

Núm. 26
Octubre
1996



TEMPS MODERNS

Special Dreyer

Cinema i Literatura

A l'interior de la "Ciutat Blanca" per Joan Obrador



L'estiu ha extingit el luxe. Temps Moderns vivia en el luxe de comptar amb un col·laborador il·lustre, Damià Huguet. Un buit que serà impossible d'omplir. Només ens resta gaudir dels escrits que va deixar-nos i que mai no moriran.

En aquest estiu que no vol anar-se'n, rebel ell, que ha recuperat sol i temperatures que va amagar durant el mes d'agost, hi ha hagut un retard d'estrenes, tal vegada causat per la celebració dels Jocs Olímpics d'Atlanta, esdeveniment que potser ha recomanat als empresaris l'ajornament de presentacions de pel·lícules que ja havien superat el temps de forn necessari per ésser exhibides.

D'entre l'actualitat cinematogràfica, abundosa, destacarem una de les pel·lícules que vénen acompanyades de més anti-guitat a la cartellera i que, tal vegada per això mateix, ja te una justificació suficient: *Sostiene Pereira*.

Lector habitual de Temps Moderns i, sobretot, *lector de pantalles dins sales a les fosques amb el projector encès rere el clatell*, un consell agosarat. Llegeix el llibre de Tabuchi ràpidament. Les primeres pàgines potser no t'engrescaran massa, però la constància et conduirà a una resolució rica en matisos literaris en una història d'aquestes en que el personatge reproduceix la figura de l'antiheroi.

DESPRÉS DE LA TEM-
PESTA UN ESBART DE
COLOMS DÓNA COLOR
ALS ARBRES AMB UNA
OMBRA RARENCA QUE
ÉS GROGA, I BLAVA, I
BLANCA, I MUDA DE
CONVERSA ENTRE
AVIONS QUE VOLEN MÉS
AMUNT QUE ELS
NIGULS.

DAMIÀ HUGUET
(Somni fellinià)

Quan encara tingueu les darreres miques als llavis i mentre faceu la digestió anau cap al cinema a veure la pel·lícula. Tindreu la sensació que la pantalla us mostra de bell nou el llibre obert i que les pàgines van passant una rere l'altra sense necessitat d'ajudar-vos amb els dits. En arribar allà on surt el nom del personatge, veureu com les lletres s'aixequen i agafen volum fins a perdre la seva fesomia i adquirir forma humana, la de Marcello Mastroianni en una interpretació que, si més no, iguala el millor Mastroianni. És una pel·lícula fidel, cent per cent, a la narració original, sense oblidar-se'n de cap punt ni de cap coma. Fins i tot, si hem de fer algun retret, diríem que fa un ús abusiu de la veu en off.

Un altre Mastroianni, però, és referència obligada aquí en forma d'homenatge. La mort, també aquest estiu, de Ruggero, el germà que romania sempre dins el grup de treballadors ocults, ens recorda la tasca del muntador cinematogràfic, mai suficientment valorada.

Per acabar una benvinguda cordial a tres noves sales de cinema, situades a l'Escorxador de Palma. Benvinguda i enhorabona perquè se fan ressò d'una reivindicació eterna de Temps Moderns, la versió original. Una sola objecció. L'acord amb les sales de Madrid que ostenten el mateix nom ens fa pensar que els subtítols seran sempre en castellà. Els recomanaríem modestament uns contactes amb els exhibidors catalans per tal d'aconseguir cintes en la nostra llengua. ❖

TEMPS MODERNS

Revista mensual
Octubre 1996. Núm. 26

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, Miquel López
Crespi, Antoni Bernat,
Reynaldo González, Joan
Bover, Jaume Pomar,
Francisco J. Díaz de Castro,
J.C. Llop, David Dasola,
Entorn, Ignacio Martín

Jiménez, José Carles
Romaguera, Joan Tortella.
Dibuixos
Margalida Bennàssar
Fotos
Arxiu Centre de Cultura
"SA NOSTRA"



Banda Sonora

Pere Estelrich i Masuti

A Lucerna (una de les ciutats que més viu i sent la Música) ha mort aquest estiu que ja enterram (concretament l'1 d'agost) un dels noms propis de la música actual: Rafael Kubelik. Director emblemàtic i chef irrepetible, Kubelik era un dels hereus de l'antiga escola de direcció d'orquestra, l'escola que reuneix noms de la categoria de l'espanyol Argenta, Markevich, Karajan, Bernstein, Ormandy i Solti (des d'ara l'únic representant que ens queda). Mai no vaig veure Kubelik en directe. No en vaig tenir ocasió, és cert. Però sí que n'he escoltada molta de Música enregistrada per ell, així com he vist també filmacions de concerts seus. Tot un grapat d'enregistraments històrics ens faran recordar la figura de l'insigne músic: les obres de Mendelssohn,

Dvorak, un famosíssim i imprescindible "Oberón" amb Plácido Domingo i Birgit Nilsson o un esplèndid "Lohengrin" (el de referència?) amb Gundula Janowitz (per cert que ben prest la tendrem aquí cantant al costat de la simfònica un programa Wagner). Encara no reposats per la notícia ens arriba la de la mort d'un altre dels grans mestres: Sergiu Celibidache, el cèlebre director romanès, seriós com pocs amb la feina i exigent com ningú amb el so orquestral. Amant de la Música en viu a la vegada que crític absolut dels enregistraments, Celibidache formà ell sol una escola, la de l'heterodòxia. Afortunadament d'ell ens queden també els enregistraments...pirates. Sí, les gravacions aconseguides a través de la ràdio i els assajos sense públic ja que mai no va

consentir entrar dins un estudi tot plagat de fils i aparells tècnics. Tant Kubelik com Celibidache són personatges relacionats amb el cinema. Si bé és cert que no apareixen a pel·lícules en el sentit estricte del mot, sí que d'ells existeixen versions filmades d'òperes dirigides per ells, òperes i concerts amb públic. Aquests films podrien servir com a material a les escoles de Música. És un autèntic goig comprovar com el director és una figura clau a l'hora d'interpretar una partitura. Ho veim clar en els concerts filmats al viu: les entrades, les senyes amb la batuta o simplement amb els ulls, les expressions amb les mans... tot es veu millor a la pantalla. Seria bo, doncs, difondre més aquests documents, material indiscutiblement vàlid per entendre i aprendre. ♦



L'escenari de llauna

Francesc M. Rotger

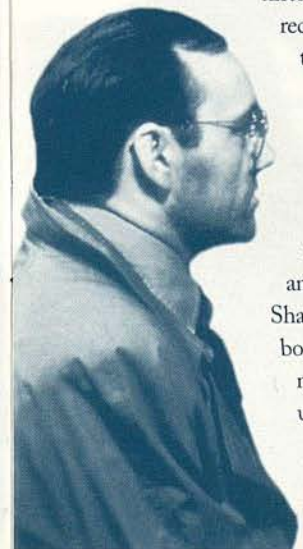
Fa cent anys, més o manco, que els autors teatrals poden fer una altra cosa: poden escriure guions de cinema. El cinema sempre a la recerca de bones històries (el primer que necessites per a fer una bona pel·lícula és una bona història; ho va dir Hitchcock, si no ho record malament), les ha trobades a totes les expressions de literatura, des de la crònica de succeïts fins al conte més breu; però també a l'escriptura dramàtica, i n'és un bon exemple el dramaturg nord-americà Tennessee Williams, traslladat a la pantalla una i altra vegada, amb resultats desiguals; o el mateix Shakespeare. Es necessari dir que, de bon començament, els autors teatrals miraren el cinema amb desconfiança i una mica de menyspreu, que és com són mirats sempre els germans petits. I, en canvi, dos grans escriptors dramàtics espanyols de principis d'aquest segle,

Federico Garcia Lorca i Enrique Jardiel Poncela, el varen contemplar amb passió: Lorca fins i tot escrigué la peça curta "El paseo de Buster Keaton" i Jardiel viatjà a Hollywood, per a redactar les versions en castellà dels llargmetratges que llavors es rodaven.

Ara fa poc, "Perversitats sexuals a Xicago", de David Mamet, ha arribat als escenaris de Palma, a càrrec de la Companyia del Simi (Centre Dramàtic Di Marco). I qui és aquest David Mamet? Idò el guionista de "Los intocables d'Elliot Ness", "Glengarry Glenn Ross" o "Hoffa", pos per cas. Els autors teatrals han après a escriure cinema en el darrer segle i Mamet no és tan sols un dels dramaturgs contemporanis més significatius de Nord-amèrica, sinó també un dels guionistes més intel·ligents i incissius de la indústria del cinema dels Estats Units. Però no es possible beure de dues fonts sense barrejar els sabors. Les "Perversitats", sí, són teatre; però les esce-

nes es tallen ben igual que que si fossin seqüències, amb un ritme que, si ens sembla cinematogràfic és perquè ho és. No hi havia prou amb això. En una de les escenes, Mamet instal·la dos dels seus personatges... a un cinema. Clar que, com que la cosa va de perversitats i sexuals a més a més, els projecta una pel·lícula "X". ♦

Les perversitats d'en David Mamet



- No t'has de casar mai! Això decepcionarà moltes dones.
Eve (Claudet Colbert) a Jacques (Francis Leder) a Mitjanit de Mitchell Leisen.



Tarda cinematogràfica a la ciutat de Formentera

Toni Roca

(a Catina Costa)

Probable però aleshores incerta la tarda aquella cinematogràfica. Probable aquella ciutat de Formentera. Probable, probable... Però aquella tarda o tal vegada aquesta tarda d'ara mateix. Probable. L'espectador de la Mediterrània era indubtable malgrat la insuportable presència de la grua, la pala excavadora, les tones de ciment arribant a l'illa de mica en mica. Però l'esplendor era més que evident. Tarda cinematogràfica a la ciutat de Formentera i la mirada (mirada austera que penetra) de Roberto Rossellini aportà a la reunió reminiscències angèliques i pures de tot un llenguatge cinematogràfic per les contrades aquelles tan formenterenques i perfectes.

Roberto Rossellini era alt i geperut. Visible i una mica caòtic. Catòlic, apostòlic, romà i enamorat sempre de l'Ana Magnani. Roberto Rosellini entrà dins el paisatge de l'illa amb una actitud pausada i de silenci que sempre el caracteritzà. Una visita certament sorprenent i gairebé màgica. La gent del cinema, però, era, és, així. I mai més perfectament tot el contrari. Roberto Rosellini era personatge de galeria. Lent, auster, d'ulls i vius. Roberto Rosellini sempre caminava depressa/ depressa. Pensava depressa/ depressa. Dormia depressa/ depressa. Filòsof i barroc, simultània les dues tendències (convé no oblidar que era auster i per això mateix, contradictori...), i escoles amb un pulcre sentit de l'harmonia i de l'equilibri. Roberto Rosellini mai anà enrolat amb la

Royal Navy però sí rebé temptacions per oferir els seus serveis com a documentalista cinematogràfic als "marines" del gran imperi ianqui. Però l'esclat (violent) de la Guerra Mundial (1939/1945) fustrà el projecte.

Tarda cinematogràfica a la ciutat de Formentera. El vaixell, bell perfil insòlit amb l'envelam desplegat, atracar el moll número 27 del port. Bruns mariners de la Grècia Clàssica a bord. Llavors augmentà el volum i amb capacitat tècnica "dolby-stereo" per a poder

escoltar el poema sempre anànim que portava el títol "A l'horabaixa et portaré tarongers de Grècia. Em portarà la bellesa de la mar pels cantons dels teus cabells verticals /M'iniciare amb el projecte del teu treball entre línies amargues. /Borratxo de molins i oliveres quina mena de papers no he sabut portar-te?. / Fosca l'aigua d'Atenes i el nostre vaixell gris de veles i mariners bruns, enfonsat..".

Amb la presència sempre viva de Roberto Rossellini, tarda cinematogràfica a la ciutat de Formentera. ❖



Elena Ortega

El 1933 Preston Sturges va fer un pacte amb la Paramount que va fer estremir Hollywood. Per la quantitat simbòlica de deu dòlars, va oferir a l'estudi el guió de *The Great McGinty*, amb l'única condició que el pogués dirigir. La Paramount es va sentir temptada: després de tot, Sturges cobrava 2.500\$ a la setmana i acabava de sortir si a estalvi del rodatge de *The Power and the Glory*.

Aquesta pel·lícula, filmada pla per pla com Sturges la va escriure, no havia obtingut un gran èxit de taquilla, però sí un cert reconeixement per les innovacions del seu llenguatge cinematogràfic; entre altres recursos, Sturges feia servir la veu en off sobre escenes en les quals els actors movien els llavis. La pel·lícula començava amb la mort del protagonista, un magnat del ferrocarril, i tractava de reconstruir la seva vida a través dels relats d'amics i coneguts del personatge, narrats en *flash-back*; una mica com el *Citizen Kane* d'Orson Welles, però deu anys abans.

En el seu moment, Jesse Lasky, alt executiu de la Paramount, s'havia interessat pel guió de *The Power and the Glory* que Sturges acabava d'escriure. Seguint el procediment habitual, Lasky pensava enviar el manuscrit a un equip de guionistes perquè introduïssin els inevitables canvis i millores, però després de llegir-lo va manifestar: "Em vaig quedar estupefacte. Era el guió més perfecte que havia vist en la meua vida. Ens vàrem esforçar a trobar alguna cosa per modificar en el guió,

però no hi vàrem trobar ni una sola paraula o situació".

Una dècada més tard, al 1942, Preston Sturges dirigia el seu cinquè gran èxit per la Paramount. L'estudi estava emocionat: les pel·lícules de Sturges donaven doblers, la producció era econòmica i, a més, eren originals, àgils i sardòniques.

L'any 1944, reprenent una vella idea que no havia aprofitat, una jove fadrina de poble a la qual un jove soldat deixa embarassada de sis fills, va escriure *The Miracle of Morgan's Creek*. Aquella



pel·lícula anava en contra dels interessos patriòtics i morals de l'època. El Servei d'Informació i Contraespionatge bèl·lic, i el departament encarregat de vigilar i recordar als productors les seves responsabilitats davant el tema de la guerra, va demanar veure una còpia del muntatge provisional del film, petició a la qual Sturges no va parar atenció. Malgrat tot no va

aconseguir evitar el propi censor de la Paramount, preocupat perquè la pel·lícula no sabotegés els esforços bèl·lics. El censor li suggeria, per exemple, que canviés l'escena en què un dels actors frenava bruscament fent una giscada, cosa que atemptava contra el pla d'estalvi de cautxú, per una alegre botzinada. Finalment, i a pesar de la seva immoralitat i antipatriotisme, *The Miracle of Morgan's Creek* va ser l'èxit comercial més important de 1944.

De la mateixa manera que passaven les coses a les pel·lícules de Sturges, l'impossible triomfava, alguna cosa semblant succeïa amb la seva pròpia vida; una vida que recordava alguna de les seves comèdies. Sturges recordava sa mare com una dona amb una imaginació desbordant que "repetia una cosa tres vegades i ja hi creia de totes totes; tot i que sovint n'hi hagués prou amb dues". En certa ocasió, la mare de Preston es va convèncer a ella mateixa que no nomia Dempsey sinó Desmond; i més envant D'Este, nom amb el qual va batiar el negoci cosmètic que va fundar a París. A les filials de la Maison d'Este de Nova York i Deauville, Preston hi va treballar des dels quinze anys i va inventar un llapis de llavis resistent a l'aigua. Després del seu primer fracàs matrimonial, Sturges va escriure un parell d'obres teatrals que li varen reportar uns certs guanys i prest es va traslladar a Hollywood, on va començar a fer feina com a guionista.

La llibertat absoluta que Sturges desitjava, i que no va poder aconseguir de la Paramount o qualsevol altre Estudi, el va dur, l'any 1944, a aliar-se amb Howard Hugues. D'aquesta aventura independent varen sorgir dues pel·lícules que no varen transcendir, i el rumor creixent que professionalment havia tocat fons. Un matí el va despertar la trucada de Howard Hugues que li va anunciar que el seu soci Howard Hugues s'estava fent amb la major part de l'empresa i que ell Preston Sturges, estava acomiadat. ❖

- Mira aquestes comes. No són fantàstiques?

- Les darreres comes que et varen semblar fantàstiques li varen costar a la família 25.000 dòlars.

David (William Holden) a Linus (H. Bogart) a *Sabrina* de Billy Wilder



Entre el cinema i la literatura, Damià Huguet

Antoni Serra

Els núvols han tancat barres i la pluja menuda insisteix altra volta. Estic desficiós. Miri on miri, l'horitzó em mostra la línia de la mort. O jo la hi veig. Pensava en un amic —darrerament, hi pens molt sovint—, en un poeta, en un home magre i alt, fet d'ossos, poca carn i paraules: Damià Huguet.

El neguit de no poder vèncer la mort dels altres, la impotència, m'irrita i em fa aixecar de la cadira. Vaig a la prestatgeria de l'estudi i en trec un llibre. Llegesc:

«Paper tacat reben d'herència antiga i memòria esqueixada. Arrancam els cilicis i escopim la saba dels missals venerats».

Surt a la terrassa amb gust amarg al paladar i l'angoixa a la gargamella, i torn a escampar la vista fins allà on m'abasta. El paisatge és ferest. Des de na Fàtima, a la meva

esquena, avancen ennegulades negroses que van embolicant el poble. Un raig de sol, més poderós que el núvols, s'hi escola i pega damunt les cases de Son Serralta, que tornen lívides de cop. La pluja menuda va fent la seva i m'amara cos i ànima, encara que no en tenguim, d'ànima. També ha begut aigua el *Mapa de desig*, que és el llibre que duc a les mans. Ens el dedicà Damià Huguet amb rabiosa tinta vermella: «Als amics Toni i Aina, en homenatge a dos lluitadors per la nostra llibertat». Sé que no és hora de nostàlgies ni de debilitats estèrils ni de romanticismes inútils... La mort es pot vèncer —de fet, la vencen alguns privilegiats—, com la va vèncer John Huston, l'amic de Damià Huguet, a *Els morts*; i es pot vèncer de l'única manera que tenim a l'abast en el món de la intel·ligència i de la creació: amb la bellesa i la passió de l'art i per l'art. És el que ha fet el poeta Damià Huguet, a pesar de les esqueles i de les notícies funeràries aparegudes als diaris. Encara que només sigui per la prosa exquisida del seu darrer llibre, *Les fites netes*, ell l'ha vençuda, hi ha fet cucaveles, que és el que la mort mereix.

I tanmateix, crec que aquesta societat nostra, que congria mediocritats i hipocresia als soterranis magnífics dels xalets adossats, no ha fet a Damià Huguet el cas que mereixia com a creador apassionat per la poesia i el cinema.

D'altres —més rics en diners, però més pobres que ell en capacitat literària i intel·lectual— se n'han duit els honors. Per a Damià Huguet ha quedat el treball seriós, responsable, que l'escriptor fa en la solitud necessària: els seus llibres de poesia, les seves cròniques i articles

sobre el cinema (visions des de la serenitat de directors, actors i actrius, pel·lícules de tot temps i gènere), la seva activitat cultural com a editor i com a ciutadà compromès amb Campos, el poble que el va veure néixer i que, malgrat tot, mai no el veurà morir. Es mereixia molt més que no li han donat. Mai no va ser mesquí i, per això, sempre donava més que no rebia. Però, un poeta que escriu un vers com aquest

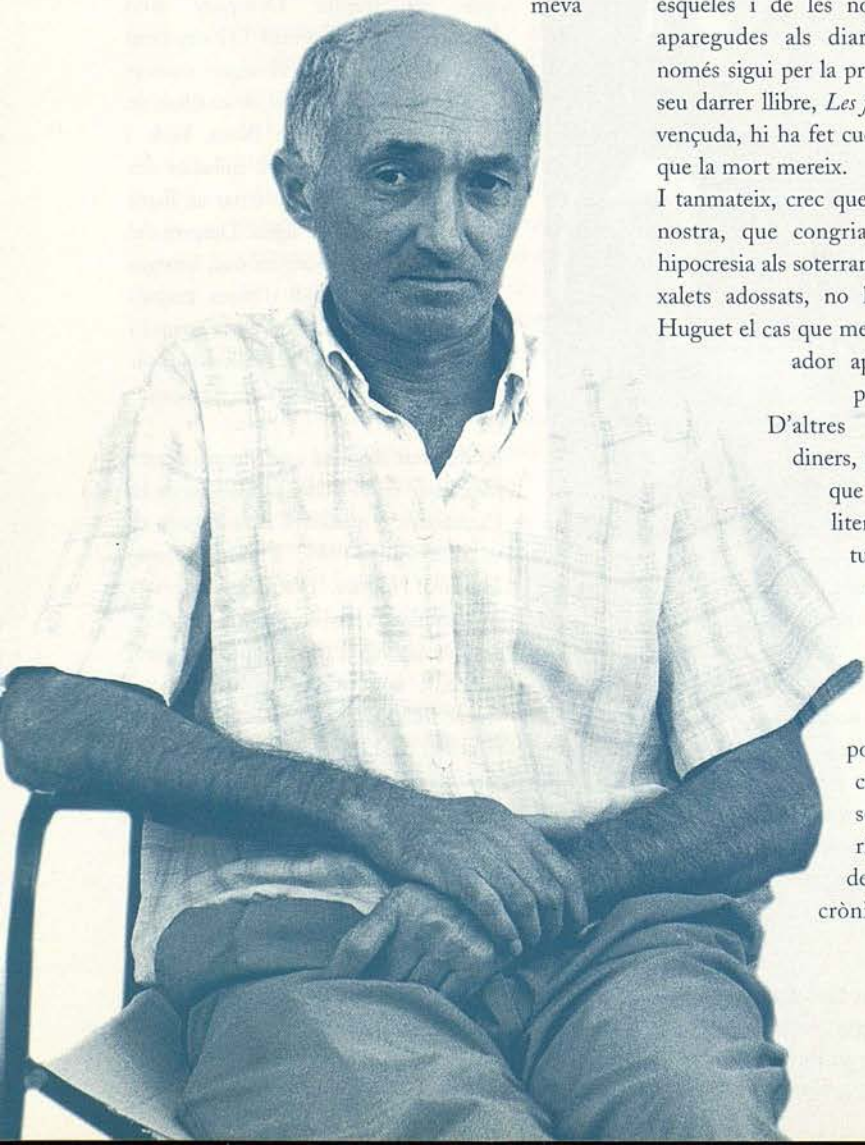
«la millor fruita dels arbres és l'ombra»

o com aquests altres, tan cruels

«ningú, però, ha vist la mort desfer-se ni sap el mal que pot matar-la. Únicament la mort mai mor»,

què pot esperar si no és el silenci —la indiferència, fins i tot— dels compatriotes, que només viuen pendents del sarró, del carnaval de la moda i del materialisme flagrant de l'especulació? Damià Huguet era massa Damià per a una societat tan mesquina com la nostra. Me'n record molt d'ell, ja ho he dit abans, i el veig viu, dinàmic, actiu, treballador infatigable per la cultura... Me l'imagin, per exemple, escrivint l'article sobre la pel·lícula d'Erice, *El espíritu de la colmena*, i els cinemes de poble, amb aquella ironia huguetiana, delicada i tendra que el caracteritzen.

Que aquest article serveixi, doncs, ara com ara, per retre a Damià Huguet un homenatge tan humil com sincer i emocionat. El meu homenatge personal i intransferible, íntim. Res més. Estic segur que ell ha estat —ho és encara i per sempre— un dels grans homes que ha donat aquesta terra sovint inhòspita amb escriu, quasi sempre amnèsica i sistemàticament ignorant de si mateixa, que és Mallorca. Però tant Damià Huguet com jo l'estimàvem i l'estimam, a aquesta terra. L'hem estimada com hem estimat i estimam el cinema i la literatura: *à poil*. Probablement, com el dimoni mana. ❖



Josep Franco

Que posaria en evidència la relació estreta entre la societat i el fet filmic: propaganda. S'ha confós amb el gènere històric. Aquí els bàndols de bons i dolents estan perfectament delimitats: éssers superiors davant éssers repugnants, reduïts a un mínim de característiques humanes. Per exemple, els herois són altruistes, generosos, esforçats, comprensius, etcètera. Els enemics odiosos, amb ganes de matar, etcètera.

Volen ésser documentals de conflictes bèl·lics i no són més que posada en escena d'un discurs bel·licista on sempre guanya el mateix, el posseïdor de la Bíblia i del revòlver, del poder.

També el documental bèl·lic està sotmès a la propaganda. El desenvolupament de les sèries, com ara la realitzada per Frank Capra entre 1942 i 1945, anomenada *Perquè lluitem* tenien un caràcter marcadament educatiu, i ja sabem això què vol dir. D'altra banda tenien en compte l'individu com a peça fonamental del conflic-



te, privilegiant un o l'altre en segons quins casos. Alguns, ho hem de dir, mostraven la barbàrie de la guerra. La propaganda que esmentàvem més amunt, però, és la finalitat primera del gènere bèl·lic, tant en la seva vessant cinematogràfica (que es presta més a una dramatització i per tant a escenificar unes idees preestablertes, així com a implicar l'espectador en la necessitat que qualsevol participació és essencial, i que la guerra uneix els homes de distinta condició, complint la tasca ideològica buscada), com documentalista, pri-

mant per damunt d'una idea, d'un fons, una forma, expressió. Si s'ataca, és mostrat com una necessitat vital per tal de defensar l'honor i el país; si hom es defén, com a necessitat a la qual el país s'ha vist amorrat.

Un exemple típic d'aquesta funció propagandística el tenim en els documentals nazis: comentaris impactants, utilització de plans que s'adrecen directament al subconscient, oposició de races, explicació de les batalles, ús de la música, ommissió de les pròpies baixes, etcètera. En el cas americà hi hagué una exaltació a la lluita i un suport psicològic que provocà que el país s'embocàs tant en la 1a com en la 2a Guerra Mundial. En la postguerra seguien mantenint-se aquestes consignes d'obediència i submissió als superiors aprofitant-se de la guerra freda, el gir dretà del govern d'abans de 1950, Guerra de Corea, etcètera. També el cinema soviètic de després de 1943 intenta reduir els conflictes personals a l'àmbit d'allò social.

Hi ha films bèl·lics que aposten pel pacifisme: mostren les contradiccions a les quals es veu sotmès el soldat, que no és necessàriament una persona preparada per a la guerra; els horrors o la injustícia d'aquestes durant totes les èpoques. Models caracteritzadors serien *Sense novetat al front*, de Lewis Milestone, 1930; *Senders de glòria*, de Stanley Kubrick, 1957; o la *Gran il·lusió*, de Jean Renoir, 1937. Més actuals, *Johnny va agafar el seu fusell*, de Dalton Trumbo, 1971 i *Apocalipsi Norw*, de Francis Ford Coppola, 1979. I molts més exemples. En qualsevol cas, la ficció està totalment present en cadascuna de les manifestacions del bèl·lic: trama amorosa i espectacular, que després impedirà veure els conflictes bèl·lics com el que són realment: una barbàrie absoluta i sense cap justificació, al meu parer. Altra cosa fora la resistència, lítica, èpica, lírica, apassionada, com és el cas d'allò que vol mostrar-se en alguns films d'Eisenstein, com ara, *El cuirassat Potemkin*, 1925, S.M. Eisenstein.

Aquesta pel·lícula, que definirem com a drama-bèl·lic, és de visió obligada perquè inaugura tota una manera d'utilització del

muntatge absolutament nova fins aleshores. És un cant èpic a la resistència contra el poder irracional i "perquè sí" (deixem de banda qüestionar-nos si hi ha algun poder que siga racional), i ho fa amb una gran subtileza. Ens hi fixarem en el capítol intítulat "*L'escalinata d'Odessa*", que podríem anomenar dels mil sols. Aquí no interessa tant mantenir una continuïtat lògica en la narració com sacsejar l'expectativa d'horitzó de l'espectador i transformar-la construint significacions noves sense evitar que es veja que es tracta efectivament d'una construcció. De la poètica de les barques de l'inici on tots els moviments i les mirades mantenen una successió de continuïtat, o quasi, de sobte, avisant, però, amb la inclusió de l'alesiat al bell mig dels objectes eròtics que pogueren representar els peus de les dames benestants, comença la massacre. Es tracta d'assenyalar la solidaritat entre les classes més desposseïdes, classe mitjana i tropa, davant la barbàrie dels oficials o soldats fidels al totalitarisme, representats per l'almirall de la primera i segona part de la pel·lícula que mana afusellar uns mariners per oposar-se a menjar-se un brou fet de carn podrida. No deixa d'ésser, doncs, una crida pamfletària i publicista cap a unes posicions determinades. Això, tanmateix, no li lleva cap mèrit. Són molts els elements que no quadren dins d'una perspectiva narrativa-transparent del cinema clàssic (personatges que no apareixen com a tals, que és molt evident que és gent afegida a la qual ningú no li ha dit què ha de fer -el que rep un cop d'un objecte llençat pel company, repetir l'entrega del porquet pel mariner, situacions en l'espai que han estat canviades, mirades paral·leles que no ho són, etcètera-). Al mateix temps hi ha tota una manipulació dels gestos i de la condició social de les classes que aparentment estan d'acord amb els mariners que no passa gens desapercebuda: la dona que hi ha al costat de l'alesiat, que representaria al pobre, l'exclòs pel sistema, ha de fer un esforç per somriure davant la situació creada; ha d'alçar el vel que li tapa el rostre i fingir-ne un signe que l'allibere del pes que sent. ❖

- Johnny Guitar: No he vengut a cercar brega, senyor Lonergan.
- Bart Lonergan: Digui'm Bart, els amics em diuen Bart.
- Johnny Guitar: Com vostè vulgui, senyor Lonergan.
Johnny Guitar de Nicholas Ray



J. R. Mendiola

Dreyer o el mètode

Són molts els folis, estudis o semblances que s'han fet sobre Carl Th. Dreyer, moltes més que no exhibicions de les seves pel·lícules, oblidant que el més important es la imatge, per desvetllar els secrets de qui amb tan sols catorze llargmetratges es convertí en uns dels monstres sagrats del setè art. Tothom ha sentit parlar de *Dias Irae* o de *La Passion de Jeanne D'Arc*, inclús de *Ordet*. El difícil és que molts les hagin vistes. No és un mal moment per gaudir dels secrets de qui va fer de la senzillesa una bandera i reconvertir el mètode en

originalitat. Cinc títols dels catorze que va rodar durant tota la seva vida, entre 1919 i 1961, compaginant amb el seu treball, primer de comptable a una companyia de línies telegràfiques i després com a periodista esportiu, fins que es dedicà completament al cinema, es converteix, sens dubte, en una de les poques possibilitats de conèixer veritablement el talent d'un home que va fer de l'academisme una virtut incontestable. No va intentar rompre amb els conceptes clàssics de la planificació. Tampoc va intentar inventar nous

mètodes d'interpretació. El que sí intentà fou trobar l'actor idoni per cada personatge. "El que vull és arribar als sentiments de l'actor a través de la meua càmera". Per aconseguir-ho necessitava no només bons actor capaços de transmetre aquests sentiments. Dreyer feia també del vestuari un element amb suficient força dramàtica. Però sobretot, el que millor manejava era l'espai i el temps. La cadència dels moviments de càmera dins un espai sempre definit i definitori que marcaven el territori de la narració. ♦



Ignacio Martín Jiménez

Creure en Dreyer

Centram la nostra mirada en aquest escarnufador pla de *Joana d'Arc* (1928). Una Joana d'Arc, ja va sense dir, desposseïda d'aquest caràcter èpic, aliena al personatge que la Història, però sobretot la mitologia popular (foses per l'ocasió en una) recreen, perquè s'ha de creure en alguna cosa. La cadena de primers plans que constitueixen la part fonamental de la pel·lícula són una bona prova d'això: allà on l'Heroi està predestinat a fondre's en plans generals, amb alguna cosa d'inaccessible per l'espectador, Dreyer situa la contundència sense paraules d'aquests primers plans, summament expressius, misteriosament animats per una força interior que els vessa. I per això, la decepció, en el seu moment, va poblar les sales on la pel·lícula es projectava: la càmera podia, en el límit de l'antiheroic, rodejar, embolcallar una Joana d'Arc que no deia (ser heroi és mantenir una paraula, més específicament una promesa, amb el seu sacrifici), que pareixia gaudir de la seva derrota a la vora d'allò paorós. I en canvi el públic havia anat a veure l'altra Joana d'Arc, l'exterior, la màscara, l'arquetipus que simbolitza el triomf sobre el dolor, i no el dolor gojós que habita l'interior d'aquest discurs fílmic forjat bàsicament amb expressions i no amb actes.

Al fotograma seleccionat, Joana d'Arc combrega, com passa al llarg de la pel·lícula, enmig d'una reducció de tot allò accessori: perquè els límits físics es desdibuixen, cedeixen davant d'aquesta trefesclat del món

interior. Comunió, deia, doble, de la qual el cos de l'oficiant desapareix, i només queda això: la mà estirada que ofereix la incompreensible Forma. És un moment (no és l'únic de la pel·lícula) que es mou en el límit de l'esgotament extrem dels cossos: d'una banda aquesta operació d'intercanvi corporal que simbolitza la Comunicació (¿no es mobilitza inevitablement el concepte de "Cos"? ¿s'hi han fixat, en la tova dolçor però implacabilitat de la mà de l'administrador de l'Hòstia, o en la carnositat summament eròtica dels llavis de Joana en rebre-la?); i en l'altre extrem de la corda aquell cosa a la vegada també desproveïda d'atributs secundaris, de rostre denotadament angulós (quina portentosa fotografia, durant tot el film!), tallant, cultiu del feisme: perquè la bellesa, com el bon nom, són coartades per amagar(-nos) (d)el cos. Les celles extremament punxegudes, els cabells tallats arran, les pipelles tan marcades (gairebé tant com les de la protagonista de *Los pájaros* just en el moment previ a l'atac dels còrbids a l'escola: pipelles / ales de corb) com a tot senyal d'uns ulls que no hi veuen, i fins i tot aquests vestits d'espert, apunten cap a la més literal carnalitat, cap a la carn / matèria en el seu estat més pur i fèrtil. Perquè en definitiva, tot es mobilitza cap a l'única direcció possible, l'intercanvi sexual: gran paradoxa, perquè érem allà on només hi cabia l'allunyament, el ritual, la Comunió en el seu sentit catòlic i romànic.

Els ulls de Joana, deïem, no afinen a veure-hi, en la mateixa proporció que ella va perdent la capacitat de dir (si em permeten la llicència, propòs que el lector compari aquest procés amb l'esgotament de la paraula a *Los pájaros*, igualment extrem: allò que a la pel·lícula de Dreyer són cossos poblats d'arestes i foc, a la de Hitchcock són gralls): tal vegada per això, perquè no hi ha res a veure-hi (no sigui cosa que enterbolesqui la radicalitat de l'èxtasi de la protagonista), els voltants s'han desdibuixat, són pura llum inestructurada.

I aleshores només queda el contrari: el gaudi, un gaudi sense mesura, arrasador, en el qual es fonen tots els elements del límit de l'humà, l'incompreensible (la fe del qui combrega), l'escatològic (la mort i el sublim), el dolor del "combregat" i del combregant. Perquè al fotograma que comentam, l'un i l'altre, botxí i víctima, com el sublim i la brutícia, es fonen: l'espectador és el portador d'aquell cos de sacerdot del qual a la pantalla, només es veu la mà oferent (és ben sabut que l'espectador s'identifica amb el punt de vista de la càmera), que provoca un indicible (sense paraules possible) gaudi; tant que, si fixam la nostra vista en l'aureòla de llum que rodeja el rostre de Joana, hi veurem una segona Forma, que tot ho inunda i magnifica, que l'infon d'un sentit d'incompreibilitat. L'hiperrealista davant el misteri, gaudi i dolor confosos (com a la mort de la mare —la Mare, un altre personatge de mitologia cristista— a les escales de *L'clair-rassat Potemkin*), allò carnal i allò justament oposat en una síntesi que pretèn ser reflex d'aquella gran paradoxa que és ser home. El canibalisme, la mort, el sexe i també tots els seus contraris (les seves sublimacions) són presents en aquest portentós joc de relacions simbòliques que detenta aquest sol fotograma.

La forma de fotografiar-lo és molt més contundent de com encertàriem a dir: la negror de l'interior de la boca, principi del misteri que acull el cos combregat, les enclotxes que comuniquen l'interior i l'exterior del cos, sàviament conreades per la il·luminació, aquell punt de vista lleugerament en contrapicat (¿no és el sexe o la comunió, doncs, que no disten tant en el límit, una certa forma d'"ascensió"? per exaltar el personatge, i lleugerament angulat ("angulació aberrant", en l'argot tècnic del gremi) per mostrar aquella mica de desequilibri de qui, cegament, camina per fondre's amb allò que no té imatge possible que el disegni (ulls tancats, límits desdibuixats), el dur contrast entre allò excessivament il·luminat i allò massa negre (l'ombra i l'Hòstia), són els components bàsics d'una composició fotogràfica magistralment administrada. Com passa al llarg de tota la pel·lícula, en la qual els convit cegament a creure-hi, amb la qual els exhort a combregar. ♦



CINEMA I LITERATURA

A l'interior de la "Ciutat Blanca"

Joan Obrador

5



com *Ordet* ens exigeix i reclama en la nostra qualitat d'espectadors.

Se'ns ha de permetre per uns moments jugar amb les paraules. I no per una simple frivolitat com es podria comprovar d'immediat. Deia Kierkegaard —danès per més senyes, com el mateix Dreyer— que "qui es perd en la seva passió ha perdut menys que qui perd la seva passió". I el nostre Miguel de Unamuno, referint-se a la complexitat de les relacions entre cos i ànima, entre matèria i esperit —peluda qüestió que li va turmentar tota la vida— opinava que, per poques voltes que donem a l'esmentat assumpte, molt prest un descobreix "cuánto de carnal hay en

termes: la superposició i identificació entre "aparença" i "essència" de la imatge cinematogràfica com a correlat de la juxtaposició entre "carnalitat" i "espiritualitat" en l'àmbit d'allò que viuen a la pel·lícula els seus protagonistes. Perquè el que *Ordet* postula i ho aconsegueix com poquíssimes vegades el setè art ho ha aconseguit —pens en el Hitchcock de *Vértigo*, en algunes obres d'Ingmar Bergman—és aferrar allò que és inaferrable, aprehendre allò que és inaprehensible, col·locar l'espectador en el vòrtex d'allò que és inenarrable, d'allò que teòricament no pot "contar-se en imatges" i que, paradoxalment, "ens estan contant"; i ho "veim" i ho "sentim"

terior de la pantalla, sinó al cor del fascinat espectador que "viu" de la manera més natural possible —sense aparentment intermediar cap retòrica ni artifici— que "allò que no pot passar" està realment "passant".

Una obra com *Ordet* ens reconcilia a la vegada amb el cine com a art i amb la vida com a misteri i enigma inabastable. I en fer-ho som conscients que hem contret un deute d'eterna gratitud amb aquell incomparable director danès que nomia Carl Theodor Dreyer, gràcies al qual descobrim que, ben al contrari del que pensava el personatge de Shakespeare, "no tot fa olor de podrit a Dinamarca". ♦

al pam" no només intel·lectualment, ícament com un prodigi. I aquesta nt irrupció del miracle en el si d'una tat de pagesos danesos, aquesta nova ó de la paràbola bíblica de la ressu- de Llätzer (una dona en aquest cas) ntext de la quotidianitat més absolu- terioritzada per un aclaparat espec- çimporten en aquestes alçades, les eences: si és creient, ateu o agnòstic?) a porta oberta a la voràgine del Tot o res —qui sap si totes dues, les dues una mateixa moneda.

Ordet li passa a aquest cronista el que davant la contemplació d'algunes imes i privilegiades obres d'art: creu- uament haver atrapat només per un t en la línia de la retina la infinitud ps. De la mateixa manera com passa r' els "esclops" o els "girasols" de Van O en submergir-se en aquella ió desconeguda" que ens proposa el de Vermeer *Vista de Delft* (del qual, raordinari criteri, l'entranyable Toni irma que encara no s'ha pintat). O en -se davant la intemporalitat de la de Chartres (al voltant de la qual Velles va aventurar, a la seva produ- ke, una subtilíssima reflexió no úni- sobre el qüestionament del concepte ia" en art, sinó també sobre l'autoria de l'anonimat —l'art col·lectiu de les es o de les grans catedrals— dins de arquitectònic d'èpoques passades). un film com *Ordet* es troba aquí tònicament davant dels nostres ulls t totes les lleis de l'espacialitat i de la litat que no són, en definitiva, sinó vida i la mort. Perquè el darrer repte Dreyer ens condueix a tots els amants és al de que, encara que sabem que d'un "art de l'aparença", *Ordet* ens donar-li bellament la volta a la frase ar l'"aparença" en l'"essència" matei- imatge, i aconseguir així que es pro- un "doble miracle": no només a l'in-

Jo ja he estat a Lisboa, "La ciutat Blanca". Però ja fa tant de temps que la memòria s'enterboleix pel domàs del passat. Crec que tot va començar un dimecres a mig matí. Una força cada vegada més insolent empenyia les meves parpelles, jo feia tot el que podia per romandre despert, però el pes es va fer tan aclaparador que me va ser impossible obrir els ulls. Vaig caure en un estrany estat: no dormia, perquè no havia decidit conscientment d'entrar en el món dels somnis, baldament no era conscient del que em voltava. Ara faig memòria i no puc entendre on era ni com vaig fer el viatge cap a ponent. Entre aquella matinada de dimecres i la meua arribada a Lisboa s'obre com un forat negre que m'impedeix qualsevol intent per comprendre, per donar un petit raig de llum al meu procés de translació. No puc donar una descripció del sistema de transport que em va conduir a besar l'Atlàntic, ni una aproximació acurada del temps que va durar. Fou un temps insondable aquell que em va apropar a Lisboa, fins i tot, penso ara, em podria haver conduït a qualsevol indret del planeta o, tal vegada, més enllà: a les antípodes de la Via Làctia.

El fet és que, de sobte, em vaig trobar allà. Era un port completament desconegut i buit. Vaig pensar que no devia ser dia feiner pels homes de la mar. Era llarg i prim com una serp que recorre el seu camí des de llevant cap a ponent, sense pausa de continuïtat en una filera sense límit de rocallis perfectament allissats. Era rar aquell port i, tal vegada, l'hora de la meua arribada encara el feia més angoixós: el moment en què el dia fressa amb la nit, quan ja no hi és el sol i la llum d'argent encara no il·lumina els camins ni els rostres. És el moment del dia-nit en què la meua ànima es troba més atabalada. No tenia forces per començar a caminar i esbrinar on em trobava. Vaig perdre la mirada dins la mar que s'estenia davant jo. Li mancava la línia de l'horitzó típica de la mediterrània, el darrer blau no hi era i inclús semblava que una sèrie de quilòmetres mar endins, no gaire enfora, tornava a aparèixer el continent. La boira d'una vesprada grisenca m'impedia descobrir com era realment aquella línia de finesa. Vaig mirar l'aigua sota els meus peus, l'aigua que normalment s'estavella contra els molls en onades infinites, i un profund neguit em cau a sobre. Perquè no lluitava contra els graons de pedra, sinó que se n'anava, en una direcció encara indeterminada, fregant els molls com si tingués por de la batalla eterna entre el mar i la terra. Com era possible: un horitzó que no tenia un límit definit i un port on la mar no s'estavellava contra la terra en una successió infinita d'onades? On em trobava? No tenia ni idea.

El neguit prenia la tonalitat de l'angoixa i, a la vegada, un profund cansament obstruïa cadascuna de les meves articulacions; així que vaig decidir cercar un lloc per dormir. Els llençols de la meua primera nit a Lisboa foren les fulles de la tardor i el meu llit un raconet entre les muntanyes de xarxes multicolors dels pescadors que són presents a tots els ports del món.

-Familiars de Jaime Serra Martínez!

Un matrimoni de mitjana edat i una al·lota d'uns vint anys acudiren a la cridada del metge. Pregué la paraula l'home.

-Sí, som nosaltres. Què hi ha de nou?

-No res. El seu fill roman estabilitzat des de fa vint-i-quatre hores.

-I per quina raó ens ha cridat? - el desesper de la dona es feia patent en les rugositats dels ulls-
Què té el meu fill?

-El diagnòstic és el mateix que ahir horabaixa... El seu fill ha penetrat dins l'estat de coma profund... Els hem cridat per mantenir el contacte rutinari, habitual, amb els familiars dels nostres malalts.

-Contacte rutinari!... Però què li ha passat al meu fill?. Sap, quan va arribar a l'hospital després de l'accident ell va ser capaç de donar el seu nom, la seva direcció... I només se li varen tancar els

ulls després de sortir del quiròfan. Què li han fet al meu petit fill?- plorà com només ho pot fer una mare.

- L'estat del seu fill -es dirigia a l'home, qui es mostrava més tranquil- no té cap relació amb l'operació que li han hagut de fer. Sembla ser que ha patit una trombosi cerebral. Encara no en coneixem les causes perquè és massa jove i aquesta malaltia és pròpia de gent major.

- I què es pot fer?
- Esperar, tenir confiança i, una cosa molt important, xerrar tot el que siguin capaç amb ell.
- I això per què? Si no és d'aquest món... Si no ens pot respondre de cap manera... -l'al.lota es mostrava decebuda, però es volia aferrar al més petit fil d'esperança. Se l'estimava tant, per res del món volia perdre el seu Jaumet.

- Ningú coneix què passa a l'interior d'un cervell en coma. Només tenim dues coses clares: no sabem en quin moment li pot tornar la lucidesa, però estem segurs que el cervell del malalt encara rep, en un cert sentit, els estímuls del món exterior. És com un cercle tancat: Jaume ara no pot respondre, però en certa mesura encara rep una petita part dels estímuls exteriors. Com més estímuls rebí, més ràpida pot ser la seva tornada al nostre món. En aquests casos, el millor estimul és la veu dels parents i dels seus amics.

- De veritat? -ja veia el petit raig d'esperança.
- Sí, però han de tenir present que això és un procés sense un límit definit: tal vegada es desperta demà com d'aquí a dos anys. No els vull enganyar.

- I quan podem començar a xerrar-li?
- Des d'ara mateix... Ho podran fer durant tres hores al dia: des de les deu del matí fins a les onze i mitja, i des de les cinc de l'horabaixa fins a les sis i mitja.

- Qui entrarà el primer? - demanà la mare amb ànsia.
- Això ho han de decidir vostès mateixos. Una cosa molt interessant és que li parlin un mínim de sis persones que ell conegui personalment. Així rebrà més estímuls i més forces per sortir de l'estat en què es troba. Demà tornarem a parlar un poc més.

- Gràcies doctor.
- Hi puc entrar jo? - demanà l'al.lota.

Es miraren als ulls i es posaren d'acord en silenci: tal vegada la primera veu que el seu fill voldria escoltar fos la de la seva núvia.

- Hola, Jaume! Si sabessis com et trobo a faltar...- intentà parlar sense tristor, fins i tot amb alegria, perquè era tan divertit ell. Però ara no era més que un cos famèlic, fermat de cames i peus, i intubat per tot on la tècnica moderna ho permet.

Per única resposta va rebre una petita vibració a la línia de l'encefalograma.

L'endemà em vaig aixecar com si no hagués dormit gens en tota la nit. Havia tingut un somni realment curiós: vaig somiar que dormia, però el mateix fet de dormir era un somni; així que tenia la sensació verídica de no haver dormit en tota la nit. Tenia tot el cos fet malbé. Vaig recordar l'aigua que no es volia enfrontar amb el moll i vaig tornar al mateix indret per comprendre. Vaig mirar l'horitzó i tot d'una vaig descobrir l'altra vorera del riu a un parell de quilòmetres. De cop es varen resoldre tots els enigmes que m'havien capficat: l'aigua no era blava, sinó més bé d'un marró fosc, i no lluitava contra la terra perquè cercava el seu lloc natural: la mar. Per la posició del sol, vaig comprendre que se n'anava cap a ponent. Instintivament vaig seguir el seu curs i al fons es va fer present un gegantí pont de ferro i formigó, que comunicava les dues vessants de la ciutat encara desconeguda i trencava -domesticava- la línia de l'horitzó. Només coneixia dos ponts semblants:

com *Ordet* ens exigeix i reclama en la nostra qualitat d'espectadors.

Se'ns ha de permetre per uns moments jugar amb les paraules. I no per una simple frivo-

l'aparició de la superposició i identificació entre "aparença" i "essència" de la imatge cinematogràfica com a correlat de la juxtaposició entre "carnalitat" i "espiritualitat" en l'àmbit

al pam" no no
icament com
nt irrupció de
tat de pageses
ó de la paràb
de Llätzer (u
ntext de la qu
terioritzada p
gimporten en
eences: si és o
a porta oberta
res —qui sap
una mateixa r
Ordet li passa
que davant la
imes i privileg
uament have
t en la llinya
ps. De la mar
ar' els "esclop
O en sub
sió desconegu
de Vermeer
traordinari cr
irma que enc
-se davant l
de Chartre
Welles va ave
ake, una subt
sobre el què
ia" en art, si
de l'anonim
es o de les g
arquitectòni
un film co
tònicament
it totes les lle
alitat que no
vida i la mo
Dreyer ens co
és al de que
a d'un "art c
donar-li be
iar l'"aparen
imatge, i ac
un "doble m
terror" de la pantalla
espectador que "viu"
ral possible —sens
diar cap retòrica ni

el de San Francisco i el de Lisboa. Em vaig quedar una llarga estona mirant-lo, tot intentant esbrinar on era i com podria haver-hi arribat. No sé per quina raó vaig decidir no fer-me més preguntes i deixar-me endur pels esdeveniments sense més trencaclosques. El meu cap a partir de llavors no seria altra cosa que una cova de vidre buit.

Em vaig girar i, de cop, es dissolgueren tots els meus dubtes: era a la "Ciutat blanca", no a la Lisboa que apareix en qualsevol guia turística, sinó a la Ciutat blanca d'Alain Tanner. Era evident. Feia molt poc que havia vist la pel·lícula i la moderna ciutat portuària era com si no existís, com si estigués entre penombres. Alfama-La Ciutat Blanca, des de la meua perspectiva, era més blanca que mai. La resta de la moderna ciutat cosmopolita estava completament paralitzada a migdia, d'un dia feiner com qualsevol altre. No era altra cosa que la pell que cobria i remarcava -com un planeta rep l'existència del seu sol-, la blancor d'Alfama. Fins i tot el Pont del Vint-i-cinc d'Abril semblava una ombra d'un pont irreal, ni un sol cotxe el travessava, cap vehicle!...

No vaig perdre temps i vaig començar a caminar entre els carrerons del barri. Volia descobrir el mateix paradís que l'havia dut Tanner a fer la pel·lícula. Descobrir les raons que duen a mitificar un barri milenari, a filmar d'una manera obsessiva, una i altra vegada, primers plans de carrerons estrets i d'unes balconades obertes a la darrera finestra: l'immens Atlàntic. Per quina raó, si ens deixem dur a la Ciutat Blanca, trobarem el que sempre hem desitjat? Caminava cap a munt, cap al castell que presideix el promontori del barri vell, pujant escales de pedra antiga que semblaven mai acabar o caminant entre passadissos tan estrets on es podia tocar a la vegada les dues façanes grises dels carrers. Alfama que des de fora és d'un blanc immaculat a l'interior pren un caire grisenc que subjuga les ànimes dels seus habitants i dels viatgers. Jo també em vaig deixar emportar per l'embriaguesa de La Ciutat Blanca. Vaig caminar tant que no em sentia les cames. Era una situació molt curiosa: em sentia completament esgotat, però al mateix temps no tenia cap necessitat de descansar. Recorria una i altra vegada els mateixos carrers, però no volia aturar-me sense saber per quina raó. Al barri hi havia gent, estava completament segur, perquè als fons dels carrerons es veien dones vestides de negre, amb el rostre cobert, però quan m'apropava, per intentar parlar un poc -des de la meua arribada a Lisboa no m'havia dirigit la paraula ningú-, es ficaven dins ca seva i tancaven les gruixudes portes ràpidament. Només podia escoltar a la meua esquena remors ofegades darrera de murs centenaris. Suposava que en aquest barri no estaven acostumats als forasters, per això segurament s'estimaven no parlar amb mi. Després d'un caminar incessant entre aquells carrerons deserts, a la fi, vaig descobrir un celler obert. A l'interior només hi havia dos homes: el propietari darrera el taulell, que vigilava l'entrada amb fixació obsessiva, i un home assegut a una taula arraconada que prenia un tassó de vi negre, estava completament absent en el seus pensaments. El propietari del celler era com qualsevol propietari d'un antic celler, però l'home em resultava molt familiar. Qui devia ser? Vaig fer un intens esforç per recordar...

- Bon dia.
- Bon dia, com troba el meu fill doctor? Ha millorat un poc?
- En principi sembla igual, estabilitzat.
- Vol dir que després de més d'una setmana de tractament encara no ens pot dir si millora o no?
- Desgraciadament així és, la medicació que li administram no té una repercussió directa en el seu estat. El fet de recuperar la vigília depèn únicament de les seves forces. I ara mateix no hi ha res que ens indiqui un canvi...
- Vol dir?... -unes llàgrimes furtives deixaren la mare sense esma per poder seguir conversant.
- Però, doctor, la màquina que controla el cervell de cada vegada mostra més moviment? —

Parlava l'al.lota d'en Jaume que s'havia aferrat a l'esperança de la conversa. Li parlava al seu amor fins que les paraules ja no tenien força per sortir de la seva gargamella eixuta.

- Sí, però ningú sap què vol dir aquesta activitat en la ment d'un malalt en coma. De vegades s'han donat casos d'aquests tipus de malalts, amb una intensa activitat cerebral, però que han estat anys per tornar al món de la vigília.

- Sí?...

- Sí el doctor es mostrava molt ferm en les seves conviccions perquè no volia crear falses expectatives-. Però, així i tot, és un bon símptoma continuïn xerrant-li tot el que puguin. Bé... fins demà.

"Demà", es va dir la mare, "més valdria que no tornéssim a parlar. De cada vegada ho fa tot més complicat". Es deixà caure en una de les cadires de la sala d'espera completament esgotada. L'home va acudir al costat del fill

- Jaume... Has de ser molt fort, pensa que aquí hi ha molta gent que t'estima i ¿què fariem sense tu?...

Per única resposta va rebre una petita vibració a la línia de l'encefalograma.

Qui deu ser aquest home?... Ja ho sé: el protagonista de la pel.lícula d'En Tanner... Com es deia?. Milers de noms em varen voltar pel cap. Sempre m'ha agradat molt el cinema i si no fos per un petit problema de memòria: mai me'n record dels protagonistes -ni de la major part de gent que intervé en la creació de les pel.lícules-, fins i tot podria ser considerat un cinèfil. Sobtadament em va venir el seu nom: Bruno Ganz. Aquesta recuperació de la memòria em va donar forces, i confiança en mi mateix, per tal d'apropar-me.

- Bon dia, podria seure amb vostè? - em va mirar amb uns ulls sense expressió.

- Si et fa il.lusió.

- Vostè i jo compartim qualche cosa molt important... En aquesta ciutat.

- Crec que no ens coneixem.

- En aquesta ciutat tots dos som estrangers.

- Com ho saps: el meu portuguès ja no té accent i sóc més bé de pell morena - em va mirar aquesta vegada desconfiat.

- No és vostè Bruno Ganz?

- No. Crec que t'has equivocat de persona - va estar a punt d'aixecar-se de la taula. Per quina raó havia de suportar l'interrogatori d'un desconegut? I no sé com va sortir dels meus llavis un altre nom.

- Paul.

- Qui t'ha dit el meu nom o l'has endevinat per pura casualitat?

- El que succeeix és que Bruno Ganz és Pau -se li varen tancar els punys i per un moment vaig creure que m'anava a apallissar.

- Què putes dius? Jo no tenc cap relació amb aquest tal Ganz, ni el conec ni tenc cap parentiu amb ell.

Mentre s'aixecava per anar a xerrar amb l'amo, vaig dir per mi, per intentar aclarir-me el pensament, "Bruno Ganz és un dels més importants actors del cinema europeu".

-Veus, no coincidim ni en això -em va parlar donant-me l'esquena-. Jo sóc un ximple mecànic d'un anònim carguer, ningú em coneix. A més no hi vaig mai al cine perquè odio les històries que no són autèntiques. Fins una altra.

Es deia Paul i era mecànic d'un vaixell de càrrega. Ara només faltava que el seu amor d'Alfama es digués Rosa. Fos alta, prima i amb una llarga cabellera fosca que anés a morir amb suavitat sobre

alpan" no
icament co
nt irrupció
tat de pages
ó de la par
de Llätzer
ntext de la
terioritzada
zimporten
eences: si és
a porta ober
res —qui s
una mateixa
Ordet li pa
que davant
simes i privi
nuament ha
it en la lliny
ops. De la n
ar' els "escl
O en su
sió descone
de Vermeer
traordinari
firma que en
r-se davant
il de Chart
Welles va a
take, una su
t sobre el qu
ria" en art,
a de l'anoni
des o de les
arquitectò
un film
ctònicamer
nt totes les
ralitat que
a vida i la r
Dreyer ens
e és al de c
ta d'un "ar
a donar-li
viar l'"apar
a imatge, i
ú un "doble
de la pant

el naixement del seu pit.

Vaig girar el cap i no podia ser altra: aquella dona que parlava amb Paul era, sens dubte, Teresa Madruga, que va fer la Rosa de "En la Ciutat Blanca". O tal vegada ella tampoc sabia qui era: Teresa o Rosa? No comprenia res. El més senzill era que l'actor em volgués prendre el pèl; perquè, quina altra explicació tenia tot plegat?...

El cap em va començar a donar voltes i vaig caure al terra sense coneixement. L'endemà em vaig despertar dins una habitació molt estreta, només hi cabia un llit mal fet, una cadira i una taula de nit de caoba plena de corcs. La cadira es trobava al costat d'un finestral que abastava l'habitació sencera. Em vaig aixecar i tal com em trobava, completament nu, vaig obrir-la de banda a banda. En un començament, l'enlluernament no em va deixar veure res, però la brisa marina tot d'una s'apoderà del meu cos. A poc a poc, vaig obrir els ulls i, guaitant més enllà del que és possible, la presència de la immensitat de l'oceà ho va deixar tot petitó: el port ja era farcit de vida, pel pont minúsculs punts de color pul.lulaven a bon ritme i la meua vida assolí un nou sentit. Vaig mirar tan enfora com em va ser possible i vaig pensar que la vida no és més que una onada i que el seu cant és la remor marina. Quina importància pot tenir ser real o una simple ficció? Tot em va conduir a la mateixa conclusió: la meua vida s'havia fos amb una història inventada per Alain Tanner. Estava compartint l'espai físico-mental dels seus personatges. Em podia haver tomat boig, tal vegada esquizofrènic, però el meu raonament no podia ser més adequat. Només em calien una sèrie de dades per tal de demostrar-ho; hauria de tornar al mateix celler.

Vaig davallar per unes estretes i interminables escales que em varen portar al mateix local. Això em simplificava molt la investigació. Vaig anar a seure a la mateixa taula, tot esperant que tornés a aparèixer Bruno-Paul. Havia vist la pel.lícula un parell de vegades i sabia que, necessàriament, hauria de tornar per prendre el tassó de vi negre matutí. Vaig demanar un cafè amb llet i un poc de pa torrat amb mantega.

- Bon dia -es va asseure directament a la meua taula; el que trencava les meves expectatives, jo no era protagonista de la pel.lícula de Tanner.

- Hola...

- Et trobes millor?

- Sí.

- Ahir ens vares donar un bon mal de cap. Vares perdre el coneixement i, per un moment, semblares mort: tan fred i pàlid com un d'ells.

- Jo ja no sé ni qui sóc, ni què faig aquí...

- Ja hi compartim qualche cosa més -el seu to era realment amical, em vaig decidir a demanar-li.

- Et puc fer un parell de preguntes.

- Intenta-ho.

- Es diu la teva al.lota Rosa.

- Sí.

- Et dediques a filmar els carrerons d'Alfama amb una càmera de Super huit?

- Sí. Ets un tipus realment observador. Només fa un dia que ets per aquí i ja has descobert moltes coses. Saps que això d'espia pot ser contraproductiu? -vaig intentar fer un somriure sincer- per cert, encara no m'has dit el teu nom i em fas un interrogatori en tota regla.

Vaig romandre en silenci el temps que ell demanava el seu tassó de vi intentant recordar el meu nom. No hi va haver manera.

-La veritat és que no me'n record - vaig tancar els ulls perquè no fugissin unes petites llàgrimes.

És igual, aquí no importa el nom sinó allò que fas.

-Ets Suís?

-Sí. Però... Com ho has pogut esbrinar? Aquí no hi ha ningú que sàpiga d'on sóc!

-Ja t'ho vaig intentar explicar ahir: Paul no és una persona, sinó un personatge que va crear Alain Tanner per fer la seva pel·lícula "La Ciutat Blanca".

-Sí?... I tu qui redimonis ets? Qui et va crear a tu?

-No tenc ni idea - tenia el cap completament enterbolit.

-Segons el que em dius sóc un fantasma de llum. Ara explica'm com ho has fet per entrar dins el meu món. ¿No seràs tú també un altre fantasma?

-No, d'això estic completament segur, jo sóc un home i ho sé precisament perquè he vist la teva vida reflectida a la pantalla tantes vegades com he volgut.

- Si és així, digue'm: què m'ha de succeir avui?

- Ja t'han robat la cartera?

- No.

- Idò, ves amb compte perquè tal vegada ho faran horabaixa.

- Molt interessant... ¿I quines coses més saps de la meva vida?

- Que has deixat un amor a la teva ciutat i que més valdria que marxessis ara mateix perquè et malferiran.

- Pensava que eres molt més intel·ligent! -va riure amb un soroll sarcàstic-, si tens raó, si la meva vida no és més que una invenció d'aquest Tanner, de quina manera podria defugir el meu destí? Com no podria estar enamorat de Rosa? Com no podria estar enamorat de dues dones a la vegada? Penses que és tot així de senzill?...

- Tal vegada tens tota la raó.

Vaig tonar a caure en el silenci. Vàrem romandre asseguts cara a cara, sense dir-nos res, un temps indeterminat. Quan es va aixecar, li vaig fer la darrera pregunta.

- Escolta, em podries explicar exactament què t'ha retengut en aquesta ciutat? Per quina raó vares deixar fugir el teu vaixell?

- Una resposta molt clara- somreia amb malícia- és que així ho va decidir Ell.

- Ja! Però no és això el que m'interessa; són les "teves raons".

- No ho sé ben bé... Tal vegada perquè la meva terra autèntica sigui l'oceà i ca meva és massa lluny de qualsevol mar o que estic fart de l'ordre i la neteja de la meva ciutat, està tot tan ordenat que sembla mentida que la vida pugui desenvolupar-se. Sempre he cregut que, sense desordre, no hi hauria un món... Especialment l'amor, un amor perfectament ordenat i net està condemnat a desaparèixer. El meu amor del nord és massa ordenat... Amb Rosa cada minut és una sorpresa...

Vaig quedar completament meravellat que un mecànic d'un carguer pogués parlar així.

- Què més vols que et digui?... Que l'estètica dels carrerons d'Alfama sembla feta per a la meva càmera de Super vuit? ¿Que aquesta ciutat és sinònim d'anonimat, és a dir, de llibertat i que és fardada d'un temps buit per no fer res i gaudir de l'autèntica vida?

- Crec que ja m'has ajudat a comprendre... No et faré més preguntes.

- Ara em toca a mi -va somriure entre amigable i diabòlic-. Si tens raó, si no sóc més que un fantasma de llum, que viu infinitament la mateixa vida, i tu i jo podem mantenir aquesta conversa, és clar que no pots ser un home de cam i ossos.

- Qui sóc? -vaig demanar amb absoluta necessitat que qualcú m'ho expliqués d'una vegada.

- Tu ets un simple espectador anònim dels milions que oplen les sales de projecció els caps de

setmana. Si jo sóc un mer pensament d'Alain Tanner, tu no arribes ni a ser un home, només existeixes des del moment que contemples la meua vida a la pantalla. Fes la següent prova: intenta sortir d'Alfama, si ho aconseguixes és que no tenc raó; però si no... No passis pena.

En qualque moment podràs tornar a ser espectador d'una altra pel·lícula, d'una altra vida.

Se n'anà sense acomiadar-se, semblava realment amoïnada. Li vaig dirigir un "adéu" inaudible, m'havia deixat sense esma per xerrar. I si tenia raó i jo era presoner d'Alfama fins a l'eternitat? Vaig sortir al carrer de forma precipitada i vaig començar a córrer tan ràpid com ho permetien les meves forces, no tenia una direcció determinada, perquè només volia fugir d'aquells carrerons blancs, tacats de negre amortit, el més aviat possible. No hi havia manera. Semblava que tots ells fossin iguals i perfectament redons: tornaven al mateix punt de sortida, a la petita plaça on vaig trobar-lo per primera vegada. El sol es tornà vermell, però no vaig voler anar a cercar Paul. No podia donar-li la raó. Dir-li que només sóc el seu espectador, que la meua existència és un reflex de la seva i que jo també era un presoner d'aquella ciutat. Vaig anar al meu punt d'arribada a la Ciutat Blanca, es trobava defora d'aquells carrerons i, tal vegada, encara tindria escapatori... L'indret ja em resultava familiar, inclús em va semblar majestuós el riu "Tejo".

- Jaume!... Jaume! -l'al.lota esclatà en una joia silenciosa, plena de llàgrimes de felicitat, perquè a la fi el seu amor, després d'un túnel de fosc de dues setmanes obria els ulls per primera vegada-. Em reconeixes? Sap qui sóc?

Jaume se la mirà estranyat, per quina raó li demanava si la reconeixia? No hi havia força al món que li pogués fer oblidar el seu amor. Va romandre en silenci inspeccionant per un moment tot el que li envoltava. No hi havia cap dubte que es trobava en una espècie d'hospital, però en una habitació massa allargada, tota plena d'estranyos aparells i amb més d'una desena de llits. Va somriure i va pensar que era dins un vagó-hospital. Si tornava a tancar els ulls encara podia sentir l'enrenou dels tramvies de Lisboa.

- Veniu, veniu... -parlava a través dels finestrals que es trobaven a l'esquena del llit-. Ja s'ha despertat!

- Saps qui sóc -tornà a demanar-li.

- Clar que ho sé... -va somriure com un nin entremaliat amb les quatre dents davanteres rompudes-. Tu ets la meua Rosa.

- I ara? -no entenia res- Qui és aquesta Rosa?

- Quina t'ha dit? -La mare parlava encara amb ansietat.

- Que sóc Rosa.

- Quina Rosa?... La coneixes? -Totes dues mostraven una preocupació que ell mai podia arribar a comprendre.

Abans que la cosa anàs a més a majors va decidir d'aclarar la qüestió.

- I tant que et conec, com no hauria de reconèixer la meua estimada: na Maria -se va ajupir suament sobre el llit i li va fer un petó al front.

- Saps què t'ha succeït?

- No, però començ a fer-me'n càrrec.

- I on som? -li demanà sa mare.

- No anem en un tren cap a Lisboa?... la Ciutat Blanca!.

- No, fill meu, ja hem tornat d'aqueixa maleïda ciutat.



Antoni Figuera

Doble miracle

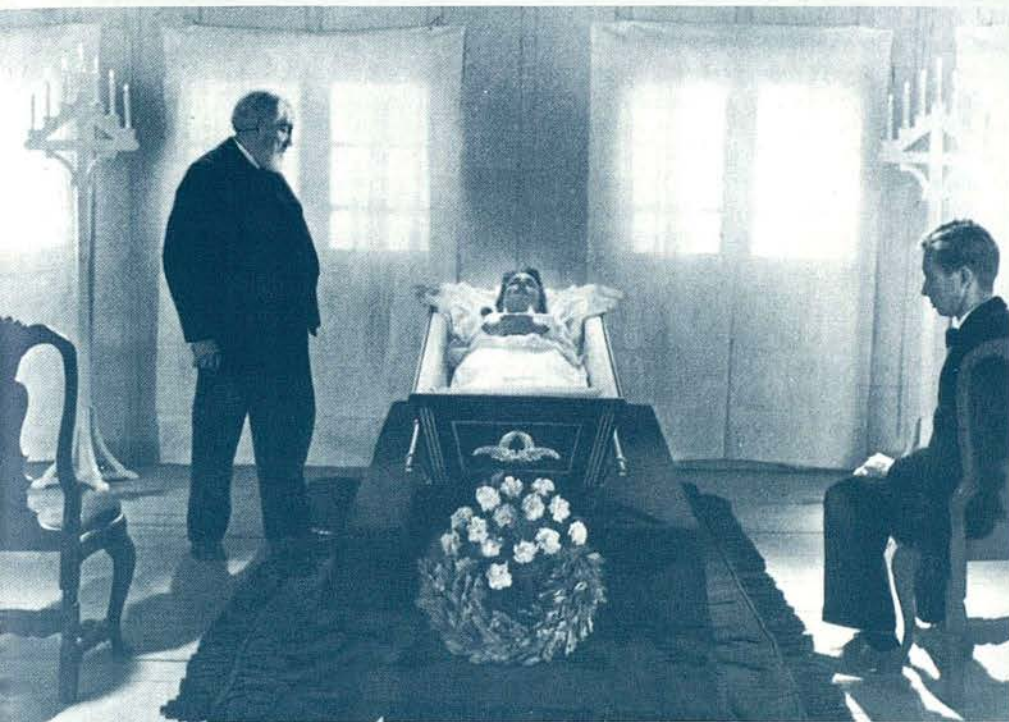
Això que ara ve no és un article ni un mínim assaig ni una valoració crítica, tot i que en tenguí el format. No ho podria ser encara que volgués, perquè el cronista, l'embrutalínes de torn, en aquest cas molt més que no en qualsevol altre, xoca amb les seves pròpies limitacions davant un film —molt més que no una obra cinematogràfica— que li vessa per tots els costats. I m'agradaria creure que, en el fons, és bo que això sigui així. Ja que les esmentades limitacions i impotències valoratives no fan res més que engrandir l'impacte real d'una

el esperit i cuánto de espiritual hay en la materia". Doncs bé: diguem que qui, com el cineasta danès Carl Theodor Dreyer, s'ha perdut en la seva passió per explorar els límits del cine i de la vida fins a "frec de l'impossible" ha perdut menys —ha guanyat infinitament més— que no tots aquells que li han anat posant entrebancs a la seva passió de cineastes negant-se a ells mateixos el repte que suposa anar sempre "una passa més enllà", sempre un pas per davant de tot el que un imagina que el cine pot mostrar (més: "revelar" o "desvelar": verbs consubstancials a

i ho "palpam" no només intel·lectualment, sinó físicament com un prodigi. I aquesta fulgurant irrupció del miracle en el si d'una comunitat de pagesos danesos, aquesta nova recreació de la paràbola bíblica de la resurrecció de Llätzer (una dona en aquest cas) en el context de la quotidianitat més absoluta, és interioritzada per un aclaparador espectador (¿importen en aquestes alçades, les seves creences: si és creient, ateu o agnòstic?) com una porta oberta a la voràgine del Tot o del No-res —qui sap si totes dues, les dues cares d'una mateixa moneda.

Amb *Ordet* li passa a aquest cronista el mateix que davant la contemplació d'algunes poquíssimes i privilegiades obres d'art: creure ingènuament haver atrapat només per un moment en la línia de la retina la infinitud del temps. De la mateixa manera com passa en "mirar" els "esclops" o els "girassols" de Van Gogh. O en submergir-se en aquella "dimensió desconeguda" que ens proposa el quadre de Vermeer *Vista de Delft* (del qual, amb extraordinari criteri, l'entrançable Toni Serra afirma que encara no s'ha pintat). O en extasiar-se davant la intemporalitat de la catedral de Chartres (al voltant de la qual Orson Welles va aventurar, a la seva prodigiosa *Fake*, una subtilíssima reflexió no únicament sobre el qüestionament del concepte d'"autoria" en art, sinó també sobre l'autoria artística de l'anonimat —l'art col·lectiu de les piràmides o de les grans catedrals— dins de l'espai arquitectònic d'èpoques passades). També un film com *Ordet* es troba aquí arquitectònicament davant dels nostres ulls desafiant totes les lleis de l'espacialitat i de la temporalitat que no són, en definitiva, sinó les de la vida i la mort. Perquè el darrer repte al qual Dreyer ens condueix a tots els amants del cine és al de que, encara que sabem que es tracta d'un "art de l'aparença", *Ordet* ens obliga a donar-li bellament la volta a la frase en canviar l'"aparença" en l'"essència" mateixa de la imatge, i aconseguir així que es produeixi un "doble miracle": no només a l'interior de la pantalla, sinó al cor del fascinat espectador que "viu" de la manera més natural possible —sense aparentment intermediar cap retòrica ni artifici— que "allò que no pot passar" està realment "passant".

Una obra com *Ordet* ens reconcilia a la vegada amb el cine com a art i amb la vida com a misteri i enigma inabastable. I en fer-ho som conscients que hem contret un deute d'eterna gratitud amb aquell incomparable director danès que nomia Carl Theodor Dreyer, gràcies al qual descobrim que, ben al contrari del que pensava el personatge de Shakespeare, "no tot fa olor de podrit a Dinamarca". ❖



pel·lícula i del creador que va aconseguir el "miracle" —i el vocable aquí usat no és casual— de fer-la possible. Només des d'una plenament assumida "suspensió del judici" pens que és possible acostar-se al nucli del que des del rectangle d'una pantalla —i, per descomptat, molt més enllà d'ella— un film com *Ordet* ens exigeix i reclama en la nostra qualitat d'espectadors.

Se'ns ha de permetre per uns moments jugar amb les paraules. I no per una simple frivolitat com es podria comprovar d'immediat. Deia Kierkegaard —danès per més senyets, com el mateix Dreyer— que "qui es perd en la seva passió ha perdut menys que qui perd la seva passió". I el nostre Miguel de Unamuno, referint-se a la complexitat de les relacions entre cos i ànima, entre matèria i esperit —peluda qüestió que li va turmentar tota la vida— opinava que, per poques voltes que donem a l'esmentat assumpte, molt prest un descobreix "cuánto de carnal hay en

tota l'obra Dreyer i, en particular, en el cas de *Ordet* —*La paraula*—).

Perquè justament d'allò que tracta *Ordet* és de la transubstanciació d'allò religiós en filmic, de l'espiritualitat d'allò anímic transmutada en carnalitat, en la sensualitat, en la fisicitat d'allò cinematogràfic. O dit en altres termes: la superposició i identificació entre "aparença" i "essència" de la imatge cinematogràfica com a correlat de la juxtaposició entre "carnalitat" i "espiritualitat" en l'àmbit d'allò que viuen a la pel·lícula els seus protagonistes. Perquè el que *Ordet* postula i ho aconsegueix com poquíssimes vegades el setè art ho ha aconseguit —pens en el Hitchcock de *Vértigo*, en algunes obres d'Ingmar Bergman—és aferrar allò que és inaferrable, aprehendre allò que és inaprehensible, col·locar l'espectador en el vòrtex d'allò que és inenarrable, d'allò que teòricament no pot "contar-se en imatges" i que, paradoxalment, "ens estan contant"; i ho "veim" i ho "sentim"



Bio-Filmografia

"HI HA
COSES EN LA
VIDA EN LES
QUALS ES
FRACASSA.
ÉS NECESSA-
RI FER MOL-
TES VOLTES,
A DRETA I
ESQUERRA,
PER DESCO-
BRIR A LA FI
ON ES TROBA
EL CAMÍ
VERTADER. I
AQUEST
CAMÍ ÉS TOT
RECTE."

Carl Th. Dreyer

- 1889 Neix a Copenhaguen el 3 de febrer. La seva mare, Josefina Nilsson era una criada sueca, i el seu pare, Jens Christian, un tarrinent danès.
- 1890 És adoptat per una família danesa, els Dreyer, i rep el mateix nom i llinatge del seu pare adoptiu, Carl Theodor Dreyer. L'any 1939 escriu: "Em recordaven que havia d'estar molt agraït per l'aliment que rebia i que, naturalment, no tenia cap dret a res, ja que quan morí la meua mare els havia privat el dret de rebre la pensió que en corresponia".
- 1891 La seva mare mor a l'edat de 35 anys.
- 1897 Estudia en el GYMNASIUM DE FREDERIKSBERG, una escola privada d'idees avançades.
- 1905 Dreyer, que té una infantesa no molt feliç, abandona la casa dels pares adoptius i treballa a una oficina de telègrafs. Freqüenta cercles estudiantils d'esquerra.
- 1908 Comença a treballar com a periodista.
- 1910 El 19 de novembre es casa amb EBBA LARSEN i tendran dos fills.
- 1912 A través del periodisme entra en contacte amb el món del cinema. Escriu el primer guió, LA HIJA DEL CERVECERO, que es roda immediatament.
- 1913 Comença a treballar a la NORDISK FILMS KOMPAGNI, productora danesa de pel·lícules.
- 1918 Realitza la seva primera pel·lícula, EL PRESIDENTE. "Vaig fer aquest film una mica a la manera d'estudi i d'experiència. Allò que m'atreia era el Flash-Back, que aleshores era una cosa nova". Apareix la idea de la intolerància, que serà una constant en els propers films. Aquest mateix any, veu INTOLERANCIA de Griffith, que li causa una gran impressió.
- 1919 Dirigeix PAGINAS DEL LIBRO DE SATAN, on es nota la influència de Griffith, igual que INTOLERANCIA*, la pel·lícula està estructurada en quatre episodis: "Vida de Jesús", "Inquisició a Espanya", "Maria Antonieta" i "La Revolució a Finlàndia". Estructuralment hi ha una diferència respecte al Nord-americà: Griffith mescla les quatre històries, mentre que Dreyer les tracta per separat. Comença a treballar de manera especial amb els actors. Abandona la Nordisk.
- 1920 Realitza per la Svenks Filmindustri 'LA VIDA DEL PASTOR'
- 1921 Roda a Berlín per la Primusfilm, "LOS DESHEREDADOS"
- 1922 Dirigeix a Dinamarca, per la Sophus Madsen, "ERASE UNA VEZ"
- 1924 Realitza per Erich Pommer "MIKAEL" a Berlín. En aquesta pel·lícula Dreyer utilitza de manera molt especial els primers plans, per donar una expressió més intensa al rostre dels actors.
- 1925 Rodatge d'EL AMO DE LA CASA, per la productora danesa Palladium, Dreyer digué sobre aquesta pel·lícula: "Vaig tractar d'observar al microscopi la banalitat quotidiana que constitueix la vida de milers d'habitants d'una gran ciutat". L'estiu d'aquest mateix any dirigeix 'LA NOVIA DE GLOMDAL'.
- 1927 Rodatge de 'PASION DE JUANA DE ARCO', per La Societat Generale de Films: "La meua intenció era descobrir, rera els decorats de la llegenda, la tragèdia humana, i sota l'aurèola, a aquella jove visionària que es digué Joana. Volia demostrar que fins i tot els herois de la història son éssers humans".
- 1930 Realitza "VAMPYR". "Amb aquesta pel·lícula vaig voler dur a la pantalla un somni diürn i demostrar que el terror no es troba en les coses que ens envolten, sinó en el nostre subconscient".
- 1932 Es fan les primeres representacions a Copenhaguen de "ORDET", de Kaj Munk. Dreyer assisteix a una d'elles, s'interessa per l'obra i comença a escriure apunts per un futur guió.
- 1936 Dreyer es troba sense mitjans econòmics, accepta un treball com a periodista en el "BERLINGSKE TIDENDE". "Escriu crítiques cinematogràfiques, i durant quatre anys manté una secció de crònica judicial.
- 1937 El 20 de juliol mor a Copenhaguen Marie Dreyer, mare adoptiva de Carl Theodor. Naturalment el cineasta es nega a assistir als funerals.
- 1940 Es publica el llibre de EBBA NEERGAARD, "El trabajo de un cineasta: Carl Th. Dreyer y sus dieciseis films".
- 1942 Dreyer realitza el curtmetratge LA AYUDA A LA MADRES. Comença a treballar en el guió de DIES IRAE. Serà produït per la Palladium, ja que la NORDISK es retira del projecte al darrer moment.
- 1943 El 13 de novembre s'estrena a Copenhaguen DIES IRAE. Mal rebut per la crítica especialitzada i aclamat pel públic cult. Deixa Dinamarca i es trasllada a Suècia, firmant un contracte amb la Svenks Filmindustri.
- 1944 A Estocolm roda DOS PERSONAS. Treballa en un guió titulat POR QUÉ ASESINO.
- 1945 Estrena a Estocolm de DOS PERSONAS, la pel·lícula és un fracàs absolut. Poc després d'esser alliberada Dinamarca, el mes de maig torna a Copenhaguen.
- 1946 Comença una col·laboració, que durarà deu anys, com a guionista i realitzador a la productora DANSK KULTURFILM. També amb una productora Britànica sorgeix el projecte de filmar una pel·lícula sobre Maria Estuardo, però la productora Anglesa abandonarà el projecte.
- 1948 Durant dos mesos viu al EUA.
- 1949 El seu vell projecte de dirigir una pel·lícula sobre Jesús de Natzaret es veu frustrat. Fins a l'any 1953 lluitarà per aconseguir-ho, i sempre fracassarà a l'intent.
- 1951 Comença a treballar en el text d'ORDET, de Kaj MUNK.
- 1952 El febrer és nomenat director del cine DAGMAR, de Copenhaguen, càrrec que acuparà fins a la seva mort.
- 1953 Estada a Londres. Darrers intents per fer la pel·lícula sobre Jesús.
- 1954 Durant l'estiu roda ORDET
- 1955 Al cinema Dagmar s'estrena ORDET. La pel·lícula és un gran èxit i el 10 de setembre rep el Lleó d'or al festival de Venècia.
- 1962 A l'estiu comença a treballar en el guió de GERTRUD.
- 1964 Rodatge de GERTRUD, a l'estiu. A finals d'any s'estrena a París. La crítica la rep de manera indiferent.
- 1965 Dreyer comença a treballar en un guió sobre MEDEA.
- 1968 Carl Theodor Dreyer mor el 20 de març a Copenhaguen, a l'Hospital de Frederiksberg.

* Griffith desenvolupa els quatre episodis mitjançant el muntatge alternat, per reforçar el seu paral·lisme simbòlic. La pel·lícula començava amb un tema modern per després analitzar l'època de Babilònia, a continuació passava a la vida de Crist, tornava a l'època moderna per després passar a la matança dels hugonots, etc...

FILMOGRAFIA COM A DIRECTOR

- 1919 PRAESIDENTEN (Presidente)
- 1920 PRASTANKAN (La viuda del Pastor)
- 1921 BLADE AF SATANS BOG (Pàgines del libro de Satán)
- 1922 DIE GEZEICHNETEN (Los desheredados) DER VAR ENGANG (Erase una vez)
- 1924 MICHAEL
- 1925 DU SKAL AERE DIN HUSTRU (El amo de la casa/honrarás a tu mujer)
- 1926 GLOMDALSBRUDEN (La novia de Glomdal)
- 1928 LA PASION DE JEANNE D'ARC (La Pasión de Juan de Arco)
- 1932 VAMPYR (La bruja vampiro)
- 1942 MODREHJAELPEN (La ayuda a las madres) Curtmetratge
- 1943 VREDENS DAG (Dies Irae)
- 1945 TWA MANNISKOR (Dos personas)
- 1946 VANDET PA LANDET (Aguá de la Tierra) inacabada.
- 1947 LANDSBYKIRKEN (La iglesia del pueblo) curtmetratge
- KAMPEN MOD KRAEFTEN (La lucha contra el cáncer) Curtmetratge
- 1948 DE NAADE FAERGEN (Cogieron el transbordador) Curtmetratge
- 1949 THORVALDSEN curtmetratge
- 1950 STORSTROMBROEN (El puente de Storstrom) Curtmetratge
- 1954 ET SLOT I ET SLOT (Un castillo dentro de un castillo) curtmetratge
- 1955 ORDET (La palabra)
- 1964 GERTRUD.

El cine tingué una importància decisiva en la nostra formació cultural. Va ser una de les dèries que des de l'adolescència ens ajudà -i ajuda encara!- a conèixer el món, i en aquells anys de tenebror era -com és ara!- una de les armes més eficients contra la misèria del feixisme. És evident que, després de la victòria de la burgesia, l'any 39, el règim franquista organitzà a fons el control d'aquest important mitjà artístic i de comunicació de masses. Ja en temps de la guerra, el *Movimento* creà un *Departamento Nacional de Cinematografía* (decret de 1-IV-1938) i implantà igualment una estricta censura (decret de 2-XI-1938). Després de la derrota de la República, la indústria cinematogràfica depenia del *Ministerio de Gobernación* -enquadrat en la *Dirección General de Propaganda*. És quan Franco, imitant els nazis, ordena la creació del No-Do, un noticiari feixista que s'havia de projectar obligatòriament en totes les sales de l'Estat.

La història del control polític de *Falange Española y de las JONS* sobre el cine és dramàtica. La censura del règim destruï projectes, qualsevol possibilitat creativa. La repressió del feixisme contra els intel·lectuals progressistes i d'esquerra portà a la mort i a l'exili molts dels millors que hi havia a totes les nacionalitats de l'Estat. L'assassinat de Federico García Lorca fou el fet més destacat, però cal no oblidar que els botxins de *Falange* i del Nacionalcatolicisme exterminaren de rel qualsevol manifestació crítica dins del periodisme, l'ensenyament, la universitat, la premsa, la ràdio o el teatre. La censura dins del cine era tan ferrenya -es controlava el producte des d'abans de néixer aquest- que en molts d'anys els tribunals del règim no hagueren d'intervenir per a res. No hi havia motiu! Qualsevol possible atac a la moral oficial dels vencedors, a la religió, la més mínima crítica al sistema, a la política del franquisme, ja no passava a la pantalla. Era tallada de rel en el seu inici... si algú s'atrevia a escriure tal tipus de crítica!

Són els anys en què el públic espanyol i

El cine dels anys cinquanta i seixanta

català dona carta de patent a l'expressió "una espanyolada", per a referir-se a un producte fet sota el règim de Franco.

Anar al cine a Can Guixa i Can Pelut

La meua família deixà sa Pobla a començaments dels anys seixanta. Jo tenia uns tretze o catorze anys. Record a la perfecció les primeres pel·lícules que amb el pare i la mare anàvem a veure al cine "Principal" (Can Guixa) i al "Coliseum" (Can Pelut). Als estius sovintejàvem un cine a l'aire lliure que fou inaugurat el set de juny de mil nou-cents-cinquanta cinc, el famós "Salón Montaña". El meu pare i l'oncle -pintors oficials del poble- en dibuixaren el rètol. Mentre pintaven (carrer de la Muntanya, núm. 38) jo jugava per la pista de ball i vaig poder veure la instal·lació de la màquina de projecció: l'aparell màgic d'on sortien, a través dels raigs de llum, els homes i dones, els exèrcits, els vaixells, reis i emperadors, soldats i generals, gladiadors i romans que poblaven la pantalla del *Salón*.

I els estius, sota les estrelles, asseguts a les cadires de bova o de fusta del cinema de Can Picafort o del Port de

Pollença, del que hi havia a la sortida d'Alcúdia, gaudíem d'aquell món de fantasia o de terror! No deixa d'haver-hi una certa melangia, quan es recorden aquells anys infantils en què no teníem en el cap problemes, i el que podia ser un film de propaganda era simplement una pel·lícula de guerra, o un "rotllo", però poca cosa més.

Ara, quan per televisió veig alguna antologia del cinema espanyol dels anys quaranta, cinquanta i seixanta, em vénen a la memòria actors, títols, músiques, atmosferes, pors i silencis, batalles antigues: Alfredo Mayo en la pel·lícula *Raza*, els trets de *A mí la Legión*, *Sin novedad en el Alcázar* o aquell altre pamflet feixista, *Harka*. Aleshores no sabíem encara que aquestes pel·lícules eren el màxim que donava de si la "cultura" dels vencedors. Començàvem a endevinar que els pares havien perdut la guerra, i "allò", les històries que s'esdevenien en la pantalla, eren les fabulacions que bastien els que havien enfonsat les il·lusions i esperances dels pares, els que segaven tota possibilitat de progrés al poble treballador. ♦



- Roy Bean (Paul Newman): D'ara endavant, jo seré la llei aquí.
Conec bé les lleis perquè les he violades totes!
El jutge de la força de John Huston



El terme ciència-ficció és una etiqueta sovint mal entesa que desperta en la nostra consciència un munt d'imatges precises: (plats voladors, alienígenes de tota mena, viatges a través del temps i l'espai, sofisticats robots...), tot un univers dins d'un gènere cinematogràfic que es remunta al any 1.902 amb el "viatge a la lluna" de George Méliès. Un gènere que toca sostre amb l'"Odissea Espacial" de Kubrick i que als darrers anys ha patit una trista davallada amb prou feines sostingu-



Plan ten from the outer space

da per les efectistes millores tecnològiques. *Independence Day* és l'última, i potser la més ridícula, de les mediocres intrusions del Hollywood contemporani dins la ciència-ficció. La història és simple i reiterativa; una horda de naus espacials infestades d'alienígenes, que el president dels EUA (Bill Pullman) cataloga com a "plaga de llagosts", es situen estratègicament (?) damunt les ciutats més importants del planeta amb l'inesperat (?) objectiu d'arrasar la humanitat. Però els visitants cometen dos errors de base: el primer, no tenir en compte el piratisme informàtic intergalàctic; i el segon, no desplegar tots els seus mitjans únicament sobre "l'oncle Sam", que en el film resulta ser "el cosí de Zumosol" del planeta.

La resistència està encapçalada per l'aguerit president, un paternalista general que té una retirada a Jesús Puente, un científic (Jef Goldblum) que va llençant llaunes buides a contenidors de reciclatge perquè ens assebeitem que és tot un ecologista, i l'heroic Will Smith que, després de la *rereposició* de "el príncep de..." es fa poc creïble en qualsevol altre paper.

Tots junts s'afanyen a acabar amb els

molestes llagosts i poder celebrar a temps el seu famosíssim "Quatre de Juliol".

Una autèntica americanada de caire reaccionari que justifica l'armament atòmic, plena de viscerals comparacions amb la guerra del Golf, argumentalment insolvent i plagada d'incoherències. Això sí, un impressionant desplegament de mitjans i d'efectes especials; milions de dòlars al contenidor de reciclatge en massa.

El director, Roland Emmerich, (alemany afincat a Hollywood) és el responsable d'altres dos productes igualment cars, taquillers i superficials: *Soldado Universal* i *Stargate*, i es complau (sense avergonyir-se) de ser un fanàtic de *Ultimatum a la Terra* (com pot haver escollit, doncs, una història tant rotundament oposada?).

Finalment, diré que no crec que sigui aquesta una nova versió de *La guerra dels mons*, *Els lladres d'ultracoscos* o *L'enigma d'altre món*. Més aviat la definiria com una segona part de *Plan nine from the outer space*, amb un argument igual d'inversemblant, però sense la màgica innocència d'Ed Wood ni la pòstuma aparició de Bela Lugosi.

Sigui doncs: *Plan ten from the outer space*. ❖



Independence day

Tinc una idea prou clara sobre les superproduccions Nord-americanes -tal vegada sigui un prejudici-: quanta més publicitat rep i més rebombori artificial l'envolta, pitjor serà la pel·lícula. Però m'he deixat endur per les masses; hi vaig anar per entendre les raons del darrer fenomen social que ha fabricat la indústria de Hollywood. Les dades de taquilla de *Independence Day* són concloents: la primera setmana als EUA la varen veure 50 milions d'espectadors i va replegar 400.000 milions de pesetes. El film, des del punt de vista argumental, per previsible, per ingenu, per reincidir en llocs massa trillats -Vietnam, la guerra contra l'Iraq, el patriotisme americà, els odiosos extraterrestres, el déu nord-americà, que tant pot ser el jueu com el cristià, mai el musulmà- no val res. Qualsevol pel·lícula de ficció nord-americana dels anys passats la supera en qualitat de molt: *Alien*, *Encontres la tercera fase*, *La Guerra de les Galàxies*, *La Guerra dels Mons* etc. *Independence Day*, des del punt formal, no té res de novedós perquè no és més que la depuració de determinats efectes especials que ja varen aparèixer en aquestes

grans pel·lícules; podríem trobar un munt de paral·lelismes...

Emperó, els creadors de *Independence Day* tenen els seus mèrits; el més gran de tots ha estat fer cinema polític amb l'excusa d'una possible invasió de la terra per part d'uns malèvols depredadors i que, per a la immensa majoria, el film no sigui més que un pur entreteniment. El missatge és molt clar: els americans són bons (sempre han estat els bons), són els més intel·ligents i el món sencer només pot confiar en la seva audàcia, el seu exèrcit i el seu president per sobreviure. La "vida americana" és la millor fins a l'extrem que tota la terra hauria de celebrar el 4 de Juliol, el dia de la seva independència, com si aquell dia, gràcies a un destí inescrutable, hagués estat el dia de l'alliberació de tota la terra. Inclús el poble iraquí i els fonamentalistes islàmics, per a la seva salvació, haurien de reconèixer qui és l'autèntic poble redemptor (com ja ho veren fer els soviètics) i el guia del món: el President dels EUA. La pel·lícula no és simplement un cant als bells ideals americans: llibertat, confiança en la individualitat, tolerància... Sinó que suposa un justifi-

cació de l'actual "estatus quo": els pobres americans s'han de sentir orgullosos de la seva pobresa, perquè viuen a l'únic país que ens pot garantir la vida davant d'un atac extraterrestre. Els negres i els blancs estan en el lloc social que els pertoca: els blancs comandant, per qualche cosa són més intel·ligents, i els negres obeïnt ordres, actuant, per qualche cosa han demostrat que són els més forts i audaçs. En aquest sentit la pel·lícula és modèlica: dos herois, un de blanc i un de negre, el blanc és l'intel·ligent i l'expert en informàtica, el negre el millor pilot de tots. Ens podríem demanar per quin motiu la Indústria americana ha fet aquest producte: una vegada que ja no existeix un enemic terrestre amb el suficient poder aterrador, Hollywood ha rebut l'encàrrec de construir un enemic fictici, que sigui capaç d'aterrar al poble americà, baldament només sigui al nivell de ficció. Per quin motiu? Perquè, aquest mateix poble, no es preocupi de la profunda injustícia social que domina la seva societat. Els aplaudiments a la sala demostraren perfectament que els productors han aconseguit els seus objectius. ❖



Crítica

La roca (the rock) de Michael Bay

La presó més famosa dels EUA és ara una espècie de monument nacional visitat per turistes. En realitat l'única cosa que trobaran aquests curiosos és una fortificació ruïnosa, però que encara posseeix la seva amenaçadora presència. Un bon dia el General Francis Hummel (Ed Harris) decideix envair la mítica presó acompanyat per un equip i amenaça amb llançar sobre la ciutat de San Francisco coets portadors d'un verí letal que provocaria una catàstrofe de conseqüències terrorífiques. Perquè això no ocorri, Hummel exigeix que el govern pagui indemnitzacions a las famílies dels soldats morts en missions secretes i, per tant, oficialment inexistents. El comando, a més, a pres com a ostatges els turistes que es trobaven visitant l'illa. Dos homes aparentment oposats seran els elegits per entrar a la presó, alliberar els homes i dones retinguts i acabar amb el General i els seus companys: Stanley Goodspeed (Nicholas Cage), un expert en armes biològiques i químiques de l'FBI i Patrick Mason (Sean Connery), un expresidiari que té l'honor de ser l'únic home que aconseguí escapar d'Alcatraz.

Una vegada resumit l'argument d'aquest film, el primer que he de dir és que feia temps que la visió d'una pel·lícula no em provocava tanta indignació. I és que *La Roca* no es salva ni davant l'esperit crític més compassiu i benèvol; una vegada dit això i haver-me quedat ben a ple intentaré explicar al lector la

meva rotunda negació a considerar aquest producte com una obra cinematogràfica.

En quant a la qüestió del guió, és realment sorprenent que una persona tingui l'autèntica incapacitat de no poder escriure un grapat de pàgines amb certa coherència dramàtica. Però el vertader problema és que no es tracta d'un sol guionista sino de tres, i a més el Sean Connery té la barra de dir que la caracterització del seu personatge (Patrick Mason) és pròpia d'ell. Als acusats caldria fer-los una sèrie de preguntes: Quin significat dramàtic té la presentació del personatge de Sean Connery i totes les escenes amb ell dins l'habitació de l'hotel? Quines conseqüències en l'acció dramàtica del film aporta la fugida de Patrick Mason i la seva persecució quan ja sabem que complirà la missió? Què hi pinta dins el film la trobada amb la seva filla?, no troben que és molt casual que Mason es trobi amb la seva filla mentre el persegueix la policia, i després d'haver estat enclòs durant trenta anys; no li sembla, senyor Connery, que el seu perso l'insereu?; i així un llarg etcètera.

De la direcció de Michael Bay podem dir que està al nivell del seu guió i de la resta d'elements que formen part del film. Algú hauria d'aconsellar al senyor Bay que el ritme en una escena d'acció no s'aconsegueix mitjançant la juxtaposició de cent plans per segon. Una cosa és provocar un ritme vibrant, que tingui com a conseqüència una pujada d'adrenalina en l'espectador i l'altra és provocar vòmits per

un mareig general. La resta de seqüències d'acció no responen ni a la més lleugera millora; el director s'encaparra a utilitzar el ralenti en els tirotejos, rematats amb primers plans de cares sofridores, pensant que així pot donar a l'escena un caràcter més dramàtic. Totes aquestes afirmacions encara prenen més força quan ens adonam que aquesta és una de les pel·lícules amb la major quantitat de violència gratuïta que es pugui veure.

Per acabar -i així no avergonyar-me més d'haver anat a veure aquest film- vull parlar de la ideologia que manifesta *The Rock*. Abans de tot he de dir que crec ésser una persona que a l'hora de visionar un film em despullo dels prejudicis i de les ideologies; però el que no puc admetre -degut a la forma explícita com es realitza en la pel·lícula- és la forma de justificar les accions terroristes iniciades pel general com si es tractés d'un acte de patriotisme. *The Rock* respira per tots els seus costats un aire feixista, americanista i pro-militarista innaguantable i sense cap tipus de sentit dramàtic, i per defensar-me de possibles acusacions tan sols em cal dir que les pel·lícules de John Ford m'encanten.

The Rock és un film que no es salva de res; la inanitat, l'estupidesa i una fastigosa ideologia barata són uns dels molts (des)qualificatius que li fan justícia. Per tot això condemnam als seus responsables a picar pedra abans de torna a dedicar-se al cinema(?). ❖



Crítica

Belleza robada:
L'estranyesa del retorn

Després de quinze anys d'allunyament de la seva terra, Bertolucci torna al cine italià amb una justificada cautela. *Belleza robada* sorprèn agradablement per la seva gran contenció, tant estètica com ideològica. L'autor de *El conformista* torna als orígens amb una reflexió lírica un tant neoromàntica, i amb una mirada que s'ha tornat prístina després de l'exotisme dels seus darrers grans films, de *L'últim emperador* a *El petit Buda*.

Dos elements constants metaforitzen al llarg d'aquesta nova obra la recerca d'aquesta perspectiva d'estranger que vol adoptar el retornat: el recurs permanent als primers plans, que subratllen el joc de mirades entre Liv Tyler i els seus interlocutors, un heterogeni grup compost majoritàriament per estrangers a Itàlia, i la impressionant bellesa del camp de la Toscana (fotografiada amb una intensitat commovedora per Darius Khondji), la verdadera protagonista d'aquest film amb el qual Bertolucci inaugura en to menor el seu retorn.

Una històrica senzilla serveix de correlat a la proposta de Bertolucci: una al·lota

nord-americana, Lucy Harmond, viatja a Siena amb el doble propòsit de conèixer el seu origen i perdre la virginitat. Els Grayson, antics amics de sa mare, acullen en el seu casal una pintoresca colònia d'artistes estrangers: el poeta Alex Parrish (Jeremy Irons, que el broda), en fase terminal de sida; M. Guillaume, un ancià antiquari cocteuanià (Jean Marais, vellíssim); la periodista Noemi (una esplèndida Stefania Sandrelli) i el patriarca (Donald McCann), un escultor que ha sembrat d'art la bellesa suficient dels camps toscans i que ha de realitzar el retrat de Lucy; tots ells atesos per la matriarcal i inabastable Diana Grayson (Sinead Cusak). Un troç significatiu de la vida d'aquests estrangers liberals, aliens en la seva provisionalitat a la realitat quotidiana del país que habiten i que, per això mateix, vehiculen en la condició de les seves percepcions i dels seus comportaments el balanç un punt irònic que fa Bertolucci amb les restes madures del seu progressisme i de la seva estètica anterior. Entre aquest grup provisional i inestable, en el qual destaca la força humana dels

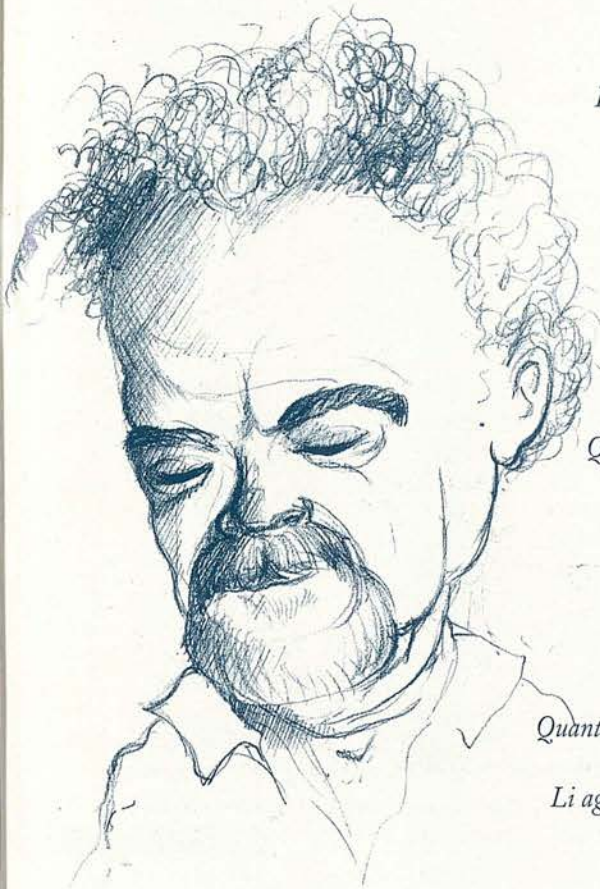
personatges femenins de tres generacions successives, Lucy aconsegueix mostrar plausiblement el nou esperit individualista de la joventut d'aquest final de segle, amb els seus condicionants i tabús, i enfrontar els seus models al dels juvenils protagonistes de *Novocento*. Amb *Belleza robada* Bertolucci ens força a pensar en el conflictiu procés que du d'una generació educada en la utopia social a una altra en la qual domina una inquietud sexual tan individualista com desconnectada dels referents històrics i socials.

Aquest film em pareix més aviat l'avantsala d'una nova etapa italiana, un mesurat acostament als orígens en què, com a arma retòrica, s'esgrimeix, a la defensiva, l'esclafadora imatge d'una natura autèntica sobre la qual es mou un grup d'éssers sofisticats i aliens, en el fons tan artificials com l'art modern amb què Grayson ornamenta el terreny que rodeja ca seva. Tal vegada configura la metàfora primera del procés uniformador com la nova cultura tracta de despersonalitzar allò que és autèntic. O tal vegada és el contrari: aquest és el risc que correrà Bertolucci en el futur. ❖

- Jeremiah Johnson: ¿On vas, Ben?
- Ben: Al mateix lloc que tu, Jeremiah; no ho sé
Les aventures de Jeremiah Johnson de Sidney Pollack



Josep Guinovart - Pintor



La pel·lícula de la seva vida Metropolis de Fritz Lang

La darrera pel·lícula que li ha agradat Smoke

Que destacaria d'aquesta pel·lícula La frescor i l'equilibri entre el continent i la forma, i sobretot la seva força creativa.

Digui el nom d'un director Luis Buñuel

Digui el nom d'una actriu Jeanne Moreau

Digui el nom d'un actor Henry Fonda

Quina seqüència li hauria haver filmat Una seqüència on Buster Keaton es queda tot sol a un estadi (*El colegial*, 1927)

Destaquí una banda sonora Qualsevol de Nino Rota

Destaquí la frase d'un diàleg M'interessen molt els de la pel·lícula *El ángel exterminador* de Luis Buñuel

Què n'opina dels Oscar? Són odiosos

Quantes vegades va al cinema durant l'any? Últimament he recuperat la pantalla gran, la fosc, la concentració, la màgia... hi vaig sovint.

Li agrada veure les pel·lícules per televisió? Cada vegada menys. La televisió anul·la el cinema i requereix un altre llenguatge.



Programació Cinema Centre de Cultura "Sa Nostra"

Cicle Carl Th. Dreyer

2 octubre 1996

"L'AMO DE LA CASA/HONRARÀS LA TEVA DONA" (1925)

9 octubre 1996

"LA PASSIÓ DE JOANA D'ARC" (1927)

16 octubre 1996

"DIES IRAE" (1943)

23 octubre 1996

"ORDET" (1955)

30 octubre 1996

"GERTRUD" (1964)

II CICLE "La història econòmica al cinema"

8 octubre 1996

"REY Y PATRIA" (1964)
de Joseph Losey

14 octubre 1996

"...Y EL MUNDO MARCHA" (1928)
de King Vidor

21 octubre 1996

"DANZAD, DANZAD ¡MALDITOS!" (1969) de Sidney Pollack

28 octubre 1996

"EL PUENTE" (1959)
de Bernhard Wicki

4 Novembre 1996

"PAISAJE DESPUÉS DE LA BATALLA" (1970) de Andrzej Wajda

V Jornades de cinema i literatura

CINEMA NEGRE

6 Novembre 1996

"EL CUERVO" (1942)
de Frank Tuttle

13 novembre 1996

"EL SUEÑO ETERNO" (1946)
de Howard Hawks

20 novembre 1996

"CAYO LARGO" (1948) de John Huston

27 novembre 1996

"EL ABRAZO DE LA MUERTE" (1949) de Robert Siodmak

- Woody Allen: Crec que va ser Groucho Marx qui va dir que mai entraria a un club que admetés socis com ell.
Annie Hall de Woody Allen

Amb Nòmina Viva
guanyarà més



NÒMINA
VIVA

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS