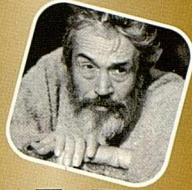


TEMPS MODERNS



Núm. 21

(John Huston)

Març 1996



Complim 2 anys



E LA NAVE VA

**Veles e vents han mos desigs complir
faent camins dubtosos per la mar**

(Ausiàs March)

Fa dos anys que ens embarcàrem en aquest vaixell de paper carregat d'informació i d'opinió cinematogràfiques. Si hem arribat fins aquí és gràcies a la resposta de la gent, que ha donat un acolliment positiu a la revista i que ha bufat de valent perquè el vent fos sempre el més convenient per a la navegació. Gràcies per l'aval atorgat -és obligat utilitzar de tant en tant terminologia financera- perquè és l'estímul imprescindible per avançar.

I ara, temps de repàs. Woody Allen és novament entre nosaltres. *Poderosa Afrodita* és el darrer títol lliurat. El sempre esperat i desitjat W.A. ens decep una mica amb *P.A.* (en contra del que és habitual no es pot dir aquesta vegada que Progressi Adequadament). Resol amb massa facilitat. I és una llàstima perquè la història és interessant i sucosa. En aquesta ocasió -no ens castigueu per això- coincidim amb l'Acadèmia de Hollywood, que l'ha nominada només per al millor guió original.

A casa por vacaciones... i de casa al psicoanalista. Quins nervis. L'espectador acaba pegant botets damunt el seient, incapaç d'assossegarse i acumulant electricitat d'alt voltatge.

Entre les més recomanables, *Leaving Las Vegas* (no *Leaving en las Vegas*). Història crua de prostituta especialitzada i borrarxo en procés d'autodestrucció voluntària i conscient. Promiscüitat d'homes, una, i de begudes, l'altre. Molt bé ambdós personatges en interpretacions dificultoses però amb capacitat de lluïment. Segons les crítiques, a més, millor la pel·lícula de Mike Figgis que la novel·la de John O'Brien.

Una altra, *Sentido y sensibilidad*. Un clàssic. Impecable. L'escena del plor d'Emma Thompson extraordinària. Ràbia continguda, alegria i repressió exploten i el sentiment traspasa la pell del més impermeable.

Seven. Completíssima. Història, interpretacions, direcció, final sorprenent i espectacular. Tot realitzat a la perfecció. Els tres temps plantejats de la millor manera possible. Res no resta oblidat dins el calaix. A l'hora de destacar algú, tal vegada Morgan Freeman. Tot el que ens arriba seu té també una garantia.

La cartellera és atractiva actualment. Hi ha moltes altres ofertes interessants. Entre d'elles *El pasajero clandestino* que, més enllà de les aportacions específicament cinematogràfiques, converteix en clandestina una llengua. Dies enrere els diaris de Barcelona anunciaven *El passatger clandestí*. Quan arribarà l'hora en què podrem tenir al nostre abast versions en català?. Tal vegada ara que hi tendrem un diari potser hi haurà més possibilitats. Esperem-ho.

TEMPS MODERNS

Revista mensual
Març 1996. Núm. 21

Edita
Centre de Cultura "SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 72 52 10
Fax 71 37 57

Imprimeix
Gráficas Planisi, S.A.
Diposit Legal: P.M. 648-1994

Director
Jaume Vidal Amengual

Sots-directora
Francisca Niell Llabrés

**Secretari de redacció
i assessorament lingüístic**
Manel-Claudi Santos

Consell de redacció
Miquel Pasqual
Andreu Ramis
Albert Ribas
Josep Rosselló

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, Jorge Martí, Josep Franco, Damià Huguet, Antoni Bernat.

Dibuixos
Margalida Bennàssar

Fotos
Arxiu Centre de Cultura "SA NOSTRA"
Foto portada
Joan Ramon Bonet



BLUE IN THE FACE: És això cinema?

Joan Obrador

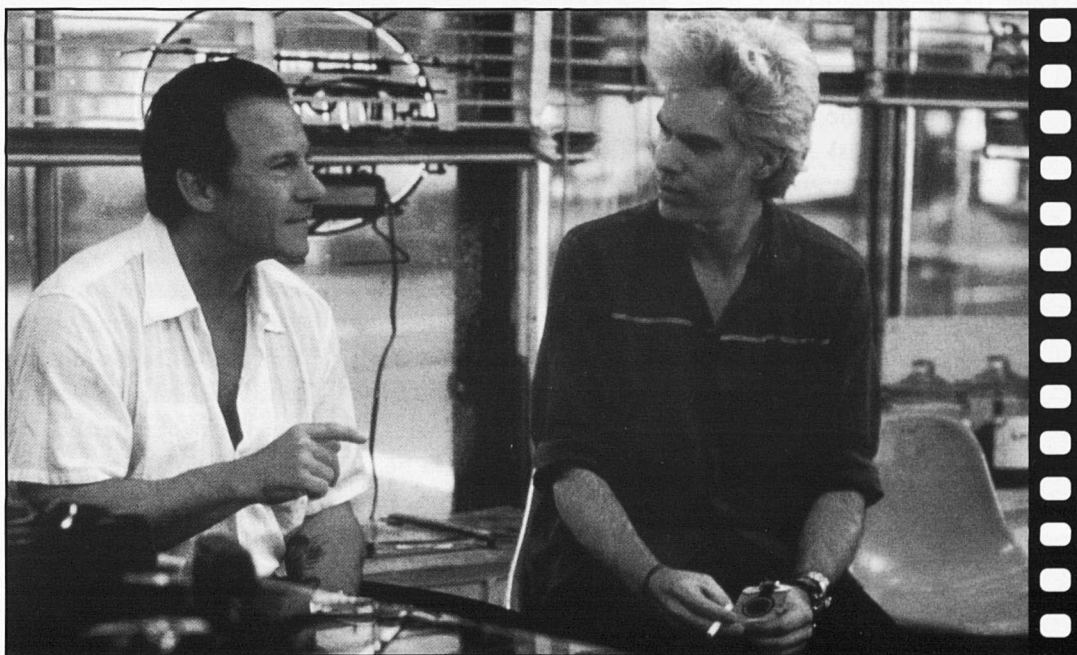
¿Es pot fer una pel·lícula sense argument? ¿Es pot lliurar el desenvolupament d'un guió cinematogràfic al capritx dels actors? Wayne Wang i Paul Auster, radicalitzant més l'esquema narratiu de *Smoke*, ho han pretès. Aquest film, continuació d'aquell, que no "segona part", sembla un "happening" dels anys passats. La presència de Lou Ree en un monòleg interminable, i per moments incompreensible, al llarg de tota la cinta ho confirma, en defensa de la seva vida al barri novaiorquès del Brooklin sense donar altra raó de pes que va ser el lloc que li va tocar en sort. *Blue in the face*, títol d'una profunda suggerència, ni s'han atrevit a traduir-lo. *Blue* significa tant blau com trist. ¿Pot existir un rostre més blau que el d'un fumador que no pot deixar-ho?

Blue in the face no té argument, el seu argument voldria ser la vida quotidiana de cadascuns dels habitants de la ciutat de Brooklin, però això és impossible. Per això, Wang, fica dins del món de la ficció, fragments de la vida d'homes i dones reals de la ciutat, on ens expliquen els seus desitjos, ens donen l'opinió sobre el barri novaiorquès i ens mostren petites pinzellades de les seves vides íntimes. La ficció de la pel·lícula continua centrada en l'estanc que regenta "Ogi", interpretat novament per Harley Keitel, i els assidus de l'establiment; però l'argument queda diluït davant de la torrentada de personatges —negres, hispans, xinesos, etc.— que ens descriuen la seva ciutat —des del nombre de diferents centres religiosos fins al de clots dels carrers—. Un intent del propietari per transformar l'estanc en una tenda macrobiòtica seguint les modes del mercat, frustrat en el darrer moment, les relacions d'Ogi amb una nova amant, les turbulentes relacions entre el propietari i la seva dona... i poca cosa més. Ha desaparegut qualsevol intriga de l'argument, qualsevol història amb

un principi, desenvolupament i amb un final lògic; i ha quedat substituït pel pur missatge que ens volia enviar *Smoke*, però despullat de qualsevol dramatització cinematogràfica.

La vida al Brooklin, un dels barris més poblats de la macrociutat per excel·lència, per molt brutes que puguin estar els seus carrers i parcs, per molta inseguretat i droga que existeixin, per molta misèria i éssers miserables que pul·lulin pel barri... La vida pot ésser feliç! Perquè el Brooklin, com per tot arreu, és ple de gent que cerquen la felicitat. En la conversa amb els amics, en la festa o en l'amor. I qui la cerca, sigui on sigui, sempre que no estigui en solitud no desitjada, la trobarà. En quant al tabac, JA SABEM TOTS QUE ÉS EXTREMADAMENT PERJUDICIAL PER A LA SALUT; però els de Hollywood com a mínim haurien de tenir un poc de memòria i recordar que, no fa tant de temps, era inconcebible un dels seus herois sense una cigarreta a la boca, que VAREN SER ELLS ELS QUI VAREN ESTENDRE LA MODA DE FUMAR PER TOT ARREU. El mateix Ogi reconeix que va començar a fumar subjugat per la imatge del seu ídol en una guerra figurada. Així que, per fidelitat a la seva pròpia memòria, els de Hollywood haurien de tractar amb més respecte els fumadors.

El que no tinc molt clar és si *Blue in the face* és pròpiament una pel·lícula, jo la qualificaria més bé com un divertiment docu-cinematogràfic.



BLUE IN THE FACE



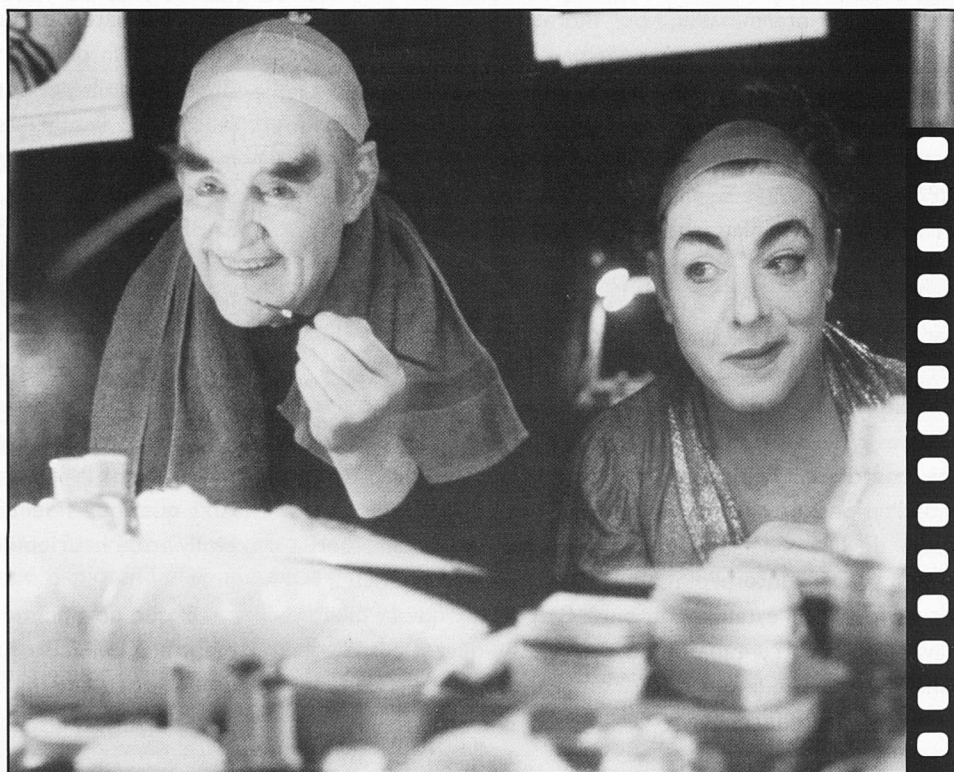
El nebot més llest d'Orson Welles

Francesc Rotger

En el més cru del petit hivern mallorquí (uns quinze dies del mes de febrer, més o manco), amb un vent de nassos, és quan ens ha hagut d'arribar *En lo más crudo del crudo invierno*, de Kenneth Branagh. Que a bon segur ja no segueix a la cartellera de Palma en el moment de publicar-se aquestes línies (o potser sí), ja que és sabut que el blanc i negre provoca urticària als espectadors de Ciutat. *En lo más crudo del crudo invierno* és l'assaig general "amb tot" (és a dir, amb res, perquè en Branagh la va produir amb quatre duros i a més a més de la seva butxaca) per la versió cinematogràfica de *Hamlet* que ell mateix prepara a continuació. És per això que els seus actors (ell no surt a la pel·lícula) munten *Hamlet*.

Kenneth Branagh (per sort no és anglès, és irlandès) em fa la impressió que és (també) l'únic personatge, entre els creadors contemporanis, que pot aixecar el dit i demanar (esper que no ho faci, no quedaria massa bé) el lloc (buit) d'hereu, o cosa semblant, de "Don Orzon", que és com m'han dit que li deien a Espanya a Orson Welles. Ja que Branagh té uns 35 anys ara, calculem quants en tendria quan va rodar aquella meravella que era *Enrique V*. Com Welles, Branagh és actor, director i guionista i tot ho fa bé. I quan Hollywood li ha donat l'esquena pel fracàs (relatiu) de *Frankenstein*, ha tornat als seus orígens: a Shakespeare. Emma Thompson, és clar, no és Rita Hayworth, però tampoc era estrictament necessari que ho fos.

Branagh ha reconegut que *Hamlet* és la seva obsessió. No m'estranya. És l'obsessió de qualsevol actor de qualsevol país. Jo crec que si hi ha qualcú que pugui fer un bon *Hamlet* en cinema és ell. Millor que Sir Laurence, que era una mica plasta. Millor



EN LO MÁS CRUDO DEL CRUDO INVIERNO

que Zefirelli, és clar, encara que Mel Gibson no ho feia malament (proclamar que Mel Gibson faci el que faci ho farà malament és un exercici de primer curs per tots els bons crítics de cinema). Que jo recordi, Welles mai va rodar un *Hamlet* i no m'estranya. Welles era un geni i per això es va capficar amb *Macbeth*, que és una obra gafe (ni tan sols hauria d'esmentar el seu títol). Branagh no és un geni (o potser sí) i per això ens regalarà un bon *Hamlet*. De moment, ens ha regalat el seu assaig general (amb no res).



“En absència del Senyor Welles”

Elena Ortega

Quan el 1941 es va firmar l'acord entre els productors i la Screen Writers Guild, els crèdits varen passar a ser responsabilitat d'aquesta organització. Un comitè format per tres membres supervisaria aquells casos en què existissin desavinences, i investigaria la feina realitzada per cada autor, tot basant-se en les proves documentals (tractaments, esborranys, revisions, etc.). S'hi establien tres categories per l'atribució dels crèdits: crèdits principals on hi figurava el primer escriptor contractat pel film; els d'autoria compartida, que obtenien aquells que haguessin escrit el 50% del material que arribava a la pantalla; i els addicionals, pels que fossin autors del 30% del material que es mostrava a la pel·lícula. Aquest nou sistema va contribuir a acabar amb les pretensions de molts i, en teoria, va millorar les garanties en l'atribució dels crèdits.

Malgrat això, encara avui es discuteix qui va ser el vertader autor de pel·lícules tan famoses com *Citizen Kane* o *Casablanca*. *Citizen Kane* va ser un dels primers casos sotmesos a l'arbitratge de la Screen Writers Guild. Segons Orson Welles, el guió li pertanyia totalment, llevat d'una o dues escenes importants de Mankiewicz. Mentrestant, Herman Mankiewicz declarava que el 99% del guió era seu.

El més probable és que el guió fos escrit per Mankiewicz i Welles a partir d'una idea concebuda per un programa de ràdio de la Mercury. Welles va contractar Mankiewicz com a guionista de ràdio en un moment que Hollywood estava desitjant desfer-se d'ell. No es tractava tan sols de la seva afició a la beguda i al joc, o de la seva informalitat en l'entrega de guions, se'l rebutjava sobretot per les seves inclinacions polítiques; quan es trobava rodejat d'esquerrans, s'acuitava a pregonar les seves idees aïllacionistes, pròpies de la dreta més conservadora, idees considerades aleshores políticament incorrectes. En aquells moments, Mankiewicz es va sentir agraït quan Welles, “l'al·lot meravella”, el va contractar, i no va tenir inconvenient a renunciar als crèdits. La fama de Welles com a autor complet quedava explicitat en el contracte amb la RKO: “produir, dirigir i escriure” una pel·lícula per any.

La idea d'escriure un guió sobre William Randolph Hearst va sorgir de forma natural. Mankiewicz s'havia sentit atret des de jove per aquell personatge, magnat de la premsa, mentre que Welles l'havia conegut, com a vell amic que va

ser de son pare. Els dos autors varen començar a treballar per separat i des de punts de vista diferents. Tres mesos després, Mankiewicz, que s'havia retirat a escriure al camp, va tornar amb un guió de 325 pàgines. Aquelles 325 pàgines es varen reduir a 156, amb Welles fent talls mentre Mankiewicz es dedicava a reescriure i protestar. Es diu que va ser en aquella etapa quan realment es va escriure el guió.

En certa ocasió Welles li va comentar a Luella Parsons (escriptora d'una cèlebre secció de xafardeig al diari de Hearst) “i aleshores vaig escriure *Citizen Kane*”. Aquella frase, que a la conversa original a penes tenia importància, i que probablement va ser mal citada, va enfurismar Mankiewicz. Profundament ofès, Mankiewicz va decidir recórrer a la Screen Writer Guild per aconseguir els crèdits de la pel·lícula en solitari. Finalment, la proposta, acceptada per tots dos va assenyalar com a autors Herman Mankiewicz i Orson Welles, per aquest ordre.

Els premis de l'Acadèmia de 1941 varen nominar *Citizen Kane* pel seu guió, però ni Welles ni Mankiewicz varen assistir a la cerimònia. Quan es varen anunciar els noms dels premiats, les veus dels amics de Mankiewicz reclamant la seva presència varen impedir que se sentís el nom de Welles com a segon autor. Mankiewicz, que seguia la cerimònia per ràdio, des de casa seva, repassava mentalment el discurs que hauria fet en cas de pujar a l'escenari: “Estic molt content d'acceptar aquest premi en absència del senyor Welles, perquè el guió es va escriure en absència del senyor Welles”.





Els anys de Venècia (3)

(De baroja a Bassani, sense remissió de causa)

Antoni Serra

I tanmateix Venècia em va guanyar des del primer dia..., al marge del cinema, de les disbauxes en el Casino del Lido (hi vaig conèixer alguns aristòcrates perversos, tronats, els quals anys després em servirien de prototipus a la novel·la *Panorama interior en gris*) i de les incidències intel·lectuals ben accidentals que hi vàrem viure. Venècia és una ciutat excepcional, única. Pujar al *campanile de la piazza San Marco*, que també va ser l'observatori de Galileu; navegar amb *vaporetto* o amb gòndola pel Canal Grande o pel canal della Giudecca; perdre'ns per carrerons absolutament inversemblants com Frezzeria, Larga 22 Mar o Fiuberazo, com si vivíssim un somni viscontinià..., tot això representava per a nosaltres un nou sentit de viure. Fins i tot, el simple fet de sopar al Harry's Bar del carrer Vallarossa, tan prop de la piazza San Marco, on per primer cop vaig provar el risotto com sepioline ben acompanyat per uns vins Tocai i Marlot.

L'estiu del 1966, però, vaig assistir especialment motivat a la 27a Mostra, perquè entre els membres del jurat hi havia dos escriptors que jo admirava de temps enrere: Giorgio Bassani i Michel Butor.

A Bassani, l'havia conegut un anys abans a Ferrara i li havia llegit *Il giardino dei Finzi-Contini* i un llibre excepcional de relats, *Cinque Storie* ferraresi. Era un personatge reservat, misteriós... Per un instant, la seva ironia, sempre propensa a esdevenir sarcasme, aconseguí desconcertar-me. Record que li vaig fer la conya de cridar-lo, des d'una certa distància, pel nom de Giorgio Bassani di Lampedusa. Es girà de cop i li ho vaig haver d'explicar: jo estava segur que ell havia escrit *Il gattopardo* (i no tan sols el pròleg a la primera edició) i que Lampedusa era un simple invent. Bassani es limità a somriure i a balbucejar algunes malediccions en veu baixa. Quant a Michel Butor, ja varen ser figures d'un altre paner. Jo li havia llegit, traduïda al català per Gabriel Bas, *La modification*, un text que em va impactar, no cal dir-ho. Però l'escriptor francès, contràriament de l'italià, em va decebre: era un home tan cregut i petulant com només ho saben ser els gavatxos tocats d'aquella *grandeur* insuportable.

Anècdotes a banda, aquell any, la cinematografia espanyola tornava a participar a la Mostra. Franco determinà que ja havia fet prou el ridícul i Sánchez Bella va emmudir, de manera que el 30 d'agost, al cinema Arena, es projectà en concurs *La busca*, la pel·lícula d'Angelino Fons basada en la novel·la de Pío Baroja —un dels meus herois literaris d'aquell temps— i



CAMPANADAS A MEDIANOCHE

interpretada per Jacques Perrin, Emma Penella i Sara Lezana, entre d'altres. El film no em va entusiasmar gaire, la veritat; el vaig trobar superficial i fred, i l'atmosfera barojiana —la que sabia crear aquell basc foll, però narrativament diví— quedava diluïda. Espanya també va presentar, fora de concurs, l'excepcional pel·lícula d'Orson Welles *Campanadas a medianoche* (o *Falstaff*), guanyadora del premi especial del Festival de Cannes i produïda per International Films Española/E. Piedra Miana.

Va ser, doncs, una Mostra amb gran contingut literari. A més de Bassani i Butor com a membres del jurat, i de Baroja i Shakespeare traslladats en blanc i negre a la pantalla (Fons i Welles), com ja he dit, també la Gran Bretanya va exhibir un Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*, dirigida per Truffaut) i França ens oferí un Émile Zola (*La curée*, dirigida per Vadim) i un Samuel Beckett (*Comédie*, amb la direcció tripartita de Marin Karmitz, Jean Ravel i Jean Marie Serreau, basada en l'obra de teatre *Comédie et actes divers*, estrenada a París el 1964 al Théâtre du Pavillon de Marsay).

És clar, sembla, que aleshores el cinema rebia més influència de la literatura i no tanta dels efectes especials.

Sigui com sigui, aquell vespre decidírem escurar-nos les butxaques —fins a la darrera lira— a l'Antico Martini amb uns cannelloni Dogaressa: al cap i a la fi, l'endemà (31 d'agost) es projectaria *La battaglia di Algeri*, i la revolució esclataria sense cap mena de dubtes. Calia beure a la salut de Pontecorvo. Però de tot i això, i més, ja en parlarem al proper capítol.



La Comèdia

Josep Franco

D'entrada podem distingir dos tipus de comèdia. Aquella que anomenarem plàstica (*slapstick*), on el gest excedit és fonamental, i la dramàtica, on allò important és la trama en què se situen els personatges i els diàlegs que practiquen. La relació del personatge amb el seu entorn, físic o social, serà una branca essencial d'allò còmic.

Tres serien els trets de la comicitat. Exageració de la situació, trencant la lògica quotidiana o repetint-la *ad infinitum*; la incongruència, que deriva de situar un personatge "anormal" al bell mig d'una situació "normal" de la vida; i, finalment, allò inesperat, que pot funcionar també en altres gèneres, i que produeix sempre un fort impacte en l'espectador. Una comèdia podrà considerar-se rodona si aconsegueix un ritme intern aclaparador i propi, difícilment exportable a altre film.

Escoles representatives de la comèdia n'hi ha moltíssimes. L'americana, amb Mack Sennett i la productora Keystone, és una de les més prolífiques de l'etapa muda. El model anomenat *slapstick*, model de comicitat de finals dels anys 10, es caracteritzaria pels següents trets: rapidesa en l'execució del *gag*, que no havia de durar més d'un minut o minut i mig; confondre una persona per una altra, mecanisme de desconcert que aprofitarà molt bé la comèdia espanyola dels anys de la república; poc respecte per l'autoritat o persones dignes, sobretot per part de Charlot; destrucció de béns; aprofitament dels espais oberts, cosa la qual permetia el fet d'ésser mudes; molta mecànica repetitiva i visualitat a l'hora de plantejar la posada en sèrie i escènica; etcètera. Sennett fou sobretot un gran descobridor de genis de la comicitat: Charles Chaplin, i el seu personatge immortal Charlot, Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon i, finalment, la parella d'Stan Laurel i Oliver Hardy.

La comèdia alta, lligada al teatre i a la paraula, per tant sonora, es caracteritza pel tancament de l'espai, propi de l'arribada del so, esborrant-se així els punts de referencialitat espacials tan rics del mut, i descarregant el seu efecte dramàtic a sobre dels personatges, que amb la seva dicció tempten d'implicar l'espectador. Exemples magnífics en tenim amb Howard Hawks i la seva preferència per les situacions complicades però exposades amb senzillesa, la incon-

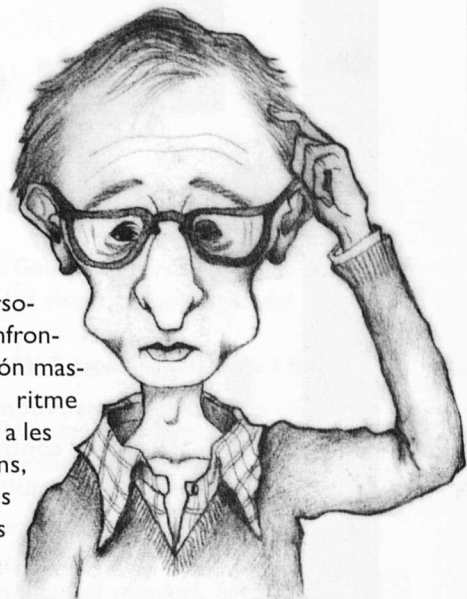


gruència entre personatges i llocs, els enfrontaments entre el món masculí i femení, el ritme frenètic que imposa a les seves realitzacions, etcètera. Altres autors importants serien Leo MacCarey, Frank Capra, Ernest Lubitsch, Billy Wilder, Blake Edwards, Vincente Minnelli, Stanley Donen, Frank Tashlin, Mel Brooks, Woody Allen, etcètera.

Altres comèdies, segurament menys codificades que l'americana, presenten una continuïtat més fidel amb aquell to crític de la comèdia primitiva. Per exemple la francesa, amb noms com André Deed, Charles Prince, Max Linder, René Clair o Jacques Tati. Còmics com Fernandel, Louis de Funès o Pierre Etaix. A Itàlia destaquen com a actors Toto, Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Marcelo Mastroiani i Alberto Sordi. Com a directors destaquem Pietro Germi, Dino Risi, Luigi Comencini, Luciano Salce, etcètera. Paga la pena esmentar, pel que fa al cas espanyol, la inaugural *Bienvenido Mr Marshall*, 1952, de Luis García Berlanga, i el cas de Fernando Fernán Gómez.



comèdia suau, de to lleuger, més individualista, difuminada, light.





El Carnaval dels Animals

Pere Estelrich i Massutí

He vist *Babe, el cerdito valiente*, el film de Chris Noonan, i no m'ha semblat dolent, ans al contrari diria que és una pel·lícula entretinguda i molt ben feta. El prodigi de "fer parlar" els animals és un fet sorprenent, aconseguit a base d'ordinadors i tècniques noves. La història, un conte moralista, no és res de l'altre món, però té així mateix la seva gràcia i el seu valor com a original que és.

— Amb aquest títol vols dir que val la pena?

Sí, és cert, això de "el cerdito valiente" sona a cursi (coses de la traducció espanyola), però realment no ho és gens cursi. Diria que tot el contrari, és innovador.

Babe té una banda sonora interessant.

El tema principal, el que ens surt a camí quasi bé tot el temps, està agafat de la *Tercera Simfonia en do menor Op. 78* de Saint-Saens, la gran obra simfònica amb orgue del compositor francès. D'aquesta monumental partitura, els autors de la banda sonora n'agafen la melodia en forma de coral que Saint-Saens desenvolupa sobretot en el tercer moviment.

— I aquest Saint-Saens, que no té també alguna obra dedicada als animals?

En efecte, *El carnaval dels animals* (que ell mateix subtitulà com a *Fantasia zoològica* per a dos pianos, quintet de corda, flauta, clarinet i xil·lòfon) és una de les seves partitures més populars, però no té res a veure amb el tema d'aquesta simfonia amb orgue, encara que ambdues composicions són del mateix any, 1886.

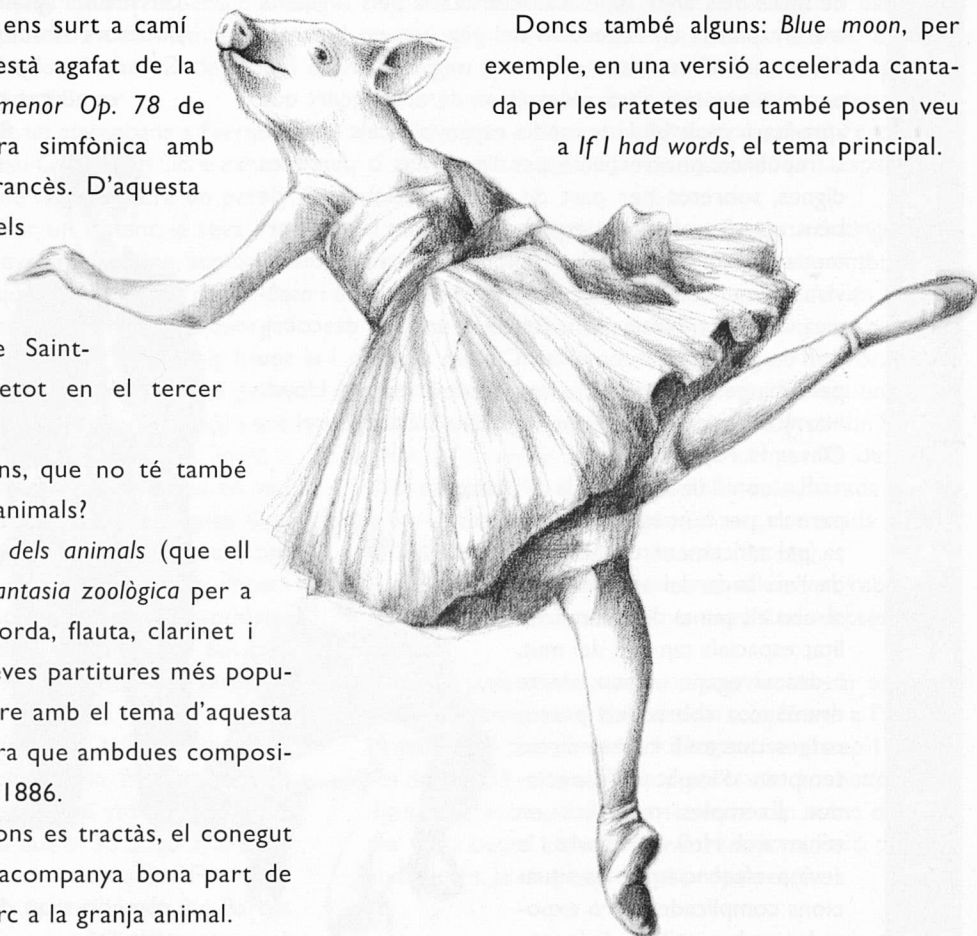
Com si d'unes variacions es tractàs, el conegut tema d'aquesta simfonia acompanya bona part de les aventures d'aquest porc a la granja animal.

Nigel Westlake, el compositor que signa aquesta banda sonora, ha emprat la partitura del compositor francès fins a la pròpia paròdia: el tema dels títols de crèdit, per exemple, és una cançó a més velocitat de la que pertoca escrita a partir de la melodia principal.

Però a més d'aquestes adaptacions de l'obra de Saint-Saens, a *Babe* hi apareixen altres fragments de composicions clàssiques, degudament transformats. Així hi trobam unes variacions del *Pizzicati* del ballet *Sylvia* de Delibes, una curiosa versió del *Toreador* de l'òpera *Carmen* de Bizet, una variació sobre un tema de Grieg i fins i tot un fragment del *Cantique de Jean Racine* de Fauré, quasi res!

— I de modern?

Doncs també alguns: *Blue moon*, per exemple, en una versió accelerada cantada per les ratetes que també posen veu a *If I had words*, el tema principal.





Bullidures i Xarumbos

Miquel Roca Bennàssar

Déjà entendu, déjà éprouvé, déjà fait, déjà pensé, déjà raconté, déjà vecu, déjà voulu, déjà vu. Galicisme. Fenomen del ja sentit, del ja experimentat, del ja fet, del ja pensat, del ja dit, del ja viscut, del ja volgut, del ja vist.

Diccionari Enciclopèdic de Medicina. Acadèmica de Ciències Mèdiques de Catalunya i Balears.

Les plagues bíbliques varen arribar fins a set. Lluís XIV va tenir catorze fills bords. Fou un psicòleg anomenat Miller qui va explicar que el 7 era un número màgic. No per allò que tots pensàvem —plagues, fills, pecats— sinó per una altra raó més ximple i tal vegada fascinant: recitau-li a una persona una sèrie llarga de xifres. Demanau-li que les repeteixi com més aviat millor: la majoria tan sols seran capaços de repetir-ne set. Màgic és el set, no per mor de les virtuts o els pecats, sinó per la capacitat de memòria del cervell humà: els menys capaços, 5. Els millors, 9. La resta, 7.

“Estalviar mots i maons és la jugada més noble i austera del constructor i del versificador”, deia Foix. De cinema parlant, hi ha un grapat de directors que no en fan estalvi, ni d’imatges ni de diàlegs. A *Seven* hi ha, així, sense mirar prim, referències a Milton, Dante, Chaucer: massa roba per a tant poc sabó. Set pecats capitals i un *sol disant* psicòpata que capgira les neurones de dos policies fan xarumbos amb la feina del carrer i els morts que van trobant segons els pecats capitals (els tres primers, ben clars; la resta, contemplats a la correquita). Diu Cairns que la

qualitat dominant del poble anglès, i tal vegada de tota la raça britànica, és el seu manifest desinterès per la lògica.

M’agraden les pel·lícules de por, i encara més les d’aquella por que se’n deriva de conductes humanes que són objecte dels criminòlegs o dels psicopatòlegs, especialment si no volen inventar el mercuri. *Seven*, malgrat tot, respecta la diferència del nou amb l’extravagant, l’esperit del temps amb l’absurd. *Seven* posa en marxa tot d’una la sensació del “déjà vu” o del “déjà vecu” (veure definició de la docta Acadèmia, a la capçalera de l’article), que provoca confiança ja de bon començament. És una història que ja hem vist, i millor, però aquí el plagi vol ésser decent, passeja el mirall davant d’altres històries de certa volada. En aquest tipus de cinema hi ha referents clars, magnífics referents: no allunyar-se massa d’ells és una bona manera de no pegar a l’altre extrem, que quasi sempre es situa molt a prop del ridícul. Un llibre, una imatge, un cos, un sabor: a la vida encara hi ha fenòmens que, baldament els nostres sentits ja els coneixen, en venir a la memòria, repetim sense cap mena de reticència allò de “torna-m’hi, torna-hi”.



SEVEN



En realitat volia ser jugador de Beisbol

Toni Roca

(Volia, en realitat, dedicar la seva vida al beisbol i en la línia, probable, d'un Joe di Maggio qualsevol).

Deia Gene Kelly, però mai ho podrem esbrinar amb precisió i exactitud més enllà de qualsevol dubte raonable — l'ombra d'un dubte, afirmà categòric aquell anglès increïble anomenat Alfred Hitchcock— com si fos d'un sentit perfecte de la qüestió, que la seva vocació vertadera, la passió que bullia al seu interior privat i a l'hora incompartible/intransferible, era arribat malgrat totes les possibilitats adverses trobades al llarg de la vida, a ser —ser i assolir— un clar, lluminós jugador de beisbol. Una vocació que proclamaria a tots els vents alternatius de la història la qualitat d'unes essències rigorosament esportives. ¿Un heroi frustrat del futbol americà? L'interrogant, clar i obert s'aixeca amb flexibilitat i puresa. Canvi o metamorfosi del joc de la pilota per un ball i una dansa, per una escenografia i una *misse en scene* ple de coloraines mil esdevingudes espectacle entre el vertigen possible del carrer 42 "on Broadway"/Beverly Hills a l'espectacular, sempre enfollida ciutat de Los Angeles.

Aleshores, llarg i prim, alt i estable, amb un ample somriure que anava d'avui a demà, el seu cos, tot el seu cos, podria bellugar-se per la geografia sempre mítica del Yankee Stadium, ubicat, ja ho sabeu tots vosaltres (i ho sabeu de veritat, de tota la vida), als afores de New York City, camí de

l'aeroport John Fitzgerald Kennedy, quan les llums de la gran ciutat s'esvaeixen sota un horitzó crepuscular d'estrelles que només i en exclusiva esdevenen absolutament magnètiques. La vida sempre/sempre, ens dóna sorpreses rera sorpreses. Gene Kelly també.

Però la vida, aquesta vida, que també és convergent, unilateral i polifacètica, que sovint es presenta davant tots nosaltres amb les urpes de la crueltat, li presentà de sobte (¿o tal vegada no fou de sobte?) el cartell majoritàriament encisador de la Metro Goldwin Mayer. I aquells somnis de noi d'Indiana (malgrat que ignoro si de debò va néixer a l'estat d'Indiana), que volia ser heroi del beisbol, es transformà de dalt a baix en estel de clam i soroll, de somriures i llàgrimes, de crits i murmurs. ¿Mirall trencat? ¿trencadissa de tot allò que envolta la infància d'aquell noiet d'Indiana? La resposta, una vegada més i ara mateix és gairebé tan dubtosa com el sexe imprecís de, per exemple, June Allyson, aquella actriu, ¿recordau? que sempre plorava. I l'home del beisbol frustrat ballà l'amor i el temps de l'amor amb la Cyd Charisse, la Vera Ellen, l'Ann Miller, la Judy Garland, la Rita Hayworth. O amb la sempre adorable, deliciosa Debbie Reynolds, especialment quan cantava allò de *Good morning, good morning, good morning...*

Temps era temps i, altra volta, ens trobam molt a prop de la mort. De la nostra mort.



CANTANDO BAJO LA LLUVIA



Down, Down, Down

Antonio Bernat Vistarini

Arthur O. Lovejoy, erudit de tan alegre llinatge, li va seguir el rastre a una idea i ho va contar després en un llibre titulat *La gran cadena de l'ésser*. Parlava allà de la sostenguda creença occidental en la continuïtat de tot, sense forats, i de la metàfora d'aquesta cadena que embau-la l'íntim amb l'empiri, els gasteròpodes fòssils amb els àngels invisibles. Lovejoy va aturar la seva recerca davant el pantà del segle XIX, així que a penes va parar atenció quan Bram Stoker va publicar *Dràcula*: en aquell moment tenia 24 anys i estava per uns altres assumptes, però, a *Dràcula*, hi apareixia un personatge amb el qual hauria escrit un espectacular capítol del seu llibre. Es tracta de Renfield, el boig que udola tancat en el manicomi del doctor Seward i que, mentre espera que arribi el Mestre, anota en una llibreta les aranyes, mosques, cuques de llum i animals d'un orde cada pic superior que s'engoleix: demana un moix per no estar tot sol, però els seus ulls delaten que se'l vol cruspír i així ascendir un altre grau més en la gran cadena alimentària fins poder ser, al final, ontològicament digne del grial de sang humana. Diu que la sang és vida, i ho crida a través de les reixes com un desposseït o com un evangelista sonat: és un intel·lectual que ha comprès l'íntima veritat que encobreix la novel·la —tal vegada és l'únic que entén alguna cosa entre la resta de personatges— i, a més a més, és un esperit profundament religiós (ho diu el mateix doctor Seward, extasiat davant del seu sant comportament). A la pel·lícula de Francis Ford Coppola, *Renfield*, aquesta meravella, és Tom Waits. I en realitat és d'ell de qui volia parlar aquí: el millor debellador de l'encabronada Amèrica *yuppie*, que va travessar els vuitanta surant sobre el seu fetge i que reneix periòdicament, per deixar-me sempre igual d'estupefacte.

D'ençà que tenc tocadiscos, sóc devot del Mestre Waits: encaix les seves fugaces aparicions. Comprenc que la meua religió no arribi a ser molt estesa. En efecte, Tom Waits és el músic i actor més esmunyedit que conec, només comparable, potser, a Lyle Lovett. La seva música és cine i el seu cine música des d'aquells negres *Foreign affairs*, on es marcava amb Bette Middler un escarrufador *No parl mai amb estranys*; o des de *Corazonada*, amb



TOM WAITS ÉS RENFIELD AL DRÀCULA DE COPPOLA

Crystal Gayle; i després les col·laboracions amb Jim Jarmush, i el paralític d'*El rei pescador*, i la comèdia *Frank's Wild Years*, i la pèsima adaptació d'*Ironweed* de William Kennedy, i el barman filòsof de *Rumble Fish*... Així sí, sempre el veureu fet un autèntic oi, amb cara d'anar a croar en qualsevol moment la balada més ètica de les cunetes de l'Oest Mitjà. Així, no és per casualitat que de sobte la seva veu sorgesqui tronadora en l'únic disc taral·lejat íntegrament per un captaire anònim: *Jesus blood never failed me yet*, de Gavin Bryars; o que bastant abans que no Scorsese, ell ja s'hagués enrecordat del vell Jack La Motta, fent-lo sortir a un vídeo. I més recentment va aconseguir encara una altra tenebrosa gesta que frega el delictes contra la salut pública: fer cantar William Burroughs a *The Black Rider*, de Tom Wilson. Bé, si qualche membre de la meua secta ha arribat fins aquí, que vagi ara mateix a cercar l'extraordinària banda sonora de *Dead man walking*, la darrera aparició del Mestre i que escolti *Walk away*. Ens torna a mostrar que hi ha una part invertida de la cadena de l'ésser que uneix l'home amb l'avèrn i els nostres desitjos fòssils als dimonis més visibles. Voldria subratllar aquí la subtil ironia de Coppola en l'elecció de Waits pel personatge de Renfield. Després d'escoltar *Walk away*, beveu tot el que pugueu en memòria del somni de progrés i de l'estat del benestar podrit, i estiguen atents a la pantalla. Ens faran falta més païos com aquest durant els pròxims anys.



Mamà cumple Cien Años

Javier Matesanz

No record ara l'edat que a la darrera crònica que vaig llegir se li atribuïa a Rafaela Aparicio. I francament m'és ben igual, ja que pel que fa a mi du aquí, a les pantalles, tota la vida. No record ara què deia el comunicat mèdic de les seves darreres xacres: infart, problemes cardiovasculars, insuficiència respiratòria; què fa més. Se'n va sortir i això és el que importa. Pel que fa a mi, Rafaela no envelleix. Sempre ha estat major. Jo només la record major, i adorable. Sempre va ser aquella padrina, o aquella espècie de padrina adoptiva que eren totes les tetes, sàvies i joves d'esperit. Vigoroses per dedins i velles per defora. Ja ho va

dir Saura: *Mamá cumple cien años*. La mamà del cine espanyol.

Ara Rafaela està una mica pansida, o potser es tracta d'una altra de les seves convinçents i entranyables interpretacions. La vida de Rafaela es confon amb el cine, el cine amb Rafaela. Per tant, mentre existesqui el cine existirà Rafaela, i si *Mamá cumple cien años* el cine els ha complit també. M'ensum, Rafaela, que hi ha vida per estona. Hi ha cine per segles. I si no, ¿a què ve que Déu ha estat el teu darrer personatge? (*Oh! cielos* Jesús Franco). El talent és un do, la immortalitat un obsequi del cine. Gràcies, Rafaela.



Cent Anys de Besos (3)

Claudio Klynhout

BESOS DE NOVEL·LA

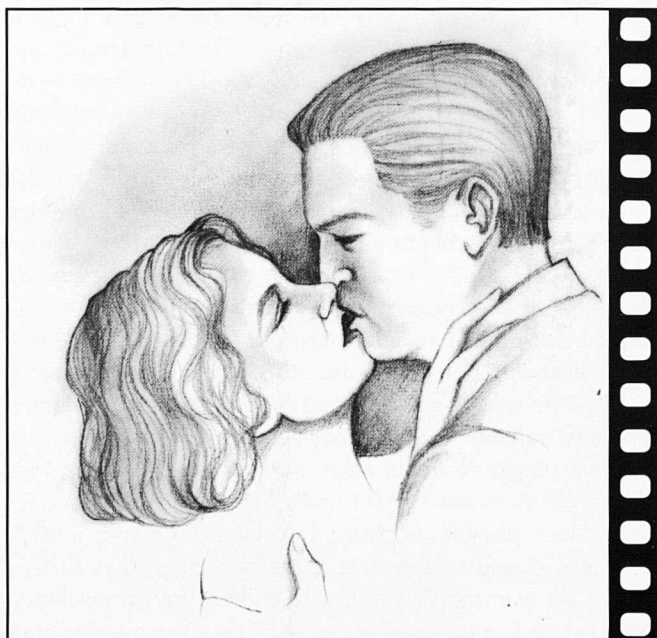
La literatura ha estat un referent indispensable pel desenvolupament argumental del cine. En versions de grans novel·les, hi trobam alguns dels besos més significatius i recordats dels primers cent anys de cine. *La dama de les camèlies* amb Greta Garbo i Robert Taylor; *Maria Antonieta* amb Norma Shearer i Tyrone Power; *Un rostro de mujer* amb Melvyn Douglas i Joan Crawford; *Retrat de Jennie* amb Joseph Cotten i Jennifer Jones; *Romeu i Julieta* amb Leslie Howard i Norma Shearer; *Rhapsody* amb Vittorio Gassman i Elizabeth Taylor; *Mort a Venècia* amb Dick Bogarde i Bjorn Andersen; *Cims borrascosos*; *Gigi* amb Louis Jourdan i Leslie Caron, o la pròpia *My Fair Lady* en les seves dues versions; *David Copperfield* amb Maurin O'Sullivan i Frank Lawton; *El guepard*, amb Burt Lancaster i Alain Delon són alguns dels exemples de les primeres dècades i que els darrers anys d'han convertit en una cosa freqüent, la qual cosa evidencia una crisi creadora o la voluntat de les productores d'assegurar-se èxits de taquilla amb temes i obres que han complotat a l'opinió pública.

BESOS D'AMOR I LLÀGRIMES

Allò que el vent s'endugué ha fet vessar llàgrimes a diverses generacions, convertint les seves escenes de besos en mites llegendaris del setè art. Anys abans (1942) *Casablanca* posava en blanc i negre una història de separació bella i decadent, les escenes de besos de les quals també han encunyat els millors moments del cine. *Hechos el uno para el otro* amb Carole Lombard i James Stewart; *Dies de vi i roses* amb Lee Remick i Jack Lemon; *Un hombre y una mujer*

amb Jean Louis Trintignant i Ainouk Aimée, són altres clàssics de culte. Al públic dels primers decennis li encantava el melodrama o el drama pur, era com una teràpia secreta en la qual es regalimaven llàgrimes i més llàgrimes. Més recentment *Tal como éramos*, *Love story*, *Doctor Zhivago*, *En el estanque dorado*, *La fuerza del cariño*, *Memorias de África*, *Oficial y Caballero*, *Ghost* o els actuals *Puentes de Madison* han desencadenat passions, sospirs i llàgrimes. Tota una mostra ampla i variada dels besos com a emoció al servei del guió i per descomptat com a fórmula de l'èxit.

Besos i drames van units a l'amor; i a aquest gènere s'han relacionat les grans estrelles i dives. Noms que inclouen des de Lana Turner a Rita Hayworth, a través d'un llarg recorregut per Bette Davis, Charles Boyer, Ingrid Bergman, Joan Crawford, Joseph Cotten, Olivia de Havilland, Greta Garbo, Merle Obreron, Rudolph Valentino, Carole Lombard, Henry Fonda, Barbara Stanwick, Rock Hudson, Gary Grant, James Cagney, William Holden, Lauren Bacall.





DENNIS PRICE / ALEC GUINNESS / VALERIE HOBSON A OCHO SENTENCIAS DE MUERTE

Les velles Pel·lícules de la EALING

Jorge Martí

Creada l'any 1931, i dirigida a partir del 38 per sir Basil Balcon, la modesta productora britànica EALING va ser la responsable directa d'alguns dels millors films del cinema còmic de tots els temps al seu país. Gràcies a la reunió d'un excepcional equip tècnic, la EALING STUDIOS va crear un nou llenguatge d'humor cinematogràfic, entre irònic i costumista, que ha estat des d'aleshores conegut, precisament, com a estil EALING, i que es podria definir, parafrasejant al propi Balcon, com un intent de vendre al públic britànic la típica ironia britànica.

En els seus inicis, entre el 38 i el 44 sobretot, la EALING va realitzar més de 30 pel·lícules de caràcter propagandístic, sobre la situació europea i la marxa de la II Guerra Mundial. És evident que no són films estèticament destacables, però tingueren la virtut de llançar a la direcció a un grup de magnífics tècnics cinematogràfics que, fins aleshores, havien ocupat un lloc molt secundari a algunes bones produccions angleses, anteriors a la guerra. M'estic referint, sobretot, als muntadors Henry Cornelius (que havia treballat per a Alexander Korda), Robert Hamer (que havia col·laborat l'any 39 a *Jamaica Inn*, d'Alfred Hitchcock) i Alexander Mackendrick.

L'any decisiu va ser el 1947, amb la producció de *Passport to Pimlico*, de Henry Cornelius, que a més de ser una de les millors pel·lícules EALING, va definir tot un estil, una forma molt particular d'entendre el cinema d'humor: una relització sòbria, encara que impecable, capaç de fer que l'espectador se n'oblidi de la presència de la càmera, la

utilització de tècniques pròpies del documental, un guió molt sòlid i, per damunt tot, un agut sentit de l'observació irònica de la realitat quotidiana, és a dir, una bona dosi de la inimitable capacitat que tenen els anglesos de riure's d'ells mateixos. El film planteja amb molta verosimilitud una situació en principi inversemblant: els veïns del popular barri londinenc de Pimlico es declaren independents del govern anglès. Aquest punt de partida dona peu a una successió de situacions hilarants que fan d'aquesta pel·lícula una comèdia entranyable i difícil d'oblidar.

L'any 1949 s'estrenen, amb un gran èxit, *Kind hearts and coronets* (*Ocho sentencias de muerte*, en la versió espanyola) i *Whisky Galore*, de Hamer i Mackendrick, respectivament. La primera ha estat universalment considerada com una obra mestra del cinema d'humor. Destaca de nou l'extraordinari guió (que, a partir d'una aparentment vanal comèdia de crims, fa una corrosiva crítica dels valors tradicionals de la societat anglesa) i l'extraordinària interpretació d'Alec Guinness, que amb aquesta pel·lícula es va consagrar com a un dels millors actors britànics de cinema. En aquesta ocasió interpreta fins a set papers diferents (les set víctimes del protagonista Louis d'Ascoyne, interpretat per Dennis Price): un jove aristòcrata, un fotògraf, un pastor protestant, un almirall, un general i, fins i tot, una inefable dama sufragista, Lady Aghata, que mor assassinada dins el seu globus aerostàtic. Per la seva part, el film de Mackendrick, *Whisky Galore* presenta als habitants d'una petita illa d'Escòcia que organitzen un monopoli de whisky. En tots dos casos, la clau de l'èxit no es troba a la genialitat cinematogràfica de ningú en particular, sinó a la labor conjunta i discreta d'un equip difícilment superable d'artesans.

Entre els anys 1950 i 55 es succeeixen produccions molt destacables: *The man in the white suit* (1951) de Mackendrick, *Father Brown* (1954) de Robert Hamer, *The galloping major* (1951) de Cornelius, etc... L'any 1955 s'estrena *The Ladykillers* (*El quinteto de la muerte*, en la versió espanyola), la millor pel·lícula, sens dubte, d'Alexander Mackendrick. Es tracta d'una comèdia negra on cinc delinqüents es fan servir, sense que ella se n'adoni, d'una "inofensiva" anciana, per tal de transportar uns diners que han robat. El pla, que en principi sembla perfecte, fracassarà en ser descobert per la dama. El grup dels cinc lladres tractaran infructuosament de matar-la, però acabaran per matar-se ells mateixos. L'escena final, quan la vella intenta tornar els diners a la policia i aquests no li fan cas, definiria per si mateix el segell particular de la EALING. Tot i ser una de les millors pel·lícules de la productora, *The Ladykillers* marca per a la història del cinema britànic, la decadència, ja inevitable, de la EALING. L'any 1956 els problemes financers obligaren Balcon a vendre els vells estudis a la BBC, que els va acondicionar per a la televisió.

Incapaç de competir amb les productores nord-americanes, que a més a més es permetien el luxe d'endur-se amb contractes milionaris els millors directors i actors del cinema anglès (el cas més conegut és el de Hitchcock, però va afectar també a alguns dels tècnics de la EALING, com Alexander Mackendrick, qui, a diferència del primer, va fracassar a la seva aventura americana) la indústria cinematogràfica britànica quedava, per molts anys, ferida de mort.



Parlant de Cinema amb Sebastià Salom. Empresari Cinematogràfic

1. La pel·lícula de la seva vida.
La lista de Schindler

2. La darrera pel·lícula que li ha agradat.
Casino

3. Què destacaria d'aquesta pel·lícula?
La bona direcció artística i la gran qualitat de la fotografia.

4. Digui el nom d'un director.
Martin Scorsese

5. Digui el nom d'una actriu.
Emma Thompson, sense dubte.

6. Digui el nom d'un actor.
Robert de Niro.

7. Quina seqüència li hauria agradat filmar?
La carrera de la pel·lícula Ben-Hur.

8. Destaquí una banda sonora.
Jesucristo Superstar.

9. Que n'opina dels oscar?
L'aspiració de tots els professionals del cine.

10. Quantes vegades va al cine durant l'any?
Moltes, tres vegades per setmana.

11. Li agrada veure les pel·lícules per televisió?
No

	JAUME LÓPEZ	ELENA ORTEGA	KLAUDI KLYNHOUT	TONI MARTÍ	X. MATESAN	J.A. MENDIOLA	TONI ROCA	PAU ROSSELLÓ	JERONI SALOM	M. CLAUDI SANTOS	MIQUEL PASCUAL	TEMPS MODERNS
Imprescindible	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Molt bona	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Bona	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Regular	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Poc interessant	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Smoke	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Seven	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Poderosa Afrodita	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
El Cartero (y Pablo Neruda)	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
En lo más crudo del crudo...	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Sentido y Sensibilidad	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Alma Gitana	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Casino	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Hola ¿estás sola?	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
A casa por vacaciones	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
El inglés que subió...	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Leaving Las Vegas	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Extasis	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Two Much	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Angeles & Insectos	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
La Ceremonia	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Cómo conquistar Hollywood	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Heat	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Blue in the Face	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Babe, el Cerdito Valiente	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■
Felpudo maldito	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■	■ ■ ■ ■



Recolliment amb Blanc i Negre

J. A. Mendiola

Són una parella de moda, cadascun per el seu vent Branagh i Thompson són a dalt del cim per mèrits propis. Ella va escriure el guió de *Sense and Sensibility* i el va interpretar. Ha aconseguit dues nominacions i un globus d'or. El reconeixement en un nou camp i moltes possibilitats de pujar a recollir una segona rèplica de l'oncle Oscar. Ell va relliscar de valent amb la nova versió del monstre de Frankenstein, sota el patriarcat de Francis F. Coppola i, com ja va fer Wim Wenders, després de Hammett es va retirar a Anglaterra *In the Bleak Midwinter* i en meitat del seu fracàs. Havia arribat l'hora de la reflexió, el moment del recolliment, en blanc i negre, al redós de Shakespeare, del teatre, de Hamlet, de la qual el realitzador està preparant una nova versió cinematogràfica, al terreny que ell domina a la perfecció. Senzillament una decisió intel·ligent.

Amb un guió que havia escrit poc abans de començar el rodatge de *Peter's friends*, Branagh conta la història d'uns fracasats, d'un grup de perdedors entorn del teatre i al mateix temps aprofitar la circumstància cri-



EN LO MAS CRUDO DEL CRUDO INVIERNO

ticant amb humor i causticitat la parafernàlia de Hollywood. Però no és aquesta la intenció principal del britànic. Branagh cerca i troba en els personatges la veta inesgotable per mostrar la condició humana, la feblesa i la grandesa de l'ésser humà, que és de qualche manera el que aconsegui el seu mestre a totes les seves obres, la intemporalitat. No és una obra teatral traslladada al cinema, molt el contrari. Estam davant una obra meravellosa des del punt de vista cinematogràfic, una pel·lícula que

utilitza a la perfecció el llenguatge del setè art, amb una senzillesa que es converteix en l'aliada idònia, com ho és també el fet de l'elecció del blanc i negre, que li dona un aire auster, el que pretenia el realitzador per poder llevar-se l'espina del fracàs de *Frankenstein de Mary Shelley*, i mostrar al món que *Henry V* no va ser una casualitat emparada en el domini de Shakespeare, però també mostrar-li com són les entranyes del teatre, l'art en crisi permanent que alimenta el cinema d'astres. Dues maneres de representar, de contar històries tan diferents i a la vegada tan agermanades. La glòria pels fills del cel·luloide, la puresa pels hereus de Talia, amb un fi comú, transportar l'espectador lluny de la quotidiana mediocritat desenvolupant les seves vivències.



SENTIDO Y SENSIBILIDAD

Amb Nòmina Viva
guanyarà més



NÒMINA
VIVA

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS

"SA NOSTRA"
Obra Social i Cultural

PUBLICACIONS DE "SA NOSTRA" CAIXA DE BALEARS