

TEMPS MODERNS

FULLS DE CINEMA

Núm.3 ■ Maig 1994 (Robert William Paul) ■ Edita: Centre de Cultura "Sa Nostra"

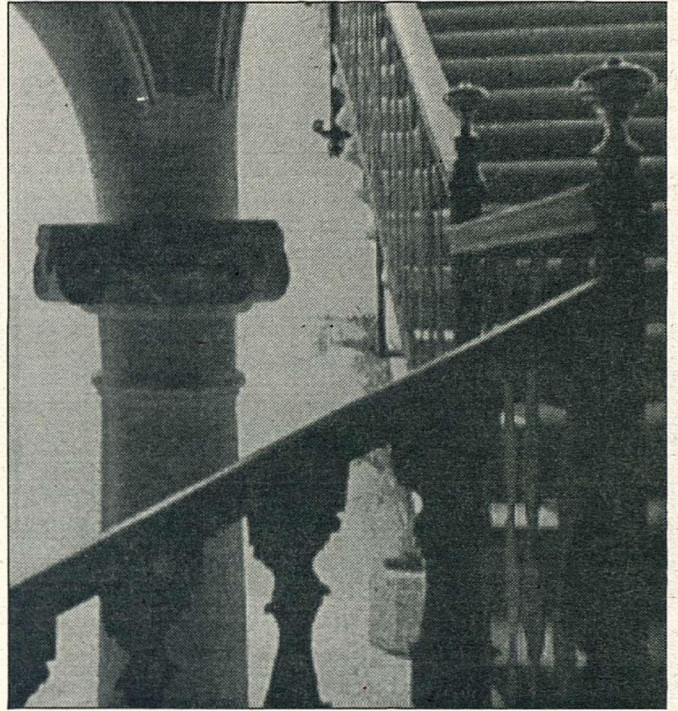
EDITORIAL

BROADCAST NEWS

Amor particular

La força dels lectors és el motor que mou qualsevol publicació. La nostra, aquesta, no n'és una excepció. Les manifestacions de suport rebudes fins ara, la gran acollida a diferents indrets del nostre territori, a gairebé tots els sectors de la nostra societat, és el millor regal que podem haver rebut després dels dos primers números apareguts. Hem de dir que fins i tot nosaltres mateixos ens hem vist sorpresos satisfactoriament per l'èxit de la publicació. Un èxit del qual n'hem tengut notícies, i just ara volem fer justícia tot comentant-ho, gràcies als comunicats que ens han estat remesos.

No són només persones individuals aquelles que ens transmeten paraules animoses, sinó també col·lectius i associacions. Aquest fet significa que és molta la gent que tenim al nostre costat. Grups de persones representants, d'altra banda, d'institucions, associacions socials i culturals, organitzacions ecologistes, etc. Passem doncs a retre tribut d'agraïment a aquests admiradors que ens confirmen que hem encertat el camí correcte: l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana de Son Rapinya —que ens feliciten a més per l'interès que els ha suscitat la secció **Parlant de Cinema amb...** apareguda al darrer número—, l'Ajuntament de Llucalcarí —a través d'un escrit signat per la totalitat del consistori—, el Vescomtat de Robines —enhorabona per cert al seu titular per l'anunci de les seves noces properes—, les seccions d'Etno-



logia i Antropologia del Nou Institut d'Estudis Lloritè (N.I.E.LL.), el Principat de Montuïri, el Col·lectiu de Cinema Toni Roca des de Tucson (Arizona), el Club de Fans de la Primera Actriu del Grup de Teatre de Campos i l'Associació Can Puvill, per la Defensa dels Arxipèlags Balears i Pitiüsos. A tots ells moltes gràcies per la seva adhesió i l'encoratjament. Intentarem no decebre les expectatives que han dipositat en nosaltres.

No seriem prou justs si no esmentàssim igualment dues manifestacions de caràcter verbal, això sí, fetes a més aprofitant les fosques de la nit, la insolència que concedeixen els destil·lats i la garantia nostra de preservar l'anonimat, de dos bons aficionats al cinema. Després de la constatació, de comprovar que el nostre esforç no ha estat de bades, el desafiament és molt més gran —ho sabem— però la il·lusió ens empeny per tal de continuar. TEMPS MODERNS existeix per la currolla de quatre folls però existirà per la confiança dels seus seguidors.

Garci, Volver a empezar

Les cançons de bressol són d'un aire certament malencònic, el mateix que respira la malenconia.

Fa set anys, José Luis Garci, dolgut i profundament abatut, es va decidir a llençar la tovallola i a baixar-se del carro de la direcció cinematogràfica. I mitjançant un comiat epistolar, esgrimia els motius i els mals tràngols que propiciaven la seva partida. Però el primer òscar espanyol —si bé Buñuel, tot i que sota una altra bandera, va guanyar com a espanyol el primer òscar— ha oblidat allò de *Never say, never again*, i els follets del cel·luloide l'han fet rompre amb aquell propòsit, i Garci ha tornat, mai tan ben dit, replicant al seu més internacional títol, a començar.

Tal vegada Garci pensava tornar fa temps, però es va estimar més esperar —per si un cas— que es complissin els 7 anys. Número màgic al qual se li atribueixen tota classe de bons averanys. Garci a tornat a començar, amb un títol de bressol i amb un tema de monges, basat en l'obra de Gregorio Martínez Sierra; un *remake* que té tres versions cinematogràfiques anteriors.

Després del franquisme, la transició cinematogràfica ha romput tòpics i tabús a les pel·lícules de monges. Des de les àcides i post-modernes religioses del carrer Hortaleza d'Almodóvar, passant per tres amants reverendes de *Extramuros*, pel·lícula èpica amb trasfons històric de Miguel Picazo, se sumen ara les bondadoses monges de Garci, que aconsegueix, després de més de dues dècades llargues, un film de qualitat i d'insospitada força estètica.

Canción de cuna és un melodrama —que no un culebron— amb tots els elements propis i emoció i nostàlgia arreu, plors, somriures, plans mitjans instigadors, plans llargs amb paisatges bucòlics i objectes decimonònics. Una pel·lícula, segons el



FOTOGRAMA DE *CANCIÓN DE CUNA*.

mateix Garci, «per gent bona, la pel·lícula que sempre vaig voler realitzar». Ja ho sentencien dos personatges al film: Saber mirar és saber estimar; i amb aquesta màxima es declara obertament la intenció d'una pel·lícula meritòria en la realització de les que es fan molt ocasionalment, i que ens trasllada a les llargues pauses i sonsors silencis de l'intimista Bergman.

Molts pocs realitzadors poden afrontar avui en dia una pel·lícula com *Canción de cuna*. L'acarnissada indústria del cine, afamada d'ingressos en taquilla, i els gustos dels espectadors, on imperen comèdies d'acció trepidant, i els músculs de Snipper i Stallone o la violència subliminal d'Eastwood, no deixa moltes sortides a títols com aquest, on, a més, el ritme necessari per fixar aquest univers emocional és desacostumadament lent per l'espectador.

A pesar dels esdeveniments de les monges missioneres a Ruanda, o dels súperendes del gregorià dels monjos de Silos —on es va rodar *Canción de cuna*—, no han estat coincidències positives per despertar l'interès del públic.

La pel·lícula és un drama sentimental en dos actes. Comença —i es desenvolupa totalment— dins un convent de clausura, quan les monges troben a la porta una senalla amb una nina nou-nada, que alterarà la rutinària vida de les monges. El metge que les atén, l'únic home autoritzat al costat del capellà i del bisbe a entrar a la clausura, donarà els seus llinatges a l'abandonada i la confiarà a l'atenció de les monges. Amb una cançó de bres-

sol de Sor Juana de la Cruz, la monja que durant devuit anys serà la mare adoptiva, es deixa pas a la segona part, en la qual veim com Teresa se'n va per casar-se amb Pablo, el jove que encén la seva passió amorosa, i amb el qui abandonarà Espanya, cap a l'Havana, on els espera la fortuna d'ultramar.

Aquesta segona part és la que millor manifesta aquesta nostàlgia de Garci. Augmenta la dimensió del drama amb la consternació de les monges, que es queden sense l'alegria que els va ser pròpia durant devuit anys, subratllant la fugacitat del pas del temps, el dolor, la tristesa, la disjuntiva d'estimar i renunciar a altres persones. I en aquesta ocasió els sentiments afecten unes monges, personatges tan pròxims com aliens pel cine. Un cine que quasi no es treballa i que només la professionalitat i la capacitat del realitzador pot evitar que els recursos fàcils i els resultats banals s'apoderin de la pel·lícula deslluïnt altres aspectes.

A més de Landa, destaquen les actrius, *materia grossa* de la pel·lícula. Totes són primeríssims noms del cine espanyol. Fiorella Faltoyano, habitual en els repartiments de Garci, i al seu costat Amparo Larrañaga, Virginia Mataix, María Massip, la còmica i veterana María Luisa Ponte, Diana Peñalver i la més contractada de les actrius espanyoles Maribel Verdú. I devora elles, noms importants en la producció tècnica com l'oscaritzada Yvonne Blake, encarregada del vestuari, entre altres destacats professionals.

Garci ha tornat a començar. És massa prest per saber si els resultats fins ara el deixaran satisfet o l'induiran al retir definitiu. Aquesta nostàlgia arriscada que camina pel penya-segat del descontrol emotiu constitueix un exercici de coratge, tant pels gustos del públic com pel reconeixement del director, que en el cas que ens ocupa es permet el retorn a l'ofici després que, set anys enrera, abandonàs el cine per no tornar-hi mai més. Per sumar a les curiositats que a l'entorn d'aquesta pel·lícula he apuntat abans, se m'ocorre una més, el sentit de la qual resulta avui antològica: «A la nostra estimada pell de brau mare, les coses van molt malament, vivim una època de desengany». ¿Tota semblança amb la realitat és pura coincidència?

Canción de cuna és una d'aquelles pel·lícules que només es donen de tant en tant. Només per aquesta raó és recomanable veure-la.

CLAUDIO KLYNHOUT

La mare del cinema soviètic

Lenin parlava del cinema com a part fonamental de la revolució cultural, però avui tant les revolucions com la cultura cotitza a la baixa. Si per un casual el bolic arriba de l'antiga URSS no cal mirar el butlletins de la borsa. No hi ha cotització. Tenen raó els qui asseguren amb gest agre-modern que fa un temps no massa llunyà tot el que arribava de l'Est era sobrevalorat per definició i per raons, en aquest cas, extracinematogràfiques. Perden la raó quan ho descalifiquen tot sense cap consideració. No hem d'oblidar que la progenitura dels mètodes que donaren intemporalitat al llenguatge cinematogràfic l'ostenten els soviètics.



FOTOGRAMA DE LA MARE.

¿Qui pot dubtar de la genialitat d'Eisenstein? ¿Qui pot negar l'avantguardisme de Vertov? ¿Qui pot oblidar el perfeccionisme i l'esperit investigador de Kuletxov?. No es tracta de reivindicar a ningú, tan sols de posar a cadascú en el lloc que es mereix dins la història del cinema amb l'objectivitat que dóna un segle d'existència.

Vsevolod Pudovkin s'inicià com a actor a les ordres de Lev Kuletxov, el pare del cinema soviètic, el primer cineasta que donà una importància absoluta al muntatge i així es converteix en personatge fonamental del desenvolupament de la narració mitjançant les imatges. El deixeble continuà en la recerca d'un llenguatge específic pel cinema. Va tenir oportunitat de mostrar que ja havia superat el mestre en el seu primer títol de ficció, *La mare*, adaptació de la coneguda novel·la homònima de Gorki— *La mare* és una pel·lícula per propi dret, en lloc d'una senzilla adaptació literària (Pudovkin)—. Si més no és una fita dins el cinema com una forma d'expressió independent de literatura i teatre, amb regles pròpies molt concretes. *La mare* és, també, un apropament a la cultura de masses, que en certa manera significa una ruptura amb el cinema formalista de Eisenstein i Kuletxov, un apropament als conceptes actuals de la indústria cinematogràfica.

J. A. MENDIOLA

There never was a woman like...

(Record de pel·lícules llegides)

Es meus antics records cinematogràfics són la Sala Dawson, el cinema del meu barri, el Camp Rodó, just darrera de la parròquia, i la revista *Junior Films*, una publicació cinematogràfica adreçada a un públic juvenil editada —no record si a Madrid o Barcelona, o a on—, cap allà els anys quaranta, que arribaren a les meves mans de les de mon pare, que m'havia estat col·leccionista i, em sembla, fins i tot col·laborador esporàdic.

Junior Films, que va tenir d'altra banda una vida més aviat curta, acostumava a incloure notícies del món del cinema, tant de l'espanyol com dels de fora, especialment el nord-americà i els que es feia als països llatinoamericans... A les seves pàgines tenia notícia jo, per tant, de les xafarderies dels actors i actrius, quan ja no eren xafarderies sinó història, fet i fet vint anys després. Però si record aquesta revista és, sobretot, perquè a cada número publicava el guió d'una pel·lícula, il·lustrada com si fos un còmic. D'aquesta manera jo, un bergantell de potser deu o dotze anys, vaig «veure» nombrosos films, aleshores ja clàssics alguns d'ells; i així, molt abans d'accedir amb plenitud a la televisió i, per suposat, al mercat del vídeo, ja havia conegut alguns noms mítics de la cinematografia, especialment de la factoria de Hollywood.

M'ha resultat divertit, després, al llarg dels anys, veure realment per primer cop, algunes pel·lícules que, essent per a mi estrenes, ja me sonaven, me les sabia... Tinc gravat a la retina de la memòria les imatges en blanc i negre de *The Best Years of Our Lives* (William Wyler, 1946); em varen quedar gravats, especialment, l'enfrontament de



FOTOGRAMA DE *THE BEST YEARS OF OUR LIVES*.

caràcters femenins que protagonitzaven Virginia Mayo i Teresa Wright, i el nom de Homer Parrish, el personatge del mariner que havia perdut els dos braços en un bombardeig, interpretat per un excel·lent secundari, Harold Russell, de qui mai no he tornat a tenir notícies.

Va esser llegint-ne les aventures que vaig conèixer l'Alan Ladd de *This gun for hire* o *The Blue Dahlia*, sempre en companyia d'una Veronica Lake que va esser durant molt temps el meu particular mite eròtic, potser el primer de tants. I, molt abans de veure'n cap pel·lícula, ja m'eren familiars els noms de William Bendix, de Danny Kaye, de Bob Hope, de Peter Lorre i Sidney Greenstreet —meravellosa parella de «dolents», de Ida Lupino i Lizabeth Scott, «vamps» com ja no n'hi ha... Fou aleshores, supòs, quan es va començar a congriar el meu convenciment —que avui encara mantinc— que el millor cinema, el que a mi més m'agrada, és el dels anys quaranta i cinquanta i, sobretot, el nord-americà. Les excepcions, les admetré totes.

Gilda no la vaig conèixer a *Junior Films*. Fou altre cop mon pare qui me'n donà referències, tot explicant-me com va viure ell, de jove, l'estrena del film de Charles Vidor, i com va impressionar en aquells moments Rita Hayworth (*Put the Blame on Mame* i *Amado mio* formen part de la memòria col·lectiva dels qui aleshores eren joves) i, així mateix, la galtada que li estampa Johnny Farrell/Glenn Ford, cosa inhabitual en aquell temps.

Avui, costa de trobar coses així.

JOSEP J. ROSSELLÓ

Crist de nou ressuscitat, a l'Argentina

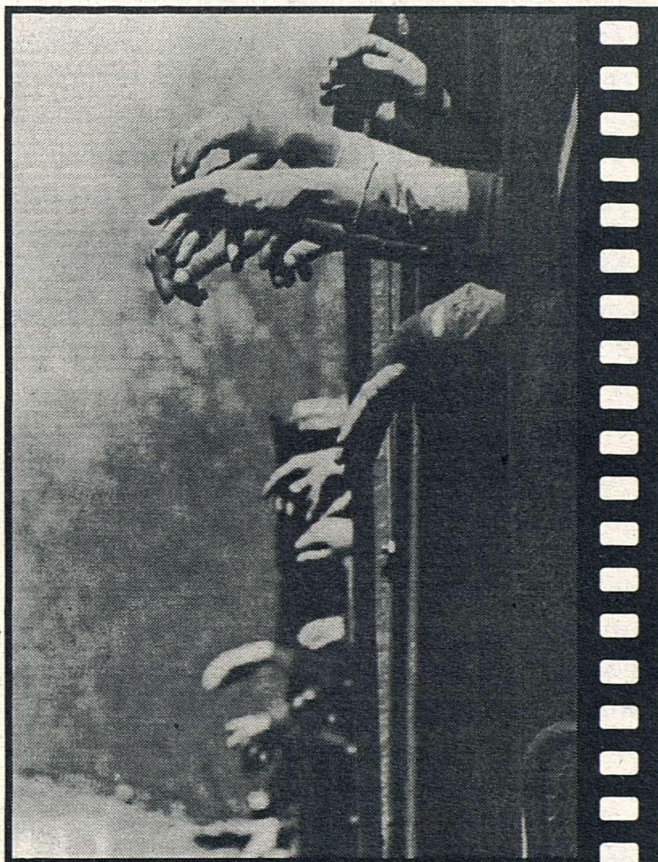
Cap bon favor s'ha fet a Eliseo Subiela, amb la recent distribució a la nostra ciutat de la seva pel·lícula, de l'any 1986, *Hombre mirando al sudeste*. Confés que no en sabia res de res, ni la més mínima referència. Una pel·lícula, vaig dir-me, del director de *El lado oscuro del corazón* s'havia d'anar a veure. Vaig entrar a la sala quan tot just s'acabaven els títols de crèdit de la sessió anterior. Vaig ser a temps de veure que una de les músiques del film era *Vespere de la Beata Virgine*, una obra impressionant de Monteverdi. La cosa no es podia presentar millor.

L'únic consol que em queda és poder dir que Eliseo Subiela ha evolucionat per bé. Almanco si es comparen les dues cintes citades. No n'hi he vista cap altra. Em va parèixer una pel·lícula dolenta de cap a peus, amb ben pocs elements que se'n puguin salvar. He vist que algun crític que m'és amic no la deixava gens malament en algun paper. Estic d'acord amb ell només en l'enfocament de la follia del protagonista. No la veig, al meu parer, ben aprofitada pel director. Un personatge que viu un món del tot aliè al nostre, que se sent membre d'una estranya comunitat més o manco ultraterrena, que té unes qualitats innates per a la música (està bé que faci d'organista de la capella del manicomi, però que s'atrevesqui a dirigir la *Novena de Beethoven* és passar-se un pèl; els déus no solen ser tan generosos), uns poders ocults (a vegades també usats amb una filantropia pròpia de la mare Teresa de Calcuta). Un personatge, en fi, que hagués pogut servir de pretext per massacrar la lògica racional del nostre món. Supòs que aquesta és, d'altra banda, la intenció última de Subiela. El millor és pot ser la relació, que progressa amb un ritme acceptable, pantant la psicologia, els punts de vista, les semblances i les diferències, entre el protagonista i el seu psiquiatre. Fins que arriba un punt en què no es distingeix quin dels dos és el foll de veritat. Poc més mereix destacar-se. Per allò de l'estima que un té a la literatura, afegiu-hi, si voleu, la referència-homenatge a Bioy Casares.

Il·lustres filòsofs varen decretar segons sembla la mort de déu. En alguns casos, no val la pena l'esforç d'inventar-los.

VESCOMTE DE ROBINES

La revisió perpètua



FOTOGRAMA DE LA LLISTA DE SCHINDLER.

Voltaire va titllar Hamlet de vulgar i ara mateix hi ha dos prínceps de Dinamarca a París, un d'ells al temple de la Comédie Française. Shaw digué que Otel·lo era un melodrama, però la tragèdia del moro venecià es representa avui a més escenaris que la nòmina completa de l'irlandès. La perspicax «Saturday Review» va despatxar el 1858 Dickens amb un despectiu *no creim que la seva reputació sigui duradora. Els nostres fills s'estranyaran dels motius pels quals els seus antecessors el col·locaren al cap dels novel·listes de la seva època*. La crítica és des de sempre una activitat tan malsana com mudable fins a la contradicció, però el presumpte art de les imatges va batent rècords de revisionisme. Les víctimes més recents d'aquesta ruleta de

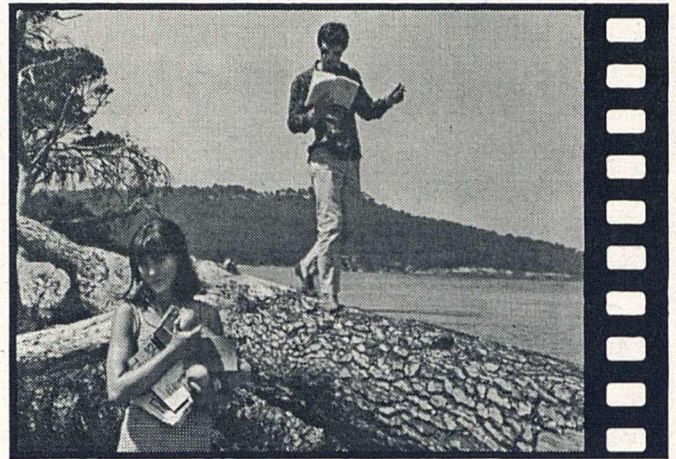
les valoracions són *El piano* i *La llista de Schindler*.

Després que l'elit novaiorquesa consagrà la pel·lícula de Jane Champion com una cimeira del gènere, «The New Yorker» va publicar un demolidor *Deu raons per odiar El piano*. Jo en conec almenys trenta més, però el que és rellevant és el brusc tomb en el que pugui tenir de *chic* una cinta que no ha tengut temps ni de passar de moda. En el segle de la suspensió dels judicis morals, era inevitable la líquüefacció dels preceptes estètics. D'això ve que aquests grans dialèctics que segueixen sent els francesos hagin aplicat la *deconstruction* de Derrida a la darrera jeremiada d'Spielberg. El poble que ha arruïnat Eurodisney acusa *La llista de Schindler* d'edulcorar l'holocaust fins arribar a fer-lo atractiu. A crítics espanyols de molta escuma els ha faltat temps per moderar la seva *pel·lícula del segle en temps* menys estridents.

Abunda també el cas contrari. Woody Allen va pagar a través de *Manhattan Murder Mystery* la factura per haver-se'n anat a jeure amb la filla de la seva dona. Aquesta primera impressió s'ha corregit amb el temps, encara que el pes dels gurús nord-americans ha impedit als seus vassalls locals expressar-se lliurement. El millor que li pot succeir a una obra d'art en l'actualitat és la penombra, literalment a *Terres de penombra*, que basa el seu èxit homogeni a no haver estat mai massa aflagada ni massa vituperada. El revisionisme no s'ha inventat avui, però els seus cicles eren normalment més llargs, vegeu sinó el cas Van Gogh.

El fundador del «New Yorker» ja esmentat es resistia fa set dècades a criticar pel·lícules, amb l'excusa que *el cine és un entreteniment per a velles i marietes*. La seva revista, que té avui raó de ser en el repàs i el comentari del cel·luloide, hauria de replantejar-se la seva comesa davant la fragilitat que fa de *Johnny Guitar* avui un producte insuportable, una altra volta en aquesta capçalera novaiorquesa tota valoració presumeix de definitiva, i la postmodernitat ha desguarnit el còmode ordre de la irreversibilitat de la finalitat de les coses. Només una passa separa el que és fatal del que és banal. Crec que ja l'hem travessat.

MATIAS VALLÉS



FOTOGRAMA DE *PIERROT LE FOU* DE J. L. GÓDARD.

Els millors moments del cinema

Els millors moments del cinema no succeeixen mai a les sales de cinema. No és paradoxa: és, almenys per mi, l'essència de l'art. Nodrits de símbols, mites i altres companyies travessem la vida. Uns amb més gràcia o encert que els altres. ¿Qui amb el desig d'un *bell morir*? ¿Qui suïcida sempre?. I n'hi ha que estem veritablement enverinats pels moments viscuts davant la pantalla, a les fosques, nus amb part del jo deixada al guarda-roba. Veritablement podrits de cinema.

Ja és la mala hora. La bona gent dorm el bon somni. La llum color caramel d'un bar obert, potser el rètol que amb prou feina il·lumina la cantonada em xucla cap a l'interior. Si no se sentís la veu de Nick Cave enmig la boira blava del tabac no m'hauria tret la jaqueta i l'hauria llançada sobre el tamboret, recobrint-lo, abans d'asseure'm. Algú m'ha vist com un antic àngel que té set i cerca el pols dels éssers humans allà on els humans cerquen el que la vida els amaga o els roba. Parlem del temps —ens agrada parlar-ne—, hi ha tantes formes al cel, tants colors a les tardes que porten pluja!. I, és clar, de Wenders. Poc abans de tancar els ulls, quan el vent udola als carrers i el cel clareja, passes el teu polze al voltant dels llavis. Dos, tres cops. Dos, tres cercles encantats. Pensem al mateix temps en *Pierrot le fou* i això ens fa somriure. Ens adormim abraçats, tranquils, podrits de cinema.

EMILI MANZANO

Del color dels somnis

Estic segur que us en recordau. És l'única que s'atreveix a dur un vestit com aquell. Som al sud, quan els homes i les dones volien reproduir el mite de l'aristocràcia europea entre cases neo-clàssiques, esclaus i cotó. És una festa de la més alta societat: elles, totes de blanc virginal; ells, tots de negre impecable. De sobte, acompanyada d'un Henry Fonda estoic, entra en els salons de ball Bette Davis. Diuen que du un vestit vermell. Un escàndol. Un vestit d'aquell color és propi només de «dones de mala vida». Adequat per la querida, però no per una dama que està a punt de casar-se amb un cavaller de tota la vida. Ballen. Tothom els fa el buit. La càmera segueix les evolucions del vestit com si fos la dansa d'una flama. O d'un incendi. L'orquestra deixa de tocar. Se'n van molt abans que no acabi la festa.

Aquesta altra és molt més recent. L'oficial nazi Amon Goeth està enamorat de la criada jueva que li serveix la taula i li cuida les mans. No sap molt bé que li passa. No són persones. La mira des dels seus ull blavíssims amb una mescla de desig i pànic. Prova d'amagar aquells sentiments terribles, però ja sabem que la tendresa del monstre pot ser tan gran com la seua crueltat. Aquest vespre, com passa sovint, s'ha engatat. Baixa a la bodega, on dorm la criada. La troba que s'estava rentant. Els ulls de color elèctric la miren com si l'afusellassin. I li diu que l'estima, que no són tan diferents, que podrien viure junts. La bèstia intenta seduir la bella. Afortunadament per ell, reacciona a temps: la insulta, la pega. La bèstia s'ha salvat en el darrer moment.

Ja ho sé. Tant *Jezabel* de William Wyler, com *La llista de Schindler* de Steven Spielberg són en blanc i negre. No tenc cap dubte, però, que tothom ha vist el vermell del vestit i el blau fredíssim dels ulls. La capacitat de suggeriment sempre és superior a l'evidència; per això, els pitjors moments de la pel·lícula de Spielberg són les seqüències a color. Pura retòrica. Redundàncies innecessàries. El blanc i el negre dóna volum a l'escultura dels sentiments. El cine en blanc i negre es fa tàctil com un cos ajagut.

MANEL-CLAUDI SANTOS



PERE BATLE MAYOL

PROFESSIÓ: DIRECTOR GENERAL DE "SA NOSTRA",
CAIXA DE BALEARS

1. LA PEL·LÍCULA DE LA SEVA VIDA.
Alguien voló sobre el nido del cuco.
2. LA DARRERA PEL·LÍCULA QUE LI HA AGRADAT.
Canción de cuna.
3. QUÈ DESTACARIA D'AQUESTA PEL·LÍCULA?
El paper de l'actor espanyol Alfredo Landa.
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.
Fernando Rey.
7. QUINA SEQÜÈNCIA LI HAURIA AGRADAT HAVER FILMAT?
La seqüència final de *Juan Nadie* de Frank Capra.
8. DESTAQUI UNA BANDA SONORA.
La de la pel·lícula *Tots els matins del món*.
9. DESTAQUI LA FRASE D'UN DIÀLEG.
«Hay un placer mayor que matar, dejar vivir»
de la pel·lícula *El Oso*.
10. QUÈ N'OPINA DELS ÒSCARS?
És una forma de potenciar el cine.
11. QUANTES VEGADES VA AL CINEMA DURANT L'ANY?
Quatre o cinc pics al mes.
12. LI AGRADA VEURE LES PEL·LÍCULES PER TELEVISIÓ?
Sí, però les veig més a gust al cine.

VÍDEO

Vídeo de creació a Espanya: èxtasi i simetria

Aconseguir que el vídeo de creació o el vídeo-art fos considerat com una forma d'expressió artística fou cosa de vint anys, aconseguir la consideració d'*èxtasi de la imatge* serà cosa del mil·lenni, i tanmateix ho és. O ho va ser. Ho serà.

A la dècada daurada del vídeo de creació a Espanya —els anys vuitanta— segueix una època opaca en la qual les *elaboracions vídeo* dibuixen dues trajectòries simètriques: un **trajecte autenticista**, el d'aquells que s'autoafirmen impertèrrits, resistent en un terreny desmercantilitzat i ex-subsuencionat, és a dir, el d'aquells que enregistren en format baix i mercadegen les pietats dels estudis de postproducció, i un **trajecte gradual**, aquells que des de la formació dins l'*art completíssim del vídeo* accedeixen a altres disciplines amb totes o algunes de les seves valises, aquells que proclamen una *carrera de composició d'imatge* al cine, a la publicitat, a la televisió, al videoclip... Si al trajecte autenticista s'hi ha infiltrat gairebé tot el cretinisme intel·lectual del país, el progressiu o gradual és pot entendre com una reconversió terminal fins a l'autoestafa o el desembarcament en un terreny (l'audio-visual) que es considera natural i propi. Aquesta idea d'*espai vital* en el vídeo de creació espanyol ha estat una constant.

Certament els primers noranta apareixen marcats per aquests dos trajectes a Espanya i arreu del món. Una perspectiva de retrocés o immobilitisme seria injusta i possiblement manipulada. El vídeo de creació espanyol ha travessat un desert que sembla que s'acaba, un desert i una ressaca que es corresponia més amb el procés polític que amb el procés cultural, un desert produït per la feblesa dels miratges de grandor i la contradicció, propis del cinquè món, de les estructures de producció i exhibició: un parc tecnològic inflat i sobrat (herència dels fasts del 92) l'optimització del qual sembla passar per un accés tàcitament i reiterativament prohibit als creadors. No ocorre en lloc més del món llevat de Nauru i Samoa Occidental.

Tanmateix no pareixia que hi hagués cap indicatiu de reacció. Els videocreadors tendeixen a protegir la seva independència amb un contracorporativisme radical (hi ha continus i fracassats intents d'associació) que no sempre ha estat moralment respectat. La posició dels creadors espanyols respecte a les nefastes biennals del Reina Sofia o el recentíssim *Manifiesto Contrakazzúo (Carta al Papanatas Audiovisual)* sembla esbossar un principi de posició dels autors respecte a l'estat d'ignorància. En definitiva, amb trajectes o tendències, el vídeo de creació com a disciplina completa de la composició en imatge segueix sent l'experiment més lliure, ço és: la mare de tot el que és nou, i això no es perdona.

JOSÉ RAMÓN DA CRUZ

LA SEQÜÈNCIA

PITJOR ▼ Hauríem de dir, per ser més exactes, les pitjors. Les podeu veure a *El árbol, el alcalde y la mediateca* de monsieur Erich Rohmer. A aquestes alçades de segle, em pareix un exercici de dubtosa ingenuïtat això d'agafar la càmera i posar-hi davant uns «actors» no-professionals, sense to ni so, sense control, intentant transmetre una pressumpta «naturalitat» cinematogràfica. En el fons, tal vegada l'objectiu de Rohmer és força lloable (allunyar-se de la sobrecàrrega de tècniques i efectes especials del cine actual), però s'ha de fer amb una intel·ligència i subtilitat que Rohmer sembla que ha perdut.

MILLOR ▲ No és potser la millor. Són uns pocs segons, però en la seva fugacitat l'espectador atent hi descobrirà el sentit de tota la pel·lícula. És la primera vegada que es demostren sense ocultacions l'amor; un ofereix a l'altre una tassa de te. Les mans s'acaricien, es toquen, forcegen, sorpresos de la situació, assaborint el gust de la pell. I ja està. Anau-la a veure. *M. Butterfly*. Extraordinària.

JERONI SALOM

