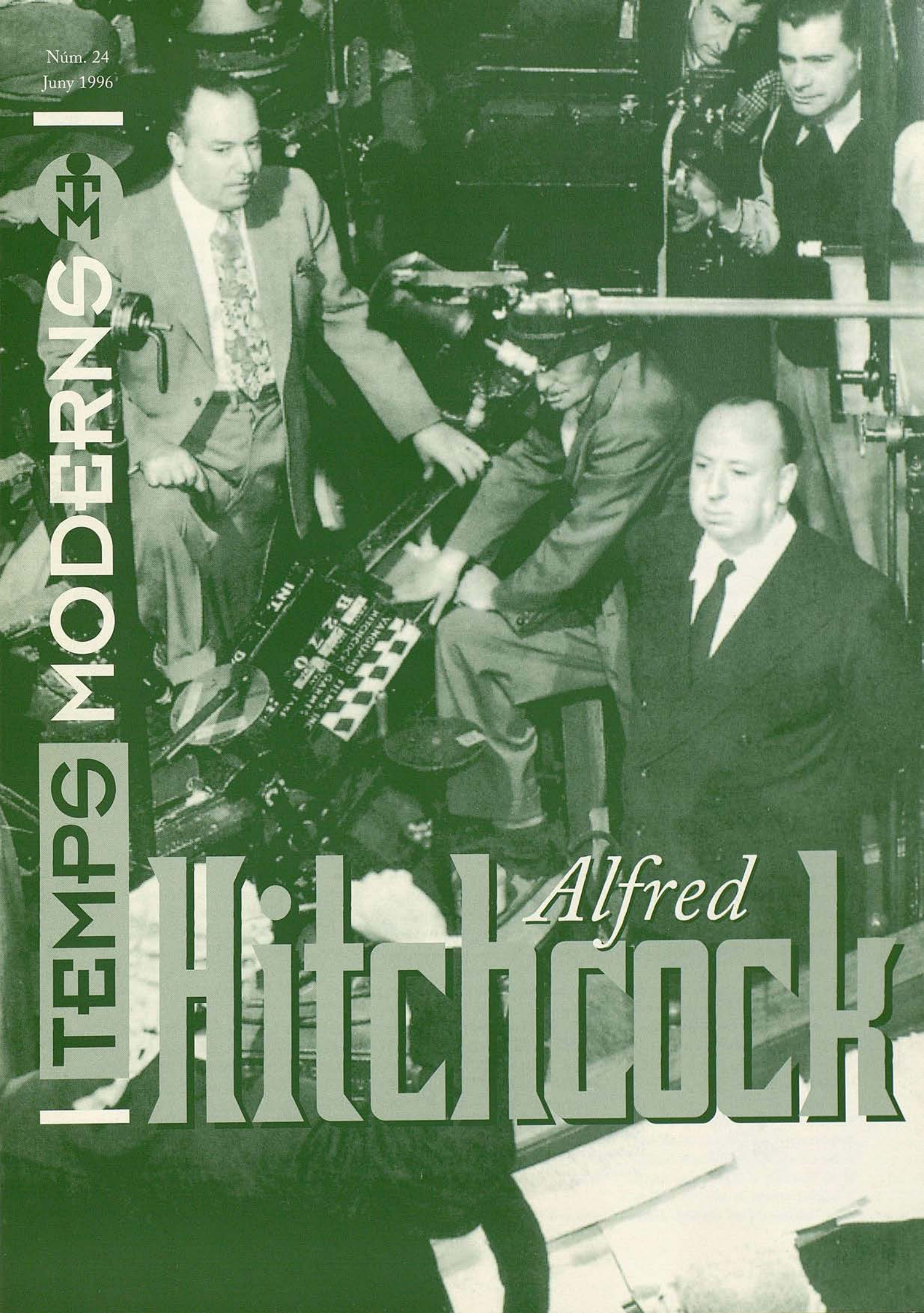


Núm. 24  
Juny 1996

TEMPS MODERNS

*Alfred*  
**HITCHCOCK**







**E**stiu...si...anys enrera a l'estiu es produïa com un empobriment del cinema. Caldria recuperar d'aquells estius de sales caluroses pestilents les reposicions...recuperar els clàssics, naturalment.

A *Temps Moderns* fidel als bons costums com cada any tancarem els mesos d'estiu, però també com cada any tornarem al setembre per aprovar les assignatures pendents i apostar per noves idees i noves suggerències, les mateixes que ens aporta la catalana Isabel Coixet a *Cosas que nunca te dije* senzillesa, originalitat, significació, desig...Coixet és una fabulosa suscitadora de desigs...tot una tesi de sensibilitat i frescura cinematogràfica. *Tesis* del jove Amenábar, interessant malgrat les inversemblances, massa coses dins el sac. *Ricardo III* de Loncraine, la més controvertida. Excel·lent pel sector no academicista i fallida pel sector més heavy, de totes maneres és obligada la seva lectura. *Antonia* de M. Gorris, desigual, matriarcal, no d'estranyar que conquistàs els americans, abusiva quant a les seqüències oníriques i nefasta la seqüència del linxament, està en la línia de la més pura estètica reac-

FRUTALES  
CARGADOS.  
DORADOS  
TRIGALES...  
CRISTALES  
AHUMADOS.  
QUEMADOS  
JARALES...  
UMBRÍA  
SEQUÍA,  
SOLANO...  
PALETA  
COMPLETEA:  
VERANO.

M.M.

cionària-fatxa, cosa que malauradament estam acostumats darrerament.

El mes passat vàrem fer referència al nou disseny de la revista, el qual respon a la voluntat d'oferir un producte cada vegada de més qualitat. Des del principi, sempre hem dedicat, cada mes, un petit homenatge a un director, actor, guionista o músic. A partir de la pròxima temporada, canviarem alguns continguts i criteris generals de la revista. Tot i així, no volíem deixar passa aquesta darrera oportunitat de dedicar la nostra portada al mestre Hitchcock.

Per acabar, permeteu-nos dues frivolitats: primera, una determinada entitat anuncia que Fortunio Bonanova apareixia com a actor de repartiment a *l'home que va matar Liberty Valance*, però, per molt que el cerqueu, no el trobareu perquè no hi surt; segona, i aquesta es troba a un llibre de recent publicació d'autor mallorquí, hem de desmentir categòricament que Marlon Brando fes de Brutus a *Juli Cèsar* de Mankiewicz. El nostre regne de cinèfils per un cavall cap a la fosca!

## TEMPS MODERNS

Revista mensual  
Juny 1996. Núm. 24

**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**  
Jeroni Salom, Miquel Roca,  
Pere Estelrich i Massutí,  
Domènec Garcias, F. Javier  
Sánchez-Cuenca, Francesc  
Rotger, Elena Ortega, Joan

Obrador, Antoni Serra, Toni  
Roca, Matias Vallés, Toni  
Figuera, Camilo José Cela  
Conde, J. A. Mendiola,  
Claudio Klynhout, Biel Amer,  
Valentí Valenciano, Enrique  
Lázaro, Jorge Martí, Josep  
Franco, Damià Huguet, Antoni  
Bemat, Reynaldo González,  
Joan Bover, J.C. Llop

**Bibuixos**

Margalida Bennassar

**Fotos**

Arxiu Centre de Cultura

"SA NOSTRA"



Jorge Martí

Imaginau que al mig d'un western el director ens du, com sembla de rigor, a l'interior d'una cantina infecta, d'un saló mal il·luminat de l'oest americà. El poble es diu Tombstone i és de nit. Un grup de vaquers i pistolers, amb barba de dues setmanes (d'aquests que probablement fa anys que no es banyen) formen l'auditori. Volen divertir-se i han begut un pèl massa. Damunt d'una taula (improvissat escenari) un actor borratxo intenta mantenir-se dret. El fum del tabac i la pols de les praderes que entra per la finestra dibuixen l'atmosfera adequada. Vull dir que tot sembla una mica irreal. El borratxo demana silenci. De fet, no se l'entén molt bé, però es dirigeix al pianista: "Trobador, toca una musica que m'inspiri", i el trobador, amb un gest d'escepticisme (segurament no acaba d'entendre molt bé allò de trobador), inicia la seva melodia. I el borratxo comença a recitar: "Ser o no ser, aquesta és la qüestió", etc... Inexplicablement, la borratxera se li ha espassat i les seves paraules omplen el buit infinit dels espais naturals i salvatges. La màgia de la literatura, la llum de la civilització que arriba a aquells territoris mig colonitzats. Els vaquers s'enfaden i tracten d'interrompre l'actor: "No saps dir més que poesies. Ara ballaràs". I desapareixen uns trets, tot rient. Està clar que el teatre isabel·lí no entra dins dels seus esquemes del que és passar-s'ho bé un dissabte a la nit. De sobte, una veu s'alça serena entre el públic i hi posa ordre. És Doc Holliday, temut i respectat pistolero que vol acabar de sentir el monòleg de *Hamlet*, dins aquell saló de Tombstone, al mig de les praderes americanes. Fa molts anys, segons diu, que no ha escoltat aquelles paraules. L'actor i el doctor Holliday, que s'uneix a ell, acaben el monòleg a dues veus.

No, no és cap experiment d'avantguarda, ni Kenneth Branagh ha intervingut en la elaboració del film. Es tracta senzillament de *My darling Clementine* (*Pasión de los fuertes*, a la versió castellana), i va ser rodada l'any 1946. El seu director, l'inclassificable John Ford, el considerava, amb la seva peculiar modestia, un western més, i quan li varen demanar què pretenia amb ell, "Res", va contestar, "solament diners, guanyar diners". Però el seu projecte va

superar el que hom pot esperar d'una simple pel·lícula alimentícia: una vegada més havia convertit, amb el seu geni, la prosa del gènere en poesia, la llenegadissa poesia que solament els millors directors han estat capaços d'atrapar amb imatges.

*Pasión de los fuertes* va ser el darrer film que Ford filmà per la FOX. L'argument del film recrea un dels mites èpics de la història nordamericana, el duel de Wyatt Earp, sheriff de Dodge City, amb l'ajut de Doc Holliday, contra la família Clanton, al OK Corral de Tombstone. Aquesta història s'ha duit al cinema en moltes oca-



sions, abans i després de la pel·lícula de Ford: *Frontier marshall* (1934), *Powder river* (1953), *Duelo de titanes* de John Sturges (1958), i, recentment, amb l'última revifada de westerns que ha produït Hollywood, *Wyatt Earp* (1993) de Lawrence Kasdan i *Tombstone*, (1993) de G. Pancosmos. La diferència bàsica entre aquestes pel·lícules (algunes d'elles molt dignes; d'altres no tant) i el film de Ford és la capacitat innata d'aquest darrer per aprofundir, amb uns mitjans tècnics molt senzills i amb un argument que podríem qualificar de tòpic, dins els sentiments més íntims dels personatges. Els seus protagonistes quasi no s'expressen amb paraules. (A Robert Parrish, muntador de molts dels seus films, li va dir, mig en broma, "No els deixis parlar mai, als personatges, a no ser que tinguin alguna cosa a dir".) Però Ford, als seus millors films, obliga els actors a parlar en silenci, per mitjà de l'expressivitat dels rostres i sobretot dels ulls (estic pensant en John Wayne i Maureen O'hara a *El hombre tranquilo*).

El que més sorprèn de *Pasión de los fuertes*

és el partit que John Ford és capaç de treure de dos actors tan poc expressius com Henry Fonda, en el paper de W. Earp, o Victor Mature, sens dubte un dels pitjors actors del cinema de tots els temps, però que en aquesta pel·lícula, com a Doc Holliday, aconsegueix el paper de la seva vida. De fet, és innegable que l'atractiu de la pel·lícula es deu precisament a la feina actoral dels dos protagonistes. Deixant de banda la mera anècdota del duel al OK Corral, John Ford fa girar tot el film a l'entorn del contrast i posterior pacte entre aquests dos personatges, que simbolitzen dos tipus ben diferents d'heroi: Wyatt Earp, l'home recte, amb un sentit rigorós de la justícia, sempre polític i ben vestit, defensor desinteressat de la llei, i Doc Holliday, l'home vençut pels anys i per moltes equivocacions inconfessables, a qui no li resta més que la dignitat, si es vol merament estètica, de passejar amb el cap ben alt la seva pròpia ruïna, la seva dissipació, però que en el fons encara guarda uns valors ètics, com demostra al posar-se de part de Earp, quan aquest finalment s'enfronta amb els Clanton. L'heroi tradicional, el cavaller W. Earp, davant l'heroi contemporani, Doc Holliday, qui simbolitza amb tot encert aquesta dignitat de la derrota que trobam als grans personatges literaris del nostre segle, tal vegada, la darrera heroïcitat que encara ens permet la vida.

Ja des del seu primer western de llarga durada (*Caballo de hierro*, a finals dels 20), o en algun dels posteriors (com *La diligencia* o *Centauros del desierto*), Ford havia demostrat que el secret del seu art radicava en la combinació d'un innegable sentit èpic de la narració (els paisatges oberts i els pioners que els travessen) i una subtil introspecció dins la psicologia dels personatges. I això, ja ho he dit, amb uns mitjans tècnics molt senzills, perquè, com és sabut, Ford abominava dels directors que mouen la càmera tot el temps. La càmera, segons ell, ha de semblar quieta i desplaçar-se únicament quan sigui imprescindible, de tal forma que l'espectador es capbuci dins la història narrada i oblidí durant la projecció la presència de la càmera, és a dir, el caràcter artificial o artístic d'allò que veu a la pantalla.





# De l'univers de la cinematografia

Toni Roca

Un temps, quan el cinema era tenebra i només tenebra —després crepuscle hora de la misèria...— qualsevol esglai de qualsevol primera actriu/estrella del firmament allà a càlides terres de Hollywood es traduïa perfectament en un palpit d'emoció agònica palpació que podia induir a tota aquella mena de productors llops vertaders de pura raça autèntica que no sempre que plou surt el sol tampoc perfectament tot el contrari en realitat els problemes que sovint presentaven els actors i les estrelles de Hollywood aquell de les disfresses i dels temps perdut res

geografia austera i tensa construïda al voltant de tenebres i només tenebra, tasca difícil per no dir impossible perquè no sempre el diàleg de la realitat viva és camí franc i obert a la solució final trobades després la disparitat de criteris... llavors aquest cel ara tan blau vol obrir a l'horitzó del mercat de la flor i de l'aigua com si es tractés d'un bell naixement que es repeteix miracle del miracle, oració a l'hora perpètua apassionada tal vegada la davallada de la fulla any rere any una mena de disbauxa on els elements que sempre són diversos convergeixen al límit de totes les coses, de totes les sen-

ceptes que cal valorar especialment ara que diuen corren temps poc agraïts per a la lírica llavors i continuam amb el desordre alfabètic he d'advertir que quan les forces de l'art desenvolupen totes les seves forces els resultats més que res per la seva influència poden ser gairebé estranys i dispersos, desconcert i dispersió perquè l'artista, el pintor, el dibuixant, en definitiva el grafista quan deixa de crear no fa més que empenyar i cal llavors que algú li tanqui la boca d'una bufetada més endavant (i no perdeu de vista tot allò relacionat amb l'univers alfabètic) l'embolic que



tenia a veure amb els probables canvis de significació meteorològica eren camins de vegades també paraules divergents i alhora escassament convergents l'univers de la cinematografia —i recordau que quan tot era tenebra i només tenebra— presentava sovint aquestes situacions de difícil sortida a la llum clara i oberta del matí, del matí d'estiu, és clar, aleshores tots els col·lectius d'actors i d'estrelles i productors volien i de veritat trencar la

sacions amb la sensualitat justa i necessària precisa per exemple quan Eliza, una Eliza vull aclarir que es tranfigura amb el rostre i la figura mítica d'Audrey Hepburn / my fair Lady són d'altíssims graus de bellesa i esplendor que només es pot classificar d'esplèndid jugar com ara mateix es juga tot i respectant les estrictes regles del joc amb uns elements puríssims i de virginitat com la flor i l'aigua —mercat de la flor i de l'aigua— són

produceix el desgavell atmosfèric repetit al llarg de la seva vida esdevé una notícia remarcable: per primera vegada en moltes dècades a les acaballes del novembre aquí, a l'illa d'Eivissa, a l'interior de l'illa, ha florit el primer ametller això simplement és un desastre... aquest cel tan blau vol obrir l'ull a l'horitzó, al mercat de la flor i de l'aigua, però també/també al de la llum de la tenebra.





# El Cartero (y Pablo Neruda)

Joan Obrador

## *Un homenatge a l'autèntica poesia.*

**E**n el moment d'escriure aquest article la pel·lícula ja fa més de set mesos que es va estrenar a Ciutat.

Tal vegada, a l'obra de Michael Radford li succeeix el mateix que a la poesia escrita: té un públic minoritari, però molt fidel.

"La poesia no és propietat dels escriptors, sinó d'aquells que la necessiten".

Mario Ruoppolo.

sió, que es quedà enlluernat davant del Poeta i el que ell representava: la poesia com el vertader exercici per comprendre l'Amor, la relació amb l'Altre, el Món, l'Existència... Neruda el tractarà com a un autèntic amic, d'igual a igual,

màfia o per la incultura que sempre ha ofegat els desposseïts. És un homenatge als autèntics ideals que el comunisme clàssic -que no va tenir res a veure amb les dictadures mal anomenades "comunistes"- va fer seus i que avui dia poden tenir més vigència que mai: el desig de fer un món millor, arrabassar la pobresa i l'explotació de l'home per l'home, aconseguir que el teu veïnat no sigui l'enemic sinó un camarada, fer desaparèixer l'estat com a fons fonamental de la desigualtat entre els homes.... Ideals que, a poc sincer que sigui, qualsevol poeta hauria de fer seus.



Degustadors una i mil vegades del mateix poema, dels mateixos mots concatenats per les arrels, fins que li han extret tot el suc.

El fil argumental de la pel·lícula ens mostra la relació d'amistat que, durant l'exili napolità, va establir Neruda amb un carter pràcticament analfabet i que només el tenia a ell com a client: Mario Ruoppolo. Mario és un home del poble, en el més profund significat de l'expressió,

com a un camarada. I li mostrarà el camí per accedir a la poesia. Fins i tot l'ajudarà en l'enamorament de la seva estimada amb paraules de cristalls marins.

El film, a més, és un homenatge a aquests dos personatges que, des de dos nivells culturals molt diferents, representaren el mateix: la solidaritat amb els més pobres de la terra, amb el treballadors explotats per empresaris sense escrúpols, per la

Perquè poeta només pot ser aquella persona amb una sensibilitat extrema, amb la capacitat de descobrir el món més enllà de les pures aparenances. Per això, a l'autèntic poeta, mai li poden passar desapercebudes les injustícies i l'explotació dels dèbils; la seva sensibilitat mai pot romandre inalterable davant dels patiments dels més dèbils. Pablo Neruda fou un poeta fins al més profund del seu ser, que no només cercà la bellesa dins la paraula, sinó que intentà fer-la realitat; d'aquí la seva participació política. Però no fou ell només, els més grans dels poetes contemporanis: Garcia Lorca, Antonio Machado, Tolstoi i un llarg etcètera, es varen comprometre amb la tasca més sublim i bella que pot assolir la poesia. Aconseguir un món més just. Tot deixant de banda si creiem que un partit polític determinat serà capaç d'aconseguir aquesta fita.

Mario Ruoppolo va ser un home del poble, aprenent de poeta, que es va fer comunista pel desig de millorar el món. A ell i milions de persones més que varen creure en la utopia comunista i en la possibilitat de millorar el món, innocents de les aberracions de les dictadures pseudomarxistes, també hi està dedicat aquest deliciós film. •





Antoni Serra

**A** començaments dels seixanta, no hi havia gaire al·licients culturals a Ciutat. Patiem la cultura del franquisme que, com tot-hom sap, era una mescla ensafranada de nacionalcatolicisme i fletxes amb jou o, si ho voleu d'una altra manera, la contracció espasmòdica i intermitent dels actes tolerats per la censura militar, política i religiosa (localistes i espanyolistes, per més afegitó). En qualsevol cas, aquesta era la realitat quan vaig tornar a Mallorca per fer-me càrrec, el mes d'abril de 1961, de la crítica de cinema i de teatre del diari vesperí *La Última Hora*. La censura ens inflingia, en carn de cel.luloide, aberracions i monstrositats diverses, com les dels doblatges d'*A Streetcar Named Desire* o de *Mogambo*, fins a l'extrem que ningú ja no sabia si era un desbarat o no creure que les formigues que sortien a *The Naked Jungle* eren, en realitat, un cafarnaüm de putes, a qui un ordre peremptòria dels censors eclesiàstics de torn havia reconvergit en invertebrats voraços. Cent llamps forcats!

I és clar, així les coses, intentàrem animar el cotarro. Res, que ens vàrem treure de la màniga una activitat que trobàrem prou engrescadora –polititzada, per suposat– i la batíàrem amb el nom de les preestrenes.

La gent més jove –començava a despertar del somni blavenc i a espavillarse– exigia uns tractaments de la crítica menys conservadors o, si més no, no tan exaltadament patriòtics, propis de les *adhesiones inquebrantables* típiques del règim del Caudillo. D'aquell temps, em record de Francesc Llinàs (sens dubte un dels mallorquins que més saben de cinema), que va començar a fer les primeres actuacions com a crític i que va acabar per abandonar l'illa i s'establí a Madrid. Poc després, ja a finals dels seixanta, també començaren l'activitat crítica altres joves inquiets, socialment i culturalment compromesos, com Antoni Figuera i Maties Oliver, entre d'altres. Ho feren en una

secció que jo havia creat, «Màscara», que Antoni M. Thomàs (ara excel·lent director i autor teatral), va continuar quan me'n vaig anar a Barcelona.

Però el 1961 Ciutat era un desert cultural. En don fe. Malgrat això, les sessions de preestrena que ens inventàrem tingueren la virtut de rompre la desídia, la indiferència i la rutina dels empresaris cinematogràfics. La iniciativa va ser un èxit. La gent la va acollir amb prou interès i, entre tots, els empresaris (especialment els més joves, Josep Tous i Barberan i Alexandre Bordoy), els crítics i, sobretot, el públic, que era molt vari, no necessàriament coincident i amb un cert sentit de llibertat, vàrem fer que aquelles sessions fossin un fòrum de debat polític, social i cinematogràfic.

Jo, ara, no sabia fer un balanç final d'aquella activitat. Ni fer un cens complet o exhaustiu de les pel·lícules presentades, ni, manco encara, de tots els crítics o gent de cultura que hi varen prendre part. Només puc dir que, de les que vaig presentar, record aquelles que, a causa de la meua intervenció (polititzada, com exigia el moment de repressió social), em varen crear alguns conflictes. Per exemple, *The Trial* d'Orson Welles i amb Anthony Perkins intrentant K, segons la novel·la de Kafka. Juntament amb *Casablanca* (a pesar de Bogart), *Citizen Kane*, *On the Waterfront*, etc., consider aquest film una de les obres mestres de la cinematografia, de manera que, ben probablement, em vaig excedir. La presentació es va fer al Rialto i, quan ja estava per acabar la intervenció, un espectador qualificat –vull dir, de reconeguda militància falangina– em començà a

insultar. Entre altres flors, em va dir subversiu, antiespanyol i no sé quantes collonades més i, tot seguit, va amenaçar-me amb la policia. Una cosa semblant em va passar a la presentació de *La caza*, de Saura (com podia jo perdre'm l'oportunitat de parlar de la guerra *incivil*?). La vàrem fer al Líric, i un sector benpensant del públic s'alçurà força amb les coses que jo deia, però, per sort, no arribàrem –ni el públic ni jo– a cap excés



de violència verbal. I podria continuar la història, parlant de *L'elisse* (la defensa aferrisada i apassionada que hi vaig fer d'Antonioni ara probablement em semblaria fora de lloc), de *Smultronstället* (Bergman era un incomprès absolut, i repudiat), de *The Chase* i de molts altres films que ara ja no record.

Què vàrem aconseguir amb aquella activitat? No gaire, la veritat. Però, amb els temps que corrien, això ja era molt. Si més no, alguns s'hagueren de sentir coses que no en feien comptes i alguns altres prengueren bona nota d'aquella rara pedagogia de carrer. Total, tret d'uns quants maldecaps, ens hi divertírem, creàrem desassossec en un determinat sector social i les autoritats locals, fins aleshores en estat de letargia beatífica, com de migdiada continua, començaren a veure fantasmes arreu. Coses dels anys seixanta! I, després, el Maig francès! •



Josep Franco

**E**s un cinema popular arrelat a les circumstàncies socials i polítiques del moment. Generalment fa referència a mons marginals on habita la violència com a mecanisme discursiu de l'home, normalment des d'una òptica realista, sense que manquen les mirades expressionistes o romàntiques franceses. La influència del gòtic l'acompanyarà sempre. Influència que ja trobàvem en el melodrama, i que

amb *La llei de la xusma* (*Underworld*), 1927, i continua amb *L'agafada* (*The dragnet*), 1928 i *Els molls de Nova York* (*The Docks of New York*), 1928. Els anys trenta i les seves davallades mostren a les clares la interconnexió entre aquest cinema i la societat i el moment històric en què s'inscriu. És un cinema testimoni que canta les excel·lències dels gàngsters i l'admiració del públic. Es vol donar una visió realista de l'estat de les

número u (*Public Hero nº 1*), 1935, de J. Walter Rubin, sense que, però, es pogués esborrar l'èxit de les dedicades a la beliterria, justificant, això sí, la causa social del malèvol. En són representatives d'aquesta visió *Dead End*, 1937, de William Wyler i *Angels with dirty faces*, 1938, de Michael Curtiz.

Des del 1941 fins al 1950, amb *El falcó maltès* i *La jungla de l'asfalt*, de John

Huston, encara que també podríem incloure pel·lícules posteriors, com ara *Sed de mal* d'Orson Wells, del 1958, podem situar-hi el Thriller, on l'home solitari, el detectiu, juga un paper important, a mig camí entre la policia i el gàngster, amb totes les cartes de la baralla marcades, si és possible, perquè la seva solitud el fa ésser un supervivent estrany entre tanta porqueria. La dona i el seu fatalisme, l'acabament tràgic, són altres trets importants que acompanyaran sempre els



Scarface, de  
Howard Hawks

apareixerà també en el cinema fantàstic i de terror, al voltant de la mostrositat física i/o moral al servei d'una intriga.

L'evolució del gènere arrenca des de l'època silent. També aquest gènere surt amb l'arribada del sonor, però ja de menut volia parlar en forma de documentals al voltant de temes legals i administratius, a la manera dels fulletons del segle passat, que, amb caire romàntic, narraven sobre les oposicions positives i negatives de la societat. Situem el començament del gènere amb la trilogia de Josef von Sternberg, a mig camí entre el mut i el sonor, que s'inicia

coses, copiant el món del documental, però afegint-hi una molt elaborada recreació fictícia. Es presta una forta atenció als trets psicològics dels personatges. Destaquen entre d'altres *Xusma daurada* (*Little Caesar*), 1930, de Mervin Le Roy, *L'enemic públic número ü* (*Public enemy*), 1931, de William Wellman, *Els carrers de la ciutat* (*City Streets*), 1931, de Rouben Mamoulian, i, sobretot, *Scarface, el terror de la xusma* (*Scarface*), 1932, de Howard Hawks. Amb l'arribada de Roosevelt i el consegüent final de la prohibició l'aura del gangster passa a ésser privilegi de la policia, amb títols com *L'heroi públic*

personatges del cinema negre. A partir dels cinquanta comença la disseminació genèrica i se cerca més la perfecció formal i interior (colps molt ben preparats i poc verosímils per a l'època), que no pas aquell realisme romàntic dels primers anys. Continuen fent-se, tanmateix, alguns films que segueixen aquella època daurada de la prohibició (*Bonnie and Clyde*, 1967, d'Arthur Penn), dels millors thrillers (*El codi de la xusma*, 1965, de Don Siegel), o visions totals del món mafiós, com ara *El padrí* i les seqüeles posteriors, de Francis Ford Coppola, 1972 i següents.





Jaume Vidal

Quan es plantejà fer cine (16 i 35 mm, no vídeo) de manera periòdica al Centre de Cultura, els organitzadors volíem aconseguir, entre d'altres, dos objectius fonamentals, dos objectius que en definitiva coincidien i es complementaven l'un en l'altre: el crear un espai on es projectàs un cinema de qualitat i, al mateix temps, fer les funcions d'una filmoteca pública, aleshores i encara ara, inexistents a les illes. Des d'aquell 1991 fins ara molts són els cicles, retrospectives, presentacions i homenatges que han posat color i poesia a la pantalla de l'auditori: Lumière, Chaplin, Murnau, Welles, Sirk, Greenaway, Griffith, Dreyer, Fellini, Eisenstein, Wilder, Lang i un etcètera infinitament més llarg. Per tancar aquest primer semestre i seguint la nostra filosofia de dedicar les programacions als clàssics, hem preparat un cicle de cinematografies europees. Dotze pel·lícules, nou de les quals, estan dedicades a producció italiana, francesa i anglesa. Com és obvi, la idea del cicle és recuperar els moviments cinematogràfics que a diferents dècades es donaren en aquests tres països: el neorealisme, el "free cinema" i la "nouvelle vague".

El neorealisme fa explosió una vegada acabada la II Guerra Mundial, malgrat que *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti sigui un primer exponent d'aquest corrent. Segons paraules d'un dels representants més significatius, Roberto

# I Cinematogra

Rossellini, "va ser una posició moral des de la qual contemplar el món. Més tard, es va convertir en una posició estètica, però al principi era només moral".

Més que un moviment o escola, el neorealisme va ser un moment en què coincidiren diferents mirades sobre la Itàlia desfeta per l'enfrontament. Aquestes mirades eren sensibles a la pobresa, a la misèria i a la injustícia social, es tractava de fer un cinema arrelat a la realitat social d'aquell moment i enterrar per sempre la falsa retòrica del cinema feixista, l'anomenat cinema de telèfons blancs. Aquesta actitud moral de què ens parla Rossellini era, en definitiva, la recerca de la veritat, i aquesta veritat només es podia trobar a la vida quotidiana, treient la càmera al carrer i filmant la gent normal i corrent que vivia i patia els problemes diaris. És veritat que molts dels protagonistes eren realment actors professionals, però tant els no professionals com els provinents del teatre abocaren tota la experiència i sensibilitat al gest de magnificar el cinema italià com a a capdavanter de l'Europa de la postguerra.

Des d'una perspectiva ideològica, dos serien els corrents d'aquest "moviment", tot corroborant les teories de Sadoul: un idealista, testimoni i mirall de la realitat, però sense aprofundir, representat per Rossellini, De Sica, Zavattini i un d'orientació marxista, que supera el simple testimoni de la realitat per treure'n unes conseqüències crítiques i científiques. Aquest corrent està representat sobretot per Visconti (*La terra trema*), Lizani, Giuseppe de Santis. Des d'una estètica cinematogràfica hem de cercar antecedents al cinema realista nordamericà i, sobretot rus, al documental britànic i l'obra del francès Jean Renoir.

Per aquest cicle s'han escollit dos significatius representants com són Rossellini i G. de Santis. L'altre, Pietro Germi és, sense dubte, un director que beu directament de les fonts neorealistes, per més tard desembocar a la comèdia italiana. •



## Gran Bretanya, el país sense descobrir

J. A. Mendiola

Quan un pensa en el cinema britànic, la referència obligada és el "free cinema", fill il·lustre del documental. Començà amb un article signat per Penelope Houston amb el títol "The Undiscovered Country" a la revista "Sight and Sound", allà on es parlava de les possibilitats d'una indústria consolidada, d'una infraestructura tècnica immillorable i d'un cinema deplorable. L'editorial d'aquest mateix número incidia en la qüestió. Joves irats, cineastes i teatres es varen posar per feina. Anderson i Richardson agafaren pel seu compte les obres de Wesker i Osborne, entre d'altres, seguint els dictats de Cesare Zavattini, del neorealisme italià, transportat a la realitat britànica amb el manifest de rigor: "Una pel·lícula no ha de ser personal. La imatge parla. El so amplifica i comenta.

El format no és important. No cerquem la perfecció. L'actitud implica un estil. Un estil implica una actitud". Títols com "Looking Back in Anger", "Room at the Top", "The Loneliness of the Long Distance Runner", "Thursday's Children"... van descobrir un nou món ple de possibilitats. Van treure les càmeres al carrer per mostrar la tristesa de la quotidianitat, per retratar el món dels obrers, dels éssers sense tan sols tenir el dret a somniar, dels desarrelats. Un cinema del qual brollava humanitat, intentant i aconseguint que el setè art deixàs de ser una fàbrica de somnis, per convertir-se en una factoria de realitats a peu pla. D'aquí varen néixer actors tan importants com Richard Burton, Richard Harris, Albert Finney, Tom Courtenay o Alan Bates, que van fer gran el "free cinema".

Poc després, com tot moviment avantguardista, tot se'n va anar en orris. La indústria nordamericana es va fer amb els serveis de tots ells. La utopia, un cop més, va deixar pas a l'altra realitat, més pragmàtica. Als històrics seguien noms com els tres que componen el cicle, Jack Clayton, Joseph Losey i Lindsay Anderson, però ja no existien possibilitats de continuïtat. Eren restes de sèrie d'uns moments que no han tengut repercussió els anys posteriors. El cinema britànic es va convertir i segueix essent una sucursal de Hollywood, inclús quan adapta Shakespeare, amb excepció, en l'actualitat, de Stephen Frears, per curar-se de les seves veleitats nordamericanes, i Ken Loach. Recuperar la petita i més important part del cinema britànic, és tasca per la gent que estima de veritat el cinema en majúscules i sense efectes especials. •





# L'home dins el sac

(o el comentarista cinematogràfic)

Antoni Serra

3



generació de crítics que poca gent hauria sentit anomenar mai: Claude Chabrol, Alain Resnais, Georges Franju, François Truffaut, Jean-Luc Godard... i que donaria un tomb radical i entusiasta al que de llavors ençà hem conegut com a "Nouvelle Vague". Tota una munió de gent que es pas-

Les comparances sempre m'han semblat falses. I justament per això desconfi de les expressions: "aquell diu", "m'han dit", "diuen que...". André Breton — autèntic cor que exportava, de contraban, totes aquestes teories cinematogràfiques— (mort l'agost de 1958,

la nouvelle vague" de Godard 1959) s'ho deu mirar amb certania, potser amagat darrera la cil·lant.

haver un enfrontament entre rursors d'aquell cinema maleït? an talls o esletxes per rescaball (irrecuperable) que es va fer i er? Fa mal respondre, així, la nomenada E. B. ¿Té alguna amb ells? Els distribuïdors norans. (¡Voleu Chester?. ¡Voleu ?). Els mariners distribuïdors de vídeo van descalços i no es venent cintes de vídeo. Els s putegen. "Entre todos lo mata-l solito se murió". Així, fent ies. Un film es pot comptar mà, i ara, definitivament, som l'arena que la mar treu, beneci-aigua. Sempre, sempre...

rnar passar pels solcs, però ots treballats. Serà i és viva la e Godard: "Mientras otros verdades de mentira, yo cuento s de ver- tota una mbòlica defineix a sola que va "nouve- gue". És arlar de tot rebombori girar mig món. lgun dia disposaré espai.





**E**l registre civil diu que som un home, i jo hi consent, si m'hi deixen afegir que la grisor és la meua senyera i les ambicions migrades, el meu nord. Els escarafalls, les bravejades, no m'escauen, ho he sabut de tota la vida, de manera que, per sobreviure a la frissança, he triat gairebé l'evanescència. D'ocupar el mínim espai possible, n'he fet consigna. Ningú, racional o irracional –comptant-hi les babaianes– s'ha de tèmer que hi som. Des que tenc ús de raó (la qual cosa coincideix, segons els entesos, amb la primera comunió: un ninet fi, de pell blanca, quasi transparent, vestidet de marineret de l'Armada amb pretensions d'almirall i, en mà, missal de cobertes nacarines), he practicat aquest principi de filosofia elemental. El temps m'ha donat la raó: he pogut sobreviure sense gaires ensurts. Només es tracta de saber d'on bufa el vent –tant me fot si és orejol com fiblada– i de posar-se a recer, tancar els ulls i esperar que la tempesta escampi o que s'ajegui l'embat noble d'estiu. No és cap estratègia especial. Molts, abans que jo, l'han manejada. L'important és que, així, des de l'anonimat, he aconseguit vèncer l'agressivitat que m'envolta.

El mal és que, tot i les victòries, també els ciutadans anònims han de menjar si volen fer anys. Posar anys a l'esquena i greix a la butza no és bo de fer. És més complicat que no sembla i, sobretot, molest. Com més discret era, més poca gent volia alliberar-me de la feina d'haver de ser alguna cosa, fins i tot qualcú. La pressió va arribar a ser insostenible i em vaig fer periodista.

Enmig de tot, vaig dur sort. No em va costar gens de pena fer que les influències de la família fruitassin –mon pare, anys enrere, havia jugat a política amb en Gil Robles i tenia molta coneguda–, i em col.locaren dins un diari vespertí de la ciutat a fer de redactor o, per ser més exactes, d'auxiliar de redacció. I com que en els diaris no saben què fer amb els homes grisos, no gaire brillants, més aviat incolors i degudament recomanats, acaben fent-los qualsevol cosa. A mi em varen fer crític de cinema, amb un sou minso –fet i fet, devers vuit-centes pessetes dels anys seixanta–, que cobraria cada mes si la tasca de criticar pel.lícules l'arrodonia amb el maneig d'un estrany aparell que anomenaven *hell*. L'artefacte servia per escopir les notícies de les tres agències conegudes i reconegudes, Cifra, Efe i Alfil, que en el fons eren una de sola i vertadera, però a mi em donava opció a passar per caixa. Gràcies al petit sou i a les hores –comptat i debatut, moltes per setmana– que em pasava a les sales pudentes dels cinemes d'estrena, hores en què m'oblidava de menjar i somiava despert amb la panxa buida, però amb la imaginació calenta, bullia amb les històries diverses i esperava amb delit les seduccions estelars (sobretot, si les repartia Charles Laughton, que era el meu preferit). I així, em vaig anar fent gran, tot un crític de cul consolidat a la butaca. Vull dir que m'a-



quantaren anys i panys en la mateixa secció periodística. La raó és molt simple: mai no vaig crear problemes a l'empresa i l'empresa, que veia que no sobresortia en res i que la publicitat no perillava a causa de les meves opinions —procurava no tenir-ne, és clar— n'estava contenta de la meua feina. O potser simplement no trobava res a dir, ni per bé ni per mal, circumstància que també et deixa viure tranquil. En fi, que jo era feliç a la meua manera. No m'he casat, no he anat mai de putes (com feien molts d'altres companys de professió), no he convidat mai una dona a sopar, malgrat que no poques vegades en vaig estar temptat (hi havia cada rossa pel món, estil Marilyn, que tirava de cul), no he viscut mai en cap pis de propietat horitzontal, d'aquells tan moderns que na Doris Day i en Rock Hudson (ells sí que eren una parella exemplar!) ens fregaven pels morros des de la pantalla de coloraines. El meu habitacle era una planteta baixa del barri de Santa Catalina, on em varen fer néixer els pares (s'ho podien haver estalviat), amb tota la processó de ratolins, cuques de forat i escarabats diversos, que en són els habitants propis... El sou no donava per més.

Però era feliç, com ja he dit abans. En el fons, crec que he nat per fer de crític de cinema de diari vespertí...

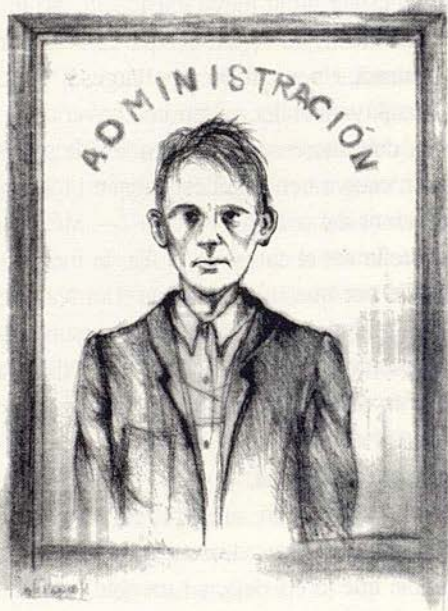
Que la meua professió era poc valorada? Bé, i què? Jo no era presumptuós: em conformava amb l'anonimat, amb la grisor, amb la mediocritat de criteris. I, sobretot, havia aconseguit que el director, el redactor en cap i els caps de secció em deixassin en pau, que s'oblidassin de la meua existència. No m'importava gens que tan sols considerassin periodistes de veritat els que es dedicaven al comentari polític, a la crònica d'art i cultura, els que feien reportatges... Tenia assumit que nosaltres, crítics de cinema, ocupàvem el lloc —hauria d'haver dit el buit— de darrere els encarregats dels esports, dels successos i de les notes de societat. Érem els darrers de l'escalafó. D'això, jo n'estava ben orgullós, satisfet i tot. Quan de vegades m'arribava l'escomesa indiferent del redactor en cap: «—Meam, i el crític de cinema, que no hi és?», jo, que volia ser el darrer de la fila, la inexistència transparent per excel·lència, tremolava de por que no em trobàs. Durava poc, perquè sempre un dels meus companys (bé, això de companys és una presumció, ja em perdonareu) contestava de manera oportuna: «—I és clar que hi és; deu escriure les collonades de sempre», i el redactor en cap quedava satisfet i no m'emprenyava, s'oblidava de mi. Així aconseguia passar deu dies més, tal vegada quinze, fins i tot un mes, i ningú no reclamava la meua presència.

Un cop l'any havia de prendre part, amb tots els altres membres de la redacció, periodistes d'informació general, caps de secció, redactors en cap, sotsdirector i director, els llangardaixos, que jo els deia, en un acte general i d'obligada presència: la missa (i, a continuació, dinar) commemorativa del nostre patró, que era sant



Francesc de Sales, a la qual assistien les primeres autoritats civils, militars i religioses. Aleshores, el president de l'Associació de la Premsa, que era redactor esportiu d'un diari oficial, d'aquells que, als anys seixanta, encara duïen fletxes i jou, actor afecionat i un apassionat de l'espectacle artístic per excel·lència (segons ell, era la sarsuela, «molt superior a l'òpera i a altres mariconades per l'estil»), es recordava de nosaltres en el discurs de cloenda, que pronunciava després d'haver pres el cafè (pura xicoira dolçenca) i la inevitable copeta de conyac (un Soberano de dubtosa i clandestina destil·leria): «...y entre nosotros también estan presentes los auxiliares de redacción, peones del periodismo a los que deseamos saludar cordialmente...», paraules que tornava a dir, idèntiques, sense canviar-ne una coma, l'any vinent, i l'altre. Nosaltres teníem, doncs, una petita importància dins l'organigrama del món caòtic i gremialista de la premsa. Ens n'haviem de donar per satisfets. Encara que jo, més que satisfet, n'acabava avorrit de tot en aquells actes. Però, la sobrevivència era la sobrevivència i el petit sou, el petit sou. A Déu sien dades. Com diuen els capellans, per a guanyar-se el cel (i el cel, en el meu cas, era l'escafit manà alimentici de cada dia) cal patir un poc.

Sigui com sigui, i malgrat que la meua felicitat era limitada i no gens ambiciosa, he de dir que em va tocar viure un parell de mesos d'inquietud. Tant és així, que vaig pensar i tot que m'estava jugant la meua plaça de crític cinematogràfic. Ho





vaig passar malament. Els vespres, no em podia admirar. Qualsevol cosa, la nimietat més insignificant (per exemple, «*coño, esa crítica es demasiado dura*», que el cap de redacció aplicà al meu comentari a la pel·lícula *Margarita se llama mi amor*, on hi havia, precisament, una gran i excessiva lloança a l'actriu Mercedes Alonso), em posava els pèls de punta, m'electritzava, em mantenia en vetla les nits i em treia de polleguera. I tot, perquè al sotsdirector se li va ocórrer de contractar un nou periodista (perdó, un altre auxiliar de redacció) per a cobrir la informació cinematogràfica i fer entrevistes a les pàgines d'espectacles. El sotsdirector m'ho va anunciar així: «Hem contractat un company perquè tenguí cura del comentari cinematogràfic, ell proporcionarà notícies, farà entrevistes, i vostè continuarà fent la crítica, com ha fet fins ara, entesos?» Talment. Però jo, no sé ben bé per què, no me'n fiava i hi intuïa una intenció oculta, com per exemple: «i després, quan el nou hagi agafat ofici i seguretat, a vostè el fotrem al carrer». I així hauria estat al cap d'un temps, ara ho veig, si el nou contractat no hagués comès un error fonamental: fer-se present, tangible. Això el va trair, com explicaré tot seguit.

El nou company digué que nomia Simar (o sigui, Ramis a l'inrevés, una extravagància, tot plegat) i així signava els treballs que publicava a les pàgines d'espectacles. En Simar havia sortit de no sé quin poblet i era la primera vegada que vivia en una ciutat. Ignor què devia pensar-se ell què era això de fer feina en un diari, però jo, quan el vaig veure el primer pic, sullà, a la redacció tenebrosa, una peça gran, obscura, amb una gran taula i redactors capficats sobre quartilles i amb velles màquines Underwood devora (*Standard Typewritwer*), subministrades per Guillermo Truniger & Co. (*Concesionarios exclusivos*, Barcelona), les quals procuraven no emprar o, en tot cas, emprar el mínim possible, perquè eren lentes i renoueres, i ells, els llangardaixos de la informació urgent, eren més ràpids redactant a mà, feien més veta, deien, emprant bolígrafs i alguns –pocs– mànecs de fusta amb plomí incorporat... Bé, jo vaig pensar, deia, que aquell al·lotell alt i prim venia a fer-me la punyeta, a prendre'm el lloc de feina. Per això, li vaig fer el buit des de bon començament. I ell anava fent o sigui, publicant entrevistes, de pàgina sencera, la majoria de vegades: ahir era en Berlanga que havia vingut a filmar *El verdugo* al moll antic; avui era la Teresa del Río que s'havia presentat amb en Marsillach per fer no sé què i demà (els dies passen que volen), podia ser qualsevol dels estrangers que pul·lulaven per la nostra terra, el Sanders o el Mason (*en Meisson*, que deia en Simar). Total, que anava omplint espais i més espais d'activitat frenètica i demostrant una capacitat de feina que em tenia escandalitzat, perquè un redactor –i sobretot, un auxiliar de redacció– ha de fer el mínim i el just, si vol prosperar.



Quan feia un mes que s'havia incorporat a la redacció, en Simar no va cobrar. L'home, que era un xic tímid, però que necessitava sincerar-se o, si més no, compartir la situació, em va explicar què li passava. «Que no t'han pagat?», vaig dir fent-me el beneït. Completament compungit, mogué el cap: que no, que no havia vist ni un duro. «Això és que et pagaran el mes que ve; millor, així et daran més peles de cop». Vols dir?, em preguntà, esperançat. Li vaig assegurar que sí, que sí, que el pagarien, i no se'n va adonar del meu to malèvol. Però en Simar, que no tenia amb què pagar la pensió on s'hostatjava, a la placeta de Santa Fe (també n'era hoste un famós personatge popular, Caballero Homs, que anava a batiaments, primeres comunions i festes d'aniversari, interpretant melodies amb un vell acordió i fent jocs de mans), es va veure al carrer. Aleshores els redactors de plantilla, compadits d'aquella situació angoixant, aconseguiren que en Simar s'establís als tallers del diari, una nau àmplia i de sòtil alt, on a l'hivern feia un fred d'escorxadador i, a l'estiu, una calor de mil llamps forcats. Però, com a mínim, en Simar tenia un cobert on dormir. Ho feia sobre les bobines de paper o entre els pedaços de fer netes les minerves i rotoplanes. I ell, voluntariós, sempre decidit, treballador incansable, continuava publicant entrevistes i més entrevistes...

Amb el pas dels dies, en Simar s'anava amagrint de manera alarmant. L'home alt i rodanxó que era quan va arribar, ara s'havia transformat en una mena de filferro, de color trencat. Les cames li feien figa i li aguantaven l'equilibri amb prou dificultats. Fa tres dies que no he tastat res, em va dir, i en feia més de deu que només menjava un llonguet i mitja dotzena d'olives al dia. Els redactors en plantilla, quan varen tenir coneixement d'aquella confidència íntima, començaren a portar-li cucurutxos de paper d'estrassa amb cacauets, ametles torrades i xufes. Fins i tot n'hi hagué alguns de més sensibles, de més despresos, que el proveïen de fruita de temporada, com nespres, albercocs, alguna pera, i, quan vengueren les figues (de figues flors no li'n dugueren perquè eren primerenques i anaven sempre molt cares a plaça), va poder triar a pler: un li duia bordissots blanques i negres; un altre, de coll de dama o cucurelles; un altre s'entregà amb un paneret de les de morro de bou, que són les més tardanes, de gairebé setembre... Però el comentarista cinematogràfic no reaccionava. De dia en dia es consumia més i més. Ja era un munt d'ossos articulats encara –ningú no sabia fins quan– coberts o mal coberts, més ben dit, per una pell groguenca que començava a clivellar-se. Semblava un mort viu, el comentarista cinematogràfic. Qualsevol dia –pronosticava un redactor amb cara de tortuga, que escrivia els editorials i alguns articles rutinaris de records–, aquest home ens farà el cuec aquí mateix, a la redacció... Potser sí que l'hi faria. Alenava amb tanta dificultat, que pareixia que entregava l'ànima a Déu Nostre Senyor. S'imposava fer per ell alguna cosa més eficaç i, entre tots, redactors, auxiliars de



redacció i personal de taller (els caps no hi participaren, perquè, com a homes de confiança, havien de tenir les mans netes i el cor fredament equilibrat), el vàrem convèncer perquè s'entrevistàs amb el cap de l'Administració i li exigís que li abonàs de cop els sis mesos de sou. O cobrava o es moria, vàrem aconsellar que li digués. Si ho aconseguia, estaria salvat: es podria instal·lar de bell nou en una pensió, alimentar-se amb regularitat i segons les necessitats més bàsiques i elementals de l'organisme. El comentarista cinematogràfic no va ser mal de convèncer i se n'anà cap al despatx de l'administrador, que acceptà de rebre'l.

Aquell matí va ser memorable. Tothom a la redacció estava espectant. Espiàvem a través de la porta vidriera, presidida pel rètol marronós de pols i anys de brutícia, on es mal llegia la fosca paraula «Administración», sempre tenebrosa per a nosaltres. De sobte, el comentarista cinematogràfic va sortir de l'habitable amb les ombres més mortes que no hi havia entrat. Feia cara d'estar immersit en un mar de dubtes i la pell li havia tornat com de cera.

—Què passa? —li preguntàrem.

—No res, de moment —i xuclà aire amb el delit amb què només ho fan els vampirs en blanc i negre—. L'administrador m'ha dit que li dugui la col·lecció dels sis darrers mesos del diari perquè puguem estudiar el meu cas amb més rigor i serenitat, amb proves feaents sobre la taula...

Li'n donàrem la col·lecció i se la'n portà al despatx sota l'aixella. Tornà a tancar la porta d'aquell cau putrefacte, i començaren a passar els minuts, i els quarts d'hora, i l'hora... El nostre home semblava esfondrat a la cadira —ho vàiem pels vidres que mai no s'havien fet nets en més de setanta anys d'història periodística. El cap se li havia enclotat entre les espatlles i les orelles de pàmpol, més transparents que mai, estaven a punt de prendre-li el vol. Semblava escoltar les explicacions d'aquell homenet baix i un poc geperut, de nas d'aguilot, àmpliament camuflat per un vestit funerari, que era l'administrador. Al cap d'una hora i mitja, més mustii que mai, el comentarista cinematogràfic va comparèixer.

—I...? —no ens atrevíem a acabar la frase.

—Que no és el diari que em deu doblers a mi; som jo qui en dec al diari —va dir en Simar, en un to de derrota general

—Que tu deus duros al diari?

—Exacte —va sanglotar el comentarista cinematogràfic—. Som un cabró, m'ho ha dit l'administrador. Som un cabró que s'ha aprofitat de la bona fe del diari... L'administrador m'ha dit: «Ets tu qui ha fet aquesta entrevista de pàgina sencera a na Tere del Río? Sí? Molt bé, ets tu. Saps què val un anunci de pàgina? Doncs, cinquanta mil pessetes. Agafa un paper i apunta: "cinquanta mil pessetes", molt bé, això mateix. Ets tu qui ha fet aquesta mitja pàgina de comentari a *Pijama para*





Jaume Vidal

Quan es planteja un problema, no veiem la solució. Dica al Centre d'organitzadors entre d'altres, dos o tres objectius que el diuen i es compleixen. El crear un espai on hi ha una manca de qualitat i, al mateix temps, les funcions d'una filmació hores i encara ara, i des d'aquell 1991 fins a hui, retrospectivament, homenatges que ha fet a la pantalla de Chaplin, Murna Greenaway, Griffith, Eisenstein, Wilder, infinitament més llarg que el primer semestre i s'ha sofia de dedicar les pel·lícules clàssics, hem preparat pel·lícules europees noves de les quals, es ducció italiana, francesa. Com és obvi, la idea de fer els moviments de càmera diferents dècades de les altres tres països: el neorealisme italià i la "nouvelle vagues".

El neorealisme fa un pas més enllà i acaba amb la II Guerra Mundial que *Ossessione* (1943) de Visconti sigui un pas més en aquest corrent. Segueix representants més s

dos? Sí? Perfecte, perfecte. Saps què val mitja pàgina de publicitat, si no té bonificació? Trenta mil pessetes. Apunta: "trenta mil pessetes". Saps que...?» I així, hem repassat tots els mesos, un per un, fins arribar al mig any, que és el que duc treballant a l'empresa. Aleshores m'ha dit: «Bé, ara suma totes aquestes partides. Què puja?», i jo li ho he dit. «Collons, collons, doncs és més que no em pensava! Què dius? Cinc milions tres-cents noranta-vuit mil pessetes? Repassa-la bé, perquè hem de fer els comptes clars... I ara, què varem dir que et pagarem cada mes? Set-cents cinquanta pessetes? Vaja, vaja, com si fóssim un banc de primera categoria... No creia jo que pagàssim tan bé. Doncs, apunta: "set-cents cinquanta pessetes multiplicat per sis". Au, fes l'operació! Què puja? Ah, perfecte, torna a apuntar: "quatre mil cinc-cents". Això es el que et devem. Ara, resta aquesta quantitat de la que tu ens deus, i dóna? "Cinc milions tres-cents noranta tres mil cinc-cents pessetes". Ja m'ho imaginava que pujaria molt. És el que ens deus. Com t'ho faràs per pagar-nos...?» En fi, que jo som creditor de la casa...

El comentarista cinematogràfic va emmurriar, baixà les empinades i fosques escales de la redacció i va desaparèixer per sempre.

\* \* \*

Fa poc, quan celebràvem el centenari del naixement de Valle-Inclán, vaig rebre una carta des de Madrid. Era d'en Simar, el comentarista cinematogràfic. S'havia instal·lat a la capital i hi feia d'actor, «secundari», aclaria en Simar amb lletra tremolosa.

Així mateix, em contava que ell també havia col·laborat en el centenari val·leïnclanès interpretant una obra, de la qual n'estava molt orgullós perquè li havia permès conèixer actors de renom i compartir-hi la feina. Me n'enviava el programa perquè ho pogués comprovar. Vaig pegar un cop d'ull al repartiment i, d'entrada, no em va sortir per enlloc. Vaig tornar arrere i, a la fi, vaig veure: *Hombre dentro de un saco*, una tira llarga de puntets i un nom: «Antón Simar». Me'n vaig quedar bocabadat. Mai de la vida m'havia passat pel cap comprovar de viu en viu, amb tanta literalitat, l'aplicació dels meus principis. Finalment, el nostre comentarista havia après la lliçó de la glòria, la fortuna, la realització plena, encara que fos amb l'ajuda d'un sac. Tanmateix, no tenc notícies que hagi arribat a satisfer el seu deute amb el diari. Ningú no és perfecte.

Antoni Serra.  
Son Rapinya.  
Abril-maig, 1996.

J. A. Mendiola

Quan un pensa en referència obliada", fill il·luminat. Comença amb Penelope Houston Undiscovered Count

8

and Sound", allà on es parlava de les possibilitats d'una indústria consolidada, d'una infraestructura tècnica immillorable i d'un cinema deplorable. L'editorial d'aquest mateix número incidia en la qüestió. Joves irats, cineastes i teatrers es varen posar per feina. Anderson i Richardson agafaren pel seu compte les obres de Wesker i Osborne, entre d'altres, seguint els dictats de Cesare Zavattini, del neorealisme italià, transportat a la realitat britànica amb el manifest de rigor: "Una pel·lícula no ha de ser personal. La imatge parla. El so amplifica i comenta.

nou món ple de possibilitats. Van treure les càmeres al carrer per mostrar la tristesa de la quotidianitat, per retratar el món dels obrers, dels éssers sense tan sols tenir el dret a somniar, dels desarrelats. Un cinema del qual brollava humanitat, intentant i aconseguint que el setè art deixàs de ser una fàbrica de somnis, per convertir-se en una factoria de realitats a peu pla. D'aquí varen néixer actors tan importants com Richard Burton, Richard Harris, Albert Finney, Tom Courtenay o Alan Bates, que van fer gran el "free cinema".

cussió els anys posteriors. El cinema britànic es va convertir i segueix essent una sucursal de Hollywood, inclús quan adapta Shakespeare, amb excepció, en l'actualitat, de Stephen Frears, per curar-se de les seves veleïtats nordamericanes, i Ken Loach. Recuperar la petita i més important part del cinema britànic, és tasca per la gent que estima de veritat el cinema en majúscules i sense efectes especials.





# fies europees I

## L'edat dels tarongers

Damià Huguet

**P**odriem dir que en el cinema, com en tot acte re/creatiu, allò que s'entén a primer cop d'ull figuratiu és la incertesa, a allò que et fa bregar per concentrar una meditació, que, evidentment, té més de futur que realitat, de sensació que d'obsessió. Són les restes del surrealisme, la qui lleva els plats bruts, perquè ningú no sap encara amb certesa, per què va treure flor, i que ara tornar a treure flor no sap ben bé per què. Potser la repercussió que va tenir el surrealisme va consistir a no treure flor, precisament, ningú no sap per què. Organitzar tertúlies a cafès i a cases particulars, on un grup d'intel·lectuals, on un grup de gent respectable —tots— es passés més de mitja nit envoltant un paner.

Actualment està succeint el mateix amb el surrealisme (reivindicatiu) de la segona empena d'un grup de gent que es manté fidel a unes normes de joc on potser la definició més clara seria la de l'hiperrealisme, i no amb precisió, encara que els dos grups amb més acció no saben com acabaran. El realisme a flor de pell té l'avantatge, un realisme net que pot canviar el final sense moure un fil del present. Així hauria d'esser, amb dignitat.

Belles expressions i raonaments que apareixen a revistes monogràfiques del cinema des dels anys 50. És tota una generació de crítics que poca gent hauria sentit anomenar mai: Claude Chabrol, Alain Resnais, Georges Franju, François Truffaut, Jean-Luc Godard... i que donaria un tomb radical i entusiasta al que de llavors ençà hem conegut com a "Nouvelle Vague". Tota una munió de gent que es pas-

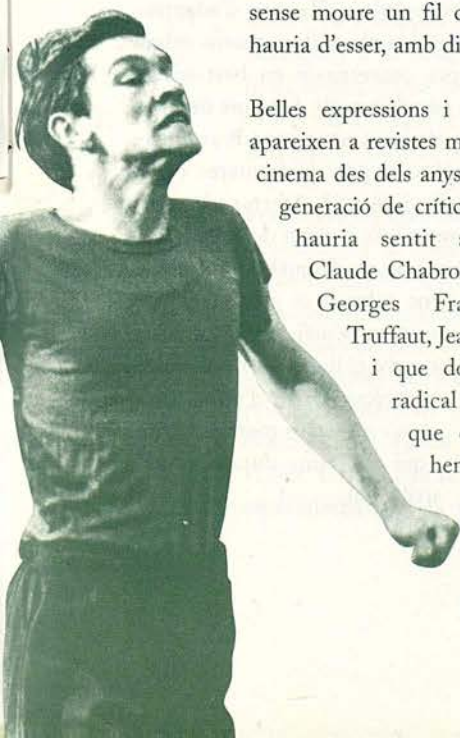
sava més temps a les sales de projecció que a seguir una vida casolana. Gent que escrivia, o no escrivia (fa mal fer feina si no cobren) i que ara són servents que rebostegen totes les llibreries de vell. És, o almanco jo ho veig així, la renovació després de l'aprenentatge: saber caminar després d'haver pegat moltes ensopegades. La roda del temps: *La Deuxième vague*. Tothom a l'expectativa, com la claror del dia i dignament. Tothom és un espectador, de vegades poruc. Tota una munió de gent jove. Gent que escrivia a mitjan d'edició de paper pobre i que ara són cercats als reclamans dels llibres mig desfets. Una o dues: ve't ací la llum de l'alba. La roda del temps. Tothom a l'expectativa, èpica, d'una sana crítica compensada. Anomenarem Claude Chabrol, Alain Resnais, Georges Franju, François Truffaut, Jean-Luc Godard... i que donaria. Basti una Espanya poc animada —França i Itàlia duen la creu penjada.

Basti la lletra menuda, que diu poques paraules. El cel, la lluna. Espanya hi serà poc; però poc animada, per trobar-la en la llista, breu encara de films, però que t'emmudeix amb una tongada de llums il·luminats. Dit això, en el més bon sentit de la paraula. Comença una deixa vaga: véncer o convéncer. Les comparances sempre m'han semblat falses. I justament per això desconfi de les expressions: "aquell diu", "m'han dit", "diuen que...". André Breton — autèntic cor que exportava, de contraban, totes aquestes teories cinematogràfiques— (mort l'agost de 1958,

quan "La nouvelle vague" de Godard és de 1959) s'ho deu mirar amb certa parsimonia, potser amagat darrera la roca i vacil·lant.

¿Hi pot haver un enfrontament entre els precursors d'aquell cinema maleït? ¿S'obriran talls o esclatxes per rescabalar el mal (irrecuperable) que es va fer i deixar fer? Fa mal respondre, així, la mala anomenada E. B. ¿Té alguna relació amb ells? Els distribuïdors nord-americans. (¿Voleu Chester?. ¿Voleu Chester?). Els mariners distribuïdors de films de vídeo van descalços i no es calçaran venent cintes de vídeo. Els mariners putegen. "*Entre todos lo mataron i el solito se murió*". Així, fent referències. Un film es pot comptar amb la mà, i ara, definitivament, som un niu d'arena que la mar treu, benèdica per l'aigua. Sempre, sempre...

Serà tornar passar pels solcs, però entre tots treballats. Serà i és viva la frase de Godard: "*Mientras otros cuentan verdades de mentira, yo cuento mentiras de verdad*". Tota una frase simbòlica que defineix per ella sola tot el que va esser la "nouvelle vague". És difícil parlar de tot aquest rebombori que va girar mig món. Potser algun dia disposaré de més espai.





# Jo escric + jo dirigesc + jo interpret + jo produesc = cineasta

Claudio Hlynhout

S embla ser que, els darrers anys, les categories professionals, al món del cine, han sofert una transformació. I en aquesta metamorfosi d'oficis artístics i tècnics, ara tothom fa de tot, i als comentaristes ens envaeix el dubte quan hem de parlar d'un actor que ha guanyat un premi com a realitzador, o com a productor, o com a guionista: ¿com denominar-lo? Potser cal l'aplicació de cineasta com a adjectiu ample per una persona que es dedica al setè art. Aquesta possibilitat pot trobar suport en altres teories que afirmen que, per assolir el cim d'una professió, és important conèixer els continguts d'altres professionals dins del mateix àmbit; fórmula molt americana i de connotacions cinematogràfiques, per arribar a ser un número u.

No és nou el polifacetisme al cine. Però dècades enrere això no es reduïa a una qüestió de voler, sinó de saber. Chaplin o Orson Welles es varen dirigir a ells mateixos; Cecil B. De Mille va donar realitat a la seva persona a la inoblidable *Sunset Boulevard* de Billy Wylder.

Més recentment Truffaut, Woody Allen, Almodóvar o Colomo, entre molts d'altres, han pres part activa a les seves pròpies pel·lícules o com a actors a les de tercers. Tot i que aquest és un altre tema, diferent al de la temptació d'alguns actors de posar-se darrere la càmera i festejar amb la direcció. Fins aquí perfecte; però després s'ha convertit en una finalitat més que no un mitjà d'exploració i enriquiment interpretatiu de les seves respectives carreres. Actors que es realitzen a ells mateixos, darrerament n'hi ha a balquena i entre els més significatius trobam Mel Gibson, Clint Eastwood o Branagh. Entre els seus correligionaris, també n'hi ha que dirigeixen en lloc de simultanejar totes dues facetes; des de Redford, a Forrest Withaker, passant per Ana Belén, hi cap tota una galeria d'actors encaparrats a ordenar en lloc de ser ordenats, encoratjats en el camí obert pels seus col·legues. D'altres es deixen temptar per la producció; aquests darrers, benvinguts siguin si permeten crear oportunitats a novells i independents. N'hi ha —encara que menys nombrosos—, que es produeixen a ells mateixos, i trien d'aquesta forma el seu director i perso-

natge com Jodie Foster, a més d'alguns n o m s a n t e r i o r s ; caprici o luxe, com es vulgui.

Ara Emma Thompson o Mel Gibson són premiats no com a actors, sinó com a guionista i director respectivament. I al carro d'artistes, s'hi han de sumar molts d'actors que anuncien a



les entrevistes que, entre els seus projectes de futur, s'hi troba dirigir una pel·lícula. Alguns ens enlluernava, a d'altres, en canvi, se'ls endevina un tempestuós resultat. A aquestes persones, capaces i polifacètiques, com els prohoms del Renaixement, els convendria considerar i reflexionar sobre l'aportació que les seves temptacions comporten. Benvinguda sigui la pluralitat. Sense oblidar tampoc altres alteracions, com la dels guionistes brillants que amb *libretos* d'històries inèdites i importants, esperen la seva oportunitat, mentre contempen estupefactes com un percentatge molt elevat de títols que les productores duen envant són adaptacions de novel·les i obres literàries clàssiques o contemporànies. ¿Haurien d'adaptar-se a novel·la els millors guions originals per convertir-se en best-seller? ¿Què en pensen, els directors desocupats o els joves estudiants de realització, sobre el pas de fronteres entre artístic i tècnic? Afortunadament, som en una societat de lliure competència, en la qual el proteccionisme cultural es presenta innecessari en benefici de la creativitat, però el lliure albir pot resultar molest; a més d'un adreçador, i un viciós monopoli pels qui fan feina durament per arribar-hi.





E. Javier Sánchez-Cuenca

Quan el va cridar Blake Edwards, Planer es trobava jugant al pòquer amb el segon operador Manuel Berenguer, el director Nicholas Ray i un *senyorito* local, a l'hotel Palace de Madrid. Es tractava d'un descans nocturn durant el rodatge de *Rey de Reyes* i Nicholas Ray els va confessar que n'estava fart, de Bronston, que volia veure una *bailao-ra* descalça anomenada La Chunga per desintoxicar-se i per oblidar tant romà de pa en fonteta. Bronston li havia tret gratis els extrems al ministre Fraga: eren cinc cents soldats (gairebé mig regiment) de lleva, estaven afamats (els donaven un bon panet) i s'estimaven més torrar-se al sol de la serra de Guadarrama abans que no ser al quarter comptant els dies. "El truquen de Hollywood, Mister Planer", va dir un grum emocionat. "Manuel, pensa un nom per batiar el nostre invent", va dir Planer, i se'n va anar a la cabina número cinc. Però ho va dir en anglès amb accent alemany i el *senyorito* local li ho va haver de traduir a Berenguer. Hi havia fitxes sobre les estovalles, per dissimular. Planer va tornar amb cara de pòquer. Estava radiant: "Vol que fotografiï una cosa de Truman Capote titulada 'Desayuno con diamantes' i a Nova York, en primavera, amb Audrey (Hepburn) i amb molt de carrer". Ray va dir: "Tenia entès que la dirigiria Billy (Wilder)". "Sembla que no està lliure", va contestar Planer. Manuel Berenguer li va donar l'enhorabona i hi va afegir: "¿Què et sembla si a l'invent li deim 'Objectiu polifocal Planer-Berenguer?' (així va passar).

Franz (ara nomia Frank) Planer havia desembarcat a Hollywood després d'una fugida a França que va coincidir, com en el cas de Billy Wilder, d'Ophüls i de tants altres transterrats, amb l'incendi del Reichstag, aquella primera mostra de governant seriós exhibida per l'antic caporal Adolf Hitler. De seguida hi va trobar feina, especialment per la seva aurèola de

retratador exquisit de la Viena imperial a *Liebele* (1933) d'Ophüls, però també com a resultat de l'ajuda de Robert Siodmak i de Douglas Fairbanks Jr. I quan Ophüls, que l'any 1948 vagava amb les butxaques buides per Sunset Boulevard, va aconseguir convèncer el dur cap de la Paramount Bill Goetz, abordant-lo entre els vapors d'uns banys turcs, que era imprescindible rodar una història

amic Siodmak va rebre un imperiós encàrrec de Goetz: "Agafa Burt Lancaster i fes-ne una pel·lícula!" Planer va haver d'oblidar-se d'estàtues barroques, vetlades nocturnes en interiors amb cortines brodades, velluts, randes, piano i bronzos pulits, i endinsar-se de cop en el món de l'hampa. Així va néixer *El abrazo de la muerte* (*Cris cross*), l'obra mestra que va consagrar l'americanització de

Planer, al centre de la imatge



titulada *Carta de una desconocida*, afegint-li "i l'únic director del món que la pot fer sóc jo" ("¿Per què no?", va contestar Goetz) va pensar instintivament en Planer. La pel·lícula va constituir un èxit esclatant i va posar de manifest l'exquisidesa de tots dos: Planer va tornar a retratar subtilment una història hiper-romàntica en aquella enyorada Viena Imperial ara reconstruïda amb cura als estudis californians. Però poc després, el seu

Siodmak i la maduresa del *cine negre*. ¿Per què no acceptar ara, vint-i-tres anys després, un nou *tour de force* en dotze mesos? El pas instantani d'una superproducció d'època a una comèdia sofisticada noaiorquesa era simplement un brillant repte per Franz (Frank) Planer. Al cap i a la fi, un transterrat posseeix una retina capaç de tornar enriquides les imatges més heterogènies capturades al llarg del seu exòde.



**D**ins d'aquesta particular teoria dels préstecs o de les transferències de sentit entre LITERATURA I CINE, a parer nostre hi caben fins a un total de quatre alternatives "de facto":

a) Que l'adaptació cinematogràfica s'apropriï, revertint-la a l'univers personal del realitzador, l'obra literària que es pren com a referent, recreant-la i "vampiritzant-la", traint-la, en el més noble sentit del terme. Opció que sol donar-se en el "cine d'autor" en relació amb obres literàries igualment ambicioses (fenomen que, per altra banda, no s'ha de confondre amb l'execrable afer del "cine de qualitat", que ara no ve al cas). Exemples: Orson Welles i la seva relació amb Shakespeare —*Campanadas a medianoche*— o Kafka —*El proceso*—; Josep Mankiewicz respecte al mateix Shakespeare —*Juli Cèsar*— o Luchino Visconti en la seva relació amb Lampedusa —*El guepard*.

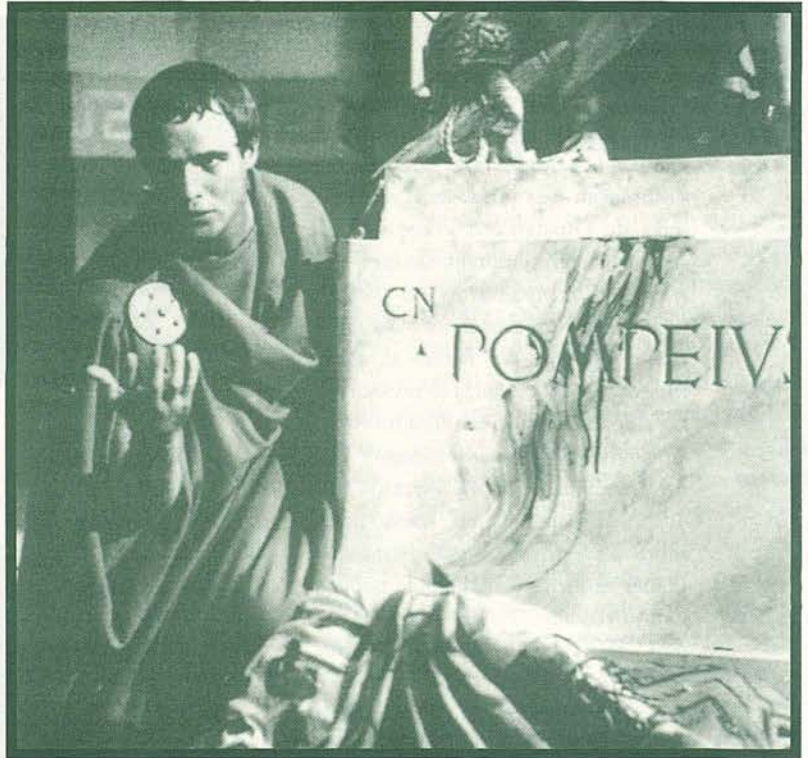
b) Que l'adaptació cinematogràfica millori molt el material literari del qual es parteix. Aquesta segona opció inquieta enormement els "puristes" de l'academicisme literari i els que no han superat el "prejudici" de seguir considerant el cine com un simple passatemps o, com a molt, com un "art menor". Exemples: ja ens hem referit al cas emblemàtic d'Orson Welles. Però el nom del realitzador que de seguida ens ve a la memòria per la seva particular relació amb el "melodrama" és Vincente Minnelli. Amb materials inservibles, d'una mediocritat novel·lística abassegadora —el monet dels *best-sellers*— ha estat capaç d'articular poderosos mecanismes visuals al voltant d'una "recreació del món" absolutament personal, com ho són sens dubte les seves versions de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Con él llegó el escándalo*, *Dos semanas en otra ciudad* i, en particular, aquella absoluta obra mestra, prodigiós "musical sense música" que és *Como un torrente*.

c) Que l'adaptació suposi una degradació o empobriment de les possi-

(Algunes breus acotacions sobre una relació particularment conflictiva).

ibilitats o virtualitats contingudes en l'obra original. El cine espanyol, lamentablement, pot exhibir un llarg currículum de deplorables i ridícules versions d'alguns dels nostres clàssics: *El libro de Buen Amor*, *La Celestina*,

Jacques Annaud; *La colmena*, de Mario Camus); acceptablement dignes, com en el cas de les adaptacions de *El maestro de esgrima* i *Beltenebros*, duites a terme per Pedro Olea i Pilar Miró respectivament; o, al contrari,



*Luces de bohemia*, etc... (Si bé un parell d'esglaons per damunt de tan patètics exemples, citaríem igualment el cas de la decebedora "lectura" que, de l'extraordinària novel·la de Martín Santos, ens va proposar Vicente Aranda a *Tiempo de silencio*).

d) Podria sumar-se una quarta opció a les tres anteriorment ressenyades: aquella que des d'una posició d'aparent o voluntària "opacitat" o "neutralitat", als antípodes del "cine d'autor", es limiten a la "traducció" de la "lletra", ja que no de "l'esperit", de l'escriptor que els servís de referent. En alguns casos pot donar resultats extraordinàriament interessants (*El nom de la rosa*, de Jean-

dignes de jutjat de guàrdia com són les versions perpetrades per dos directors, els noms dels quals és millor no recordar, de les novel·les, també de Pérez Reverte i Muñoz Molina, *La tabla de Flandes* i *El invierno en Lisboa*.

Per acabar: resulta impossible, en un parell d'articles d'aquestes dimensions, no ja esgotar, sinó ni tan sols plantejar el quadre sinòptic d'alternatives o dibuixar la toponímia d'aquesta complexíssima xarxa de canals i de "vasos comunicants" per la qual ha fluït la relació multiforme i polivalent entre CINE I LITERATURA al llarg del segle XX.





# El fum cega els teus ulls

Manel-Claudi Santos

Sabia que hi faltava alguna cosa. No acabava de veure de què es tractava, però notava que no era normal del tot. Les imatges eren tècnicament molt bones, però tenien un punt de fredor blava que no m'agradava. No assolien el volum, aquella rugositat tan especial que fa que vegem les pel·lícules gairebé en tres dimensions. Sí, *Heat* em va semblar una bona pel·lícula: la història tenia els pics de tensió apropiats d'un guió ben construït i el director havia sabut extreure un bon partit de la planificació i de la interpretació dels actors. La vaig haver de veure dues vegades més per descobrir quin era el problema. En una pel·lícula herava per molts de costats de la millor tradició del cine negre, havien comès un oblit (que no ho és) imperdonable: no hi apareixia ni un paquet de tabac. I molt manco qualcú que tragués una cigarreta, l'encengués i fumàs. Ni el dolent més dolent de tots s'atrevia a tras-

passar el tabú. Com totes les que ens arriben darrerament d'Estats Units, llevat d'honorables excepcions com *Smoke* o la Sharon Stone d'*Instint bàsic*, que semblava actuar seguint un manual de transgressions a les lleis del políticament correcte, o la més recent de *Casino*.

Fa poc, a una entrevista, l'escriptor Martín Amis venia a dir, més o manco, que les normes de la correcció política matarien definitivament la literatura. I jo hi afegiria que també es carregarà el cine. ¿Algú es pot imaginar el Humphrey Bogart de *Casablanca* sense una cigarreta a la mà i una botella a prop? Entre altres coses ens hauríem perdut el magnífic *flash-back* de París. ¿És possible pensar que la Barbara Stanwick de *Perdició* no fumàs? ¿Hauria estat igual la història del cinema si no haguéssim vist els ulls de Lauren Bacall il·luminats per la flama tremolosa d'un misto? El

cine, de cada vegada, és més poc creïble. De totes formes, la cosa ve d'enfora, ja que a poc a poc s'han encarregat d'eliminar tot allò que és perjudicial per la salut. Per exemple, ja no record quant de temps fa que no veig una llibreria (amb llibres, s'entén) als interiors de les cases de pel·lícula. Ara també han eliminat els cendrers, amb la qual cosa han aconseguit omplir les pantalles d'assassins i cadàvers sanitàriament correctes.



# Cinema i Col·leccionisme

J.C. Llop

Els gabinets de Rodolf II representen l'inici del col·leccionisme modern. "Peixos, crustacis i una iguana per a l'emperador Rodolf II" és el fascinant títol d'un article publicat en una revista italiana d'Estètica, on s'apuntaven les claus de la seva compulsió col·leccionista. El vídeo ha introduït els peixos, les iguanes i els crustacis cinematogràfics a qualsevol casa del darrer quart de segle. El vídeo ha popularitzat el col·leccionisme, reservat fins aleshores a una aristocràcia selectiva, la del col·leccionisme d'art. Però el seu parent més proper no és tant l'art com el llibre. La compulsió del col·leccionista de pel·lícules té una estreta relació amb la compulsió del que, any rere any, configura la seva biblioteca personal. No hi ha art que influeixi més en la literatura contemporània que el cinema. I a la inversa. El llenguatge cinematogràfic ha variat decisivament les formes de dir del llen-

guatge literari. I el col·leccionista de pel·lícules es pareix sospitosament al bibliòman empedreït. El problema el trobam en la conservació d'aquestes col·leccions.

Una biblioteca perduda a través dels segles i és, a més, l'herència del millor de l'home: la memòria de la civilització. Una videoteca —paraula horrible— és una espècie moderníssima, però també és, com el linx de Sibèria, una espècie en extinció. El cinema a casa és un animal malalt, un cos que porta a dins una bomba de rellotgeria, un segell de caducitat. N'hi ha que parlen de deu anys, altres de quinze, però l'amenaça de l'esvaïment i progressiva desaparició del contingut de les cintes magnètiques és un fet inquietant: la memòria del col·leccionista que es buida abans que el propi col·leccionista es buidi dins la mort.

Record una horabaixa d'estiu a L'Escorial, on havia anat a donar una conferència sobre la poesia de Derek Walcott. Jo estava parlant amb Pere Gimferrer a la terrassa de l'hotel Felipe II i el poeta català —gran aficionat al col·leccionisme de pel·lícules— no podia creure que la seva tasca de tants d'anys pogués desaparèixer en un no-res. Aleshores vaig imaginar —i així li ho vaig dir— el gabinet de Rodolf II que es descomponia en el silenci de la nit. I les iguanes, els peixos i els crustacis que es podrien a les vitrines i a Rodolf II enfolllint a mesura que l'obsessió de la seva vida desapareixia davant els seus ulls. Ja que el corc del cinema cassolà no atura la seva feina mentre dormim en l'esperança que demà podrem contemplar a casa "El tercer home" o "L'home que estimava les dones", per exemple, que ara mateix estan morint dins els seus estoigs sense que ens adonem.





# Mozart contra Mozart

Pere Estelrich i Massuti

**I**ngmar Bergman és el director d'una òpera deliciosa, d'una òpera filmada, vull dir. *La flauta màgica* de Mozart, en mans de Bergman, es converteix en un joc d'infants. De fet, aquesta darre- ra òpera del compositor de Salzburg i considerada la primera òpera alemanya, té una lectura de conte de fades en el qual els bons i els dolents, els savis i els igno- rants lluiten constantment.

A *La flauta* de Mozart/Schikaneder (Emmanuel Schikaneder era el nom del llibretista que col·laborà amb el músic a l'hora d'escriure els textos) podem viatjar al país de la llum i la llibertat, però a la vegada es presenten els habitants de les ombres i les tenebres. Sarastro i els seus sacerdots (a modo dels mestres de la maçoneria) simbolitzen el bon camí a seguir per arribar a la perfecció, en canvi la reina de la nit i les seves dames són l'em- blema de la desviació i de la dolentia.

Bergman captà, en el seu film, tota aques-

ta essència. Filmada en un teatre i presen- tada com si fos l'enregistrament d'una funció continuada amb espectadors tots ells infants, detall que no cal perdre de vista per entendre més aquesta visió de conte (Al llarg de l'obertura la càmera ens mostra rostres de nins i nines disposats a disfrutar de l'espectacle), la pel·lícula vol ser això, la filmació d'una sessió operística. Ben al contrari d'altres directors que han optat per presentar, cinematogràfica- ment, una òpera en espais naturals, fugint dels escenaris.

Lossey en seria l'exemple més clar, amb el *Don Giovanni* també de Mozart.

— ¿I quina és la millor de les dues pos- tures?

Doncs cada una de les lectures té el seu interès i la seva validesa. Bergman i Losey transcrivint Mozart són absolu- tament coherents i per això també vàlids tots dos. Dues maneres tan dife- rents de veure l'òpera filmada i a la

vegada tan genials!

Bergman amb una escenografia senzi- lla, tota ella a base de cartró i fustes pintades, sense intentar crear en cap moment la sensació de realitat, contra- posat a l'esperit de Losey, colorista, amb una Venècia real amb gòndoles i màsca- res de fons.

Precisament són aquestes dues possibilitats tan diverses però a la vegada tan correctes les que donen a l'òpera i al cinema bona part del seu encant. •



# El cavall de Ricard

Francesc Rotger

**T**ots pensavem que Ricard III d'Anglaterra havia desaparegut per sempre ("a horse, a horse, my kindong for a horse" deia Shakespeare) a la batalla de Bosworth, quan el comte de Richmond (tot d'una Enric VII) el va llevar al mateix temps la vida i la corona, si bé aquesta darre- ra en Ricard sembla que l'havia guan- yada amb mètodes no gaire ortodoxos. Idò no. Ricard III torna i ho fa no amb una pel·lícula, sinó amb dues: el "Ricard III" del britànic Richard Loncraine i el "Looking for Richard" amb el qual Al Pacino (els sona, aquest nom?) s'estrena com a director. El pri- mer d'aquest dos llargmetratges està a punt d'entrar a la cartellera de Ciutat, i fins i tot quan es publiquin aquestes línies potser ja ho haurà fet i el que és pitjor, també n'haurà sortit, vés a saber.

La segona encara s'estarà una estoneta, em sembla, per visitar-nos.

El "Ricard III" de Loncraine té la par- ticularitat que s'ambienta no a l'Anglaterra de l'Edat Mitjana, sinó a la Gran Bretanya dels anys trenta d'a- quest segle. "¿Què hauria passat si Hitler hagués nascut a Anglaterra?" ens demana la publicitat. Idò bé, aquesta és la paradoxa: Ricard de York no desplega la seva teranyina per fer-se amb el poder de la manera més bruta entre espases i armadures; ho fa a la mateixa Europa que va contemplar el naixement dels feixismes i que poc després hauria de patir la seva pitjor guerra. Loncraine va rebre l'Ós de Plata a Berlín, encara que la seva pel·lícula no va guanyar els dos Òscar a què estava nominada. Això sí, el repar-

timent és impressionant: Ian McKellen, Anette Bening, Kristin Scott-Thomas, Jim "Bales damunt Broadway" Broadbent i Nigel Hawthorne, que ara fa de duc de Clarence i no fa molt va interpretar el rei boig George III.

Al Pacino tampoc no ha estalviat noms il·lustres: Alec Baldwin, Winona Ryder, Aidan Quinn o Kevin "Sospitosos habituals" Spacey, son alguns dels intèrprets que s'ha cercat. Però la seva pel·lícula és al mateix temps ficció i documental, i gent com Kenneth Branagh, John Gielgud o Vanessa Redgrave, també ens expliquen tres o quatre coses d'a- questa tragèdia, una de les més acla- parants del sempre aclaparador Sir William. •



## Programació Cinema Centre de Cultura "Sa Nostra".

J u n y :

Dia 12- 22h. CINEMA D'AVANT-GUARDA. *Entreacte* (1924). *Paris qui dort* (1923). *La Tour* (1923). De René Clair.

Dia 19- 20h. *Vivement Dimanche!* (1983) de F. Truffaut.

22h. CINEMA CLÀSSIC NO PARLAT. *Sangre y Arena* (1922) de Fred Niblo.

Dia 26- 20h. *Our Mother's House* (1967) de J. Clayton.

22h. CINEMA D'ANIMACIÓ. *Las aventuras del Príncipe Achmed* (1926) de Lotte Reiniger.

J u l i o l :

Dia 3- 20h. *The Romantic English Woman* (1975) de J. Losey.

22h. CINEMA CòMIC. "Programa S. Laurel i O. Hardy" (1927-1929).

Dia 10- 20h. *Britannia Hospital* (1982) de L. Anderson.

22h. *Luces de la Ciudad* (1930) de Charles Chaplin.

Dia 17- 20h. *Czarna Orzka* (1971) de J. Passendorfer.

22h. *El gran robo del tren* (1903) de E. S. Porter. "Huellas marcadas" (1912) de T.H. Ince. *Manos desnudas* (1918) de G. M. Anderson.

Dia 24- 20h. *Szerelmesfilm* (1970) d'István Szabó.

22h. *La sala de Baile* (1983) d'Ettore Scola.

Dia 31- 20h. *Postriziny* (1980) de Jiří Menzel.

Imprescindible

Molt bona 4

Bona 3

Regular 2

Poc interessant 1

	J.J. CORTÉS	ELENA ORTEGA	KLAUDI KLYNHOUT	TONI MARTÍ	X. MATESAN	J.A. MENDIOLA	TONI ROCA	PAU ROSSELLÓ	JERONI SALOM	M. CLAUDI SANTOS	MIQUEL PASCUAL	TEMPS MODERNS
<b>Toy Story</b>			3	3		2	4	2				3
<b>Tesis</b>	4	3	3			4	4	4			3	3
<b>Ricardo III</b>	3		3			4	4			2		4
<b>La joya de Shangai</b>		3				4	4					
<b>Cosas que nunca te dije</b>		3		4				3				
<b>A la hora señalada</b>				2	3							
<b>Girl 6</b>								2				
<b>Antonia's Lane</b>	4	4	3			4	2	3		3	4	3
<b>Tierra</b>		3	4	3	4							
<b>Una jaula de grillos</b>	4	3	3		4	3	1	3		3	3	
<b>Ojo por ojo</b>	4		3	2	3		1					
<b>Condenada</b>	3			2		2		2		4		
<b>Decisión crítica</b>	3		2		3		2					
<b>Hola ¿estás sola?</b>												
<b>Abierto hasta el amanecer</b>	1	3	2		3	4	3	3		0		1
<b>Las dos caras de la verdad</b>	4		1		2							
<b>Amigas para siempre</b>	3		1	3	2					1		
<b>Discordias a la carta</b>	3		2		3		1					
<b>Four rooms</b>	1						3	3				
<b>Mil ramos de rosas</b>	3		3									
<b>Coacción a un jurado</b>	3		2		2	2		1				1



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