

Núm. 25
Setembre
1996

TEMPS MODERNS



Setembre

Cicle Cinema Espanyol

Octubre

Homenatge a Carl. T. Dreyer

Exposició fotogràfica de Jacques-Henri Lartigue

Cinema i Literatura: *El Festival de Cine*, per Jorge Martí



Tornam...sí, tornam després d'aquests dos mesos de descans actiu. Cal dir que, per a la gent que pensa, dos mesos és un espai de temps insignificant. Esperam que tot aquest temps dedicat a la reflexió i al treball es vegi reflectit als papers i també a l'ànim i desig del lector.

Pel que fa a les projeccions, els cinèfils i els afeccionats en general, podran gaudir en principi de dos interessants cicles programats per als mesos de setembre i octubre.

El primer d'ells està dedicat al Cinema Espanyol, es tracta d'una selecció de 21 pel·lícules que abasten de l'any 1930 al 1975. Per raons de distribució es faran 4 pel·lícules al mes de setembre i les desset restants del gener a l'abril de 1997.

Les programades per aquest mes són:

LA ALDEA MALDITA (1930) de Florián Rey; *LA TORRE DE LOS SIETE JOROBADOS* (1944) d' Edgar Neville; *LA VERBENA DE LA PALOMA* (1935) de Benito Perojo i *HUELLA DE LUZ* (1943) de Rafael Gil. Els objectius d'aquest Cicle, entre altres, és investi-

LIFE IS WHAT HAPPENS TO YOU WHEN YOU'RE BUSY MAKING OTHER PLANS.

JOHN LENON
1940-1980

gar i rehabilitar la història del Cinema Espanyol. En definitiva, recuperar la memòria cinematogràfica (molts de títols només s'han pogut veure en televisió o en format de vídeo) i oferir al públic una selecció de les millors pel·lícules, amb les dificultats que implica fer una relació que representi tot el Cinema Espanyol què, al llarg d'aquests 100 anys de cinema, presenta una producció de més de 6.000 pel·lícules.

El segon cicle està dedicat íntegrament al realitzador danès Carl Theodor Dreyer. Es celebrarà durant el mes d'octubre i les pel·lícules (totes elles en

còpies noves) escollides per aquest homenatge són: *L'HOME DE LA CASA/HONRARÀS A LA TEVA DONA* (1925); *LA PASSIÓ DE JOANA D'ARC* (1927); *DIES IRAE* (1943); *ORDET/LA PARAULA* (1954) i *GERTRUD* (1964). Les dues primeres, corresponen al període mut i les tres restants es projectaran en versió original sots-titolada en espanyol.

Valgui aquesta ressenya com a nota informativa, ja que en el proper número de *Temps Moderns* ampliarem la informació tant referida al Cinema Espanyol com al realitzador danès. ❖

TEMPS MODERNS

Revista mensual
Setembre 1996. Núm. 25

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, Valenti Valenciano,
Enrique Lázaro, Jorge Martí,
Josep Franco, Damià Huguet,
Antoni Bernat, Reynaldo
González, Joan Bover,
J.C. Llop, David Dasola,
Entorn, Ignacio Martín
Jiménez, Joan Carles
Romaguera, Joan Tortella.
Dibuixos
Margalida Bennassar
Fotos
Arxiu Centre de Cultura
"SA NOSTRA"



Chewbacca i d'altres escaquistes

David Desola

Conec una combinació cavall-alfil que la Mort desconeix", xiuxiuejava en confessió el cavaller Antonius Blok (Max Von Sydow) a la mateixa Mort disfressada de capellà.

Són nombroses les incursions que ha fet i segueix fent el cinema en el món dels escacs, utilitzant aquests com a eix central de la història, com a teló de fons, com a simple al·legoria o com a part inseparable de la personalitat del protagonista.

Aquesta "capriciosa" combinació de tauler i cel·luloide té el seu màxim exponent a *El séptimo sello*, basada en l'obra de teatre *Trämalning*, escrita pel mateix Ingmar Bergman; paralelisme, simbologia i estètica d'escacs en una crítica contundent a l'església i una reflexió profunda sobre la vida i la mort. Mai no ha estat tan ben entesa aquesta unió d'ambdues arts, si bé, els escacs han gaudit de moltes altres aparicions a la pantalla, algunes d'elles de caràcter breu i aparentment anecdòtic, com és el cas de *Casablanca*, clàssic entre els clàssics, en la qual se'ns presenta en una imatge de no més de dos segons de durada un Humphrey Bogart ¡tot sol! plantat enfront del tauler (un escaquista solitari en una *Casablanca* on hom camina perdut a la recerca dels salconduïts del Major Strasser). ¿És possible definir millor la personalitat d'en Rick en tan poc temps?

Dins del marc del cinema espanyol, em ve a la memòria aquella entranyable escena de la pel·lícula *Calabuch*, en la qual Berlanga ens ofereix una divertida partida telefònica entre el capellà del poble (consultant d'amagat llibres d'estratègia) i el farer, Pepe Isbert, (aconsellat per l'estrany foraster que capgira la vida de tots els que l'envolten). I és que una partida d'escacs pot donar també lloc a situacions còmiques; així ho ha demostrat Woody Allen a *Que tal Pussycat?* a una partida, si més no, poc ortodoxa, o el propi Groucho Marx, ironitzant una situació viscuda per qualsevol afeccionat al tema.

També la ciència-ficció s'ha vist envoltada, de vegades, d'una atmosfera d'escacs; com a curiositat i justificant l'encapçalament d'aquestes línies, ens trobem a *La guerra de les galaxies* al gresyut Chewbacca (company inseparable de Han Solo) furiós després d'haver estat derrotat en una mena d'escacs on les peces gaudeixen de moviments autònoms (no anava del tot desencaminat George Lucas, jo mateix m'he enfrontat a un programa informàtic on les peces simulen una lluita a cada moviment d'atac).

Continuant amb els escacs informàtics, trobem l'obra mestre de Kubrick *2001*, on l'egòlatra ordinador de la nau guanya amb facilitat a l'astronau-

ta Bowman (escena important per poder comprendre la subtil transformació de Hal i les seves reaccions pseudohumanes).

El llistó més alt, però, al qual han arribat els escacs dintre d'aquest gènere, ve donat sens dubte de la mà de Ridley Scott, a un dels seus millors films: *Blade Runner*. La manera com el messiànic "replicant" Nexus-6 (Rugter Hauher) s'introdueix a dins de la casa ni més ni menys que del seu creador, el cervell de la Tyrell Corporation, mitjançant la sorpresa d'un inesperat escac-mat, ens mostra amb una sola frase (alfil a dama 7) la paradoxal superioritat de l'ésser creat envers l'ésser creador (tot un plantejament ple de controvèrsies).

Finalment, i deixant de banda l'existència de productes superficials i oblidables, emmarcats normalment dins el món de les competicions, *Jaque al asesino* per exemple, o *En busca de Bobby Fisher* (pel·lícula a la qual el títol és allò més destacable), sols ens cal reivindicar la importància de l'encontre entre dos mons totalment diferents, escacs i cinema, cinema i escacs, i aconsellar als amants d'aquests dos mons que cerquin a qualsevol racó cinematogràfic, per si de cas, una combinació cavall-alfil que la Mort desconeixi. ❖

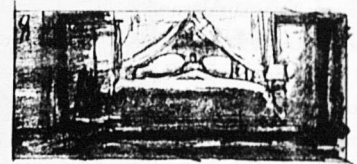
INTERIOR: TYRELL'S BEDROOM — NIGHT

TYRELL: At this hour! Nonsense! Just a moment. Just one minute.

Tyrell is frowning, gets out of bed and walks to his board.

TYRELL: Queen to bishop six . . . Ridiculous! Queen bishop six hum.

Tyrell smirks.



INTERIOR: ELEVATOR — NIGHT

TYRELL (VOICE OVER): Knight takes Queen.

Sebastian looks at Batty nervously.

INTERIOR: TYRELL'S BEDROOM — NIGHT

TYRELL: What's on your mind, Sebastian? What are you thinking about?

INTERIOR: ELEVATOR — NIGHT

Sebastian looks worried. He doesn't hesitate.

SEBASTIAN: Bishop to King Seven. Checkmate, I think.

Batty gives a metallic smile.



Fragment de la història gràfica de *Blade Runner*. Original de Ridley Scott



Tal vegada, el Cinema Alexandra

Toni Roca

Un *cadillac de oro macizo*. Director: Richard Quine —enamorat i parella de la Kim Novak, (posteriorment, però, es suicidà). I els intèrprets, entre altres desconeguts o d'escassament recordades presències. Però noms i llinatges importants. Judy Holliday, Paul Douglas i aquell enorme, sensacional característic de Hollywood de tota la vida anomenat Fred Clark, l'home imprescindible a qualsevol comèdia a l'estil americà anys cinquanta i inoblidables actuacions a films com, per exemple, *Cómo casarse con un millonario*, *Un muerto muy recalcitrante...* Un actor versàtil, irònic de vegades, sempre càustic, que quan s'empenyava s'empenyava més que el nostre estimat Antonio González, ¿recordau?, és clar que sí, és clar que sí... Aleshores la pel·lícula en qüestió, *Un cadillac de oro macizo* fou estrenada (a la ciutat de BCN) molt als inicis dels seixanta, aquesta dècada ara qualificada/adjectivada/qualificada de prodigiosa. I tal vegada (però només tal vegada) amb tota la raó del món. Tal vegada. Però el lloc i l'escenari de l'esdeveniment fou, si la meva pobra, trista, bruta, dissortada memòria no més del tot infidel, al marc, elegant sempre, del cinema Alexandra, ubicat a la vella, tradicional, clàssica Rambla de Catalunya, amb la **m e t a m o r f o s i** possible/impossible on gent de tota mena i condició puja i **b a i x a**, entra

i surt, arriba... i se'n va, apareix i desapareix. Llavors, en aquells temps (ara la cosa és diversa i l'escenari és dividit en tres o quatre espais petits per a la projecció cinematogràfica), el cinema Alexandra, era com anomenar l'elegància, el prestigi, l'esplendor. I era així en tots els sentits. Elegància, prestigi i esplendor només superats, tot i que eren estils radicalment diferents, per altres dos llocs de cinema també de "qualité" i selecció exquisida: el Coliseum —encara viu— i el Windsor Palace per a la nostra desgràcia passat a millor/pitjor vida.

L'Alexandra portava per aquelles dates el difícil to màgic i gairebé poètic d'una "mise en scene" cuidada, treballada amb rigor mimètic i de transposició molt a prop de les nostres pròpies vivències de cinèfil
encara jove,
a l e g r e

encara, feliç sempre. Tots aquests elements sumats (i per ordre alfabètic de números i de lletres) ofereix uns resultats definitius. Era, simplement, un lloc escassament freqüentat pels cinèfils de l'època, però sí un espai d'esbarjo cinematogràfic tan important com definitiu. L'Alexandra significà per molts anys (molts anys i bons) un cinema de trobades fortuïtes i de resultats espectaculars. I d'un record també de la rossa meravellosa, morta prematurament a una edat tan jove com incerta, tan desafortunada com dissortada. Judy Hollyday. Rossa de meravella i d'esplendor que després, al pas dels anys de marbre, pedra i seda, assolí de forma insòlita el rostre i la cara de Melanie Griffith. Un altre rostre, certament, una altra cara i presència renovada.

Però tota aquella gent que protagonitzà *Un cadillac de oro macizo* —actors principals, directors...— també varen saber morir. I morir, és clar, per a sempre. Richard Quine, director i els intèrprets també anomenats ja al llarg d'aquesta minimal crònica del cinema:

Paul Douglas, Fred Clark... El cinema Alexandra testimonià l'estrena de pel·lícules significatives i més aviat diverses: *Guerra y paz*, una llarguíssima cinta espectacular filmada a terres d'Itàlia i a la desapareguda Iugoslàvia, dirigida per tot un clàssic americà, King Vidor amb els treballs d'Audrey Hepburn, Vittorio Gassman, Oskar Homolka, Anita Ekberg... O *La caza*, aquell impacte sonor, 1966 amb José Maria Prada, Emilio Gutiérrez Caba, Aldredo Mayo, Ismael Merlo...

Cinema Alexandra,
un escenari viu i
de sensualitat,
un espai... ❖



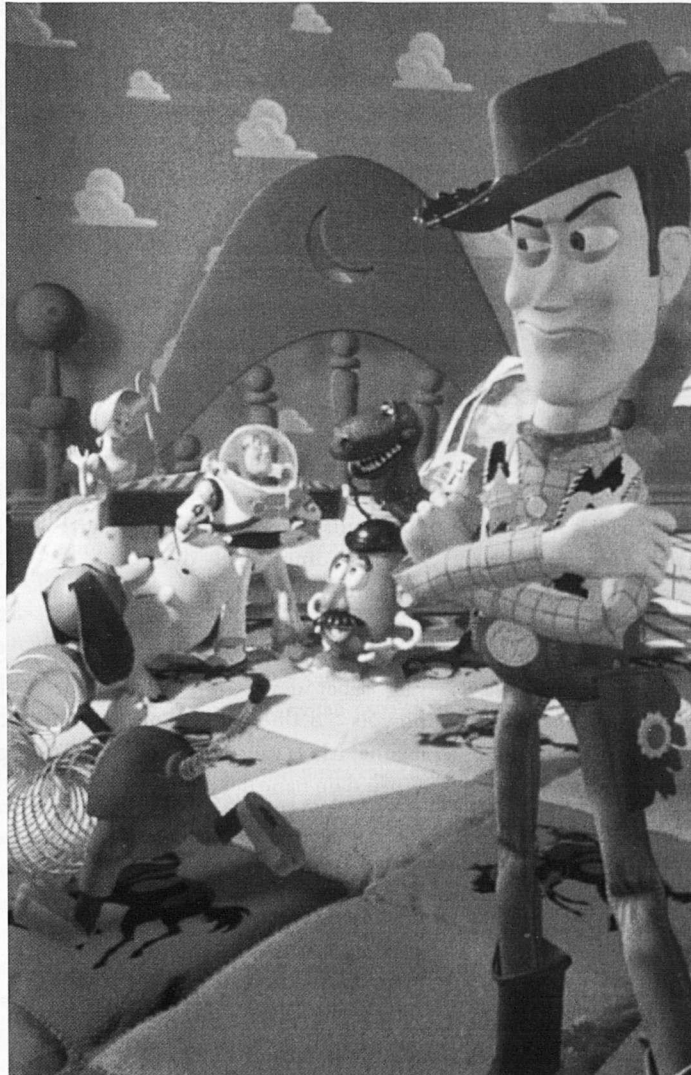
Joan Obrador

o la mort de l'art dels germans lumière

No deixa de ser curiós que, tot just celebrat el centenari del naixement del cinema, arribi a les nostres pantalles la darrera superproducció de la Walt Disney *Toy story*. La curiositat, estimat lector, es troba en el fet que aquesta (no sé si dir-ho) "pel·lícula" anuncia el possible futur de l'art cinematogràfic, és a dir, la seva desaparició.

Tota la crítica especialitzada d'aquest país n'ha fet grans lloances; parant esment en el seu enginyós guió i la impecable direcció de John Lasseter. No hi ha dubte que descobrir l'ànima de les joguines, el seu punt de vista sobre el nostre món, com es disputen l'estima d'Andí —el nin figurat protagonista— o descobrir una autèntica crisi existencial d'un guerrer espacial, quan descobreix la seva pròpia condició d'estafa comercial; tot això hi té qualque cosa de màgic i, potser, molt d'interès per a adults i nins espavilats. Però el que crec que no ha mesurat prou bé la crítica especialitzada és la mateixa condició del darrer producte Disney. Perquè *Toy Story*, simplement, no és una pel·lícula. Li manquen els principals components per a ser-ho: no hi ha actors humans, amb la qual cosa desapareix allò tan important pel cinema com és la direcció d'actors o l'art de la interpretació; no té cap tipus

de procés fotogràfic, així no hi ha problemes d'enquadrament perquè han desaparegut els fotogrames, ni problemes a l'hora de seleccionar els llocs on es vol filmar, o els colors i tonalitats lluminoses que el director de fotografia desitja... De fet, em sembla que l'única semblança entre *Toy* i una pel·lícula és que tots dos productes tenen argument i es poden veure reflectits en una pan-



talla cinematogràfica o televisiva. Es podria dir que aquest producte, més que un film normal, vol ser una nova

forma de produir pel·lícules de dibuixos animats. Si així fos, crec que les diferències encara podrien ser majors: tota la feina artística dels dibuixants humans ha estat substituïda pels programadors i els programes informàtics.

Un es pot imaginar un temps en què els ordinadors sàpiguen imitar la paraula i la fisonomia humanes, en aquest moment els "films" podran sortir directament dels xips dels ordinadors com a perfectes quimeres informatitzades i tant els actors, com els antics treballadors del cinema, seran un record. Només seran necessàries les màquines,

els seus operadors, el director-guionista i la productora. Si el cinema qualque vegada ha estat creador de ficcions, en el futur podria crear ficcions inversemblants i mai existents. Però, tal vegada, no ens hem de posar dramàtics perquè ja s'ha parlat molt de la mort de l'art del cinema: quan sorgí el cinema sonor o quan el vídeo domèstic es va popularitzar. Es pot creure que la progressiva informatització dels films només constitueix un graó més en la contínua evolució d'un mitjà d'expressió tan viu com ha estat el cinematogràfic. Emperò, *Toy Story* ens situa en una nova òrbita gràfica que hauria de menester un nou vocabulari, per exemple: "informàfic". Una nova realitat artísticovisual que té poc a veure amb la creació dels Lumière i que podria deixar en la prehistòria els grans creadors de la cinema-

tografia: Chaplin, Kubrick, Hitchcock, William Wyler, Woody Allen... Fins i tot, Spielberg. ❖



Aquell, va ser un any de mal averany. En duia totes les traces, o jo m'ho vaig pensar. Aleshores, encara creia que hi havia anys bons i anys dolents, anys de sort i anys de dissort. Amb el temps he arribat a descobrir que tots els anys són iguals: avorrits, rutinaris, monòton caminói de formigues cap a la sepultura. I és que en aquell temps —l'estiu de 1966—, jo era un joveçall frívol o sia, esperançat, que pensava que les coses es podien canviar.

El diari on jo era crític cinematogràfic, *Última Hora*, m'envià al Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

I va començar el pelegrinatge. Una matinada de juny, vaig desembarcar (en companyia del meu Sis-cents descapotable que havia passat la nit, ben fermat, a coberta) al port de Barcelona. A Barcelona m'hi vaig estar tot lo dia, i encara vaig tenir humor per anar-me'n de gresca amb els amics i alguna amiga dels meus anys d'estudiant al Clínic. Sopàrem a "Los Caracoles" (el propietari, en Bofarull, era un home divertit, ben relacionat amb el món de la cinematografia i de l'espectacle), ens n'anàrem de copes pel *Xino*, carrer de l'Arc del Teatre endins, férem parada a la Bodega Bohemia per veure l'actuació, trista i decadent, d'Oh Gran Gilbert i l'endemà —amb una ressa-ca de mil dimonis sevillans— em vaig despertar a l'Hotel Colón amb una senyora devora, que va resultar ser una amiga. No recordava res de res. Només sé que, en ser hora de partir amb el Sis-cents cap a Sant Sebastià, estava més pelat que un jonc: no em quedava ni una sola peseta de les que m'havia dat el diari per al viatge... A grans mals, grans remeis, vaig pensar, vaig telefonar a Josep Tous —el meu director— perquè em fessin arribar, a llista de Correus, més diners a Sant Sebastià.

Una de patètica:

El festival de Sant Sebastià

Només en arribar, el Festival em va semblar monstruós.

Tot varen ser dificultats, problemes, travetes... En primer lloc, no em varen voler acreditar; en segon lloc, el director de la mostra, Fernández Cuenca, no em va voler rebre; i, en tercer lloc, el personal d'oficines em tractà a puntades de peu, fins i tot amb insults: «*isleño de mierda*» —em va dir una al.lota escarransida amb mirada de monja redemptorista, típica del nacionalcatolicisme—, i a mi, que tenia l'experiència excel.lent de tres anys com a crític acreditat a la Mostra de Venècia, tot allò em va semblar d'un franquisme provocador.

Total, que vaig odiar el Festival des del primer moment i em vaig fotre del cine que s'hi projectava, del personal que l'organitzava i, sobretot, d'aquell sac franquista i vanitós, anomenat Fernández Cuenca, de tot... I, per més inri, vaig passar tres dies de fam (tants com es varen torbar a arribar els diners del diari des de Mallorca), emparant la pluja, un *xirimiri* pertinaç, vagarejant per l'Igueldo i administrant tan bé com vaig saber devers una dotzena de pinyols d'albercoc —oh, gran manà! Me'ls vaig trobar casualment al peu d'un banc del parc, on m'havia deixat caure, esgotat: va ser tot el que vaig menjar en tres dies... Així és que no ha d'estranyar ningú que les cròniques que enviava al diari fossin tràgiques, ferotges, brutals... Fins al punt, que un diari de Sant Sebastià, *La Voz de España*, en va fer referència: «*El enviado especial de "Última Hora" de Palma, Antonio Serra, pone al Festival de "chupa dómine". Titula su crónica El diluvio cae sobre el*

Festival.../... *termina diciendo: "mucho nos tememos que el señor Fernández Cuenca, por muy director que sea del Festival de San Sebastián, confunda el cine con Doris Day"*». Aquell diari em va fotre una pallissa de cal déu, i jo en vaig estar ben satisfet: era la meua petita venjança compensatòria contra el franquisme i la dictadura. Que el diaris del *Glorioso Meneo* —com deia l'historiador mossèn Antoni Pons— em fotessin canya, era reconfortant.

Però no em demaneu quines pel.lícules feren ni quines actrius o quins actors assistiren al Festival ni quines personalitats —o succedanis— formaren part del jurat... Tot se m'ha oblidat, se m'ha esborrat de la memòria, probablement perquè tot em va semblar infecte. Tenia massa prop del cor la cordialitat, la simpàtia, l'excel.lent cultura i la intel.ligència de Venècia i, sobretot, del seu director Chiarini. Record, això sí, que les sardines torrades que vaig devorar a un dels molls del port, el primer dia que vaig rebre les peles de Mallorca, em varen semblar sensorials, sublimes... i que la ciutat de Sant Sebastià era magnífica.

El Festival, pur franquisme decadent. Ja em perdonareu, si us ve de gust... ❖



Josep Franco

Serietat i empirisme girat de fantasia i de coses sinistres. Definirem el gènere, amb Sam Moskowitz, com “una branca de la fantasia identificable pel fet que facilita la deliberada suspensió de la incredulitat per part dels lectors (espectadors, en aquest cas) a través d’una insistència en crear una atmosfera de credibilitat científica sobre unes especulacions imaginatives sobre la ciència, l’espai, el temps, la sociologia i la filosofia”. L’espectador accepta, doncs, entrar en un món on la lògica no és la mateixa que regeix el seu, però no des de posicions o creences personals (que seria el cas del cinema de terror), sinó des de la ciència. Posicions que variaran amb el temps i l’espai, com fa la mateixa ciència. El fantàstic és un gènere que precisa de la submissió de l’espectador a les seves pròpies lleis internes, on tot és possible. Però també és el gènere on la realitat exhibida pot coincidir amb la de l’espectador, on es produeix la confusió entre allò real i allò imaginari, on les dues lògiques poden ésser versemblants i apareix el dubte i l’ambigüitat. Territori que no ofereix explicacions raonables a allò que narra, però que són probables.

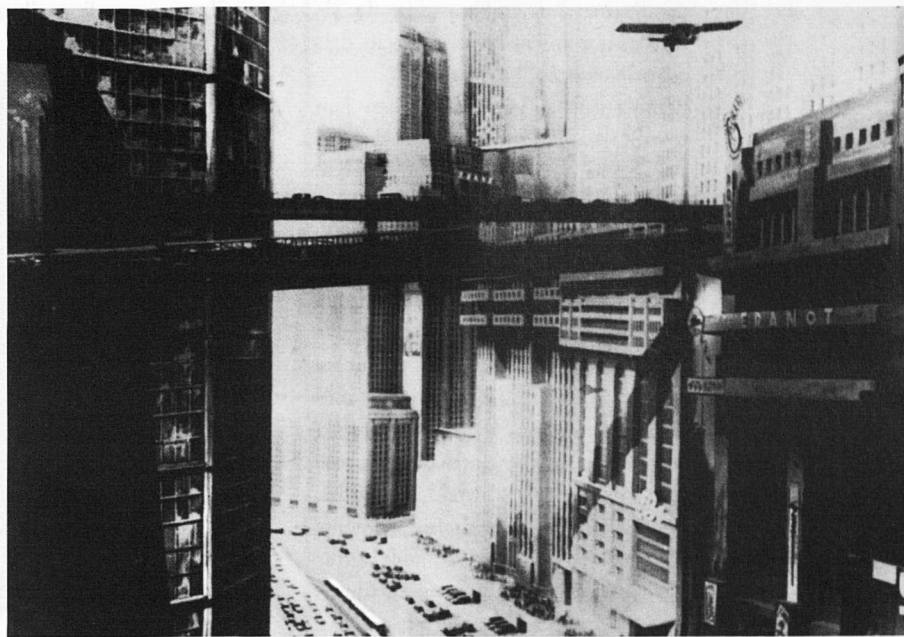
Metròpolis,
de Fritz Lang

La ciència-ficció és un gènere que implica un canvi de verosímil i desenvolupa una funció mítica: caràcter màgic d’allò fantàstic i mítico-religiós de la ciència-ficció. En qualsevol cas, sembla que el canvi de verosímil, la presència del mite, que ajuda a fer creïble allò que no s’ha de demostrar, i la mitologia de la ciència en aquest segle vint, són elements bàsics de la ciència ficció. La ciència-ficció, inscrita en el fantàstic, comporta una irrupció d’allò imaginari en allò real en utilitzar la ciència com a contrapès de la fantasia, provocant així la transformació d’allò versemblant en un referent científic que complirà un rol mític.

És un gènere que té moltes referències literàries. Normalment el mecanisme de recreació va d’allò científic, que serveix com a plataforma real, a allò fantàstic, que és on l’autor eixampla i construeix la seva visió *al·legòrica* del fet empíric. Hi

ha autors, com ara H.G. Wells, que fins i tot mostren preocupacions de tipus social i enfrontaments entre mons diversos, deixant-li a la tècnica humana l’alternativa del triomf, utòpicament, on la cibernètica jugarà un paper molt important. Altres autors mostraran la seva preocupació sobre l’evolució de l’home a la terra. Molts personatges del còmic, d’altra banda, han passat a la pantalla de la ciència-ficció. Aquí el trucatge n’és

passat o cap al futur mitjançant una màquina, com ara *El temps a les seves mans*, 1959, de George Pal, entre moltes. Un tercer bloc temàtic podria ésser la fantapolítica, amb exemples com *L’increïble home minvant*, 1957, de Jack Arnold, que mostra la petitesa de l’home respecte del món que l’envolta. Altre bloc temàtic seria el món dels superhomes que intenten un domini total sobre la humanitat, com ara el retrat de la



una peça fonamental de la narració, i no solament un element decoratiu, com ho són també els decorats i el maquillatge, necessaris en aquest discurs atmosfèric. Alguns trets caracteritzadors de certs personatges es fan extensibles a tota la humanitat.

Citem a continuació alguns blocs temàtics. Un tema molt utilitzat ha estat l’espai exterior, ja des de posicions gairebé teatrals (període prehistòric: 1898–1928), recordem *El viatge a la lluna*, 1902, de Georges Méliès. L’altre bloc temàtic a què ens podem referir és al temps, ja siga l’anticipació, és a dir, portar a presència mons antics, com ara *El món perdut*, 1925, de Harry Hoyt o *Horitzons perduts*, 1937, de Frank Capra, ja siga la possibilitat d’anar cap al

societat maquinista de principis de segle que fa Fritz Lang a *Metròpolis*, 1926. Però els eixos temàtics principals són el doble, el mal, la monstrositat (geganisme o bestialisme), l’antropomorfisme, les alteracions del cos humà i la supervivència, juntament amb el viatge.

La ciència-ficció és el reflex de les fòbies, entre d’altres miralls, del segle XX, i ens permet una lectura en clau antropològica de la nostra societat, des de la fantasia, des del simulacre de la veritat que és tot el cinema, però, aquí, amb voluntat de transformació versemblant. Els suports narratius més importants són: l’home de ciència (el savi foll, l’aprenent de bruixot, el savi patriota i màrtir), el dolent, l’heroi i la dona. ❖



FARGO

Juan Carles Romaquera

Minnesota, 1987. Jerry Lundegaard (William H. Macy) és un venedor de cotxes amb greus problemes de diners. Amb vista a sortir-ne decideix contractar dos criminals. Carl (Steve Buscemi) i Gaer (Peter Stormare), perquè segrestin la seva dona, filla del seu cap (Harve Presnell). Des d'un principi la cosa es complica i els segrestadors comencen a deixar cadàvers per tot arreu. Llavors entra en escena Mare Gunderson (Frances McDormand), cap de policia de Brainerd i embarassada de sis mesos, que inicia la investigació dels assassinats que s'han comès.

Sembla que els germans Cohen han decidit fer una cura d'humilitat després del fracàs -crític i econòmic- que resultà de la seva associació amb el productor Joel Silver i el film *The Hudsucker proxy* (una producció de 25 milions de dòlars). *Fargo* ens apropa als orígens dels Coen, en concret a la seva obra prima *Sangre Fàcil* (encara que hi ha una petita diferència que més endavant s'analitzarà); ambdues tenen en comú una ambientació de tipus realista, dins un marc rural i quotidià. Però podem trobar alguns elements característics relacionats amb altres pel·lícules de la seva complexa filmografia, per exemple: la progressiva complicació dels fets provocats pels protagonistes ens recorda *Arizona Baby* i a *Barton Fink* (en aquest cas s'arriba a un paroxisme psicològic insuportable). Finalment, i tenint en compte l'avaluació global del film i el nivell de qualitat de *Fargo*, no podem oblidar les excel·lències de la seva gran obra mestra, *Miller's Crossing*.

Però llevat de les particulars afinitats que podem trobar amb la resta de pel·lícules dels Coen, hi ha una sèrie de punts més generals, força interessants i sempre presents, com és el cas en el seu darrer film: 1) la ruptura que s'estableix entre els diferents gèneres cinematogràfics, en concret la comèdia i el thriller. Considero que *Fargo* és un exemple pel que fa a la combinació d'humor i dramatisme dins un mateix film, fins i tot dins l'escena mateixa, 2) la prolongació del temps narratiu,

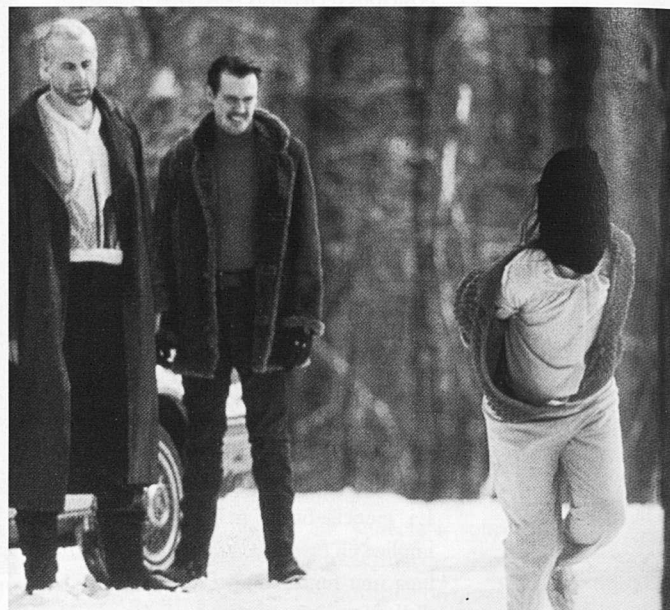
recolzat amb elements repetitius i que són simples detalls (però que provoquen en l'espectador la sensació que els autors juguen amb l'argument), és un punt important dins la narrativa dels Coen: a *Fargo* podem observar aquesta apreciació en alguns diàlegs que acaben resultant força còmics, 3) la desvinculació amb tot referent real que podria tenir la pel·lícula; els Coen elaboren els seus films com a cercles tancats, cada film es caracteritza pel seu automatisme cinematogràfic. *Fargo* és un film tancat dins ell mateix. En

canvi, a *Sangre Fàcil* la realitat està massa implicada dins l'ambient i estructura del film com per ésser extirpada de tot referent extern a la pròpia pel·lícula; en canvi no succeeix el mateix a *Miller's Crossing*, on els esdeveniments dramàtics avancen dins una ambientació producte de la referència al mateix gènere negre.

L'obra filmica dels germans Coen constitueix l'elaboració de tot un món que provoca un enarriament en l'espectador, un sentiment d'estranyesa, ja que l'espectador es veu aïllat de la realitat a la qual pertany. Les accions es desencadenen pel simple desig o voluntat dels seus creadors, perquè ells ho han escrit així; al cap i a la fi els fets no tenen gaire transcendència, per no dir cap. Tot el que passa resulta estrany, així com estrany es fa poder explicar-ho ja que el conjunt de l'obra és el resultat de caprici de l'artificiosa creació d'aquests dos germans que juguen a fer cinema.

Fargo resulta ser una arribada a la maduresa. Joel i Ethan Coen recullen tots els elements positius que podien treure de la seva pel·lícula més clàssica fins ara. El film rebutja l'estil manierista de les seves anteriors produccions, on la recerca d'un cop efectista era

constant, així com també era sovint el recarregament en la planificació visual, buscant imatges impactants. En aquest cas, fins i tot l'ambientació (la blancor de les terres nevades de Minnesota) delimiten el joc visual al qual ens tenien acostumats els Coen. Són el propi ambient, la pausada exposició dels fets i la rutinària peripècia vital dels habitants -avorrida, aletargada, enfront dels esdeveniments, els fils conductors de la pel·lícula. La misteriosa atmosfera del film queda marcada per una posta en escena calmada,



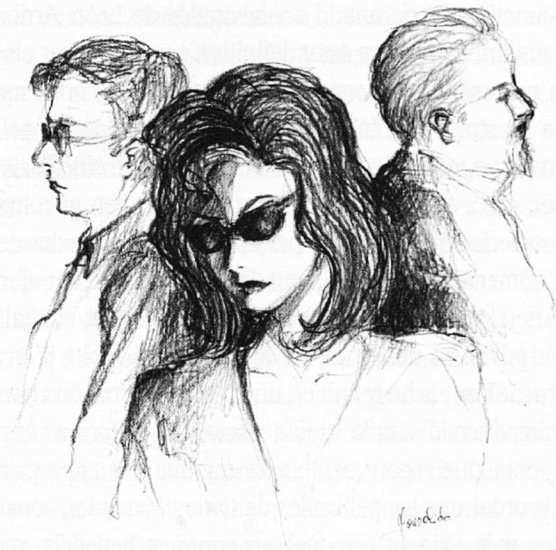
econòmica, on cada plànol és necessari i sense exercir cap mena de virtuosisme amb la càmera.

També cal destacar que tot just a l'inici se'ns indica que els fets esmentats al film són reals; per tant si ho posem en relació amb el que s'ha dit abans podem dir que els Coen han tingut la capacitat de traslladar la realitat el seu terreny, a la seva manera preferida de contar les coses. Així doncs el film s'inicia dins un marc realista, però els seus autors no triguen en fer-lo seu de forma magistral i gairebé inconscient per a l'espectador, qui no s'adona que també està dins el film. I no oblidem que aquest és un objectiu que tots els cineastes es proposen, però que molts pocs assolixen. ❖

El Festival de Cine

Jorge Martí

4



de les bases del cine d'absència d'Erice); però desplegat el seu significat sobre l'entramat lògic del pla o de la pel·lícula, per marcar el desmembrament (¿no és un gest sinònim de suïcidi? ¿no comença la pel·lícula parlant d'aquell ésser esquarterat / esquarterable que és el cos-Frankenstein?), la fragilitat extrema. Fragilitat corporal però també simbòlica: allà no res conforta l'expectativa d'aquesta gegantina pregunta que finalment sembla ser el punt al qual les nines miren o del qual esperen alguna resposta sonora. Tot és ermàs, esterilitat, pura extensió sense res que assenyali, divideixi, orienti: pur

confrontació amb un paisatge sense paraules, tot i que està ple de signes (les vies fèrries, els pals i cables, el camp llaurat, tots positivament presagis de força): de signes elegantment geomètrics, però que ningú ni res sembla haver posat allà, ja que ningú ni res respon a aquest gegantí "¿què faig jo?" que es desplega cap a l'infinit. De signes, diguem-ho de pas, ociosos, incapaços de significar, artificials però inhumans. La curiositat infantil, les primeres passes en el descobriment del cos (si s'ho estimen més, de la finitud davant d'aquestes

Immocionada

infinit que es despleguen a la mirada, de la mancança, de la mentació), dels significats de les s i accions, es torna en aquest pla impossible aprenentatge, un espelebadés: Erice cerca en la infantepera simplificant) les claus de la municació, de la impossibilitat, uest preciós moment en què l'influ s'inserta tentinejant en el fràgil e dels símbols i rituals culturals.

allò que sorprèn d'aquesta semitànica recerca antropològica de xperiències radicals ("de rel") és la



mercebile capacitat del director per visualitzar en termes tan senzills i significativament lírics com els del present exemple una reflexió tan esquerra: el seu cine (com el de Ford, Truffaut, Renoir, o com el de Jean Vigo, i per descomptat el de l'infravalorat Griffith —però això és anar massa enfora per avui) és una acumulació d'encerts compositius, de planificació d'enquadraments on els objectes encerten a desplegar un fecund joc de relacions lògiques i visuals. Un cine, vaja, apte per qui estigui disposat a "veure" (que no és igual que "mirar"). ❖

Setembre de 199... Una nova edició de la Mostra de cine de Venècia. Els organitzadors estan preocupats pel creixent desinterès del públic, així com també pels maliciosos comentaris que les pel·lícules premiades a les darreres edicions varen rebre a bona part de la premsa internacional. Inclús alguns crítics italians, habitualment més benèvols que no els seus col·legues estrangers, es varen unir al malestar general i varen posar en dubte la bona salut del certamen, rabejant-se en allò que varen anomenar "crisis estructural". Els més durs varen suggerir un subtil nepotisme en la política de premis com a causa de la crisi. A pesar de tot, en aquesta nova convocatòria, en lloc del major rigor en la selecció de pel·lícules que tots esperaven, s'ha optat per reviscolar l'interès del públic prescindint de les pròpies normes i homenatjar, per primera vegada en la història del certamen, dues personalitats de la cinematografia europea al mateix temps: l'actor italià Marcello Mastroiani i el director espanyol, ja retirat, León Arribas. Una maniobra tan cridadera com inútil, una falsa injecció de vitalitat, basada en la recuperació sentimental de dues velles glòries del passat, per mitjà de la qual tracten de desviar l'atenció general dels vertaders problemes del certamen, el qual, després d'una trajectòria sense retrets, corre ara el perill d'enfonsar-se definitivament en la llacuna, com la ciutat en la qual se celebra.

A l'organització de la Mostra, hi figura de fa alguns anys, com a assessor del comitè de selecció i del jurat, Carlos Mercader, un director espanyol radicat a Itàlia, que no ha tengut gaire èxit al seu propi país, però que en canvi té el favor del públic europeu i nord-americà. Antic amic i col·laborador de León Arribas, n'hi ha que pensen que la seva intervenció ha estat definitiva per convèncer els altres membres del comitè de la necessitat d'esmenar un error del passat i homenatjar Arribas, no premiat mai a la Mostra, i els films del qual s'han convertit en pel·lícules de culte per un grup de cada vegada més nombrós i entusiasta de cinèfils. Més d'un se sorprendria de saber, però, que Carlos Mercader ha estat, ben al contrari, l'única veu discordant en una decisió presa gairebé per unanimitat, ja que des del començament es va oposar a l'homenatge que, finalment, la Mostra ha decidit oferir a Arribas. Tot i que en públic les relacions entre tots dos són aparentment cordials, també és cert que el seu tracte privat va deixar de ser amistós ja fa molts d'anys, i les poques vegades que la casualitat els ha reunit en un acte social, tots dos han optat per amagar la mútua animadversió sota la tupida xarxa d'unes formes impecables i d'una fingida companyonia, que segons sembla ha enganat fins ara a gairebé tothom. No estaria de més recordar que les pel·lícules de Carlos Mercader, considerades mediocres per la crítica més exigent, produeixen enormes beneficis, mentre que León

Arribas, les pel·lícules del qual a penes cobreixen les despeses de producció que generen, tenen un enorme prestigi entre la crítica. No es pot dir que a Mercader se l'ataqui obertament, però tampoc se l'alaba gaire. No li perdonaran mai que renunciàs a la qualitat que prometien els seus primers treballs cinematogràfics (precisament com a ajudant de direcció d'Arribas, en el rodatge de *Els trens de la nit i Ombres*), a favor de la comercialitat creixent dels seus treballs posteriors, realitzats ja en solitari, i basats en la repetició d'unes mateixes fórmules d'eficàcia assegurada, amb les quals oculta, segons diuen amb sorna, la dramàtica manca de talent que el caracteritza. Carlos Mercader, en aparença un ésser satisfet d'ell mateix i amb èxit social i econòmic, donaria bona part d'aquests triomfs materials per una petita dosi del reconeixement que el cine minoritari de León Arribas ha rebut. Arribas, per la seva banda, és plenament conscient de la seva incapacitat innata per contar històries interessants, per la qual cosa es refugia en un cine líric de bellesa onírica que avorreix el públic i entusiasma la majoria dels crítics. De fet, els daltabaix econòmics que han suposat gairebé totes les seves pel·lícules l'han apartat definitivament de la indústria cinematogràfica. La seva frustració deriva del fet, per ell paradoxal i fins i tot incomprensible, que el públic s'estima més el cine convencional i mediocre del seu antic ajudant que no el seu.

La gruixada figura de Mercader, amb el su ample somriure, emmarcada per un rostre rubicund i una acurada barbeta lleugerament canosa, amb els seus trajos sempre impecables, l'inevitable corbatí al coll i les seves maneres de *bon vivant*, és molt popular als salons de Gran Hotel Excelsior o al vestíbul del Palau del Cinema, on fa demostració, entre pel·lícula i pel·lícula, d'un tracte afable i un punt afalagador amb tots sense excepció, actors i directors, productors i periodistes acreditats. Són les habilitats adquirides amb la pràctica que donen els anys dedicats a promocionar-se a si mateix en els ambients més diversos, tant a Europa, com a Hollywood, on ha treballat ocasionalment. Mercader és una d'aquelles persones que sap quedar bé amb tothom, dir-li a cada un exactament el que espera que li diguin i treure'n, al mateix temps, el màxim profit personal. Un animal social que aquí es troba en la seva salsa, rodejat del bo i millor del cine mundial. Però aquest matí no ho té gaire clar. Una ombra d'inquietud o d'impaciència enterboleix la seva mirada i el bàrman de l'hotel, amb la seva característica oscil·lació de cap, li suggereix (no li ho diria mai directament) que tal vegada hagi begut massa. Tot un rècord, fins i tot per una reunió d'artistes de cine, tan propensos, com és notori, als abusos de l'alcohol.

Mercader se sent irritat, tot i que no ho demostrï. León Arribas ha tengut la poca vergonya de sol·licitar expressament ser rebut per ell a l'aeroport, cosa que no

infinite
mirada,
mentació
s i accion
mpossibl
lebadess:
opera sim
municaci
uest prec
lu s'insen
e dels sí
allò que
titànica
xperienc



de les bases del cine d'arribas
d'Erica); però desplegat el seu signifi-
cat sobre l'entramat lògic del pla o de

confrontació amb un paisatge sense
paraules, tot i que està ple de signes

visible ca
visualitzar e
nificativam

deixa de ser un sarcasme innecessari, un broma de mal gust a la qual Carlos Mercader no es pot sostreure, ja que al cap i a la fi una de les seves obligacions com a membre del comitè de la Mostra és precisament atendre, en qualitat de relacions públiques extraoficial, les personalitats convidades, sobretot els dos homenatjats.

Davant la mirada, aquesta vegada d'aprovació, del bàrman, renuncia a beure el seu quart combinat i s'encamina al moll on l'espera el seu gran amic Pier Luigi Mocenigo, descendent, per branca secundària, d'una de les famílies en altres èpoques més il·lustres de Venècia i secretari perpetu de la Mostra. Pier Luigi l'informa que l'avió d'Arribas s'ha retardat. No esperen que aterri a l'aeroport Marco Polo abans de les quatre. Encara els queden algunes hores per endavant.

— Et convido a dinar a Torcello —diu Pier Luigi.

— A la Locanda Cipriani?

— ¿Per què no? Paga la Mostra —afirma rient.

— Bé, d'acord —concedeix Mercader—. Fa molts d'anys que no hi vaig. Està vist que avui s'han posat d'acord per visitar-me tots els fantasmes del passat.

Pugen al motoscaf. El dia és magnífic. La setmana passada va ploure de valent i, després del temporal, un vent del nord ha agranat la humida atmosfera de la ciutat, suavitzant la calor asfixiant del mes passat, i donant pas a un sol molt més subtil, que es dilueix amb suavitat dins les aigües de la llacuna. Seguint el rastre del *vaporetto* que uneix el Lido amb Sant Marc, el motoscaf voreja ràpidament Sant Giorgio Maggiore i es dirigeix al centre de la ciutat.

— Carlos, me tens preocupat —li confessa Pier Luigi.

— ¿Per què?

— D'ençà que s'ha confirmat la presència d'Arribas, sembles trastornat. No ets tu.

— ¿Què tens por que arriï un escàndol? —pregunta Mercader, amb ironia.

Deixant la Riva degli Schiavoni a l'esquerra, envaïda a aquelles hores per innombrables grups de turistes, el motoscaf entra al Rio dell'Arsenate.

— La veritat és que no ho acab d'entendre —comenta Pier Luigi—. Vull dir que, al cap i a la fi, Arribas i tu éreu amics. Vares fer feina sota les seves ordres en algunes pel·lícules francament bones. Tu mateix has reconegut en qualque ocasió que vares aprendre amb ell tot el que saps de cine.

— No facis molt de cas del que jo hagi pogut dir en públic sobre Arribas.

— ¿Què us va passar en realitat? ¿És només per allò de Paula Segura? No crec que valgui la pena perdre cap amic per una dona com ella. Paula és senzillament una puta ambiciosa que va utilitzar Arribas i es va divertir amb tu. El va triar a ell, d'acord, però quan va tenir la primera oportunitat a Hollywood, no va dubtar a

abandonar-lo també. No pots guardar-li encara rancúnia. Ha passat massa temps des d'aleshores. Heu tengut temps a bastament per oblidar-la. —Després d'una pausa—: Tampoc et deman que torneu a ser amics. Només que segueu dissimulant, com ho has fet fins ara. En tot cas, tenc l'obligació d'avisar-te que aquesta actitud, tan rodonament contrària a l'homenatge a Arribas, ha provocat un escàndol entre els peixos grossos de la Mostra. Ha estat una estupidesa que ara tots comenten i que, a la llarga, et perjudicarà. T'ho dic en confiança: has compromès seriosament la teva posició a la Mostra. Alguns ja han demanat el teu cap.

Mercader triga uns segons a contestar. En aquests moments es troba molt lluny de Venècia i de les mesquines intrigues de la Mostra. El nom de Paula evoca alguns dels seus pitjors records. La radiant i coqueta Paula Segura, amant d'Arribas i actriu revelació del cine espanyol. La dolça i indecisa Paula, que es colgava per torn amb tos dos, incapaç, segons sembla, de triar entre ells, entre el mestre i el deixeble. Unes vegades amb un i unes altres amb l'altre, segons els seu estat d'ànim. Paula havia protagonitzat *Els trens de la nit* i *Ombres*, les dues pel·lícules realitzades en col·laboració per Arribas i Mercader, i va interpretar el paper de l'aristòcrata veneciana Renata a la posterior *Entre els arbres*, una versió cinematogràfica de la novel·la *Across the river and into the trees* de Hemingway, que Arribas va estrenar després de la ruptura definitiva amb Mercader. Aquesta pel·lícula és gairebé una excepció en la carrera d'Arribas, tant per la manera àgil com es desenvolupa l'argument, sense renunciar a la bellesa formal característica del seu cine, com pel merescut èxit de públic que va obtenir. Al seu moment va sorprendre gratament als crítics i avui se la considera la seva millor pel·lícula. Amb ella va guanyar la Concha de Sant Sebastià i l'Os d'Or de Berlín. La varen rodar íntegrament a Venècia i l'escena final, la mort del coronel Cantwell, va ser filmada precisament a Torcello, on ara els porta el motoscaf.

— Tal vegada serà perquè he begut massa —li diu Carlos a Pier Luigi, tot i que sense mirar-lo a la cara, els ulls fixos en la brillantor multicolor de les aigües—, o perquè ets un dels pocs amics en els quals encara puc confiar, però et contaré una cosa que mai he contat a ningú. Les coses amb Paula no varen ser tan senzilles com t'imagines. Quan va començar la nostra història, vaig pensar que traïa el meu millor amic, i que, a la llarga, enemistar-me amb Arribas seria nefast per la meua carrera. I encara així vaig seguir endavant. Sense por i sense el menor penediment. Estava boig per ella. En realitat, però, com vaig saber més tard, jo no era més que una titella en les seves mans. El cabró d'Arribas havia empès Paula, que obeïa com una autòmata tots els seus desitjos, als meus braços i a través d'ella em manipulava al seu gust.



Han sortit a l'altre costat de la ciutat. Al davant tenen el cementeri de Sant Michelle i una mica més enllà Murano. El motoscaf augmenta la velocitat, posant proa a Torcello. A la seva esquena, Venècia s'allunya amb rapidesa. Amb massa rapidesa, com les aigües fangoses del passat, que sempre acaben per barrejar-se amb les poques illes de felicitat que ens permet la vida. Si ara es girassin, encara distingirien, en primer terme, l'austera massa de Sant Francesco della Vigna, i a la dreta, la cúpula platejada de Sant Marc i el Campanile, que sobresurt per damunt de la mar de teulades marrons que cobreixen la ciutat.

— Com ho vares saber?

— Mira, Pier Luigi. En aquesta vida no pots fer res en secret. Tard o d'hora tot se sap. —Després d'una pausa, que aprofita per encendre una cigarreta— M'ho va dir ella mateixa. Darrerament ens hem vist algunes vegades. —Amb una rialla sarcàstica— He, he! Sobretot d'ençà que ems varen nominar a l'oscar.

— Jo creia que us havieu enemistat precisament per ella.

— En certa manera, sí. Però això és només una part de la qüestió. Com si diguéssim, la versió oficial, la que a tots dos ens convenia que es difongués. L'altra cara de la moneda, la que gairebé ningú coneix, llevat de nosaltres tres, Arribas, Paula i jo, és molt més tèrbola i mesquina. El que va passar en realitat, no s'hauria de saber, i molt manco ara: podria convertir-se en un escàndol que de cap manera ens interessa. Ni a Arribas, ni a mi, ni a la direcció de la Mostra, que ha arriscat massa amb aquest homenatge.

Han arribat a Torcello. Segueixen el camí que condueix entre canyars a la basílica de Santa Maria Asunta, i abans d'arribar-hi, entren a la Locanda Cipriani, on els posen en una taula discreta, en la qual poden, mentre dinen, prosseguir tranquil·lament la conversa.

— Ja sé que et costarà creure'm; però, Pier Luigi, no crec que mai t'hagi parlat tan seriosament. *Entre els arbres* la vàrem fer plegats Arribas i jo. No, no m'interrompis... Deixa'm acabar. Sé molt bé què dic. A les anteriors, *Els trens de la nit* i *Ombres*, el meu paper ja havia estat més gran que no el que es podia esperar d'un simple ajudant de direcció. Tant el guió com part de la direcció varen anar a càrrec meu. Quan el vaig conèixer, Arribas era un director bastant més major que no jo i, per descomptat, amb molta més experiència cinematogràfica. Ell va trobar en mi els ingredients que al seu cine li faltaven: aquella grapa narrativa que no ha tengut mai. Així que no va tenir cap escrúpol a aprofitar-se de les meves qualitats en benefici propi. El cas és que érem complementaris: allò que a ell li faltava ho tenia jo de sobres. I viceversa. Junts vàrem fer grans pel·lícules.

Per separat no hem aconseguit res més que accentuar les nostres respectives mancances, com han demostrat les nostres carreres en solitari. Però a *Entre els arbres*, el gran èxit d'Arribas, la pel·lícula sobre la qual fonamenta el seu prestigi actual, el pes del rodatge el vaig dur jo. És cert que les seves observacions acostumaven a ser molt encertades i jo les vaig aprofitar quan em va semblar que milloraven la pel·lícula. Però amb això no n'hi havia prou per fer cine. Ell va optar per inhibir-se de la feina diària. Pràcticament vaig ser jo qui es va ocupar d'aixecar escena rere escena la pel·lícula. Si Arribas no m'hagués tengut aleshores, és a dir, amb aquella habilitat i aquella capacitat de feina que jo vaig posar al seu servei, i que ara tant ell com alguns crítics em neguen, dubt molt que mai s'hagués arribat a estrenar.

Paula, com et dic, era un simple ninot, un instrument en les seves mans. Seguint les seves ordres, ella em va fer creure que Arribas no tenia ni idea de la nostra història; que ella en realitat m'estimava a mi, però que no s'atrevia a abandonar-lo definitivament. Tots dos sabíem que no ens convenia, sota cap concepte, tenir-lo com a enemic, ja que posseïa un enorme poder a l'escassa indústria cinematogràfica espanyola de l'època. La nostra situació era confusa i no tenia una fàcil solució, almanco a curt termini. Així que vàrem decidir esperar.

Quan estàvem a punt d'acabar el rodatge de *Entre els arbres*, en el qual Arribas em va prometre que tots dos figuràriem com a directors conjunts de la pel·lícula, i jo deixaria d'aparèixer com un simple ajudant de direcció, va creure convenient fingir que havia descobert la meva relació secreta amb Paula. Sempre he pensat que ho havia planejat des del començament. Ara que el conec millor, el crec capaç d'això i de molt més. Un dia em va citar aquí mateix, a la Locanda Cipriani, i em va fer una proposició forassenyada en la qual jo vaig caure com un idiota. Deixàriem que Paula triàs entre nosaltres. Per contra, com a compensació l'afortunat renunciaria als seus drets sobre la pel·lícula acabada. Ella em va triar a mi i Arribas es va quedar amb la pel·lícula, que es va convertir en el major èxit de la seva carrera. Com ja saps, Paula se'n va anar amb mi a Roma, on ja havia aconseguit un contracte per treballar amb Fellini. No va estar ni dos mesos a tornar amb Arribas. El temps que va trigar a estrenar-se la pel·lícula, és a dir, quan ja era massa tard per esmenar el meu error. Jo vaig quedar sense al·lota, sense la part que em corresponia en els beneficis d'una pel·lícula en què havia posat la millor part de mi mateix i sense que s'hi reconegués públicament la meva participació activa. ¿Què et sembla? ¿Tenc motius o no per mantenir les distàncies amb semblant individu?



-infini
mirada,
mentació)
s i accion
mpossible
lebadés: l
opera sim
municaci
uest prec
du s'insert
e dels sín
) allò que
titànica r
xperiènci





Minnesota, 1987. J (William H. venedor de co problemes de d a sortir-ne decideix co minals. Carl (Steve I (Peter Stormare), per seva dona, filla del : Presnell). Des d'un pr complica i els segrestat deixar cadàvers per te entra en escena M: (Frances McDormand de Brainerd i emba mesos, que inicia la i assassinats que s'han c Sembla que el germ; decidit fer una cura d'l del fracàs -crític i resultà de la seva as: productor Joel Silver *Huntsucker proxy* (una milions de dòlars). *F* als orígens dels Coen, seva opera prima *San* que hi ha una petita di endavant s'analitzarà) en comú una ambienta lista, dins un marc r. Però podem trobar : característics relació pel·lícules de la seva o grafia, per exemple: complicació dels fets protagonistes ens re *Baby* i a *Barton Fink* s'arriba a un paroxi insuportable). Finalm compte l'avaluació glc nivell de qualitat de *H* oblidar les excel·lències obra mestra, *Miller's Crossing*.

Però llevat de les particulars afinitats que podem trobar amb la resta de pel·lícules dels Coen, hi ha una sèrie de punts més generals, força interessants i sempre presents, com és el cas en el seu darrer film: 1) la ruptura que s'estableix entre els diferents gèneres cinematogràfics, en concret la comèdia i el thriller. Considero que *Fargo* és un exemple pel que fa a la combinació d'humor i dramatismes dins un mateix film, fins i tot dins l'escena mateixa, 2) la prolongació del temps narratiu,

Després d'aquestes darrers paraules, tots dos han caigut en un incòmode mutisme, Mercader capficat en els seus desagradables i dolorosos records i Pier Luigi Mocenigo en la incertesa i el desassossec. Pagen el compte i es dirigeixen de nou al motoscalf, que els du a tota velocitat cap a l'aeroport Marco Polo, on han de recollir l'estrella de la Mostra d'enguany, el director espanyol León Arribas, la presència del qual a Venècia, al costat d'un dels millors actors del cine europeu, Marcello Mastroiani, ha despertat més expectació, fins i tot, que no les pel·lícules presentades a concurs.

— Però —diu Pier Luigi—, a l'equip de rodatge hi havia més persones, operadors, director de fotografia, actors, il·luminadors, etc... ¿Com és que no varen sospitar el que havia passat? Ja saps com són aquestes coses, fins a quin punt els agrada murmurar a la gent.

— Supòs que sí, que en efecte ho varen sospitar tot des del començament. De fet els constava, ja que treballaven a les meves ordres, que era jo qui duia el pes de la pel·lícula. Per descomptat, els degué resultar sorprenent que el meu nom no aparegués en els títols de crèdit. Però segurament tenien por d'Arribas i varen callar. Qui més qui manco, tots li devien qualche favor. Ja te n'he parlat, del seu poder, que era enorme i, a més, venia agombolat per un prestigi gairebé sagrat que encara disfruta.

Són molt a prop ja de l'aeroport. El motoscalf es disposa a realitzar la maniobra per atracar al moll, estibat d'embarcacions que esperen, després del retard, l'arribada de l'avió de Barcelona.

— Contar-ho ara —prosegueix Mercader—, després de tant de temps, em pareix completament inútil. ¿"Arribas", em diran, "amb tot el seu prestigi, un embaucador? ¿El director més celebrat del cine espanyol, l'il·lustre homenatjat de la Mostra un poca-vergonya? ¿Entre els arbres, una de les millors pel·lícules de les darreres dècades, obra d'un petulant com tu, d'un fat vividor, a qui sempre li ha fallat el geni dels grans directors?" Pensa-t'ho bé. ¿Com em creurien? A més —amb una sonora riota i donant una manotada carinyosa a l'esquena del seu amic, que sembla haver perdut el seu bon humor habitual—, en el fons, Pier Luigi, ¿a qui li importa?

Biniamar, juliol 1996

8

al cap i a la fi els fets no tenen gaire transcendència, per no dir cap. Tot el que passa resulta estrany, així com estrany es fa poder explicar-ho ja que el conjunt de l'obra és el resultat de caprici de l'artificiosa creació d'aquests dos germans que juguen a fer cinema.

Fargo resulta ser una arribada a la maduresa. Joel i Ethan Coen recullen tots els elements positius que podien treure de la seva pel·lícula més clàssica fins ara. El film rebutja l'estil manierista de les seves anteriors produccions, on la recerca d'un cop efectista era

el seu març que els seus comentaris al film són reals; per tant si ho posem en relació amb el que s'ha dit abans podem dir que els coen han tingut la capacitat de traslladar la realitat el seu terreny, a la seva manera preferida de contar les coses. Així doncs el film s'inicia dins un marc realista, però els seus autors no triguen en fer-lo seu de forma magistral i gairebé inconscient per a l'espectador, qui no s'adona que també està dins el film. I no oblidem que aquest és un objectiu que tots els cineastes es proposen, però que molts pocs assoleixen. ❖



Ignacio Martín Jiménez

Un cine tan elaborat intel·lectualment i compositivament (perquè una cosa implica l'altra) com el d'Erice és ple de moments, molts d'ells gairebé silencis, en els quals la mirada de l'espectador resulta atrapada en aquest jungla de significats i implicacions que el fotograma-natura morta desplega. El que ens ocupa, pres com tothom ja sap de *El espíritu de la colmena*, és un dels meus preferits. Dues nines, vestides amb uniforme escolar, totes soles i d'esquena a la càmera-ull de l'espectador, semblen escrutar un més enllà que es disol en l'infinit, on per axioma han d'ajuntar-se les vies del tren i les línies de la xarxa elèctrica; però tal vegada també tots els destins. Un moment particular que, tot i això, recolleix tot el sentit de la pel·lícula: perquè el bon film acostuma a respondre a una estructura fractal, i aquest ho és.

La rugositat de les pedres que remarquen la via ferroviària, l'esterilitat de l'immens ermàs en guaret, la rigidesa i la geometria del ferro però també del cel, d'aquest horitzó inexorablement llunyà i inflexible (cel-mur, poc propici pel concepte idealitzat del cel que se suposa a unes nines d'aquesta edat) que retorna la mirada desprotegida d'una de les nines, són l'antítesi d'aquests dos bocinets indefensos de carn. Tant és així que una de les germanetes posa la seva cara sobre la via: aparentment per "escoltar", una altra posada en escena de l'escrutació, el possible so llunyà d'un tren (la possibilitat d'anar a un altra part: de fundar un relat —una de les bases del cine d'absències d'Erice); però desplegat el seu significat sobre l'entramat lògic del pla o de la pel·lícula, per marcar el desmembrament (¿no és un gest sinònim de suïcidi? ¿no comença la pel·lícula parlant d'aquell ésser esquarterat / esquarterable que és el cos-Frankenstein?), la fragilitat extrema. Fragilitat corporal però també simbòlica: allà no res conforta l'expectativa d'aquesta gegantina pregunta que finalment sembla ser el punt al qual les nines miren o del qual esperen alguna resposta sonora. Tot és ermàs, esterilitat, pura extensió sense res que assenyali, divideixi, orienti: pur

fisicisme, pura corporalitat sense paraules. Paradoxal: allà on s'espera un espai de la summa facilitat de la comunicació (convergeixen el tren, l'electricitat, la línia telefònica; la curiositat infantil, l'escola), tot resulta ser aïllament, incomprensió, fragmentació, absència.

Com en la famosa seqüència de l'escola de *Los pájaros* de Hitchcock, els nins que van a escola per aprendre paraules, lleis (científiques, però també taxonòmiques i conductuals), fins i tot alguns ben provistos pels altres de les seves ostensibles ulleres per millor mirar (que després han de ser esclafades: ni a Déu —com diu sant Agustí— ni als corbs se'ls pot mirar directament a la cara), i rodejats de pissarres, banderes nacionals i mapes, es troben amb l'oposat: del cel, el lloc de la paraula divina (mixtificació de la de la mestra), prové tan sols ara el grunyt atroç, allò incomprensible, allò escatològic. Alguna cosa d'això hi ha en aquest no menys terrible (a pesar de l'absència d'un desmembrament tangible: Erice hi al·ludeix indirectament) pla: les carteres i els *babys*

escolars resulten ociosos elements en confrontació amb un paisatge sense paraules, tot i que està ple de signes (les vies fèrries, els pals i cables, el camp llaurat, tots positivament presagis de força): de signes elegantment geomètrics, però que ningú ni res sembla haver posat allà, ja que ningú ni res respon a aquest gegantí "¿què faig jo?" que es desplega cap a l'infinit. De signes, diguem-ho de pas, ociosos, incapaços de significar, artificials però inhumans. La curiositat infantil, les primeres passes en el descobriment del cos (si s'ho estimen més, de la finitud davant d'aquestes

vies-infinit que es despleguen a la seva mirada, de la mancança, de la fragmentació), dels significats de les coses i accions, es torna en aquest pla un impossible aprenentatge, un esperar debades: Erice cerca en la infantesa (opera simplificant) les claus de la comunicació, de la impossibilitat, d'aquest preciós moment en què l'individu s'inserta tentinejant en el fràgil ordre dels símbols i rituals culturals. Però allò que sorprèn d'aquesta sempre titànica recerca antropològica de les experiències radicals ("de rel") és la



increïble capacitat del director per visualitzar en termes tan senzills i significativament lírics com els del present exemple una reflexió tan esquerra: el seu cine (com el de Ford, Truffaut, Renoir, o com el de Jean Vigo, i per descomptat el de l'infravalorat Griffith —però això és anar massa enfora per avui) és una acumulació d'encerts compositius, de planificació d'enquadraments on els objectes encerten a desplegar un fecund joc de relacions lògiques i visuals. Un cine, vaja, apte per qui estigui disposat a "veure" (que no és igual que "mirar"). ❖

Cosas que nunca te dije

Lo que necesitas es amor

Claudio Hlynhout

Quan Robert Altman filmava el seu personal *Nashville*, Isabel Coixet disfrutava, aliena, els plers de la infantesa, lluny d'imaginar que potser qualche dia es convertiria en directora, i a més a més de talent. Arran del fenomen del nou cine espanyol, en el qual no és or tot el que brilla, ni tot el que s'ha produït és tan guai, tot i que en ocasions es fiqui

abilitats del talent del relleu generacional de cineastes, és també la certesa que aquesta jove i nova realitzadora, formada en el camp del còmic, el *copywriter* i la publicitat audiovisual té molt a aportar al cine internacional. Anar a presenciar una pel·lícula amb referències prèvies com la participació del film a la secció "Panorama" del 46è Festival de Berlín, les notes de producció rebudes de la seva productora, o per l'entrançable i vital trailer —quan generalment són frustrants—, eren elements més que sospitosos per acceptar sense acritud que la pel·lícula prometia tot el que havia conegut abans de veure-la. Però després de la prudent resistència, vaig acabar meravellat per l'espectacle que havia presenciat, i, a pesar dels emperons —escassos— que podia enumerar, el més allixonador va ser el potencial que pot donar de si aquesta realitzadora.

Cosas que nunca te dije és una comèdia d'amor i desamor, d'encontres i desencontres, així de simple i així de complexa. Allò que la fa diferent, vital i captivadora són els seus personatges, la manera com s'entrecreuen, les seves cabòries, les seves peculiars visions d'un país que sembla estar de tornada de tot, units per uns silencis prolongats amb veus en *off* que són els pensaments més íntims. L'hàbil tècnica de càmera, original i d'alt nivell, concedeix importància als travellings, els enquadraments i els plans, que obeeixen a un temps i a una visió de cada moment, de cada ànim: el paisatge d'autopistes, freds supermercats, carrers buits, buits programes de televisió, accentuen aquesta soledat de tots els personatges. Però la part millor són els diàlegs hilarants, contundents, plens de reflexions i multisuggesters que són la columna vertebral, i que encaixen en l'estil narratiu que en forma de capítols introdueixen els personatges, per mostrar les seves circumstàncies, les seves inquietuds, les seves pors, els seus anhels; són magnífics i aconsegueixen transmetre aquest corollari que els fa dignes d'estimació i creïbles. Isabel Coixet no deixa res a l'atzar, ni tan sols l'adequada banda sonora i els temes musicals que donen suport a l'argument.

Aquesta història minimalista, en la qual el sense sentit dels sentiments és el magma bàsic del qual es nodreix el guió, desenvolupa un humor-denúncia que guarda paral·lelismes amb els darrers treballs d'Altman, si bé l'autora s'inscriu en un corrent de línies entre John Cassavetes, Alan Rudolph i Hal Hartley, cineastes que fan de la seva aparent imperfecció una demostració d'oberta humanitat, films que contribueixen a una immediata empatia amb l'espectador. També ha estat encertada l'elecció del casting amb actors que han demostrat la seva capacitat en produccions de pes o en cine independent. Des de la magnífica Lili Taylor, passant per un Andrew McCarthy introspectiu, més preocupat per fer de missioner espiritual en les estones lliures, i cercar la felicitat dels altres que no la seva pròpia; tots els actors realitzen una excel·lent interpretació, que exuda més l'entusiasme de la seva directora. En el creuer de les dues existències grises que passa per casualitat, les coses no dites, el que tots dos ignoren és el desencadenant d'una estranya història d'amor que pot quedar tan fugissera com immemorable. Americana però no ianqui, *Cosas que nunca te dije*, és l'aventura humana de la seva autora, contra tot tipus d'adversitats, des de les inclemències meteorològiques fins a les més difícils: les econòmiques. Aquesta petita obra mestra marca un abans i un després en la nova generació de cineastes espanyols, i confiem que no quedi en un títol aïllat o en el simple fruit d'una rebel·lia, i obri un camí davant de la mediocritat i l'ostracisme. ❖



més d'un en el sac del nou marxamo, es notava a faltar qualche cosa, tal vegada un projecte ambiciós, una comèdia agosarada, fresca, allunyada de les convencions, de la repetitiva comèdia madrilenya, alguna cosa que trencàs amb tot, un treball que trencàs amb l'ostracisme i, per descomptat, alguna cosa amb perspectives internacionals. I de sobte tots aquests elements els assumeix Isabel Coixet i filma una pel·lícula de *feeling* nordamericà, amb americans, a l'Amèrica profunda però feta per espanyols, el resultat del combinat és, sens dubte, una petita obra mestra que ha despertat l'interès, a més dels propis sentiments de crítica i públic. *Cosas que nunca te dije*, no és només una ostentació i un desafiament a les possi-

bles de la seva productora, o per l'entrançable i vital trailer —quan generalment són frustrants—, eren elements més que sospitosos per acceptar sense acritud que la pel·lícula prometia tot el que havia conegut abans de veure-la. Però després de la prudent resistència, vaig acabar meravellat per l'espectacle que havia presenciat, i, a pesar dels emperons —escassos— que podia enumerar, el més allixonador va ser el potencial que pot donar de si aquesta realitzadora.

Entorn

A l'estiu, el cinema és un refugi. Ficar-se a mitjan capvespre, amb aquell bator de sol, dins una sala refrigerada a veure una bona pel·lícula és un sibirisme a l'abast de qualsevol. Al vespre encara podem anar potser a alguna sessió a l'aire lliure. Tot anirà mel si des de la pantalla no ens ofereixen un repertori massa càlid!

De fet, és ben probable que el repertori càlid tingui lloc a uns pocs quilòmetres, a alguna zona forestal, mentre nosaltres ens trobam ben asseguts, fruit de la darrera novetat de la cartellera. I més que càlid podríem dir tòrrid. Ens referim als incendis que, estiu rere estiu, se'n mengen les muntanyes.

I bé, ¿què té a veure una cosa amb l'altra? ¿El cinema amb els incendis? Doncs no només aquesta simultaneïtat d'un capvespre d'estiu. També hi ha l'espectacularitat. Sens dubte el foc impressiona. Es tracta d'un recurs cinematogràfic excel·lent, emprat per infinitat de directors. Tant el foc urbà com el foc forestal. El primer duit fins a la morbositat a *El Coloso en llamas*, un clàssic del gènere dels desastres. En quant a l'incendi forestal, en podem agafar un empatx si veim un germà petit de la pel·lícula anterior: un film de tercera categoria titulat *El bosque en llamas*. Ja vos ho podeu imaginar: un grup d'escolars perduts a un bosc de coníferes impressionants de Nord-amèrica; un treballador (expresidiari mal rehabilitat) hi cala foc per poder escapar. Entre crits de nins, mestres i salvadors impotents, la cosa esdevé un festival tètric de flames i més flames. I, encara, podríem parlar d'un altre piròman, aquest molt més il·lustre i refinat: el Neró de *Quo Vadis?*, incendiari de Roma. En canvi, la factoria Disney ens ofereix a *Bambi* un incendi, aquesta vegada forestal, des d'un vessant molt més sentimental i ploraner.

En realitat, el tema no és el més adequat per ironies, doncs tots som conscients de la gravetat real dels incendis forestals. Però hem de deduir que, almenys si ens guiem per les pel·lícules esmentades, el cinema ha tractat sovint el foc d'una manera massa frívola. A *En busca del fuego* la cosa té, sens dubte, un tractament més seriós, comptant fins i tot amb l'assessorament de prestigiosos antropòlegs. Certament, aquells descobridors del foc no es podien ni imaginar que aquell element sagrat i benefactor esdevindria, al cap d'un bon grapat de segles, una important amenaça. Doncs bé, així és: el foc és un problema mediambiental gens fictici ni cinematogràfic.

Si ens deixam de disquisicions cinèfiles i sortim de la sala, veurem que els incendis forestals són un problema greu. Els darrers anys el total de superfície forestal cremada a les Illes Balears s'ha incrementat notablement, sobretot a partir de 1992 (2.495 Ha). El 1993 foren 1.694 Ha. i 2.454 el 1994. Per sort, el 1995 les condicions meteorològiques afavoriren que l'estiu fos més benèvol (excepte a Menorca).

Els focs forestals representen una amenaça greu per al medi natural i per a la nostra qualitat de vida. Per què? Perquè "bosc" vol dir paisatge atractiu, i això, en unes illes que depenen del turisme, és essencial. Perquè "bosc" vol dir vida, major pluviositat i aire sa, i això tots ho hem de menester. Perquè bosc vol dir protecció contra l'erosió del sòl, i sense terra fèrtil no n'hi ha de vida. Perquè "bosc" vol dir regulació i manteniment dels recursos hídrics naturals i, certament, d'aigua no ens en sobra. I perquè els boscos ens agraden, i això basta! L'Obra Social i Cultural de SA NOSTRA, Caixa de Balears, va decidir, dins el marc del *Projecte Natura*, fer alguna cosa per afavorir la preservació dels boscos enfront de la potència destructora de les flames. Algunes de les iniciatives empreses són les següents:

* Difusió de consells.

* Adquisició d'un camió insígnia per a la lluita integrada contra els incendis.

* Torres de vigilància a na Burguesa.

* L'activitat educativa *Compta amb el bosc, compte amb el foc*, a l'Escola del Medi de Can Tàpera.

Volem remarcar la importància d'aquesta darrera activitat, que ha rebut la visita, durant els cursos escolars 1994-95 i 1995-96, d'11.450 nins i nines d'entre 10 i 14 anys de les illes de Mallorca i Pitiuses (a principis del curs 1996-97 es realitzarà a Menorca). Els grups escolars inscrits tenen accés gratuïtament a una sèrie de recursos i activitats entorn del tema dels incendis forestals a les Illes Balears: quaderns de treball per a l'alumne, guies didàctiques per al professor i una visita guiada per un monitor a l'Escola del Medi de Can Tàpera. Aquesta visita inclou la visualització d'un vídeo de recent creació, la descoberta d'una garriga amb pins (comunitat vegetal especialment propensa als incendis) i el treball i manipulació d'una exposició participativa. També poden accedir, com a possibilitat optativa, a la visita a una zona forestal cremada en procés de regeneració. Amb l'activitat *Compta amb el bosc, compte amb el foc*, una

institució privada com és SA NOSTRA, s'implica clarament en la defensa del nostre patrimoni natural i ens recorda que cal comptar amb el bosc i anar en compte amb el foc. El vídeo didàctic que els alumnes inscrits visualitzen du per títol *Bosc i cendres* i es basa en un guió d'ENTORN (dissenyadors i gestors de l'activitat *Compta amb el bosc, compte amb el foc*). La seva realització va ser fruit d'una col·laboració del Centre de Recursos Audiovisuals del Centre de Cultura de SA NOSTRA amb ENTORN. Aquest documental, de 12 minuts de durada, va rebre el segon premi de la Primera Mostra de Vídeo Professional, Amateur i Juvenil sobre Turisme i Medi Ambient, convocada pel Canal 37 de TV, patrocinada pel CODEFOC i el Govern Balear, i que va comptar amb la col·laboració de l'Ajuntament de Palma i de SA NOSTRA. També va rebre el primer premi per la banda sonora del músic Joan Bibiloni.

Per acabar, voldríem remarcar com és d'important que es duguin a terme iniciatives com la de *Compta amb el bosc, compte amb el foc*, que tendeixen a la sensibilització de tots plegats envers el necessari amor i respecte pel nostre medi natural. Hem de procurar no perdre definitivament la màgia i l'encant que sempre han envoltat les garrigues i boscos i quedar com en Totó de *Cinema Paradiso*, astorats i impotents davant la força de les flames, que convertien en fum les seves il·lusions. Relació d'alguns documentals sobre els incendis forestals:

* **BOSC I CENDRES.** Obra Social i Cultural de "Sa Nostra", Caixa de Balears. Entorn. 1994. (Vídeo).

* **ELS INCENDIS FORESTALS.** ICONA, Balears (Audiovisual).

* **FLAMES AL BOSC.** Mediterrània. TV3. Sèrie sota els auspicis del programa l'Home i la Biosfera. UNESCO. (Vídeo).

* **INCENDI I REGENERACIÓ D'UN BOSC.** TVE a Catalunya i Fundació Serveis de Cultura Popular. (Vídeo)

* **LA VIDA EN EIXUT.** Mediterrània. TV3. Sèrie sota els auspicis del Programa l'Home i la Biosfera. UNESCO. (Vídeo).

* **LLUITAR CONTRA EL FOC.** Mediterrània. TV3. Sèrie sota els auspicis del Programa l'Home i la Biosfera. UNESCO. (Vídeo).

* **SALVEM EL BOSC MEDITERRANI.** "Peculiaritats del bosc mediterrani". Oikumene. TV3. 1984. (Vídeo). ❖

"Le meves" pel·lícules secretes

És a dir: aquelles que em prenc la llibertat d'adjectivar així. I que no són exactament la traducció literal d'allò que els francesos entenen per "films maudits"; obres que en el seu moment varen passar desapercebudes o varen ser ignorades, i que amb el pas dels anys han acabat per convertir-se en "films de culte". En aquest sentit i dins de la nostra filmografia hispànica, *El extraño viaje* de Fernando Fernan Gómez ocuparia un lloc d'honor. Tampoc m'estic referint a aquestes obres úniques, autèntiques rareses i absolutes obres mestres en la seva inequívoca originalitat, com ho pot ser el cas de *La noche del cazador* de Charles Laughton. Ni tan sols a aquells "films de sèrie B" o "pel·lícules de gènere" —independentment que amb el pas del temps hagin transcendit o no els convencionals i tòpics límits que les esmentades

categories imposen (i alguns dels seus més emblemàtics exemples els podríem rastrear en obres com *Retorno al pasado* de Jacques Tourneur o *El mundo en sus manos* de Raoul Walsh).

No. M'estic referint a una altra cosa: a una "selecció" de títols molt més personal i intransferible perquè difícilment podrà arribar a ser compartida per qualsevol altre aficionat al cine (tot i que bé m'agradaria

creure, i a més n'estic convençut, que cadascun d'ells reté en la seva memòria o en el seu subconscient la seva entrançable "llista" de títols rescatats de l'anonimat de l'oblit). Pel·lícules que en la seva pròpia modestia o falta de pretensions o víctimes d'una injusta ceguesa crítica han estat condemnades per sempre a dormir el son dels justos.

Així doncs, en aquests temps d'homenatges, enquestes, còmput i llistes que tant han proliferat darrerament amb motiu de la celebració del primer centenari del naixement del cine, vagi des d'aquí el meu més humil i privat homenatge a algunes —només algunes— d'aquestes "cintes" —m'agrada anomenar-les modestament així— que no figuraran mai en cap rimbombant Antologia dels Millors Films de la Història, però sense les quals el meu amor pel cine no s'hauria vist tan persistentment preservat. Vull creure que els ho dec, encara que només sigui per desmentir per un instant la sentència bíblica que necessàriament "la pols hagi d'esdevenir pols, i les cendres, cendres".

I per començar, aquí va un primer títol: *Los valientes andan solos* de David Miller, obra que condensa en si mateixa —molt abans de convertir-se en un lloc comú de la crítica— tots els grans temes a l'entorn dels quals s'ha vingut cenyint l'anomenat "western crepuscular" (des de *Veracruz* de Robert Aldrich fins a *Duelo en la Alta Sierra* o *Grupo salvaje* de Sam Peckinpah; des de *Río Conchos* de Gordon Douglas fins a *El hombre que mató a Liberty Valance* de John Ford o *El Dorado* de Howard Hawks): el final de la vida de frontera, l'extinció de l'individualisme vinculat a la progressiva desaparició dels espais oberts, la inadaptació al canvi dels temps i, en conseqüència, el qüestionament del procés de la "modernitat"... Tots, aspectes igualment presents en altres obres de gènere que em complau també recordar: *La pradera sin ley* de King Vidor, *Más allá de Río Grande* de Robert Parrish i *Los profesionales* de Richard Brooks.

I ja que ens hem posat en la tesitura de parlar de "temes crepusculars" —¿serà casualitat o no que en tantes obres injustament oblidades es tracti precisament de tipus, costums, formes de vida, professions a punt de desaparèixer? —em vénen a la memòria altres títols no menys emblemàtics: aquella admirable peça d'orfebreria del sacrifici i de la malenconia del desencís que és *Hombres errantes* de Nicholas Ray; o *El último safari* de Henry Hathaway, autèntic "envés de la trama" del vell esperit aventurer i èpic a l'estil de *Las minas del rey Salomón*. Com si un Allan Quatermain envellit i escèptic ens descobrís "el revers del tapís" de la immensa sabana africana i ens advertís dels perills de la degradació que també pot comportar la tan mitificada "civilització".

I si de l'extinció del vell esperit cavalleresc es tracta, o de la possibilitat d'una darrera sortida discreta, digna i pudorosa al laberint de la vida —el suïcidi com a única alternativa a la vegada ètica i estètica—, no és possible deixar de pensar en pel·lícules —una vegada més l'oblit pesant com una llosa— com *Los*

temerarios del aire de John Frankenheimer, o *El carnaval de las águilas* de George Roy Hill, o *El aventurero* de Terence Young (extraordinària recuperació de l'univers narratiu conradià, no menys valuosa per venir firmada per un modest artesà iniciador de la sèrie de pel·lícules de James Bond).

I segueix el recompte: ara li toca el torn a *The Holly Macguire* de Martin Ritt (*Odio en las entrañas* va ser la traducció castellana. Per cert, continua sent un misteri la manera com tan prodigiós alegat sindicalista-vaguístic-laboral va poder burlar la xarxa de la censura política franquista a començament dels 70). Pel·lícula que no desentonaria si l'equiparam amb l'excel·lent *Las uvas de la ira* de John Ford i que ens mostra, amb el rotund classicisme d'unes imatges en absolut maniquees ni reduccionistes, qui són els qui "fan" la història i qui són els qui la "pateixen".

I ja ficats de ple en el tràfec social i urbà, de la llei i de l'ordre i de les transgressions comeses a una banda i a l'altra de la línia divisòria que separa legalitat i delinqüència i, moltes vegades, justícia i legalitat, no podem deixar de rescatar de les catacumbes de l'oblit cinèfag títols com *El detective* de Gordon Douglas o *Brigada homicida (Madigan)* de Don Siegel: obres que recuperen el millor "punch" del cine negre dels anys 30 i 40, seques, rigoroses i concises com un glop de bourbon o una ràfega de metralleta (com la no menys esplèndida *Adiós, muñeca* de Dick Richards, la més fidel adaptació a l'univers novel·lístic de Raymond Chandler d'ençà dels temps de *El sueño eterno* de Howard Hawks).

¿Per què seguir? L'article arriba al final i aquesta llista delirantment heterodoxa i privada podria seguir: ¿Per què no mencionar *La noche de los gigantes* de Robert Mulligan, o *El estrangulador de Boston* de Richard Fleischer o *Todos rieron* de Peter Bogdanovich?... En fi... que cada lector, si aquest és el seu desig, practiqui la seva particular *ars combinatoria* i substitueixi "les meves pel·lícules secretes" per "les seves", per "aquelles" que el seu record hagi volgut rescatar del bulevard dels "sognis cinematogràfics romputs" perquè així —parafraasant al poeta José Asunción Silva— les pel·lícules "viejas, tristes, desteñidas, sin voz y sin color nos ayuden a descubrir en el azogue de las lunas frías los reflejos de aquello que ya nadie conserva en la memoria". ❖



Jeroni Salom

Temps era temps, no passava setmana que X. no anàs, almenys un cop a la setmana, al cine. Potser hi havia en la seva actitud una ànsia de revenja; la de veure tot el cine que no havia vist d'al·lot, cosa que havien fet els amics ciutadans. No canviaria per res les hores de glòria passades arrecretat a la màgia de la pantalla. És, aquesta, una experiència contada ja forces vegades i no val la pena insistir-hi ara. Motius diferents que ell mateix no sabia explicar (els més propers parlarien sens dubte de l'edat, de l'escassa qualitat del cine que ens arriba, dels t i e l l e s impresentables que ens fan p a s s a r p e r

actors i actrius, de la cada vegada més desagradable i grossera disposició arquitectònica de les sales...) l'han anat allunyant a poc a poc de la vella passió. Encara que pugui parèixer paradoxal, però X. veu millor cine que no el que passen a les pantalles. Es tracta del cine que X. escolta.

Els déus li han concedit, a X., ben pocs dons i privilegis. No l'han mancat, tot i això, de la sort, almenys ell ho creu així, de tenir una colla d'amics fidels i tolerants. Gairebé tots ells cinèfils de ronyó fort, coneixedors de les coses més extravagants i curioses del setè art (si bé no han aconseguit encara desxifrar l'enigma de *La gran dormida*, la qual, per cert, l'estiu d'enguany no hem revisitat), capaços d'allargar sobretaula fins a hores intempestives parlant de velles pel·lícules, traient de l'oblit pel·lícules maleïdes, actors i actrius marginats, posant en solfa les quantitats de tones de femta que ens fan passar per cine. Aquest és el millor cine que veu X. El cine que "escolta" dels seus amics. Una manera

d'anar al cine que em veig amb cor de recomanar a tots aquells qui, com X., n'han perdut l'interès. Clar que per això el primer que fa falta és poder disposar d'una colla d'amistats semblants a la d'X.

A manera d'exemple, aquí teniu algunes de les millores intel·lectuals i morals que li han suposat a X el cine escoltat. X és capaç:

— De saber raonar amb prou arguments que tant Humphrey Bogart com Henry Fonda són dos mals actors. En qualsevol cas, però, el pitjor de tots és Victor Mature.

— De dir-vos a quin cine de Ciutat es va estrenar *Anaya* de Margot Benacerraf o *Okasan* de Yoko Mikusi. Les dues ho varen ser a un cine proper a Santa Catalina.

— De descobrir errors de muntatge a *El cuirassat Potemkin*. Acceptats de mala gana per l'amic procastrista d'X.

I, en fi, molts altres exemples que es podrien estendre "ad infinitum". Cal destacar, per acabar, que els amics d'X. tampoc no van gaire al cine. ❖



"A" de cineasta

Javier Matesanz

Hi ha dues coses molt complicades que sovint ens demanen als qui normalment escrivim de cinema. La primera és allò de... ¿quines són les cinc millors pel·lícules de la història del cinema? o ¿quins els cinc millors directors, actors, actrius...? Jo què sé. Només he vist un 5% del cinema que s'ha fet arreu del món (més o manco) i, a més a més, quan m'ho demanen així, de sobte, mai no em record de totes i per ventura em deix les millors i em venen al cap només les més tòpiques.

La segona qüestió polèmica, o més bé complicada, és tenir un tema enllestit per opinar cada mes. I va ser pensant amb això, fent una repassada a un diccionari de directors de cine, per tal d'inspirar-me, quan se'm va ocórrer traslladar aquesta repassada, per rigorós ordre alfabètic, a les planes mensuals de "Temps Moderns" amb les gotes de subjectivitat necessàries per justificar qualsevol article d'opinió.

Dit això, vet aquí la primera entrega, la "A de

cineasta", que no pretén fer un resum exhaustiu dels directors que comencen amb la primera lletra de l'abecedari sinó un comentari breu i absolutament aleatori, sempre segons els meus discutibles gusts i criteris qualitatis.

I com que he de fer un repàs més o manco general o li dedicaré tot l'article al meu admirat Allen (Woody), que sens dubte ho mereix. Entre altres coses per ser un erotòman neuròtic que encara creu en la paraula i el diàleg com a hilarant mitjà de comunicació; per saber-ho demostrar amb exemples; per ser el darrer romàntic obsessionat amb la parella i el seu infern; per ser un geni que, a més a més, toca el clarinet com si no fos amb ell; i perquè va signar *Manhattan* sense l'ajut de Zeus, que comunicava quan el cridaren.

La "A" dona bastant de joc. Ens permet parlar de la por de cartró pedra i sang a doll d'Argento (Dario); de la independència provocativa i fins i tot irreverent d'Arcand (Denis) i la seva "troupe", que dugué

Jesucrist mig despullat fins a Montreal; de l'èpica i grandiloqüència plena de pretensions d'Annaud (Jean-Jacques) que, malgrat tot, ha signat films apassionants com la intrigant i malaltissa *El nombre de la rosa*, que ens permet perdonar-li l'embaïadora *El amante*, de la vocació coral ressuscitada fa no res i que ens ha tomat un Altman (Robert) en plena forma i més càustic que mai (una relliscada *Prêt-à-Porter* la té qualsevol); o del mestre Aldrich (Robert), que ens explicà *¿Qué fue de Baby Jane?* entre d'altres genialitats.

En queden molts a la butxaca. Lògic, un diccionari és un diccionari i un article, un article, que, a més a més, em permet el capritx (al cap i a la fi ha estat idea meua fer aquest succint recull) de deixar per al final dos noms propis com Almodóvar (Pedro) i Aranda (Vicente). Dos dels cineastes més personals del cinema espanyol, que han tengut el detall de començar el seu llinatge amb "A", la qual cosa em permet obrir el breu repàs nacional amb dos autors de pes.



Tren nocturn a Venècia

Joan Tortella

El primer que sorprèn de la pel·lícula de Carlo Quinteiro, *Night train to Venice*, és el seu tardà aterratge a la cartellera palmesana. No acaben aquí les sorpreses. ¿Per què l'elecció d'una cinta d'aquestes característiques —un espectador no especialment interessat pel fet cinematogràfic la catalogaria, com a mínim, d'estranya— per una època de l'any, el xafogós estiu malloquí, tradicionalment caracteritzada per un públic poc exigent que cerca diversió i aire condicionat?. Però anem amb la pel·lícula. ¿M'ha agradat?. No, és clar que no. Sense guió ni argument, és un producte finisecular, barrocs, buit. En definitiva, és una pel·lícula moderna. ¿En què pensava Rimbaud quan escrigué que era necessari ser absolutament modern?

Un tren-el mític Orient Express-, una banda de neonazis (¿skinheads? ¿caps pelats?), el Carnaval de Venècia, Hugh Grant —el penúltim galan de moda—,

les formes esculturals de Tahnee Welch (¿què fred em deixa aquesta dona!), l'expressivitat de Malcolm McDowell (no passen els anys pel protagonista de *La taronja macànica*. Segueix essent capaç d'expressar-ho tot, inclosa la medievalitzant i al·legòrica personificació de la Mort), ballarines, travestis, negres exquisits, abúlics i entranyables vellets, primas donnas que donen l'ànima al dimoni a canvi de congelar la seva bellesa i les seves cames de cabirola, corruptes empleats de tren, la innocència d'una nina, la bondat d'una àvia... Tots aquests personatges pul·lulen per l'Orient Express, camí de Venècia, acompanyant o empiant el personatge interpretat per Hugh Grant. No se sap molt bé si aquest ha escrit un llibre sobre els neonazis denunciant els seus salvatges comportaments o si té una cita amb ells a Venècia a fi que el publiquin en la seva editorial "Inferno". En fi..., el guió fa aigua per

tots els costats. A les acaballes de la projecció, uns títols de crèdit ho intenten arreglar suggerint que tot ha estat un malson del protagonista. Molt pitjor, perquè això ens situa en un punt de partida avantguardista i ens obliga a denunciar que estam davant un producte absolutament frustrat. ¿Cal recordar que el mateix Luis Buñuel, malgrat la seva formació surrealista, sempre es negà a adaptar el tortuós i abismàtic text de Malcom Lowry, *Sota el volcà*, per considerar que tot succeïa en la ment del protagonista? I la música, ¿què puc dir de la grollera utilització que es fa del melancòlic Adagio d'Albinoni? Després de sofrir les versions terroristes de Luis Cobos, res em pot sorprendre. Tot i això, no pogué evitar traslladar-me mentalment a un altre temps, a una altra pel·lícula, a una altra utilització de L'Adagio... a l'adaptació cinematogràfica d'*El procés*, de Franz Kafka, realitzada per Orson Welles.



Donostia fa quaranta-quatre anys

J.R. Mendiola

El Festival Internacional de Cinema de San Sebastià fa quaranta-quatre anys i, com sempre, figura al darrer lloc dels certàmens importants, els de categoria "A", que durant uns anys va perdre i després recuperà amb no poques dificultats. Recuperat el prestigi, de la mà de Diego Galán, bàsicament per qüestions de dates, sempre ha d'exhibir els pocs títols que Berlín, Venècia i Cannes han rebutjat o els d'aquells directors que no han pogut acabar la pel·lícula i arribar als primers. Per un altra banda, anuncia un "stardust" important, que habitualment queda reduït a la més mínima expressió amb canvis de darrera hora que fan perdre "glamour". Un "glamour" gairebé inútil, que serveix tan sols perquè la premsa dediqui més espai al certamen, encara que poc té a veure amb qüestions de qualitat de la Secció Oficial, de l'única

que es parla perquè darrera cada projecció hi ha una roda de premsa, que és del que bàsicament s'omple els diaris i permet una il·lustració de les que interessen.

Potser hagi de ser així, de fet, si val dir ver, els criteris dels crítics, si és que qualche vegada s'han d'escoltar, després de veure quatre o cinc pel·lícules diaris, haver anat a dues rodes de premsa, escriure una pàgina i, si pertany a un mitjà important, una festa cada vespre, per òbvia sobreposició, perden enters a la cotització neuronal. Però aquesta és una altra història. El que és cert i segur és que de la Secció Oficial d'enguany arribaran a la cartellera els clàssics: *Taxi* de Carlos Saura, *Tu nombre envenena mis sueños* de Pilar Miró, *El último viaje de Robert Rylands* de Gracia Quejereta, *Bwana* d'Imanol Uribe, la nord-americana a concurs, *Beautiful Girls* de Ted Demme i amb un poc de sort

Capitaine Conan de Bertrand Tavernier —dic sort perquè un any aconseguí la Concha d'Argent amb *Un coup de torchon* i no arribà a les sales comercials, almenys a les de províncies—. La resta de participants ho té clar. Els títols convidats, *Tormenta Blanca* de Ridley Scott, *Stealing Beauty* de Bertolucci o l'anglesa revolucionària *Transpotting*, està clar que uns dies després d'haver passat per *La bella Easo* aterran a la cartellera.

Ho veuen! Arribats al final de "l'artícul", un altre cop, no he tengut espai per parlar de l'homenatge a Eloy de la Iglesia, gurú cinematogràfic sobrevalorat dels setanta, el de Tod Browning de trenta títols, quinze pel·lícules recuperades per les diferents filmoteques del món o dos cicles dedicats a les pel·lícules anticomunistes del temps de Franco i McCarthy. Per ventura ho faré l'any qui ve, si Déu ho vol.

Programació Cinema Centre de Cultura "Sa Nostra".

Cicle Cinema Espanyol

4 setembre 1996
"LA ALDEA MALDITA"
(1930) de FLORIÁN REY

11 setembre
"LA TORRE DE LOS SIETE
JOROBADOS" (1944)
d'EDGAR NEVILLE

18 setembre
"LA VERBENA DE LA
PALOMA" (1935)
de BENITO PEROJO

25 setembre
"HUELLA DE LUZ" (1943)
de RAFAEL GIL

Cicle Carl Theodor Dreyer

2 octubre 1996
"L'AMO DE LA CASA/
HONRARÈS LA TEVA
DONA" (1925)

9 octubre
"LA PASSIÓ DE JOANA
D'ARC"(1927)

16 octubre
"DIES IRAE" (1943)

23 octubre
"ORDET" (LA PARAULA)
(1955)

30 octubre
"GERTRUD" (1964)

Imprescindible	J.J. CORTÉS	ELENA ORTEGA	KLAUDI KLYNHOUT	TONI MARTÍ	X. MATESAN	J.A. MENDIOLA	TONI ROCA	PAU ROSSELLÓ	DAVID DESOLA	M. CLAUDI SANTOS	MIQUEL PASCUAL	TEMPS MODERNS
Molt bona 4												
Bona 3												
Regular 2												
Poc interessant 1												
Fargo	4	4				4	4		3	4		4
Toy Story			3	3		2	4	2	3			3
Cosas que nunca te dije		3		4	4	3	4	3	4		3	3
Tesis	4	3	3			4	4	4			3	3
Lisboa Story	4	3				4	2		4		3	4
Denise te llama		3			4	4				3	2	3
Cristal Oscuro					4	3	3		3			
Misión Imposible	4	1			3	1	4		3	2		1
Abierto hasta el amanecer	1	3	2		3	4	3	3	2	0		1
Adosados	4	2			1		3					
Twister (Tornado)	4				2	2	2					1
Besos de Mariposa	2				4		2					
La foto del compromiso	4	3					2					
El cortador de cespèd II	4						2					
Delta de Venus	4						1					
Goofy e hijo	3				3	3	3		3			
Hombres, hombres, hombres	3	2			3	2	3				2	
La Roca	3	1			3	2	2		2	0		0
Diabólicas	3	2			2	0	2		2		2	2
Eraser	3				2	2	2					
Pon un hombre en tu vida	2	2			3							

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