

TEMPS MODERNS

FULLS DE CINEMA

Núm. 4 ■ Juny 1994 (Fruetàs Gelabert i Badiella) ■ Edita: Centre de Cultura "Sa Nostra"

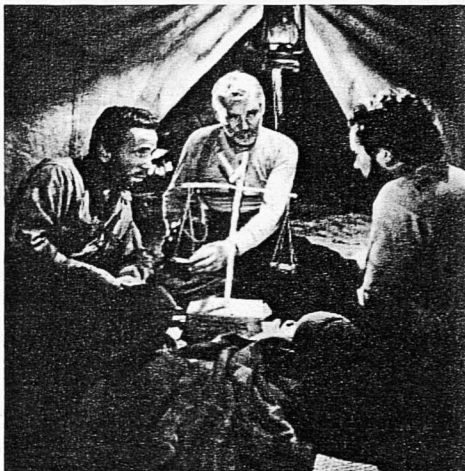
EDITORIAL

DANGEROUS LIAISONS

*L'aigua plora è digué a l'aire
que no sabia la falsia que el
foc havia feta a la terra*
(Ramon Llull)

Tota la vida hem sentit a dir que no convé mesclar, que hi ha mesclcs explosives. El fetge, o no sé si deu ser cosa del çap, no tolera de la mateixa manera la ingestió abundosa d'un sol destil·lat que si la mateixa ingestió és producte de combinacions diferents. Tampoc la raça humana, tot i els tòpics del mestissatge i la riquesa que n'aporta, no sempre ha acceptat determinats creuaments més enllà dels que es produeixen de forma ocasional i sense reunir-se més de dues persones. Em referesc a les relacionades amb el color de la pell i l'origen geogràfic, social o cultural. L'ésser humà és selectiu i marginador per natura i, no ens enganyem, per educació. No fa massa, a una emissora de ràdio hi comparagué un personatge —val més no recordar-ne el nom— que deia quelcom així: *yo, ya en la universidad, descubri que un hombre inteligente necesitaba a su lado una mujer inteligente*. Ho deia per ell, el molt ase. Així és bo d'entendre que els enfrontaments siguin freqüents, per tot arreu, per diferències en aquest sentit. No cal parlar ja, en altres magnituds, dels conflictes bèl·lics que han generat les incompatibilitats entre els diferents grups humans.

En qualsevol cas, l'objectiu d'aquestes ratlles era simplement demostrar la poca conveniència de mesclar dos móns tan influents avui en dia en la societat, com són la literatura i el cinema. Ni l'evidència que presenten quant a ésser portadors de les cabòries de personatges massa sospitosos, generalment, d'actuar al marge de les normes que ens faixen amb l'ordre establert, han servit per sostenir el nostre propòsit inicial. Potser, doncs, que en aquest cas hàgim de fer una ex-



FOTOGRAMA DE EL TESORO DE SIERRA MADRE

cepció i admetre la bondat d'aquesta confluència. Cabrera Infante diu que *a qualsevol persona l'influeix més el que ha llegit i vist al cinema que el que hagi viscut pel seu compte*. Aleshores, si és així, gairebé la vida sencera de qualsevol de nosaltres no pot desprendre's de les aportacions cinematogràfiques.

Són innombrables les adaptacions al cinema procedents de la literatura. Algunes ens permeten descobrir autors d'obra no massa difosa pels nostres paratges. D'entre els més recents *Chuelos de Laclós, C.S. Lewis o Fannie Flagg*. Remuntant-nos anys enrere, *Isak Dinesen o B. Traven*, qui aportà un original novel·lat perquè John Huston pogués fer *El Tesoro de Sierra Madre*. És cert que es parla sovint de les mancances de la pel·lícula en relació al text, de la riquesa de detall que aquest aporta o de la coartació als espectadors (exlectors) tot evitant-los la possibilitat de passar els personatges pel sedàs de la seva imaginació. Tal vegada sigui una equivocació fer-ne un confrontament. Seria bo entendre la novel·la i la seva conseqüència cinematogràfica com a dues creacions diferents, producte de processos creatius que res no tenen a veure des dels paràmetres de la comparació.

MIQUEL PASQUAL

Western, El crepuscle dels déus

En els naixements —gloriosos, per descomptat— de totes les nacions, de totes les pàtries, apareix un heroi, si és possible cavalcant, obrint el territori a sang i foc per l'anònim poble que simbolitza.

De manera que al principi no va ser Griffith, al principi era El Cid, i a mi se m'acud que el Far West degué néixer als afores de Medinaceli, més o manco. Un dia, John Ford va escampar la seva mirada des de Monumental Valley i va descobrir Río Grande del Sud. Arribats aquí, Babiaca, perdó, vull dir la U.S. Cavalry es va veure obligada a detenir-se. Havien arribat a la frontera: de cada vegada quedava manco poble anònim (sioux, sarraïns, chiricaus) per exterminar, s'acabava la verdadera edat de la innocència.

El nostre guerrer èpic, però, no va descansar, va resoldre endreçar la pàtria i, armat de sentit cívic i Colt 45, va declarar la guerra freda als ramaders. Va ser una aspra i dura tasca, sobretot perquè a alguns no els venia de gust acabar-la i, com *El jutge de la força*, posaven entrebancs fins i tot a Gary Cooper. A poc a poc, els enemics varen anar caient a Tucson, El Paso, Tumbstone fins que Henry Fonda va posar pau i després glòria a O.K. Corral. Adéu als contrincants seriosos.

Pels meus amics cinèfils i ortodoxos, el western acaba aquí, se'n va amb Alan Ladd cap a les llacunes, i perdó un altre pic, muntanyes nevades: *Digues-li a 'ta mare que aquí ja no queda cap pistolero*. Això es pensava el molt cretí. Ja s'encarregaria Peckinpah de fer-lo baixar de les altes serres.

Tot i així, quan varen sorgir del fred, es trobaren que ja no quedava res per simbolitzar, llevat d'ells mateixos, ni espais per dominar, llevat del propi; és més, gairebé no trobaven enemics de categoria (per un bon tiroteig, Kirk Douglas havia de recórrer als amics). Varen haver de rendir-se a Antonioni i a tot l'avorrit cine d'autor.

Vencuts i captius, però no desarmats, aleshores varen començar a atacar el seu propi racisme a *Centaures del desert*, es varen perseguir a si mateixos com Sterling Hayden i varen acabar per conquistar El Dorado perquè els deixàssim, almanco, engatar-se a gust.



FOTOGRAMA DE JOHNNY GUITAR

Ofegats per les multinacionals del ferrocarril i menyspreats fins i tot pel pianista, varen iniciar la fuga cap a una nova frontera. Així, Steve McQueen o William Holden conculquen totes les normes quan traspassen Río Grande. Abans d'acceptar una honorable jubilació estaven disposats a morir a trets: *A mi tampoc m'agradaria d'una altra manera*, Ernest Borgnine dixit. Alguns, com Paul Newman, es varen posar molt exagerats i no es varen aturar fins a Bolívia; encara que, això sí, se'n varen dur Katharine Ross.

En tot això, els meus amics no veien res més que degeneració i barroquisme: a punt vaig estar de donar-los la raó quan Sergio Leone va començar a ocupar tota la pantalla amb primeríssims plans. Així no hi havia manera, des de la butaca, de distingir els bons dels dolents; per no veure-hi, no s'hi veia ni el paisatge.

Les meves amigues mantenen que la cosa, gràcies a Clint Eastwood, ja s'ha passat de violenta i masclista. En fi, jo sempre he entès que els violents eren els altres, els qui assetgen astutament darrera dels vídeos que ens graven pertot, darrera del N.I.F., el GATT i totes les fosques sigles que es vulguin posar. Allò de masclista està molt poc clar per *Thelma i Louise* d'ençà que varen decidir deixar l'enemic amb un pam de boca i obrir-se pas amb un 38 cap a la darrera frontera, cap a l'immens i impossible sud, cavalcant un Chevrolet blau descapotable.

A ningú li pot molestar tanta heterodòxia, perquè aquí hi ha pel·lícules per tots els gustos, sexes i situacions. Són tantes que no caben en cap videoteca, si no és el súper 8 màgic de la memòria. Des d'aquí, qualche pic, tots ens hem atrevit a amagar-nos darrera Johnny Guitar i demanar-li a boca de canó a Joan Crawford: *¿Quants homes has oblidat?* Ella, amb la seva mirada pètria inaccessible, ens ha contestat a tots el mateix: *A tants com westerns recordes tu*.

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ

Com un grapat de papallones

És una imatge que perviu al cor de la memòria i a la boca de l'estómac, amb la qualitat de les visions: sobrevolem la costa nord-africana a baixa altura, un vol nocturn amb remors de quatri-motor que inunden la cabina, oberta ara a l'aire fresc. A baix, un garbuix de cossos que s'afanyen al voltant d'una llum que tremola. Papallones al voltant d'un fanal: tot un poble que corre per no perdre's el començament de la pel·lícula. En Claud, bell com els aviadors d'un temps —he descobert un volum de Blaise Cendrars a sota la seva cadira, *Le lotissement*



du ciel— fa baixar el quatri-motor i feim dues voltes a la plaça. La pantalla dibuixa uns rostres en primer pla i un paisatge de muntanyes nevades. No reconeixem el film. Entre el renou dels motors, sentim els crits que la gent ens dedica. Som l'inevitable dragó que entra en escena. O un altre insecte atret per la llum. *Venga, una volta més... Impossible de reconèixer, els autors!*. Guanyem altura i reprenem el rumb. *Sempre és així a les nits d'estiu*, em respon en Claud oferint-me un dels seus Muratti. *A vegades és King Kong, d'altres Cantant sota la pluja... O una d'En Bruce Lee.*

Ara, la terra queda lluny. Res més que el mar i el cel estelat. ¿Existeix aquesta constel·lació que dibuixa el perfil de la torre Eiffel, com conta Cendrars a *La Tour Eiffel sidérale?*, ¿Com es deu veure la terra des d'allà dalt, quan a tots els pobles petits s'il·lumina les pantalles dels cinemes d'estiu?. Fa bon estar pensant que per uns moments la humanitat no és més que això, un grapat de papallones embogides per la llum d'un fanal que conta històries que solen acabar bé. I els nostres quatre motors roent contra la nit.

EMILI MANZANO

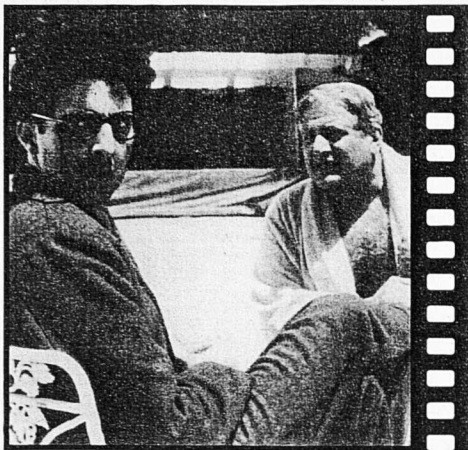
VÉS-TE'N A L'OEST, JOVE ESCRIPTOR

Aquesta recomanació, amb una clara connotació despectiva, se li entimava a tot aquell aspirant a escriptor que tengués el coratge de viatjar al Hollywood de les primeres dècades de segle, i treballar en el món del cine.

Sol dir-se que els guions de començaments del cine mut, a penes varen existir; només uns trossos de papers desmanegats permetien als grans directores de l'època —De Mille, Griffith i d'altres— rodar les seves grans produccions. Als crèdits d'aquests films, la paraula guionista no tenia sentit, tot i que s'estilava que escriptors de renom es prestassin a figurar-hi. Tot i això, començava a sorgir una subspecie professional especialitzada en la creació de gags, en adaptacions i supervisió d'arguments, en la redacció de títols, etc. El mateix Hitchcock, il·lustrador de títols quan era jove, recorda els més freqüents de l'estil «*l va arribar el dia...*» «*L'endemà dematí...*»; i com, amb ells, era possible reescriure el guió després del muntatge i convertir més d'un drama en una comèdia, o alterar completament el contingut i el sentit d'una història.

L'any 1910, el periodista Garduer Sullivan va rebre l'encàrrec de T.H. Ince de redactar la descripció literal de cada pla que s'havia de rodar, i un esquema amb indicacions tècniques sobre el contingut de cada escena. Probablement, va ser el primer antecedent del que avui coneixem com a guió cinematogràfic. Algú s'enorgullia que els guions de les primeres cintes de ficció haurien cabut còmodament en el remitent d'un sobre de correus. Així, per exemple, el guió de *The Great Train Robbery* hauria resultat com segueix: «*Atracament al tren; una escena de ball; la fugida.*».

L'arribada del cine sonor va produir canvis radicals en la naturalesa dels guions. Es va fer pràctica habitual la col·laboració entre els veterans guionistes del cine mut, que aportaven la seva experiència



FOTOGRAMA DE BARTON FINK

en les aplicacions visuals i en la mecànica del guió, i el munt d'«experts en diàlegs» procedents de l'Est, que varen dur el seu argot urbà i noves idees. Molts dels nou venguts pertanyien al món del periodisme, com Ben Hetch o els germans Mankiewicz.

Si dos o tres escriptors no aconseguien resoldre el projecte, hi podien intervenir deu o quinze persones més; en molts de casos sense tenir-ne coneixement els uns dels altres. En aquella època es va constituir la *Writer's Guild*, que va disposar que només figurarien en els títols de crèdit els guionistes que haguessin escrit almanco un terç del guió.

El guió ja s'havia convertit en l'instrument privilegiat que servia al productor per controlar tot el procés de rodatge; per limitar el camp d'acció del director, que quedava relegat a la direcció d'actors, i per descartar el més mínim atzar en el procés de filmació.

El paper destacat que va jugar el guió en el sistema dels grans estudis (Warner, Paramount i Metro, varen comptar durant la dècada dels trenta amb més de cent guionistes sota contracte), no va anar lligat amb el protagonisme dels guionistes; amb l'excepció dels autors de prestigi que varen treballar en qualche moment de les seves carreres pel cine, com Scott Fitzgerald, Faulkner i d'altres. Només en comptades ocasions la indústria va permetre que qualche guionista saltàs a la direcció i, d'aquesta manera, gent com Preston Sturges, Billy Wilder, John Huston i S. L. Mankiewicz varen poder realitzar-se com els grans autors que varen ser.

E. ORTEGA

PERVERSES DE PEL·LÍCULA

A mi m'agraden dolentes. Apareixen de sobte, sense avisar, en qualsevol racó d'un fotograma, com si la història no tengués res a veure amb elles. I a poc a poc comencen a destrossar sinuosament, com només elles ho saben fer, la suposada felicitat matrimonial del protagonista; o, en una altra línia més moderna, es fiquen entre els llençols de la seua estabilitat laboral. Poden ser rosses o morenes. Pel meu gust, però, les rosses tenen un grau de fredor aparent, de distanciament calculat que les fa més interessants. Tenen més morbo. A les morenes se les veu venir d'enfora, es té més temps per preparar la defensa de les pantufles, les camises planxades i el plat calent a taula. Amb les rosses, per poc que es descuidi el protagonista, acaba descalç, amb la camisa rebregada com una pansa i menjant una hamburguesa fora d'hores civilitzades. Van fatal pel colesterol.

La meua primera perversa de cine la vaig conèixer quan jo era petit. Les altres, les que els déus m'han volgut presentar a la vida, supòs que després d'una nit llarga de vi i roses dins les cambres més secretes de l'Olimp, no els arriben ni a les soles de les sabates. La realitat sempre és més imperfecta que no les pel·lícules. Com deia, era la personificació de totes les dolentes de la pantalla i, ara, no tenc cap dubte que el mirall xerrador aquell no tenia ni idea: la més bella no era la bleada de Blancaneus, sinó la madrastra. Després em vaig aficionar a les harpies de tres dimensions: la pobra Anne Baxter, que feia de faraona Nefertiri a *Els deu manaments*, i no aconseguia tirar-se Moisès després de baixar del Sinai; o Ava Gardner, que en realitat era una víctima ingènua i romàntica entre les urpes dels ogres que li escorxaven el cor a *La comtessa descalça*. No són tan dolentes: es deixen dur pels sentiments i la passió. Una altra cosa ben diferent són les dues males pècores que darrerament m'han deixat l'ànima com un pedaç: per una banda, la Kathleen Turner de *Fuego en el cuerpo* —aquella pel·lícula on tothom suava com si fossin dins una sauna—, que m'agrada fins i tot quan s'engreixa; per una altra, la Sharon Stone de *Instinto básico*, on es demostra que no és dolenta la qui vol, sinó la qui està preparada intel·lectualment per una feina tan dura. I tan mal vista.

MANEL-CLAUDI SANTOS

L'HORROR QUOTIDIÀ

CYD CHARISSE, DE VERD, DE VERMELL?

L'adolescent —marbre, solitud, aigua i metall— ha descobert tota la carn encesa de Cyd Charisse— després, a la televisió, fosca i adulta, l'actriu, la cantant, era una altra figura de fang —vestida de verd, o tal vegada de vermell, que la memòria sempre és groga i desballestada, fràgil del vidre fràgil del temps que passa. És, però, un descobriment gairebé violent, com una pedregada al cor, un cop al sexe. O com una mena d'enfrontament entre la raó pura d'imatges on les coloraines eren blaves gavines de paper i l'accent de tonalitat seca, metàl·lica, amb la figura d'Al Capone i els seus guardaespalles fixa la mirada, tallada la cara —evocació inevitable d'Scarface / Howard Hawks—, l'acer als ulls, el rostre impenetrable. Sòlid. Tal vegada tendre.

Aquell era l'espectacle del musical viu i representatiu del musical amb la conjunció perfecta del gènere i el cinema negre. I Cyd Charisse, de verd, de vermell?, lluny ara de Park Avenue, sortint de la pàgina de la història, perfecta de malucs, despulltes les cuixes i el ball —boira, netadat geogràfica, Rodeo Drive —encisador. La creació del clima, de l'atmosfera, és gradualment perfecta. La *mise en scene*, que diria l'expert. L'explosió total, l'anul·lació total, l'entrega absoluta davant la torrencial dels colors en acció, en paraules de l'adolescent, cinèfil a tothora, lluminós quan aleshores entrava de la mà de Cyd Charisse al món tan frenètic com esquizofrènic del musical.

El film, la porta d'entrada al paradís de l'àngel i de la bellesa, no era sinó *Cantando bajo la lluvia*. I la Cyd Charisse. I l'Al Capone. I els guardaespalles ferotges. I el dolor —quasi bé l'ou com balla— que dringa i balla davant el rostre de Gene Kelly. S'han obert totes les portes —els finestrals també— a l'emoció accessible només als elegits per un favor especial de la naturalesa sempre divina i d'èxtasi. La seqüència és clau al desenvolupament de la història, de la trama. Conté els elements invariables, clàssics d'un gènere que va saber conèixer temps de glòria i d'esplendor. Ara, però, misèria i degradació d'un es músiques, d'un verb —la paraula— i una dansa que del frenesi —*Un día en New York*— passà a l'elegància, a la poesia —*Un americano en París*, *Brigadoom*, sense oblidar el monument/pastís del carrer 42— a la depuració estètica —*Una cara com àngel*— i l'alegria plena de viure —*Siete novias para siete hermanos*, *Melodias de Broadway*, 1955, també/també *My fair lady*— i aixecar després les primeres pedres que enderrocaren dramàticament l'edifici —*West side story*, *Hello, Dolly*— amb la cloenda anomenada, ¿per què no?, *Mary Poppins*.

Llavors —això és una síntesi, un apunt breu i lleuger, frívol a tota una estètica cinematogràfica— arriba el dubte, ¿què passa, per exemple, amb *Música y lágrimas*? No ho sé. I aquí, probable, l'angoixa críticament em porta a les zones del dolor. Perquè dolor és un viure orfes de musicals. I sense el Gary Cooper. O el Jack Palance. O James Dean. O...

Malgrat tot, l'adolescent —marbre, solitud, aigua i metall, memòria— nu al pati de butaques del cine Comedia barceloní, tancada la llum del projector, amb la dolçor als llavis, ha descobert tota la carn encesa de Cyd Charisse.

TONI ROCA / ESTIU DEL 42.



FOTOGRAMA DE VIDAS CRUZADAS

Quan el resultat final val la pena, les eternes, pesades, inútils, discussions, sobre les relacions entre Cine i Literatura queden desautoritzades tot d'una. D'exemples, per sort, n'hi ha a cor què vols; un dels més recents és *Short Cuts* (*Vidas Cruzadas*) de Robert Altman. Pel·lícula que té el seu punt de partida en uns quants contes i un poema de Raymond Carver (textos editats fa poc en traducció castellana). El resultat final és una impressionant lliçó de cine. I de literatura. Els espectadors som avisats des del primer moment (una primera seqüència brutal, amb uns avions fumigant, mentre les «vides creuades», captades amb una magistral visió simultaneïsta, es preparen per entrar en acció) i ja no se'ns deixarà respirar fins al final; i això que hem d'assistir a fetes d'alt voltatge, com la de l'aquell amant enganat que destroua, amb una serra mecànica, el pis de la seva dona.

És una d'aquelles pel·lícules en què tot quadra. Obres com aquesta no surten ni per casualitat ni, m'atrevesc a dir, amb només un domini tècnic del mitjà, sinó sobretot per la delicadesa d'un detallat treball artesanal. El mateix passa en el cas d'una literatura, tan complexa, a pesar de les aparences, com la de R. Carver. Les gairebé tres hores que dura l'experiment són un exercici estilístic d'una bèstia del cine, que va tornar a ressorgir, després d'un temps d'hivernació, amb *El juego de Hollywood*, de la qual en rescata Tim Robbins, en un dels papers paradigmàtics de *Vidas Cruzadas*. És una pel·lícula arriscada. Com a espectador ingenu i sentimental, confés que, a mesura que le metratge avançava, vaig passar pena més d'un cop perquè no sabia com acabaria la cosa; em va arribar a desconcertar el maregmànium humà que es coïa dins la pantalla. En mans de segons qui, més val no dir noms, hagués pogut convertir-se en un esguerro monumental.

La simbiosi Altman/Carver és perfecta. El món de Carver és a la pantalla amb tota la seva capacitat de fasciació. Carver és un dels pocs escriptors que m'ha arribat a acollonir, a fer por fins i tot; per la manera com descriu la nul·lit absoluta de la vida contemporània, els gestos grotescs de l'home actual, el petit feixisme quotidià. Molt millor que els tractats més envitricollats dels filòsofs. Un univers poblat per uns essers grotescos, a la deriva dins la

selva postmoderna. Altman ho va descrivint amb la seva càmera implacable, amb l'ajut d'una fotografia de colors «forts» que narren a la seva manera l'univers angoixant del film, convertida en un bisturi esmoladíssim, burxant on més mal fa.

Per mi, la pel·lícula té, a més, un intentu afegit, que és la presència d'Andie MacDowell. Una preferència que

ni els més íntims em sabien. Amb ella faria coses, amb el vist-i-plau del lobby de dones, del mateix estil que el meu estimat Jaume Vidal, ànima putativa i caritativa (gràcies a ell podem arribar a final de mes) d'aquests Temps Moderns, amb Melanie Griffith. A veure si qualche dia ho aconseguim.

VESCOMTE DE ROBINES

A FAVOR DEL CINE

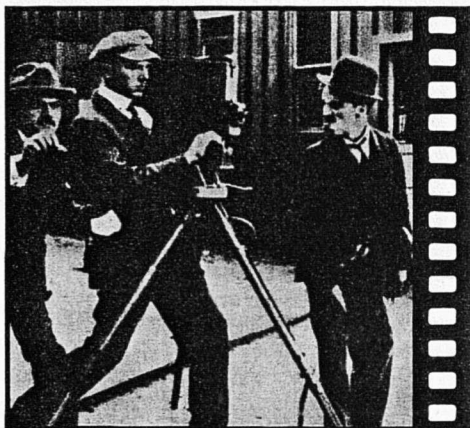
Michel Rio: *El principio de incertidumbre.*

Ed. Debate. Madrid, 1994.

Trad: Alberto Conde.

Una de les virtuts no menors de la novel·la de Michel Rio és la brevetat. El defecte major, per contra, és la dèria intel·lectualoide que la governa. No sé què en pensarà algun entès en la matèria (es discuteixen les últimes novetats en el camp de la física, de la figura de Stephen Hawking, i d'altres coses) de les elucubracions científiques que s'hi exposen amb tant d'entusiasme. Els qui nedam en les aigües procel·loses de la ignorància ens haurem de conformar amb l'enorme atractiu de les referències cinematogràfiques i artístiques en general.

La novel·la conta la història d'una amistat, intensa, breu i casual. La composició de la novel·la gira a l'entorn dels diàlegs, llargs en excés, tenyits a vegades de pedanteria, dels dos protagonistes. Un individu que resultarà ser l'escriptor, Jérôme Avalon, entra sense voler dins el jardí de la casa de Dan Harrison, ex-actor (assegura que ha treballat amb Mankiewicz, Wilder, Curtiz, Hawks, Dmytryk, Vidor, Minnelli, Kubrick, Aldrich, Kazan. ¡Bestial!), retirat, fastiguejat per la degradació i perversió («ineptas comedias, moralidades maniqueas, sagas del dinero y el poder desglosadas en series interminables, melodramas acomodados al gusto del día, películas de acción cuyas dosis de violencia gratuita, sexo mecánico, lenguaje inmundito e intrepidez de pacotilla estaban cal-



FOTOGRAMA DE CARRERAS DE AUTOS PARA NIÑOS

culadas por estadísticos de un nuevo cuño que reducían a ecuación los gustos más bajos de un público al que despreciaban...») que les arts de la imatge han patit en la present època de modernitat penumbrosa. Quan és temptat per un productor típic de la modernor, de molta pela i gens de seny, Harrison s'hi nega. Per decència, per honestetat. Sobretot per no caure en els mateixos errors, patètics, que alguns il·lustres precedents («... rechazaría ese papel aunque la película fuera una obra maestra. Limelight es una obra maestra, e incluye el momento más siniestro de la historia del cine. Ése en que Buster Keaton hace dos o tres gestos supuestamente cómicos, miserable parodia de su pasado talento.»)

El moment més entranyable d'aquest llegat a favor del cine que és la novel·la de Michel Rio el descobrim quan, un dia Harrison decideix reveure una pel·lícula en què va intervenir trenta anys enrera. En demana l'opinió al majordom, Louis, i aquest li retreu l'excés de sobreactuació i de paraules, en una pel·lícula, a més, que va de la mort: « Mire Chaplin, —li diu Louis— todo lo que fue capaz de mostrar sin palabras.» En el passat número d'aquests papers ja ens varen recordar que el cine va començar a morir el dia que va aprendre a parlar.

JERONI SALOM

Un accés de teoria

El patró tempsmodernista em pren la paraula, pronunciada així, amb el colze al tasser de madó Absun: —Escriu-m'ho, això del cinema americà. I, ara, se m'acud que *Instinto Básico* forma que és europea; però aquí la cosa va de subvencions i quotes de pantalla, a aquesta zona de ningú on la protecció de la indústria i el —sempre teòric— lliure mercat col·lisionen amb la defensa de la pluralitat cultural, del cinema europeu com a art... nacional?. Ja heureu sentit a parlar de la manca d'acord sobre el paquet cultural del GATT. I, pot ser, de com alguns defensors d'aquesta protecció tornen enera a l'hora de legislar conseqüentment per les minories nacionals a l'interior de certs estats propers...

El sentit de la petició, em fa l'efecte, anava per una altra banda, però. Per la banda, precisament, d'unes diferències que serien inherents a les formes i continguts de pel·lícules amb «mono» que erudit cinèfil.

Tal vegada el matis de la diferència es podria establir des d'aquest punt de vista que «la indústria» del cinema, la per antonomàsia, és la nord-americana. I en dir-ho pensam en les diferents versions generacionals de l'anomenat star-system, les inversions multimilionàries, els productors col·locant la querida i els yuppies canviant el final del guió i demanant més sexe i persecucions. Imatges, d'altra banda, que en bona part devem al cinema americà dins el cinema americà.

Per ventura la meua intuïció inicial quedaria més ben definida acudint a la figura de l'artesanía cinematogràfica: de l'escriptor de diàlegs a l'operador desconegut. I, sobretot, ja que l'organització bàsica i l'afinació final del producte depenen d'ell, del director artesà. Vull dir quan, dins una pel·lícula francament horrorosa, t'enquimera sobtadament un personatge secundari. O aquestes que, sense aportar res de nou, fan de bon veure, només perquè «estan ben fetes» i tot funciona, cosa que, a vegades, és exactament el que hom ha de mester d'una anada al cine —o, no ens enganyem, d'una passada pel vídeo-club—. Però se m'acud que el problema de l'art i l'artesanía no fa més que menar-nos a un altre romaguerar. No sé si deu ésser culpa del romanticisme, que va embullar molt la troca, amb la cosa del «geni». Pot ser només hi ha la diferència que significa parlar de l'artesanía del fang o dels leïts blancs de Pintor d'Aquil·les.

La veritat és que m'hauria agradat parlar de la primera vegada que vaig veure *Beau Geste*. Això és el que passa quan patim accessos de teoria,

MIQUEL CARDELL



PABLO RICO

PROFESSIÓ: DIRECTOR FUNDACIÓ PILAR
I JOAN MIRÓ A MALLORCA

1. LA PEL·LÍCULA DE LA SEVA VIDA.
Ciudadano Kane.
2. LA DARRERA PEL·LÍCULA QUE LI HA AGRADAT.
La lista de Schindler.
3. QUÈ DESTACARIA D'AQUESTA PEL·LÍCULA?
La nua realitat del fanatisme, la barbàrie i la crueltat humana.
4. DIGUI EL NÓM D'UN DIRECTOR.
Luis Buñuel.
5. DIGUI EL NÓM D'UNA ACTRIU.
Isabella Rossellini.
6. DIGUI EL NOM D'UN ACTOR.
Robert de Niro.
7. QUINA SEQÜENCIA LI HAURIA AGRADAT HAYER FILMAT?
Les seqüències inicials de *Blue Velvet*.
8. DESTAQUI UNA BANDA SONORA.
La banda sonora de *Blade Runner*, de Vangelis.
9. DESTAQUI LA FRASE D'UN DIÀLEG.
«Toca-la una altra vegada Sam» de la pel·lícula *Casa-blanca*.
10. QUÈ N'OPINA DELS OSCARS?
Quasi sempre m'agraden més les perdedores.
11. QUANTES VEGADES VA AL CINEMA DURANT L'ANY?
Fins fa un parell d'anys, una o dues vegades per setmana. Ara, una vegada al mes, com a molt. Ho sent.
12. LI AGRADA VEURE LES PEL·LÍCULES PER TELEVISIÓ?
Quin remei! És l'única possibilitat que tenc de veure cinema. Però m'estim més la fila sisena o setena d'un bon cine.

JANE VIDAL

VÍDEO

VÍDEO-DANSA:

Un nou llenguatge del cos i de la imatge

El Centre de Cultura «SA NOSTRA» ha organitzat, dins de la programació d'Estiu a la fresca, una Mostra Internacional de Vídeo-Dansa. És la primera vegada que s'organitza una mostra d'aquestes característiques a l'illa i evidencia el creixent interès del públic per les noves formes de creativitat visual.

La Vídeo-Dansa, síntesi de dues arts —dansa i vídeo en què coreògrafs i realitzadors s'han interessat per adaptar moviment i imatge per crear un nou espai escènic. La riquesa de resultats que neix d'aquestes dues expressions artístiques pot traçar-se en els musicals dels anys quaranta amb directores de la talla de Vincent Minelli i parelles de la qualitat de Fred Astaire i Ginger Rogers o Gene Kelly i Cyd Charisse.

Pel que fa al gènere vídeo-dansa, els coreògrafs nord-americans Merce Cunningham i Charles Atlas varen començar a investigar, durant la dècada dels setanta, noves formes i estructures de filmar la dansa. Aquí podria situar-se el naixement d'aquest gènere que ràpidament va crear interès a Europa, principalment a França. En alguns casos la figura del realitzador i del coreògraf s'ajunten: Régis Obadia i Joëlle Bouvier (*La Lampe, La Noce...*) o el també coreògraf i realitzador francès Philippe Decouflé (*Codex, Caramba* i la seva darrera creació *Le P'tit Bal*).

Els vuitanta varen veure com Anglaterra, Canadà, Alemanya i Espanya, entre d'altres, produïen centenars de títols de gran valor cultural, que varen generar un ample interès entre sectors professionals i públic en general (festivals de la importància de l'IMZ, Grand Prix de Paris, Nou Festival de Dansa de Montreal, Mostra de Catalunya...).

A la vídeo-dansa, la coreografia i la càmera comparteixen tres elements fonamentals del llenguatge visual: moviment, temps i espai. La càmera balla i el ballarí adapta el llenguatge del cos a l'objectiu. Aquest exercici inventiu crea noves relacions i constitueix un punt de trobada que permet nous camins de creativitat.

Com altres formes d'expressió artística, també la vídeo-dansa ha incorporat les possibilitats que ofereixen les noves tecnologies. Coreografies que existeixen en virtut de la imatge electrònica. Com a exemple d'obra realitzada al nostre país, la peça *La Habitación Desnuda*, realitzada per Manuel Palacios amb coreografia de Mariana Donderis i primera vídeo-dansa realitzada en alta definició.

ALINA IRAIZOZ

LA SEQÜÈNCIA

Sense dubte és una de les escenes més pol·lèmiques de la cartellera. Que Woody Allen admirar a Orson Welles no és un secret i si com a admirador de Bergman o Fellini ha retut homenatges en alguns moments de la seva filmografia (per què no ho havia de fer amb Welles?).

L'escena no ens arriba de sorpresa, quan Allen i Keaton visiten el vell cinema del seu veïnat, aquest els informa que vol tancar la sala amb un cicle dedicat al director de *Citizen Kane*. El cas és que uns dies després quan van darrere l'assassi i Woody Allen entra al back-stage, la pantalla ens ofereix l'escena final de *La dama de Shangai*. Memorable escena on els miralls no reflecteixen mai la imatge vertadera i quan després d'un bon grapat de disbars a les irreals figures dels protagonistes, un d'ells, el vil·là cau mort, ferit per una bala perduda.

Allen recupera aquesta imatge per acabar amb la vida del seu assati i ho fa amb una de les escenes més memorables del cinema d'autor. Després de tantes males imitacions, zhi ha res més sincer que un sentit d'homenatge en primera persona dedicat al gran mestre Welles?

BIEL AMER

