

TEMPS MODERNS

FULLS DE CINEMA

Núm. 6 ■ Octubre 1994 (François Truffaut) ■ Edita: Centre de Cultura "Sa Nostra"

EDITORIAL

IN MEMORIAM

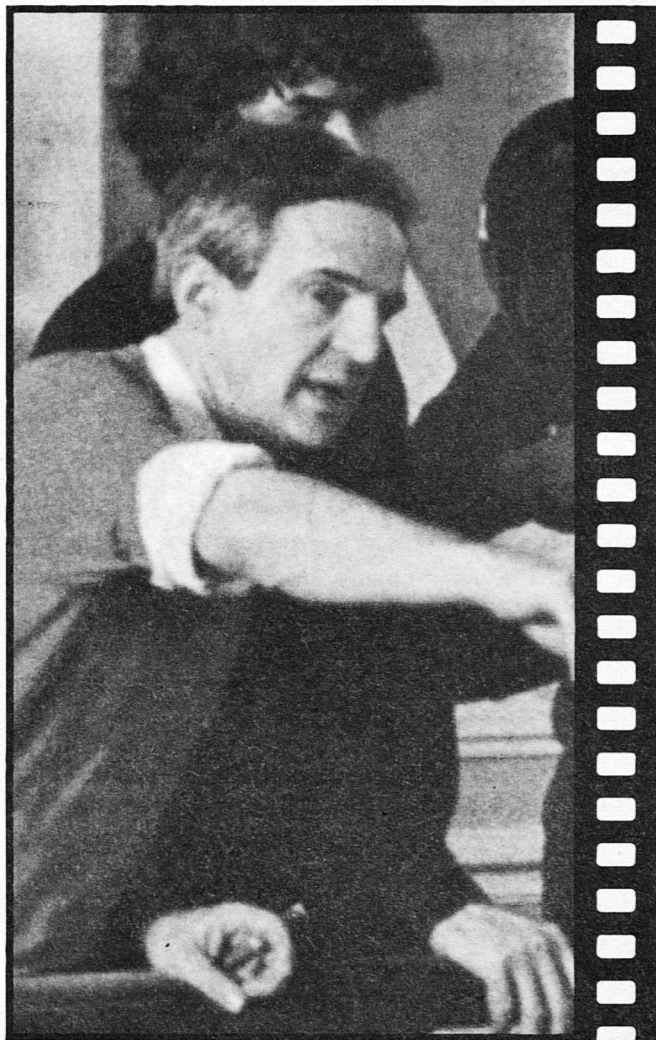
Sempre m'he demanat si he donat vida als personatges que he interpretat o si som el resultat de tots ells.

Burt Lancaster

Hora d'informar sobre l'estat de les tropes hem de presentar dues baixes recents. Raúl Julià també ha marxat aquests dies pujant en marxa al darrer vagó del tren que havia agafat el protagonista d'*Il Gattopardo*. El mateix tren que, fent el mateix trajecte, se n'havia portat Federico Fellini un any abans. Dels actors emperò no sabem mai quan desapareixen de bon de veres. Tantes vegades els hem vist morir a la pantalla que existeix amb ells una mena d'idea d'immortalitat o de mort intermitent. El guionista d'*Havanna* ens havia fet creure de bon principi que Raúl Julià o, més ben dit, el personatge que interpretava, havia mort. Burt Lancaster ho havia fet voluntàriament a *Novecento*, després de comprovar, en aquest cas amb la col·laboració forçada d'una pagesa joveneta, que una part d'ell mateix ja també havia mort.

La mort voluntària és una opció més dins el catàleg, cada vegada més nodrit, que tenim els humans a la nostra disposició per fer una sortida digna d'aquest món. Manuel Vicent diu que el suïcidi és una forma financera de quadrar perfectament un balanç i ell mateix ens recorda Camus quan també parla del suïcidi com de l'única qüestió filosòfica seriosa. Amb ell es dona solució, en un segon, a tots els problemes de l'existència.

No tot deuen ser flors al món del cinema. Els actors i les actrius són éssers humans i, precisament



FRANÇOIS TRUFFAUT, QUE AQUEST MES ES COMMEMORA EL DESÈ ANIVERSARI DE LA SEVA MORT

aquesta circumstància —a voltes oblidada o ignorada— els acosta a la resta de mortals. Sempre s'ha parlat de la duresa de la professió. Una duresa que, des de fora, no s'analitza i tampoc no acaba d'entendre's. Això sí, la gran massa hi percep una passió que és tot enveja i que fa difícil de creure allò que un actor com Paul Newman, precisament ell, diu: *si hagués de començar de nou optaria per dedicar-me a l'automobilisme. Resulta molt més estimulant que tenir tot el dia les càmeres pendents del teu cul*. Hem de pensar, si de cas, que amb això de l'automobilisme deu referir-se a l'espectacle de la velocitat i no a fer part d'una cadena de producció de la indústria dels cotxes.

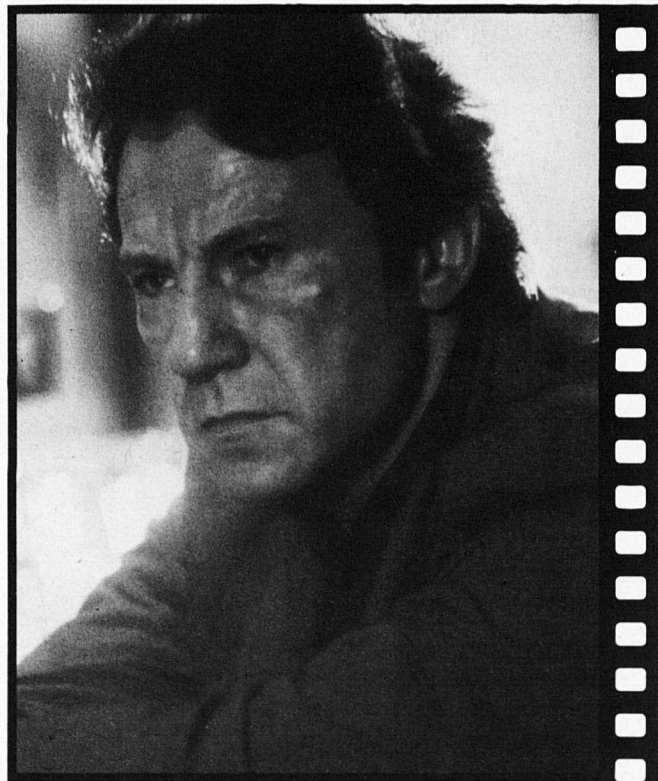
CRITS

El més recent Abel Ferrara ha passat per les pantalles indígenes. I a fe que ha estat un calvari, que no sé si estarem en disposició de repetir, tan dura ha estat l'experiència. Bastava fixar-se en els rostres dels espectadors quan sortien de veure *Bad Lieutenant*. La veritat és que, en arribar a casa, fan ganes de seure't davant del televisor, una nit sencera, i empassar-te els fems de Tele Cinco o Antena 3; pels més sensibles, una setmana seguida dels informatius d'en Carrascal potser ni els siguin suficients per recuperar-se de l'impacte rebut.

No és una pel·lícula que m'hagi desagradat. Però hi ha qualche cosa que no m'acaba de satisfer. Crec que l'error principal d'A. Ferrara ha estat voler impactar, sense cap trucatge, d'una manera a voltes truculenta, l'espectador. Pel meu gust, a la pel·lícula li falten alguns elements «ficticis» per fer com a de contrapès a les fiblades que ens dirigeix. No ha sabut trobar les dosis necessàries de suggestió, de simular, amb les quals hagués pogut dir exactament el mateix. L'art en brut, la pedrada pura i dura, és difícil de mantenir en tensió sempre seguit. A. Ferrara, pel que sembla, no ha volgut davallar ni una estona la guàrdia.

No és difícil descobrir en l'estil d'A. Ferrara l'empremta d'algunes peculiaritats dels anomenats independents americans: Hart Hartley, Jim Jarmush... En general, han posat fre a la velocitat de la càmera; el seu cine no es limita només a narrar; n'exigeixen qualche cosa més; rebutgen l'ajut dels afectes especials i prefereixen la naturalitat, la captació en viu d'ambients i espais. Tanmateix, la càmera lenta, pot arribar a ser un perill. A. Ferrara es delecta, es refocila gairebé en els patiments de la bèstia humana.

Bad Lieutenant és una pel·lícula d'interiors, la descripció de la psicologia problemàtica del protagonista. Un policia que juga brut, drogata, estafador en unes apostes de beisbol, donat a la violència (la primera seqüència, quan acompanya els fills a l'escola i els escridassa a voler, és una clara resposta, contundent, contra les excel·lències de l'*american way of life*, que tantes i tantes pel·lícules s'encarreguen d'exaltar). És clar que Ferrara l'adorna d'uns gusts i atributs (policia, drogata, indesitjable). Impassible, pas a pas, A. Ferrara filma els diferents viatges al fons de la nit del policia. Els ambients, tot i ser d'allò més tèrbols tenen poc a veure en la configuració del per-



HARVEY KEITEL

sonatge. El seu redreçament moral no vendrà fins que es topa amb el cas de la violació d'una monja (una magnífica excusa que A. Ferrara usa per introduir elements de simbologia religiosa, que no m'acaben de fer el pes). Brutal interpretació de Harvey Keitel, cada vegada més gran actor, capaç d'extreure de la cara les ganyotes més increïbles, de plorar fins a posar-te la pell de gallina i de cridar com ningú mai ho ha fet davant una càmera.

VESCOMTE DE ROBINES

TRACTAMENT CINEMATogràFIC DE PRIMER ORDRE. (DIVERS)

(A José Luis Guarner, mort tot just ara mateix fa un any)

Tractat cinematogràfic de primer ordre. Divers. D'ambigüitat calculada. De reminiscències trobades als grans magatzems de la ciutat en època de rebaixes. Però malgrat Robert Rosellini —cristià,

resistent, artista— Roma no sempre fou una ciutat oberta —després arribaria Fellini i la seva faràndula del circ i de les llums, de coloraines sorprenents sempre...— que de vegades, coses dels operaris del sector metal·lúrgic en vaga política, tancava portes i finestres a l'exterior. I a l'exterior fa fred. Fred de l'hivern quan Robert Siodmak formalitzava el desenvolupament de tota una història d'amor i de terror.

(Seqüència primera. Nocturnitat. Exterior. Pla general d'avingudes, places i carrers. És a l'hivern. Neva poc a poc. Climatologia adversa. Temperatures de rigor màxim i la gent encara —la gent dels antics estudis Charmartín, és clar— vestida d'estiu a l'estil anys cinquanta. La ciutat —el poble, la província, la comunitat autònoma— sota mínims. Al bar de la cantonada arriba una parella que vol saber tota la qüestió sobre...).

Tots els tractaments de caire cinematogràfic, ara que arriba la tardor, tenen la virtut de la polivalència... quan la polivalència és estricta i rigorosa, certa o possible/probable tal qual la tarda aquella del pòquer a Beverly Hills. Presents i poderosos a la partida i no per ordre alfabètic els personatges següents Kirk Douglas —lent però enèrgic—, Howard Hawks —la seva passió són els cotxes de carreres i a Indianapolis fou el rei— Bob Hope una vida carregada d'acudits, històries d'amor, de propaganda ianqui i fa molt bé—, Robert Mitchum —recordaria llavors aquell paper principal a *La hija de Ryan*—, Jean Simmons —sempre reina, sempre verge, sempre/sempre...—, Eleanor Parker —sense concretar, sense adjectius qualificatius determinants— i tanquen el cercle, John Lennon que uns minuts abans fou assassinat a Manhattan però d'això ja fa molts d'anys, la memòria és feble i el remordiment també. Altres convidats al pòquer no varen fer acte de presència: Burt Lancaster, Jeremy Irons, Thelma Ritter, Lee J. Cob, Glend Ford, Thomas Mitchell i Clark Gable, Lee Marvin, Lauren Bacall, Gladys Cooper, Terry Moore, Victor Mature...

Pòquer d'aire i sentiments nostàlgics amb tota la barreja de rostres famosos un temps ara convocats a la llar privada de Billy Wilder. Billy Wilder també fou —menció especial del jurat a Cannes— autor de nombrosos tractats cinematogràfics que no acabaren com l'anomenat rosari de l'aurora però gairebé, gairebé. Al llarg de la partida el tema no es mencionà per por a despertar suspicàcies a unes sensibilitats especialment difícils. Kirk Douglas, Howard Hawks, Bob Hope, Robert Mitchum, Jean Simmons, Eleanor Parker i John Lennon són així. La gent de Hollywood és així: ambivalents i perdurables, polivalents i abstractes encara que Roberto Rosellini —que mai treballà als estudis de Los Angeles — fou tota la vida un personatge al marge però mai marginal... (després, arribaria la tardor, temps de magranes, tots sants, panellots i panellons, disbauxa al cor i tremolor a l'ànima).

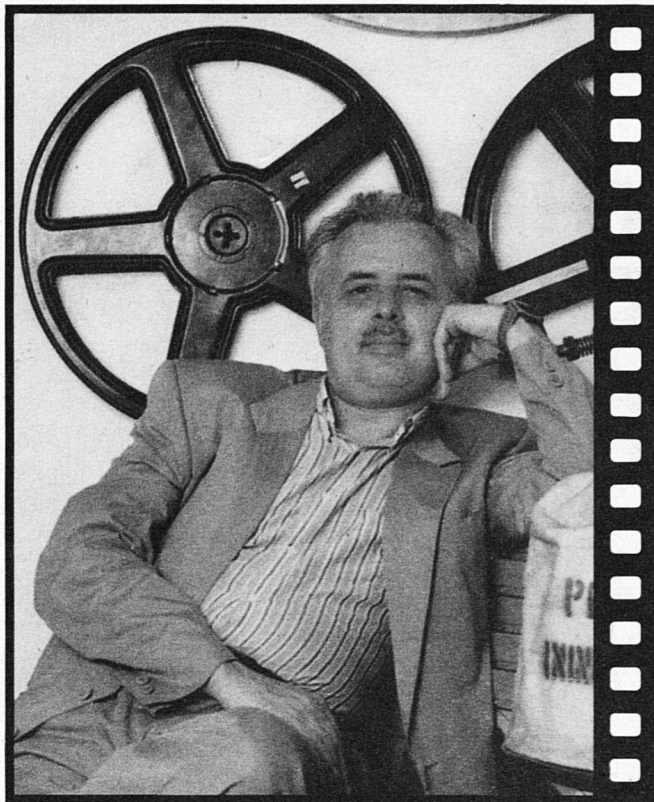
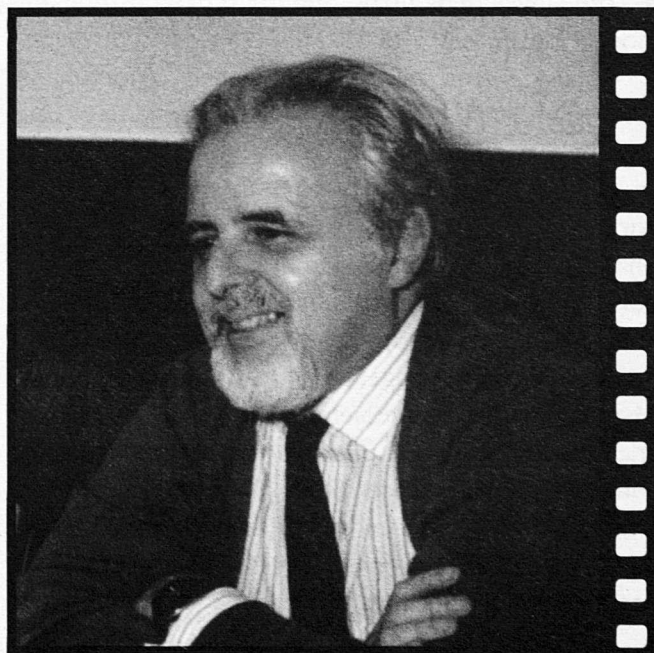


FOTO: JULIO VIVAS

Tractat de la cinematografia quan del seu naixement fa cent anys —el naixement d'una nació?— i a tothora i a tot l'univers se celebra la magnitud de la tragèdia, amb permís delicat de Quim Monzó que no viatjà mai a Hollywood. «Queda molt lluny», afirmà entre passeig i passeig per la Rambla barcelonina. Cel tancat d'horabaixa i això era i no era quan naixia la primavera.

Tractament cinematogràfic de primer ordre. Divers.

TONI ROCA
EIVISSA. TARDOR 94.

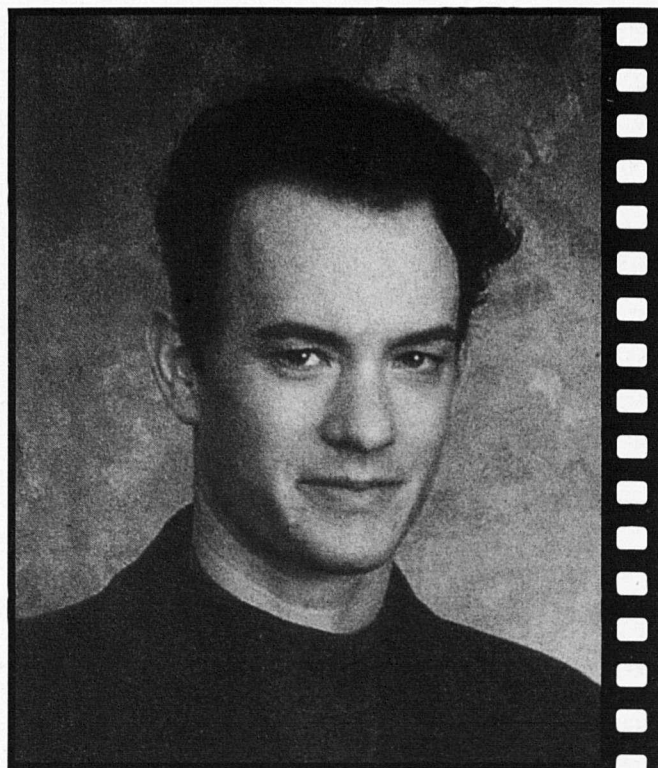


THE CRYING GAME

Encara me'n record de la primera vegada. O potser m'ho han contat. La memòria —aquesta maledicció que ens persegueix tota la vida com un càstig etern— sap jugar males passades quan vol. Sigui com sigui, el motiu va ser la por. Es tractava d'una pel·lícula aparentment inòcua. Infantil. De Walt Disney. Jo era petit i els meus pares m'havien duit a veure *Pinocho*. No sé en quin moment, hi apareix el personatge d'un home gras, enorme, barbut. La representació més exacta i fidel dels ogres dels contes que jo mai havia vist. I es movia. I parlava. I reia. I agitava una panxa immensa a pocs metres dels meus ulls horroritzats. No ho vaig poder resistir: vaig començar a plorar, a tremolar fins al punt que vàrem haver de sortir del cine. No he aconseguit mai veure *Pinocho*.

A mi m'agrada plorar en el cine. Però no de por. Supòs que està mal vist i la gent t'ho retreu si encenen els llums de la sala i et troben amb els ulls vermells. Aquests forts que es mengen els sentiments a cullerades i escupen la indiferència amb una mirada de superioritat posada per damunt de les espatlles són l'ogre de *Pinocho* que ha botat de la pantalla. No entenen res. I el cine molt manco. Allà, a les fosques, més tots sols que no a fora quan ens enganam amb la companyia dels altres, miram un mirall que ens mostra despullats i gairebé indefensos. Convé deixar-se dur. Jo no hi opòs resistència. Afortunadament, d'un temps ençà he tornat a plorar en el cine. Durant una època terrible, quan hi anava, no plorava. El cine era avorrit. Només feien pel·lícules importantíssimes de directors alemanys. L'ogre gegant s'havia ficat a guionista i director. Vaig tornar a tenir por. Ara sembla que ha canviat i els mocadors tornen a funcionar dins les sales. Si no ho record malament, la darrera vegada va ser amb *Philadelphia*. Abans, *Eduardo Manostijeras* ja m'havia deixat com una esponja. I també *Cinema Paradiso*, amb un d'aquells finals que et posen l'ànima com un purè de patata. No hi ha cap misteri. Tot és molt senzill. Només passa que el cine torna a parlar d'aquelles coses que realment ens importen.

MANEL-CLAUDI SANTOS



TOM HANKS

SHORT CUTS, UNA DIVINA COMÈDIA D'ALTMAN

Les virtuts d'una pel·lícula d'Altman són infinites. Si el cine fos com la pintura i poguéssim penjar-lo de les parets, sense dubte molts de llocs estarien empaperats amb l'art i qualitat d'aquest septuagenari director, que com els bons vins, millora amb els anys. I com més anys compleix el mestre Altman, el seu talent i genialitat es converteixen en un plaer ordenat i temporal.

Aquest home aguerrit, tossut i de cabells blancs amb l'aspecte i la brillantor del savi furtiu de la *Cala-buch* de Berlanga, ha tornat a astorar-nos en els seus *Shorts cuts* amb un exercici de bon cine. *Shorts cuts* busseja en els sentiments, salta de l'humor a la tristesa, de l'elegància a la sordidesa, de la tendresa a la desesperació, de les ànsies a la passivitat. Transmet les interioritats de 22 personatges extrets de vuit relats curts i d'un poema de Raymond Carver, un escriptor emi-

mentament atrapat per la botella, devorat pel tabac i engolit per la voracitat classista de la vida americana. Carver, el gran prosista de la societat americana, a qui el reconeixement en el seu país li va arribar a les darreries de la seva vida, va ser definit com el Txèkov americà, per aquella línia narrativa de realisme brut i de contingut social. Els relats sedueixen Altman pel seu càustic estil, i, en perfecta comunió, el veterà Altman unirà el seu vitriòlic sentit de la vida adaptant-los en un guió cinematogràfic que accentua el to àcid i dolç de la moral americana amb ironia, crítica i humor, i el convertirà en un *collage* humà de tres fantàstiques hores de durada.

Els personatges s'enllacen els uns als altres mitjançant equívocs, casualitats, coincidències d'una manera anònima i independent, sense que ni ells mateixos coneguin o es reconeguin com a víctimes del trencaclosques: metge, locutor, mestressa de casa, pintora, maquillador, policia, pescador, cantant de club, violoncelista, pornotelefonista, pallaso, cambrera, pilot d'helicòpter... tenen en comú residir a Los Angeles i una conflictivitat que en ocasions frega la desolació, la mort, la impotència. Les seves reaccions davant dels esdeveniments en aparença naturals i tan ianquis són el *leit motiv* de les seves vides en aparença independents.

Una epopeia urbana molt ben lligada, amb ritme, sense eclipsis de personatges, sense caps sense fermar, sense idees extraviades, amb excel·lents metàfores com la de l'helicòpter fumigador que sembla exterminar, a més de la contaminada atmosfera de Los Angeles, la irritable i decepcionant existència dels seus habitants, la vida dels quals flueix creuada davant l'alienació social del final del mil·lenni; o com la metàfora del terratrèmol, que tanca el film amb la seva sacsejada per recordar-los que encara són persones, els avisa que són vius i els adverteix de la seva vulnerabilitat, tot i que el sisme no passarà d'un simple ensurt, una cosa nimia que contempen amb resignació histriònica.

En el fons, aquest mosaic està format per nombroses peces que ens recorden una situació pròpia pròxima a les nostres vides, o no molt llunyana. Per això, els personatges no tenen malícia, són la conseqüència d'una cultura, d'un moment social i arrossegueu al seu darrera el pes d'una jove nació que ha entrat en crisi fins i tot abans d'haver assolit la maduresa. Des de la cambrera que atropella inconscientment el nin, o els pescadors que no denuncien l'aparició d'un cadàver per no espanyar egoistament la seva excursió amb el pretext que ja no es pot fer res, i fins i tot el netejador de piscines àvid de sexe que matarà una ciclista adoles-



FOTOGRAMA DE DE *SHORT CUTS*. VIDAS CRUZADAS DE ROBERT ALTMAN

cent, en un atac emocional just quan passa el sisme, que oportunament li servirà per camuflar l'homicidi per la mort natural per esclavissaments. I és que contemplant aquesta divina comèdia del 1994 l'espectador indulta aquests malaurats personatges, perquè la maldat no existeix en ells, només són víctimes propícies de situacions que com en la vida es creuen de manera instantània i involuntària.

Hi ha nombrosos paral·lelismes amb *Nashville* per molts la millor pel·lícula d'Altman, o almanco la seva millor pel·lícula fins als 80, una crítica social sense contemplacions, que retrata gent corrent, situacions extremes o absurdes que despertin l'interès per la contemporaneïtat i inclús la influència depredadora del sistema americà en mig món, són trets comuns a *Short cuts*.

Mentre *Short cuts* fa les delícies del públic a les pantalles d'arreu del món, el veterà Altman ultima a París el rodatge d'una no menys sorprenent història *Pret à Porter*, títol rodó per desplegar l'univers de les passarel·les mitjançant una galeria esperpèntica i humana que mostra l'entrellat de la moda; un projecte pel qual ha aconseguit reunir estrelles tan dispars, de renom i rutil·lants com Sofia Loren, Kim Basinger, Julia Roberts, Lauren Bacall, Marcello Mastroianni i fins a 23 actors de primera línia que comparteixen cartell amb el *glamour* a dojo de les *top model*: Claudia Schiffer, Linda Evangelista, Naomi Campbell o la nostra picassiana Rossy de Palma. I amb els déus de la moda i dissenyadors Jean Paul Gaultier, Christian Lacroix o Gian Franco Ferré, que aporten el seu *charme* i talent crepuscular. Una nova proposta del cine coral, un nou mosaic i retrat amb la mirada sàvia i deliciosa del mestre Altman.

CLAUDIO KLYNHOUT



HENRY MANCINI I AUDREY HEPBURN

COLORS

Només veure-la vaig pensar que era incapaç de trobar-li cap línia recta. És l'al·lota més voluptuosa i sensual que he vist en pantalla gran. Estic parlant de la protagonista de *Mississipi Masala*, la pel·lícula de Mira Nair, protagonitzada per Denzel Washington i Sarita Choudhury. Una pel·lícula que es pot considerar com un cant a la mescla de races i cultures, tot i advertint de les dificultats que, ara i sempre, aquesta mescla du implícites.

La història de l'exili forçós al que Idi Amín obligà en 1972 els asiàtics d'Uganda dona pas a una història d'amor molt a l'estil de *Romeo i Julieta* però, això sí, en terres americanes, en el que podríem anomenar el Sud profund dels Estats Units.

És curiós observar com els pocs WASP's que entren dins la trama resten poc menys que ridiculitzats: un operari d'una grua a la caça d'automòbils amb els cops encara calentets per a aprofitar-se de la necessitat de la gent i assegurar uns beneficis ràpids i segurs; un propietari de motel al qual el seu fill intenta fer veure que els indis dels que parlen no són els mateixos que foren quasi exterminats pels seus avantpassats; i un advocat del més baix estil que, esgrimint el més flagrant dels «farols», fuig cap endavant amenaçant amb un «posa'm a prova».

Afortunadament, aquests personatges són gairebé anecdòtics, ja que el nus de la qüestió es centra fonamentalment en els problemes de la gent de color. Una gent composta per tots aquells que no són blancs (aquest no és un color), els quals comparteixen el menyspreu i la discriminació a què són sotmesos, però que són incapaços d'unir els seus esforços per a fer-los front. Aquest és el vertader missatge de la pel·lícula: l'elecció entre el manteniment d'unes tradicions que et fermen a les teves arrels i t'identifiquen culturalment, per una banda; i l'adaptació a una nova terra, unes noves concepcions, uns nous valors que es contradiuen constantment amb el que fins al moment havies après, però que has d'acceptar i assumir sempre que no vulguis romandre exclòs del model imperant.

El tema del racisme és tractat també, entre altres, en la darrera pel·lícula de Coline Serreau, titulada *La Crisis*. Anunciada com una comèdia, l'obra representa una espècie d'anàlisi sobre la mateixa existència humana, sobre els conceptes bàsics de l'amor, l'amistat i la solidaritat amb els altres. Pel meu gust, i amb el permís de Monty Python, tal vegada el títol de *El sentit de la vida* hauria estat més adient. Vincent Lindon interpreta al protagonista d'aquest al·legat que no amaga una intenció moralitzant, la qual, tot i essent evident, entra dins l'espectador mitjançant un eficaç llenguatge cinematogràfic, uns personatges ben de-

ABSÈNCIES

No us ha commogut la mort de Mancini? No puc creure que no hàgiu sentit tristor, fa uns mesos, amb la notícia. I és que Henry Hank Mancini era molt Mancini. La Música i el Cinema (així, totes dues disciplines en majúscula) han perdut un dels seus valors emblemàtics.

I no només aquestes dues branques, també la lírica o la poesia. I sinó, pensau: Qui ens ha fet somiar com ell? (només Jules Verne havia filat tan prim). No hem viatjat, lluny, gràcies a ell a través dels rius de la lluna? No ens hem embriagat de vi i perfumat de roses mentre cantàvem les seves cançons inspirades?...

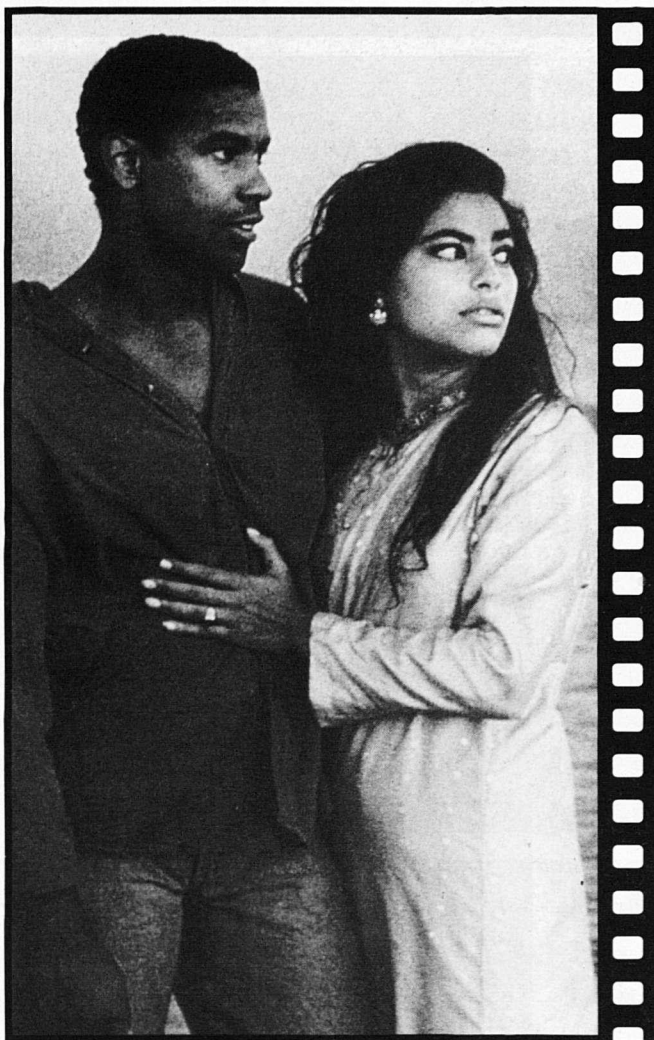
Si això no és poesia, ja em direu què és.

He cercat algunes notes biogràfiques per les enciclopèdies musicals que tenc a l'abast. I he de dir que, malauradament, el nom de Henry Mancini no surt a totes. Més bé diria que apareix (i breument) a poques. Llàstima. Com es nota que molts dels historiadors del fet musical deixen de banda els compositors de bandes sonores. Quin desastre! Com si la Música escrita per acompanyar imatges fos de segon ordre!

I deman: no és la Música de cinema una part importantíssima de la història del fet musical? Quants de compositors, d'aquests anomenats de Música clàssica no han volgut escriure per al cinema! Nino Rota n'és un cas exemplar. I entre nosaltres Baltasar Samper. Podríem entendre la història de la Música del segle XX sense el cinema? De cap manera!

És per això que no entenc aquesta absència en alguns diccionaris que recopilen el fet musical. Al meu entendre, dues altres mancances com aquesta poden desqualificar totalment l'autor. Henry Mancini (i com ell altres «vaques sagrades») ha de figurar a qualsevol Història de la Música que vulgui rebre el qualificatiu de seriosa. I no hi ha de figurar de qualsevol manera, sinó que amb lletres grans, les mateixes que s'utilitzen per escriure els noms de Mozart, Brahms o Beethoven. Vaja sinó!

PERE ESTELRICH I MASSUTI



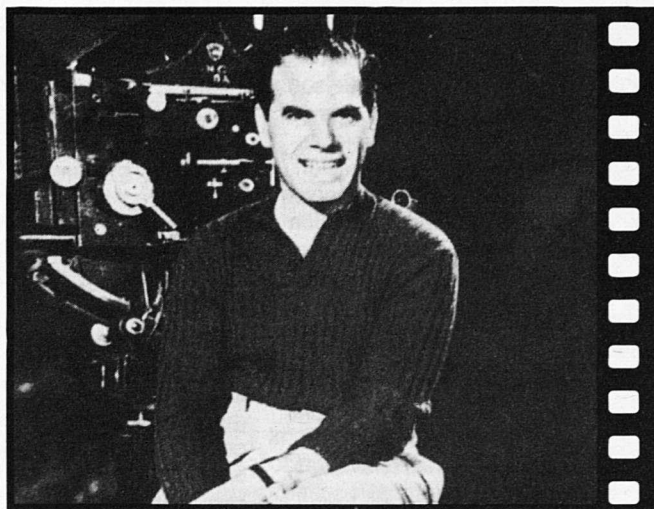
DENZEL WASHINGTON I SARITA CHOUDHURY

finits i un sentit de l'humor subtil i intel·ligent. Coline Serreau, coneguda per l'original comèdia copiada pels nord-americans a *Tres solteros y un biberón* i per la simpàtica *Mamá, ¿pero que hace un hombre blanco en tu cama?*, ens mostra la seva particular visió de la política, de l'ecologia, de la medicina i, en definitiva, del món en què ens ha tocat viure, destacant el seu aspecte més oblidat però, a la vegada, més humà.

Els dos films esmentats no semblen comptar amb un pressupost elevat i el primer d'ells arriba a les nostres pantalles amb anys de retard. Però valen la pena. El guió i la direcció són originals, imaginatius i plens d'espontaneïtat. Els diàlegs són frescs i se segueixen amb facilitat gràcies a un ritme adequat. Ah, i *Mississipi Masala* es pot veure en la seva versió original, comprovant les enormes dificultats dels asiàtics per assimilar l'accent peculiar de l'argot nord-americà. No cal dir, així i tot, que resulta molt més senzill entendre les paraules del pare de la protagonista, un hindú nascut a Uganda, que les dels amics «rappers» del germà del personatge interpretat per Denzel Washington.

En una paraula, dues pel·lícules recomanables pel que representen d'aire fresc en unes sales que, per molt climatitzades que es trobin durant el mes d'agost, segueixen plenes de les mateixes flaires viciades d'altres estius.

DOMÈNEC GARCIES



FRANK CAPRA

L'HABITACIÓ DELS GAGS

C. Gardner Sullivan i Anita Loos són recordats com els escriptors més cèlebres i més ben pagats de l'època del cine mut. Per descomptat que eren un cas a part, perquè durant aquells anys l'autor poques vegades obtenia un crèdit, l'important era el guió.

Dins la *Gag-Room* (l'habitació dels acudits) de la *Triagle*, no hi havia lloc per alimentar l'amor propi. Frank Capra, que hi havia fet feina en els inicis de la seva carrera li va dedicar una «encantadora» descripció: «Al final de les escales era la *Gag-Room*. El seu mobiliari estava format per una dotzena de tamborets de cuina, un parell de taules plegables i algunes velles màquines d'escriure, dos llargs bancs atrotinats on fer un becadeta i munts de fulls grogosos per arreu».

Els sis o vuit escriptors a sou de la *Gag Room* varen prevenir Capra que la jornada normal era de vuit hores, però que podia allargar-se fins a la matinada, quan el vell (Mack Sennett) no podia dormir. Li varen aconsellar que, si se li acostava, es fes passar pel pensador de Rodin i que ni se li passàs pel cap obrir la boca. Però no anava amb el tarannà de Capra quedar amb la boca tancada.

En certa ocasió, Sennett els va dur a visionar uns rotlles. Estudiaven una escena en la qual el dolent provava d'obrir una porta i, després de quedar amb el pom a la mà i empenyer amb totes les forces, optava per allunyar-se'n. Sennett, que considerava que allò no tenia gràcia, va demanar que pensassin alguna cosa enginyosa que rematàs l'escena. Un dels escriptors va botar del seu seient: «Ja ho tenc! quan el dolent se'n va, es torna a la càmera i diu; tancat». «Bé, ho utilitzarem», va dir Sennett. De sobte, la veu de Capra es va aixecar dient que sabia com continuar; la resta d'escriptors li feien gestos perquè callàs, però Sennett ja havia tornat la seva cadira giratòria cap a ell. Capra va balbucejar: «Després de dir tancat, el dolent veu com s'acosta un moixet, empeny amb la peüngla i desapareix darrera la porta».

Sennett va felicitar Capra, però el va començar a seguir amb la història i Capra va improvisar: «El dolent, aleshores, té una idea, es posa de quatre grapes i empeny suaument la porta amb la seva manota, però no s'obre. Llavors es torna

a posar dret i colpeja la porta». Sennett va aplaudir Capra, però quan més tard aquest li va anunciar que també volia ser director, va dir: «¿l perdre un bon gag-man? Bajanades...».

Així es creaven les escenes de gags; una idea conduïa a l'altra, de vegades lentament, unes altres tan ràpid com una espurna en un reguitzell de pólvora.

Des de començaments dels anys vint, Wall Street es va interessar per Hollywood. La capacitat inversora de la costa Est es va aliar amb la creativitat de l'Oest; poc més tard, resultava difícil trobar sense descobrir per quina companyia/companyies havia treballat. Cadascuna tenia el seu estil propi, en funció dels gustos del president de la companyia i dels seus executius; els quals depenien, a la vegada, dels gustos dels seus senyors de Nova York.

Al mateix temps, però, l'aliança amb Wall Street va fer que molts de directors reprimissin la seva creativitat i els seus desitjos d'innovar i optassin per cenyir-se a unes regles i explicaven les històries en un to realista, comprensible i explícit. Però sobretot, les dotaven d'un atractiu emocional que trascendís classes socials i països. El que es va denominar el Criteri Clàssic de Hollywood, que va dominar la Indústria durant els següents trenta anys.

ELENA ORTEGA

LA SEQÜÈNCIA

LA MILLOR SEQÜÈNCIA ▲

Pel·lícula *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore

La seqüència en què el personatge que interpreta Philippe Noiret aprofita el vidre de la finestra de la cabina de projecció i fa que la pel·lícula que està projectant a la sala es vegi a la paret d'un edifici de la plaça del poble. És obvi que tècnicament és impossible però com a llicència cinematogràfica no deixa de ser un de les seqüències més commovedores del cinema.

LA PITJOR SEQÜÈNCIA ▼

La seqüència final de la pel·lícula de James Cameron, *Absys*, en el moment en què apareix el calamar recobert de llums... sobren els comentaris.

JOSEP TRUYOL I TOMÀS

PARLANT DE CINEMA AMB...

TONI BONET FERRANDO

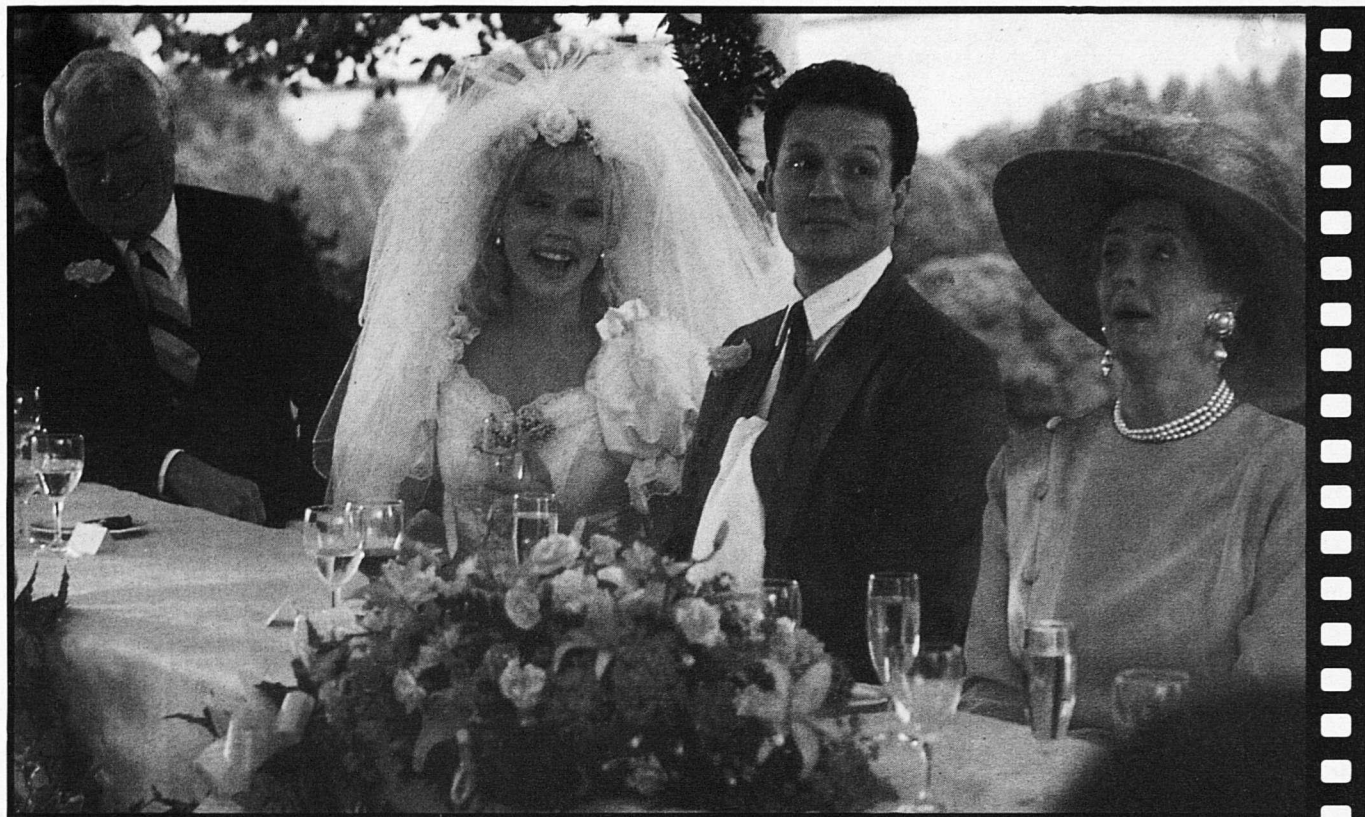
PROFESSIÓ: ARTS GRÀFIQUES

1. LA PEL·LÍCULA DE LA SEVA VIDA.
Psicosis d'Alfred Hitchcock.
2. LA DARRERA PEL·LÍCULA QUE LI HA AGRADAT.
La dels germans Coen *El gran salt*.
3. DIGUI EL NOM D'UN DIRECTOR.
François Truffaut.
4. DIGUI EL NOM D'UNA ACTRIU.
Winona Ryder.
6. DIGUI EL MON D'UN ACTOR.
Jack Nicholson.
7. QUINA SEQÜÈNCIA LI HAURIA AGRADAT HAVER FILMAT?
La de la dutxa a la pel·lícula *Psicosis* d'Alfred Hitchcock, on va utilitzar 70 plans per una seqüència que a la pel·lícula duren uns 45 seg. aproximadament.
8. DESTAQUI UNA BANDA SONORA
La de Michael Nyman a *El piano*.
9. DESTAQUI LA FRASE D'UN DIÀLEG.
La d'Alvy (Woody Allen) a *Annie Hall*:
«—Doctor, mi hermano està loco. Se cree una gallina.
—Pues que lo encierren.
—Lo haría, pero es que necesito los huevos».



10. QUÈ N'OPINA DELS ÒSCARS?
Necessaris, però no justs.
11. QUANTES VEGADES VA AL CINEMA DURANT L'ANY?
Tres o quatre vegades al mes.
12. LI AGRADA VEURE LES PEL·LÍCULES PER TELEVISIÓ?
Sí.

JAMES SIBAL



FOTOGRAMA DE CUATRO BODAS Y UN FUNERAL

AMOR, AMOR, AMOR

Fa relativament poc temps es va estrenar a Palma la darrera pel·lícula de Peter Bogdanovich, titulada *Esa cosa que llaman amor*. Però no és precisament d'aquesta de la que vull parlar, sinó d'una altra que, perfectament, podria haver-se titulat igual. És la que ha dirigit Mike Newell i que aquí s'ha distribuït amb el desafortunat títol de *Cuatro bodas y un funeral*. I dic desafortunat no perquè no sigui ben il·lustratiu, sinó per la idea de comèdia barata que sembla connotar.

Efectivament, es tracta d'una comèdia, però d'aquelles que demostren una certa classe. En un admirable gest de transformació, tenim la inestimable oportunitat de recuperar a la parella co-protagonista de la contundent *Lunas de hiel*, de Roman Polanski, tot i que ella passa a un segon pla en favor d'una Andy MacDowell que repeteix, una vegada més, el mateix registre al que ens té acostumats. Hugh Grant sembla trobar-se còmode dins aquest gènere, i pareix ésser que, a la fi, es va consolidant en el competitiu món de les bambolines.

La comparació del film de Polanski amb el de Newell no pot passar dels actors que hi intervenen, ja que tot l'odi i la degeneració que podem trobar al

primer esdevé en el segon en la més rosa de les històries d'amor. Un amor al que tot l'argument es consagra i que, com diu la cançó de Wet Wet Wet inclosa en la banda sonora original, «es troba per tot arreu».

La pel·lícula recorda als ja clàssics films en blanc i negre dels anys quaranta i cinquanta, encara que hem de reconèixer que mai no han deixat d'aparèixer històries semblants en les pantalles grans de les nostres sales fosques. Així i tot, la trama s'inclou perfectament en el corrent actual que sembla admetre la crisi definitiva de la parella tradicional. La recerca de la parella perfecta no es veu coronada per l'èxit fins que apareix virtualment reflectida en una unió poc convencional (una parella d'homosexuals), encara que aquesta petita llicència es veu lleugerament corregida amb una *happy end* considerablement insofrible. Es tracta d'un final que, si bé no exigeix la benedicció divina (la institució matrimonial sí que, inevitablement, confirma el seu pas per un moment crític), recomposa la situació i deixa les coses en el lloc que la tradició estableix.

Es tracta, en definitiva, d'una contribució més a la llarga llista de comèdies roses que tan bons moments ens han fet passar i que tan efectivament ens omplen d'optimisme en un temps més bé mancat d'expectatives prometedores. Aleshores ens hem d'alegrar perquè, una vegada més i malgrat ho faci en dues dimensions, l'amor es troba per tot arreu.

DOMÈNEC GARCÍAS.

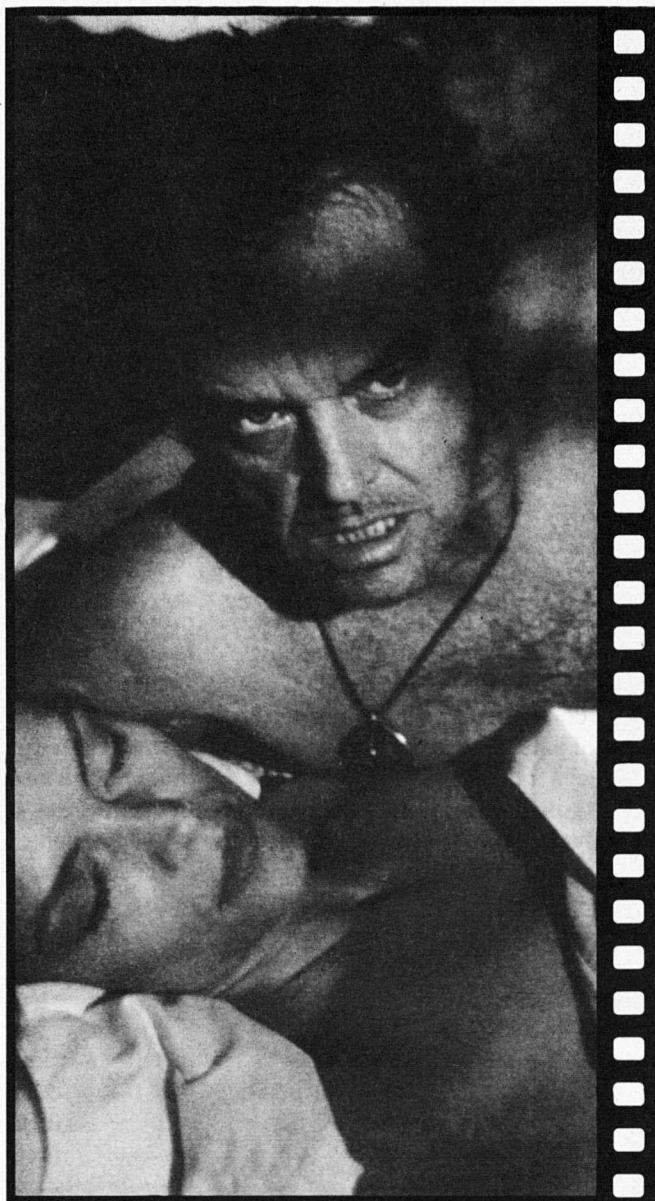
LLOP

El cinema sempre ha sabut treure bon profit de la literatura «fantàstica». A punt d'entrar en el segle XXI i a un any escàs de celebrar el seu centenari, diferents cinematografies tornen a actualitzar els llegendaris mites de Dràcula, Frankenstein,... En mans dels Coppola, Branagh i, l'ajuda de la progressiva evolució tecnològica de la informàtica, ja que aquests productes són, cada vegada més, innovadors i sofisticats, parlant sempre des d'una perspectiva purament estètica, si ho comparam amb les versions anteriors. Que no se m'interpreti malament: les pel·lícules precedents no desmereixien des del punt de vista ètic/estètic, sinó ben al contrari; simplement és una altra forma d'expressar-se.

Tota aquesta retòrica introductòria ve a tomb perquè, si una cosa m'ha interessat de *Wolf*, és que tot allò que pugui fer referència a noves tecnologies —digau-li efectes especials— és absent; i ningú posarà en dubte que el tema donava per lluir-se. I és que Mike Nichols ha concebut el seu discurs basant-se fonamentalment en dos pilars: primer, la posada en escena; segon, la interpretació. Pel que fa a la primera, és indiscutible el coneixement i el *savoir faire* del director berlinès; i, pel que fa a la interpretació, el bon profit que sap treure de Jack Nicholson (actor i director ja es coneixien perquè havien fet feina junts a *Se acabó el pastel*), cosa que s'agraeix perquè ens allunyam les interpretacions histriòniques i sobreactuades de l'actor. Si exceptuam una petita seqüència, per altra banda molt evident.

A *Wolf*, Nichols ens dona una versió personal del mite de l'home-llop. Per altra part, així com dels mites abans esmentats tenim uns referents literaris —Stoker, Shelley...—, a l'home llop el referent més immediat seria el Robert Louis Stevenson de *Doctor Jekyll i Mr. Hyde*; però m'atrevesc a dir la filosofia i el missatge de Mike Nichols és Boris Vian.

Wolf és una intel·ligent pel·lícula, pertinent que du a terme un minuciós estudi de les formes de vida de la societat nord-americana i, per extensió, europea. Mitjançant un microcosmos, la metàfora de Nichols ens mostra totes les «excel·lències» d'aquest món: l'agressivitat, la competència, la hipocresia, la deslleialtat, l'egoisme... En fi, tot el que fa falta per triomfar; perquè no hem d'oblidar, i no vull que se'm jutgi de moralista, que hem nascut de simis erectes,



FOTOGRAMA DE WOLF

no d'àngels caiguts i com ja han dit molts d'altres: no ens hem d'espantar dels nostres assassinats, genocidis, guerres; sinó de tot el contrari: de les nostres simfonies, dels nostres tractats, dels nostres somnis, per més que sols poques vegades es converteixen en realitat. La pel·lícula de Nichols m'ha fet pensar, un altre pic, que la cosa més sorprenent de l'home no resideix en com ha caigut de baix, sinó a l'altura que s'ha aixecat. I aquest, crec que és el missatge que el director de *Wolf* ens vol transmetre, ja que pareix que és millor convertir-se en un llop i viure lliurement, que no viure en la depredadora jungla dels homes. I aquí, potser, també coincideix amb el missatge de Vian quan és un alliberament la conversió del llop una altra vegada en llop. La pel·lícula només té un inconvenient: el tema que tracta era idoni per un curtmetratge, però per raons comercials i d'estructura de guió la pel·lícula es fa molt pesada els darrers quaranta minuts.

JAUME VIDAL

VÍDEO

ESPAI SOCIAL ENTRE CULTURA I TECNOLOGIA

8a MOSTRA DE VÍDEO DE CREACIÓ DE CATALUNYA

La relació entre cultura i tecnologia apunta cap a una anàlisi global del desenvolupament dels mitjans de comunicació de cada país; del seu ús i gaudi a favor de la idea de «consum popular».

Tots sabem que els «mitjans públics» no són precisament una plataforma de potenciació «cultural», sinó més bé la seva suposada funció, manté una zona ambivalent entre consum i placebo???? que distorsiona els límits entre privat i públic, entre ficció i realitat.

En aquest entramat de mitjans, el paper de les *indústries culturals* sol ser bel·ligerant cap a certs aspectes de predomini territorial envers aquelles cultures en què l'esmentada indústria no existeix, i es produeix una nova dimensió d'«aculturació» sobre «països tecnològicament pobres» on no existeix un estat d'opinió sobre la qualitat.

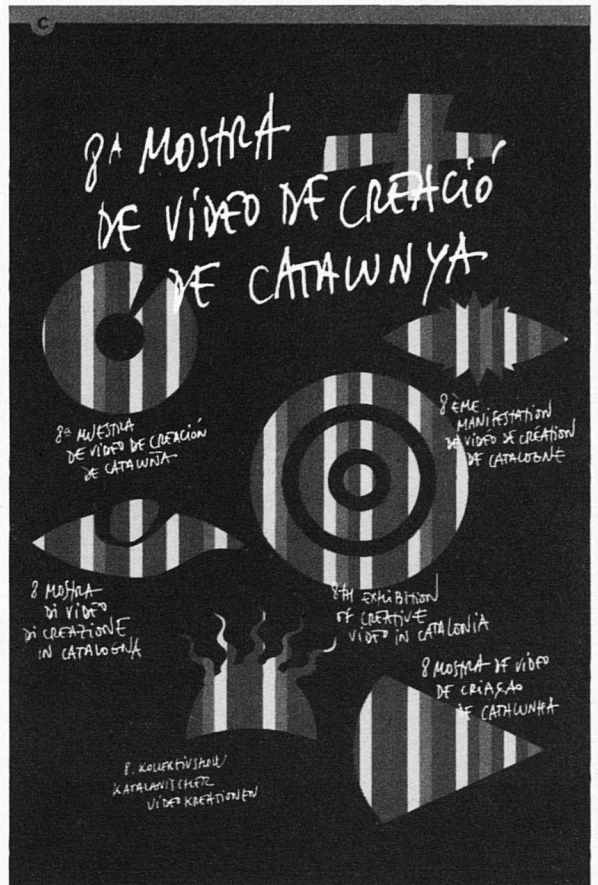
L'estratègia de l'«usuari» intel·ligent consisteix a saber on l'ubiquen en cada moment, en cada situació, en cada ocasió, un més «*curt espai de temps*», un temps i un espai que tenen connotacions distintes per cada cultura, encara que tendim a una immediatesa generalitzada.

En el procés d'adaptació cibernètica que sofreix la societat existeix una permisivitat *teòrica* per acceptar que la relació entre finalitat i mitjans pot invertir-se i fer-se patològica. Comprovam que aquesta relació és solament un esquema lineal i abstracte amb el qual simplifiquem i banalitzam les relacions molt més subtils existents entre el nostre entorn i nosaltres.

La ràpida absorció pel mercat dels nous productes de disseny permet comprovar que el seu consum, que existeix, prové d'un *status* providencial que no desenvolupa matèria primera, sinó que l'afavoreix únicament el cosum. És aleshores quan es generen «hibrids culturals», que són realment el fruit d'aquesta «aculturació» que he esmentat anteriorment.

EL VÍDEO COM A EINA DE CREACIÓ I DE PROVOCACIÓ SOCIAL

Davant d'aquest panorama, una latres circuits no tan públics emergeixen, una categoria d'anàlisi que prova de qüestionar els desajustaments entre tecnocultura i societat.



El vídeo com a eina de creació ha tengut bons propòsits i dolents, la seva institucionalització ha provocat una situació de mediocritat generalitzada, sobretot a través d'aquelles institucions públiques que descuradament varen destinar fons per justificar una atenció indiscriminada.

A Espanya, durant la dècada dels 80, s'ha potenciat la idea de la subvenció pública per la seva promoció i en aquest cas la creació àudio-visual ha crescut gràcies a ella, afavorint al mateix temps la utilització d'una tecnologia prohibitiva que ha degenerat en una dinàmica capaç de consumir qualsevol cosa, sempre que vengui acompanyada de l'etiqueta «*high-tech*» i oblidar el suposat contingut que en justificaria la utilització.

És evident que l'entrada dels 90 ens situa davant d'un altre panorama, els diferents col·lectius de vídeo que existeixen a diversos punts d'Espanya comencen a prendre posicions, potser més assossegades però al mateix temps més radicals, respecte al mitjà.

La publicació de revistes de baix pressupost com *OFFVideo* amb articles dels mateixos artistes editada al País Basc o *Jakeline* a Madrid, la formació de col·lectius i associacions de vídeo independent com *Bosgarren Kolektiboa* a Tolosa, *La 12ª Visual* a Barcelona, *La Confusión Española* a Madrid i alguns més, conformen un fi teixit d'intencions que pretén la revitalització d'aquest mitjà amb un to diferent.

Una visió global de la situació actual ens permet preveure que a curt termini es produirà una dinàmica absolutament diferent a la d'anys anteriors, quan potencialment hi havia més recursos, sobretot econòmics.

Queden altres experiències com *Cadaqués Canal Local*, de començament dels 70, o col·lectius com «*Vídeo Nou*», l'objectiu del qual s'emmarcava dins l'animació social amb les seves intervencions urbanes a final dels 70.

La duresa política d'aquells anys va enfrontar molts artistes amb els seus propis ideals, especialment amb aquells que feien servir el vídeo com a instrument provocador; i va obligar a l'exili cap a altres països, especialment Nova York, com en el cas d'Antoni Muntades, Miralda, Àngels Ribé i Francesc Torres entre d'altres.

Durant la dècada dels 80 varen aparèixer uns altres noms i unes altres tendències més vinculades a la indústria àudio-visual i, per tant, a l'estètica televisiva.

Després de l'experiència dels 80, alguns varen reprendre el camí que havien obert aquells peoners, però la plataforma d'acció s'ha desplaçat a un altre punt on no existeix ni una tendència, ni un model, ni una estètica concreta, ni possiblement una rigidesa en ideals de contingut social.

Els possibles posicionaments ètics davant la tecnologia i els mitjans de comunicació definiran quin tipus de «cultura» enfortirà la nostra societat.

QUE ÉS I QUE SIGNIFICA LA MOSTRA DE VÍDEO DE CREACIÓ DE CATALUNYA

Per entendre el que és la Mostra de Vídeo de Creació de Catalunya, hem de recular un temps i fer esment d'aquells activistes que, creient en les possibilitats d'aquest mitjà, organitzen l'any 1983 a Barcelona la 1ª Mostra dins el context de Sonimag. Aquella mostra no tenia pretensions de continuïtat, tan sols d'agrupar allò que d'interès videogràfic es produïa a Barcelona, al marge dels treballs per encàrrec.

És així com Julián Alvarez, entre d'altres, va mantenir aquesta iniciativa sota el patrocini del Departament de Cultura de la Generalitat a instàncies d'en Miquel Porter Moix, en aquells moments Director General de Cinematografia i Vídeo.

És a partir de la 4ª Mostra quan el Departament de Cultura de la Generalitat assumeix el seu tutelatge i la fa oficial, amb la càrrega de responsabilitats que durant aquests anys havia adquirit, especialment pel que fa a la seva difusió i en la promoció d'una activitat que tan sols es coneixia dins l'àmbit de la creació àudio-visual.

Durant tota la seva singladura la Mostra ha mantingut l'estructura inicial, la presentació de treballs seleccionats, el nombre ha estat subjecte a raons pressupostàries, i un itinerari que amb els anys s'ha fet cada cop més ampli. Els autors seleccionats en cada Mostra reben en concepte d'exhibició una remuneració que els permet, en termes econòmics, continuar produint i mantenir aquesta dinàmica d'experimentació narrativa que contínuament proposen aquests nous mitjans i que tal vegada es situï com una de les activitats artístiques més contemporànies d'aquesta dècada.

És aquesta darrera, la 8ª Mostra la que s'ha presentat per primer cop a Balears a través de «SA NOSTRA» amb un itinerari complet per les Illes.

El programa presentat recull les obres «Mirar al terra» de Pedro Ballesteros, «Picnic -Vol a vista de mosca» de H. Carmona, D. Carreras, F. Masip, «La Memòria» de Teresa Picazo, «Contorsionista» i «Maria Muñoz» de Joan Pueyo, «Pura fe» de Toni Serra i «La curiositat» de Jaume Subirana. No existeix un denominador comú entre les obres d'aquests autors, la diversitat és el tret més característic i que gràcies a ella no es permet l'etiquetatge tan agosaradament comú a tot allò inclassificable.

Tinc raons suficients per afirmar que aquest mitjà té un públic, així es va fer palès durant aquests dies, un públic que es caracteritza per la sana curiositat de voler entrar en els diferents universos proposats per cada un dels autors.

TERESA PICAZO
ÉS VÍDEO-CREADORA

