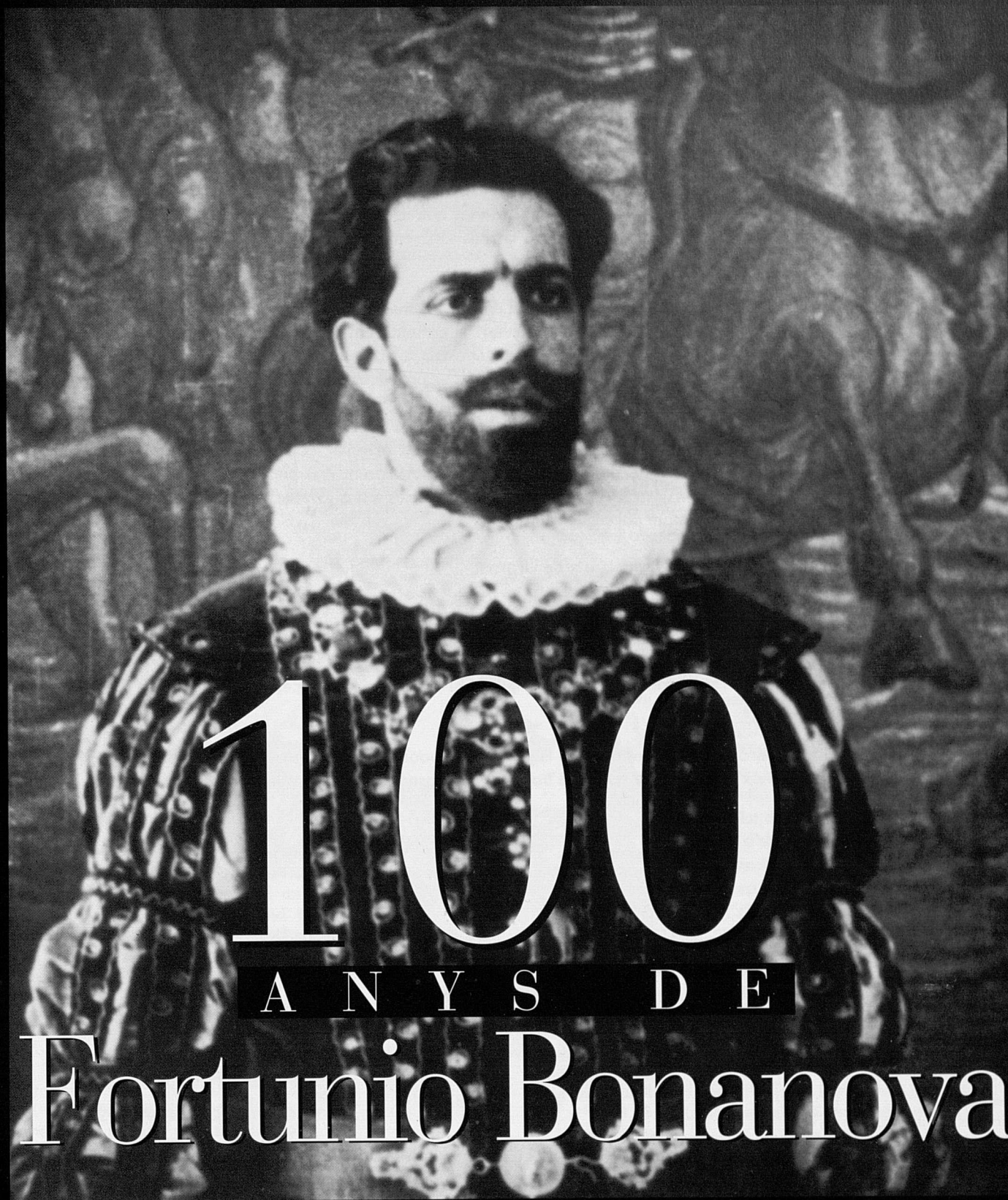


# TEMPS MODERNS

Núm. 22

Fortunio Bonanova

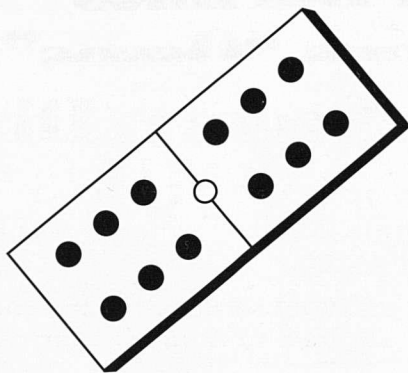
Abril 1996



# 1000

A N Y S D E

# Fortunio Bonanova



....el mirall és com la felicitat. La felicitat és com els miralls; només reflecteix les imatges, mai la realitat.

**Blai Bonet (El mar)**

**D**oblatge: m CIN. 1 Enregistrament dels diàlegs originals d'un film. 2 Enregistrament dels diàlegs d'un film, traduïts a l'idioma de l'estat on el film ha d'ésser projectat. 3 ( només a les Balears) càstig ancestral, de causes no investigades, lligat indisolublement a la contemplació de qualsevol pel.lícula en què la llengua original sigui una diferent del castellà.

Les dues primeres accepcions d'aquest substantiu són les que figuren a la *Gran Enciclopèdia Catalana*. Ben bé suggeriríem una revisió de la segona perquè, segons la redacció, sembla que únicament les llengües amb estat tenen dret a utilitzar-se en els doblatges.

El tercer significat és collita pròpia de TEMPS MODERNS, en una llicència que ens hem permès. Al darrer número de la revista, el de la celebració del segon aniversari, ja esmentàvem el problema del doblatge, referit en aquell cas a les pel.lícules que, tot i tenir una versió doblada al català, arribaven a terra nostra sempre en la versió castellana. Era la reinvidicació del mal menor, perquè el vertader problema del doblatge és el mateix doblatge.

Una gran quantitat de petits detalls, de matisos que enriqueixen el producte cinematogràfic -des de conèixer la verdadera veu dels protagonistes fins a la fidelitat íntegra al text original- es perden en funció del doblatge. Això sense necessitat de recórrer a l'anècdota, la darrera d'elles molt recent. A la pel.lícula de Claude Sautet, *Nelly y el señor Arnaud*, en què un vell magistrat retirat dicta unes memòries a una joveneta convertida en eventual secretària, els espectadors són testimoni del següent diàleg:

Arnaud.- Tuve que desplazarme hasta la isla de Ururoa.  
Nelly.- Perdón... ¿dónde?  
Arnaud.- De Ururoa: d, apóstrofe, u, erre, u, erre, o, a, Ururoa.

Mirau per on, gràcies a un traductor literalíssim o autòmata -no ho sabem amb certesa- haurem descobert que en castellà també s'utilitza l'apòstrof. Des de TEMPS MODERNS sempre hem acceptat i reconegut la tasca educativa procedent del cinema.

Sempre hi ha, emperò, una part positiva i és la plantilla de bons professionals que hi ha en el món del doblatge. Això, quan no serveix igualment de refugi de bons actors sense massa ofertes de treball.

## TEMPS MODERNS

Revista mensual  
Abril 1996. Núm. 22

**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 Hugueta, Antoni Bernat.

**Dibuixos**  
Margalida Bennassar

**Fotos**  
Arxiu Centre de Cultura "SA NOSTRA"



# FORTUNIO BONANOVA

**J**osep Lluís Moll, nom autèntic de Fortunio Bonanova, va ser un personatge singular dins l'evolució de la cinematografia mallorquina. Malgrat no tenir-hi contacte directe, es pot dir que ha estat l'actor mallorquí més internacional. Nascut el 1896, aquest actor tingué una biografia molt moguda, començant per les diferents professions que se li han atribuït, com les de telegrafista, periodista, estudiant de Dret, de Filosofia i Lletres i per ser un personatge molt actiu al món cultural de la Palma dels primers anys vint. Segons Lluís Fabregas era "bohemi, soñador, aventurero y dilettanti de la música, palmesano cien por cien, amigo de muchos, y especialmente concurrente a las tertulias artísticas de la ciudad...".

El 1921 va ser un any clau per la seva carrera artística. En primer lloc debutà com a cantant d'òpera al Teatre Principal de Palma i filmà amb Jorge Luis Borges i un grup d'intel·lectuals mallorquins el "Manifiesto del Ultra". Després vendria el seu primer film, *Don Juan Tenorio* de la productora catalana Royal Films dirigida per Ricard Baños. El film, una versió de l'obra de José Zorrilla es va rodar a Barcelona, a la galeria dels Studio Films, entre l'octubre de 1921 i el març de 1922.

Fortunio es traslladà als Estats Units per presentar la pel·lícula i al poc temps organitzava una companyia de sarsueles amb la qual recorreria el país. El 1926 apareix a Veneçuela on, en companyia de veneçolans creà una productora cinematogràfica, "Raza". A part d'altres films en què no col·laborà directament, destaquen dos títols: *Las cuatro plumas* de 1928 i *Pacto con el diablo* de 1929.

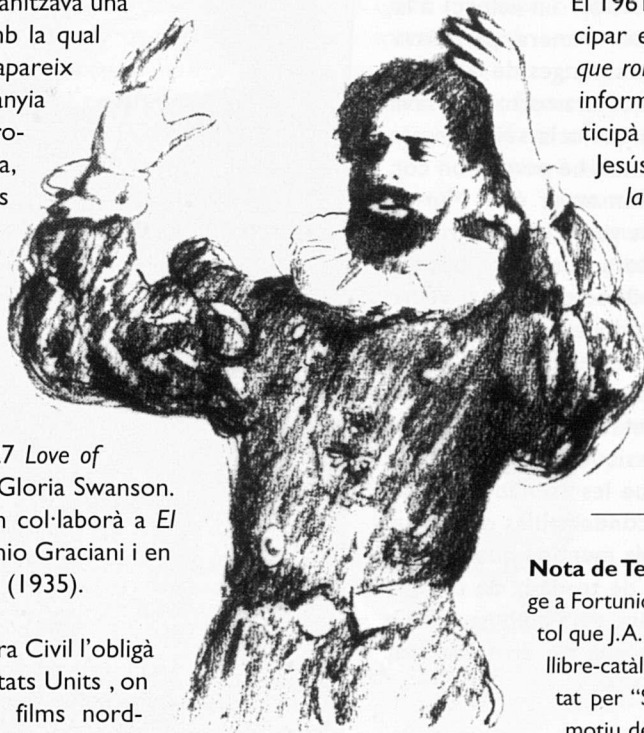
Als Estats Units, Bonanova interpretà el 1927 *Love of Sonya* d'Albert Parker amb Gloria Swanson. El 1934 tornà a Espanya, on col·laborà a *El Desaparecido* (1934) d'Antonio Graciani i en el musical *Poderoso caballero* (1935).

L'adveniment de la Guerra Civil l'obligà a traslladar-se de nou als Estats Units, on protagonitzà una sèrie de films nord-americans parlats en castellà com *El*

*Capitán Tormenta* (1936), de John Reinhardt, *El Carnaval del diablo* (1936) de Crabe Wilbur i *La Inmaculada* (1939) de Louis Gasnier.

És, però, a partir de la seva participació en el paper de professor de cant a *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941) d'Orson Welles que la seva carrera es disparà començant a col·laborar en alguns dels films mítics de la història del cinema i amb els millors directors del cinema nord-americà: *Blood and Sand* (*Sangre y arena*, 1941) de Rouben Mamoulian, *The black Swan* (*El cisne negro*, 1941), d'Henry King, ambdues al costat de Tyrone Power, *Five graves to Cairo* (*Cinco tumbas al Cairo*, 1943) de Billy Wilder, *For whom the bell tolls* (*Por quién doblan las campanas*, 1943) de Sam Wood amb Gary Cooper i Ingrid Bergman, *Double indemnity* (*Perdición*, 1944) de Billy Wilder, *The Fugitive* (*El fugitivo*, 1946) de John Ford, amb Henry Fonda i Dolores del Río, *Fiesta* (*Fiesta Brava*, 1947) de Richard Thorpe, *Romance on the high seas* (*Romance en alta mar*, 1948) de Michael Curtiz, *The adventures of Don Juan* (*El burlador de Castilla*, 1948) de Vincent Sherman al costat d'Errol Flynn, *Whirlpool* (*Vorágines*, 1949) d'Otto Preminger, *Thunder Bay* (*Bahía Negra*, 1953) d'Anthony Mann, *Kiss me deadly* (*Besos mortal*, 1955) de Robert Aldrich entre moltes altres.

El 1961 sembla que tornà a Espanya per participar en el rodatge a Eivissa del film *Los tres que robaron un barco* de la qual tenim escassa informació. Un altre cop als Estats Units participà a *La muerte silba un blues* (1962) de Jesús Franco, *The Running Man* (*El precio de la muerte*, 1963) de Carol Reed amb Laurence Harvey i Alan Bates i a la que sembla fou la seva darrera pel·lícula *The Million Dollar Collar* (*El collar de un millón de dólares*, 1965). El 2 d'abril de 1969 va morir a la Residència Woodland Hills per professionals del cine i la televisió, a Califòrnia.



**Nota de Temps Moderns:** Aquests apunts d'homenatge a Fortunio Bonanova s'han fet amb extractes del capítol que J.A. Mendiola i Catalina Aguiló li dediquen al seu llibre-catàleg **Cent anys de cinema a les Illes**, editat per "SA NOSTRA" Obra Social i Cultural amb motiu del centenari del cine celebrat l'any 95.

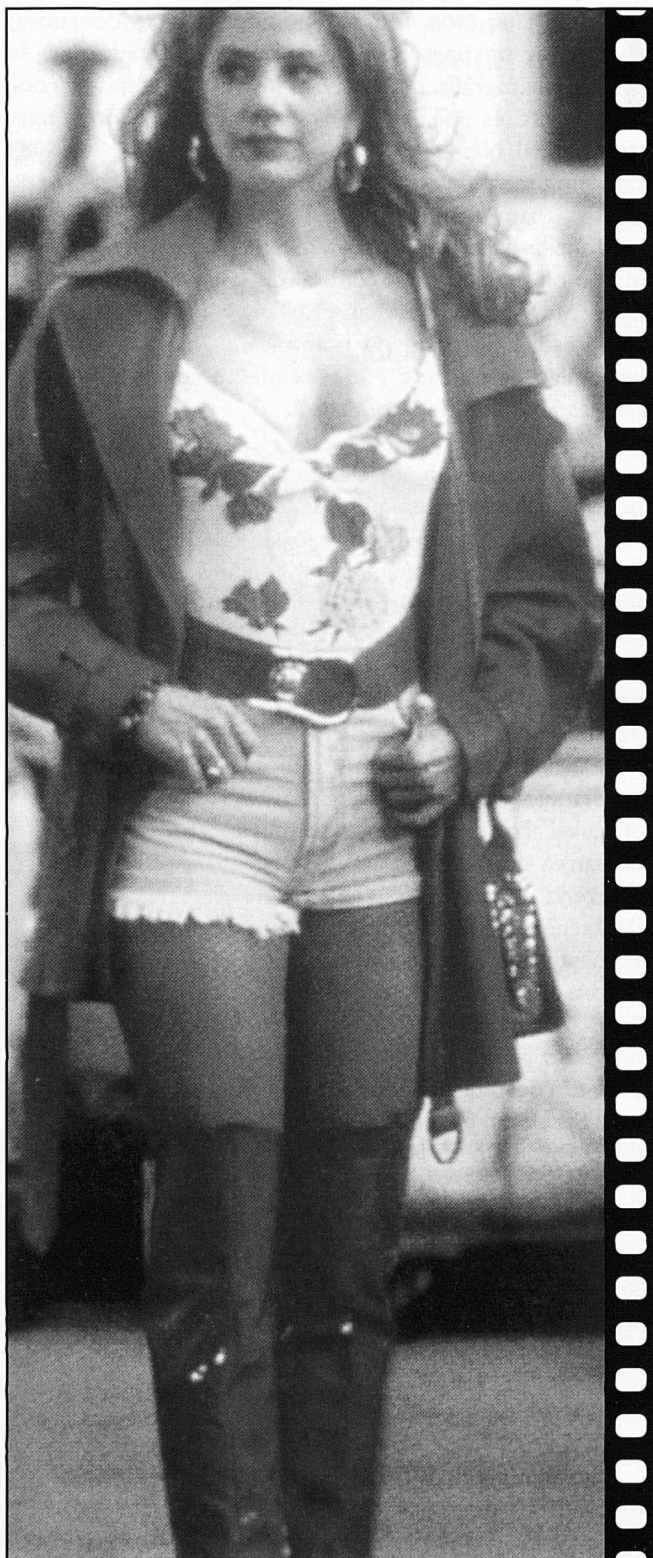


## ¿Woody Allen fa ESO?

Francesc Rotger

**G**airebé tots els estudiants de Batxillerat, quan els pertoca cursar llatí i grec (o quan els pertocava; ara sembla que això ja no ho fa ningú) escriuen i representen, amb els seus companys, qualche petita peça paròdica de les tragèdies d'Eurípides, Èsquil, Sòfocles i companyia. Aquestes farses són lamentables i no fan cap gràcia als espectadors, encara que normalment són també companys dels autors i dels actors o fins i tot els seus familiars. En canvi, és (millor dit, era) un costum arrelat a l'ensenyança secundària, supòs que pel seu efecte catàrtic en ridiculitzar mites i personatges històrics, quan al llarg de mesos o anys les seves víctimes (els alumnes) s'han d'aprendre de memòria les seves desventures.

Una altra cosa és que un guionista, actor, director i fins i tot músic de jazz consagradíssim (i potser sacralitzat), és a dir, Woody Allen, a la seva *Poderosa Afrodita*, es deixi enfonsar per aquesta temptació adolescent. De fet, Allen ja va caure en aquest pecat d'escolar fa molts d'anys, quan escrigué una breu peça teatral (em sap greu però no record el títol, de fet no record pràcticament res i no crec que valgui la pena de fer un esforç) a la qual, no podia ser d'una altra manera, parodiava tots els tòpics, recursos i personatges de la tragèdia clàssica. Idò bé, sembla que ara torna a la seva infantesa i deu ser per això que, a la seva darrera pel·lícula, ha ficat no se sap molt bé perquè un cor, amb el seu corifeu (quin gran actor és F. Murray Abraham, i com és de penós veure'l fent el ridícul d'aquesta manera!), per decorar els deliris psicoanalítics habituals de l'autor-director-actor, a veure si d'aquesta manera no ens adonem que són exactament els mateixos deliris de sempre. El pitjor és que les intervencions d'aquest cor, per gravar les quals els productors es gastaren una bona pasta en exteriors de ruïnes clàssiques, ens fan més o manco la mateixa gràcia que les comedietes dels estudiants de llatí als seus condeixebles o als seus familiars, és a dir, cap. Sembla mentida que un realitzador teòricament ja tan de tornada de tot ens castigui amb piruetes pròpies d'un alumne d'ESO. O ha perdut l'enginy, o és que no en tenia tant com ens pensàvem.





## “Un crisantem dins una mina de carbó”

Elena Ortega

**U**n els primers films sotmesos a l'arbitri de la Screen Writers Guild (1943) va ser *Hangmen also Die*. Per aquesta pel·lícula Bertolt Brecht no va rebre cap crèdit com a guionista, però va aprendre algunes amargues lliçons sobre Hollywood.

Bertolt Brecht va arribar a Los Angeles l'any 1941, després de set anys “canviant de país més freqüentment que no de sabates”. El bitllet i els papers se'ls varen arreglar certes persones importants de la comunitat d'emigrats de Hollywood; Fritz Lang el va convidar aleshores a col·laborar en una pel·lícula. Lang, que havia abandonat Alemanya després de rebutjar la proposta de Goebbels de dirigir la indústria cinematogràfica d'aquell país, estava ben considerat a Amèrica per *Fury*, que tractava sobre els prejudicis de les masses.

Brecht no es va integrar en la comunitat d'emigrats de Hollywood, on ell es considerava “un crisantem dins una mina de carbó”. A pesar de ser ben conegut a Europa, en aquell lloc no era res més que un fosc escriptor, de parla no anglesa, sense doblers i sense experiència; i la seva activitat no l'ajudava a rompre el gel. L'autor alemany no dissimulava el seu menyspreu pel cine, que veia només com un mitjà per guanyar alguns dòlars. Per contra li fascinava el poder que tenia per arribar a les masses: un poder que serviria per ensenyar-les a pensar (ensenyar-les a pensar per Bertolt Brecht, és clar). Quan Fritz Lang el va cridar per treballar en la història sobre l'assassinat del *Reichsprotektor* nazi a Txecoslovàquia, el 1942, Brecht va esperar, tot i que amb una certa reserva, grans coses d'aquesta col·laboració.

Però si al director alemany li preocupaven les expectatives de la recaptació i l'èxit de públic, a Brecht li interessava fer un cant a les possibilitats que podien assolir les masses amb la seva resistència. Lang va acabar delegant en John Wexley la redacció del guió, pensant que tal vegada aquest, conegut per les seves idees progressistes, podria suavitzar les objeccions de Brecht.

John Wexley va creure que, basant-se en la història dels dos autors alemanys, ell mateix redactaria el guió; tot atenent de tant en tant algun suggeriment de Brecht. Però aquest, que es veia com a autor del guió, va entendre que Wexley havia estat contractat

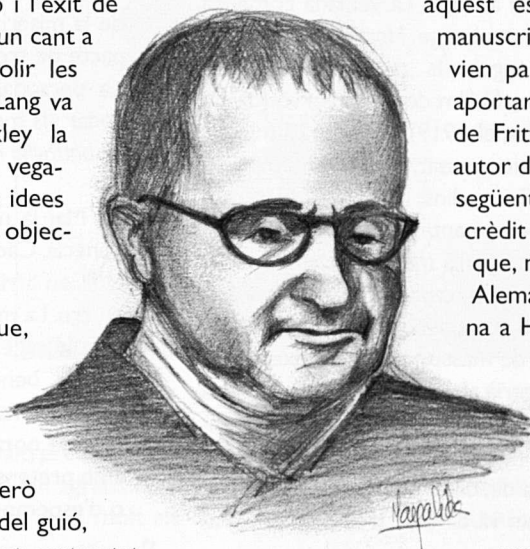
com a traductor a l'anglès. La col·laboració entre tots dos va ser harmoniosa i de seguida varen idear un enfocament diferent per aquella primera història. Malgrat això, més endavant Wexley declararia que la vertadera feina la duia a terme ell tot sol, durant el dia; i que quan visitava Brecht l'horabaixa, acabaven xerrant sobre teatre, cine, el guió ideal, etc. Sembla ser que Wexley no va prendre mai seriosament Brecht com a co-escriptor. Per la seva banda, Brecht estava una mica molest per l'hàbit de Wexley d'encapçalar cada paper de treball amb el seu nom, i perquè estàs més ben pagat que no ell. A pesar de tot, quan mesos més tard varen entregar el guió a Fritz Lang, Brecht n'estava orgullós.

L'avançament en les dates de rodatge va fer precís que Wexley escurçàs el guió a tota pressa, i que, atenent a la por de Lang a ser titllat de comunista o antisemita, suavitzàs molt la història original. “John, no polititzi això”, acostumava a repetir Lang.

Aliè al que passava, Brecht va acudir a una jornada de rodatge del film. Prest es va adonar que les escenes que es rodaven eren aquelles que ell havia eliminat per estúpides durant la seva primera col·laboració amb Lang. Per empitjorar les coses, quan Lang havia de consultar a algú es dirigia a Wexley, ignorant-lo totalment. En el procés del muntatge, el material de Brecht va patir encara més danys, la qual cosa els va dur a declarar que el seu guió havia estat mutilat per criminals.

Quan va saber que no hi figuraria com a autor del guió, va sol·licitar l'arbitratge de la Screen Writers Guild. Durant la visita va comprendre per què Wexley havia tengut tant d'interès a autografiar tots els papers. Ara, aquest es presentava amb centenars de manuscrits i proclamava que a penes n'havien parlat, mentre que ell només podia aportar unes poques pàgines. La declaració de Fritz Lang, confirmant Brecht com a autor de moltes de les escenes, va rebre la següent apreciació del jurat: “Concedim el crèdit principal en solitari al Sr. Wexley, ja que, mentre que el Sr. Brecht tornarà a Alemanya, el Sr. Wexley quedarà a fer feina a Hollywood; per tant necessita molt més aquest reconeixement”. La

SWG hi podria haver afegit que, mentre que Wexley era una persona popular entre els seus col·legues, Brecht no amagava el seu menyspreu pels guionistes. m





# Els anys de Venècia (i 4)

(Sota la influència de la lluita política)

## Antoni Serra

**H**e de confessar que aquells anys de Venècia com a enviat especial i acreditat a la Mostra, s'optimaven, diguem-ho així, amb les meves lectures recents de Vasco Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, i d'Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*. Record que a l'habitació de l'hotel Adria Urania del *viale Dandolo*, al Lido, on m'havia instal·lat l'any 1966 i on cercava refugi el poc temps de lleure que em deixaven les sessions cinematogràfiques de la sala Volpi, l'Arena o el Palazzo, llegia amb apassionament, amb frenesí gairebé, *Uomini e no* que havia trobat a una llibreria no gaire lluny del Campo Morosini. «*Se sono i nostri ultimi giorni sono gli ultimi giorni di tutto il mondo. Per ogni tedesco che muore noi uccidiamo dieci persone. Siamo novanta milioni di tedeschi. Prima di morire...*». Era com una sessió d'escalfament. No veig manera millor de descriure la lectura d'aquella obra abans d'assistir a la projecció d'una de les pel·lícules que, sens dubte, m'havien d'impressionar més de totes les que he vist, i no tan sols des d'un punt de mira estrictament cinematogràfic, sinó també de formació intel·lectual, de persona implicada en la lluita política contra el franquisme: *La battaglia di Algeri*.

Com sempre em passa en aquestes ocasions, tenia el cos lleugerament excitat, feia gestos ràpids i nerviosos, i un regust de sal als llavis ho acabava d'adobar tot. No sé quines devien ser les sensacions dels meus companys — José Monleón, Jaume Adrover i els joves crítics de la revista "Triunfo"—, però crec que, aquell vespre, mentre ens n'anàvem cap a l'Arena, tots dúiem a la cara la marca de l'expectació.

Les nou del vespre en punt. La sala quedà a les fosques i s'hi sentia un silenci absolut. La vetllada començà amb la projecció d'un curtmetratge, *Hockey*, del iugoslau Mica Milosevic i, tot seguit, la pel·lícula de Gillo Pontecorvo. Ni respiràvem. El film de Pontecorvo (director que havia nascut a Pisa, el 1919) durava 120 minuts, segons la fitxa que ens havien passat, però a nosaltres ens varen semblar un alè efímer dins l'eternitat. El temps havia volat. Va sortir el *fine* en pantalla, i ni tan sols vàrem reaccionar, corpresos per aquella meravella: intel·ligència en el moviment de la càmera, capacitat revulsiva en el missatge polític, grandesa excepcional en les escenes urbanes i els moviments de masses, fins al paroxisme de l'aixecament del poble algerià als carrers i les places de la capital exigint la independència. Pontecorvo havia aconseguit una obra mestra, i nosaltres estàvem exultants.

D'aleshores ençà, és a dir, després d'haver vist *La battaglia di Algeri*, el festival em va davallar tres o quatre gra-



ons de cop. Sota el signe de Pontecorvo, fins i tot el film soviètic de Mikhalkov-Kontxalovski, *Pervij ucitel* (va ser traduït a l'italià com *Il primo maestro*), que venia precedit de crítiques molt favorables, tant, que alguns comentaristes havien arribat a dir que representava una nova estètica, no em va semblar més que una obra digna, i gràcies...

Amb tot, no em vaig perdre les projeccions de la sessió de retrospectives, punt i final d'aquella XXVII Mostra di Venezia. Vaig veure per primer cop *Why Change Your Wife* (1920), de Cecil B. de Mille, amb les joveíssimes Bebe Daniels i Gloria Swanson; i films com *Are Parents People?* (1925), de Malcolm St. Clair i un Adolphe Menjou amb bigoti pulcríssim i cabells ben clenxinats a força de brillantina; *A Woman of Affairs* (1928), de Clarence Brown i, entre d'altres, *The Crowd* (1928), de King Vidor. Al cap i a la fi, les sessions de films retrospectius són, als festivals internacionals, la vertadera universitat cinematogràfica.

En resum: crec que no enganyaré ningú si dic que aquells anys de Venècia eren com un consol, una teràpia de reforç de la nostra capacitat de resistir, de lluitar enmig de la misèria. No me n'oblidaré mai; ni tampoc, de l'impacte de tres films, ja per sempre lligats a la meva història personal: *El verdugo* (1964), que en part havia vist rodar als molls vells de Palma; *Simón del desierto* (1965); i *La battaglia di Algeri* (1966).

Mai ja no tornarem a ser els mateixos després de Venècia. Cada vegada que hi anàrem, el cop de reprendre el fil, en arribar, era això, tot un cop; i calia empassar-se'l en cru. La mesquinesa personal disfressada de mesquinesa cultural ens sotjava a les cantonades de sempre. El cine vindria beneït i censurat o potser no vindria i tot. L'escena "rekional" i la vida diària continuarien plenes de nins de noranta anys, de monges blaves, de mediocritats amb pretensions, lluny ferm de qualsevol espurna de geni o d'esperança.



# El resum: més del mateix

## J.A. Mendiola

**L**a festa onanista per excel·lència un altre cop més ha deixat content a tothom. Ha guanyat qui estava previst, segons diuen, perquè el col·lectiu més nombrós és el dels actors i és clar que són solidaris, entre d'altres perquè pot ser que l'any que ve els toqui el torn a ells. Aquesta és també una de les raons per les quals una innumerable quantitat d'actors i actrius es posen darrera la càmera. No és tan sols perquè ells ho vulguin, sinó perquè la indústria els ho permet i li convé. Poc abans que sortís la llista de les nominades ni Mel Gibson ni la seva segona pel·lícula com a director estava entre les grans candidates. Vista la resta d'acompanyants d'aquest discurs que molt probablement els nord-americans no varen entendre el més mínim, estava molt clar qui guanyaria. Encara que la meua sorpresa fou la derrota de *Il postino*, que incomprendiblement havia estat nominada i fins i tot casava completament amb l'esperit de la festa. Foren els Oscars més passats per aigua que es recorden. Molt probablement ha estat la cerimònia en què més gent va acompanyar els aplaudiments amb les llàgrimes, produïdes per les diferents emocions que s'anaven succeint damunt l'escenari. Començaren els Sorvino, els seguiren els Douglas i acabaren tots en un bram sol amb l'aparició de Christopher Reeve des de la seva cadira de rodes. Moment culminant de l'espectacle amb missatge sincer, molt diferent al que cantaven com lloros de repetició els guardonats, que no s'aturaven de repetir que donaven les gràcies a l'Acadèmia (14), als seus pares (13), a la seva dona (9), a la seva família (9)...

Hi va haver estatuetes per tothom. Per Kirk Douglas per la seva carrera, cinquanta anys fent cinema i ni un sol guardó. A Chuck Jones un premi especial per altres tants anys dins el que avui és el passat de l'animació. A John Lasseter perquè el futur i com és lògic la Disney hi té accions. A la Sarandon li donaren a la quinta, quan el film, *Pena de muerte*, mereixia molt més. Per l'alcohòlic Cage un altre, encara que jo mantenc que fer aquests tipus de rols són tan agraïts com fàcils. Però ja se sap, això de la beguda els fa patir molt als

fills de Disney. Gibson, personalment, aconseguí dos Oscars, la seva pel·lícula cinc. No és dolenta, és entretinguda i llarga, per estar a la moda. No hi ha tant per tant. Meravellós el que donaren a Kevin Spacey per *Sospechosos habituales* i Mira Sorvino donà la campanada, encara que la competència no era massa dura, i no sé si per fotre Woody Allen o perquè arribà acompanyada del nou ídol de la indústria, Quentin Tarantino. Una bona raó per odiar-lo amb més força. L'única



satisfacció del vespre, que a *Babe* només li donaren un Oscar, però mai li perdonaré a la indústria que li concedís set nominacions. Vaig haver d'anar a veure-la.



# Music and Musicality

**Pere Estelrich i Massutí**

Han escrit a duo José Martí Gómez i Josep Ramoneda a "La Vanguardia": "¿Vamos también a vivir con Jane Austen un fenómeno semejante al que los últimos diez años se ha vivido com E.M. Forster, redescubierto por el cine?" (29/03/96).

Els dos periodistes dediquen l'habitual article setmanal a dues veus a la figura d'aquesta escriptora, famosa darrerament per l'adaptació per al cinema que ha escrit Emma Thompson de la novel·la *Sens and Sensibility*.

— ¿Però no parlàvem de Música en aquesta secció?

Sí, i així serà ja que comentarem la banda sonora d'aquest film guardonat a Hollywood amb un Oscar.

La partitura està signada per Patrick Doyle...

— ¿L'autor de les bandes sonores dels films de Kenneth Branagh?

En efecte, Doyle és autor de les bandes sonores d'alguns films de Branagh: escriví per al director anglès les partitures d'*Henry V* i de *Much Ado about Nothing*.

— A jutjar pels resultats, sembla que és un músic que es pren molt seriosament la seva feina, no?

Són paraules d'aquest compositor: "Les millors bandes sonores són les que surten com a resultat d'una estreta relació entre el compositor i el director, estudiant tots dos les imatges que es succeeixen. També, segons quan, és bo pel compositor recercar informació sobre el sentit del drama així com de l'èpo-

ca i, sobretot, identificar-se amb els personatges i la trama".

Només d'aquesta manera poden sorgir dues cançons tan aconseguides com les que es canten en el film protagonitzat per Emma Thompson, una de les quals canta Kate Winslet en el paper de Marianne, i l'altra la que interpreta la soprano Jane Eaglen pels títols de crèdit del final de la pel·lícula. Peces amb textos del poeta Ben Jonson ("The Dream") i anònims ("Weep you no more Sad fountains").

Si bé és cert el que apuntàvem més amunt sobre Doyle (que ja havia escrit pel cinema anteriorment), és a partir d'aquest banda sonora quan li han començant a ploure molts d'altres projectes, el més proper dels quals és la composició de la Música pel film *Mrs. Wintourbourne* (amb Shirley Maclaine).

-Podem dir que aquesta banda sonora ha contribuït a donar a conèixer la figura de l'escriptora Jane Austen?

No del tot. No ho podem afirmar, ja que no és la primera vegada que la banda sonora d'un film basat en una obra d'Austen aconsegueix arribar al públic de masses: el director Carl Davies i el pianista Melvyn Tan, fa un cert temps, també varen situar-se a les llistes de discos més venuts amb la Música de *Pride and Prejudice*, un film realitzat per a la televisió.







# ...Sobre el Centenari del Cine Espanyol

Rafael Porcel

**A**l cine espanyol li toca enguany bufar 100 espelmes del pastís. Sembla mentida per una indústria que va quedar òrfena d'una vertadera indústria que li donàs suport ja fa dècades.

El centenari no podia arribar en una data més adequada. El 95 ha estat gairebé miraculós per les seves xifres, tant les que formen el muntant de les inversions en producció com les del resultat en taquilla. A les recaptacions milionàries del darrer Trueba, *Two Much*, s'hauria de sumar les gens menyspreables de *La pasión turca* de Vicente Aranda o *La flor de mi secreto* de Pedro Almodóvar, per posar-ne només dos exemples. El públic ha respost molt bé aquest any passat a allò que el cine espanyol li oferia. 2 milions i mig més d'espectadors que no l'any 94 ho constaten. Queda lloc per l'esperança!

Tal vegada és que el cine que es fa a casa ha decidit sumar-se a un hipotètic "pla de renovació". Ha abandonat la pràctica de mirar un passat molt concret per contar història o ha renunciat a imitar altres cinematografies com a mitjà, ineficaç, per combatre-les.

El premis Goya d'enguany no deixen espai pel dubte: ¿què fa una pel·lícula com *El día de la bestia* entre les més premiades d'una acadèmia com l'espanyola? Una de dues: o els joves trepitgen fort o l'acadèmia està tan desorientada perquè enguany no té cap andròmina socio-sensiblera firmada per José Luis Garci i s'ha donat a les drogues dures.

*El día de la bestia* d'Alex de la Iglesia, ha estat la sorpresa de l'any. Premiada a festivals, alabada per la crítica i refrendada per l'acceptació del públic. Un diabòlic film que du als cines el sector més jove del públic. El seu director, Alex de la Iglesia, i un dels seus protagonistes, Santiago



Segura, han estat catapultats ja a l'efímer olimp de les glòries nacionals (A veure quant trigarem ara a baixar-los, o més bé expulsar-los, del pedestal... Ja se sap que això de glorificar per després defenestrar segueix sent l'esport nacional).

Però la pel·lícula de l'any segons l'acadèmia ha estat *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, òpera prima del seu director Agustín Díaz Yanes, que amb aquest debut s'ha posat el llistó molt alt per la seva pròxima pel·lícula.

¿Som, doncs, davant un període de canvi generacional al cine espanyol? Això pareix inevitable. Aquest any 96, el del centenari del cine espanyol, servirà per saber si allò del 95 va ser un miratge o el començament d'una gran amistat amb el seu públic. Tenim molts de mesos per endavant encara i moltes estrenes a la vista. Julio Medem presentarà d'aquí a poc *Tierra* amb Carmelo Gómez. Però els joves hauran de plantar una dura batalla enguany amb els més veterans que tenen en cartera un bon nombre d'interessants pel·lícules, com a mínim a primera vista. La més esperada, *Libertarias* de Vicente Aranda, amb un cartell d'actrius de primera que inclou Victoria Abril i Ana Belén. Gonzalo Suárez estrenarà *Señor Sombra*, Carlos Saura *Taxi*, Imanol Uribe *Sí, buana*, Pilar Miró *El perro del hortelano...* Per tenir, ni tan sols faltará la corresponent producció de *qualité*: una nova versió de l'obra de Fernando de Rojas, *La Celestina*, dirigida per Gerardo Vera.

¿Haurà trobat el cine espanyol el seu vertader camí? 100 anys d'intensa recerca semblen suficients. La solució es trobarà en el darrer fotograma d'enguany. Almanco l'any passat es va guanyar la batalla al cine nord-americà que va recollir una collita més aviat pobra. N'hi ha prou amb donar una ullada a les candidatures a l'Oscar d'enguany. Per posar-se a plorar.



# De Buffalo Bill a Rock Hudson

**Toni Roca**

**S**i fa no fa, el cinema Roxy, ubicat llavors a qualsevol contrada oberta i popular de Barcelona, formava sense cap mena de discussió o polèmica una ritual, molt rigorosa cita gairebé setmanal que segons mètode, entusiasme i gran capacitat d'organització i coordinació es feia realitat viva i palpable. De formes i maneres, els caps de setmana, en preferència, tal vegada, dissabtes a la tarda — Buffalo Bill, Tom Mix, D'Artagnan, Lolita Sevilla, Paco Rabal—, però sense descartar la dolça tarda de dijous, tarda de minyones, segona sessió, que a les nou en punt calia arribar a casa i servir el sopar als senyors benestant, burgesia catalana fina, Juan Marsé *La obscura historia de la prima Montse*, *Ultimas tardes con Teresa*. Elles, les minyones eren amables, receptores del plaer, generoses, de carns dures i interiors dignes de nobles causes. Elles, les minyones, del cinema Roxy decantaven les seves preferències eròtiques en funció d'un Rock Hudson (*Gigante*) que no pas del Robert Taylor (*El puente de Waterloo*). Elles, les minyones, del cinema Roxy eren així. "Somriure per somriure" —deien— "millor Rock Hudson..."

Però no totes les coses i les emocions es clausuraven a l'interior, al voltant de les butaques, una mica incòmodes, la veritat, del cinema Roxy. Més enllà, o més endavant de places i carrers, altres sensacions, altres emocions i disbauxes esperaven la seva oportunitat. Per exemple, al Central Cinema, vora l'ombra, respectuosa, culta, venerable de la Universitat. Evocació, llavors, de tres títols gairebé memorables i per circumstàncies diverses. *Sólo el valiente*, Gregory Peck, *El príncipe estudiante*, Ann Blyth, Edmund Purdon, *7 novias para 7 hermanos*, Howard Keel i el primer contacte, absolutament gloriós amb el "musical" després, de mica en mica, arribarien al cor i al sexe altres glòries, altres splendors d'or, argent i uns grams de marbre.

Però aquestes coses, totes aquestes coses, estan en un procés de transformació quan altres llocs i espais del cinematògraf es beneficiaven d'un luxe especial. Cinematògrafs amb el segell "grandes estrenos en rigurosa exclusiva". Altres cinemes. Altres pel·lícules. Altres preus, és clar. Però sovint i malgrat tot les visites eren habituals i quotidianes. D'aquells casolans cinemes de l'eixample es passava al luxe dels decorats qualificats d'altíssima qualitat. La lluernia i la passió de la gran ciutat desbordava pel canvi, la metamorfosi i, fins i tot, la transformació més excelsa possible.

Temps era temps i això era i no era quan neixia la primavera. I no fou precisament per la primavera, sinó ja tardor avançada, ben avançada, als voltants de la diada de la Puríssima Concepció —vuit de desembre— quan a l'àrea de l'Aribau. Cinema desembarcà —l'any era de 1962— un dels grans esdeveniments cinematogràfics de la dècada i dècades posteriors: *West side story*, de Robert Wise/Jerome Robbins, amb aquella pobreta noia que tant vàrem plorar anomenada Natalie Wood, morta a una edat encara jove i carregada de vida. La llegenda maleïda de tots aquells que intervingueren a *Rebelde sin causa* començava a ser realitat pura.

A pesar de tot, insistia amb la cançó: això era i no era quan neixia la primavera..."





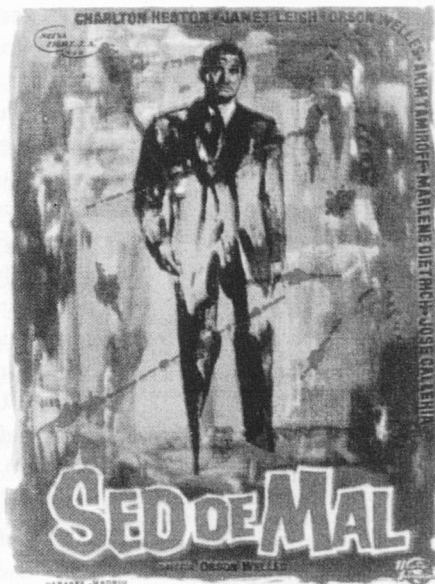
# Cine i Literatura (1)

## Antoni Figuera

**D**es del moment que cultura i societat, art i vida solen mantenir entre si un complicat sistema de relacions especulars dotades d'un elevat nivell de complexitat, ambigüitats i contradiccions, no hi ha dubte que l'anàlisi del teixit reticular pel qual travessen en el nostre segle el cine i la literatura intercomunicant-se entre si a través d'un trencadís i a la vegada resistent joc de miralls i reflexos, constitueix un dels més apassionants temes de debat del nostre temps.

Dues acostumen a ser les preses de posició més habituals al voltant del controvertit afer de les relacions entre LITERATURA i CINE, i totes dues, a parer nostre, igualment errònies. Una seria la dels qui, en nom d'un pretès —i pretensions— “purisme” cinematogràfic, o del que se sol denominar “l'específic filmic”, atribuir a certs directors o a determinades obres un mortífer last de retòrica literària o d'acadèmica literaturització de les imatges, oblidant que el cine en participa consubstancialment, d'aquest privilegiat “mestissatge” entre allò visual i allò verbal. Els que així opinen cauen a vegades en l'error d'oblidar l'extraordinari potencial de visualització que de vegades ostenta la paraula, confonent-la amb la vana xerrameca o el monocorde recitat d'un text. En el cas dels qui fiquen en un mateix sac, per posar-ne només un exemple, un admirable Joseph Mankiewicz al costat d'un insuportable Zeffirelli. Les obres d'aquest darrer donarien la raó als qui pensen així (recorden el seu lamentable *Hamlet* amb Mel Gibson); però les del primer (i aquí tenim el seu extraordinari *Juli Cèsar* per testimoniar-ho) els desmentirien. Tot això donant per descomptat que en cine es pot prescindir d'“allò verbal” amb resultats òptims —Charles Chaplin i Robert Flaherty serien dos casos entre molts d'altres.

Una altra posició als antípodes de l'anterior és la d'aquells que, imbuïts de la idea d'una suposada superioritat de la literatura sobre el cine —apologistes del “purisme” literari, del *faux prestige* que encara gaudeix la lletra impresa en determinats cercles —li neguen al cine el pa i la sal, abominen de les seves sospitoses “impureses”; i encara en els casos més obvis d'excepcionals operacions d'“empelt” d'allò teatral o novel·lesc a allò cinematogrà-



fic no deixen de murmurar a la més mínima ocasió que se'ls presenta: “Sí, d'acord, però s'ha de reconèixer que és molt millor l'obra original”... Oblidant que, si bé és cert que la història dels successius “trasvasaments” d'un àmbit a l'altre, n'és plena d'autèntiques “massacres”, no és menys cert el fenomen contrari: d'un material literari infame es poden “extreure”, com si d'una autèntica operació alquímica es tractàs, autèntiques obres mestres. En aquest sentit, l'exemple més a mà sol ser el de citar Orson Welles, que va recórrer a l'anomenada “literatura de quiosc” per rodar *La dama de Shangai* o *Sed de mal*.

Davant d'aquestes dues actituds —autèntics Scila i Caribdis de l'extremat “purisme” cinematogràfic o literari segons es decanti per l'una o l'altra— ens sembla oportú defensar una tercera opció: la de considerar el CINE i la LITERATURA com a dos mitjans d'expressió cultural i artística totalment interdepenents l'un de l'altre des del naixement del primer a finals del segle passat (igual que ho ha estat el CINE respecte de la música, la pintura o el teatre), ja que si per un costat és obvi el caràcter proteic o depredador que des dels seus començaments ha tengut el cine respecte de les altres arts, configurant-se con una “art total” integradora de molts diversos mitjans i formes d'expressió tant literaris com a visuals, tant espacials com a temporals; no és menys cert que, quan el cine va assolir la seva majoria d'edat, es varen anar invertint els termes de l'esmentada relació i la literatura —la novel·la i el conte especialment, i també el teatre— varen començar a incorporar al territori que li era propi tècniques narratives, procediments lingüístics, recursos formals específics de l'art de la imatge.

No cal dir que l'àmbit de reflexió més concreta des del qual resituar la relació entre tots dos és, per descomptat, el que correspon al terreny de les “adaptacions”: salt qualitatiu d'un mitjà d'expressió a l'altre ja sigui en sentit projectiu o regressiu (positiu o negatiu) segons els casos. Això ens du a demanar-nos: què es guanya, què es perd, què es conserva quan arriba el moment del bescanvi.



# Classificació personal del cinema

**Jorge Martí**

**D**esprés de consultar una part important de la voluminosa bibliografia existent, i de comparar les dades obtingudes amb la nostra experiència personal al respecte, hem pogut establir, encara que de manera provisional i aproximada, la següent classificació de les pel·lícules que qualsevol aficionat pot haver vist al llarg de la seva vida:

1. Pel·lícules efímeres, com efímer és tot el que l'home sigui capaç de crear.
2. Pel·lícules que ordenen el caos, capaces de reunir un món sencer en elles mateixes, d'inventar un llenguatge coherent, de posar-li la música adequada a cada cosa, "palabras que contra el bárbaro pudimos levantar" <sup>1</sup>.
3. Pel·lícules que responen al nom d'Helena... Troia es perd sovint per elles.
4. Pel·lícules que són de caràcter vampíric, pel·lícules expertes en l'art minuciós d'atrapar-nos amb molta delicadesa en la seva teranyina invisible. Pel·lícules que ens duen imperceptiblement a l'abisme. (Hi ha un risc evident si ens miren als ulls: ens podrien convertir en estúpides estàtues de sal).

5. Pel·lícules-tortura, disposades a comprovar per elles mateixes la nostra resistència personal al dolor.

6. Pel·lícules que són estupendes amants. Hom estaria disposat a deixar-se matar per elles.

7. Pel·lícules que tallen com finíssims punyals, magnífics films que ens podrien deixar la vida marcada.

8. Pel·lícules-Venècia, decadents, podrides d'hermosura.

9. Pel·lícules que recorden les millors grabacions de Charlie Parker.

10. Pel·lícules John Ford i pel·lícules Renoir. Algunes es diuen també Orson Welles.

11. Pel·lícules que surtes despullades del mar, com si haguéssim de nou renascut. Són una mena d'estranyes sirenes. Ulisses sabia molt bé eludir la seva cançó.

Hi ha, en definitiva, una pel·lícula per a cadascú de nosaltres. I això és, en el fons, un perill: el perill de no poder mai més regressar a la vida real.

No puc recordar quan vaig entrar per primera vegada en una sala de cinema. Reposaven tal volta *Lawrence d'Àràbia*, o estrenaven, si la memòria no m'engana, *Blade Runner*. El cas és que mai he pogut tornar a sortir-ne.



# Prejudicis amb accent

**Javier Matesanz**

**E**l cine espanyol es troba en auge, ja que dir de moda em sembla un excés optimista. Els prejudicis generalment englobats sota el terme "espanyolada" s'han reduït substancialment en els gustos del públic. I tot això s'ha traduït en un magnífic any de cine nacional, sempre de forma proporcional i en la mesura de les nostres possibilitats. Així ho certifiquen xifres com els nou milions d'espectadors que la indústria cinematogràfica ha comptabilitzat durant el 95, o els 15 mil milions de pessetes previstos per invertir en productes nacionals durant el 96; totes dues sumes molt superiors a capítols equivalents d'anys anteriors.

Malgrat això, aquest fenomen del qual ens congratulam i rebem amb enormes esperances, ha afectat només el cine espanyol, però no pot fer-se extensible a l'hispanà, si com a tal entenem tot aquells realitzat en idioma castellà amb independència del seu accent i que, lògicament, inclouria la pirrica indústria hispano-americana. Una parcel·la del cine (en) espanyol, encara que no sigui nacional, que carrega ara amb

el last dels prejudicis que tant ens ha costat espolsar de l'audiència. "Uf! quin rotllo. Una de sud-americana".

¿No hauria de servir d'exemple el llarg i calamitós procés que ha hagut de patir el cine espanyol fins a demostrar que prejutjar per sistema indueix a error amb massa freqüència? ¿No mereixen, almanco, el benefici del dubte els cineastes hispano-americans? Crec que una indústria que produeix amb comptagotes (la magnífica *La estrategia del caracol* de Sergio Cabrera va ser l'únic film colombià del seu any), s'ha guanyat amb escreix el dret a ser escoltada (vista) sense prejudicis amb títols com *Un lugar en el mundo*, *Cronos*, *El lado oscuro del corazón* o *Como agua para chocolate*. Totes excel·lents pel·lícules que imposen la poètica i el discurs enfront dels efectismes, el documentalisme o la pura comercialitat que caracteritza altres cinematografies. Un estil, una tendència gens menyspreable, que demana pas amb el seu peculiar accent i que ha d'escoltar-se (veure's) per, almanco, menysprear-la amb criteri o, al contrari, admirar-la i aplaudir-la amb objectivitat i sense inconvenients.



# Les insistències de Giuseppe Tornatore

Damià Huguet

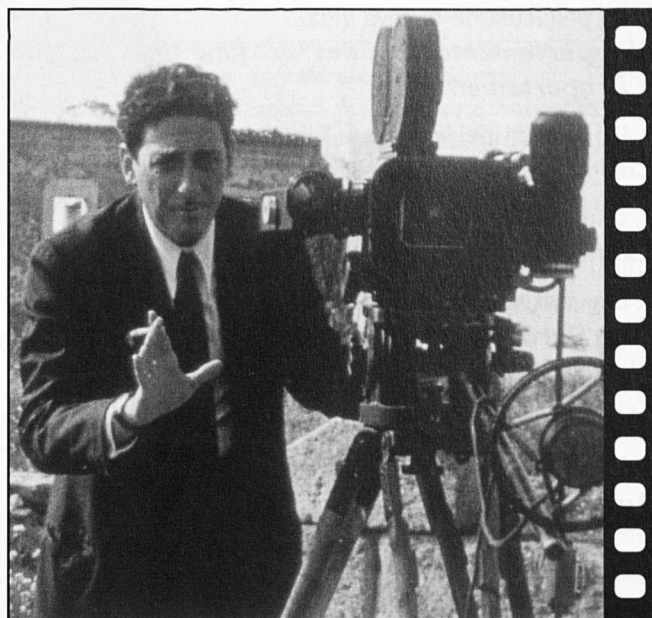
No he tingut temps, ni lleguda, de visionar encara el darrer film de Giuseppe Tornatore *L'home de les estrelles*. Una obra oberta, asseguruen els entesos, que encara que vagi per camins diversos —tacats de follia o d'incertesa—, cerca amb constància les rels més emblemàtiques d'aquell ja mític film que va commoure tots els qui entenen el sentit real de l'essència mediterrània. El cant més bell promogut en aquesta darrera dècada a la fascinació neta d'un cinema —call i cor emblemàtic— que únicament saben fer i enaltir els cineastes italians quan són més plens d'orgull i de gràcia.

No sé si perquè la sang dels sentiments —en ells tan fràgils— els trabuca damunt el cor sensible de la nostàlgia, o senzillament perquè entenen molt millor que nosaltres la netedat d'oferir; en tota la seva grandesa, com un cant virgilià, la vella i noble justícia de defensar allò que els és propi: una seqüència cinematogràfica que fa olor de sal, o dues estrofes d'uns poemes, alexandrins perfectes, llegits en la fosca negra d'una fàbula imaginària. Sicília a contrapèl del mal, però amb el bé lligat a la verda claror d'un recel, o una confiança que madura encara.

El cel és el cor de la terra, diuen. Però jo no m'ho crec massa. Giuseppe Tornatore ens va sorprendre a tots —cinèfils exigents i patidors del cinema més ranci— amb un film mític en l'univers mediterrani (Oscar a Hollywood inclòs, però ni de bon tros una obra neta, perfecta, viva en un tros de món, sinó únicament testimonial —suaument expressada— en un simbolisme gens ni mica embullador ni *intel·lectual*, sinó obert, amb una netedat agraïdora, a aquelles generacions que hem vist i viscut cada alè de memòria amb l'eufòria de saber-les nostres. El passat és antic. I el futur no existeix. Amb cada cosa al seu lloc comprenem millor tots els trulls del cinema negre, de l'erotisme ranci, o dels *westerns* desfigurats.

*Cinema Paradiso*, amb totes les seves virtuts i els pocs defectes, ens va empènyer a creure en la força dura i antiga d'un cinema mediterrani on poder treure lletres i imatges que potser ens unien. Mallorca, com sempre, els intents de promoció turística foren lleugers i breus, d'un pobresa cinematogràfica de la qual més valdria no parlar-ne, perquè no ens caigués, com altres pics, la cara de vegonya.

L'èxit sòlid i ben madurat de *Cinema Paradiso* es va intentar aprofitar, amb presses, per uns productors que cercaven treure com més suc millor a totes aquelles coses indecises. *Estamos todos bien*, o *Una pura formalidad*, els dos films immediats de Tornatore no oferien, a dir ver, fer pujar, mínimament l'entusiasme. Modests, discrets, amb uns guions fets amb no massa consistència, sense vinclar la llei de la decadència, estimada,



però amb el cor del cinema antic, amb tolerància; els darrers films d'aquest sicilià, que té un savi i bon sentit de l'ira i de la nostàlgia, passaren gairebé desapercebuts, malgrat els pressuposts globals —ben elevats— i la presència en algun d'aquests dos films d'actors de sòlid prestigi, com ho són Marcello Mastroianni o Leopoldo Trieste.

Però les presses no són bones per a ningú. I Giuseppe Tornatore semblava haver caigut ens uns tòpics absurds i repetitius. I fa mal dir ara com ara, però s'entreu una certa arrogància. Aquest seu film darrer, *L'home de les estrelles*, ambientat a la seva Sicília de cor de pedra i ànima blanca de la postguerra, se'ns obri encara com un bell tel de confiança, i també amb esperança de sentir-nos almanco satisfets.

Els comentaris crítics que he llegit fins ara no el valoren massa bé, i hi posen emperons (els francesos). I per això cal esperar. I tenir confiança en aquest nou intent, profund i sicilià (com si parlàssim una mica de Mallorca) d'oferir-nos també més imatges que paraules. Sicília o Mallorca? Aquí on som nosaltres tenim tan poc que preferim callar-ho. Just pensar en *Bearn* ja escarrufa.

Demà, com qui mira ploure, tornarem a veure la mar a dues passes. Llegiré un llibre antic que potser no té títol, o el té llarguíssim. I a l'hora bona de l'horabaixa veuré, miraré, tastaré amb la vivor dels ulls cada pam del darrer film de Giuseppe Tornatore. Potser per posar-me cabal amb un món de silenci: un cop de gràcia. I ben segur que als pocs dies tornaré a veure *L'home de les estrelles*. No hi ha cap dia que sigui com un altre, i per això donam la raó a l'imprevist.



# Parlant de Cinema amb

## Toni Roca. Periodista

1. La pel·lícula de la seva vida.

**El apartamento o Jules et Jim. Jules et Jim o El apartamento**

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

**Casino**

3. Què destacaria d'aquesta pel·lícula?

**La interpretació, magnífica, de Sharon Stone.**

4. Digui el nom d'un director.

**John Ford.**

5. Digui el nom d'una actriu.

**Marilyn Monroe.**

6. Digui el nom d'un actor.

**Burt Lancaster.**

7. Quina seqüència li hauria agradat filmar?

**La seqüència final de Roma, città aperta de Roberto Rossellini.**

8. Destaquï una banda sonora.

**Desayuno con diamantes.**

9. Que n'opina dels oscars?

**Són molt divertits.**

10. Quantes vegades va al cine durant l'any?

**Sempre que puc.**

11. Li agrada veure les pel·lícules per televisió?

**Sí. Absolutament sí.**

12. Destaquï un diàleg.

**"Dime una mentira. Dime que me has esperado todos estos años" del film Johnny Guitar de Nicholas Ray.**

Imprescindible



Molt bona



Bona



Regular



Poc interessant



	JAUME LÓPEZ	ELENA ORTEGA	KLAUDI KLYNHOUT	TONI MARTI	X. MATESAN	J.A. MENDIOLA	TONI ROCA	PAU ROSSELLÓ	JERONI SALOM	M. CLAUDI SANTOS	MIQUEL PASCUAL	TEMPS MODERNS
Smoke	4	5	4	4	5	5	4	5	4	4	5	4
Seven			4	4	5	5	4	5	4	4	5	4
Poderosa Afrodita			4		5	5	4	5		4	5	4
El Cartero (y Pablo Neruda)		4	4	4	5	5	4	5	4	4	5	4
En lo más crudo del crudo...		4	4		5	5	4	5	4			4
Sentido y Sensibilidad			4	4		5	4	5		4	5	4
Alma Gitana		4	4		5			4				
Casino		4	4	4	5	4	4	5				4
Hola ¿estás sola?	4	4	4		5	5	4	5			4	4
A casa por vacaciones			4		5		4	5			4	
El inglés que subió...		4	4	4	5		4	5			4	4
Leaving Las Vegas						4	4				4	4
Extasis		4			5	5	4	5				
Two Much	4	4	4	4	5	5	4	5			4	4
Angeles & Insectos			4	4	5	5	4	5		4		
La Ceremonia							4	5				4
Cómo conquistar Hollywood			4	4		5	4					
Pena de muerte			4	4	5	5	4			4		4
Nelly y el Sr. Arnaud						5	4				4	4
Underground						4	4			4		



# ¿Vol el Festival Berlinès convertir els seus “Ossos” en “Oscars” de Segona Divisió?

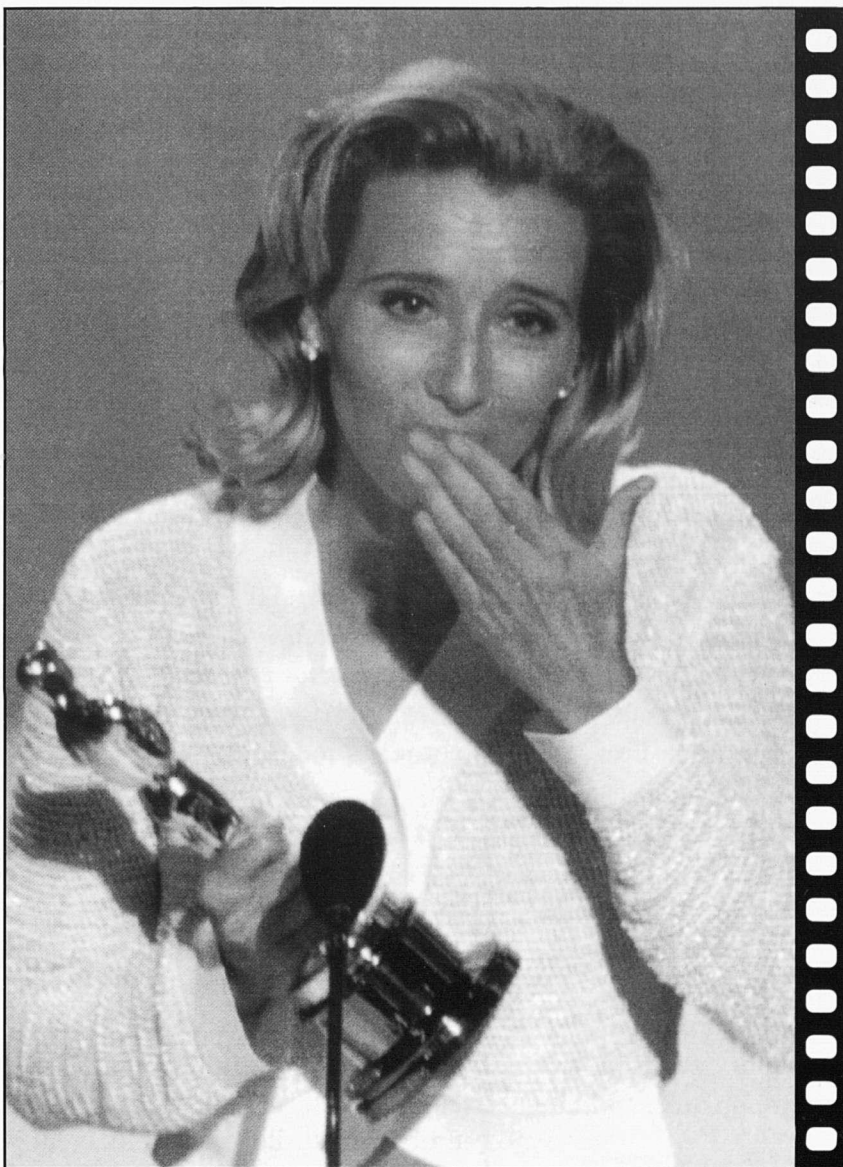
**Joan Obrador**

**E**ls darrers anys el cinema nord-americà, de cada vegada més, aclapara els “prestigiosos” Óssos. Podríem anar enrera cercant exemples per contestar aquesta qüestió, però el veredict del jurat de l'edició del 1996 ens pot donar prou arguments per arribar a una conclusió entenedora. Tots els Óssos més importants se'ls han duit dues produccions d'aquesta nacionalitat: *Pena de muerte*, amb l'Ós a la millor interpretació masculina —Sean Penn—, i *Sentido y sensibilidad* la gran triomfadora amb els Óssos a la millor pel·lícula i la millor interpretació femenina —Emma Thompson—, entre d'altres. Pel que es refereix a *Sentido y sensibilidad*, ¿quines conclusions podem extreure'n?

En primer lloc, davant de la producció es troba un dels noms més importants del melodrama nord-americà: Sydney Pollack. Segon, per rodar el primer guió de la Thompson es va cercar un director “exòtic” per la seva procedència: Ang Lee és nascut a Taiwan, amb unes referències magnífiques. *El banquete de boda* i *Comer, beber, amar* romanen a la cartellera de Barcelona des del dia de l'estrena. Especialment *El banquete...* que és una comèdia fresca, original i amb una visió de les relacions humanes molt particular, molt tolerant en l'aspecte de la sexualitat. Ang Lee, en aquesta producció, s'ha limitat a complir amb l'encàrrec: plasmar en belles imatges un guió ambientat a l'Anglaterra de principis del segle XIX. El seu prestigi deu haver augmentat dins la indústria de Hollywood. Per qualque cosa, va dir que “anava a Berlín a veure els amics”. Segur que es va dur una bona sorpresa quan se'n va anar carregat de premis. I, tercer, el guió és molt fluix, perquè té una fractura en el fil narratiu difícilment explicable: el que comença essent una dura crítica a un món on les dones no tenien altra solució que el matrimoni amb un home de bona posició, la sevitut o la “mala vida”, un món dominat per hipòcrites costums socials. Un món feliçment superat. Acaba, per una casualitat tan estúpida, amb un final feliç com els contes de fades; però amb l'inconvenient que és un final fals, irreal... Això sí, molt comercial i apte pel plor fàcil. A Berlín ha triomfat el cinema nord-americà, però sembla que no ha estat la producció de més qualitat d'aquesta nacionalitat. *Sentido y sensibilidad* pareix un subproducte de “la indústria” dirigida especialment pel públic europeu: comercial, amb una bona direcció i

fotografia, amb certes pretensions socials, però extremadament fluixa pel que es refereix al producte final. Emma Thompson, més que actuar, fa cares estereotipades una darrera l'altra i hi ha moments que sembla fora del rodatge.

M'agradaria enviar un petit consell, des d'aquesta humil publicació per cinèfils, als responsables de la “Berlinalia”: ¿Per què no fan com Ells, instaurar un Ós d'Or a la millor pel·lícula estrangera?, “estrangeres” podrien ser totes les produccions no europees. D'aquesta manera crec que sortiria guanyant el cinema europeu, la qualitat del propi festival i, tal vegada, la “Berlinalia” tornaria a ser el que va ser fa un temps: un festival seriós on es premiava fonamentalment la qualitat de les obres. Els Oscars ja els donen Ells.



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