

TEMPS MODERNS



Núm. 20

(Ben Hecht)

Febrer 1996

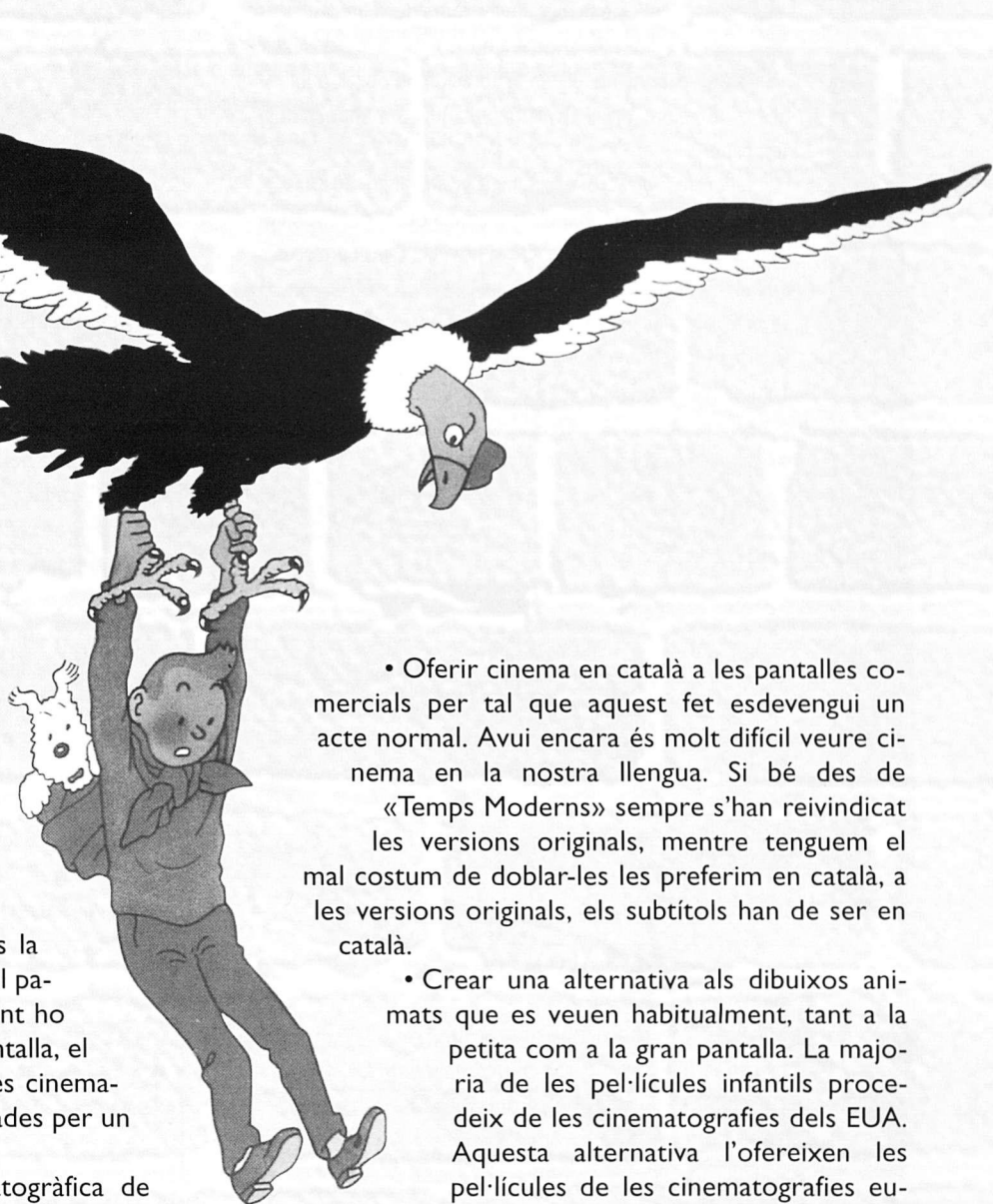
EDITORIAL

4 anys de cine infantil

No sabem encara molt bé els vertaders motius, però bé sigui pel centenari (ara veurem si per part d'algunes institucions ha estat pur oportunisme, o al contrari el centenari ha estat un punt de partida per a la conscienciació col·lectiva de la importància del cinema dins la nostra cultura i per a la conservació del patrimoni cinematogràfic) o perquè la gent ho ha redescobert a través de la petita pantalla, el cas és que d'uns anys cap aquí les sales cinematogràfiques s'han vistes novament visitades per un públic cada vegada més nombrós.

Els responsables de l'àrea cinematogràfica de l'Obra Social i Cultural de "SA NOSTRA", conscients d'aquest fet evolutiu cap a la imatge seqüenciada i de la importància que té el cinema dins el camp educatiu, acollirem amb interès la proposta de realitzar un cicle de cinema infantil en català. L'interès s'ha mantingut al llarg d'aquests anys i la participació ha estat força important, i per això aquest any preparam el quart cicle que per primera vegada es realitza a 12 municipis diferents de l'illa de Mallorca. Varis són els objectius que es pretenen:

- Encetar l'interès dels nins i nines cap al cinema i despertar-los la sensibilitat cap a aquest art.



- Oferir cinema en català a les pantalles comercials per tal que aquest fet esdevengui un acte normal. Avui encara és molt difícil veure cinema en la nostra llengua. Si bé des de «Tems Moderns» sempre s'han reivindicat les versions originals, mentre tinguem el mal costum de doblar-les les preferim en català, a les versions originals, els subtítols han de ser en català.

- Crear una alternativa als dibuixos animats que es veuen habitualment, tant a la petita com a la gran pantalla. La majoria de les pel·lícules infantils procedeix de les cinematografies dels EUA. Aquesta alternativa l'ofereixen les pel·lícules de les cinematografies europees, més properes a la nostra forma de pensar i viure, que tracten temes com l'ecologia, la violència, el racisme, la integració, des d'un punt de vista educatiu però a la vegada lúdic i divertit.

En cap moment no volem ésser jutges ni monopolitzadors en aquesta tasca de conscienciació dels problemes abans esmentats, però sí volem ésser una peça més d'aquest engranatge (algú va dir, el tren més encisador del món) i fer del cinema una eina de treball i vehicle de coneixement d'una època, una cultura, un poble...



«Remakes», adaptacions i altres herbes

Jaume V. Amengual

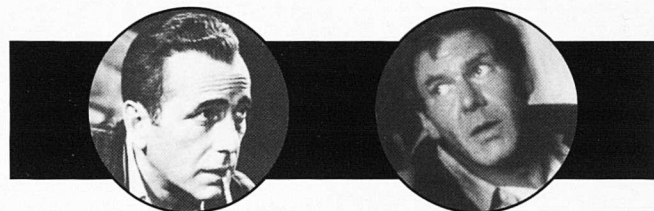
Que el cinema beu de les fonts de la literatura és un fet tan evident que no val la pena seguir parlant-ne. Siguin adaptacions d'obres publicades o bé guions originals, la paraula juga un importantíssim paper.

Diferents directors cinematogràfics han adaptat al mateix autor literari, vull dir la mateixa obra, donant-li cadascun la seva pròpia visió. De la novel·la *Cims borrascosos* d'Emily Brönte, William Wyler i Luis Buñuel donaren la seva lectura: el primer fent una adaptació (Ben Hetch i Charles McArthur com a guionistes) fidel a l'estructura i argument de l'original; el segon alterava l'argument, però també era fidel a l'esperit del text literari, donant-li un caràcter surrealista i personal.

Valgui aquesta introducció per diferenciar el que són les adaptacions literàries i els "remakes", que no és altra cosa que refer un film ja realitzat, com és el cas de la pel·lícula en cartellera *Sabrina* (1995) de Sidney Pollack. ¿Per què serà que les grans productores confien més a produir pel·lícules que tengueren un cert èxit temps enere que no apostar per noves produccions, per nous aires d'inspiració? El cas és que de tant en tant apareixen excel·lents guions i adaptacions d'impecable factura: *Seven*, *Smoke*, *Sospechosos habituales*, *Pulp Fiction*... en són alguns exemples.

Pel bé del cinema, ten-

dria més raó de ser que es reestrenassin les "velles" pel·lícules per al públic que per raons òbvies no les va poder veure a l'època de la seva estrena. No seria, inclús, més rendible fer-ne còpies noves que no "remakes" que quasi mai superen l'obra primitiva. Punt i a part: l'altre dia, en el Centre de Cultura, projectàrem *Casablanca*; de les tres-centes persones que hi havia a la sala, el 5% l'havien vista ja en pantalla, la resta l'havia visionada en vídeo o simplement no l'havia vista.



Tornant a *Sabrina*, la primera versió fou realitzada l'any 1954 per Billy Wilder, un dels mestres de la comèdia i gran cultivador del cinema de gènere, excel·lent director d'actors i successor de Lubitch. *Sabrina* és una bona pel·lícula, malgrat que no està a l'altura dels melodrames *Días sin huella* i *El crepúsculo de los dioses*, del thriller *Perdición* o de les excel·lents comèdies *El apartamento*, *Con faldas y a lo loco*... Es una pel·lícula de fades, fresca i romàntica, però li manca la ironia, el cinisme, la mirada crítica i corrosiva de Wilder, tan present a les seves pel·lícules. ¿Què aporta de nou la versió de Pollack? Res, absolutament res. És tòpica, buida, caduca i a moments avorrida; inversemblant, ja que l'any 40 tal vegada era creïble una història d'aquest tipus, però no a finals dels noranta entrant en el segle XXI. Un exemple: que el pare de Sabrina, al final, es destapi que ha estalviat dos milions de dòlars és incongruent i patètic, a part que no té res a veure amb el personatge pseudo-intel·lectual que interpreta. Més li valdria a Pollack haver-lo eliminat, com ha fet amb el pare dels dos protagonistes. Pel que fa a la direcció d'actors, ni el trio protagonista —Ford, Ormond, Kinnear— supera, ni tant sols iguala l'anterior, format per Bogart, Hepburn i Holden.

Sempre m'he demanat perquè és fan "remakes" de les bones pel·lícules i no de les pel·lícules que per una raó o altra resultaren fallides. En el cas de Pollack, més valdria que hagués tornat a la línia de *Danzad, danzad malditos* i no voler emular a un dels gran directors que ha tengut i té el cinema.

TEMPS MODERNIS

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

Margalida Bennàssar

COL·LABORADORS:

Miquel Pasqual

Jeroni Salom

Miquel Roca

Pere Estelrich i Massutí

Domènec Garcias

Manel-Claudi Santos

F. Javier Sánchez-Cuenca

Francesc Rotger

Elena Ortega

Joan Obrador

Antoni Serra

Toni Roca

Matias Vallés

Josep Rosselló

Toni Figuera

Camilo José Cela Conde

J. A. Mendiola

Claudio Klynhout

Biel Amer

Valentí Valenciano

Enrique Lázaro

BEN HECHT (NOVA YORK, 1894-1964)

Guionista i cineasta americà. Autor de l'obra teatral *The front page* adaptada a la pantalla en tres ocasions per Lewis Milestone, Howard Hawks i Billy Wilder respectivament. Va escriure prop de quaranta guions, entre els quals cal destacar *Scarface* (H. Hawks), *Una mujer para dos* (E. Lubitsch), *Recuerda* (A. Hitchcock), *El beso de la muerte* (H. Hathaway), etc.

També va firmar varies pel·lícules amb el seu col·laborador més íntim, el guionista Charles MacArthur, i més tard amb el director de fotografia i cineasta Lee Garmes. L'any 1954 escriu *A child of the century*, un interessant llibre de records.



Retrobar-se amb Godard

Damià Huguet

El vídeo és, indiscutiblement, una eina de feina imprescindible per a tota aquella persona que sent una passió, viva i diària, pel cinema: cita de mites i de records, de quimeres i somnis; però també de gran utilitat per al crític, l'historiador o el cinèfil ras que té amb aquest aparell un accés directe, còmode i ràpid per a visionar un film, repassar una seqüència determinada, o cercar un detall que havia passat per alt en una altra visió recent.

Amb els anys, cadascú ha pogut muntar-se una videoteca particular: amb gravacions fetes directament a una de les tantes emissions que a diari ofereixen els diversos canals de televisió, o bé adquirint una cinta —un film determinat— a qualsevol de les moltes que, sortosament, conformen el mercat. I dient tot això vull deixar ben clar que avui, qui més qui manco té al seu abast, i pel cap curt, aquelles cent i tantes pel·lícules que conformen, al seu parer, una videoteca on hi ha representada gairebé tota l'essència del cinema en pocs pams de llargària.

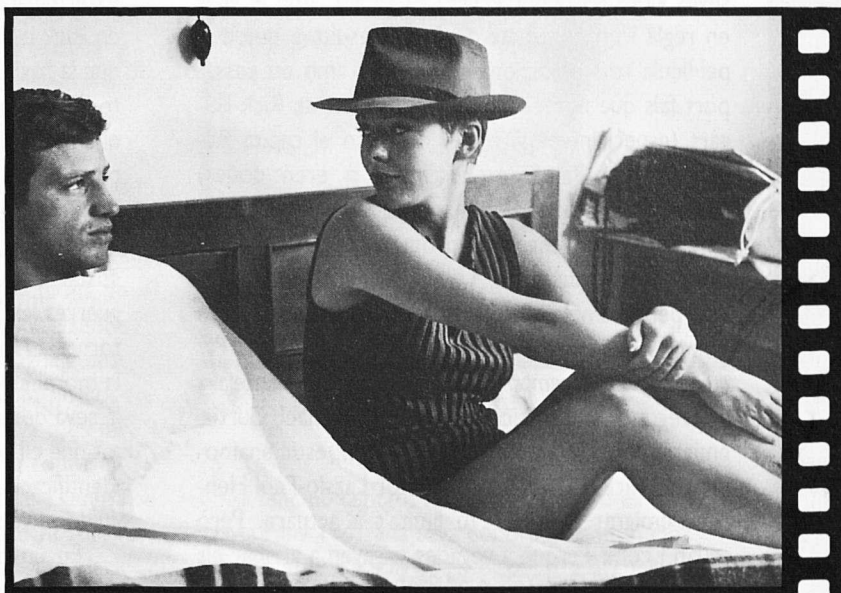
I, enfront d'aquests fets determinats i evidents, sobresurt una pregunta aparentment ingènua que s'han fet alguns amb seriositat: aquesta, ¿Per què, entre els milers i milers de films emesos per televisió en el decurs d'aquests gairebé darrers vint anys —assentats amb tota credibilitat en les altes volades de la història— hi ha uns films de reconegut prestigi que mai no s'han projectat a cap canal de televisió? La llista de films inèdits que podríem establir —tot i rememorant els cent anys d'aquest cinema que volem— no és que sigui molt llarga; però ho és més del que sembla, i ben significativa, perquè en ella hi tenen cabuda, entre milions de títols que, per error o per excusa, marquen els defectes de les programacions.

No donaré pas a cap llista negra de films no projectats mai a cap canal de televisió —una llista que tenc des de fa anys elaborada—, però sí em vull referir ara a un film per a mi emblemàtic dins la Història del Cinema, i que mai no ha merescut, ignora per quines

raons, supòs que solvents i raonables, els vist-i-plau dels programadors de televisió. Es tracta, en aquest cas concret, de *A bout de souffle* (*Al final de la escapada* en la seva traducció a l'espanyol). Un film rodat per Jean Luc Godard l'any 1959; un bell i meravellós film d'una insòlita grandesa visual pel que té, en el seu conjunt, d'innovació total

del llenguatge cinematogràfic més modern i fins aleshores més usual. Una obra, un film únic que al seu moment ja va rebre tots els millors elogis de la crítica més progressista, i que encara avui és una fita inel·ludible a l'hora d'assentar les claus del cinema europeu més innovador: pont d'enllaç entre els neorealisme italià dels anys cinquanta i el cinema intel·lectual més marginal de l'esclafit del Maig del 68.

A bout de souffle (és difícil trobar-hi una traducció coherent), com he ressenyat, mai no l'han projectada per cap canal de la televisió. I això no hauria de ser notícia, però les coses són així com són. Amb tot, però, i no fa gaire setmanes, he tingut l'oportunitat d'adquirir-ne una còpia en una col·lecció crec que ben coneguda al mercat espanyol. Fa uns mesos m'havia passat per alt. Ara, però, i després de tants d'anys, he pogut visionar còmodament instal·lat, una i deu vegades aquest film mític de Jean Luc Godard, lluny de cine-clubs clandestins i de claustrofòbiques sales d'Art i Assaig dels anys 60.



JEAN-PAUL BELMONDO I JEAN SEBERG

Quin film més bell, més apassionant. Després de gairebé quaranta anys del seu rodatge el film no ha perdut ni una mica de frescor de la molta que tenia. Sinó que els anys, en un Tot, han anat millorant punt per punt tot el seu missatge, visual i estètic, amb la claror d'allò que es veu. He gaudit, immensament, la visió d'aquest film de Godard. Tot un poema que es podria reescriure mil vegades. ¿Per què, però, encara ara no l'han emès per cap canal de televisió? ¿Per què hi ha tants de films vetats, directament o voluntariament a la televisió d'aquestes latituds? ¿Què ens han ofert d'allò més significatiu, per exemple, de l'Escola de Barcelona?: *Noches de vino tinto* de J. M. Nunes. *Dante no es únicament severo*, entre d'altres...

¿Per què no s'ha projectat encara ara *L'age d'or* de Luis Buñuel a la televisió d'aquí? ¿I el film més representatiu del nou cinema brasiler, *Antonio das Mortes*, del beatífic Glauber Rocha? ¿Què se n'ha fet del nou cinema alemany dels anys 60: Kluge, Straub...? ¿On para el cinema literari de Rohmer: *La genou de Claire*, en comparança amb el cinema poètic de Pasolini ni a *Accatone*? Són massa buits. Massa.

Massa avesats a veure les diferents programacions dels canals de televisió, sembla que ja no hi ha res per visionar. Que tot és fantasia. Però no és així, ni molt manco. El call de l'esperança no ens el llevaran mai.



La segona mort del Major Strasser

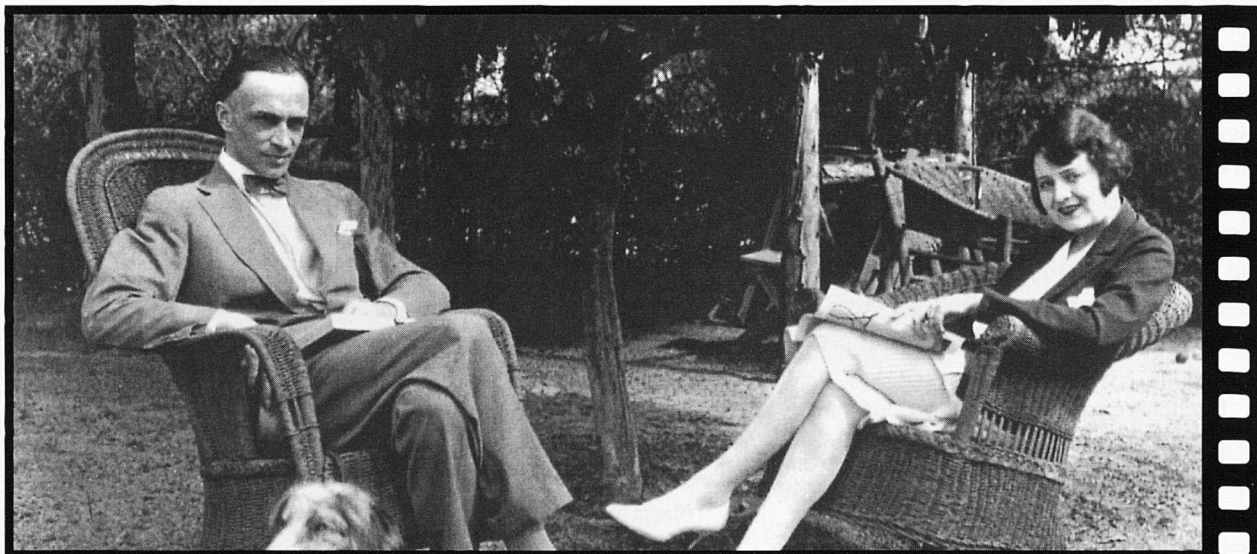
F. Javier Sánchez-Cuenca

Tots anaven cada matí al cafè de Rick, a *Casablanca*. Però una vegada dins d'aquell decorat *kitch* ningú sabia molt bé què hi havia de fer. La majoria eren emigrants potencials de ficció i, per tant, eren conscients que qualche dia haurien de sortir d'allà, però al mateix temps eren fugitius reals. Havien arribat a Hollywood per salvaguardar les seves vides de la persecució nazi i ara, amb el visat en regla i un contracte de feina, resultava que a la pel·lícula tots ambicionaven escapar amb un passaport fals que només la discrecionalitat de Rick-Bogart (especialment si eren homes) o el capità Renaud-Claude Rains (especialment si eren dones) podria proporcionar-los. Tampoc es trobaven fora de la incertesa general els protagonistes, encara que no fossin fugitius reals. La sueca Ingrid Bergman-llsa, per exemple, patia d'una doble ansietat: «¿Em donarà a la fi Sam Wood el paper de Maria a *Por quién doblan las campanas?*» i a continuació plantejava la pregunta sistemàtica al director Michael Curtiz, emigrat i no fugitiu, com ella: «Digues, ¿estic enamorada de Rick o de Victor?» (Victor Lazslo-Paul Henreid, emigrat polític). «Tu limita't a actuar». Però ¿quan i com? Perquè a vegades trigaven a arribar els folis encara calents mecanografiats pels jueus germans Epstein, que durant la matinada havien refet sense contemplacions el primmirat treball del també

guionista Howard Koch. Bogart, per la seva part, aprenia a esbossar aquell gest enigmàtic que el faria famós, no tan sols com a crispada resposta facial a les insistents trucades de la seva dona en ple rodatge, gelosa de les probables escenes d'amor amb la Bergman, sinó també com a mètode per contrarestar la seva permanent ignorància del significat moral del personatge Rick («¿Sóc un heroi o un canalla?»).

En aquell decorat de cartó, l'únic que tenia molt clar el seu paper era un famós actor alemany dit Conrad Veidt (emigrat polític). Ell era el millor Major Strasser possible, aquell malvat institucional de guerrera negra nazi encaparrat a impedir de totes totes la fugida d'aquell mel·lifu heroi de la resistència vestit de blanc, Victor Lazslo-Paul Henreid, que fumava massa per dissimular un disgust permanent («¿Però què dimonis fa un heroi fugitiu passejant vestit de blanc pels carrers de Casablanca en ple dia?»). *Aleshores* (1942) no era infreqüent que els cans dobermann dels nous milionaris dels turons de Hollywood apareguessin degollats. Després de la sobtada entrada del Estats Units a la guerra tot allò que fes olor a alemany havia passat de cop a ser exterminable. Per tant, almanco durant la jornada laboral, el cafè de Rick no era només metafòricament un refugi segur. Strasser, que ja havia aplicat amb èxit la Llei de Fugues a l'inquietant Ugarte (Peter Lorre, emigrat polític), va rebre un nou cop de mà legal quan l'atreviment de Lazslo va arribar al límit d'encapçalar el cant coral de *La marselesa*: era clar, havia de tancar immediatament, per motius d'ordre públic, el Cafè de Rick. Veidt va acabar encunyant un impecable gendarme del nou ordre hitlerià. Ell (al costat d'Emil Jannings), un dels millors actors alemanys d'entreguerres, el Cesare d'*El gabinet del Dr. Caligari*, s'havia vist obligat a tornar a Hollywood com a fugitiu i, en una aplicació perversa de la moral judeo-cristiana per part del destí, pagava ara el preu de la seva deserció amb un inesperat estigma de ciutadà sota sospitat que ell potser va interpretar com a redimible per mitjà d'una identificació gairebé *avant la lette* amb l'esperit dels seus perseguïdors. Va ser el seu darrer paper.

En un nou gir, Veidt, un any després d'haver estat abatut com a Strasser per la patriòtica gavardina de Bogart-Rick, mor a Hollywood. Mesos més tard l'exèrcit nord-americà allibera realment la ciutat nord-africana de Casablanca.



CONRAD VEIDT A LA SEVA CASA DE HOLLYWOOD



Treballant a casa

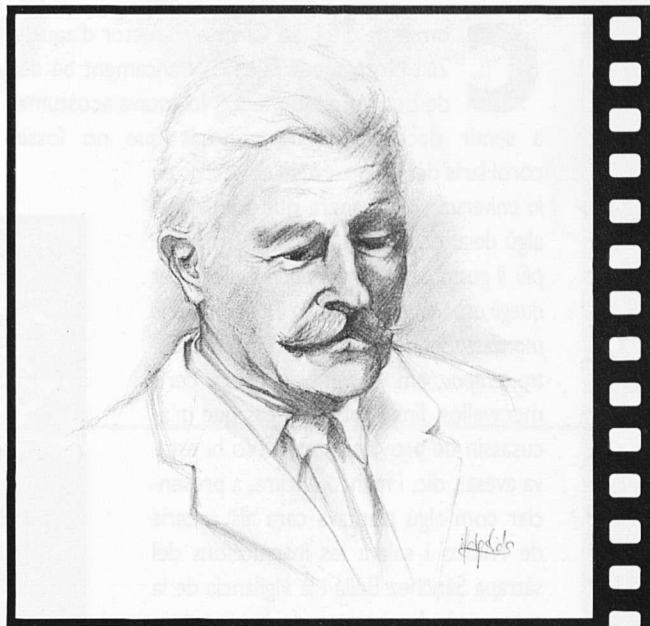
Elena Ortega

L'estada del novel·lista William Faulkner a Hollywood va donar origen a un bon grapat d'anècdotes. Entre aquestes, les més famoses es refereixen a la seva mania d'escriure a casa. El 1932 va obtenir un contracte a Hollywood per adaptar una de les seves novel·les per la pantalla. El seu amic, el director Howard Hawks, va convèncer els directius de la MGM perquè Faulkner treballàs temporalment a casa seva d'Oxford, mentre arreglava els negocis de son pare que acabava de morir. Quan l'any següent la MGM va reclamar la presència a Hollywood de l'escriptor, el qual seguia tranquil·lament a casa seva de Mississippi, els va donar llargues pretextant que la seva dona tendria un fill el mes següent. La MGM el va treure defora adduint que aquell mètode de treball no anava amb ells.

Alguns anys més tard, el 1940, va ser contractat per la Warner Brothers per treballar als guions de *The Big Sleep* i *To Have and Have not*. Perquè se sentís còmode, la productora li va facilitar un magnífic despatx amb dues atractives secretàries. Com de costum, Faulkner va manifestar que s'estimava més fer feina a casa, a la qual cosa Jack Warner va contestar que no hi havia inconvenient, que podia anar i venir a gust seu. Quan algunes setmanes més tard va sorgir una qüestió urgent relacionada amb el guió, Jack Warner va enviar a cridar Faulkner: «Vostè sap que fa feina a casa...», li va advertir el seu ajudant. «Per descomptat», va dir Warner, «truqui'l a casa». «És una llarga distància», es va atrevir a dir mentre sol·licitava a l'operadora conferència amb Oxford, Mississippi. Warner no se'n podia avenir, del que sentia, quan li varen passar l'auricular va cridar: «Sr. Faulkner ¿com m'ha pogut fer això? ¿Com ha pogut abandonar la ciutat sense advertir-m'ho? Vostè va dir que seria treballant a casa...!» Faulkner va replicar tranquil·lament: «I ho estic fent, ca meva és a Oxford, Mississippi...»

Faulkner va treballar en diverses ocasions pels grans estudis de Hollywood, durant la dècada dels trenta i començaments dels quaranta. Ja des del seu primer viatge, l'any 1932, va comptar amb el suport del director Howard Hawks, qui sovint va intercedir per ell, alliberant-lo de treballs enutjosos i enduent-se'l pels seus projectes. Faulkner i Hawks treballaven bé junts. El director no acostumava a respectar el guió, li agradava improvisar durant el rodatge i se-

sentia còmode amb Faulkner reescriuint les escenes. A més de compartir la seva afició a la beguda i a la caça, tots dos eren aviadors i havien perdut els seus germans petits en accidents aeris. Faulkner ajudava econòmicament la viuda i el fill del seu germà, mantenia sa mare, un germà inepte, la seva dona i els seus fills, la seva pròpia dona i fills, a més de fer front als deutes de son pare. El treball de Faulkner, com a guionista, poques vegades va arribar a la pantalla. Molts dels guions en què hi va col·laborar no varen arribar a filmar-se mai, i la seva autoria a pel·lícules més o manco famoses, a penes es va conèixer.



WILLIAM FAULKNER

«Tenc 60 centaus a la butxaca, i això és tot el que tenc» escrivia l'any 1941 a la seva editorial, Random House. Desesperat, se'n va anar a Hollywood disposat a acceptar qualsevol oferta que superàs els 100 \$ per setmana, almanco fins a sortir del clot. Warner Brothers n'hi va oferir 300 a la setmana. Però el seu agent, un jove inexpert, el va comprometre de tal manera que Faulkner, que havia de firmar per 13 setmanes, ho va fer per set anys. Jack Warner es vantava d'haver aconseguit per tant de temps, i a preu de saldo, el millor novel·lista nord-americà.

L'any 1945, el futur Premi Nobel de Literatura va escriure a Jack Warner per persuadir-lo que el dispensàs del contracte. En aquella carta, Faulkner insistia que era incapaç de seguir amb aquella feina, que amb 47 anys ja no podia permetre's perdre més el temps i que havia de continuar amb la seva feina de novel·lista. Jack Warner va traslladar la carta al departament legal de l'Estudi, i Faulkner va obtenir el següent advertiment com a resposta: no únicament s'hauria de sotmetre als termes del contracte, sinó que a més a més tot el que estàs escrivint en aquell moment es consideraria propietat de la Warner; la seva darrera novel·la per exemple. Afortunadament, l'editorial Random va prendre mesures i va amenaçar seriosament la Warner si posseguia amb aquella política. Tot i que no es va reconèixer oficialment, el contracte que subjectava Faulkner amb la Warner va quedar suspès indefinidament.



Els anys de Venècia (2)

(Fraga Iribarne i *L'espoir*, temor i repte)

Antoni Serra

Com ja he dit, Luigi Chiarini, director d'aquella 26a Mostra, em va caure francament bé des de bon començament. No estava acostumat a sentir declaracions de principis que no fossin corol·laris del de «*la unidad de destino en lo universal*», de manera que sentir que algú deia: «...bensì di diffondere sempre di più il gusto per i film di buon livello e per quegli aspetti che pongono il cinema tra le manifestazioni artistiche e culturali del nostro tempo», em va semblar insòlit, però meravellós, fins i tot en el cas que m'acusassin de provincianisme. No hi estava avesat, dic, i manco encara, a presenciar com algú plantava cara als criteris de Franco i salava les instruccions del sàtrapa Sánchez Bella i la vigilància de la caterva de buròcrates de la dictadura —que jo patia en carn pròpia a Mallorca—, però així va ser: *L'espoir* es projectà. Va ser el 2 de setembre de 1965, a les 17:30, al Palazzo del Lido. Record que era un dia trist, grisós, i que el crític joves anàrem a la sala de projecció especialment motivats.

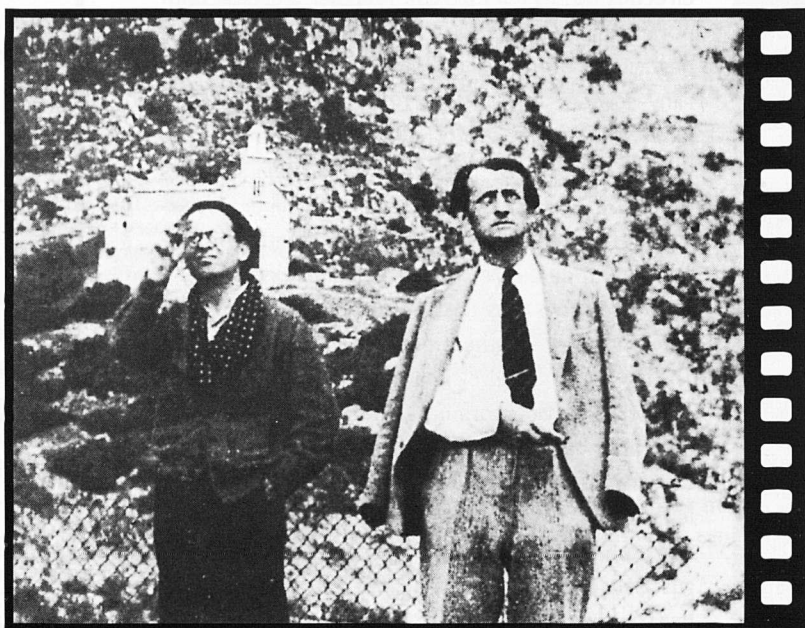
Com és natural, la pel·lícula em va emocionar —em tocà la fibra revolucionària, com dèiem en els anys seixanta— i en vaig enviar una crònica incendiària a *La Última Hora*, el diari de la tarda on treballava.

Josep Tous i Barberan, que n'era el director, me la va publicar a tota pàgina i amb titulars ben destacats: «*L'espoir* representa a España en la Muestra. Cap altre diari ni revista (ni tan sols *Triunfo*, per exemple, que era el setmanari més crític) no en va dir res d'aquell film, ni tampoc que havia representat el cinema espanyol. L'objectiu polític de Chiarini estava cobert amb el fet de la projecció com a manifestació de rebuig de les nacions lliures a la dictadura, però ningú, tret de jo, no en va dir una paraula a les redaccions respectives. Per què va publicar la meva crònica, Josep Tous? Doncs, és molt senzill: supòs que no la va llegir ni, per altra part, devia tenir notícia de la pel·lícula de Malreaux ni de les seves implicacions amb la guerra. Em tenia molta confiança, tot i la fama d'indòcil que m'havia guanyat a

pols, de manera que no hi va veure cap inconvenient i me la publicà amb tots els ets i els uts.

La grossa va ser l'endemà. El ministre Fraga —nova llei de premsa en mà: el primer article dotava de llibertat absoluta la premsa, llibertat que s'anul·lava tot seguit en els

articles posteriors— telefonà a Tous i li va fotre un paquet de cal déu. El va amenaçar de multar-lo i, fins i tot, de clausurar el diari. Però la sang no va arribar al riu. Jo no em vaig assabentar de l'enrenou fins que no vaig tornar de Venècia, l'afer de *L'espoir* va ser una festa. Quan va acabar, alguns crítics joves ens n'anàrem a la plaça de Sant Marc i, eufòrics sota les arcades, entràrem al Florian a prendre'ns uns whiskies per l'enderrocament de la dictadura. Mancaven deu anys perquè Franco es morís al llit, encara que molt entubat, però aleshores no ho sabíem.



ANDRÉ MALRAUX (DIRECTOR DE *L'ESPOIR*) I MAX AUB

I vaig continuar assistint a la projecció de les pel·lícules en concurs o d'aquelles altres, magnífiques, que s'oferien a les sessions retrospectives: com *Film*, d'Alan Sneider, en homenatge a Buster Keaton i guió de Samuel Beckett; com *Vaghe stelle dell'Orsa*, de Visconti; com *Good Times*, *Wonderful Times*, de Lionel Rogosin... a més d'obres de Lubitsch, de Dreyer, de Czinner. Era realment una universitat cinematogràfica excepcional, però ens estava negada —a causa de la censura, de la mesquinesa social, de la mediocritat intel·lectual— a l'Estat espanyol.

A una entrevista que em va fer Pau Lluïa (Pablito), publicada el novembre de 1965, jo deia: «*Chiarini ha suprimido lo marginal, ha convertido el festival en una universidad de cine. Nada de «starlets», de escándalos publicitarios, de fiestas sociales...*». Puc dir que, des que vaig anar a Venècia, la meva sensibilitat pel cinema va canviar radicalment: em vaig convertir en un espectador sense traumes i vaig aprendre a valorar millor fins i tot Pepe Isbert o Emma Penella.

És clar que aquells anys seixanta —ningú s'ensumava encara el Maig francès— eren uns altres temps on tot era permès.

TEMPS MODERNS

CINEMA I LITERATURA

Cine de Barri

Antoni Figuera

2



creuer de camins. Sobre les creus i les làpides on reposen les restes de tots els qui en el passat vibraren a l'ensems amb mi des del minaret de les butaques; també sobre la dels pares d'aquell adolescent dels capvespres de diumenge i d'alguns vespres entre setmana. L'ànima de tots nosaltres feta cel·luloide i boira es va anar esvanint a poc a poc mentre se sentia el renou de la neu caient lleument sobre l'univers i caient lleument també, com el descens del «meu» final darrer, sobre els vius i els morts».¹

ANTONI FIGUERA

(1) Una desconcertant i desconcertada veu en off que el mateix narrador no sap a qui atribuir s'ha apropiat, alterant-les, de les línies finals del relat de James Joyce Els morts.

fos un irrisori preu? Però, amb tot i això, de qui més m'he recordat aquests anys, entre plantacions de cacau i de cafè i formigues gegantines, és d'una fascinant pèl-roja, més temible ella tota sola que no tota la marabunta, aventurant-se per l'interior de l'Amazones després d'haver-se casat per poders amb un desconegut i rude (?) plantador que tot ho ignorava sobre la forma més precisa com s'ha de tocar un piano usat.

I són aquests els records que, encara avui, proporcionen als meus molt desgastats ossos una agradable escafeta, reconfortant-los i repetint-me que segueix viu. Sí: aquest sóc jo, a punt de ser agranat per l'humil vent de la intrahistòria del meu barri, que creix cap als afores. I ara que tot ha acabat o està a punt d'acabar, entreveig en la meua ceguesa, com les passes d'un destí ja acomplit, difuminats contorns entre els esquinçats cortinatges de la sala» són els colors que poblaren la meua existència —i en particular el gris en esfumit d'un ranci blanc i negre—, els que, envejosos de la bellesa del món, varen sortir a trobar-me rompent el cercle que la meua decrepitud els ha imposat, proposant-me encara el desafiament d'alguna figuració que els concreti: aquell lòbul frutalment menjívol, aquella pupil·la vorejada per la lluna o aquell pòmul de setí que fins i tot el mateix setí envejaria. I és que la nit convergint frontalment sobre l'amfiteatre o la platea d'aquest cinematògraf imaginari en què a poc a poc m'he anat convertint, ha acabat per il·luminar-me en un segon com un canelobre assetjat per una flama. I entre les aigües o cendres de l'òpal de la flama puc encara recordar tot el vi que vàrem beure en copes biselades, recuperar de nou la verdor incomparable de les valls d'Ohio, o enfonsar-me per sempre en l'incendi d'Atlanta amb el gust amb què l'ocre tarda segella tots els comiats. Així que, ara que he quedat definitivament àzim tot sol —no carn de força però sí de piqueta— i no puc emigrar cap a les terres altes com varen fer tants i tants cercadors de castors la vida dels quals vaig compartir a la llum de les foganyes, per si la companyia de les fures m'ajudassin a oblidar-me d'allò en què hauran de convertir-me les ordenances municipals, voldria acomiadar-me de tots els qui un dia varen recalar en aquest jardí de senderes que es bifurquen, en el qual durant tantes dècades vaig residir, amb paraules més memorables i més dignes que no les meves; paraules que, en ser citades de memòria i escoltades no sé on, es confonen en un rítmic i desassossegant parafraseig: «Ha arribat l'hora d'emprendre el camí cap enlloc. La neu no s'extén només per tot Irlanda, sinó que ha traspasat també les fronteres climatològiques del meu barri ferint-me en la part més fonda del cor de les tenebres. I està caient també sobre totes les llars que són i que seran i que ja han estat. Com sobre tots els desolats cementeris, siguin sobre un turó o no o en un

«Yo nací con el cine: Perdonadme».

RAFAEL ALBERTI

Jo sí que sé com s'ha de contar això: ¿com no hauria de saber-ho...? Res de monòleg interior ni d'estil indirecte ni de narrador omniscient i d'altres bojades de semblant calibre. I no perquè amagui cap tipus de prejudici o per la pruija d'oposar-me a la utilització de determinats recursos o procediments literaris: en absolut. Sinó perquè en aquest cas s'imposa de totes totes la primera persona del singular, i punt. ¿Per què perdre's en rodejos? Així de fàcil. O, almanco, això esper ja que al cap i a la fi, ¿resulta tan senzill enganar-se a un mateix quan es tracta d'algú no suficientment baquetejat en els ardis de la retòrica, com és el meu cas...?

Anem per feines: jo sí sé que això que ve s'ha de contar en primera persona del singular. Des de la perspectiva d'un «jo» en tota regla que hagi assumit completament i sense cap tipus de rosec o de vergonya el seu destí de fantasia en el lloc de les aparicions, aquell centre potser inaccessible que es dilueix ara en l'espai en blanc d'aquesta pàgina entre imprecisos records, esvaïdes imatges, acusadores ombres, toponímies inventades, groguenques flamarades de magnesi arponejant el record contra un invisible mur. Perquè jo sóc, aquí i ara, en aquest infinitesimal instant que és la suma de tots els instants resolts en un present perpetu, el no-lloc del despullament més absolut: aquell «*no man's land*» on el verdet i el rovell senyoregen, crullades parets acotant un territori soleat per les rates i l'oblit, andana improvisada per hostes vagabunds en la nit suburbana.

Vet-me aquí, doncs, sobre l'escenari buit de les representacions d'antany —entranyables funcions d'horabaixa i vespre, en sessió contínua i programa doble— com un projecte d'ermot o descampat, paisatge després de la batalla en un capdecantó qualsevol d'una ciutat de províncies qualsevol a punt de ser ja definitivament humiliat per l'excavadora de torn. És molt probable que a mig termini qualche sucursal bancària o qui sap si un supermercat vénguin a

ocupar l'emplaçament que avui deix vacant després de mig segle d'estar fent guàrdia. Així que, ara que tot s'ha acabat, sé que em puc atorgar el dret —i deman perdó a la concurrència per un gest tan excessiu— de narrar aquesta història invocant l'ajuda d'una determinada veu en *off* que en realitat no em correspon (si el recurs d'apel·lació és lícit o no, què dimonis em pot importar a mi ja...!). ¿Pot tal vegada un cadàver assumir una veu, sigui pròpia o aliena? Ja que entre cadàvers existeix un sentiment de solidaritat compartit del qual els vius n'estan exclosos, permeteu-me que —justícia de germans corsos—, vén-guin al meu reclam Joe Gillis, espectre surant de panxa en la piscina de *El cre-púsculo de los dioses* i el narrador de *Pedro Páramo*, aquella veu cavernosa qu és absència de veu sobre un palimpsest fet de «*tierra, polvo, humo, sombra, nada*».

El meu nom importa poc. Posau-li el que més us estimeu a aquest tros de neó apagat oscil·lant a l'aire de l'hivern com la flama d'un fanal de gas en una pel·lícula d'època: cine PROGRESO, cine VICTORIA, cine MODERNO, LA PROTECTORA... Quina quantitat de vanitat tudada com pólvora en salves! Quin excés de petulància per part dels qui em batiaren així! Sobretot si vaig a pensar que no vaig ser res més que un humil local d'entreteniment en un raval de barri no menys modest. Cal suposar que els qui així em varen regalar amb unes «senyes d'identitat» tan irrisòries per ampul·loses i majestàtiques, ho varen fer anticipant-se als desgavellats i patètics somnis de grandesa imperial —*Raza, Alba de América*— de la postguerra (Espanya, anys 40). Per descomptat que a mi mai em demanaren l'opinió ni en un sentit ni en l'altre: ni en el de les meves preferències polítiques ni en el de les cinematogràfiques. I no obstant això, quants de milers de veus i d'ecos varen ressonar per les cavernes del meu esquartrat cor de ciment i fusta al llarg d'anys i panys! Jo sí que vaig aprendre de ben petit (mentre l'entranyable venedor de llepolies instal·lat amb el seu desmantellat carretó de galindines cridava «*al rico pirulí de la Habana, que se chupa y se come sin gana*») com pot arribar a ser d'ample i aliè el món —des de Mombassa al cap d'Hornos; des de Madagascar fins a Grönlàndia; des de les Açores fins a La Martinica. I com m'emociona encara recordar-ho! Com vaig ensenyar que se l'apropriassin tots aquells que —joves i adults— diàriament em visitaven! «I remember it vell» rememorava un desmemoriat Chevalier —«*ho record molt bé*»— a l'entranyable Gigi d'un tal Vincente Minnelli. I un tal Federico Fellini a la no menys malencònica *Amarcord* ajustava els comptes al feixisme, a la infantesa i a la província, en una perfecta carambola a tres bandes.

«Les coses que hem vist, mossèn Falstaff, mossèn Shallow, quan sentim les campanades de mitjanit». La meua vista ja no posseeix la intensitat d'antany,

la mirada ha perdut aquell estrany fulgor, la ceguesa em ronda i em festeja impertinetment i les cames em sostenen amb dificultats: sóc com un vaixell fantasma habitat per l'espectre d'un cameraman, com si l'holandès errant s'hagués esvanit dins l'aigua amb l'esperit d'un projeccionista.

Però la meua memòria no cedeix, tenaç com una esmolada tizona, impermeable al descrèdit com una ofensa pendent, esmunyedissa i letal com la goma d'una roda esllavissant-se sobre el paviment banyat. Sí: les coses que hem vist jo i els milers i milers d'adolescents que en el seu moment varen compartir les meves singladures: pols d'estrelles i de «*feuilles mortes*» en el sedàs de la nostàlgia! I quins companys de viatge pel camí, amics...!: Ulisses i Marco Polo. I D'Artagnan i Cyrano. I Allan Quatermain i Simbad el mariner. I Shane i Doc Holiday. I Alonso Quijano i Ahab. I Sherlock Holmes i Philip Marlowe. Fins i tot King Kong va venir amb nosaltres a rastrejar terres on escassejaven les rosses...! Sí: la quantitat de coses que no hauré vist a un costat un l'altre de la pantalla! Ah, la infància recuperada...! Record un al·lot que venia puntualment a la meua cita cada diumenge. I alguns vespres entre setmana. Tímid. Disminuït. Acompanyat sempre dels seus pares, panet de truita o formatge «*y los ojos ardiendo como faros*», resistint a peu dret fins al final al costat de Jim Bowie a *El Alamo*. ¿Què se n'haurà fet, d'ell? ¿Per quines favorables o dramàtiques dreces hauran transcorregut les seves vides? Tal vegada l'al·lot encara visqui i, com jo, em recordi. Però no; no és probable: és més segur que ells, com tots, faci molt que «*nos quedáramos en el tiempo, nos quedáramos allá lejos*». I malgrat tot jo segueix aquí, far de la fi del món, fent recompte. Com si un jugador taciturn es torbàs en la resolució d'un impossible solitari, així jo udolant amorosament al cel de les estrelles fixes, com els cans de Tíndal. Com si una manyopla d'acer abroquerant l'oblit deixàs esmunyir lentament entre les meves venes i medul·les de cel·luloide plans, imatges, escenes, seqüències que m'haguessin transformat en un Livingston perdut en el país de la mirada.

¿I que es pot dir, a més, —pantalla o mirall— d'aquella esfera armil·lar que amaga en si mateixa —perfecta quadratura del cercle— el secret de la màgia del cine? *Que yo era un tonto y que lo que he ido viendo me ha hecho dos tontos*, és un fet provat— com diria Alberti. I aquest altre suplici de Tàntal que és l'altra cara del desig arriba ara fins a mi precipitant-se des del passat com una cascada de meteorits: *DAMA DE TRINIDAD, AVENTURERA EN MACAO, SIRENA DE LAS AGUAS VERDES, MUJER PIRATA*... ¿Potser he oblidat la dansa invertebrada d'aquella ballarina d'Esnapur, la contemplació d'un dels balls de la qual bé mereixeria el cost de l'ànima del retut espectador, encara que aquest

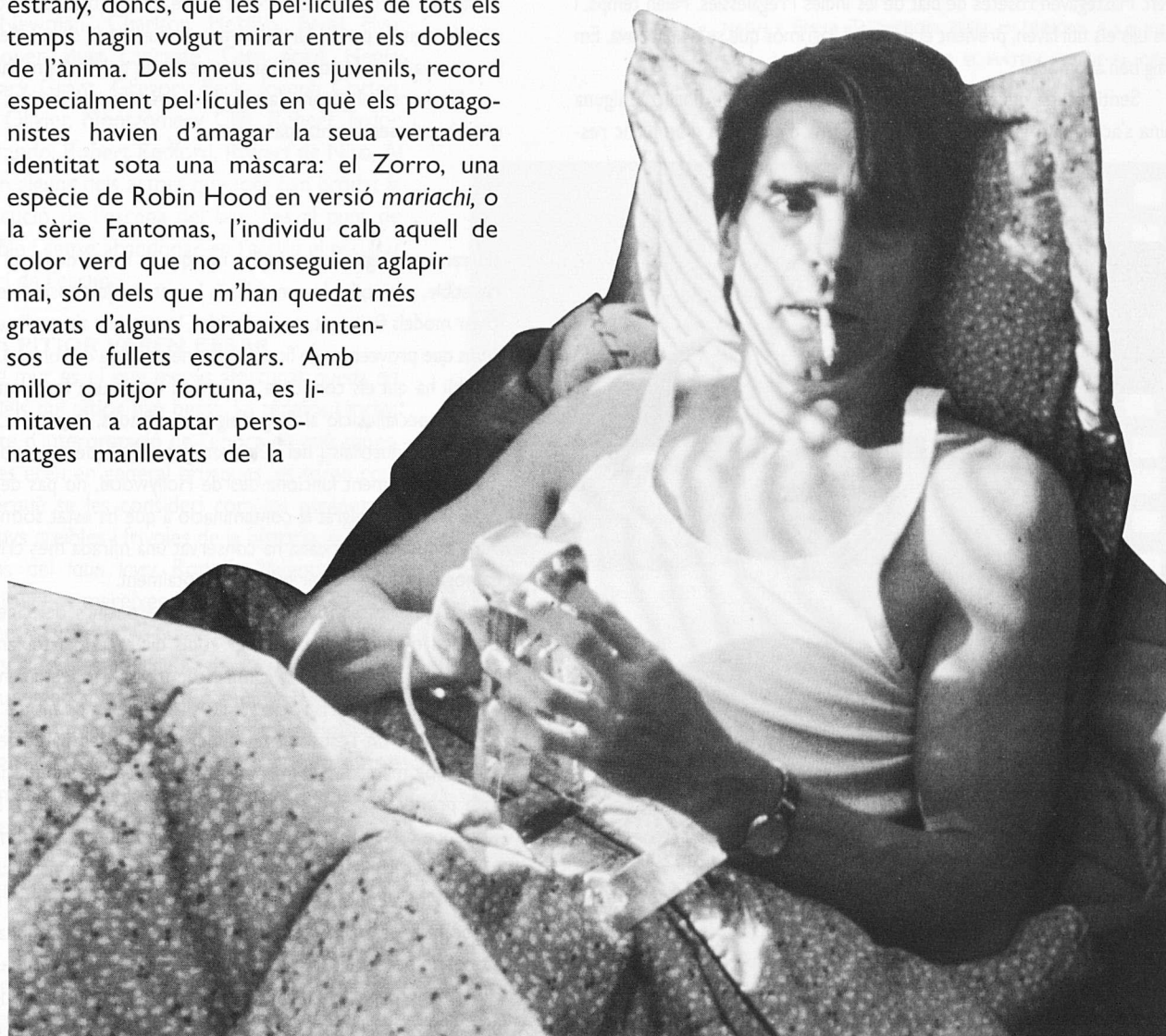


Vides dobles

Manel-Claudi Santos

Se n'ha parlat molt, però és possible que al final sigui veritat: com la literatura, el cine ens permet ser durant algunes hores tot allò que no hem sabut o no ens hem atrevit a ser. O a reconèixer que som, potser. Mentre l'home estigui insatisfet amb la seua vida (i em fa la impressió que la cosa va per llarg), el cine li serà imprescindible. No importa que, en moltes ocasions, reflectesqui una imatge grotesca de nosaltres mateixos, ja que l'atracció pel nostre costat amagat (i no dic fosc perquè no tenc la intenció de ser moralista) és inevitable. No és estrany, doncs, que les pel·lícules de tots els temps hagin volgut mirar entre els dobles de l'ànima. Dels meus cines juvenils, record especialment pel·lícules en què els protagonistes havien d'amagar la seua vertadera identitat sota una màscara: el Zorro, una espècie de Robin Hood en versió *mariachi*, o la sèrie Fantomas, l'individu calb aquell de color verd que no aconseguen aglapir mai, són dels que m'han quedat més gravats d'alguns horabaixes intensos de fullets escolars. Amb millor o pitjor fortuna, es limitaven a adaptar personatges manllevats de la

tradició popular típica de la literatura decimonònica i dels tebeos després. Eren, encara, jocs, entreteniments que varen perdre la innocència aproximadament en la mateixa època que jo. Aquestes vides dobles varen deixar d'habitar el territori de l'aventura per passar la frontera de la por. És probable que la qüestió meresqui una visita al psicoanalista de Woody Allen, però les històries de germans, bessons o siamesos sempre m'han provocat un desassossec indefinible. Serà perquè sóc pobil. Quan hi pens, de forma automàtica em vénen al cap dos títols: *El otro* de Robert Mulligan i *Inseparables* de David Cronenberg. Tots dos se situen sobre la línia inquietant que separa el realisme del fantàstic sense travessar-la mai; juguen alternativament a les dues bandes sense decantar-se'n per cap. Tant la història del nin bo i del nin dolent com la dels germans siamesos ginecòlegs burxen en les nostres pròpies vides dobles ocultes sota una aparença de normalitat. I, quan el cine fa això, ens pot arribar a fer tanta de por perquè s'ha convertit de veres en el mirall que ens lleva la màscara i descobrim que, en realitat, l'altre som nosaltres mateixos. O que tenim la cara verda.



JEREMY IRONS A *INSEPARABLES* (DAVID CRONENBERG)



Els taulons dels ponts de Madison cruixen



Valentí Valenciano

Els *Ponts de Madison* m'han decebut, un pèl. Esperava que l'ex-cusa que donava nom a la trama literària serien unes construccions més solvents, més belles, i amb algun tipus d'arquitectura estimable. Tot just eren quatre taulons vells, que cruixien al pas dels vehicles polsosos d'Iowa, amb uns quants noms d'amors disseminats, gravats en la seva crosta.

Després de sentir parlar tan bé de la cinta, i d'escutar les opinions dels cinèfils solvents, vaig decidir passar per la vicaria de l'Augusta.

Fou en dijous. Els propietaris em llençaren a les tenebres de l'edifici dels multi-cines. Al lloc més allunyat, i desemparat. La sala era gairebé buida. L'acomodador parlava per un walky-talky. Les parelles xiuxiejava. Mastegaven rosetes de blat de les Índies i regalèssies. Feien temps, i els ulls els titil·laven, previent el devessall llagrimós que se'ls apropiava. Em vaig ben acomodar.

Sentí alguna queixa, mentre rodava el film. Quan finalitzà, alguna nina s'acaronava la cara. El mocador, d'una d'elles, era d'un blanc res-

plendent. Acomiadava emocionada els residus incinerats de la parella furtiva, mentre la pantalla passiva s'englotia les lletres petites. Jo, vaig esquitllar tot xalest.

L'endemà, discutia la trama en un sopar encisador. La taula era rodona. Les dones, totes —bellíssimes, per cert— també havien desfilat per la vicaria de l'Augusta, com jo. M'interessava la seva opinió, sobretot. La dels mascles me la imaginava: Meryl Streep no té pebrots per marxar. Si ho fes, s'esfumaria la història, i l'encant de la pel·lícula.

Per sorpresa meua, hi havia diversitat de criteris. Unes la trobaren lenta. D'altres, sensible. Algunes opinava que el Clint Eastwood posava cara de post, en tota la cinta. Que, xopat de pluja, era tètric. La més jove el descobrí molt envellit. A una professora d'anglès la pel·lícula l'emocionà. No li faria res tornar-la a veure. Però, totes coincidien en una qüestió: aquella parella furtiva no hagués durat més de set dies. Sentència la ressenya la professora d'història: les bones pel·lícules no fan plorar.

Aleshores, el sopar m'acabà de convèncer que la cinta tot just era una història sentimental passadora.



Els gèneres cinematogràfics (I)

Josep Franco

INTRODUCCIÓ

El concepte de gènere està absolutament lligat al naixement del sonor i del cinema com a indústria que interessa econòmicament i ideològica pel seu poder de manipulació com a eina d'intercanvi i de mirall social on buidar les frustracions quotidianes. No oblidem que aquest concepte neix als Estats Units, on les condicions de possibilitat ho permetien, per dues raons fonamentalment: les característiques sociopolítiques del públic, heterogeni, de baixa formació cultural (que cerca un model fàcil de digerir, substitut de la realitat, a la manera de la novel·la decimonònica burgesa, el model anomenat narratiu-transparent que acabarà imposant-se i que finalment arribarà a Europa, triomfador, després de la Primera Guerra Mundial); i una raó que podem con-

siderar tecnològica i econòmica, i és que es tracta de fer el fet iterable, repetible, per poder-lo controlar (a la manera dels positivistes del XIX, i crear models fàcilment reconstruïbles, barats, que s'autoalimenten a l'ensems que proveeixen de ficció a gent necessitada de somnis).

Hi ha qui els considera coherents i amb una força interna capaç d'una especialització al llarg d'algunes dècades, depenent de les preferències industrials i del públic en general. Aquesta continuïtat i coherència solament funciona des de Hollywood, no pas des d'Europa, on el cinema, malgrat la contaminació a què ha estat sotmès per part de la indústria americana ha conservat una mirada més crítica que no ha pogut ni volgut esser esborrada totalment.

Els gèneres són sistemes narratius específics del cinema clàssic. Cadascú d'aquests funciona per codis diferents. Parteixen el cinema popular que pertany a les cultures de massa i reflecteixen i reforcen els valors morals de la societat. Tots responen a un model determinat preestablert on l'especialització del treball i les parcel·les definides estan molt marcades, com en qualsevol procés de producció. Fins i tot cada productora s'especialitza en un gènere determinat. Els gèneres responen a les necessitats del públic, i al mateix temps imposen una manera determinada de veure dictada pels models institucionals. Sorgeixen en un context històric de plena decadència social i moral: crisi econòmica del 1929. Es pot dir que cap als anys cinquanta aquest model de producció es trenca i els gèneres es converteixen en pastiche. Abans, però, han tingut tot el temps del món per tal de construir uns valors ètics i una tipologia clara de personatges que veurem repetits a les sèries televisives de finals dels cinquanta.



Besos de pel·lícula (2)

Ronald Reagan, Frank Sinatra, Bing Crosby i David Niven s'han guanyat també una no molt bona reputació com a besadors de cine.

LES PARELLES AMB MÉS QUÍMICA

Elisabeth Taylor i Richard Burton, que varen protagonitzar un matrimoni d'anada i tornada a la vida real, varen coincidir a diverses produccions on varen deixar patent aquell concepte tan saxó del *feeling* o química. *Cleopatra* és una de les millors mostres de la seva col·laboració. Spencer Tracy i Katharine Hepburn també varen crear escola amb el fenomen de les parelles cinematogràfiques amb més «ganxo». *La costilla de Adán* o *La mujer del año* són una mostra de la seva millor filmografia. També repetidors insaciables varen ser Rock Hudson i Doris Day. Avui en dia és gairebé impensable que coincidequin dos actors en diverses pel·lícules, si no és per capritx del director, i difícil és que repetesquin en papers de parella. Kenneth Branagh i Emma Thompson en són una excepció, en la qual, a més de matrimoni a la vida real,¹ hi intervé la responsabilitat de Branagh com a director i/o productor de les pel·lícules. Al costat d'ells, unes altres parelles memorables com Jack Lemon i Shirley Maclaine a *L'apartament*, Clark Gable i Claudette Colbert a *Sucedió una noche*, *La alegre divorciada* amb Fred Astaire i Ginger Rogers.

Claudio Klynhout

BESADORS DE CINE

Lascius, amorosos, tendres, sòrdids, d'amistat, de consol, de solidaritat, de compromís... Una pel·lícula sense bes és com un col·legi sense nins. Fins i tot moltes pel·lícules no serien el que són sense les seves escenes de besos, moltes de les quals constitueixen el clímax o moment culminant, i en alguns exemples són el referent pel qual els espectadors les evocuen en el futur. Però ¿on comença la trampa i acaba el cartó?, ¿en quin moment dos actors es besen sense amagar-se'n i de la mateixa manera que besarien les seves parelles, i fins a on ens agradaria que el logaritme tengués combinacions insospitades i explosives?

ELS QUI MILLOR VAREN BESAR

Paul Newman, Charlton Heston, Errol Flynn, Gary Cooper, Burt Lancaster, Glen Ford, Henry Fonda, Gary Grant, Gregory Peck, Joseph Cotten, Laurence Olivier, Montgomery Clift, Robert Taylor, Marlon Brando, Robert Redford, Robert de Niro, Al Pacino són alguns dels actors que més han brodat la difícil execució de l'escena del bes, fins al punt de fer-la creïble i sense abandonar en l'actriu el resultat satisfactori de l'escena.

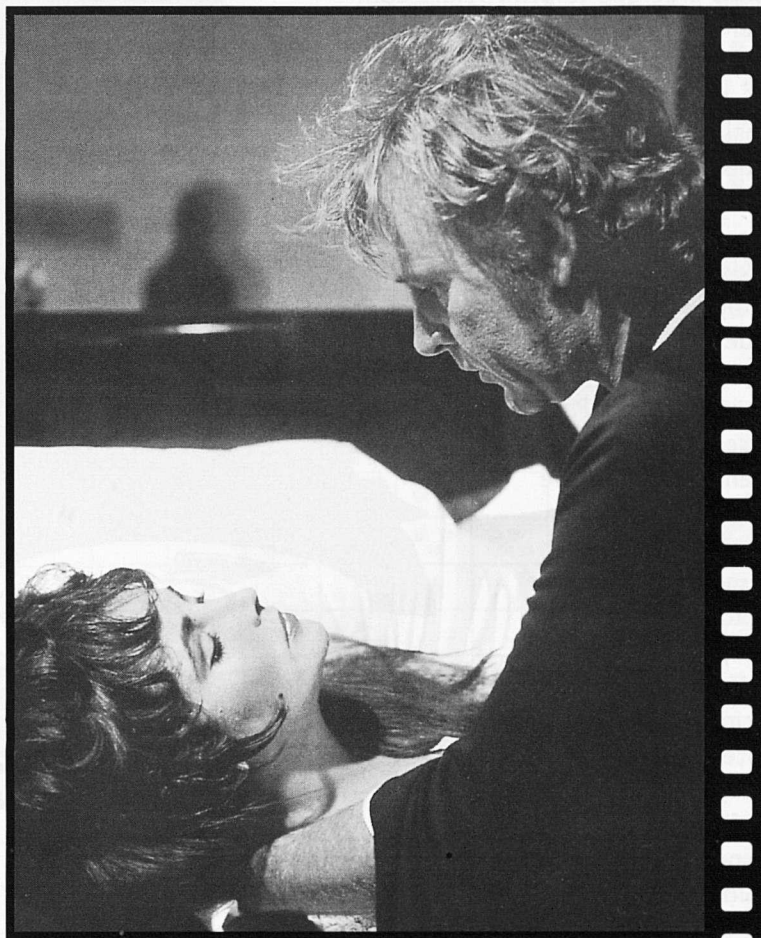
ELS QUI PITJOR VAREN BESAR

El cine mut és el que menys afortunat queda en l'apartat dels qui pitjor han besat. La tècnica i inclús el concepte d'interpretació de l'època en què aquestes escenes eren en general brusques, es varen confabular perquè se les consideri com les escenes de besos menys creïbles i frívols de la història, si bé les excepcions del *latin lover* Rodolfo Valentino, Mae West o Mirna Loy mereixen un destacat punt i a part. Ja en el sonor Maureen O'Sullivan i Johnny Weissmuller en la saga de les pel·lícules de Tarzan. Les estretors d'algunes actrius del present o d'alguns actors amb uns certs miraments denoten una patètica posada en escena. Woody Allen i la seva peculiar i caricaturitzada manera de ser, és considerat sense reserves com un dels pitjors besadors contemporanis.

ELS QUI MÉS VAREN FINGIR

Doris Day, i actualment Meg Ryan, destaquen amb llum pròpia per les seves gesticulants i estranyes cares a les escenes de besos, aconseguint per aquest efecte ser reconegudes, i fins i tot admirades pels seus empedreïts seguidors.

(1) NOTA DE **TEMPS MODERNS**. QUAN EL NOSTRE COMPANYY ENS VA FER ARRIBAR L'ARTICLE, KENNETH BRANAGH I EMMA THOMPSON EREN MATRIMONI A LA VIDA REAL, AVUI JA NO PODEM DIR EL MATEIX JA QUE FA COSA D'UN PARELL DE MESOS QUE SE SEPARAREN.



E. TAYLOR I R. BURTON



Cinema paradiso: la inevitable malenconia

Joan Obrador

Al darrer **TEMPS MODERNS** del 95 hi aparegué una enquesta on es recullen les onze millors pel·lícules de la història segons el parer de nombrosos cinèfils de les illes. El resultat fou el que es podia esperar: dominat pel cinema clàssic nord-americà, amb la inclusió de tres genis europeus: Chaplin, Eisenstein i Fellini. No som partidari de les classificacions, i molt manco de triar la «millor pel·lícula» de la història. Com a qualsevol art, casacú pot tenir el seu film preferit. Tornant a la classificació, és molt curiós que la pel·lícula més recent que apareix sigui *Cinema Paradiso* (1989). He llegit crítiques molt dures d'aquesta producció, però crec que té prou valors com per ser-hi. La reflexió que segueix vol treure'ls a la llum.

Hi ha pel·lícules delicioses, que mai et canses de veure-les, perquè sempre que tornes a veure-les et comuniquen un profund sentiment. Existeixen films tan simples i directes que t'evoquen un color que no existeix... *Cinema Paradiso* és un antic cinema de poble que segurament no va existir, i que precisament per això simbolitza l'espai adient per a la cànvida felicitat factible. Al seu interior, entre el desgavell de la sala de butaques, la formalitat del galliner i, molt especialment, entre somnis de cel·loide, on es troben Alfredo i Totó, s'escenifica el «paradís perdut». Philippe Noiret personalitza el darrer graó del cinema per necessitat, que ha obtingut

tota la seva educació gràcies als centenars de films que ha vist una i altra vegada; el nin és intel·ligent i inquiet com qualsevol, amb una particular obsessió: des del primer dia que veié una pel·lícula quedà enlluernat per les figures en moviment projectades sobre la gran pantalla. Figures irrealment, que surten de la llum, però amb la capacitat de fer plorar, riure o tremolar.

G. Tornatore ha fet servir l'entrançable relació entre aquests dos personatges dins del Paradiso per mostrar el que som, el que tenim, els éssers estimats, el paisatge que per un moment podria semblar petrificat, un dia no molt llunyà, desapareixeran. Alfredo, ja cec, té clara percepció de la pèrdua que suposa cada posta de sol, per això, quan el seu amic, se'n va a la recerca de la fortuna, li diu que no torni mai més al poble. Sap que el seu futur és esplendorós i quin ha de ser el preu a pagar: l'oblit. Salvatore li farà cas i es

transformarà en un triomfador a la vegada que en un ésser desarrelat. Només tornarà per acompanyar el taüt del seu amic. El poble, modernitzat, semblarà un altre; sa mare és una vella que té poc a veure amb la dona esvelta que fou i haurà de fer autèntics esforços per reconèixer els rostres familiars de la seva infantesa entre les arruges del temps. Al pas de la comitiva fúnebre, *Cinema Paradiso* esclata en un

munt de runes. Aquest és el símbol més clar de la inevitable pèrdua que suposa el pas del temps. Abans de morir, Alfredo li donà una petita capsula a sa dona perquè la fes arribar al seu amic, a l'interior hi trobarà centenars de petons censurats per l'altra instància clerical de la postguerra, muntats com si fossin un sol film amb un únic argument: el contacte dels amants. Abraçades que no duren més que parell de fotogrames, un no res, però que per un moment ens

podem fer arribar la sensació d'intemporalitat.





Cinelandia

Jeroni Salom

No va ser fàcil, estudis diversos ho demostren, la recepció del cine en les capes intel·lectuals pensiusulars. A mesura, però, que s'anaven acostant a la modernitat va ser acceptat amb més tolerància i interès. Josep M. de Sagarra té suggestius articles sobre cine, són prou coneguts els poemes que hi va dedicar Rafael Albertí, els testimonis de Cernuda. Esperit inquiet i innovador, Ramón Gómez de la Serna, un dels grans escriptors espanyols del segle, no podia passar-li desapercebut el nou art avui ja centenari. Un

dels més clars exemples de l'interès de Ramón pel cine és la novel·la *Cinelandia* publicada l'any 1923.

Ara feliçment recuperada (Ed. Valdemar. El Club Diógenes, 37. Madrid, 1995) després d'haver vegetat en algunes col·leccions ja desaparegudes.

En el debat tantes vegades encetat sobre les relacions entre Cine i Literatura, la novel·la de Ramón es deu poder considerar pionera dins el nostre àmbit cultural, en la mesura que (eren temps en què Unamuno en deia pestes sobre el cine) va intentar captar literàriament el eixos de la narrativa cinematogràfica. *Cinelandia*, el títol de la novel·la, és el nom de la ciutat fictícia on se situa la novel·la; ciutat fabulosa i fantàstica «inventada sólo para el juego y la suplantación», barreja de ciutats, com reconeix el narrador, Nova York, Constantinoble, Tòquio, Florència, governada per una espècie de dictador, Emerson, «gran explotador cinematogràfic», «emperador de la pel·lícula». Més que la trama en si interessan els referents cinèfils (n'hi



ha de preciosos; el de la narració d'un rodatge, el de la censura) més propers a l'estètica ramoniana; potser el més captivador sigui el de la bellesa femenina, aquí simbolitzada per dues estrelles, Carlota Bray i Cléo de Mérode, totes dues ofegades pel fantasma de la mort i la destrucció. *Cinelandia* s'ha de llegir amb *Hollywood Babilonia* de Kenneth Anger a la vora. a estones *Cinelandia* plasma tot l'encant, la ingenuïtat, la innocència, del vell cine (de Keaton, de Chaplin...) El millor ¿no?

Imprescindible
Molt bona
Bona
Regular
Poc interessant



	JAUME LÓPEZ	ELENA ORTEGA	CLAUDI KLYNHOUT	TONI MARTÍ	X. MATESANZ	J. A. MENDIOLA	TONI ROCA	PAU ROSSELLO	JERONI SALOM	M. CLAUDI SANTOS	GUJA DEL OCIO	TEMPS MODERNS
Smoke	■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Babe, el cerdito valiente		■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Seven					■ ■ ■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■
El cartero (y Pablo Neruda)		■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■
Angeles & insectos			■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	
Hola ¿estás sola?	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■			■ ■ ■ ■ ■ ■			■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■
Two much	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■				■ ■ ■ ■
Profesor Holland			■ ■ ■ ■ ■ ■								■ ■ ■ ■ ■ ■	
Felpudo maldito	■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■			■ ■ ■ ■	
El inglés que subió...			■ ■ ■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■				■ ■ ■ ■
La isla de las cabezas cortadas		■ ■ ■ ■			■ ■ ■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■			■ ■ ■ ■ ■ ■	
En lo más crudo del invierno							■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■				■ ■ ■ ■ ■ ■
Show girls	■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■		∅		■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■			■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
El ladrón de Bagdad					■ ■ ■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■					
El Presidente y M. Wade	■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■			■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
La llave mágica					■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■				■ ■ ■ ■ ■ ■	
El efecto mariposa	■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■				
La letra escarlata	■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■	
Palace			■ ■ ■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■ ■ ■				
Esperando un respiro		■ ■ ■ ■			■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■				
La noche y el momento		∅	■ ■ ■ ■		■ ■ ■ ■							

Tinus Castanyer

ARTISTA - PROFESSOR

1. LA PEL·LÍCULA DE LA SEVA VIDA

La vida és un cosit d'una pluralitat, mai esdevé un. Això és el que ajuda a discernir la llibertat de l'individu.

2. LA DARRERA PEL·LÍCULA QUE LI HA AGRADAT.

Totes les de Tarkovski.

3. QUÈ DESTACARIA D'AQUESTA PEL·LÍCULA?

Les situacions sensomotrius que han donat pas a situacions òptiques i sonores pures.

4. DIGUI EL NOM D'UN DIRECTOR.

Tarkovski... De fet, em remet a la primera resposta, o sigui, un llarg etcètera. Si he destacat aquest director, és perquè el considero infravalorat.

5. DIGUI EL NOM D'UNA ACTRIU.

Katharine Hepburn, etc.

6. DIGUI EL NOM D'UN ACTOR.

Charles Chaplin, etc.

7. QUINA SEQÜÈNCIA LI HAURIA AGRADAT HAVER FILMAT?

La seqüència de l'escapada de la dona travessant el riu mentre la barca navega, de la pel·lícula *Andrei Rubliev*.

8. DESTAQUI UNA BANDA SONORA.

La primera seqüència de la pel·lícula *Andrei Rubliev*, la del globus.

9. DESTAQUI LA FRASE D'UN DIÀLEG.

Preferesc els entretemps, els silencis, les cadències... per exemple imatges molt significatives són a la pel·lícula *Hiroshima mon amour* d'Alan Resnais.

10. QUÈ N'OPINA DELS ÒSCARS?

Darwin, Freud i Marx tenien tota la raó, o bastanta raó.

11. QUANTES VEGADES VA AL CINEMA DURANT L'ANY?

Tantes vegades com hi hagi pel·lícules bones en cartellera, o sigui quasi mai.

12. LI AGRADA VEURE LES PEL·LÍCULES PER TELEVISIÓ?

Quin remei! Però estic cansat de tantes reposicions... sempre les mateixes.

JAMÉ JIDAL



Cinema a "SA NOSTRA" Programació MARÇ

Centre de Cultura. Palma

Les 11 primeres de Temps Moderns

- 6 de març *Blade Runner* (1982) Ridley Scott
- 13 de març *Lo que el viento se llevó* (1939) Victor Fleming
- 20 de març *Amarcord* (1974) Federico Fellini
- 27 de març *El acorazado Potemkin* (1924) S. M. Eisenstein

V Jornades de Cinema i Psicopatologia

- 4 de març *La dama de Shanghai* (1948) Orson Welles

Part Forana de Mallorca

IV Cicle de Cinema Infantil en Català

Tintin i el temple del sol (1969) Raymond Leblanc

- 8 Sóller (Cine Alcázar)
- 5 Alcúdia (Cine Principal)
- 10 Cala Rajada (Cine Juva)
- 12 Manacor (Cine Goya)
- 14 Felanitx (Auditori Municipal)
- 16 Andratx (Cine Argentino)
- 20 Llucmajor (Cine Recreatiu)
- 27, 28, 29 Palma (Cine Metropolitano)
- 30 i 31 Marratxí (Centre Cultural el Cine de Pòrtol)

"SA NOSTRA"
Obra Social i Cultural

PUBLICACIONS DE "SA NOSTRA" CAIXA DE BALEARS

