre que seia al portal esperant que el dinar acabàs de ser cuit, ambdós baixaven els ulls i no es deien res. Ni escomesa ni resposta. Silenci, tan sols. Més tard vaig saber que aquells dos homes, que eren veïnats, s'havien significat en temps de la guerra per la militància respectiva en els dos bàndols enfrontats. El primer, en el que va resultar guanyador (i deia el meu pare que aquell home de la camisa blava havia estat un dels capparets dels esquadrans de la mort que repicaven les baules de segons quines cases a altes ho-

res de la nit per portar-se'n algú que mai més no tornaria viu); el segon, en els dels perdedors (i deia la meua mare que aquell home que seia al portal feia mitings incendiàries en temps de la República en els quals assegurava que de la pell d'un dels

principals terratinents del poble se'n faria un dia la pell del seu tambor). Però, quasi a vint anys de l'esclat d'aquella guerra, àdhuc un al·lotet de la meua edat podia percebre que aquells dos homes eren dos sers derrotats. Dos sers que, per diferents raons, formaven part de tota aquella ruïna humana sobre la qual nosaltres, àngels perduts d'una postguerra, havíem nascut. I és que aquell temps va ser, vertaderament, un temps de ruïnes i de silenci. Ja havia passat de molt la meua infantesa quan vaig comprendre fins a quin extrem.

Aquell mur de silenci entre dos homes que no se saludaven, aquells comentaris en veu baixa dintre les cases, aquell desviar la conversa quan espontàniament derivava sobre el tema tabú de la Guerra Civil, no eren sinó una ínfima part del silenci general i col·lectiu d'un país sencer. D'un país que volia oblidar, encara que molts no poguessin fer-ho. I, sobre tota aquella desolació, hi surava, mal que bé, l'espontaneïtat dels jocs dels infants, l'alegria de les festes populars —que arribaven amb la regularitat marcada



Com les pel·lícules dels dissabtes i diumenges de l'hivern, aquelles cançons també servien per evadir-se, per oblidar, per somniar... Perquè, a pesar de tot quant s'havia passat i s'havia patit, la vida havia de seguir

pel calendari— i la voluntat de continuar vivint i de tirar endavant. Adesiara, enmig del silenci, sonaven també aquelles cançons de moda que la gent coneixia i cantava, i que podien sentir-se a les poques ràdios que aleshores hi havia al poble o interpretades per les orquestrines a les verbenes dels estius. Com les pel·lícules dels dissabtes i diumenges de l'hivern, aquelles cançons també servien per evadir-se, per oblidar, per somniar... Perquè, a pesar de tot quant s'havia passat i s'havia patit, la vida havia de seguir. I aquelles pel·lícules i aquelles cançons eren, efectivament, pel·lícules i cançons per sobreviure. Per sobreviure després d'una guerra.

Tots aquests records, i molts altres més, em comparegueren de sobte a la memòria un dia de la transició política que en un cinema de Barcelona, poc després de la mort de Franco, vaig veure per primera vegada —l'he vista no sé quantes més— *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patino. Mai no hauria imaginat fins a quin punt les cançons d'aquesta pel·lícula, que

em sonaven tan llunyanes, com a sortides dels pous més profunds de la memòria, podien tenir un poder d'evocació tan intens. Jo ni sabia que les recordàs, aquelles cançons; però es veia que, en un temps d'infantesa que ja em semblava remotíssim, havien quedat gravades en el meu subconscient, tatuades en els plecs més íntims de la pell de l'ànima. Perquè, així com les sentia, aflorava a la meua consciència un encadenat de vivències i sensacions pretèrites que ja semblaven sumides dins l'oblit més absolut; i, a la vegada, aquelles velles cançons em trametien la dimensió exacta de l'autèntic context històric en el qual havia nascut i venien a dir-me que l'ànima d'aquell temps formava part també de la meua pròpia ànima. A un moment donat, es reproduïa la seqüència de *Los últimos de Filipinas* a la qual Nani Fernández cantava dolçament aquella melodia trista i melancòlica: "Yo te diré / por qué mi canción / te llama sin cesar...", i, alhora que sonava la cançó, podia escoltar-se, superposada, una veu masculina en *off* amb aquestes paraules: "...Y otra vez el si-

lencio. Sólo consigo recordar aquellas canciones acordándome del silencio. Un silencio lejano, fuerte, oscuro. Como las noches sin dormir, o como el hambre, o como tanto callar. Blanco y negro... Blanco y negro, sí. Como mi destrozada e inútil memoria". I tot sentint aquella cançó oblidada i les paraules que l'acompanyaven, sense quasi poder reprimir les llàgrimes, jo evocava, en una memòria que era també en blanc i negre, tot un seguit de records del meu poble, de la meua infància i de la meua gent.

Records..., tants de records! Alguns, viscuts directament; altres, de coses que havia sentit contar. El record d'aquella pobra dona que plorava mentre llegia la carta del fill exiliat; el d'aquells dos al·lots que es barallaven al carrer i la mare que guaitava al portal per cloure la disputa amb una recriminació tan rotunda com agosarada que provocava un silenci que l'haguessis pogut tallar; el d'aquella doneta vella, monàrquica de tota la vida, que, en els primers anys de la República, diguessin el que diguessin les autoritats, mai no volgué retirar de ca seva el retrat del rei Alfons; el de l'home de la camisa blava que no s'escometia amb el seu veïnat i els de totes les històries escoltades en la intimitat de la llar: aquell tretze de juliol de 1936 (tot just cinc dies abans de l'esclat de la guerra) que aparegué, com un avis premonitori i un signe inequívoc d'amenaça i intimidació, una bandera nacional enarborada al parallamps de l'escola graduada; la tensió que seguí al pronunciament militar del divuit de juliol i el desveri que provocà el desembarcament de les hosts roges del capità Bayo, el dia setze d'agost, en el litoral dels pobles veïns de Son Servera, Sant Llorenç i Manacor; el repicar de baules a les nits de por de les repressions feixistes i el renou sec dels tirs de la mort d'execucions sumàries a la matinada... I aquell infaust dia trenta-un d'agost que Artà fou bombardejat.

Enmig de tota aquella roïndat moral que va causar la guerra i de totes les seqüeles de misèria i de fam que la varen seguir en els anys immediats, també havia quedat en el meu poble el testimoni d'un bombardeig aeri: una casa destruïda per l'explosió d'una bomba i que romangué enderrocada durant anys. I era el cas que aquell lloc, l'única ruïna física que havia perdurat a Artà de la Guerra Civil, ens produïa als al·lots una misteriosa atracció; pot ser, fins i tot, una fascinació un tant morbosa. Venia a ser com un estrany espai d'intersecció entre allò que havia estat real i vertader i les ficcions d'u-





na pel·lícula "de guerra" (o d'un d'aquells tebeos d'*Hazañas bélicas* que llegiem en aquell temps). Sense haver sentit mai la sentència que afirma que els infants juguen sempre sobre les ruïnes de les guerres, nosaltres també la férem certa: aquella casa derruïda solia ser un dels caus habituals dels nostres jocs. Com a vestigi d'aquella tragèdia local del bombardeig, que tots sentirem contar qualche vegada, havia passat a formar part del nostre particular imaginari infantil de postguerra; de tot aquell solatge vivencial que, molts d'anys després, les cançons i les imatges de la pel·lícula de Patino m'evocarien en un cine de Barcelona.

El bombardeig aeri d'Artà —hi llançaren dues bombes que causaren catorze morts— és un dels episodis més esperpèntics d'aquella guerra infame. El meu poble, que sempre, des del divuit de juliol, va romandre en mans dels "nacionals" (i on els escamots falangistes implantaren, a partir sobretot de l'esburbada invasió de Bayo, el brutal imperi del terror), fou, no obstant això, bombardejat per l'aviació feixista italiana, aliada de les forces militars sublevades i del bàndol que en aquell moment controlava el poder local. Va ser un error, un malentès; però un malentès que resultà tràgic. I l'episodi central a Artà d'aquell terrible estiu de foc, per dir-ho amb el títol d'una de les novel·les de Miquel López Crespí.

Sembla que els qui aleshores dominaven la situació a Artà no acabaren d'entendre —o no compliren per negligència o atordiment—

la consigna de pintar a les teulades del temple parroquial una creu blanca com a senyal fefaent que aquell lloc romania sota control nacional. I un aviador italià de trista memòria, un tal comandant Fasolo, que hostilitzava els vaixells de Bayo i les tropes milicianes que havien desembarcat, quan veié que a les teules de l'església no hi figurava pintada la contrasenya convinguda, va tornar arrere per desfer-se d'una càrrega mortífera amb la qual, per cas de casos, un pilot sempre preferia no aterrar. N'hi ha que diuen que aquell aviador va creure que Artà havia caigut en poder de l'enemic roig; i altres, que confongué Artà amb Son Carrió, que aleshores ja estava sota el domini de les forces invasores. Fos pel que fos, dues bombes explotaren dins el meu poble per sembrar-hi el plant i la mort. Eren devers les nou del matí del dia trenta-un d'agost d'aquell tràgic 1936. La gent, en veure l'avió que evolucionava a no massa altura, va sortir al carrer i, en identificar aquella aeronau com a pertanyent a l'aviació italiana, es va tranquil·litzar. Però la tranquil·litzat va durar molt poc. El xiulet agut que acompanyà el descens de la primera bomba fou el breu preàmbul de la destrucció i el desconcert que immediatament varen seguir. Aquella primera càrrega letal caigué en el carrer Recte, on rebentà una casa per complet i matà onze persones; la segona, ho feu un poc més amunt, en el carrer de la Plaça, on destrossà un altra casa i matà dues persones més. Aquesta segona casa jo ja la vaig conèixer reconstruïda. L'altra, en canvi, la del carrer

Recte on anàvem a jugar assiduament, va romandre derruïda anys i més anys, com si fos la ferida oberta d'un conflicte fratricida que tardaria dècades a cicatritzar. Si és que mai ha arribat a fer-ho del tot.

*Canciones para después de una guerra* em duia també el record d'aquella casa esbucada i de tot quant significava com a testimoni mut de l'horror. Enmig de tants de silencis forçats —de "tanto callar", com deia la veu en off—, el mutisme d'aquella casa esfondrada era un silenci que cridava. Però els nins, com que érem nins, a Artà com a tants altres llocs d'Espanya (a molts dels quals la guerra encara havia estat molt pitjor) jugàvem sobre les ruïnes. Mentre que les persones majors, perquè no els ofegàs el silenci o no els matàs la pena, arreu de la geografia nacional cantaven per no plorar. Cantaven aquelles cançons que definiren la tonalitat emotiva de tota un època. "Eran canciones para sobrevivir —deia una veu femenina, en un dels altres intercalats en off de la pel·lícula de Patino—. *Canciones con calor, con ilusiones, con historia... Canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo. Canciones para tiempos de soledad. Las escuchábamos una y mil veces de los mismos labios. Las sabíamos, las vivíamos, las cantábamos. Eran canciones para ser cantadas directamente, canciones para ayudarnos en la necesidad de soñar, en el esfuerzo de sobrevivir.*"

Tant o més que el calor d'aquelles cançons "amb història" (*La bien pagá, La hija de don Juan Alba, Julio Romero de Torres, Tatuaje, Angelitos negros, Francisco Alegre, Limosna de amor...*), la societat de la postguerra precisava igualment de la funció balsàmica que aportava a la vida col·lectiva el calor del cinematògraf. Poques vegades dins la història del segle XX s'ha donat un període d'equació més perfecta entre les necessitats anímiques d'un públic i el de les gratificacions individuals i col·lectives que aquella "fàbrica de somnis" era capaç de donar: la il·lusió, l'evasió, la fantasia, la catarsi... Per això mateix, aquell temps de fosques i de mancances que fou la postguerra espanyola va ser també un temps de somnis de cine. Somnis de cine per a després d'una guerra, en els que tal vegada foren —de 1940 a 1955— els tres lustres més brillants de tota la història del setè art, tant per la qualitat de les producció cinematogràfica —bàsicament nord-americana— com pelfavor que li dispensaven els espectadors. Es pot dir que tots els gèneres cinematogrà-

Canciones para después de una guerra em duia també el record d'aquella casa esbucada i de tot quant significava com a testimoni mut de l'horror. Enmig de tants de silencis forçats —de “tanto callar”, com deia la veu en off—, el mutisme d'aquella casa esfondrada era un silenci que cridava



ficis gaudiren a Espanya del favor del gran públic. No així, en canvi, aquelles pel·lícules nacionals consagrades a magnificar, en clau de propaganda política, la victòria franquista i a recordar una guerra que la gent, fins allà on era possible, preferia oblidar. Aquelles pel·lícules com *Sin novedad en Alcazar*, *Raza*, *Harka*, *El santuario no se rinde*, *Escuadrilla*, *A mi la legión*, etc., que des del bàndol guanyador justificaven una guerra i al·liconaven les noves generacions sobre quins havien estat els “bons” i els “dolents” d'aquell conflicte civil, mai no aconseguiren gaudir, malgrat tots els seus patrocinis governamentals, ni de l'estima ni de l'interès de les masses populars.

Els bons i els dolents... El nins de la postguerra vàrem ser també àngels perduts en el desconcert de missatges contradictoris. La versió que se'ns donava a les escoles, a l'educació nacional-catòlica de l'època i en aquelles pel·lícules “patriòtiques” no coincidí amb les versions que, en família, sentíem contar. ¿Quins havien estat, *vertaderament*, els bons i els dolents d'aquella guerra? Un dia, mentre dinàvem, ho vaig demanar al meu pare. Als meus onze o dotze anys, no podia entendre què era una “guerra civil”. A les pel·lícules de guerra d'aquell temps i als tebeos d'*Hazañas bélicas*, els

conflictes armats sempre eren entre països diferents, però ¿com era possible que es matassin entre si persones d'un mateix país? El meu pare, naturalment, no era capaç d'explicar-me —i menys amb unes poques paraules— tota la complexitat de causes socials i polítiques que desencadenaren aquell conflicte i que jo, tanmateix, tampoc no hauria entès. Però allò que em digué em va servir, si més no, com a punt inicial de referència. Em va dir, en primer lloc, que no hi ha res pitjor ni més despiatat que una guerra civil, perquè divideix famílies i veïns i arriba a xapar en bàndols irreconciliables la gent d'un mateix poble. Dit això, va afegir que les paraules “bons” i “dolents” no eren termes escaients a aquella guerra. Més aviat, el que hi hagué varen ser víctimes i botxins; i, a cada bàndol bel·ligerant, segons l'indret geogràfic o els avatars del conflicte, hi va haver gent classificable dins aquestes dues categories. “Perquè a Artà mateix —postil·là (on era ben clar quins havien estat els uns i els altres)—, si s'hagués girat la truita o a un moment donat haguessin canviat els trumfos, també s'haguessin intercanviat els papers”. I aquest testimoni senzill, ponderat i equànim venia d'un home la família del qual la guerra també l'havia ferida durament.

De tots els breus soliloquis en off de *Canciones para después de una guerra*, n'hi va haver un que era com si el m'haguessin pres dels meus propis llavis. “Lo que no entiendo —deia la veu— es por qué tuvieron que depurar a mi tío que, por muy republicano que fuera, era incapaz de guardar rencor a nadie. Y cuando lo pusieron en libertad, temía venir por nuestra casa porque pensaba que podía perjudicarnos”. Entre tots els records personals que em feu memorar la pel·lícula de Patino, hi figurava també el d'aquell oncle meu republicà i carabiner que era una de les millors persones i un dels homes de cor més noble que mai he conegut. ¿Per què el depuraren, doncs, del cos en el qual servia i el tancaren després al cap de concentració de Formentera, si era un tros de pa? Aquell oncle carabiner (casat amb una de les germanes del meu pare), a les hores que seguien el pronunciamient militar, complint ordres de la superioritat va intentar reprimir per les bones, perquè era incapaç de qualsevol violència, els excessos d'un grupet de falangistes exaltats en el poble de Mallorca on tenia el seu destí. I això va ser la seva perdició. Se salvà per molt poc de ser afusellat i de pur miracle no morí de fam després en el llarg i espantós captiveri de Formentera.

Sin novedad en el Alcázar, Raza, Harka, El santuario no se rinde, Escuadrilla, A mi la legión, etc., que des del bàndol guanyador justificaven una guerra i al·lionaven les noves generacions sobre quins havien estat els "bons" i els "dolents" d'aquell conflicte civil, mai no aconseguiren gaudir, malgrat tots els seus patrocinis governamentals, ni de l'estima ni de l'interès de les masses populars

Ran d'aquell fet, els estaments dretans posaren l'ull sobre la família d'aquell carabiner detingut, que, pel fet de ser foraster, no tenia a Mallorca familiars més acostats que els de la seva dona. És a dir, la meua família paterna, dins la qual es donava també el cas d'algun parent que s'havia destacat per la seva militància esquerrana. Qui en pagà directament les conseqüències va ser el meu avi, un pobre homenet que mai no s'havia ficat en res però que es trobà de sobte amb un gendre empresonat i amb un parell de nebots amagats no se sabia on. I amb tot això, en aquells moments, n'hi havia de sobra per tenir un home *fixtat*, per molt al marge que s'hagués mantingut sempre de qualsevol vel·leitat política.

La pel·lícula de Patino em portava també la memòria d'aquell avi que mai no vaig conèixer i de tot l'infortuni que li sobrevingué. Després del desembarcament de Bayo, les ordres terminats de les forces de dretes, dominades per la por i l'obsessió d'una hipotètica "quinta columna", foren que tothom que tingués armes de foc les havia de lliurar a l'autoritat. El meu avi tenia dues escopetes de caça, però només entregà la més nova, que estava enregistrada, i se'n guardà una de vella, plena de rovell, que ningú no sabia que existís (no fos cosa que, en acabar tot aquell marruella, no n'hi tornassin cap de les dues). Així que amagà l'escopeta rovellada dintre el clivell d'una paret, just damunt el forn rústec de la caseta de foravila. Dugué tan mala sort que un jove, que

passava amb un carro, el va veure i el va denunciar. Tancaren l'avi a la presó de Manacor, on hi romangué per espai de dies, ple de pànic. Per la mateixa raó que l'havien tancat, pensava que, com a càstig exemplar, el podien afusellar qualsevol d'aquells matins de sang, com feren amb tanta de gent. Finalment, a base d'avalis i de gestions, se'n sortí. Tenia seixanta-set anys i sempre havia gaudit de bona salut; però, a partir de llavors, mai més no tornà estar bo. Al cap de dos anys va morir, no saberen molt bé de què. Però la meua família sempre va creure que era a conseqüència del trastorn que s'havia endut.

L'àvia em parlava sovint de com era el padrí que havia mort uns anys abans de néixer jo. Un dia li vaig demanar qui l'havia denunciat. Ella no em contestà directament, sinó que, plena de saviesa i de seny, feu abans un circumloqui. Es referí a aquella guerra com una immensa bogeria incomprendible, com si de sobte tothom hagués enfollit. "¿I on treia cap —deia— denunciar-se i gurrejar entre si homes i dones que sempre havien estat veïns i amics?". Després va afegir: "Jo t'ho puc dir qui el va denunciar, el teu avi; però amb una condició. Tu ets amic d'un fill d'aquell home. Si em promets que mai no li faràs coneixedor, ni li retindràs, ni deixaràs de ser amic seu, pots saber el que m'has demanat. Perquè has de pensar — acabà dient-me — que molta gent, en temps d'una guerra com aquella, fa coses que mai no faria i després se'n penedeix".

Vaig entendre la lliçó perfectament. Jo tenia tot el dret a saber, però no en tenia cap ni un a odiar el que ella ja havia perdonat. I molt manco a fer extensiu el rancor a una persona innocent, un altre "àngel perdut", de la meua mateixa edat. Encara era un nin quan vaig fer la promesa a l'àvia. I la vaig complir punt per punt.

Després d'aquella guerra n'hi hagué alguns, potser no gaire, que demanaren perdó. I n'hi hagué d'altres que, encara que mai no els en demanassin (com era el cas de la meua àvia), també saberen perdonar. Perquè, com ella solia dir adesiara, "nostre Senyor ens perdona a tots".

Aquell home que feia mitings furibunds en els quals prometia que del senyor més gros del poble se'n faria qualque pic la pell del tambor (però que mai no s'embrutà les mans de sang), aquell mateix que seia al portal quan passava el veí de la camisa blava amb qui no se saludava, també en va demanar, un dia, de perdó.

Guard, ficat al cor, el record d'aquell dia. Era un jorn encès d'estiu, devers mitjan matí. En el meu carrer, que feia angle amb el d'aquell vell republicà socialista, començà a haver-hi de sobte un trullet de dones que, més o manco dissimuladament, entraven i sortien d'una casa a l'altra i feien xep-a-xep. En aquell redol de cases, les veïnades es trametien, xiuxiuejant, una notícia de la qual no se'n podien avenir: el vell republicà s'estava morint i havia dit que es volia confessar!

Hi havia aleshores al meu poble un capellà vell, fill d'una d'aquestes famílies artanques de rànica estirp que ostenten en el frontispici de la casa pairal l'escut nobiliari d'un senyoriu antic. Malgrat pertànyer a una nissaga tan noble, era un homenet extremadament senzill. Donava un aire a Joan XXIII (que era el papa d'aleshores) i tothom, a Artà, el tenia per un sant, aquell sacerdot. Únicament d'ell, i no de cap altre, el socialista moribund (que segurament des d'al·lot no havia entrat per res dins cap església) havia dit que estava disposat a rebre els últims sacraments. I un veïnat de confiança anà a donar avis al capellà.

Jo era a casa meua quan el vell sacerdot —la sotana i el capell negres contrastant intensament sobre el blanc lluminós de la pols del carrer colpida pel sol flamant del migdia— va passar just per davant la nostra finestra i, coixeu-coixeu amb el seu gaiaet, va voltar la cantonada per enfilar les seves passes cap a l'humil domicili del malalt agonitzant. A la ràdio de casa teníem sintonitzat en aquell moment un programa matinal —famos en aquell temps— de "discs sollicitats", que la meua mare solia agradar-se d'escoltar mentre cosia. En el precís instant que passava el capellà, sonava la veu d'Antonio Machín, amb una d'aquelles cançons seves, tan populars, de la postguerra. No ben bé hagué acabat de passar el sacerdot, la mare, sense fer cap comentari, apagà la ràdio. Anava a demanar-li per què ho havia fet, quan vaig veure que els ulls li espirejaven i, pel moviment dels seus llavis, també vaig poder comprendre que resava.

Molts d'anys després, foren tots aquests records els que varen fer que jo no pogués contenir les llàgrimes aquell dia que, en un cine de Barcelona, en els inicis de la transició política, vaig veure per primera vegada *Canciones para después de una guerra*. Aquella pel·lícula de Basilio Martín Patino de 1971 que, per una taxativa prohibició de Carrero Blanco, no es pogué estrenar a Espanya fins alguns mesos després de la mort del dictador. ■





# Sempre tendrem *Casablanca*

Joan Ferrer Miserol

**M**algrat esser noruega, vivia a París. En un París sempre encisador, però aleshores amenaçat d'ocupació pels alemanys. El meu marit, Victor Lazlo, organitzador de resistències contra els nazis, l'havien agafat, dut a un camp de concentració i el mataren quan intentava fugir. Estava tota sola i era molt jove, massa jove en aquelles circumstàncies. No és gens estrany, per tant, que al trobar-me amb Rick, que també havia lluitat a favor de la llibertat, però que ja estava de tornada de tot, m' enamoràs. Qualsevol dona hauria perdut el cap per ell, i jo, un infant abandonat, i sentint com ell també s'enamorà de jo, no tenia escapatòria. Avui, he d'agrair als autors de *Casablanca* que contassin la nostra aventura parisenca mitjançant el record de Rick, perquè ningú podia reviure com ell, crec que ni fins i tot jo mateixa, aquell temps tan curt però tan intens. L'aventura no durà gaire més que el temps de voltar una mica per la ciutat, de beure tres botelles de xampany ... i d'enamorar-nos com a bojos. En el moment que la Gestapo anuncià l'arribada dels alemanys encara estàvem bevent la tercera. No la poguérem acabar perquè en Sam ens advertí que havíem de partir si volíem salvar les nostres vides. Quedàrem a l'estació per anar cap a Marsella; però a casa, mentre preparava la maleta, m'advertiren que Victor no era mort, que sols estava ferit i que venia cap a París. El meu dilema era infinit, però no vaig tenir coratge per deixar-lo. Cosa que, malauradament, en Rick no va entendre.

A *Casablanca*, quan vaig entrar, amb en Victor, a *Rick's Café Americain*, no me podia imaginar que aquest lloc fos del meu amor parisenc perquè a París el coneixia com a Richard. Però quan vaig afinar Sam al piano, el món senfosà davall els meus peus. Vaig aprofitar l'anada de Victor a parlar amb el seu contacte per cridar a Sam. Li vaig demanar per Rick i m'enfonsà encara més quan me digué que el deixàs sol perquè li duria mala sort. Per sortir d'aquell tràngol no se m'ocorregué altra cosa que demanar-li que tocàs *As Times Goes By*, la cançó que ens tocà aquell dia a París, mentre ens beviem el xampany que no poguérem acabar. En un principi s'hi negà, però li vaig insistir tant que la va tocar. S'ha fet popular que jo li vaig dir, *toca-la una altra vegada Sam*; però això no és cert, li vaig dir, textualment, *toca-la Sam*, n'estic completa-

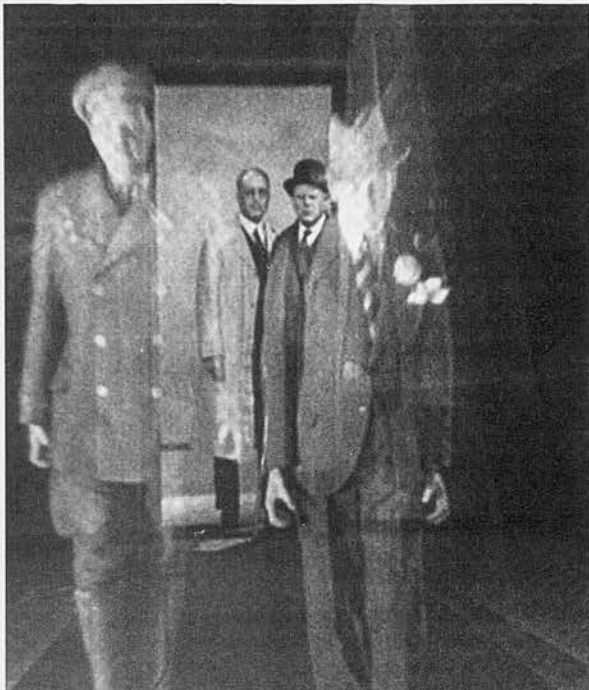
ment segura, ho record perfectament. El que és ben cert és que quan Sam se posà a tocar-la entrà Rick al local. Immediatament, anà cap a ell per advertir-lo que no volia que cantàs aquella cançó, que ja l'hi havia dit massa vegades que no ho fes. En Sam, per justificar-se, girà la vista cap a mi, i quan en Rick, seguint la vista de Sam, me mirà, el meu cor se va trasbalsar. Igual que el d'ell. Malgrat la distància i el renou ambiental, vaig sentir els seus batecs com aquell dia, a París, a *La Belle Aurore*, mentre beviem xampany i la Gestapo anunciava l'arribada dels alemanys. Per això, de nit, vaig tornar al local, per trobar-me a soles amb ell. Estant tot sols vaig adonar-me'n que el seu amor cap a mi havia estat tan gran com ara ho era el seu odi. Per molt que l'hi explicàs el que havia passat no volia admetre-ho. Me'n vaig tornar i vaig deixar que s'emborratxàs fins que li caigués el cap damunt la taula.

Aconseguir els dos visats que necessitàvem era pràcticament irrealitzable, l'única possibilitat era trobar els que s'havia deixat Ugarte quan l'enxampà la policia al cafè de Rick. Estava clar que tot me duia cap a ell. En Victor li va oferir una milionada pels visats, però s'hi negà; afegint-li que si volia saber la raó m'ho demanàs a mi. Sols tenia una sortida, anar a parlar amb ell. Li vaig oferir el que volgués, però ell no podia oblidar la meua fuga. M'esgarrià quan li vaig dir, per reblanir-li el cor, que si no ens donava els dos visats, Victor moriria a *Casablanca*. Sols me contestà, *què importa això, jo també moriré a Casablanca*. Mai no m'hauria cregut capaç d'amenaçar-lo amb una pistola, però aquesta contesta me donà les forces per fer-ho. Quan ell s'oferi com a blanc, dient-me, *dispara, me faràs un favor*, tot el meu valor s'es-

fumà. Després, quan me demanà què pensava fer, me deixà de pedra, sols vaig poder dir-li, *ara ja sé que mai no podré tornar a tenir força per deixar-te*. Era una declaració d'amor etern, però en aquell moment entraren al local Carl el maitre, i Victor, que fugien de la policia. Això va fer que tot se precipitàs.

El final fou molt emocionant perquè cap d'ells podien preveure com acabaria, no podien saber qui aprofitaria els dos visats que estaven en mans de Rick. Jo, estava convençuda que serien per a mi i per a Rick, ell m'ho havia dit; però ens sorprengué a tots fent-me anar amb Victor. Encara no som capaç d'esbrinar per què ho va fer, perquè Victor seguís la seva labor, perquè creia que el meu lloc estava amb ell, o perquè Rick realment volia tornar a l'activitat política. Del final en particular, i de la pel·lícula en general, el que vull destacar és la frase que s'ha fet popular, quan en Rick s'acomia de mi, abans de pujar jo a l'avió, dient-me, *sempre tendrem París*. Per la meua part, no estic gens ni mica d'acord amb aquesta frase; jo hauria dit, *sempre tendrem Casablanca*. A París vàrem tenir una relació molt intensa, però molt despersonalitzada; molt romàntica, però molt superficial. A *Casablanca*, en canvi, ens coneguérem a fons; he d'admetre que Rick és l'home, de tots el que he conegut, que m'ha arribat més a dins. L'únic que ens mancà va ésser gaudir del moment adient perquè allò se consolidàs; però el moment, malauradament, està més enllà del nostre control. Per això crec que, *sempre tendrem París*, es una frase hàbil per l'efecte que fa a l'espectador, pel que representa aquesta ciutat per l'amor; però realment, nosaltres dos, el que sempre tendrem, el que sempre ens mantindrà vius, serà *Casablanca*. ■





Marti Martorell

### **Das Testament des Dr. Mabuse (El testamento del doctor Mabuse)**

Estrena espanyola de la versió íntegra (dues hores de durada) de la darrera pel·lícula de Fritz Lang abans de veure's obligat a partir com a exiliat als Estats Units. Abans havia circulat per aquestes terres la versió francesa, que durava noranta minuts. A Berlín, l'inspector Lohmann investiga un cas en què totes les pistes indiquen cap un sospitós que, paradoxalment, ja fa anys que és a un hospital per a malalts mentals. Amb *Das Testament des Dr. Mabuse*, Lang recuperava la figura del personatge que va crear el 1922 en la pel·lícula muda *Dr. Mabuse, der Spieler* i que tornaria a tractar el 1960 amb *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* (*Los crímenes del doctor Mabuse*).

És molt d'agrair que, per poder-ne fer una crítica a les Balears, haguem d'esperar a una edició en DVD o fer un viatge a Barcelona o Madrid.

### **De fem benspænd (The Five Obstructions / Cinco condiciones. Las sucias reglas del juego)**

Tan sols mig any després de l'estrena de *Dogville*, Lars von Trier presenta *De Fem*

*benspænd*. El punt de partida és el curtmetratge *Det perfekte menneske* (*El ser humà perfecte*) de Jørgen Leth, realitzat el 1967 i de tan sols tretze minuts de durada. L'any 2000, Trier va proposar a Leth que en fes cinc variacions més, però amb la particularitat que cada una d'ella havia de seguir les condicions que li imposava el primer director. El resultat és aquest «documental» que tracta sobre la creació artística i les dificultats que suposa dur-la a terme.

És molt d'agrair que, per poder-ne fer una crítica a les Balears, haguem d'esperar a una edició en DVD o fer un viatge a Barcelona o Madrid... Ui, però això jo ja ho havia dit o són imaginacions meves?

### **Troy**

Ara fa quatre anys, la pel·lícula *Gladiator* de Ridley Scott va fer veure als productors que les històries que passen a l'època clàssica tenien un gran poder d'atracció. Per tant, tot d'una es varen posar en marxa per crear noves pel·lícules que recorden les grans i espectaculars produccions dels anys seixanta de la mà de Samuel Bronston rodades a Espanya i que recreaven històries medievals, bíbliques o exòtiques. *Troy* és la primera obra d'aquestes característiques i ben aviat ens arribaran *Kingdom of Heaven*, història de les croades també de Ridley Scott, o *Alexander*, biografia del polític i general macedoni dirigida per Oliver Stone. El canvi principal es que es passa del cartó pe-

dra a la recreació digital, però poca cosa més, la veritat.

Afortunadament, *Troy* reuneix un director solvent, l'alemany Wolfgang Petersen (tot i que no arriba a l'alçada aconseguida amb *In the Line of Fire* o, sobretot, *Das Boot* (*El submarino*)), pel·lícula que li va obrir les portes de Hollywood) i un guionista hàbil, David Benioff, també autor de la novel·la, i del guió posterior, de la perturbadora *25th Hour* (*La última noche*), dirigida per Spike Lee.

És evident que els puristes que cercaven una pel·lícula fidedigna als fets històrics o, com a mínim, a les fonts homèriques d'aquesta història en sortiran ben escaldats, però tanmateix s'agraeix l'esforç que ha fet David Benioff, a part de fer tots els protagonistes humans i no déus o semidéus, d'actualitzar el guió perquè sigui una segona lectura de la política internacional actual, dels trucs i baldufes que es fan i desfan als despatxos oficials i de les mentides que es diuen per encobrir-los. És clar que els personatges són plans i no innoven gens, però també això ja s'espera en una pel·lícula d'aquesta mena.

Finalment, destaca com a punt negatiu la integració dels efectes digitals en la pel·lícula, perquè no estan gens aconseguits, un fet imperdonable en una pel·lícula en què s'han invertit molts de milions d'euros, punt que denota una descurança que no és gens pròpia d'aquestes produccions tan elevades econòmicament.

Per cert, *Troy* només s'ha estrenat onze sales de Mallorca: gràcies per no haver d'anar a Barcelona o Madrid o esperar una edició en DVD per poder-la veure. ■



Romà Gubern

**G**rass (1925) constitueix un títol clàssic del cinema documental en l'etapa heroica d'aquest gènere. Els autors són Ernest B. Schoedsack, un exoperador de Mack Sennett i càmera bèl·lic durant la Primera Guerra Mundial, i Merian C. Cooper, els quals es varen conèixer a Europa durant la guerra. Va ser el segon qui, després del retorn als Estats Units, va proposar la idea del documental, mentre Schoedsack va actuar de cameràman i a l'equip s'hi va afegir la periodista (i espia ocasional) Marguerite Harrison, la qual, en les seves comptades aparicions a la pantalla, va aportar un toc singular a l'acció. El títol definitiu va ser *Grass*, amb el subtítol *A Nation's Battle for Life*, ja que va mostrar la dura emigració estacional d'un tribu de pastors bakhtiari de més de 50.000 individus, ubicada a l'oest de l'Iran, amb els ramats, creuant les turbulentes aigües del riu Karun i els gelats cims del Zardeh Kuh per arribar a les pastures per al ramat. Distribuït per la Paramount, va ser el segon gran documental èpic i etnogràfic de la història del cinema, després de *Nanook el esquimal*, ja que *Moana* no pot considerar-se un documental èpic.

Richard Griffith, en un article publicat el 1941 per a un programa del Museu d'Art Modern de Nova York, va escriure que "Cooper i Schoedsack varen ser aventurers atrets per allò desconegut." En efecte, en una època pretelevísiva en què no es podia viatjar encara amb la mirada des de la comoditat de la llar, els dos cineastes varen plantejar, des de l'inici del film, un viatge a les fites del que aleshores s'anomenava "vellíssim continent", és a dir, Àsia, que molts antropòlegs varen considerar la cuna de la humanitat. El primer rètol que obri el documental intenta ja legitimar, amb la frase *The Way of the World is West*, en efecte, la teoria arcaica que la humanitat ha progressat en la seva emigració des d'Àsia cap a l'oest, seguint el camí del sol i, per descomptat (encara que no es digui explícitament), en direcció a la civilització europea i nord-americana. El segon rètol remata, congruentment, que, en un racó de l'est, hi ha un poble que viu "en la cuna de la raça, un Poble Oblidat des de fa molt." Aquesta és la meta dels cineastes, que es repeteix més endavant, quan un altre rètol insisteix que "avançant [cap a l'est] passàvem pàgines cap enrere i reculàvem segles." En l'òptica de *Grass*, Orient és la infància de la huma-

nitat i Occident, la maduresa civilitzada.

L'expedició dels cineastes parteix d'Angora, a Turquia, en direcció a l'Iran, cap a l'est, creuant amb carro el desert d'Anatòlia, colpejat per tempestes d'arena. Una nit arriben a un *caravansarai*, un refugi mural·lat per a viatgers. Cercant un efecte sorpresa, propi del cinema de ficció, els cineastes fan que la llum de l'alba permeti a l'espectador descobrir amb astorament una bigarrada concentració de camells al seu interior, en la qual aparentment els viatgers cineastes no s'hi havien fixat.

Després d'aquesta primera etapa, l'expedició arriba, a la fi, al territori bakhtiari, a l'oest de l'Iran, al cor de la tribu pastoril que protagonitzarà la gesta migratòria. Els cineastes presenten de manera afalagadora el seu cap, Haidar Khan, i el seu fill de nou anys, Lufta. Són els únics personatges que reben un tractament individualitzat al documental, aportant la nota de *human interest*, en contrast amb la massa anònima de nadius. Es veurà després el cap ordenant i dirigint l'exòde, creuant el riu, i, al final, com a herois vencedors, fumant satisfet Haidar Khan la seva pipa vora el fill. Suposen, de fet, una sinècdoque celebrativa de la gesta, la seva afalagadora i triomfal *pars pro tot*.

La seqüència estel·lar de *Grass* és la travessia nedant, o en barques per al ramat o els nins, del cabalós riu Karun, fins es poden percebre alguns animals engolits pel corrent. Després de les aigües del Karun, els emigrants travessen unes abruptes



Merian C. Cooper.



Moana, de Robert Flaherty.



muntanyes nevades, un torrent gelat i la imponent serralada de Zardeh Kuh, coberta de neu, que els nadius creuen descalços. I així arriben, per fi, a la Terra Promesa, la "terra de llet i mel", la terra de l'herba, en una escena de ressonàncies bíbliques. Així es compleix l'imperatiu cinematogràfic del final feliç.

Grass es deté, abans d'arribar a la tribu bakhtiari, en detalls etnogràfics i observacions anecdòtiques, per omplir una etapa faltada de dramatisme, com el reportatge de la festa en un quarter de la policia del desert, una escena de caça o l'observació que els nadius no tenen llumins per encendre el foc. I, arribats els cineastes al seu destí, el drama resideix més en l'acció col·lectiva que en el seu tractament formal, en contrast amb el que succeirà en el cinema soviètic.

Grass constitueix un òptim document sobre la lluita per la supervivència, la lluita contra l'aigua i les muntanyes per assolir

pastures per al ramat. Però constitueix també un manifest narcicista, no només perquè mostra, al principi, els cineastes posant davant la càmera, sinó també per l'èmfasi ocasional en el seu punt de vista subjectiu. Així, un rètol remarca la presència dels cronistes i el seu punt de vista en escriure: "Quan ens vàrem anar a dormir estàvem envoltats de tendes, però quan ens vàrem despertar..." I es mostra a continuació com es desmantella el campament tribal, un esdeveniment que els cineastes no podien ignorar quan se'n varen anar a dormir, com suggereix el text. Aquest narcisisme culmina en el desenllaç, quan la pantalla exhibeix el certificat d'autenticitat del cònsol nord-americà a Teheran. Robert W. Imbrie, certificant que els cineastes varen ser els primers estrangers en creuar els cims del Zardeh Kuh. De manera que se celebra més la gesta dels repòrters que la del poble bakhtiari.

Grass es va estrenar a Nova York, l'agost del 1925, i al cinema Madeleine de París el juny del 1926, quan Luis Buñuel residia a la capital francesa. És pertinent recordar aquesta dada en relació amb la seva posterior *Tierra sin pan*, que no només mostra un penós èxode dels habitants de Las Hurdes, sinó que l'escena d'un boc despenyat pels cingles és molt semblant a una altra que varen mostrar Schoedsack i Cooper en el seu cèlebre documental.

### CHANG

Després de l'èxit de *Grass*, el productor Jesse L. Lasky va posar en marxa el projecte de *Chang* (1927), que els dos cineastes havien de rodar a Siam (l'actual Tailàndia), altre cop en el cor d'Àsia, documental subtítulat *A Drama of the Wilderness* i que



Merian C. Cooper, Fay Wray E. Schoedsack i Willis O'Brien.

la publicitat de l'època va anunciar interpretat per cinc-cents caçadors i quatre-cents animals de la selva. El primer rètol va situar el drama indicant que els seus protagonistes eren: "Nadius de la selva que mai no havien vist una pel·lícula. Bèsties salvatges que mai no han tengut por d'un rifle modern. La jungla." I, després d'esmentar els tres actors, els posava en relació, en escriure: "L'home, intrús, va penetrar a la jungla... hi va lluitar. Mai no la va vèncer, ja que la jungla és més forta."

Els protagonistes humans de *Grass*, que li varen aportar *human interest*, varen ser els membres d'una família indígena que vivia en un terrenal de la selva, en una casa elevada, una família formada per Kru, la seva esposa, un fill, una filla i un bebè, a més d'un simi mascota, Bimboo, que aporta les seves pallassades per relaxar el dramatisme d'algunes escenes. És a dir, la individualització dels personatges era molt superior a

la del documental anterior, seguint el procés de *Moana*, de Flaherty, protagonitzada per una família polinèsia i estrenada el 1926, poc abans del rodatge de *Chang*. Però, a diferència d'aquell idíl·lic film, aquí s'exposava la dura lluita de la família per aconseguir la supervivència a la selva, essent l'acció molt semblant a la del cinema d'aventures. I, com s'ha dit, al simi mascota Bimboo se li va adjudicar un comportament antropomòrfic, com als animals de Walt Disney, incloent-hi fins i tot diàlegs en els rètols.

Un mèrit indiscutible de *Chang* va ser el rodatge de les feres en llibertat, utilitzant els cineastes, de manera bastant novel·losa, teleobjectius i càmeres automàtiques. Un rètol adverteix: "Quan l'home dorm, la jungla es desperta." I, en efecte, una part important del documental està consagrat a mostrar guepards, óssos, búfals, tigres, micos i serps en acció. S'assisteix a l'atac d'un guepard a les cabres que Kru guarda dins el seu

corral (sorprenentment, un mascle envesteix el feli intrús, però perdrà la batalla.) Després de mostrar un tigre atacant un búfal, un rètol sentència: "Aquesta és la llei de la selva: la mort del més débil és aliment per al més fort." Kru va a demanar ajuda a l'ancià cap de la tribu per matar el guepard devastador, i aquell li proporciona trenta homes, amb qui Kru prepara trampes (entre les quals un ninot humà com a ham) i fa batudes dins l'espessura. El tractament de la fauna és, així, antropomorfitzat, dividint els animals en "bons" i "dolents", com subratlla una escena de Bimboo perseguit per un guepard.

Un dia Kru descobreix la seva plantació d'arròs arrasada per les petges de *chang*, nom amb què els nadius designen l'elefant. La publicitat de la pel·lícula va explotar amb cura l'enigma del significat de *chang*, que en el documental no es desvela fins al minut trenta-cinc, a la meitat de la pel·lícula. I en estrenar-se a Nova York, el maig de 1927,



Ernest B. Schoedsack durant el rodatge de *Chang*.

un cartell a la porta de cinema Rivoli pregava als espectadors que no revelassin el significat de *chnag*, per mantenir el suspens del títol. Kru para una trampa i aconsegueix caçar un cria d'elefant, a la qual ferma en un pal de casa. Però la cria crida la seva mare, que acut a salvar-la, i destrossa la casa de Kru. La troballa de les petges d'elefants fa que Kru vagi a veure el cap de la tribu per informar-lo de l'amenaça, però aquest, escèptic, li replica: "el Gran Ramat no ha estat vist des de l'època dels padrins." Com era previsible, el ramat apareix pels encontorns, destrossant les cases del poblat i els indígenes es posen a construir un *krall*, un recinte-trampa envoltat d'una estacada, per tancar-los-hi. El localitzen i el segueixen, amagats entre matolls i l'assetgen amb fogueres, empenyent-lo cap a l'interior del *krall*. Un rètol diu: "Gran és l'elefant, però més gran és la ment humana. Aquí, com per tot, el múscul sucumbeix davant el cervell."

Un cop capturats, els nadius domen els elefants per usar-los com a bèsties de càrrega. I Kru n'utilitza un per construir-se la nova casa. De manera que el documental es tanca amb un desenllaç idíl·lic, encara que el rètol final insisteixi en el fet que la jungla és inconquistable.

*Chang* és un documental molt més escenificat, dramatitzat i construït que Grass i poc li falta per ser un film de ficció d'aventures. Entre les escenes provocades hi ha la famosa desbandada dels elefants, un animal de grans mides que prefigura el goril·la protagonista de *King Kong*, de la mateixa manera que la devastació del poblat indígena anticipa la de Nova York. La crítica de la revista *Variety* (4 de maig de 1927) va valorar amb elogis aquesta ficcionalització, anomenant les bèsties "actors inconscients" i qualificant el film d'història melodramàtica de la vida nativa a la jungla", encara que li va retreure dos o tres moments d'anticlímax, com si es tractàs d'una pel·lícula d'aventures. Encara que va reconèixer que "com a lliçó d'història natural" no podia ser superada. El 1996 Merian C. Cooper va afirmar que *Chang* era la millor pel·lícula que havia fet. En tot cas, va aconseguir un punt equidistant entre el documental selvàtic i el drama a l'estil de Hollywood. ■



Antoni M. Thomas

**T**al vegada sigui Federico Fellini un dels directors del cinema italià que més aguanten el pas del temps. És clar que pertany a la generació daurada del cinema d'aquell país i que la irregularitat de la seva filmografia és una de les seves grandeses, perquè fins i tot en les obres considerades menors, aquelles que suposaren el fracàs tant comercial com de la crítica especialitzada, cal trobar-hi no ja una raó de ser, sinó una visió singular del cinema marcat per una personalitat lliurada a la fantasia i a la recerca d'un llenguatge poètic, tot basant-se en l'excés. A uns els molestarà l'ampullositat felliniana, a altres l'aparent caos de la seva gramàtica, no subjecta a massa regles, i als de més enllà, l'anar i venir d'una temàtica marcada per les obsessions de l'autor. No importa, Fellini és Fellini, una aportació cabdal a la història del cinema del segle XX, tant com una influència decisiva en el retrat de la societat humana present i passada.

Per exemple, l'avançat i agosarat somni porno/eròtic amb el qual Pedro Almodóvar adorna la seva pel·lícula *Todo sobre mi madre*, té un clar precedent, molt refrenat per l'època, és cert, en *Le tentazione del dottor Antonio*, l'episodi signat per Fellini en el film

*Boccaccio '70* (1962). El *dottor Antonio*, reaccionari, purità i reprimat en grau extrem (interpretat per Peppino de Filippo) i que es dedica a perseguir parelles que aparquen els cotxes a parcs públics poc il·luminats, caurà en la "temptació" d'una gegantina Anita Ekberg sortida directament d'una gran tanca publicitària. Almodóvar, trenta anys més tard, no farà més que continuar i avançar en aquest somni que converteix en gegantí l'objecte del desig sexual de l'home reprimat.

El *maestro*, com era anomenat al seu país després del gran èxit de *La dolce vita* (1960), essencialment és un relator cinematogràfic, un narrador d'històries, de vegades màgiques, de vegades d'un realisme passat per la caricatura en la qual es va formar durant els anys previs a entrar en el cinema. En aquest sentit, és insuperable el realisme quasi màgic que impregna la pel·lícula *Roma* (1972), tant en la reconstrucció del passat (la poètica en l'episodi del descobriment d'unes pintures romanes en les obres de construcció del metro, basat en un fet real), com en la recreació de l'ambient popular en un sopar multitudinari a la fresca, en l'evocació dels bordells de la ciutat o en el teatre de varietats durant la guerra.

Fellini retrata, és cert, la Itàlia del segle, en un recorregut que inclou una i altra ve-

gada els records, sobretot a *Amarcord* (1973), o que se situa en el present més immediat, com és el cas de *La dolce vita*. Però, a la vegada s'endinsa en àmbits desconeguts o escassament tractats en el cinema, àmbits amb valor universal. *Lo sceicco bianco* (*El xeic blanc*, 1952) no és més que una sàtira sobre les fotonovel·les, molt de moda a inicis dels anys 50 i que arraven entre el públic essencialment femení. Estructurada en tres parts, un recurs d'escriptura que Fellini no tornarà a emprar, és la primera pel·lícula que dirigeix ell sol i, malgrat el seu to irregular, mostra una sorprenent capacitat d'observació de personatges, que desenvoluparà de manera exquisida en la següent obra, *I vitelloni* (*Els inútils*, 1953) movent-se entre la comicitat i la commoció dels sentiments. Una pel·lícula que marcarà una fita a la filmografia de l'autor, però també pel que fa a les influències que va provocar: alguna cosa li deu a *Vitelloni* Juan Antonio Bardem, a *Calle Mayor* (1956), George Lucas, a *American Graffiti*, Martin Scorsese, a *Malas Calles*, i fins i tot, un film ben recent *El último beso*, (2001), de Gabriele Muccino.

També és cert que l'excés de sentimentalisme impregna obres com *La Strada* (1954), *Il bidone* (1955) (traduïda a Espanya com *Al-*

L'angoixa de l'artista creador, ningú com Fellini l'ha sabuda reflectir. El complex retrat que estableix en Fellini, *otto e mezzo*, (1963), té molt d'autobiogràfic, és cert, el propi Fellini no ho va negar, però una vegada més transcendeix el sentit episòdic anant del present al passat i a les fantasies del protagonista en una mescla d'admirable eficàcia narradora superant els esquemes del llenguatge convencional per entrar de ple en la poesia de les imatges...



mas sin consciència) o *Le notti di Cabiria* (1957), una trilogia amb la qual Fellini s'apartarà definitivament del neorealisme per impregnar-se d'un individualisme ben poc classificable. Apareix el món del circ i dels clowns als quals dedicarà més endavant una obra completa (*I clowns*, 1970). *La Strada* és un *road movie*, però també és una pel·lícula plena de metàfores, una recreació del mite de la bella i la bèstia, i un drama amb valor universal que va multiplicar la influència dels personatges protagonistes, la parella Gelsomina-Zampano.

Si el pensament catòlic de l'època, anys 50, va saludar aquestes tres obres, i especialment *La Strada*, com a exemples d'un cinema quasi propi i afalagà el director tractant d'encasellar-lo, pocs anys més tard convertiria els elogis en fortíssimes crítiques, en insults, escandalitzat des de la primera seqüència de *La dolce vita*, aquella en la qual un helicòpter transporta una estàtua de Crist per sobre els terrats de Roma o per aquelles altres on, un suposat miracle, es converteix en un circ mediàtic. *La dolce vita* així, es convertia en una irreverència imperdonable, un atac directe al sistema de valors implantat per la democràcia cristiana i l'Església catòlica, que tampoc perdonaria més endavant la crítica directe que s'inclou en el collage de *Roma*, en la seqüència de la gran pompa eclesiàstica.

Amb *La dolce vita*, posem per cas, la influència felliniana arribà a ultrapassar el món del cinema: avui s'usa la paraula *paparazzi*, per anomenar els periodistes gràfics que van a la caça dels famosos. La paraula sorgeix del personatge *Paparazzo*, un fotògraf que acompanya el protagonista en el seu al·lucinant recorregut per les nits romanes de l'alta burgesia, buida i inútil.

L'angoixa de l'artista creador, ningú com Fellini l'ha sabuda reflectir. El complex retrat que estableix a *Fellini, otto e mezzo*, (1963), té molt d'autobiogràfic, és cert, Fellini mateix no ho va negar, però una vegada més transcendeix el sentit episòdic anant del present al passat i a les fantasies del protagonista en una mescla d'admirable eficàcia narradora superant els esquemes del llenguatge convencional per entrar de ple en la poesia de les imatges, una tendència que consolida més endavant en *Giulietta degli spiriti* (1965) i en especial a *La città delle donne* (1980), obres irregulars i excessivament laberíntiques.

Aquesta ràpida mirada a una filmografia que roman viva no pot oblidar l'homenatge a l'òpera i a la vegada als inicis del cinema que és *E la nave va* (1983) un dels films més amables i accessibles de Fellini i que conté seqüències magistrals juntament amb un encertat retrat de personatges basats en la

caricatura. Tampoc es pot passar de llarg *Il Casanova* (1976), on, un cop més, com a *La dolce vita*, i després al *Satyricon* (1969), apareix la visió trista del sexe i el plaer, tot i que, en aquest cas, a costa del protagonista, convertit en quasi una marioneta. L'excés, tan present en aquestes obres, tal vegada té el seu punt més alt i més extens en el citat *Satyricon*, obra en què l'extravagància s'impregna d'un esperit alliberador molt en consonància amb l'època de la concepció i rodatge del film, l'anomenada cultura hippie.

Finalment, i deixant de banda (per no allargar massa aquesta resurrecció del mestre), els films de metratge relativament curt, com són *Toby Dammit* (1968), *Block-notes di un regista* (1969), *Assaig d'Orchestra* (1979), *Entrevista* (1987), o la seva darrera obra, *La voce della luna* (1990), un Fellini anticipador d'allò que avui és el pa nostre de cada dia, apareix a *Ginger e Fred* (1985), l'encertadíssima crítica, un cop més usant de la sàtira, que va dirigir contra l'aclaparador món de la televisió, els seus excessos, la seva artificialitat, la seva dictadura. Però, passats els anys, el mitjà televisiu, cal reconèixer, continua avui mostrant-se tan impermeable com sempre a la influència felliniana. En aquest univers tan dominador, Fellini no hi té res a fer. ■

Luchino Visconti i Anna Magnani.



Xavier Flores

**E**l melodrama de rigor històric sempre s'associa a Visconti amb el seu gust per la sumptuositat, l'excés, l'estètica de refinament decadent i una posada en escena elegant però sovint teatral i amb arrels operístiques.

El Visconti dels setanta aconseguí un mèrit reconeixement assentat en aquestes bases, i la seva influència —sobretot— en un determinat cinema alemany pareix més que evident —Syberberg entre altres— El Visconti de *Rocco...* i de *Bellissima*, així i tot no seria just titllar-ho d'anella cap una recerca d'una *veu pròpia cinematogràfica* ja que, per si mateixos, els seus films dels cinquanta s'emparenten amb un cinema italià poc estudiat però que envella amb més dignitat que similars més sobrevalorats.

*Bellissima* no és naturalment un film de *cinema dins cinema*, perquè ho és solament tangencialment, argumentalment. *Bellissima* és més aviat un quasi homenatge a un personatge/actriu —Anna Magnani— que es debat en el film amb l'esperança de superar una misèria realitat amb la fe cega en una quimera a la qual s'hi arriba per desesperació.

La distància que separa aquest *somni* entenedridorament descabellat i infantil d'*allò possible*, és tan insalvable com l'oceà que separa les classes socials de la protagonista i el món que vol aconseguir. Poc té a veure aquest territori amb Lampedusa, Mann, Mario Pratz... on va recalar amb fortuna Visconti fins rodar *L'inocenti*, en què el mestre Luchino es maneja amb desimboltura i complaença.

Però tal vegada oblidar-se de *Bellissima* i altres cintes no "imprescindibles" és tant

com oblidar els vells consells que acompanyen en el cinema als antics sistemes de projecció o els cartells que anunciaven —sempre pròximament— exagerades aventures o impossibles melodrames més propers als somnis de la Magnani de la pel·lícula que no als nostres.

Visconti revisat és cert que no superaria la mestria d'Ophüls o Zoom, no passaria per a molts les ports de l'Olimp on regnen els que indiscutiblement han transcendit les insuficiències del setè art aportant sense complexos allò específicament cinematogràfic, però quasi sempre s'hi troben les restes d'un passat que ens ajuda a entendre l'evolució d'un període del cinema italià.

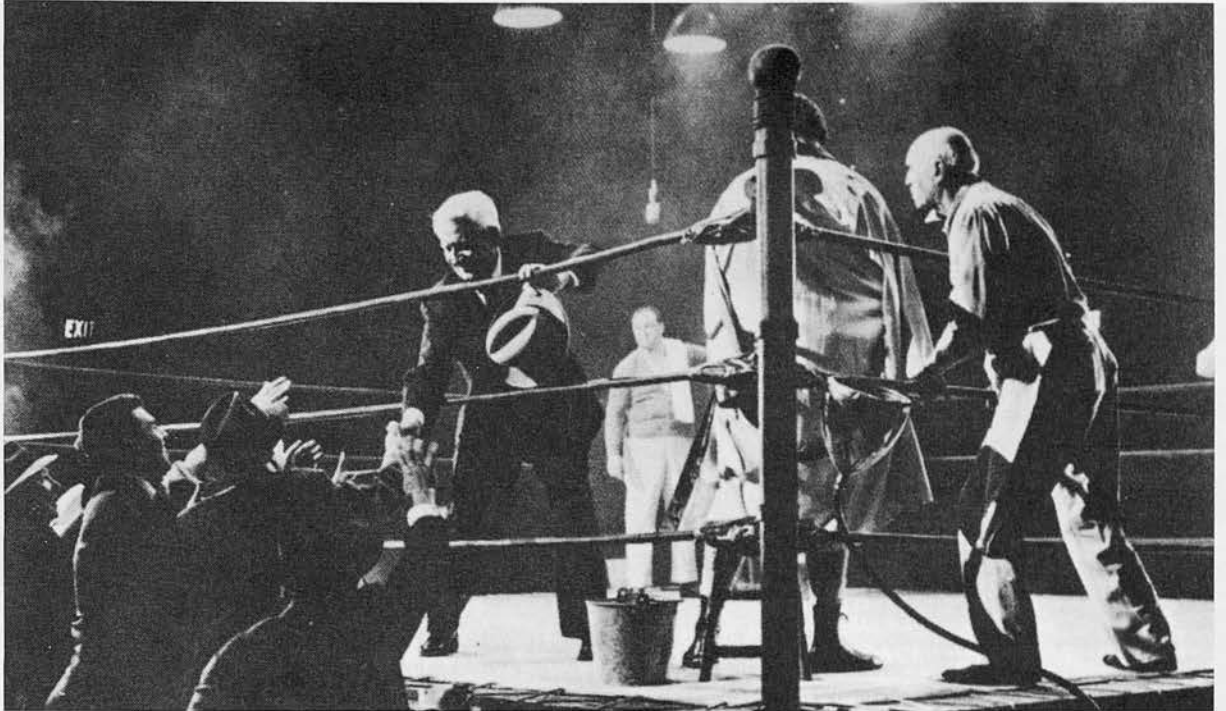
No sempre podem dir el mateix de sagrats avantguardistes. ■

**A**dmirat per Wim Wenders, Martin Scorsese o Jim Jarmusch, Yo Surijo Ozu, el més japonès dels directors japonesos, segons els erudits, orientals i occidentals, responsable de cinquanta-quatre pel·lícules, des del cinema silent fins al sonor, del blanc i negre al color, la seva condició de clàssic contemporani i immaculat és innegociable, si de cas esmorteït pel seu tardà reconeixement a Occident i eclipsat pel fulgor d'Akiro Kurosawa i Kenji Mizoguchi. Cineasta intimista, de petjada contemplativa, la seva obra es caracteritza per l'extrema fidelitat a una sèrie de temes i constants, reiterats de film a film. Inveterat cronista i penetrant retratista de la vida familiar, la seva filmografia reflecteix la realitat del present/moment, aprofundint en l'expressió dels sentiments humans i en les relacions interpersonals a través d'una mira-

da intensa i original. Tan original com la seva manera de filmar, aquesta posició baixa de la càmera, a l'alçada del tatami, en què cada plà "ha de ser un llenç dins un quadre", aliè a la mobilitat del *tràveling*, renunciant "a l'excés del drama i a l'excés de l'acció", segons els seus savis termes. Una impecable demostració de la seva programàtica l'ofereix *Cuentos de Tokio* (1955) rodada en primers plans i plans generals, que examina les noves relacions entre pares i fills, mitjançant la pruja de la paraula, de les conversacions, d'estructura narrativa circular (molt grata a Ozu), en aquest viatge de l'aldea a la ciutat (i el seu retorn) emprès pels progenitors en visita als seus plançons, dotat d'un final d'enorme bellesa en la seva tristesa) on la mort tot ho modifica, tenyit d'un notable pessimisme. No fou fins a 1958, amb *Higanbana*, que Ozu afrontà el color. En clau de comèdia (amb Jacques Tati molt present) aborda *Buenos días* (1959), *remake*

de la muda *He nacido pero...* (1932), gustosa dels *gags* i la comicitat verbal, sovint titllada de peça menor (o divertimento), però que no deixa de proposar una altra volta de rosca als seus motius de sempre, fonamentalment als assumptes de la convivència, la dificultat (impossibilitat) de comunicació, les conversacions trivials, la repetició dels convencionalismes socials, en suma, la seva genuïna preocupació (i fina anàlisi, no únicament sociològica) pel canvi en els models tradicionals (relacionals) de la família. La seva lleugeresa, que no frivolitat, no rebaixa el seu poderós sentit de l'observació, la seva atenta descripció de la vida veïnal, puntuada per la ironia i el sarcasme (aquells enamorats que es troben a l'andana de l'estació i es diuen la fórmula de cortesia "Bon dia". I després el silenci). Dos sobirans exemples de la maduresa creativa de l'estilista Ozu, fets de despulles de l'ornament, sobrietat formal i depuració narrativa. ■





Guillem Fiol Pons

**F**rancisco Javier Urkijo, al seu recomanable llibre dedicat a John Ford, diu que *The last hurrah* "roza las cumbres de la obra fordiana pero no llega a asentarse en ellas".<sup>1</sup> Estaria d'acord amb el sentit general d'aquesta afirmació, si no fos perquè, amb el temps, m'he anat convinent que efectuar comparacions en les quals en un dels termes (o en tots) hi apareix l'obra de Ford és del tot inútil o, més ben dit, injust. Comparar les seves pel·lícules amb altres, fins i tot amb altres de directors d'un nivell indiscutible o incloses dins el mateix gènere, o de tema semblant, és molt complicat, per l' excepcionalitat de la manera de fer del director d'arrels irlandeses. Però és que intentar establir judicis de valor entre diferents fites de la seva dilatada filmografia no és menys fàcil ni menys injust. Evidentment, no negaré que sí que es poden diferenciar algunes obres significativament aconseguïdes com *The searchers* (*Centauros del desierto*, 1956), d'altres molt més discutibles (rarestes com *The long voyage home* [*Hombres intrépidos*, 1940] o *The fugitive* [*El fugitivo*, 1947]).

*The last hurrah*, com els films grans de Ford, ha de ser valorada en sí mateixa, veient-hi els punts en comú que presenta amb altres exemples de la seva filmografia, deixant de banda valoracions del tipus "millor que" o "pitjor que" que l'únic que fan, potser pre-

tenent entronitzar Ford, és dificultar la justa percepció d'aquestes pel·lícules en benefici d'altres.

De la ressenya del mateix Urkijo se'n desprèn la idea que Ford es troba molt més còmode al far west i entre la cavalleria que en els ambients institucionals de l'anònima ciutat del film que ens ocupa. Possiblement sigui cert que es trobi més còmode en el primer cas, però això no ens ha de fer obviar que Ford, des del primer moment, condueix la història cap al terreny i a les formes que més li han interessat sempre. A diferència d'altres films polítics (o sobre política, que no és ben bé el mateix), com per exemple *All the king's men* (*El político*, Robert Rossen, 1949), d'elevades pretensions i transcendència metafòrica, Ford es preocupa més per descriure uns determinats personatges que no per a educar o al·lisonar l'espectador. El seu "alter ego" interpretat per Ward Bond a *The wings of eagles* (*Escrito bajo el sol*, 1957) exigeix al guionista Wead (John Wayne) una història sobre la tripulació, no sobre els vaixells de guerra. A aquest afany de proximitat hi varen contribuir especialment els actors habituals de la seva filmografia: Wayne, Henry Fonda, James Stewart, Maureen O'Hara i secundaris com Ward Bond, Victor McLaglen, Donald Crisp, Willis Bouchey, Barry Fitzgerald, John Qualen, Ken Curtis o Harry Carey Jr. El mateix Spencer Tracy és un dels exemples clàssics de naturalitat davant la càmera i, pels

motius que siguin, no va aconseguir connectar amb Ford, excepte a *The last hurrah*, film que té un protagonista que sembla escrit expressament per al lluïment de Tracy. La popular gestualitat d'aquest serveix a Ford per a fer totalment creïble els seu personatge d'alcalde tan pròxim al ciutadà que, seguint la promesa electoral, dedica uns minuts cada matí a rebre unes quantes persones a casa seva. Aquest és l'inici de la pel·lícula, precedit per l'homenatge del batle al retrat de la seva esposa difunta. No és necessari incidir en la presència constant no només de moments semblants al llarg de la filmografia de Ford, sinó directament clavats, essent-ne el referent *Judge Priest* (*El juez Priest*, 1934). És una presentació que no deixa cap dubte sobre el grau de simpatia que l'espectador ha de sentir, per manament de la direcció, vers el protagonista de la pel·lícula. En tot cas, val a dir que el record ritual cap a una persona estimada que ja ha mort, seriós i solemne, és aprofitat aquí per Ford i pel seu guionista Frank Nugent per a exercir un "xan-tatge moral" que serà característic del protagonista: una falsa darrera voluntat de l'esposa serveix perquè Gert (la tendra Anna Lee de *How green was my valley!* [*¿Qué verde era mi valle!*, 1941]) accepti els diners que li regala Tracy.

Aquesta capacitat per a mostrar les dues cares d'una mateixa moneda, gairebé sempre en detriment d'un punt de vista idealista,



que erròniament, s'ha criticat per excessiu en algunes obres de Ford, és el que fa que *The last hurrah* sigui més que una simple filmació del descens d'un polític a qui ja ha arribat l'hora de retirar-se. En l'exemple citat, la passivitat melangiosa del record als que ens han deixat queda posada en entredit a través de la possibilitat d'utilitzar els morts i la bona voluntat de qui els estimaven (sona cru, però és així) per a fer bones obres. Però la qüestió dóna per més: a la mateixa seqüència del velatori, la saviesa cinematogràfica de Ford s'encamina, com si un combat de boxa es tractés, a pegar tres bufetades no literals però segurament més doloroses: una a Tracy, una altra al jove periodista interpretat per Jeffrey Hunter i una altra a l'espectador, tres cops lligats un a l'altre amb una fluïdesa només a l'abast d'algú amb les qualitats narratives de Ford. La bufetada a Tracy (metàfora aplicada per ell mateix) li dóna el sacerdot (Ken Curtis) quan li ve a dir que no està allà per fer cas al senyor alcalde, sinó perquè és amic de la família; una negació d'una actitud hipòcrita que, en veure i sentir determinats comentaris, l'espectador també intuïa, cosa que manifesta en veu alta Hunter. S'equivoca, perquè, sincerament o hipòcritament, el cert és que la casa és plena de gent que vol consolar la vídua, quan, en cas de no haver-hi el batle, segurament estaria sola amb el cadàver (si exceptuem el personatge de Jane Darwell, que entronca amb els més costumistes, sincers i anticonvencionalistes de la filmografia de Ford, des de metge de *Stagecoach* [La diligència, 1939] als habituals papers de Victor McLaglen). El conflicte entre idealisme i

utilitat pràctica, entre el que es té per principis i el que es fa, és un dels més habituals en la filmografia de Ford. Recordem l'esmentada *The searchers*, en què certament la manera de ser i de pensar d'Ethan és menyspreable, però al final, a la pràctica, fa el que ha de fer i rescata la seva neboda; pensem també en el conflicte de *The quiet man* (El home tranquilo, 1952), en què els propòsits pacifistes de Wayne queden en no res per culpa dels principis de la seva esposa. Curiosament, en els tres casos els guions són de Frank Nugent, a qui sembla que Ford considerava ben capacitada per a plantejar per escrita aquesta problemàtica que després ell s'encarregava de fer cinema en majúscules. Val a dir que el sentit crític de Ford, sempre tan eficient i sovint subtil, el fa caure a vegades en la caricatura més ferotge, fet que es veu en el nostre film tant en l'escena de la presentació de la família del rival de Tracy, sàtira molt interessant sobre la manca d'escrúpols de determinats personatges respecte de l'estament familiar, tant valorat per Ford i per l'alcalde mateix, que sembla que busca en el nebot el fill que li ha desaparegut darrera darrera la Taral·la i les corbes d'una rossa de qui diu que va perdre la vergonya quan la varen fotografiar nua als tres mesos d'edat.

A *The last hurrah* trobem un dels Fords més clàssics en tot els sentits: esquema que diferencia clarament un inici, un nus i un desenllaç; una fotografia diàfana; un muntatge lineal. L'adopció del classicisme, per damunt d'irreflexives polèmiques sobre la identificació entre barroquisme i creativitat, li serveix, novament, per a no traïr la seva voluntat que el

públic s'impliqui, s'endinsi en la història, mostrant-li així tot de la forma més neta possible. Això es manifesta sobretot a escenes com la del "reclutament" del seu jove nebot o de la discussió amb el banquer interpretat per Basil Rathbone, filmades en plans oberts i recorrent als primers plans quan els actors han de fer declaracions significatives. Tampoc li és un impediment perquè aparegui aquell toc personal, aquell ingredient que a tants alquimistes ha fet falta per aconseguir la pedra filosofal que ell havia trobat ja al cinema mut. És una pel·lícula sobre política, però és capaç d'incloure una escena en què Tracy, conscient que hi ha moltes coses que estan canviant, passa per davant la casa on va néixer, de la qual prové el plor d'un infant que uneix així, sense flashbacks ni cap altre recurs més, el temps recordat i el temps present, sense sortir-ne d'aquest. Indubtablement que sí que és un film sobre la política, però a la manera de Ford, ja que no oblidem tampoc que acaba amb l'agonia de Tracy, amb l'adéu que li reten els seus amics, algun enemic i familiars, cosa que no deixa de ser peculiar per una història que no es basa en fets reals, en personatges històricament o personalment admirats. Encara podem afegir més dades, l'alcalde sortint (del càrrec i de la vida) que diu adéu als seus pròxims i els agraeix la seva amistat, essent especialment dolç el comiat a l'ingenu Ditto: "¿Cómo agradecerle a alguien un millón de carcajadas?". ■

(1) URKIJÓ, F. J., *John Ford*, Càtedra, Madrid, 1996, p. 316.

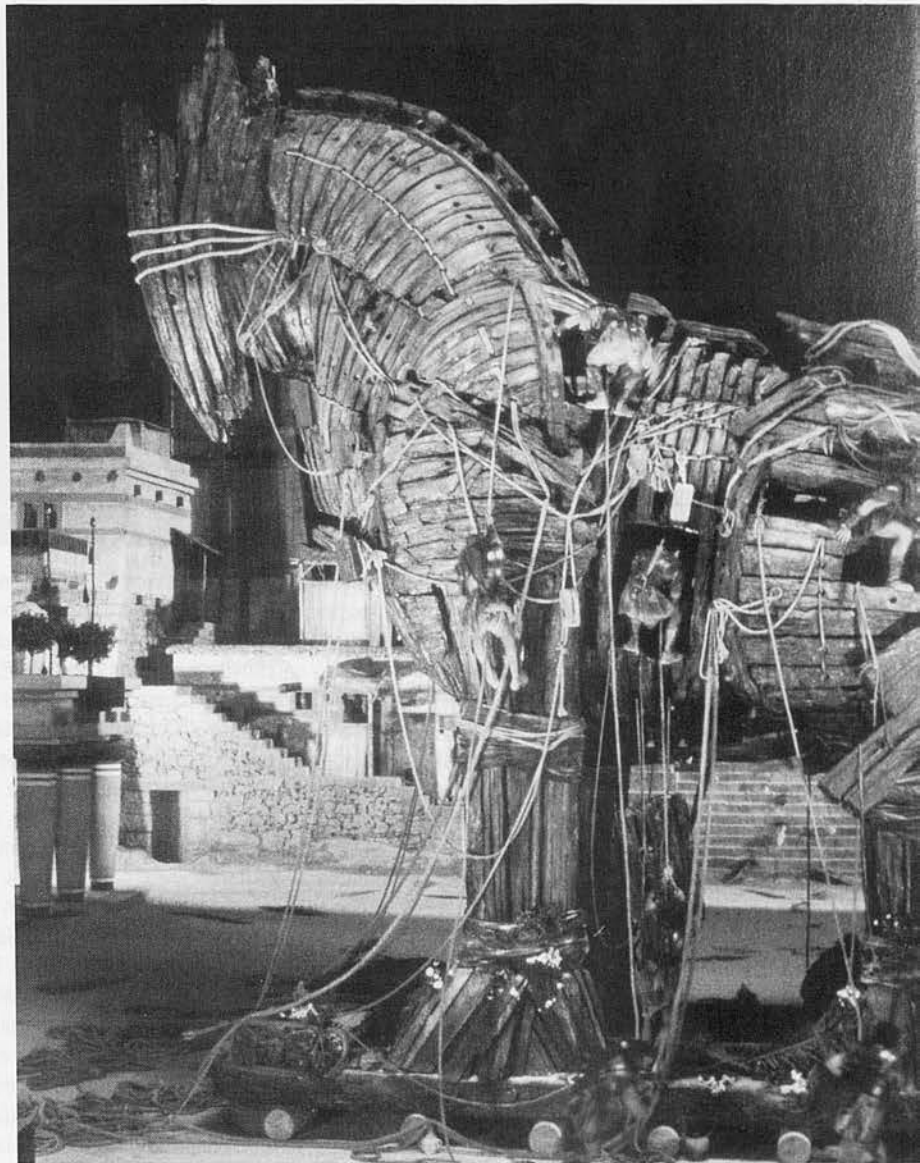


Házael González

**È**pic. Aquest potser tal vegada, l'únic adjectiu que faci tota la justícia que cal a aquest compositor, que ara ens ha tornat a deixar bocabadats amb la batalla més gran de tots els temps, i ja era ben hora, perquè després d'haver vist el tràiler des de fa mesos i mesos, moltes eren les ganes de veure què era allò que havia fet Wolfgang Petersen a *Troy*, la pel·lícula que recrea les aventures d'Aquil·les a la guerra narrada per Homer a *La Ilíada*. Malgrat aquesta sigui una versió lliure (com totes aquestes coses que fan a Hollywood), i Brad Pitt no sigui precisament l'actor més adequat per interpretar un personatge com aquest, feia temps que no anàvem al cinema a veure'n una de romans (de grecs, en aquest cas) que ens fes gaudir i plorar i ens posés la pell de gallina, amb grans baralles i lluites, grans decorats, i un guió no tan gran, què hi farem, i amb música d'Horner, ¿de qui, si no?

James Horner, el compositor que va guanyar l'Oscar (i el Globus d'Or) per aquella inoblidable banda sonora que li posava música al *Titanic* (James Cameron, 1997, a les categories de Millor Banda Sonora Dramàtica i també Millor Cançó, segurament una de les bandes sonores que més vendes ha tingut en tota la història de la música de cinema), i que a punt va estar d'aconseguir-ne un altre dos anys abans per *Braveheart* (Mel Gibson, 1995, a la categoria de Millor Banda Sonora Dramàtica, en què estava nominada aquell mateix any *Apolo 13* —*Apollo 13*, Ron Howard—), ha posat a *Troy* allò que li feia falta: unes sonoritats majestoses, gegantines, èpiques, tal com va ser aquesta gran batalla (o això ens diuen, i això ens hem de creure), amb uns temes de lluita que ja formen part dels clàssics (l'excel·lent baralla entre Aquil·les i Hèctor, príncep de Troia, amb uns redoblaments de tambors que posen els cabells de punta) i també amb els indispensables temes d'amor, dedicats a Paris i Helena, la causant de tot l'assumpte... en fi, allò que es diu una banda sonora èpica, una banda sonora com només Horner podia signar, i que ens fa molt més veritable (i molt més empassable) tota aquesta gran història.

Però tampoc és gens estrany: estem parlant d'un compositor que és molt respectat a Hollywood, que ha fet feines amb directors com Oliver Stone (*La Mano* —*The Hand*, 1981, allà pels seus inicis—), Walter Hill (*Limite 48 Horas* —*48 Hours*, 1982—;



*Danko, Calor Rojo* —*Red Heat*, 1988—), Ron Howard (*Cocoon*, 1985; *Willow*, 1988; *Rescate* —*Ransom*, 1996—), Don Bluth (amb precioses pel·lícules d'animació com *Fievel* i el *Nuevo Mundo* —*An American Tail*, 1986— o *En Busca del Valle Encantado* —*The Land Before Time*, 1988—), Edward Zwick (*Tiempos de Gloria* —*Glory*, 1989—; *Leyendas de Pasión* —*Legends of the Fall*, 1994—), Phillip Noyce (*Peligro Inminente* —*Clear and Present Danger*, 1994—), o el mateix Wolfgang Petersen a *La Tormenta Perfecta* (*The Perfect Storm*, 2000), i ha estat nominat a l'Oscar nou vegades a distintes categories (la darrera, aquest mateix any per *Casa de Arena* y *Niebla* —*House of Sand and Fog*, Vadim Perelman, 2003—). I sobretot, estem parlant d'un compositor que

mai no s'ha deixat encasellar a cap gènere o tipus concret de treball, perquè sempre ha fet allò que li ha agradat en aquell moment, sigui cinema d'animació (*Balto* —Simon Wells, 1995—), drames d'allò més lacrimogen (*Mi Padre* —*Dad*, Gary David Goldberg, 1989—), comèdies d'allò més boig i delirant (*Cariño, he Encogido a los Niños* —*Honey, I Shrank the Kids*, Joe Johnston, 1989—), intrigues d'allò més intrigant (*Falsa Seducción* —*Unlawful Entry*, Jonathan Kaplan, 1992—), pel·lícules inspirades amb herois de còmic (*Rocketeer*, Joe Johnston, 1991), i ara aquesta gesta èpica, tan èpica com només ell ho pot ser. Gràcies per la seva feina, Horner: pot estar ben segur que tots nosaltres en gaudirem així com es mereix. ■

## Yasujiro Ozu: japonès i universal

J.C. Romaguera

Sovint es comenta que si Akira Kurosawa és el més occidental d'entre tots els cineastes japonesos, segurament s'hagi d'ubicar en l'altre extrem Yasujiro Ozu, el més oriental d'entre tots ells. Aquest fet podria implicar en un principi l'aparició d'una sèrie de distàncies insalvables entre l'espectador occidental i el cinema del cineasta nipó i que provocarien la impossibilitat d'assimilar, d'assaborir, una obra cinematogràfica marcada pels aspectes més tradicionals d'una cultura aliena. És, com a mínim, curiós que un artista tan representatiu del pensament i els costums tradicionals japonesos elegís com a mitjà expressiu el modern i occidental art cinematogràfic. Però en el cinema de Ozu, una vegada superat l'escul que implica l'estranyesa de la representació —la morositat dels moviments, una iconografia exòtica, el ritme pausat i la fredor del tracte humà—, es poden descobrir una sèrie de valors que són comuns a la cultura occidental, transmetent-se així un discurs i unes emocions de dimensions universals, la percepció de les quals no requereix el coneixement d'altres continguts estètics i filosòfics. Es produeix, per tant, en les obres del mestre Ozu la perfecta convivència entre una sèrie de referents propis de la cultura i la societat japoneses —el budisme, el *haiku*, les mencions a Hiroshima i Nagasaki, etc.— i tot un conjunt d'elements compartits de manera global —la soledat, la crisi existencial provocada per la vellesa, la manca d'identitat, etc.—. Tot fa que no ens haguem de plantejar a l'hora de visionar qualsevol film d'Ozu si és pertinent seure al trispol amb les cames creuades o amb el cul sobre els talons, en lloc d'utilitzar la butaca habitual, si és imprescindible, en definitiva, conèixer les manifestacions culturals i les estructures socials d'una civilització tan allunyada a la nostra. És la prova definitiva de la grandesa d'aquest cineasta.

Una grandesa que, en qualsevol cas, va patir, sorprenentment des de la nostra perspectiva, la incomprensió en el seu propi país. S'ha de tenir en compte, en aquest sentit, que el cinema va ser una de les primeres influències occidentalitzants en el Japó i que Ozu, en



Cuentos de Tokio.

la seva obstinada defensa de valors tradicionals, va caminar en contra de les tendències de l'època, la qual cosa va provocar que fos considerat, de manera absurda, pels joves crítics com un cineasta d'ideologia reaccionària i mentalitat retrògrada. Segurament, de res serviria, davant el missatge que transmetien les seves pel·lícules, que el seu cinema, tal i com apuntava el teòric Noel Burch, lligués en els seus inicis amb les obres de Lubitch, Chaplin i Borgaze, aquelles que podia contemplar en els cinemes de Tokio i Kamakura. Tal vegada no va entendre el públic coetani que la trajectòria d'Ozu anés seguint un procés de perfeccionament, en el qual anava afinant la seva tècnica i acotant i precisant els seus continguts, quan sobretot en la seva època muda —aquella que va de 1927 fins a 1935— posa de manifest una forta vinculació amb els marcs gènerics propis de Hollywood —el cinema de gàngsters i el melodrama—. Ja es produïa, però llavors, una confrontació entre els models narratius del cinema nord-americà i una voluntat d'expressió personal i que, tal vegada, provocava estranyesa i una difícil assimilació.

És en l'última etapa de la seva filmografia, aquella que es desenvolupa després de l'experiència de la Segona Guerra Mundial, quan es produeix el canvi substancial en el seu cinema —a l'espera que experimenti amb el color— i, sobretot, en la seva manera d'entendre la vida. A partir de llavors, se centrà tan sols en el gènere *shomin-geki*, i les

diferents formes de conflictes i resolució. Aquest consistia en retratar la vida de la classe mitjana i proletària i les seves relacions, a vegades agradables, la majoria d'ocasions tristes, familiars i personals, tot dins un ambient que mesclava melodrama i comèdia lleugera. Si comparem el llargmetratge que Ozu dirigí el 1932, *He nacido, pero...*, amb la seva segona versió, la que realitzà el 1959 amb el títol de *Buenos días*, podem observar en quina mesura s'ha produït l'evolució en el seu cinema. Mentre que en la primera hi ha un marcat aspecte sociològic, forçament localista, i un caire popular i melodramàtic de reminiscències *chaplinesques*, en la posterior versió —un film sonor i en color— la referència visual possiblement sigui Jacques Tati i el discurs adquireixi una punt més satíric, desencantat i irreverent —amb dosi d'humor escatològic—. D'aquesta manera, el *shomin-geki* passa en mans d'Ozu de la comèdia lleugera, amb certa consciència social, a ser dominat per la tristesa, la resignació i la nostàlgia que provoquen la pèrdua d'una sèrie de valors arrelats a la tradició.

És, en aquesta etapa desenvolupada al llarg de la traumàtica postguerra i sobretot a partir d'*El fin de la primavera* quan apareix l'Ozu més autèntic, més identificable i reconeixible, aquell cineasta que sembla haver trobat el seu lloc, que sembla haver-se trobat a si mateix i una manera pròpia de dir les coses després d'un exemplar exercici de dedicació persistent. Allò que sobretot



Ozu darrera la càmera.



Historia de una hierba errante.

fa el cineasta és perfeccionar la seva tècnica fins al punt que es converteix en un dels formalistes més consumats de la història del cinema, i la qual cosa el revela, segons l'especialista Donald Richie, en un refinat i precís artesà que concep l'art cinematogràfic, no com una expressió, sinó com una funció. [Així doncs, les pel·lícules d'Ozu es caracteritzen pel seu rigor en les formes, per la nimietat de la seva substància argumental, per la seva economia del llenguatge i per la seva contenció de qualsevol tipus d'emoció i sentiment]. Essencial, abstracte, transcendental, ascètic són els adjectius que adornen l'estil d'Ozu, però també limitat i predicable —sense cap tipus de connotació pejorativa.



Buenos días.

La càmera d'Ozu progressivament renuncia a qualsevol tipus de moviment, de manera que resulta impossible veure en els seus últims films una panoràmica, un *travelling* i no diguem algun moviment de grua. A més, se situa sempre a l'alçada d'una persona asseguda en un tatami tradicional, aproximadament a uns noranta centímetres del trispol. Un emplaçament que implica un determinat punt de vista molt concret i delimitat, que alhora lliga amb el seu discurs tradicional de manera estrictament coherent i amb una actitud que és la pròpia del que està predisposat a observar, escoltar, sense interferir. Una actitud estètica, una actitud moral; en definitiva, la simbiosi entre el cinema i la vida.

I si la cal·ligrafia d'Ozu esdevé tan austera no ho és menys la seva sintaxi que es caracteritza pel seu exclusiu ús del tall directe, gens brusc sinó serè i fluid, i mitjançant el qual en ocasions vulnera l'ortodòxia del muntatge, en la mesura que no respecta la llei dels 180°, ni el *raccords* de mirada i direcció —en una clara declaració de principis d'Ozu que prefereix l'harmonia de la composició que la versemblança de l'espai—. A la vegada, allò que s'anomena *pillow shots* —també coneguts com a *cutaway still-lives*— aquells plans buits i sense relació directa amb la història contada, que actuen com a signe de puntuació, es van fent més evidents, abundants i dilatats. D'aquesta manera, en els films realitzats en el període de postguerra les el·lipsis són molt més pro-

nunciades, eternitzant-se la imatge buida de contingut, suspenent-se el relat en el temps, tal i com ho demostra el fet que la pel·lícula *La hierba errante* (1959) sigui un *remake* de *Història de una hierba errante* però s'allargui mitja hora més, sense que hi hagi cap afegit argumental d'importància. No es tracta, per part d'Ozu, de precisar detalls de la història, de desenvolupar línies secundàries de la trama o d'enriquir els personatges, sinó que la seva voluntat és la de permetre que l'espectador quedi també despul·lat, i desconcertat davant el vertigen que provoca la imatge buida, però també preparat per la contemplació, davant una narració que a cada obra va perdent adorns, va reduint-se a tot "allò que queda després de la incessant poda".

L'expansió de l'abisme que provoquen les cada vegada més pronunciades el·lipsis també obeeixen al dictat del discurs del cineasta, de manera que la seva inclusió, malgrat en un principi pugui resultar contradictòria, en alguns passatges del relat, esdevé una coherent opció narrativa. Podrem observar, així, com a pel·lícules com *El fin de la primavera* o *El gusto del sake* (1962) algunes seqüències s'allarguen de manera extraordinària mentre que d'altres romanen en els espais buits del relat, amb l'única possibilitat de ser executades en la ment de l'espectador. Moments aquests que curiosament tenen una importància cabdal pel desenvolupament i resolució de la història. Hi ha, com comentava al darre d'aquestes decisions, al marge de l'e-

...a mida que el cineasta japonès s'anava fent vell i era conscient que es trobava davant la seva última pel·lícula, anava deixant de fer coses, reduint les seves històries a la mínima anècdota, renunciant a determinades expressions formals, transmetent la sensació que alhora que passava el temps i s'esgotava el temps vital, l'art cinematogràfic anava morint un poc



Yasujiro Ozu.

conomia narrativa que pretén Ozu, la implicació moral del propi cineasta qui entraria en una irresoluble contradicció entre estètica i ètica si donés el protagonisme a l'element contrari al seu discurs. És per aquest motiu que en el cinema d'Ozu se celebren una gran quantitat de noces però en cap ocasió hi tenim accés, ja que d'allò que es tracta és de mantenir fora de la narració tot allò que representa l'element desestabilitzador, tot allò que representa la ruptura de l'harmonia familiar. En aquest mateix sentit, per exemple, Ozu conserva la mateixa actitud quan es produeix la mort d'algun dels membres de la família, com en el cas de *Cuentos de Tokio*. El cinema d'Ozu mai no permetrà que la irrupció d'aquells elements que pertorben, amenacen i rompen el tradicional nucli familiar es facin visibles, encara que la seva aparició sigui inevitable en el desenllaç

de la història. De la mateixa manera resulta lògic que el cineasta privilegi aquells moments o situacions que impliquen la preservació de les tradicions.

Tot junt obeeix al fet que en la filmografia d'Ozu, i sobretot en els tretze films que realitzà entre 1949 i 1962, l'eix principal del discurs gira entorn del distanciament generacional entre pares i fills. El matrimoni, la mudança, la mort, etc., són els últims signes d'una ruptura irremediable, a través de la qual hi ha latent, a més, una lectura social i històrica que fa referència al Japó modern i occidentalitzat sorgit després de la Segona Guerra Mundial. Pel·lícules com *Buenos días* o *El gusto del sake* fan palesa aquesta confrontació generacional, que en contra de ser originada per la incomunicació que provoquen les distàncies, està provocada per la desestabilització i la definitiva pèrdua d'unió en el si de la família.

Aixídoncs, i si del despullament progressiu, de la reducció d'accessoris va configurar Ozu uns criteris estilístics, també es pot dir que una sola anècdota podria servir com a sinopsi de moltes de les seves pel·lícules. En aquest aspecte la seva tasca esdevé única en convertir-se en un cineasta que obra reobra sempre conta la mateixa història aplicant-hi lleugeres variacions, la qual cosa provoca la comú sensació, que ha derivat en un tòpic i un malentès, d'estar sempre davant el mateix film. El conflicte que es produeix entre pare i filla a *El fin de la primavera* és el mateix que podem veure a *Otoño tardío* entre mare i filla, per exemple. Es tracta, en definitiva, d'una passa més en aquest trajecte de reduccionisme cap a l'austeritat, l'essència i en certa manera l'abstracció perseguida per Ozu, un cineasta que admestia que les pel·lícules amb una trama òbvia l'avorrien i que considerava que les històries s'avenien d'edificar sobre una estructura elemental però que havien de prescindir d'un excés de dramatismes i acció.

Tot això ens porta a considerar que la tasca d'Ozu, en definitiva, consistia en posar en pràctica un estil que s'anava esvaint, que anava desapareixent al ritme de la pròpia vida. Amb el pas dels anys, a mida que el cineasta japonès s'anava fent vell i era conscient que es trobava davant la seva última pel·lícula, anava deixant de fer coses, reduint les seves històries a la mínima anècdota, renunciant a determinades expressions formals, transmetent la sensació que alhora que passava el temps i s'esgotava el temps vital, l'art cinematogràfic anava morint un poc. Al igual que Charles Chaplin, John Ford o Jacques Tati, Ozu evidencià ser conscient del pas del temps i com aquest s'emportà unes determinades formes de vida, amb els seus valors i els seus costums, que seran suplantades per altres afins als nous temps que corren. Pel·lícules sobre la desaparició, sobre l'angoixa vital de l'home davant el *tempus fugit*, sobre l'erosió dels sentiments d'amor i amistat, en les quals Ozu es perllonga més enllà de l'espai i del temps, s'eternitza i es fa universal, perquè, en definitiva, estem en el terreny dels grans temes de la cultura, aquells que són inherents a qualsevol naturalesa humana. ■



Joan Obrador

**D**emano excuses, jo no coneixia l'obra de Denys Arcand: ni l'afamada *El declive del imperio americano* ni cap altre dels seus llargmetratges o documentals. A més, aquest comentari arriba a *Temps Moderns* amb sis mesos de retard, des del moment de l'estrena a la nostra ciutat de *Las invasiones bárbaras*. Durant tot aquest temps no he sentit més que lloances de la darrera pel·lícula del director canadenc: "Si es obligatori morir-se, m'agradaria fer-ho com Rémy: amb una òbit plaent, envoltat de tots els meus

amics de la joventut i a prop de la meua estimada família". "Arcand, amb la filmació de la mort de Rémy, ha donat vida de bell nou a Sòcrates i el seu decés únic". "Amb les *invasions* Arcand ha filmat amb mestria l'acabament de totes les ideologies, la mort de Déu, el començament del pròxim enfonsament de l'imperi americà i, a més a més, ha mostrat l'únic camí que resta a l'individu per aconseguir la salvació: l'amistat i l'amor dels éssers estimats".

*Las invasiones bárbaras* és una gran pel·lícula perquè conté tots els ingredients necessaris: un gran guió, que no només diverteix i sorprèn, sinó que con-

vida a la reflexió; uns personatges sàviament construïts i interpretats i un recursos fílmics emprats amb subtileza. Per altre costat, la pel·lícula pot resultar realment atractiva en determinats nivells intel·lectuals per la continuada referència que fa a importants pensadors contemporanis com ara Ciorano Primo Levi. No sé si també vos passa a vosaltres però a mi, moltes vegades, la pel·lícula que acabo de veure al cinema, de camí a ca meua, o fins i tot l'endemà, es transforma en un altre. La primera qüestió que em capficà fou: segons Arcand, qui envaeix qui? La resposta no la trobava. La referència a l'11 de setem-

bre i el sacrifici dels habitants de Nova York és directa. Però aquest film no es planteja amb deteniment l'actual enfrontament de civilitzacions que estem vivint al nostre petit planeta globalitzat, entre l'imperi judeocristià i els premoderns musulmans. Tal vegada el director canadenc emprà el terme "invasió" en un sentit metafòric i, amb la seva pel·lícula, volia plantejar-se una qüestió més subtil que afectaria als protagonistes de *Las invasiones bárbaras*.

Sobtadament, vaig descobrir que el plantejament del film no deixa de ser un falsejament de la veritat, si és que encara és qualche cosa. Arcand ens convida a una reflexió sobre un tema sempre actual: el sistema sanitari. A Canadà, segons aquest autor, pateixen un sistema tercermundista i els seus hospitals es troben desbordats. El mateix Arcand ens explica la causa profunda que provoca un sistema ineficient: la burocratització donà un pes excessiu als sindicats i als seus líders que, segons sembla ser, són individus fàcilment corruptibles. En contraposició es dibuixa una sanitat nord-americana paradisiàca: altament tecnificada i amb una capacitat il·limitada d'atenció per als seus malalts.

Quan Sébastien, interpretat Stéphane Rousseau, està a punt d'oblidar-se del patiment de son pare, perquè acaba de discutir-hi per enèsima vegada, al mateix hospital, rep una cridada de sa mare que li demana que no se'n vagi, que es faci càrrec de la situació son pare, a pesar de ser un egoista i un lasciu que se n'ha anat al llit amb totes les dones que se li han posat a tir, l'ha estimat com cap pare ho fet amb el seus fills... "tu ja no et recordes però, quan eres molt petit, es va passar nits sense dormir per estar al teu costat". Sébastien canvia d'opinió i decideix endreçar la vida de Rémy i, si no pot fer altra cosa, com a mínim fer-li la mort un poc més dolça. En un principi, intenta convèncer son pare perquè se'n vagi al paradís de la sanitat, però Rémy s'indigna i diu que mai s'anirà al territori enemic, que ell va votar per la nacionalització de la sanitat i que no pensa abandonar els seus amics. Sébastien no comprèn son pare, ell li ofereix la possibilitat de la curació gràcies al sistema sanitari més avançat del món, però, caparrut com és, s'estima més morir-se entre desconeguts.

Sébastien decidirà demostrar a son pare què és capaç de fer una persona que no ha llegit ni un llibre a la seva vida. S'entrevista amb la directora de l'hospital i, a canvi d'un suculent suborn, aconsegueix instal·lar-lo còmodament en el soterrani buit. Per aconseguir el seu objectiu no repararà en les exigències econòmiques dels sindicalistes. A continuació crida els amics de joventut de son pare perquè li facin costat els darrers dies de la seva vida. De fet, el gruix del guió de la pel·lícula es troba en els suculents diàlegs que manté Rémy amb el seus amics: dues antigues amants que varen ser capaç de transformar el desig carnal en amistat, una parella masculina d'homosexuals i un vell amic que ha trobat un nou sentit a la vida gràcies a una jove dona que l'ha fet pare a darrera hora. Constitueixen un grup realment heterogeni que només es troben units per l'edat i per una clara determinació: la vida no té cap sentit i no existeix cap teoria filosòfica o política que ens pugui oferir la salvació; ni el marxisme-leninisme-stalinisme, ni el maoisme, ni l'estructuralisme i, molt manco, el postestructuralisme. Es podria afirmar que Rémy i els seus amics són els fills de la *mort de Déu* o, com diria Nietzsche, constitueixen el millor exemple del nihilisme que ell va anunciar. Per a ells, res no té un valor absolut i, tot el que podia ser essencial a la seva joventut, ja no val res. La pel·lícula és especialment dura amb tota la tradició política d'esquerres. L'idealista Rémy, en el moment del màxim compromís polític, va haver d'atendre a una enviada de la Xina maoista i, quan més feliç les veia venir, descobreix que l'anhelada *revolució cultural maoista* no va ser altra cosa que un procés repressiu sàviament premeditat per tal de domesticar la intel·lectualitat del país. Fins i tot, l'església apareix millor tractada a *Las invasiones bárbaras*; Rémy no es cansarà d'imprecar contra la cúria romana: "Germana, que Primo Levi anàs a parar a un camp de concentració mentre la seva santedat Pius XII mantenia un escrupolós silenci davant de l'horror nazi, fou una INDIGNITAT!". Rémy es dirigia a la Germana Constance, una monja que, en una època en què la majoria ha deixat de creure en Jesús de Nazaret i en què han comparegut multituds d'estranyes déus, es preocupa que l'eu-

caristia arribi als malalts més recòndits d'aquell caòtic hospital.

Però Sébastien no és nihilista, ell té clar que existeix un valor immutable: els diners. Creu tan fermament en la capacitat dels diners per millorar la mort de son pare que, quan Rémy es queixa amargament que cap dels seus alumnes va fer cap comentari en el moment en què els comunicà que havia d'abandonar la universitat perquè patia una greu malaltia, anirà a cercar els alumnes més significats del curs i, a canvi d'una suculent propina, els convencerà perquè facin una visita al seu vell professor d'història. Amb diners igualment comprarà la voluntat d'una heroinòmana, perquè dulcifiqui els darrers moments de dolor del pare estimat.

No hi ha cap dubte que el gran mèrit de la darrera obra de Denys Arcand és que dibuixa a la perfecció el pronòstic nietzscheà de la *mort de déu*. En aquest sentit, a la pel·lícula podreu trobar una escena gairebé sublim: Gaëlle, dona de Sébastien, treballa en una empresa de subhastes d'obres d'art de Londres, i, ja que es troba a Quebec, rep l'encàrrec d'anar a visitar un magatzem d'obres antigues propietat de l'església. El capella que li fa de guia, després de recordar-li que tot allò ja no aconsegueix cap funció apostòlica —"de sobte, sense saber el perquè, les nostres esglésies es buidaren de gent" li demana si hi ha res de valor. Ella mira aquells restes d'un passat de fe amb pietat i diu que "no", que no hi ha res de tot això que pugui tenir valor en el mercat internacional de l'art. "Idò, res val res...", murmurarà el religiós. Arcand, com veiem, fa un diagnòstic del present perfecte; però jo li diria que els diners no són un valor real, no són res més que la culminació d'un sistema de vida que ha substituït el valor per la utilitat, i que, tal vegada, al seu film, ens ha enganyat a tots, perquè els diners només poden ser la salvació per a una petita part de la humanitat, mentre que la immensa majoria no tenen dret ni a l'hospital massificat que tant odia Sébastien. Per cert, si Rémy fos un nou Sócrates, de veritat, en cap cas hagués acceptat els suborns del seu fill. Sócrates, si ho reaccordau, va morir per voluntat del poble i Rémy se'n suïcida d'esquenes al poble. ■

Cuentos de Tokio.



José Tirado

**Y**asujiro Ozu és, juntament amb Naruse, el més desconegut del cineastes clàssics japonesos. Defet, Ozu no va començar a ser reconegut lluny de les seves fronteres fins que els joves directors europeus com Rivette o Wenders van dedicar-li l'atenció que requeria. Al nostre país, per exemple, l'obra del cineasta només s'havia pogut veure a sessions de matinada a televisió, a certes filmoteques o a l'extensa retrospectiva que li dedicà el Festival Internacional de Valladolid. Afortunadament, fa uns mesos que DeAPlaneta va estrenar comercialment, per primera vegada a Espanya, dos dels films d'aquest mestre japonès. Gràcies a la iniciativa de la distribuïdora, que fa dos anys va comprar al mercat del Festival de Berlín set obres d'Ozu, hem pogut gaudir de *Cuentos de Tokio* (*Tokio Monogatari*, 1953) i *Buenos Días* (*Ohayô*, 1959) a la gran pantalla —estrenades amb motiu del

centenari del neixament del director—; films que, juntament amb altres cinc, han format part de la completíssima col·lecció en DVD que recentment ha sortit al mercat.

Ozu va néixer l'any 1903, any en què encara governava la dinastia Meiji, i va morir el 1963, quan Japó es començava a definir com la principal potència asiàtica. L'interès per aquesta evolució històrica va marcar la seva obra, fins al punt de convertir-lo en el principal cronista del canvi dins la societat japonesa contemporània. A diferència d'altres mestres clàssics com Kurosawa o Mizoguchi, Ozu va rodar sempre *shomin-geki*, és a dir, històries inspirades en la vida contemporània, i mai *jidai-geki*, contes ubicats en el Japó anterior a 1900.

Com a obsessió temàtica de la seva obra cal destacar la reproducció del fet quotidià després de la Segona Guerra Mundial, en què la societat japonesa exhibeix les seves ferides en un lent i transformatiu procés de canvi que enfronta els

ciutadans de la petita burgesia a la dialèctica de tradició o modernitat. Per analitzar aquest organigrama, però, el cinema d'Ozu no apel·la mai al gruix social, sinó al nucli fonamental sobre el qual s'estructura qualsevol grup social: la família. És per això que Ozu va reproduir constantment l'irremeiable enfrontament generacional entre pares i fills, plantejant-lo, sempre, com un fil argumental bàsic. I és que, a les seves pel·lícules, no és tan important l'acció, la trama, com la mirada. Una mirada marcada per un to contemplatiu i pausat, que avança amb la delicadesa i l'atenció d'un artesà o, més aviat —tenint en compte la connexió d'Ozu amb la cultura zen—, d'un asceta.

El pas del temps és, doncs, essencial dins la seva filmografia, però més que temàticament o narrativa, que també, ho és en un sentit estètic, tal i com Enric Alberich va definir-ho fent referència als seus cèlebres *pillow shots*: "el temps que Ozu dedica a una imatge és poc menys que

Yasujiro Ozu.



una categoria moral. D'aquí la importància dels plans buits que omplen el seu cinema, plans de muntanyes, d'objectes o d'espais immutables que actuen com a estendards d'allò permanent vers un món on tot canvia, com a acta notarial del contrast entre allò etern i allò efímer".

Probablement la millor manera d'apropar-se per primer cop a l'obra de Yasujiro Ozu sigui assistit a *Cuentos de Tokio*, ja que el film conté totes les claus per entendre l'univers temàtic, narratiu i estètic del director. Al film, s'intueix un perfecte estilista, un gran creador de for-

mes, un mestre d'una posada en escena que destaca per l'absència de moviments de càmera, per l'ús d'un pla fix frontal i la peculiar posició de la càmera, situada a uns seixanta centímetres del terra, a l'alçada de la mirada d'una persona que seu al tradicional tatami japonès.

*Cuentos de Tokio*, que sol aparèixer sempre entre les llistes de les deu millors pel·lícules de la història del cinema, explica el viatge cap a la gran ciutat realitzat per un matrimoni d'ancians que vol retrobar-se amb els seus fills i néts. Just a l'arribar s'adonaran que,

més que una alegria suposen un inconvenient per als seus familiars.

Sota aquesta sorprenent sencillesa que fuig de l'artifici, la caricatura, però també de l'èmfasi emocional, s'amaga una pel·lícula apassionant, meravellosa i indispensable, plena d'imatges que combinen bellesa i nostàlgia, serenitat i tristesa. *Cuentos de Tokio* mai no resultarà un film exòtic, llunyà o antic, ... i és que, tot i ser el més japonès dels directors nipons, Ozu és profundament universal, profundament humà, de manera que el sentiment, més que la trama, afecta a

Sis anys després de *Cuentos de Tokio*, Ozu va dirigir *Buenos días*, la segona pel·lícula rodada en color —Ozu va trigar molt en assumir els avenços tècnics del cinema— i, probablement, la més colorista de totes



*Buenos días.*

tots de ben a prop. En aquest sentit, Ozu s'apropa a Renoir o Ford, cineastes que, tot i utilitzar llenguatges totalment diferents, ens parlen del mateix amb un magnífic sentit de particularitat i universalitat.

Sis anys després de *Cuentos de Tokio*, Ozu va dirigir *Buenos días*, la segona pel·lícula rodada en color —Ozu va trigar molt a assumir els avenços tècnics del cinema— i, probablement, la més colorista de totes.

*Buenos días* és un remake de *Nacé, pero...*, una de les obres mestres dels anys 30. El film original, tot i ser potser millor que la segona versió, no gaudeix de l'interessant sentit de l'humor de *Buenos días*, un humor gairebé escatològic, ple de mala llet, ironia i crítica.

El film mostra com dos germans decideixen no parlar més quan els seus pares es neguen a comprar una televisió perquè vegin combats de sumo. D'aquesta manera Ozu dibuixa una magnífica reflexió sobre un Japó que es deixa modernitzar per la influència nord-americana, al temps que incideix en el poder de la televisió, en l'absurd del llenguatge o en la dificultat de conviure amb els veïns.



*Buenos días.*

Caldria recordar que *Buenos días* està interpretada per Chishu Ryu, l'actor fetitxe d'Ozu. Una altra de les claus del director és el magnífic treball amb uns actors que gairebé formaven ja un equip inseparable i amb els quals va treballar al llarg de la seva carrera —junt amb el guionista Kogo Noda—, com ara Chishu Ryu, Shin Saburi o l'actriu Setsuko Hara.

Només em queda ja recomenar profundament el visionat de les dues pel·lícules a qui no hagi pogut descobrir encara una figura essencial de la història del cinema que, afortunadament, ha deixat darrera seu una admirable empremta que va des d'Antonioni fins a Jarmusch, passant per Erice, Schraeder o Kaurismäki. ■



## TALLER DE CRÍTICA CINEMATogrÀFICA

### DIRECTOR DEL TALLER

José Enrique Monterde  
(professor de la  
Universitat de Barcelona i  
president de l'ACCEC)



## TALLER DE CRÍTICA CINEMATogrÀFICA



### DURADA

40 hores

### DATES

Del 15 al 24 de juliol

### HORARI

De les 17 a les 21 hores

### INSCRIPCIÓ

Centre de Cultura  
"SA NOSTRA"  
C/. Concepció, 12  
Tel. 971 725 210  
Palma 07012

### MATRÍCULA

100 €

Fundació  
"SA NOSTRA"

¿Quin ha estat el paper de la crítica cinematogràfica?,  
¿com es fa una crítica d'un film?,  
¿d'on procedeixen i sota quines condicions treballen els  
crítics?

L'objectiu d'aquest taller és aportar una visió general de la crítica cinematogràfica, tant en les seves dimensions teòrica i històrica com pràctica. Així, es revisaran els moments més significatius de la història de la crítica cinematogràfica, els pressupostos teòrics de les principals tendències i les circumstàncies que envolten en l'actualitat la labor crítica en els mitjans de comunicació. Però, sobretot, s'intentarà desenvolupar una autèntica labor de taller, que inclourà la revisió de diferents exemples històrics i actuals, la comparació de diferents models crítics, la comparació entre crítiques diverses sobre un mateix film, la realització d'exercicis pràctics sobre algunes pel·lícules proposades específicament o sobre estrenes d'actualitat, la redacció de diversos formats crítics.

Per tot això, el taller combinarà les sessions teòriques i pràctiques, es convidarà alguns crítics en actiu, amb els quals s'obrirà un espai d'informació, de debat i d'introducció a la labor crítica en el camp cinematogràfic.

# PROGRAMA

## A) DE LA TEORIA A LA PRAXI CRÍTICA

### 1. LA FUNCIÓ DE LA CRÍTICA

1.1. Bases antropològiques i institucionalització de la funció crítica. 1.2. Objecte i sentit de la crítica artística. 1.3. La crítica com a discurs. 1.4. La crítica davant dels paradigmes culturals: psicoanàlisi, marxisme, fenomenologia, estructuralisme, semiologia, deconstruccionisme. 1.5. Metacrítica i autocrítica. 1.6. La crítica davant la història.

### 2. FENOMENOLÒGIA DE LA CRÍTICA

2.1. La crítica com a mediació: informació, opinió i pedagogia. 2.2. La crítica com a valoració: axiologia de l'art. 2.3. La crítica com a interpretació: hermenèutica de l'art. 2.4. La crítica com a experiència: assagística. 2.5. La crítica com a creació: estètica. 2.6. La creació com a crítica: metalinguatge. 2.7. La crítica com a accés a la professió cinematogràfica.

### 3. LA PRAXI CRÍTICA

3.1. La personalitat del crític cinematogràfic. 3.2. Les condicions professionals de la crítica de cinema. 3.3. El crític com a expert/portaveu/interlocutor. 3.4. Crítica i mitjans de comunicació. 3.5. Crítica, mercat artístic i indústries culturals. 3.6. Pràctica artística i pràctica crítica. 3.7. Informació i publicitat versus crítica de cinema. 3.8. Els suports de la crítica. 3.9. Gèneres en la premsa especialitzada cinematogràfica. 3.10. La repercussió de la crítica cinematogràfica.



## B) HISTÒRIA DE LA CRÍTICA CINEMATogrÀFICA

### 1. ORÍGENS I PRIMERS TEMPS

1.1. El naixement de la crítica cinematogràfica a Europa i als Estats Units. 1.2. La crítica avantgardista dels anys vint. 1.3. Les primeres revistes especialitzades a França i Itàlia. 1.4. Els primers passos de la crítica de cinema a Espanya.

### 2. L'ÈPOCA D'OR DE LA CRÍTICA

#### CINEMATogrÀFICA

2.1. *Bianco e Nero* i *Cinema* en la gènesi del neorealisme. 2.2. Les revistes especialitzades britàniques. 2.3. El panorama crític francès en la postguerra mundial. 2.4. El desenvolupament de la filmologia. 2.5. André Bazin i *Les Cahiers du Cinéma*. 2.6. Les respostes: *Positif* i les altres revistes franceses. 2.7. Guido Aristarco i *Cinema Nuovo*. 2.8. El decurs de la crítica britànica. 2.9. Els grans noms de la crítica cinematogràfica als Estats Units. 2.10. La crítica cinematogràfica a l'Espanya dels quaranta. 2.11. Cahierisme versus compromís: la polèmica *Film Ideal/Nuestro Cine*.

### 3. TRANSFORMACIONS EN LA CRÍTICA CINEMATogrÀFICA CONTEMPORÀNIA

3.1. L'evolució de *Les Cahiers du Cinéma*. 3.2. La crítica radical. 3.3. Les repercussions del model radical a altres països. 3.4. El panorama de la crítica especialitzada als Estats Units. 3.5. Les revistes espanyoles de crítica. 3.6. Cinema/història i història del cinema: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, *Film History*, *Historical Journal of Film, Radio & TV*. 3.7. Més enllà de la crítica: l'assaig, la història i la teoria (*Screen*, *Hors-Cadre*, *Traffic*, *CinémAction*, *Iris*, *Vertigo*, *Cinema e Cinema*, *Archivos de la Filmoteca*, *Nosferatu*.)

programa cultural  
**artjove**  
2004

# Semifinal vídeo

10 i 11 de juny a les 21h  
al Centre de Cultura  
"Sa Nostra"  
Concepció, 12. Palma



**Dijous, 10 de juny a les 21h**  
per ordre de projecció

**The shadow hunter** (3' 20"). Any: 2003.

**Format original:** Mini DV **Direcció i guió:** Joan Cabot.  
**Realització:** Joan Cabot, Geman Martínez, Jordi Centellas, Antonio Vega, Oscar de la torre i David Monge. **So i música:** Joan Jaume.  
**Producció:** UIB. Màster Ma-Isca. **Sinopsi:** Un nin és perseguit per una ombra misteriosa que no és tan perillosa com aparenta.

**The runaway** (2' 27"). Any: 2003. **Format original:** Mini DV.  
**Direcció i guió:** David González. **So:** David González. **Música:** "Soul Boss" de Quincy Jones. **Producció:** UIB. Màster Ma-Isca. **Sinopsi:** Un camaleó tracta de sobreviure als jocs d'un nin mitjançant el seu camuflatge.

**Evolution** (11'). Any: 2004. **Format original:** MINIDV.  
**Guió i direcció:** Lluís Magraner. **Sinopsi:** Creació, intensificació, actuació... En un món canviant, a cada clucada d'ulls, ens inunda una massa polutiva que no sempre es deixa veure ni sentir, però que al final actua socialment.

**Videoclip bonsanka** (6'). Any: 2004. **Format original:** DVCAM.  
**Direcció i guió:** Antoni Casanovas (Toni Xou).

**Extraterrestres** (3' 45"). Any: 2004. **Format original:** DVCAM.  
**Direcció:** Toni Lara i Glòria Franquet. **Guió:** Glòria Franquet i Toni Lara. **Sinopsi:** El Dr. Polanski vol viatjar a un planeta per muntar un complex turístic.

**Doctor martín clavo se cierra sobre ti** (6'). Any: 2004.  
**Format original:** super 8 i vídeo 8. **Direcció i guió:** Omi González.  
**Producció:** Producciones Transgénicas. **Música:** Doctor Martin Clavo, Trashmen. **Sinopsi:** Aquesta obra pretén reflectir l'esperit del Dr. Martín Clavo a través d'una sèrie de videoclips.

**Contra corriente** (4'). Any: 2004. **Format original:** DVD.  
**Direcció i guió:** Maria Garau. **Sinopsi:** Desenvolupament visual d'una societat submergida.

**Mallorca electrònica** (19' 44"). Any: 2004.  
**Format original:** DVD. **Direcció i guió:** Alcía Vicens. **Càmara:** Javier García. **Edició:** Roberto Rodríguez. **Grafisme:** Luis. R. De Bovas. **Sinopsi:** Els que fa vint anys varen creure en la música electrònica a Mallorca, ara viuen el seu moment de glòria.

**Divendres, 11 de juny a les 21h**  
per ordre de projecció

**Nines** (20'). Any: 2003. **Format original:** 16 mm.  
**Direcció:** Carmen Vidal. **Guió:** Carmen Vidal, Miriam Boixades, Núria Roca. **Direcció de fotografia:** Maialen Vélez. **Banda Sonora:** Tugores. **Direcció Artística:** Sebastià Brossa, Sònia de la Torre. **So directe:** Aritz Sanjurjo. **Intèrprets:** Lulú Palomares, Gemma Sangerman, Carles Fernández. **Sinopsi:** A la botiga de nines arriba un dia un estrany desconegut, que s'enamora a l'instant de la Cel. Per a conquerir-la, li construirà la nina més preciosa del món. Però els contes de desamor no sempre acaben bé...

**Fin de etapa** (19' 50"). Any: 2003. **Format original:** BETACAM DIGITAL. **Direcció i guió:** Javier García Lerín. **Sinopsi:** Després d'avui, demà ... xuclades lleugeres a un cigarret, un moix, una copa de vi al límit de la taula.

**Socorrista** (10' 37"). Any: 2004. **Format original:** 16/9.  
**Direcció i Guió:** Gabriel Fornés. **Producció:** Bocado Film.  
**So i Banda sonora original:** Pep Núñez. **Intèrprets:** Jorge Luís Sánchez, Roberto Tomás, Ismael Isaac, Alcía Colom, Eliana Díaz. **Sinopsi:** Per entrar a la piscina, cal posar-se una gorra.

**Destinacion: journey** (8'). Any: 2004. **Format original:** 16 mm. **Direcció i guió:** Guillem Ayats.  
**Fotografia:** Greymi Guzman. **Assistent de càmera:** Charles Brandt. **Producció:** New York Film Academy. **Intèrprets:** Nico, John Weber, Ray López, Brad Szollose, Charles Brandt, Melissa, Guillem Ayats. **Sinopsi:** Un barret que vola i vola. Un somni truncat en el precís instant en què és assolit. Potser els somnis són somnis, perquè són inassolibles.

BALEARS  
**jove**

Fundació  
"SA NOSTRA"

Govern  
de les Illes Balears

Jaume Pomar

**E**l cine espanyol degué ésser el territori més durament colpejat per la censura nacionalcatòlica del franquisme. Segurament per això, és ben visible la seva revitalització, formal i de continguts, al llarg dels darrers trenta anys. El temps no ha passat debades i, actualment, hem vist com els temes més espinosos i més amargs, ens arribaven amb notes d'humor i de sarcasme que posaven les coses en el seu lloc. I el que era drama esdevenia comèdia; i la tragèdia, esperpent. La darrera pel·lícula de Jaime Chávarri m'ha fet evocar un temps que feliçment avui és ja només record de malsons, donat que el país ha donat tantes voltes que parlar de tot allò equival a recordar batalletes de guerres que ja ningú no recorda.

*El año del diluvio* és la narració en imatges de la novel·la del mateix títol d'Eduardo Mendoza. Chávarri, en general, és un bon realitzador que es mou bé en les adaptacions literàries (el seu més que discutible *Bearn o la sala de las muñecas*, basat en l'obra de Llorenç Villalonga, és una excepció en la qual no endevinaren ni ell ni la guionista Lola Salvador, ni una part dels intèrprets). El món de la postguerra, un domini on es mou a gust, li sol servir per a la reconstrucció d'una època, com féu a *Las bicicletas son para el verano*, i per evocar, entre la reivindicació i la nostàlgia, uns climes de país ferit i derrotat, amb murs de repressió i portes tancades.

El seu darrer film satisfà, en aquest camp, les expectatives de l'espectador que ha seguit una producció notable per més d'un concepte. Ara es narra, a partir d'un guió en el qual han participat el director Jaime Chávarri i el novel·lista Eduardo Mendoza, la passió impossible entre sor Consuelo (Fanny Ardant) i el cacic d'un poble imaginari del nord de Catalunya, Augusto Aixelà (Dario Grandinetti). El paisatge humà es veu enriquit per la lluita armada dels maquis, amb un Balaguer (Ginés García Millán), que actua a la manera dels bandolers generosos; Bartolo (Eloy Azorín), un beneït de poble que Mendoza ha afegit al guió, ampliant el relat inicial, i secundaris de reconeguda professionalitat com Pepa López (majordona d'Aixelà) i Francisc Orella (caporal de la guàrdia civil).

Sor Consuelo visita repetidament el cacic Aixelà, per demanar-li ajut econòmic. Regenta un hospital-convent i vol convertir-lo en un assil de persones majors. La monja cau en les xarxes del cacic seductor, femellut i ric, cínic i mentider, fins a la transgressió. I en aquest punt cal subratllar el magnífic treball de Fanny Ardant, que dins la seva maduresa ha esdevingut potser una de les grans actrius europees. La que fou musa i esposa de François Truffaut (protagonista a films de Resnais, Antonioni, Costa Gavras, Lelouch, Scola, Pollack, etc.), recrea amb un estil passional i vitalment fascinant, la figura d'una priora esqueixada interiorment entre una passió prohibida que la supera i l'arrossega, i una vocació religiosa que en un moment determinat és relativitzada amb gestualitat en-

lluernadora d'ulls encisadors i felicitat radiant. La monja i les seves reaccions potser són poc versemblants per a 1953, i per a l'epíleg, 25 anys més tard, però no hi fa res: Fanny Ardant recrea el personatge a partir de la seva intensitat interpretativa i ens ofereix una sor Consuelo que perquè mai no va existir està molt bé inventar-la.

Chávarri dona mostres d'una professionalitat impecable en la bellesa dels plans i, sobretot, amb un sentit del ritme molt ajustat a la narració que ens conta. Les seqüències enllacen, cada una amb la següent, amb un sentit del ràcord que mostra de manera molt subtil el pas del temps damunt la història que conta. Amb una notable reconstrucció d'aquell clima opressiu que embolca tot el relat, presidit per la lluita contra el sistema, la quotidianitat de la repressió i el tabú, amb un notable sentit de l'humor en el qual participen tots els actors, amb un treball molt ajustat a la visió de conjunt. Devora la personalitat abassegadora de Fanny Ardant, és molt remarcable, i de vegades brillant, el treball de Dario Grandinetti, de Ginés García Millán i d'Eloy Azorín, que dona vida a un retrassat mental col·laborador dels maquis digne d'ésser recordat. Molt bé, igualment, amb matisos oportuns, els secundaris Pepa López i Francisc Orella.

Aquest film no defraudarà als seguidors de Jaime Chávarri ni als admiradors de la literatura d'Eduardo Mendoza. És, endemés, un bon punt de trobada per als que encara recordam, amb un punt d'utopia aigualida, tot allò que podia haver estat i no fou un llarg fragment de la història d'Espanya. ■





# Les pel·lícules del mes de juny

*A les 18.00 hores*

2 DE JUNY

## En construcción (2001)

**Nacionalitat i any de producció:** Espanya-França, 2001  
**Títol original:** *En construcción*  
**Producció:** Antoni Camín para Oviedo TV, INA i Arte  
**Director:** José Luis Guérin  
**Guió:** José Luis Guérin  
**Fotografia:** Àlex Gaultier  
**Muntatge:** Mercedes Álvarez  
**Intèrprets:** Documental, amb la participació de Juana Rodríguez, Iván Guzmán, Juan López, Juan Manuel López, Santiago Segade, Abdel Aziz el Mountassir, Antonio Atar



*A les 20.00 hores*

1 DE JUNY

## Innisfree (1990)

**Nacionalitat i any de producció:** Espanya, 1990  
**Títol original:** *Innisfree*  
**Producció:** Paco Poch  
**Director:** José Luis Guérin  
**Guió:** José Luis Guérin  
**Fotografia:** Gerardo Gormezano  
**Música:** Victor Young (d'*El hombre tranquilo*)  
**Muntatge:** José Luis Guérin  
**Intèrprets:** Bartley O'Feeney, Pdraig O'Feeney, Anna Livia Ryan, Anne Slattery

2 DE JUNY

## Bellísima (1951)

**Nacionalitat i any de producció:** Itàlia, 1951  
**Títol original:** *Bellissima*  
**Producció:** Bellissima Films  
**Director:** Luchino Visconti  
**Guió:** Suso Cecchi d'Amico, Francesco Rosi, Casare Zavattini i Luchino Visconti  
**Fotografia:** Piero Portalupi  
**Música:** Franco Mannino  
**Muntatge:**  
**Intèrprets:** Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli

9 DE JUNY

## El último hurra (1958)

**Nacionalitat i any de producció:** EUA, 1958  
**Títol original:** *The Last Hurrah*  
**Producció:** Columbia  
**Director:** John Ford  
**Guió:** Frank S. Nugent  
**Fotografia:** Charles Lawton Jr.  
**Muntatge:** Jack Murray  
**Intèrprets:** Spencer Tracy, Jeffrey Hunter, Dianne Foster, Pat O'Brien, Basil Rathbone, Donald Crisp, John Carradine





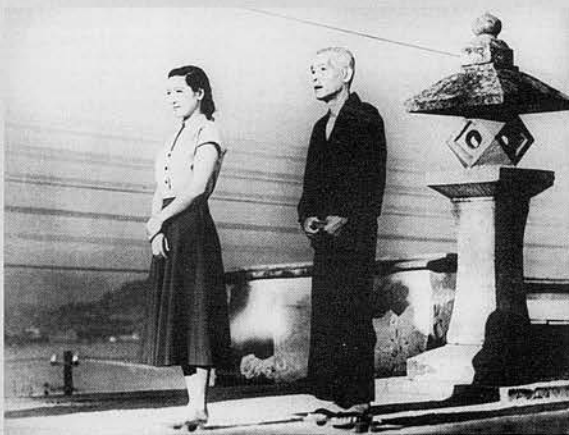
# Les pel·lícules del mes de juny

*A les 20.00 hores*

## 16 DE JUNY

### Cuentos de Tokio (1953)

Nacionalitat i any de producció: Japó, 1953  
 Títol original: *Tokio Monogatari*  
 Producció: Shochiku (Ofuna)  
 Director: Yasujiro Ozu  
 Guió: Yasujiro Ozu i Kôgo Noda  
 Fotografia: Yushun Atsuta  
 Música: Kojun Saito  
 Muntatge: Yoshiyasu Hamamura  
 Intèrprets: Chishu Ryu, Chieko Higashiyama, So Yamamura, Kuniko Miyake



## 23 DE JUNY

### Buenos días (1959)

Nacionalitat i any de producció: Japó, 1959  
 Títol original: *Ohayô*  
 Producció:  
 Director: Yasujiro Ozu  
 Guió: Yasujiro Ozu i Kôgo Noda  
 Fotografia: Yushun Atsuta  
 Música: Toshirô Mayuzumi  
 Muntatge:  
 Intèrprets: Masuo Fujiki, Yoshiko Kuga



## 29 DE JUNY

### El espíritu de la colmena (1973)

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 1973  
 Títol original: *El espíritu de la colmena*  
 Producció: Elías Querejeta  
 Director: Víctor Erice  
 Guió: Ángel Fernández Santos i Víctor Erice  
 Fotografia: Luis Cuadrado  
 Música: Luis de Pablo  
 Muntatge: Pablo del Amo  
 Intèrprets: Ana Torrent, Isabel Tellería, Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera

## 30 DE JUNY

### El quinteto de la muerte (1955)

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1955  
 Títol original: *The Lady Killers*  
 Producció: Ealing  
 Director: Alexander Mackendrick  
 Guió: William Rose  
 Fotografia: Otto Heller  
 Música: Tristram Cary  
 Muntatge: Jack Harris  
 Intèrprets: Alec Guinness, Katie Johnson, Meter Sellers, Cecil Parker, Herbert Lom



# Les pel·lícules del mes de juliol

*A les 18.00 hores*

## *Cicle Buster Keaton*

7 DE JULIOL

La ley de la Hospitalidad (1923), de Buster Keaton i John C. Blystone

21 DE JULIOL

El rey de los cowboys (1925), de Búster Keaton i Roscoe Arbuckle

14 DE JULIOL

El navegante (1924), de Buster Keaton i Donald Crisp

28 DE JULIOL

El héroe del río (1928), Charles Riesner





18 ESTACIONS MULTIMÈDIA MEGAEQUIPADES,

PREPARA'T PER ATRAPAR-NE UNA!

- › Internet de banda ampla al teu abast
- › Aplicacions ofimàtiques i multimèdia
- › Correu electrònic
- › Accés lliure per als titulars de la targeta Balears Jove o qualsevol targeta de "SA NOSTRA" vinculada a un compte de l'entitat.

CIBERESPÀI  
jove

**CiberEspai. Centre OCIMAX. S1**

Horari: d'11:00 a 21:00 h. Excepte diumenges i festius

BLEARS  
jove

Fundació  
"SA NOSTRA"