

TEMPS MODERNS



Núm. 14

(Miklos Rozsa)

Juny 1995

FULLS DE CINEMA

EDITORIAL

Ay Carmela!

*Olvidate del mal y la derrota
ya no eres hez al barro
eres humano, más que humano
eres republicano
y federal*
(FÉLIX DE AZÚA)

L'estrena recent de *Tierra y Libertad*, de Ken Loach, ens ha retornat a un tipus de cinema molt de moda fa uns anys i que darrerament semblava haver-se exhaurit. La temàtica referida a la guerra civil del 36 fou explotada per gairebé la majoria de directors cinematogràfics de l'estat espanyol durant els primers anys post-dictatorials, fins al punt de repetir-se i d'arribar a provocar un cert cansament. El caire, però, que mostra *Tierra y Libertad* no s'havia tocat mai amb tanta profunditat. Ens referim a les interioritats de l'exèrcit republicà, a les lluites internes i les grans diferències de plantejaments que hi conviuen. Únicament a *Companys, procés a Catalunya*, recordam una reflexió del protagonista sobre la divisió eterna de l'esquerra, durant una entrevista amb el *Noi del Sucre*.

Loach és fidel al seu estil. Ens mostra misèria i misèries. Idealitzacions que acaben en fracassos, jocs de guerra muntats a partir d'il·lusions que no són sustentades per la força i el potencial necessaris. Per poc que reproduceixi la realitat, era veritablement difícil que aquell exèrcit pogués fer front a la sublevació. La continuació del poema de Félix de Azúa que encapçala aquest escrit sembla una sinopsi argumental de la pel·lícula:

*Eres libertario, un insurrecto
con diez o doce de tus compatriotas
combatiendo a las botas con las botas,
muriendo sus espuelas
faltos de munición*

De la resta de pel·lícules de la cartellera hem de dir que no hi ha grans produccions. Aquest és un temps d'un tipus de cinema més lleuger, sense tantes ambicions, però correcte alhora. *Ultima seducción*, ja l'havíem vista amb altres títols i altres protagonistes, *Comer, beber, amar*, diferent i amb final sorpresa, *Historias del Kronen*, introdueix la generació K, germana de la X, però amb cap vincle amb la Triple A, afortunadament. Destaca la doble presència de Brad Pitt i Anthony Hopkins. Tot com un avanç de les estrenes cent per cent estiuènques. Un estiu, per cert, que obri de bell nou un parèntesi a la nostra publicació. Durant dos mesos no sortirà *Temps moderns*. A partir del setembre, però, tornarem a obrir pàgines. Moltes coses hem de dir encara durant aquest any del cinema, en aquest passeig d'aniversari vinyolià traslladat al setè art.





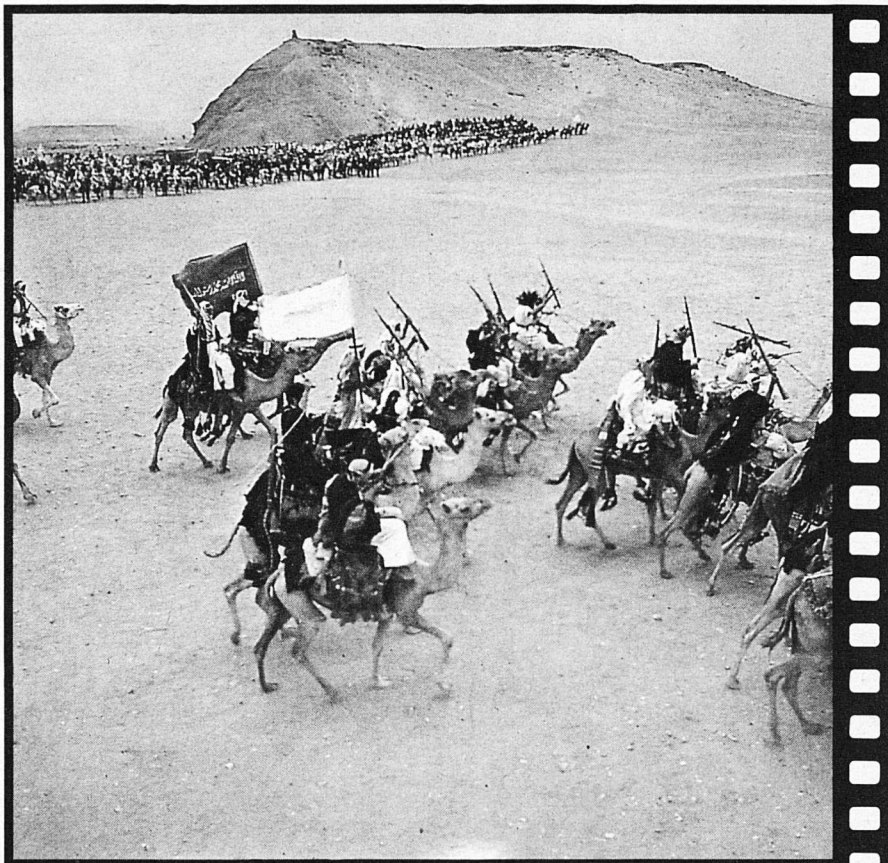
Cineastes de llapis i paper

Javier Matesanz

La mort recent de Robert Bolt en el més absolut anonimats popular, a pesar de comptar amb tres Oscars al millor guió per *Doctor Jivago*, *Lawrence d'Àrabia* i *A man for all seasons*, fa reflexionar sobre com és d'injust el món del cine pel que fa al repartiment de l'estrelat i el glamour; on sempre són els cineastes de llapis i paper els qui se'n duen la pitjor part.

El nom de Robert Bolt li sona a xinès a tothom, llevat d'un grupscle de cinèfils empedreïts devoradors de fitxes tècniques, mentre que David Lean, Peter O'Toole o Omar Shariff, que li deuen l'origen dels millors moments de les seves carreres (sense restar-los els seus merescuts mèrits), gaudeixen o varen gaudir de la mel de l'èxit i el reconeixement generalitzat.

Com és d'injusta i d'ingrata la tasca del guionista (oblidem el medio-cre i



FOTOGRAMA DE LAWRENCE DE ÀRABIA

sobrevalorat Joe Eszterhas de *Instinto básico* o *Sliver*, el més ben pagat de tots els temps sense aparent justificació ni artística ni literària), ja que són capaços de firmar un clàssic destinat a inflar els annals de la història de l'art (el setè) i aparèixer sempre a la coa dels meritoris en el rànking popular de reconeixements.

Quantes vegades no haurem sentit o llegit (aquí enton jo un oportú «mea culpa») frases enaltidores com: «La millor part del darrer Scorsese són els deputats diàlegs» o «Que bo que és Robert De Niro, cada vegada que obre la boca omple la pantalla». Pensem, doncs, en el Cèsar i donem-li allò que és seu: ¿qui va tramar els magnífics diàlegs tan ben aprofitats per Scorsese? ¿qui va dissenyar el magnífic personatge que fa gran a De Niro? Ningú ho sap. Són anònims amb ploma. Però els vertaders gestadors del film. Els seus primers pares.

¿Qui va escriure *Casablanca*? No ho record, però segur que no varen ser ni Curtiz ni Bogart. Un altre geni desconegut.

TEMPS MODERNES

EDITA:	Centre de Cultura "Sa Nostra"
DIRECTOR:	Jaume Vidal Amengual
SECRETÀRIA DE REDACCIÓ:	Francisca Niell Llabrés
ASSESSORAMENT LINGÜÍSTIC	
I TRADUCCIONS AL CATALÀ:	Manel-Claudi Santos
COL·LABORADORS:	
Miquel Pasqual	Elena Ortega
Jeroni Salom	Joan Obrador
Miquel Roca	Antoni Serra
Pere Estelrich i Massuti	Toni Roca
Domènec Garcias	Matias Vallés
Manel-Claudi Santos	Josep Rosselló
F. Javier Sánchez-Cuenca	Toni Figuera
Francesc Rotger	Camilo José Cela Conde

1995

JUNY

Núm. 14



De Budapest a Holliwood

Pere Estelrich i Massutí

En una entrevista concedida a la revista *Sound-track*, el compositor Miklos Rozsa comentà fa uns anys el poc valor com a obres musicals de les bandes sonores escrites a la dècada dels setanta. Fins i tot, a l'esmentada entrevista, considerava com a inexistent la creació musical per al cinema en aquells anys.

És ben cert que a partir del 68 la Música escrita per al cinema deixa de ser interessant i "arriba un moment en què es prescindeix per complet de la banda sonora o bé és substituïda per cançons de

Rey de Reyes... només per citar algunes obres amb Música del nostre compositor.

Miklos Rozsa va néixer a Budapest, una de les ciutats més musicals d'Europa, l'any 1907. Estudià música, primer

al conservatori de la seva ciutat i més tard a Leipzig, una altra de les capitals europees de la Música, no debades hi va viure més de vint anys J. S. Bach.

Fou Jacques Feyder l'home que introduí Rozsa dins el món del cinema. El compositor havia pensat en una carrera com a músic simfònic i de veres que no confiava gaire amb les possibilitats a l'hora de crear pel cinema. Alexander Korda fou el seu avalador en aquesta primera etapa en la qual destaca *El ladrón de Bagdad*, partitura que conté "un dels moments musicals més hermosos sorgits d'un film en tota la història de la banda sonora" segons han escrit Valls Gorina i Padrol.

Posteriorment, Rozsa, ja decidit a treballar definitivament pel cinema comença un període de treballar sense aturall. Film rere film és sol·licitat pels més diversos directors aconseguint el primer Oscar amb la partitura de *Recuerda*, música que com po-



FOTOGRAMA DE *BEN HUR*, DE WILLIAM WYLER

moda o temes musicals que no tenen cap relació amb les imatges", segons han escrit Manuel Valls i Joan Padrol al volum "Música y Cine".

Rozsa tenia raó, vull dir que parlava amb coneixement de causa. Ell, l'home que ho havia viscut tot dins el cinema, l'home que ho havia estat tot dins Hollywood, el compositor de les superproduccions, el savi que havia aconseguit l'impossible: popularitzar la Música escrita inicialment pel cinema, donant-li un caràcter propi, independitzant-la de les imatges que l'havien inspirada. Rozsa tenia raó, la dècada dels setanta no tenia res a veure amb la seva època, l'època de Marlene Dietrich, tan amiga seva, la de Hitchcock i Billy Wilder, directors amb els quals treballà en films com *Recuerda* o *Días sin huella*, la de Johnny Green cap de la secció musical de la Metro i que confià en ell fins al punt d'aconseguir-li un contracte de treball... en una paraula, l'època daurada de les superproduccions èpiques: *Los caballeros del Rey Arturo*, *Lady Hamilton*, *El Valle de los Reyes*, *El Cid*, *Ben Hur* o

ques aconsegueix connectar l'espectador amb l'interior pertorbat i indefinit del personatge que interpreta Gregori Peck. D'aquesta partitura sorgí més endavant un Concert per a piano i orquestra, obra amb la qual Rozsa ens demostra que la Música anomenada clàssica no està barallada amb el món de les imatges.

— ¿Quina és la característica de Rozsa? ¿Quina és la seva tècnica a l'hora de compondre?

Mirau, Rozsa abans de posar-se davant del pentagrama s'enriquia amb l'estudi de composicions de l'època i del lloc en el qual es desenvolupava l'acció del film. Un treball llarg i seriós, però que li garantia una seguretat que pocs altres han aconseguit. Així, per *Quo Vadis* emprà temes de la litúrgia grega i jueva, a la *Reina Virgen* adaptà Música anglesa del Renaixement, a *El loco del pelo rojo* imità Debussy, a *El Cid* hi trobam fragments que ens recorden les Cantigas d'Alfons X... En una paraula, Rozsa identifica la figura del professional, de la rata de biblioteca que cerca i estudia. En ell, en la seva obra, mai cap nota no és perquè sí, totes tenen un sentit i un lloc. Deman: ¿qui és avui, en l'època de la informàtica i dels sintetitzadors, el seguidor d'aquesta escola? Esperam la resposta.

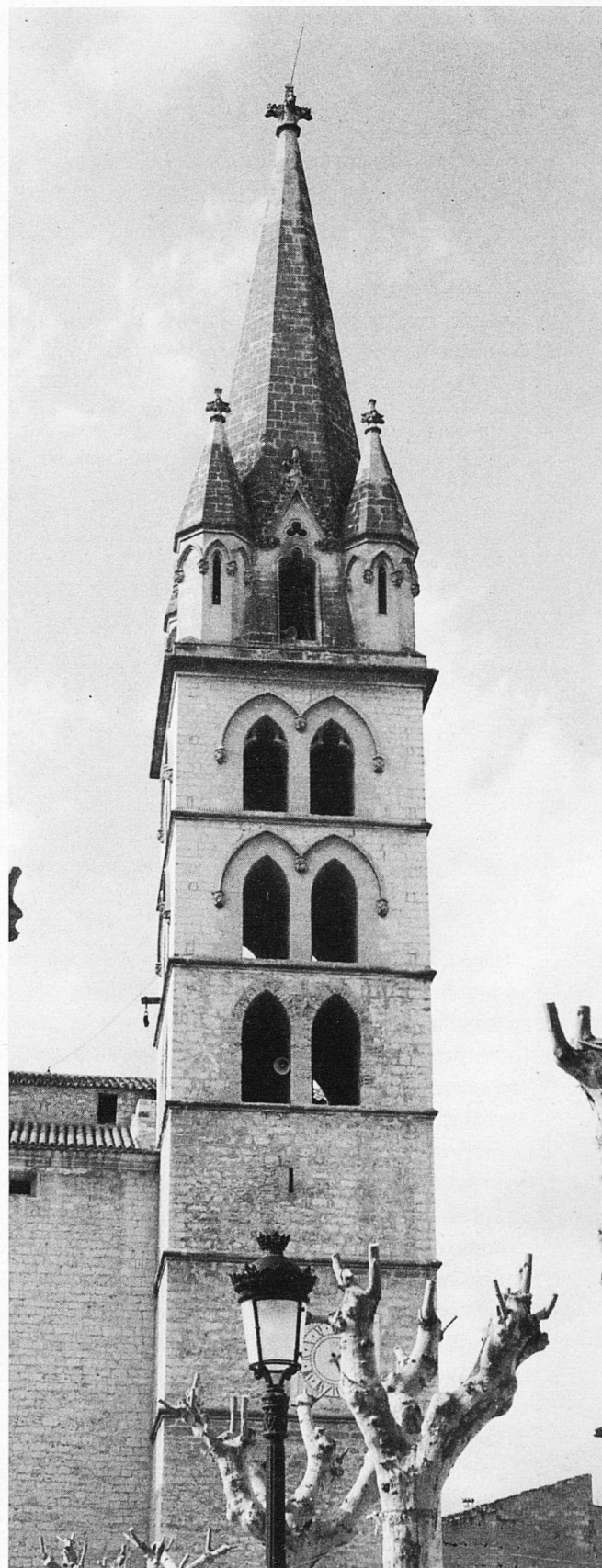


El misteri del cinema es desvetlla a Binissalem

Valentí Valenciano

La llum de la sala s'esmoreeix. Aleshores, mecànicament, una remor de moviments de butaques substitueix les veus humanes. La fosca comença a tapiar els ulls. En un breu espai de temps la sala resta en silenci. Està expectant. Una tosina s'escapa a un diminut espectador. El seu veí, el del costat de la dreta, amb una colzada amigable, l'obliga a concentrar-se. El silenci es converteix en sepulcral. Atuidor. El projector enfoca la pantalla. Aquesta ofereix un blanc virginal, impol·lut, sense cap fissura. Els infants contenen la respiració. Estrenyen els llavis. Les dents les mantenen tenses. La mirada fixa en el blanc calcinós persistent. Encara no passa res. L'auditori pressent que el misteri del cinema està a punt de desvetllar-se. A la part del darrera, allà al fons, es propala algun comentari, baix-baix. Dos jovençans, que van a la mateixa classe, i festegen d'amagatotis, aprofiten per donar-se la mà. El frec dels dits, suau, llaminós posa en tensió els enamorats, que miren amb obsessió la pantalla, mentre una calor inesperada i desconeguda, a llambregades, els recorre tot el cos. Es congratulen amb aquesta meravella de la vida. La pantalla continua lletosa. Algun penjat, de les butaques del mig, comença a dir una bajanada a viva veu. Respon l'eco amb les rialletes d'aquell entorn. De sobte, tota la sala vibra. Criden. Boten. Gesticulen. Aplaudeixen. El moviment de les cames frega la butaca del davant, i un soroll estrident, amarat, s'incorpora. Els més petits mamballeten. Algun dels presents no pot contenir l'emoció i emet paraules intel·ligibles. El títol de la pel·lícula ja és a la pantalla. Surten les lletres. Les dels actors principals. Tot seguit, l'energia desaforada de la sala s'aquieta, s'aplaca, fins ablanir-se definitivament. Aleshores, el film s'inicia amb els seus arguments emotius.

CINEMA DE BINISSALEM. FEBRER 95





La responsabilitat del creador cinematogràfic

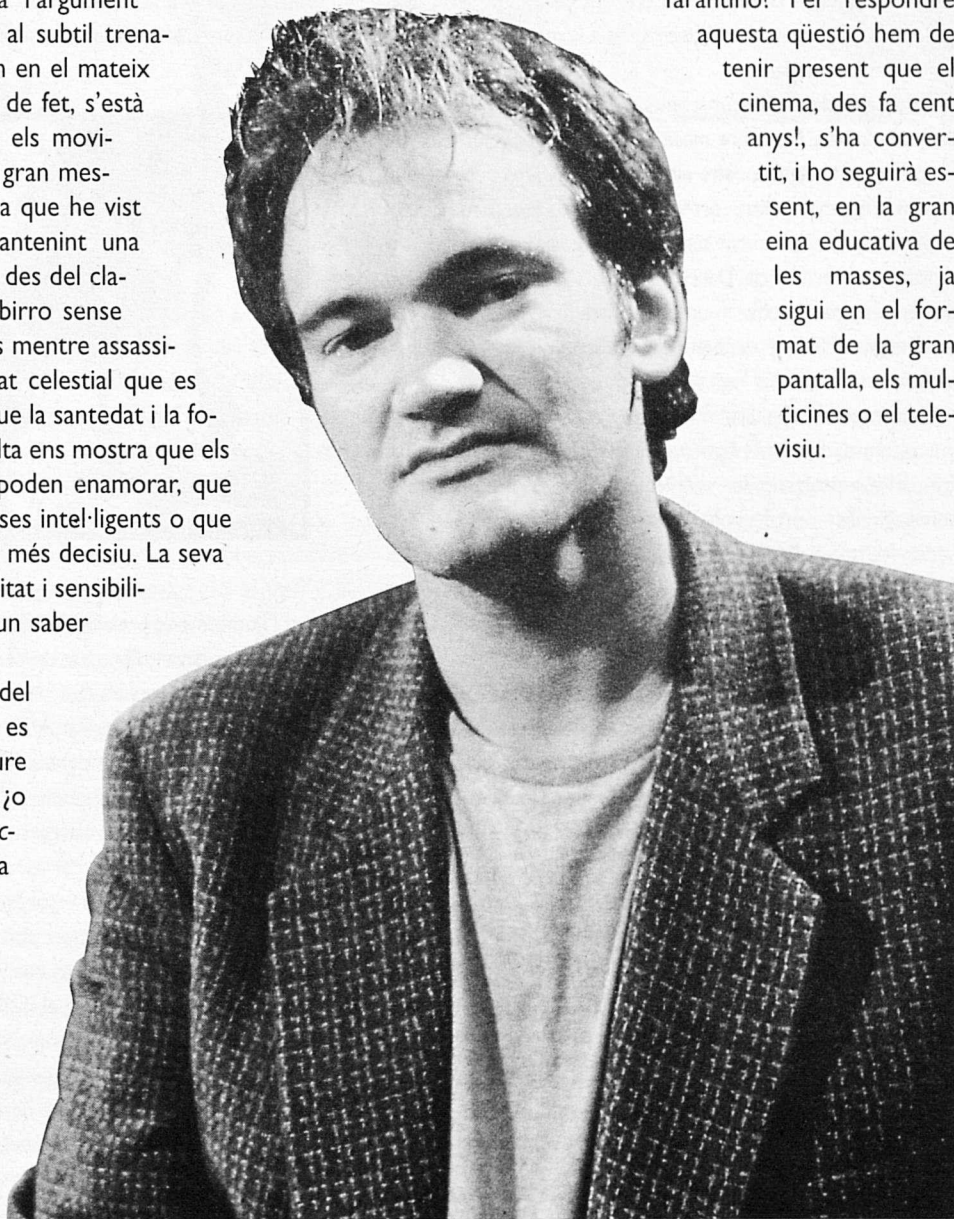
Joan Obrador

La darrera producció de Quentin Tarantino *Pulp Fiction*, amagada sota el format d'una revista de poca categoria, ha aconseguit l'aplaudiment d'un cert públic i d'una gran part de la crítica, per qualque cosa obtingué la Palma d'Or a Cannes 94 i l'Oscar 1995 al millor guió original, inclús s'arribà a parlar de "violència de qualitat". No podia ser d'altra manera perquè el film té factors molt rellevants: un guió novel·lós sobre el món mafiós nord-americà que sorprèn, rara qualitat en l'actual filmografia del gènere. El ritme en què es desenvolupa l'argument manté expectant tota la sala, gràcies al subtil trenament de tres històries que conflueixen en el mateix punt; al començament de la pel·lícula, de fet, s'està presenciant el desenllaç final. Mentre els moviments de la càmera se situen entre la gran mestria i l'originalitat. És la primera vegada que he vist un primer pla dels protagonistes mantenint una conversació transcendent però invertit, des del clatell. S. L. Jackson passa d'esser un esbirro sense escrúpols, que llegeix fragments bíblics mentre assassina innocents desarmats, a un il·luminat celestial que es creu els versicles sagrats. És la prova que la santedat i la follia no són tan lluny com sembla. Travolta ens mostra que els mafiosos també són humans, que es poden enamorar, que poder gaudir de la lectura i les converses intel·ligents o que es poden oblidar l'arma en el moment més decisiu. La seva mort és tot un homenatge a la "humanitat i sensibilitat" d'aquests dos actors demostren un saber fer difícilment superable.

Emperò, l'espectador pot sortir del cinema amb un cert regust amarg. I es pot demanar: ¿com m'he pogut riure d'una sobredosi? ¿o d'un assassinat? ¿o d'un intent de violació? Perquè *Pulp Fiction* és un film absolutament violent, a la vegada que esperpèntic. Tarantino es complau a mostrar-nos moments esgarrifadors que, en el punt més àlgid, provoquen riures inexplicables. Aquesta pel·lícula no és gratuïta, sinó que la seva perfecta arquitectura assenyala una clara pretensió de l'autor. ¿Quina? Segons declaracions del propi director, amb aquest film ha pretès criticar el

món de la màfia i els seus poders: la violència i les drogues. No en va un dels esbirros mor, l'altre es converteix en un apòstol de la no-violència i el cap mafiós perd l'aposta amb un boxejador que es troba a les acaballes de la seva carrera professional. Però el que pot succeir és que l'espectador no capti aquest subtil missatge i el film es transformi en just el contrari del que pretenia l'autor: en una apologia de la violència. Això només ho podem saber si escoltem els comentaris a la sortida de les sales de projecció. Si s'escau aquest canvi en la pretensió original, ¿quina responsabilitat hauríem d'exigir al director de la producció, en aquest cas Quentin

Tarantino? Per respondre aquesta qüestió hem de tenir present que el cinema, des fa cent anys!, s'ha convertit, i ho seguirà essent, en la gran eina educativa de les masses, ja sigui en el format de la gran pantalla, els multimediacines o el televisiu.





Un lleó sense regne

Domènec Garcias

He de confessar que començava a passar pena: com era possible que no m'agradassin les pel·lícules del Sr. Tarantino, considerades per la majoria dels entesos com a obres mestres? Potser torni vell. O serà que la constant recreació en la violència impedeix que m'adoni de la seva "indiscutible" qualitat? Cosa tendran, quan tanta gent les adora.

Afortunadament, va arribar a Palma la darrera creació de Luc Besson. I va ser a través del seu tractament dels personatges, de l'aprofundiment en l'interior de la seva ànima, com vaig veure la llum al final del túnel on havia entrat sense voler. Perquè, ¿què és el procés creatiu, què és l'art, què és el cinema, més que un viatge en espiral sense fi, des del centre cap a l'exterior, des dels límits més extrems fins a la més íntima essència de la condició humana?

La pel·lícula de Besson comença amb un zoom des d'una llunyania infinita fins a uns *macros* gairebé impossibles. Una de les primeres imatges mostra els ulls de Leon. Una persona que sentim propera, familiar, corrent. Una mirada que se'ns presenta profunda i lleugerament cansada, acostumada a la tensió, a la vigilància, a la prudència. Darrera aquests ulls, poc a poc, escena darrera escena, descobrim un cervell que funciona com un circuit integrat. Mil·limètric, meticulós, calculador, insensible i poc aficionat a raonaments lògics excessivament complicats.

Gusts senzills: pel·lícules musicals i westerns dels cinquanta, una planta dins un test i poca casa més. Per beure, llet sense res. La seva professió, fer net. No cal saber gaire coses, ni tan sols llegir. És el professional, el nostre particular *rei Lleó*. No sonen les notes del *Circle of Life*, d'Elton John, però tampoc hi fan cap falta. La banda sonora, sempre present d'una manera contundent i eficaç, compleix sense estridències amb la seva obligació d'aportar la tensió o el relaxament que cada escena requereix.

Podem tractar l'eix vertebrador de la pel·lícula a través d'un simil geomètric. Ja tenim el vèrtex superior d'un triangle isòsceles. Falten els dos de la base, que seran els que, al cap i a la fi, convertiran tota la figura en un simple puntet, condemnat a començar de nou. Anem cap al segon.

Dotze anys no són gaire bagatge com per enfrontar-se a la vida, però encara semblen menys si els situam al final d'aquesta. I són fins i tot més insignificants vists per un forat, a l'altre costat d'una porta tancada, a través de l'objectiu d'una màquina de matar. Passen segons que pareixen segles. La picor s'estén per tota la pell. Petites gotes de suor freda impregnen la roba. A la fi, la porta s'obre.

Aquí hi ha qualque cosa que falla. ¿On és aquella màquina infal·lible, aquells instrument de precisió, aquell mecanisme de rellotgeria? El metall, carn i ossos. Els conductors elèctric, ner-

vis. El motor, el cor. El combustible, la sang. ¿Fa falta res més? Alguns directors ho troben abastament. Altres, com Luc Besson, no es conformen amb tan poc.

Però tornem al nostre triangle. Acabam de situar el personatge de la sorprenent Natalie Portman en un extrem de la base. Una línia uneix Matilda amb el vèrtex superior. Una línia traçada per la tendresa i abocada a una inevitable tragèdia.

Leon, un Jean Reno que sembla fet a posta del paper, sap que els dos punts no s'han d'arribar a tocar. Tampoc hauria de ser tan difícil: un tret al cap mentre dorm i s'ha acabat. Però ell transita per un camí amb unes voreres traçades pel tall d'un ganivet. Traspasar-les significa trencar les normes, i qui infringeix el codi per la vida. Ell sap molt bé que tot és començar. Quan has mort un home, en pots matar milers. Quan has mort un nin...

... Quan has mort un nin, val més que prenguis pastilles. I millor si t'amagues darrera la segura barrera del crim institucional. La història d'amor entre dos *fora de la llei* només podia acabar sota la implacable destrallada del policia de torn. Perquè d'amor es tracta, un amor fou, cinematogràfic, impossible i, encara que sembli contradictori, inquietantment real. La interpretació de Gary Oldman afegeix el darrer cantó a la nostra figura, el qual projecta les seves línies de mort sobre els altres dos.

Bonnie i Clide, Thelma i Louise, Matilda i Leon. Mai no hi haurà policies que ens puguin inspirar una comprensió i simpatia tan profunda com ho fan aquests personatges pretesament criminals. ¿Per què? ¿Què tenen ells que no tinguin els altres? ¿No deu ser que, per un moment, ens ha permès guaitar dins ells? ¿Serà que, durant una mil·lèsima de segon, ens ha semblat veure-hi el nostre propi reflex?



FOTOGRAMA DE *EL PROFESIONAL*

Tothom pot preveure el destí fatal d'aquella planta sembrada enmig de la gespa, just davant l'entrada de l'escola. Sabem que l'esperit de Leon desapareixerà com el de tots els que són com ell, com el de tots nosaltres. El personatge interpretat per Jean Reno mor en una escena magistral, ferit pel tret mortal d'un Gary Oldman diabòlicament sublim, i el seu pas pel nostre record serà fugaç com ho ha estat el de centenars de personatges que el cinema ens ha ofert.

El professional és la darrera obra d'un director que sembla seguir una trajectòria ascendent. Una pel·lícula rodona tant en la seva realització com en la seva interpretació. I aquí és obligatori parlar de la feina d'un secundari de luxe com és Danny Aiello, sempre correcte i impecable.

El film en conjunt fa que, una vegada més, ens plantegem la constant dialèctica entre el cinema d'aquí i el d'allà: tenint a un Reno *bessonnià*, ¿qui necessita al Travolta *Tarantinià*? Si és Europa la que aporta el contingut sota una forma abastament contundent, ¿qui necessita el buit envàs americà? ¿Volem només la capsa o, pel mateix preu, també allò que hi ha en el seu interior?

«Això és de part de Matilda». I de Luc Besson. Això és de part del cinema de sempre, de la seva essència més immutable. Això és per a Quentin i tota la seva plèiade de seguidors. Ara ja pot explotar tot.



L'efímera Maria Félix

Antoni Serra

Quan vaig conèixer Maria Félix —un coneixement efímer, tan efímer i vellutat com el polsim d'una ala de papallona, no us heu d'imaginar res més—, l'escriptor mexicà Sealtiel Alariste encara no havia escrit la novel·la *Verdad de amor*. Tampoc ella, la blanca, la impol·luta, la carnal Maria Félix, no havia interpretat *Miércoles de ceniza* ni *La cucaracha*. Estic parlant de l'estiu del 54 o potser del 55 no ho sé cert. Sí que sé cert, però, que jo, en aquell temps que gairebé ja és prehistòria, era un marrec universitari que havia fet les primeres pràctiques de dissecció al vell Clínic barcelonès i que, en qüestió de sexe, només tenia a l'haver algunes "prunes" personals i intransferibles en memòria de les cuixes cinematogràfiques de l'Esther Williams i algunes —poques, poquíssimes— experiències sartro-camusianes amb les *hirondelles*. Això era tot, que era ben bé res.

Però aquell estiu —bater de sol, calitja a l'horitzó, pell aferradissa—, Maria Félix va comparèixer al lloc on estiuèjarem, una antiga possessió sollerica i familiar: ses Tanques.

Era la primera actriu que veia en ma vida, així, de carn i os, i no oberta en canal de cel·luloide, que era com jo les havia vistes al Fantasio i a l'Alcázar (l'antic Kursal, rebatejat per obra de la guerra *incivil*), els cinemes del meu poble. Tenia davant meu una actriu que alenava i que et mirava als ulls, ai!, amb aquell esguard lleugerament humit. Record que ma mare havia fet coca amb verdura i alatxeta i que ella, la Félix, se'n menjà un bon tros. Aleshores sí que vaig pensar que era viva, real, tangible, més carnal fins i tot que les *hirondelles*.

Tant és així, que se'm va passar pel cor — a mi, el més mortal dels humans— el desig de ser coca amb verdura o, si més no, una alatxeta insignificant, perquè aquell ésser divinal consumàs el privilegi d'engolir-me per sempre. Maria Félix duia una túnica llarga i blanca —més pròpia d'una romana d'OK Neró, ai!— i es va posar a fer la papallona amb els braços oberts. La túnica li agafà tot l'aire xafagós del capvespre, i era com si estàs punt de prendre el vol entre els caminals de les marjades de tarongers i llimoneres. Naturalment, em vaig enamorar d'aquella aparició, d'aquella dona quasi mítica —si més no, m'ho semblava—, d'aquella túnica blanca, d'aquell cos que la roba, transparent a la contraclaror indiscreta del sol, insinuava. I vaig tenir gelosia d'Emilio Fernández, l'Indio, que l'havia dirigida a *Enamorada*. Anys després la vaig veure a les *Sonatas* de Bardem, i vaig recobrar la normalitat: se m'havia fet efímera, més efímera que el polsim d'ala de papallona. No me'n quedava ni el rastre.

Ara m'han dit que encara és viva i que voreja els vuitanta. Ella, tota joveneta, perquè vuitanta anys per als immortals no són més que un segon d'eternitat. Jo ho puc ben dir...



Els pitjors de la classe

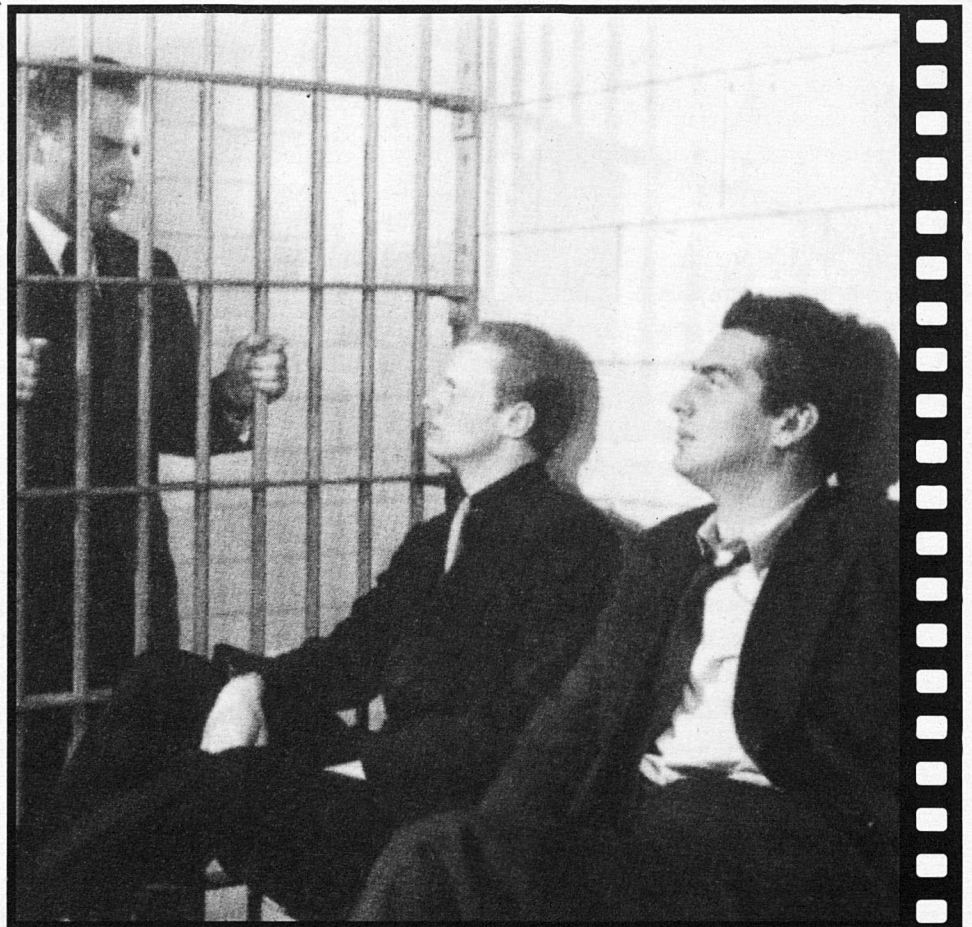
Manel-Claudi Santos

Quan jo anava a escola, la qüestió dels premis i dels càstigs estava bastant clara: si et portaves bé i treies bones notes, seies en els bancs de davant; si en feies alguna contra les normes de convivència o suspènies, et passaven immediatament als de darrera. La jerarquia imposava caràcter. Amb uns resultats deplorables, però aquesta és una altra història. De vegades, mirant els títols de crèdit d'algunes pel·lícules, me'n record d'això. Més que res per comprovar que, com que el cine es fa amb la matèria dels somnis, resulta que allà tot va a l'enrevés. Els darrers, els pitjors actors els posen al començament de la llista: Sylvester Stallone, Arnold Schwarzeneger — noestic segur d'haver-ho escrit com toca, tot i així no tenc la més mínima intenció d'aixecar-me per comprovar-ho a l'enciclopèdia de cine— i Rutger Hauer tenen la versatilitat d'una cariatide, però aquí els teniu tapats de dòlars i amb els seus noms ocupant tota la pantalla. Per no parlar de Michael Douglas, amb una cara tan expressiva com el seu cul; o Jack Nicholson, que quan l'amollen i no el dirigeixen es converteix en una autèntica caricatura d'ell mateix.

Abans, a l'època bona, en el cine dels anys 40 i 50 també hi havia una bona col·lecció d'actors que a l'escola

que jo anava no s'haurien mogut del banc de la darrera fila en tot el curs. Alan Ladd, Montgomery Clift o James Dean segur que compartien pupitre. El millor de tots, però, el cap de la colla seria sense

discussió possible Victor Mature. Li tenc una veneració especial. Us puc assegurar que sempre m'ha fascinat. Era rematadament dolent. Ni interpretant el paper de la seua vida com a gató Doc Holliday tenia afagador per cap costat. Si s'hagués entrenat, no ho hauria fet pitjor. De totes formes, la pel·lícula en què està definitivament insuperable és a *La túnica sagrada*. Supòs que la recordau. Però si no l'heu vista, uns la recoman amb fervor de convers: Victor Mature, ell, interpreta —millor hauria escrit un altre verb més adequat, però ho deixarem així per entendre'ns— el paper d'un esclau grec convertit al cristianisme. És la seua obra mestra: assolix un grau d'estultícia inigualable. És impressionant. Qualque pic he intentat mirar-me'l des d'un altre punt de vista: contenció bressoniana *avant la lettre*, una protesta muda i continuada contra els excessos declamatoris del mètode Stanislavski. Qualsevol excusa. Una justificació falsa, però contundent. Tot ha estat inútil: tornar a veure *La túnica sagrada* i pensar que, al seu costat, el rostre d' Omar Shariff és d'una gestualitat riquíssima és automàtic. Desesperant. De veres.



NO ÉS QUE SE'L VEGI GAIRE, PERÒ EL DE LA CELLA ALÇADA ÉS VÍCTOR



Alegre o divorciada

Una mort pluralment certa

Toni Roca

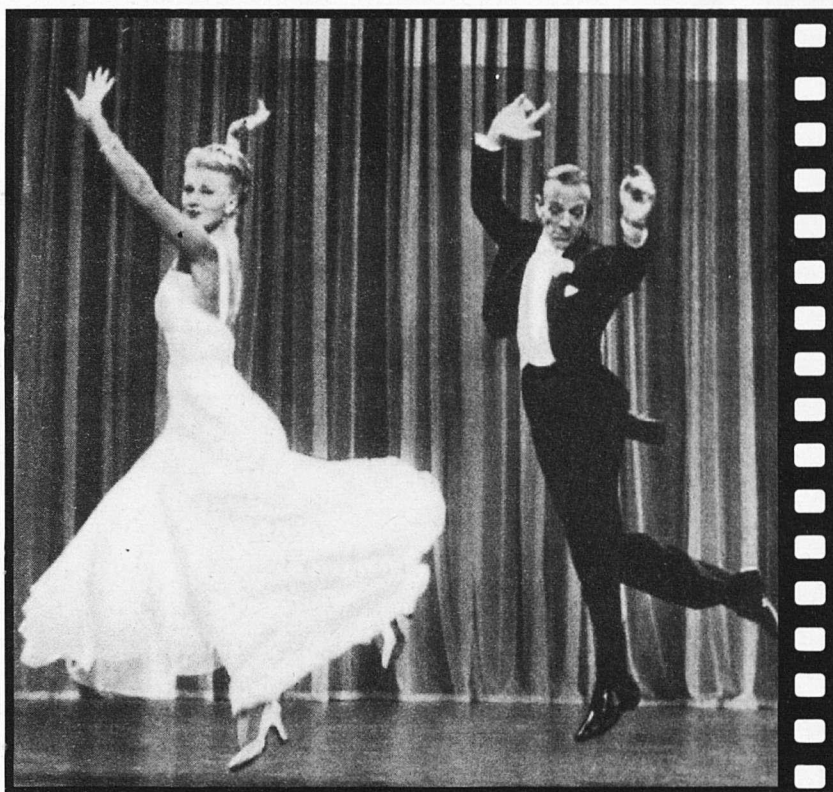
“Ginger Rogers, que supo evolucionar hacia el género dramático con gran soltura, acaba de fallecer a los 83 años de edad, dejando tras de sí una difícil infancia, una larga carrera cinematográfica y una ajetreada vida amorosa, que describía con lujo de detalles en su autobiografía más benévola respecto de las relaciones con su eterno compañero de baile que lo que siempre contaron las crónicas mundanas...”)

CARLES FABREGAT

El ball es volia —operació impossible— perllongar pels segles dels segles. Pels segles dels segles amèn. Només un miracle —els dijous, miracle advertí un dia qualsevol Luis García Berlanga, anys cinquanta, Cifesa i altres evocacions pròpies— podia evitar el col·lapse, l'esclat definitiu, el crepuscle o l'agonia. En terminologia cinèfila/filmica, the end que ja s'ha acabat el bròquil. La final de tot. Els mots de la clausura. Però ara el ball irreversiblement ja no es perllonga. La Ginger és morta. Blanc sepulcre d'eternitat, conceptualitat del ball i de la cançó esdevinguda tendència oberta de totes les coses.

He recordat la seqüència secreta del film —no importa el títol, el director tampoc, menys el guionista— que portava l'impacte o l'emoció destil·lada de mica en mica com una mena de música que duia els noms i els llinatges d'Irving Berlin o Cole Porter. O... Ginger Rogers, companya infidel de Fred Astaire, dominava la dansa, intuïa l'escenari, controlava la *mise en scene*. Després el foc obert de la discussió i la polèmica al voltant d'aquella mítica figura... Llavors, llavors l'odissea d'un relat cinematogràfic que mescla i embolica el “musical” químicament pur

—en blanc i negre deliciós, exquisit i delicat—, la comèdia d'amor i desig, el melodrama carregat de febre i passió. L'aventura per l'aventura i tota ocasió i situació variable que portava sempre al rostre i la figura d'una ballarina singular, una actriu que fou magnífica i una presència alterable/inalterable al pas de tots els temps possibles. (Pensau, però, que aleshores, quan Ginger Rogers passejava intransigent i nerviosa pels bulevards i carrerons de Hollywood i altres entorns de disbauxa, una mort de lluerna i esplendor il·luminava aquella careta tan seva d'alegre i divorciada i de forma permanent?).



FRED ASTAIRE I GINGER ROGERS

El que passa és que des d'aquí, des de l'illa de l'illa, aquesta pregunta, aquesta qüestió és de difícil resposta precisament ara mateix, a les poques setmanes gairebé un mes de la mort —la mort eterna, la mort i la donzella, la mort tenia un preu— una mort en absolut sobtada. Ni sorpresiva. Però pluralment certa. Pluralment certa. Pluralment certa malgrat el poder i la glòria, el soroll i la fúria que qualsevol desencadenament de melodies encadenades desvirtua la realitat pura dels fets. De tots els fets. Per exemple, sense anar més lluny —però tampoc més a prop— el fet tan concret com la mort i conseqüent desaparició de Ginger Rogers. Una mort, cal no oblidar-ho, pluralment certa.



«Si tens un missatge, envia un telegrama»

Elena Ortega

La *Script Writers Guild* (SWG), constituïda el 1920, va ser la primera associació que es va crear per defensar els guionistes i procurar-los unes millors condicions de feina; tot i que a la pràctica fessin les funcions de club social. No va ser fins als primers anys trenta, quan aquesta organització es va consolidar i va reivindicar una sèrie de drets pels guionistes. Si volia fer-se sentir i ser efectiva, era imprescindible que comptés amb el suport de les associacions d'escriptors de la Costa Est; ja que, arribat el moment podrien pressionar les productores bloquejant la compra de novel·les i obres dramàtiques.



EL DELATOR, DE JOHN FORD, AMB GUIÓ DE DUDLEY NICHOLS, SOBRE LA NOVEL·LA DE LIAM O'FLAHERTY

El repartiment honest dels "crèdits", advertir els guionistes amb anticipació del cessament del treball, notificar els canvis en el guió, i el pagament de dietes, varen ser algunes de les demandes que va exigir la SWG. A finals de 1932 ja comptava amb 500 afiliats; mentrestant anava creixent la indignació entre els productors: "després de tot el que he fet per tu" —li retreia un productor a un guionista—, "tu em donaves històries i jo les vaig transformar en pel·lícules". El pànic es va escampant el 1935, quan la SWG, amb el suport incondicional de la Lliga d'Autors d'Amèrica i de la Lliga d'Autors Dramàtics, va imposar un embargament total a les productores de cine en la venda de material escrit.

Però en el fons, el que els productors odiaven era ser controlats o haver de donar explicacions a un grup de guionistes. Entre

els que major menyspreu sentien per la SWG es trobava Irving Thalberg, el qual comptava amb un grup de joves al seu servei, que, fent-se passar per membres de la SWG, es dedicaven a conspirar en contra. També els guionistes de la vella guàrdia veien amb desagrut aquesta organització, que es botava les jerarquies establertes i pretenia intervenir en els tractes que, des de sempre, havien arreglat personalment amb els productors. Per contra, hi va haver qualche gest honorable, com el rebut de Dudley Nichols a l'oscar, pel guió de *The Informer* per no traïr els seus col·legues del sindicat.

L'oposició a la SWG i les batalles que va haver de tenir, varen propiciar l'existència d'un grup esquerrà molt polititzat que tendria una gran influència a Hollywood i a la resta del país durant els anys següents. La guerra civil espanyola i la causa republicana varen constituir un focus d'unió pels diversos grups progressistes; molts varen ingressar aleshores al Partit Comunista, del qual es deia que tenia la vida social més animada i les dones més guapes. Les reunions nocturnes, redacció de pamflets, manifestacions contra Franco, etc. varen donar un nou impuls a la SWG; tot i que només un guionista, Alvah Bessie, va venir a lluitar a Espanya.

El 1936 Dorothy Parker, fundadora del grup Algonquin i poetessa d'èxit, anava escrivint guions per Hollywood. Al costat d'altres companys va fundar la lliga anti-nazi de Hollywood, i va col·laborar activament amb la causa republicana, per la qual varen obtenir fons que varen voltar el milió de dòlars. Durant aquells anys, era normal a qualsevol reunió de Hollywood escoltar discussions controvertides sobre algun d'aquests temes: llibertat, supressió, tirania, guerra, economia mundial, teoria política.

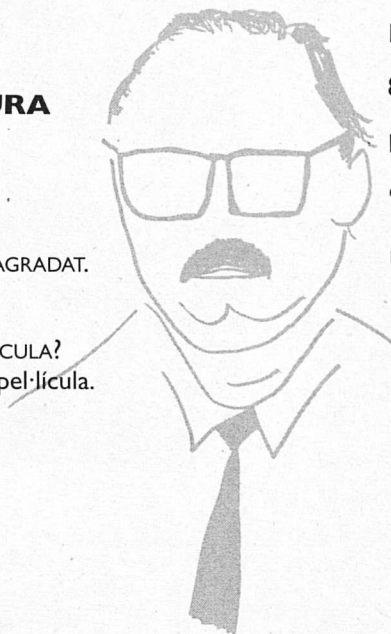
És cert que aquests escriptors, que passaven les nits ocupats amb pamflets, peticions, etc. a penes podien, en el seu ofici diari de guionistes, transmetre alguna de les seves idees a les pel·lícules en què feien feina. "Si tens un missatge, envia un telegrama", deia una popular i irònica consigna de l'època. ¿Com es podia col·laborar amb la causa proletària treballant en un gran estudi?, li varen demanar en certa ocasió a la guionista Mary McCall "certament molt poc" —va respondre ella— "amb sort podria inserir-se qualche escena revolucionària, algunes línies potser". En aquells moments, Mc Call estava contractada per escriure un guió, vehicle de llument de l'estrella Marion Davies. "Per ma vida que no vaig trobar un maleït lloc pels treballadors", va dir a propòsit d'aquesta pel·lícula.

PARLANT DE CINEMA AMB...

Toni Figuera

PROFESSOR DE LITERATURA

1. LA PEL·LÍCULA DE LA SEVA VIDA.
El gatopardò de Luchino Visconti.
2. LA DARRERA PEL·LÍCULA QUE LI HA AGRADAT.
Dublineses de John Huston.
3. ¿QUÈ DESTACARIA D'AQUESTA PEL·LÍCULA?
Els darrers deu minuts finals de la pel·lícula.
4. DIGUI EL NOM D'UN DIRECTOR.
John Ford.
5. DIGUI EL NOM D'UNA ACTRIU.
Shirley Mac Laine.



6. DIGUI EL NOM D'UN ACTOR.
Sean Connery.
7. ¿QUINA SEQÜÈNCIA LI HAURIA AGRADAT HAVER FILMAT?
La seqüència de la mort del replicant (Rutger Hauer) a *Blade Runner* de Ridley Scott.
8. DESTAQUI UNA BANDA SONORA.
La de Victor Young a *Johnny Guitar* de Nicholas Ray.
9. DESTAQUI LA FRASE D'UN DIÀLEG.
Se vive como se sueña: solo. (De *Maravillas* de Manolo Gutiérrez Aragón).
10. ¿QUÈ N'OPINA DELS OSCARS?
«Non comment».
11. ¿QUANTES VEGADES VA AL CINE DURANT L'ANY?
He passat del tot a res.
12. ¿LI AGRADA VEURE LES PEL·LÍCULES PER TELEVISIÓ?
Les antigues en blanc i negre, sí.

JANE VIDAL

- Obra mestra
- Molt bona
- Bona
- Regular
- Poc interessant

	PEP CRESPI	ELENA ORTEGA	CLAUDI KLYNHOUT	TONI MARTÍ	X. MATESANZ	J. A. MENDIOLA	TONI ROCA	PAU ROSSELLÓ	JERONI SALOM	M. CLAUDI SANTOS	CARLOTA VICENS	TEMPS MODERNS
Balas sobre Broadway												
Pulp Fiction												
Vania en la calle 42												
Frankenstein												
Fresa y Chocolate												
Prêt-à-porter												
Leon. El profesional												
Ni un pelo de tonto												
Tierra y libertad												
Quemado por el sol												
Entrevista con el Vampiro												
Cadena perpétua												
El Rey León												
Exótica												
La Reina Margot												
Quiz Show (el dilema)												
La muerte y la doncella												
Días contados												
La verdadera Naturaleza												
Farinelli												
Comer, beber, amar												



Cinema a "SA NOSTRA"

El pròxim dia 12 de juny començarà un cicle sobre LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA I EL CINEMA.

Aquestes pel·lícules tenen com a finalitat analitzar i investigar la contesa a través del cinema. L'estructura dels temes a estudiar estarà dividida en dues parts: una composta per una conferència firmada per un especialista; i l'altra, la projecció de la pel·lícula (documental) que fa referència al tema que s'estudia. Aquest cicle, òbviament, s'inclou dins el programa Cent anys de cinema a "SA NOSTRA" i és evident que, entre altres coses, es pretén aprofundir en el paper que el documental va tenir dins l'enfrontament.

PROGRAMA LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA I EL CINE CICLE I: DOCUMENTALS

- Dia 12 **Antecedents de l'alçament.** Projecció d'*Espagne 1936* i *La guerra en España*.

Presentació del cicle a càrrec de l'escriptor i historiador Gregori Mir.

- Dia 14 **Guerra o revolució.** Projecció de *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, *El cerco de Huesca* i altres

Introducció a càrrec de Ramon Molina de Dios, professor d'història econòmica de la UIB.

- Dia 19 **La defensa de Madrid.** Projecció dels films *In defense of Madrid*, *Madrid, cerco y bombardeo de la capital de España* i altres.

Introducció a càrrec de Gabriel Cardona Escanero (professor d'història contemporània, Universitat Central de Barcelona).

- Dia 21 **La intervenció estrangera.** Projecció dels films *The International Brigades*, *Voluntarios de la libertad*, *La non-intervention* i altres.

Introducció a càrrec d'Ismael Saz Campos (director del Dept. d'història contemporània. Universitat de València).

- Dia 28 **La guerra a Balears.** Projecció dels films *Una vida para dos*, *Arriba España* i altres.

Introducció a càrrec de Josep Massot i Muntaner (historiador).

"SA NOSTRA"

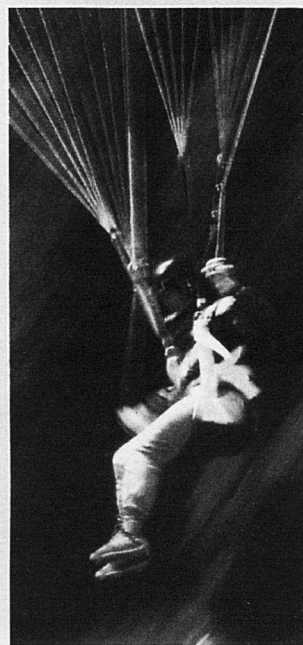
Obra Social i Cultural

PUBLICACIONS DE "SA NOSTRA" CAIXA DE BALEARS



PRESTAMO

HIPOTECARIO
"SA NOSTRA"



Elegir bien es importante...

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS