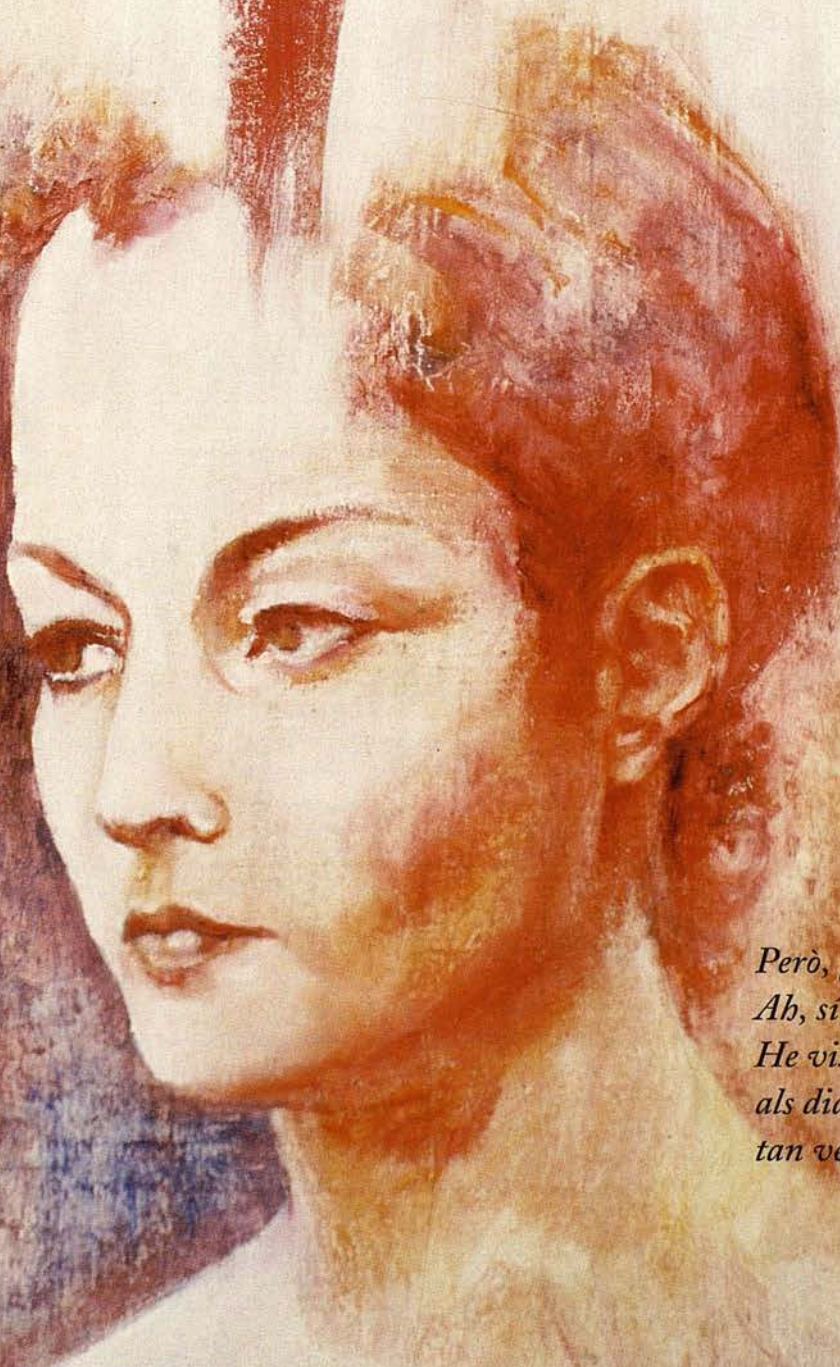


Núm. 28
Desembre
1996



TEMPS MODERNS

Cinema i Poesia



*Però, ¿de què parlàvem ara?
Ah, sí, de Romy, que és morta.
He vist les fotos que han sortit
als diaris amb aquells ulls
tan verds i tan oberts, i reia.*

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



EL POETA VA AL CINEMA

Un poema és una carta d'amor al món
(Charles Chaplin)

La poesia és
un sistema de miralls
giratoris, lliscant amb harmonia,
desplaçant llums i ombres a l'emprovador
(Pere Gimferrer)

Aquest exemplar de TEMPS MODERNS, darrer de l'any 96, és pura poesia. Una advertència obligada per aquells lectors i aquelles lectores que no estimen aquesta mena de creació literària. Una altra advertència, emperò: poesia i cinema no estan tan allunyats com es pensa. Trobareu en aquest número una selecció poètica referida al món del cinema. Molts són els poetes contemporanis que han clucat un ull a l'obra cinematogràfica, tot repartint els seus sentiments entre ambdues formes de creació. Al cap i a la fi, parlem sempre de narració cinematogràfica i, segons Cocteau, el poeta no somia, sinó que conta.

No exactament la poesia, però sí la novel·la, s'ha convertit en font d'inspiració constant de realitzadors. El resul-

tat final sempre resta a criteri de cadascú, però no és inusual, en un determinat tipus de cinema, escoltar la frase, en to admiratiu, *aquesta pel·lícula és pura poesia*. L'expressió pretén reflectir el plaer de l'espectador envers una producció que li ha deixat bona boca i que, si més no, li ha fet quatre pessigolles a la seva sensibilitat.

La gelosia i la traïció són conceptes sovint presents a la poesia. Darrerament hem estat testimoni d'uns intercanvis epistolars entre autor adaptat -en versió lliure- i realitzadora cinematogràfica. Javier Marías, un dels millors escriptors actuals en castellà i persona intel·ligent, s'ha deixat endur incomprensiblement per aquests sentiments. No ha volgut entendre que *Robert Ryland's last journey* és una pel·lícula i no la seva novel·la. Todas las

almas. Els seus articles desqualificadors, *el novel·lista va al cine* i *el novel·lista se sale del cine*, publicats al diari EL PAIS, donen d'ell una imatge nova i inesperada. Esperem que sigui un enuig transitori i que ben prest el *novel·lista* regrese al cine.

Bé, un darrer comentari. Sabeu, els seguidors de Temps Moderns que, aquesta, és una publicació en català. Els poemes escrits originàriament en castellà els hem respectat en aquesta llengua, perquè coincidim amb Robert Frost quan diu que *poesia és allò que es perd en una traducció*. Aquesta mena d'avançament en el temps a les nostres eternes reivindicacions a favor de la versió original ens obliga a actuar així en aquesta ocasió. ❖

TEMPS MODERNS

Revista mensual
Desembre 1996. Núm. 28

Edita

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

Imprimeix

Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit 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, Iñaki Revesado,
Gràcia Sarión, Blanca Garau.

Dibuixos

Margalida Bennàssar

Foto Portada

Gabriel Ramón sobre un quadre de Joan Lacomba.

Fotos

Arxiu Centre de Cultura
"SA NOSTRA"



Cap a on vas?, "remake" EUA.

David Desola Mediavilla

Ha estat des de sempre costum en la indústria cinematogràfica americana repetir, quan el pas del temps i les millores tecnològiques ho han justificat, antigues pel·lícules ja realitzades. Rescatar, per exemple, guions de cinema mut i traslladar-los al sonor *Ben-Hur*, (1925-1959) o del blanc i negre a l'imponent Technicolor *Mutiny on the bounty*, (1935-1962) ha estat pràctica raonablement freqüent en el transcurs de la història del cinema. Fins i tot s'han repetit films tres, quatre i cinc vegades amb l'únic objecte de rellevar antics actors per d'altres de moda: és el cas de la pel·lícula *The Front Page* (1931), que va ser repetida per primer cop deu anys després amb el títol *His Girl Frilady* i a la qual l'única diferència notable recau en el canvi d'una parella protagonista masculina (Pat O'Brien/Adolphe Menjou) per una de mixta (Cary Grant/Rosalind Russell). Molts anys després, el 1974, el magnífic Billy Wilder torna al guió original de la cinta i la hi ofereix "en bandeja de plata" a "la extraña pareja" (Matta/Lemmon), i finalment, a finals de l'última dècada una quarta i innecessària versió retorna a l'argument de la segona amb la burda intenció de substituir C. Grant per l'inexpressiu B. Reynolds i R. Russell per la sofisticada K. Turner.

Aquest reiteratiu encadenament de noves versions es repeteix en moltíssimes pel·lícules més o menys exitoses en el seu moment: no cal citar la quantitat de vegades que ha estat refeta la història de *Pygmalion*, *The phantom of the opera*, *Dracula* o *Wuthering Heights*.

Estem parlant, doncs, d'un fenomen ampli i arrelat que ha acompanyat el cinema des de poc després dels seus orígens i que actualment forma part indivisible de la cultura del cel.luloide, amb un nom propi que va més enllà del simple tecnicisme: es tracta dels "remakes".

Durant la darrera dècada hem assistit a una proliferació desmesurada d'aquest fenomen dins el cinema de Hollywood que fa sospitar que l'embrió de la creativitat flaqueja a la "Meca del cine". El perill principal, però, no rau en els "remakes" que estiguin fent les grans productores dels antics èxits nord-ame-

ricans, (*Cape Fear*, *Sabrina*, *Father of the bride*, etc.), ni que algunes d'aquestes versions s'hagin perllongat en dubtosos "remakes" de segones parts (*Father's little dividend*), ni tan sols que la gran demanda de guions efectistes passi per convertir en films algunes de les més famoses sèries televisives, (*El Fugitiu*, *Els Picapedra*, *Batman* o *La família Munster*); el veritable perill esdevé quan aquesta indústria cinematogràfica predominant, la que converteix en milions de dòlars tot allò que toca, comença a xuclar idees d'altres indústries menors;



parlo principalment de l'acaparament que d'ençà uns anys fa el mercat americà de la indústria cinematogràfica europea (especialment la francesa) i que fins i tot comença a esquitxar el cinema espanyol (cal recordar que Almodóvar ja va vendre els drets de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* i *Atame*, i en Julio Medem els de *La ardilla roja*.

Aquesta "febre del remake" va començar amb la pel·lícula francesa *Trois hommes et un couffin*, una modesta comèdia que, convenientment americanitzada es va convertir en un èxit de taquilla amb la

seva corresponent segona part; arran d'aquí la venda de guions francesos s'ha convertit en una autèntica subhasta, (*The Vanishing*, *Le retour de Martin Guerre* o la trepidant *Nikita* -de la qual fins i tot els nipons han fet una versió amb estètica de "Manga"- són alguns dels títols que s'ha apropiat el mercat americà. En alguns casos, (com el del film *Les fugitifs*) a més de la compra dels drets s'inclou la no distribució de la cinta original als Estats Units. La qüestió és agafar una pel·lícula europea, espatllar-la fins el punt de tornar-la irreconeixible i intentar treure'n

tots els diners possibles. Tot això és comprensible, tenint en compte les exigències del públic americà, que resulta ser esquiu tant als subtítols i als doblatges, com a l'enfocament general del cinema del vell continent i s'estima més l'apropiació d'aquest cinema; però el que veritablement crida al cel és que el públic europeu comença també a preferir els "remakes" americans a les versions originals dels seus autors, (tot un fenomen depriment i incompreensible).

A partir d'aquí, l'especulació està servida, On pot acabar tot això?, ¿Quin és el futur del cinema europeu davant el

gran monstre americà? La cosa no és gens afalagadora, ni per nosaltres ni pel mateix cinema clàssic dels Estats Units (corren maquiavèlics rumors sobre un projecte de "Remake/Segona part" de *Casablanca* amb l'Isabella Rossellini convertida en Ingrid Bergman mitjançant la manipulació informàtica).

La veritat és que tot plegat fa gelar la sang a qualsevol aficionat, i un, des del seu prisma sempre escèptic i expectatiu, es veu obligat a preguntar-se amb el cor encollit: "Cap a on vas?", "Remake" USA. ❖

William Holden: Ara la record, vostè era una actriu del cine mut, vostè era una gran estrella.
Gloria Swanson: I sóc una gran estrella. Es el cine que s'ha tornat petit.
El crepuscle dels déus de Billy Wilder.



Les pel·lícules que no he vist

Blanca Garau

No sempre una imatge val més que mil paraules (i menys a la foscor), però quasi sempre es fa necessari il·lustrar les imatges amb música. Cadascuna de les notes reconegudes du fins a punts il·limitats de la retroalimentació més íntima (*Mogambo*, *Doctor Zhivago*, *Nou setmanes i mitja*, *Breakfast at Tiffany's*, *The Sting*, *Ballant amb llops*, *Pal Joey*... ni sé els arguments, però jo hi era). Passat, present i futur es conjuguen a la banda sonora original de la pel·lícula de la vida de cadascú, més enllà de tota la racionalitat i la coherència. Molt més enllà. El cinema fa als escapistes vitals el que la manca del cinema fa als que utilitzen altres vies de fuga, però sempre existeix aquella referència agosarada al fotograma, al tema musical, a l'actor, als ulls, a les cames, al bes, a les sensacions inimitables d'aquell hora-baixa a l'est d'un cinema de barri, a la sal de les crispetes... i als somnis. Sempre els somnis. No tots esclaten amb el pas del temps, i la música dels somnis romandrà a l'abast de l'agulla del plat, al prestatge de l'esquerra, amb la llicència sempre en actiu.

La música sempre pot eternitzar el moment, retreure els sentits de l'ànima a una època on s'imposa la manca de comunicació. Una forma de franquejar la gran tanca del segle és la llengua universal, la música. També les mans. I al cinema.

Amb el pas del cinema mut al sonor es feien imprescindibles els professionals. La invasió del nazisme provocà que els alumnes formats pels professionals emigrants feren servir els seus coneixements per sincronitzar el moment de la imatge amb la música, fins i tot es crearen imatges per al lluïment exclusiu de les cançons més

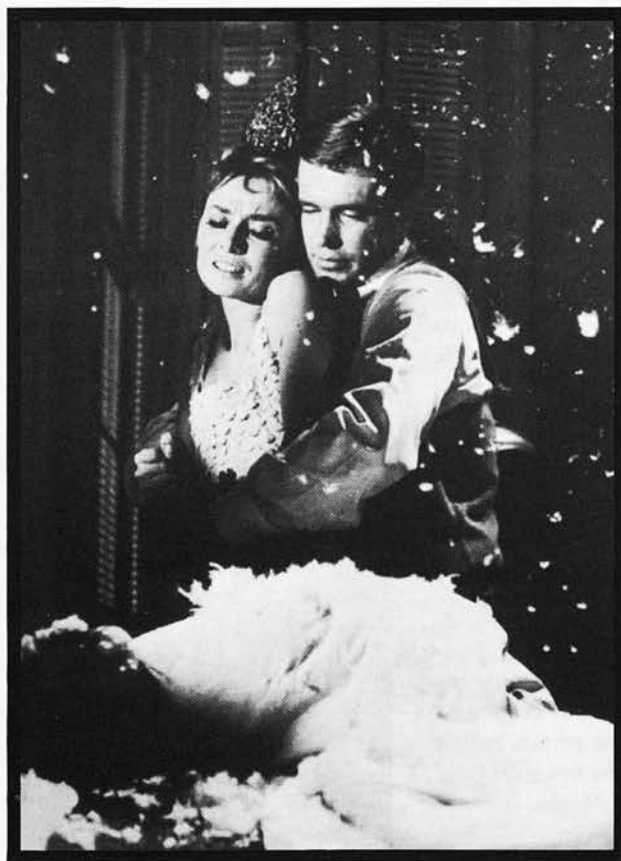
comercials. L'èxode migratori des del centre d'Europa fins al continent americà, i amb un braç prolongat a Hollywood durant la preguerra i la Segona Guerra Mundial concentrà a molts professionals d'una tendència determinada. Així com s'exportaren totes les tendències europees en pintura, literatura o escultura, la música també va tenir la seva expressió coincident amb el cinema sonor. Si bé hi ha detractors del pensament que

ni els guionistes, ni els directors. Ni els adolescents, ni els adúlter, ni els assassins, ni les històries de bons i dolents, ni els contes de fades, ni la pornografia, ni el sexe per ordinador (per això preferesc els "boys", els pots tocar sense fer-los la bugada).

La imatge val més que les paraules, així ¿quant val la música i quant tot plegat?... Ningú no podria numerar els principis i els finals que han suposat les pel·lícules, i la música de les pel·lícules, i l'estampa d'un cinema o un disc girant al plat. Les referències cinematogràfiques són sempre inevitables a totes les converses de qualsevol mena perquè una pel·lícula es un món petit que hi cap a la butxaca, una vida sencera d'hora i mitja més o manco que se pot bisar i repetir fins a l'infinit, igual que la seva música. Sempre al prestatge de l'esquerra, a l'abast de la mà, amb la llicència en actiu per a seguir somiant. I m'agradaria tant saber com utilitzar tot això per fugir de la feina, dels nirvis, de les taques que no fugen amb l'arielita, dels nins, de les factures...

Les primeres butaques serveixen per seguir la trama de dalt a baix. Les darreres no tant. Més aviat s'utilitzen per a

cursos accelerats de brodats anatòmics i jocs de mans (la música acompanya molt més que les imatges quan tens una papallona enmig de les cames). "¿Has vist la darrera de l'Scorsesè?" (¿qui serà aquest?)... "Oh, no he tengut temps material..." (no m'agrada veure pel·lícules, xato, però ¿vols venir al cinema amb mi?... A la darrera filera, sense crispetes, jo duré la sal i el sucre...) ¿Me delectaràs amb la banda sonora si ens agrada el teixim?... Sempre recordaré totes aquelles pel·lícules que no he vist. ❖



determina els compositors de música cinematogràfica com els autors clàssics del segle XX, també és cert que aquests compositors rajaven directament dels conservatoris clàssics, principalment alemanys, i adaptaren els seus coneixements a la profunda transformació social.

O això diuen l'enciclopèdia de Plaza&Janés i els defensors de cert tipus de puresa històrica. M'ho crec, però a mi m'agraden les bandes sonores, i el cinema, i no tant les pel·lícules. Ni els actors. Ni els productors,

**Robert Armstrong: Oh, no! no varen ser els avions. Va ser la Bella qui va matar la Bèstia.
King Kong de Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack.**

Miquel López Crespi

Francesc Llinàs, Antoni Serra i Jaume Adrover

Més endavant, cap a mitjans dels anys seixanta, a través de revistes com "Nuestro Cine", els articles d'Antoni Serra o Francesc Llinàs en la premsa de Ciutat (especialment "Diario de Mallorca" i "Última Hora"); mercès igualment a l'existència del Cine Club Universitario, a les xerrades organitzades per Jaume Adrover, la secció de cine de la revista progressista "Triunfo", o per les informacions que podíem escoltar a través de les emissores democràtiques o dels països del Pacte de Varsòvia, començàvem a tenir més elements de judici, a saber de veritat com havia estat el cinema de la nostra infància i adolescència.

A mitjans dels anys seixanta ja sabíem a la perfecció que el sistema capitalista -la burgesia franquista que s'havia beneficiat de la victòria militar del 39- emprava la cinematografia per fer arribar la seva visió del món als diversos pobles oprimits per l'imperialisme espanyol. La lluita eterna d'Espanya contra l'Europa liberal a pel·lícules com *Agustina de Aragón*, *El tambor del Bruch* o *La princesa de los Ursinos*. Els ridículs fastos d'un imperi cruel i genocida (la liquidació física i cultural dels pobles del continent americà, d'Àfrica o Filipines) eren mitificats en films com *Alba de América* juntament amb el suposat heroisme de l'exèrcit imperial en *Los últimos de Filipinas*. Aleshores, d'infants, ens ho preniem bastant seriosament. Ara, quina panxada de riure en veure els dois que bastien els ideòlegs i servils del feixista capitalisme espanyol!

Pacte de silenci per silenciar la República i el maquis (la guerrilla antifranquista)

La burgesia i els seus aliats, els botxins falangistes, el clergat responsable de la benedicció de la "cruzada contra el comunismo" (així fou batejada la sublevació dels militars contra la República, l'esquerra, els treballadors i les nacions oprimides de l'Estat) trobava en el cine, mitjançant tota la parafernàlia del més ridícul folklorisme i les produccions

pseudohistòriques abans esmentades, una arma de primera magnitud per difondre la seva estantissa concepció del món. El poble, els treballadors que patien, és possible anassin al cinema a oblidar per uns moments els problemes reals que els sacsejaven (cartilles de racionament, manca de llibertat, fam en moltes famílies...). No hem d'oblidar que els anys quaranta i fins ben entrats els cinquanta és el temps de la División Azul i l'Auxilio Social, de l'autarquia, d'un cert aïllament internacional, dels estraperlistes, dels aprofitats que es fan rics damunt les necessitats populars. I són també els anys de la guerrilla antifranquista, completament oblidada i enterrada a causa dels pacte de silenci de la transició (no parlar del passat, enterrar la lluita per la República, l'autodeterminació i el socialisme i, sobretot: no tocar la història del maquis. La guerrilla mai no va existir, segons els partits del pacte -PP, PSOE, P"CE, UCD, CiU, PNB-).

1955: la lluita contra el cine feixista

Cap a mitjans dels cinquanta (nosaltres, a sa Pobla, encara no ho sabíem), les circumstàncies dins del cine començaven a canviar. Hi havia gent que punyia, que volia dir coses, rompre, malgrat fos mínimament, la dura cuirassa cultural del règim. L'any 1951 fou important per anar consolidant aquesta evolució. És el moment en què Bardem i Berlanga acaben els seus estudis a l'Institut d'Investigacions i Experiències Cinematogràfiques. I és també el mateix any en què el falangista Nieves Conde organitza el primer gran sarau del cine espanyol amb la pel·lícula, que vol ser -i en certa mesura ho és- una denúncia de la situació d'aquell moment: Surcos.

Pels anys seixanta, a través de "Nuestro Cine" i "Triunfo" ens assabentàvem de la història de les Primeras (i úniques!)

Conversaciones Nacionales de Cine que es varen celebrar l'any 1955 a la Universitat de Salamanca. Ara ja és molt conegut l'anàlisi del cine espanyol dominat pel feixisme que va fer Bardem. Digué: "*El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente infimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico*". Sorgeixen algunes revistes -de curta durada- que volen fer-se ressò d'aquest esperit renovador. Es tracta de les efi-



Surcos

meres publicacions "Objetivo" i "Film Ideal" (aquesta darrera durà una mica més).

Per lluitar contra la falsedat absoluta, l'irracionalisme feixista en tots els camps (cultural, històric, etc), els intel·lectuals i directors de cine reunits a Salamanca es declaren partidaris d'un tipus d'obres, el neorealisme italià, aleshores molt de moda entre tots els sectors progressistes del món. Nieves Conde, que coneixia a fons les produccions dels directors italians, havia filmat una obra de denúncia (parlava del problema de l'habitatge sota el franquisme). Es tracta de la pel·lícula *El Inquilino* (crec que protagonitzada per Fernando Fernán Gómez). Hi hagué més rebombori que amb les jornades de Salamanca. Tanmateix l'obligaren a canviar el final (un final desesperat, amb una família sense casa, abandonada, amb els infants enmig del carrer). Ara, sota la censura, contemplàvem un final meravellós amb una gent feliç que mostrava a l'espectador la gran quantitat de pisos que el règim bastia per als obrers. ❖

**Berton Churchill: Allò que és bo per un banc és bo pels Estats Units.
La diligència de John Ford.**



Un dit als llavis



Damunt l'enrajolat tot ple de cruïes i humit encara l'ombra que feien els oms més joves dels Camps Elisis bevia l'olor d'un perfum comprat a uns magatzems on el preu tenia el nom d'un adagi del segle quinze.

Fresques entre quatre aucells que espigolaven blat mill, les lletres negres del mariol.lo blanc deien
New York Herald Tribune

talment qui ven tragèdies a preu de fulletó, sentint la calor d'un amic que conversa i no frissa.

Era l'horabaixa d'un dia qualsevol de primavera, al mig minut exacte de distància que hi ha entre un teulader que vola i una fulla que es vesteix d'alegria. Jean Seberg -Perdó, Patricia Franchini- ho sabia, empesa per l'afany de creure en el sentit que el dubte dóna: verd el semàfor, blau el llençol del cel, fresc el somriure dels ulls oberts sobre els colors d'una mirada tímida. I deia, innocentment, <<demà plourà>> sense mirar el rellotge.

La festa d'anar sense mudar havia caigut en divendres. Feia una mica de basca amb regalims de mel d'una pastisseria... Carrers i carrerons, placetes i jardins, cinemes... El pasquí on Humphrey Bogart fumava *Chesterfield* sense parlar ni motar, perquè tampoc somreia, deia *Plus dure sera la chute* enmig de moltes lletres. Deis <<A l'endemà de morir tot esdevé fals>>, i la foscor era grisa com una fulla d'olivera.

Aspre entre un aire eixut el vent no es veia, blau el xaloc, morat gregal, el garbí vermell com una rosa collida a un parterre del *Jardin du Carrousel* a les dues del migdia. Tot, tot, tot semblava anar a mitges, caliu i gel de lluna. París vestia una claror rarencia manllevada a Mallorca, pàl·lida entre uns llavis sempre humits i excitants, intensa i enigmàtica com l'hivern que se'n va sense dir-ne ni mitja...

L'arbre era ell. Un *Galois*? Un *Gitane*? Mal tabac. Com qui preveu una posta de sol a plena migdiada, i fa bon dia, Jean-Paul Belmondo -Perdó, Michel Poiccard, de malnom Lazlo Kovács, perdó, perdó, perdó- badava darrere les persianes que donaven a un carreró des d'on Jean-Luc Godard, que feia d'actor, els espiava imitant els coloms quan muden de ploma... Hora de triar ja era amb un silenci d'amics que llegien el vernís dels ulls com qui fulleja un diari. La claror tastava l'engrut dels cotxes americans mal aparcats entre un cafè petitó i una botiga modernista on venien el conyac car perquè no en comprassin els pobres.

El mal es veia venir. De fet, hi era, sec com un llamp forcat, estès talment un mocador, net i de fil, brodat a mà, damunt la presència d'una llàgrima imprevista. Michel. Patricia. La lluentor del focus. Un inútil combat. Verdes fulles d'acàcia, color groguenc de tulipes, llevamans...

Però amb el ressò esquerdat d'un film que madurava entre el silenci que call feia, que feia una mica de fum, -talment fa beguera un vi de l'any 59- dos mots bastaren per donar raó al temps, que sempre frissa massa, i allò que havia estat un compromís, tan incert com indecís, es convertí en cuada falaguera, en desencís, ira de pocs, alè que dura com la sutja del temps, amb un foc d'ulls al cor i la boca un poc rànica.

Ja estès damunt la grisor del carrer ombrívol, Michel es fregà amb un dit els llavis, closos els ulls. Amb la mort just a un pèl de parlar amb la mirada callada es fregà, lentament, molt suaument, els llavis; fred al cor i amb la incertesa d'ignorar l'aventura on finia.

Patricia, des de lluny, planxada de fresc, fresquíssima talment el vestit emmidonat que duia, embadalida i tímida, acotant el cap amb un gest mig de rancor mig de mentida, es fregà, també, amb una unglà d'un dit, els llavis, preguntant, com qui no n'és, als que allí hi havia: *Qu'est-ce que c'est une dégueulasse?* I el film digué FI com si mai no hagués començat.

Damià Huguet
(Les flors de la claror)





Elegia a Janet Gaynor

Per qualsevol racó d'una paraula dita com si la veu caigués en terra o una mà es decandís cap al silenci ben delicadament afadigada; en un esguard molt lent cap a la boira o dins la capsa de records més plena de pols i teranyines -sempre closa vora la sella de muntar del pare, i els esperons i el sabre i altres eines de fer de militar-, se m'encenia un llumenarret blau com de rondalla, un llumenar remot a tall d'angoixa que em feria la pell de la memòria afavorint tendreses diminutes (ben entès que si dic que s'encenia és perquè sé que és apagat per sempre; almenys debades l'he cercat d'ençà que vaig fer punt i a part a tot de coses).

Vet ací, doncs, que quan per un raríssim casual dels que he dit, la fina aresta de la llum d'altre temps m'ennuegava el coll, tu retornaves per carreres endomassades de corets i verdes paperines d'un maig escenogràfic amb emmelada música i t'estimo escrit amb guix a les parets de casa. Tu retornaves apaivagadora fada d'un temps pansit, menjat de rata, tota plena de flocs i de somriures com benediccions o medalletes; i s'escampava amb tu, color de rosa, aquell perfum barat de la minyona de vellutats genolls i alta pitrera que els pares, ben tibats i seriosos, varen treure de casa a corre-cuita tot sospitant que jo ja començava a sentí' olor de sabatot, com diuen. Tu retornaves per un temps inútil, sense rellotges ni esbarzers ni agulles: el temps perfet d'allò que era i no era.

Allò que era i no era: telegrames d'un demà blau de llavis beatíssims, d'un món ben ordenat amb donzelletes de cor gentil talment un ou de Pasqua, plenes les mans de fires i diumenges. Perquè tot era l'aura rectilínia, clara seguretat neta i exempta, garantitzada per l'experiència d'una tradició vessant de misses de tres i altar fumats (si no t'allunyaves del camí que el bon Déu t'assenyalava

perquè ets de casa bona, i serves dreta la brúixola del seny, seràs un home de molt profit i tindras cotxe i bossa, faràs alguna almoina ben florida i pregarà i pecaràs quan calgui). Un món, en fi, com una alfabetuera. Oh, capvespres d'hivern amb llums i pluja quan sortia d'escola i un braç d'ombra m'agombolava pel carrer la joia d'infant poruc i malatis! S'obria la vellutada fosca del cinema, capseta de rampells i de sorpreses dintre l'arrel tremoladissa, nova, del meu desig tot just a trenc d'albada; i aleshores, tu centre, tu rodona que fitoraven els balins de suro de la meua avidesa a frec d'espiga, encenies la màgia minúscula d'un cel setè repuntejat de tórtres i masturbacions color de núvol. I passaven corrues i donzelles, i trenes i matins i altes finestres, i llibres d'anà' a escola i caps buides, i terrats amb geranis, i joguines, i pólvores d'arròs, i aquelles bragues de la veïna del tercer, que veia esteses al balcó mentre a la gola se'm feia un nus imperatiu i tebi. I caramels, i estels, i voliaines, i violins i violers i tota galindoïna que fos com una música de fonògraf xisclaire o un llit blanquíssim.

Perquè tot era fàcil com la tarda d'un dissabte d'hivern. Perquè tot era la inalterada i alta meravella d'un clos cenyit a tall de catecisme on florien bondats o violetes i llavis-cors regalimant paraules rentades i blavenques, commogudes d'un pena suau, tremoladissa d'espígol i condony. Tot era fàcil per la mentida d'aquell cel intacte! Oh, Janet Gaynor de l'amor de vidre i del nom ensucrat! Ara jo et canto part d'allà de les venes i del somni que va empaïtar la nit definitiva; et canto des de l'ombra que s'arbora mentre se'm ret, a poc a poc, vençuda, aquella mà que et va esborrar per sempre.

Josep Maria Llompart
*(MEMÒRIES I CONFESSIONS
D'UN ADOLESCENT DE CASA
BONA)*





Retorno al pasado

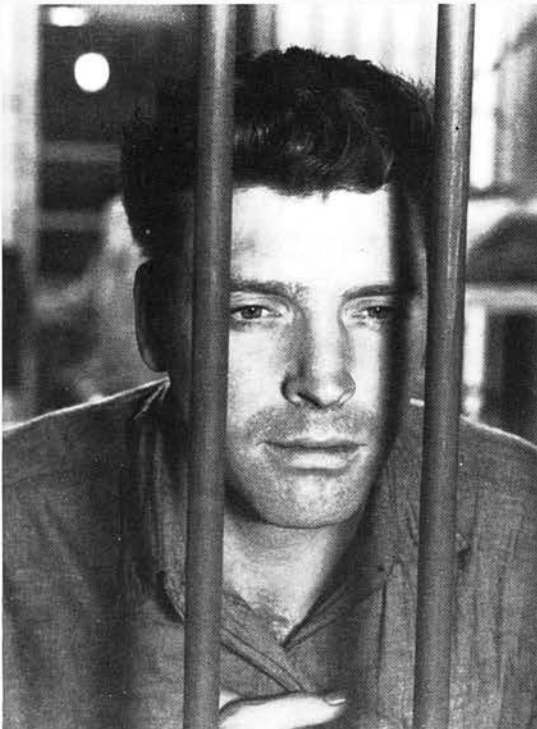
El recuerdo,
Ese turbio compañero de alcoba
recalcitrante y dipsómano,
que te lleva,
Como antes,
Como siempre,
-Como a un pájaro su instinto
una vez que ya ha sido domesticado-
a comer dócilmente,
-como ella te llevaba-
En la palma de su mano—

Toni Figuera

*(A la memòria de Damià Huguet
i Andreu Ferret, dos admirables
"cronopios" que estimaren el cinema
amb follia.)*



Muere una leyenda



A la memoria de Burt Lancaster

A qué engañarnos: 1994 fue un mal año
un pésimo año-diría yo-para ser exactos.
En Abril-sin duda el mes más cruel-
Murió mi madre, y a las puertas de Noviembre
Me entero por la prensa de que también te has ido tú,
Entrañable amigo Burt—
A una y otro os sean dadas mil gracias en mi nombre
Por haberme dispensado el inestimable privilegio
De gozar del aroma inolvidable de la vida
Y de tantos films de recuerdo no menos imborrable
El azar de la muerte al que otros llaman
Destino cumplido a contraolvido
Quiso que vuestras memorias se cruzaran
En el tiempo y el espacio del poema.
Demasiado, a buen seguro, para mi viejo gastado
corazón.

Toni Figuera



Fotograma y Laurel

Yo nací, sin perdón, cuando el cine
ya hubo ganado la partida a la vida.

Creí en salas oscuras y a la luz
de sueños que forjaron mi alma.

Me licencié en Belleza intangible
i di a mi diferencia el mito de la imagen

Amé en él lo que tanto me negaban afuera
y comprendí por él la fuerza de estar solo:

Cine que cine aprendí a ser libre.

Julio Herranz (Eivissa)
Inèdit



Finale

A Moira Shearer, per
"Les sabatilles roges"

Oh, sola primavera!

Duis-me a l'hora que gira,
a la rosa que roda,
a l'aire ple de filtres,
duis-me al mirall i allà deixau-me.

En el mirall, jo en el mirall, sense aire, roses, hores,
vida, ultravida, sense
gel ni foc, l'aire a fons...

Duis-me a tanta alegria que no us vegi,
que ja no us senti, sabatilles roges,
que ja no us calgui omplir-me el pas,
que us faceu pètals i més,
i color i més que color,
i més que pura idea,
fins que els d'allà-deçà plorin
i diguin: "Aire, rosa, a tal hora
l'ona més llarga li ha besat els peus".

Jaume Vidal Alcover

Mites

<<Platea Anfiteatro.
Tertúlia. Paraiso i Galliner>>

Te vaig trobar dormida
i te vaig despullar
com a una margalida.
I amb tota la tendresa, la tendresa del món,
te vaig treure la roba
com despullava dones
l'angutà King Kong.

Te vaig trobar ben gata
i a casa et vaig portar
com si fossis de vidre.
I amb tota la tendresa dels homes automarginats
te vaig fer companyia
fins que es va fer de dia
com feia Humphrey Bogart.

Te vaig trobar ben verge
i et vaig deixar somiar,
potser que encara ho facis.
I amb tota la tendresa dels bons salvatges blancs
no vaig voler fer l'acte
i et vaig deixar intacta
com ho feia En Tarzan.

Te vaig trobar al porxo
a frec de ser violada
per una colla d'indis.
I amb tota la tendresa de l'heroi i el guerrer
vaig salvar-te honra i vida.
Besada i un adéu
com En Gary Cooper.

Te vaig trobar molt bona
i a casa et vaig portar
amb una idea fixa.
I amb tota la tendresa dels homes fets de fang
te vaig deixar xuclada,
com fa el Comte Dràcula
o En Guillem D'Efak.

TÈJEND

Guillem D'Efak
(Poemes, Cobles i Cançonetes, 1956-1993)



Encís de Shangai

Homenatge a Josef von Sternberg

1

Una ciutat, recança d'occident,
o un cigne blanc que es renta en un bassal
de sang i papallones o roselles.
Ara ho saps cert: la terra és casa teva
i res humà no et pot esser estrany.
Si no la veus mai més, esborraràs
l'empremta del seu rostre en la memòria.

2

¿Era només una jugueta nova,
un tulipà, una flor d'aigua estrangera,
potser una dona engabiada, amb pedres
a les plantes dels peus? Demanes joc
perquè voldries fer saltar la banca.
No decapitaràs nines de cera
si encara enyores fe i amor eterns.

3

La vida en joc al roig; i no va més
cap a la mar el desig, cap a la mort
la sang perversa, la vulgar alegria,
el preu tan baix del plaer, de la tristesa.
Shangai és la recança d'occident
i una bolla de vori que assenyala
tota la por del blanc, la seva culpa.

4

Shangai és el desig, la por de perdre
la vida sense amor, l'ona perversa
del teu secret anhel, la melangia.
Shangai, un cigne blanc en el bassal
de sang i llot color de papallona,
ara et convida al foc de la rosella.
¡Tot al quaranta-vuit, senar impossible!

Jaume Pomar

(Llavis de marbre blanc)



Brigadoon

(A Cyd Charise)

1

Enmig de boira s'alça Brigadoon,
el poble de l'eterna primavera.
Un temps que no és el temps ja veu i, encesos,
la joventut durable, el goig, l'amor,
sense lliurar al Maligne cos ni ànima.
Contemplo el pas dels segles, la memòria
dins la mel fosca, als ulls de Fiona Campbell.

2

Brigadoon o el secret de no trobar-lo
inscrit en mapes, rutes o viatges:
un lloc per no tornar mai més enrera.
Sota la llei del bé de tots regeixen,
homes i dones lliures, l'harmonia
de l'aire a un cel feliç, sense distàncies.
¿Qui gosaria trencar l'encanteri?

3

Voldries arribar-hi encara amb forces
per aportar una veu, la més anònima,
en el concert de tots. Espera sempre
la retrobada al prat amb Fiona Campbell.
Sota llores la portaràs a casa
per l'aire pur, d'un vol, on mai no arrelen
els desamors de tristesa i cugula.

4

La casa amb flors, la casa amb la clepsidra,
les hores blaves, sons i veus, la flama
de Fiona Campbell, la finestra oberta.
I tu, contra la mort, a Brigadoon,
amb els colors del sol i el verd a l'herba.
Obre de pinte en ample els teus sentits
a l'impossible amor i a l'harmonia.

Jaume Pomar

(Llavis de marbre blanc)





West is the best.

(The Movie)

Soy Toro Sentado
 Soy Caballo Loco
 Soy Flecha Rota.
 No me llameis Custer
 ni General
 ni Ciudad o
 Soldado Raso.
 Bebo fuego y tierra
 como ciervo y frutas
 duermo árbol en pie,
 leo el humo
 respiro el tambor y
 amo a la mujer rio
 que montaña abajo
 no cesa.
 En alguna ocasión nado en la luna.
 Estoy muerto. Ebrio de palidez.
 Y mi espíritu continua La Danza.

Antonio Rigo
 (Deià, Palma. Enero 95
 Novem. 96.)

El Cinema

El cinema s'havia convertit en una passió, tal vegada en una fugida.

Malgrat no tenir l'edat, el porter, comprensiu i tolerant, em permetia d'entrar al Pereira -cine recol.lecte i nostàlgic-, on vaig enamorar-me, també, de Marilyn Monroe i desitjava créixer per besar com ho feia Paul Newman.

Al Cine Serra -després de renovar-se- poguérem veure pel.lícules que fiten la nostra biografia interior: Ciudadano Kane, Sonrisas y lágrimas, Don Quijote de la Mancha, La Celestina, El Doctor Zivago. Durant un hivern, hi anàvem els dimecres a la tarda ella i jo. L'obscuritat de la sala ens acollia. Era a l'amfiteatre, la fila dinou, les butaques deu i dotze. Però el nostre afany érem nosaltres i no res més.

Tot va acabar-se com el rosari de l'aurora. Vaig encetar aleshores una època solitària, d'introspecció i grans interrogants. La receptivitat era la idònia per a certes pel.lícules: El séptimo sello, El manantial, La tienda roja, El proceso de Nurenberg...

Alguns anys després redescobríem Bergman, revaloritzàrem Buñuel, estimàrem Truffaut, coneguèrem cinema de l'Est.

Jean Serra





Venies del Món del Cinema

Venies sempre del món del cinema, aigua als dits, homenatge a les flors per al perfil renovat del rostre. Entre les cuixes, fragància neta de roba interior, llum de diafragma, dispositius d'un plaer inalterable, bell com l'instant agafat al vol tèrbol de coloms. Fores, Marie-Hélène, la impressió primera del dia, de la nit absoluta. De la sang. També del fil del fum després d'una tarda que omplírem de fotos, imatges, seqüències, viatges cap a l'interior de la pell, al costat d'un cor neuràlgic, sintètic. Plàstic i textura. Text i context. Abans, en la llegenda de temps i d'un univers, s'alterava sovint la teva llum de l'ull, el cercle s'obria cap a la simfonia d'arbres i pinedes. L'escalfor del sexe -altra volta la sang poderosa- transformava les meves lectures. Llavors, anàlisi de les mans, dels seus signes i dibuixos. Les interpretacions esotèriques, l'àmbit ingràvid, incapaç de desgravar cap mena de centau de níquel. Venies sempre del món del cinema i el goig era la túnica sagrada, espases magnètiques, canons de Navarone, desdejunis a Can Tiffany's, vi i roses amb una patètica, degradada Lee Remick... Perquè de la Marlene en parlarem més endavant, quan el llibre, tot el llibre, clausuri el desgavell d'un llarg mur de tenebra. Marie-Hélène, activista de vagues i drogues al sud de Nova Zelanda, flor de tendresa oberta als somnis i als ocells que li clouen la mirada... i t'estimava amb la seda i el cotó, amb el reflex de la mirada i de l'horitzó de punts, taques sobre el cel, minuts palpables, irrepetibles. Venies del món del cinema i et preparava sempre el cafè poc ensucrat, amb aquella cafetera antiga que mai fou comprada a Venècia, la quietud perfecta de la casa al puig, vora la mar. S'evocava el batec, la remor de les passes, la cridòria dels veïnats lluitant per posar la primera o la segona cadena de televisió, tant se val. La carta entre parèntesis, l'anell de la boda, les arracades d'or i camperoles, al fons, el piano, fluir de rius i pluges, desencadenament de melodies i Cole Porter a l'amplada final de la Pennsylvania Avenue.

Venies, Marie-Hélène, del món del cinema.

Toni Roca



T

Ò

Si sabés qui és
us parlaria del meu déu
-perquè no m'entenguéssiu, malgrat tot:
avui Déu i Charlot s'assemblen molt.

T

Ah quins temps aquells,
quan els llavis no gosaven el seu nom
o feia el sol de déu magnífic!
Quan era déu l'escarabat piloter,
una esfínx o una quimera al costat
d'una donzella nua de somriure plàcid
i cos gràcil, quasi no de pedra...

E

Qui diu que no hi ha déu?
N'hi ha més que no estrelles, més que poetes dolents!
Però són pobres déus anònims, déus de taifes,
acorralats, esborradissos, catalans,
déus de *flirt*, per un sol dia, portàtils,
de paret, de butxaca, de polsera...

M

I déus vinguts a menys, amb dos o tres fidels només,
amb quatre gats o beates negres malastrugues,
déus despòtics, orgànics, tirans malgrat la lletra,
feudals, que escanyen encara, mentre poden...

Algun dia us diré
que el meu déu és la paraula.
Paraula de déu.

Isidor Mari



Saps, Romy Schneider és morta: t'ho dic a tu, a tu mateix, que ara te tenc a l'altra banda del mirall, tot de l'enrevés, i veig com tanques els ulls buits (però no ho sé, els cecs potser no necessiten cloure els ulls) i tractes de veure els vaixells més alts del matí, allà, lluny de la persiana corcada, com salpen muts en el viatge precipitat cap a l'encalç de l'àguila més poderosa. Sí,estic segur que ja ho saps: Romy Schneider és ja morta; però tu i jo seguim aquí, discutint notícies òbvies (com la del pare que un bon dia decidí violar la filla de setze anys; o la d'aquell jove que al segon intent s'obrí el cap saltant des del pis que fa vint; coses, històries vulgars) i badallant l'avorriment. Espera un moment, m'asseuré a la cadira, estic cansat. Tu també ho hauries de fer: te trob mala cara, mig pàllid. Però,¿de què parlàvem ara? Ah, sí, de Romy, que és morta. He vist les fotos que han sortit als diaris amb aquells ulls tan verds i tan oberts, i reia. ¿Com deu tenir els ulls ja, ara? Tal vegada tan enrogits com els teus; t' ha de veure el metge prest: no m'agrada el teu aspecte, així arraulit dins el mirall. Es possible que encara rigui: sí, m'han dit que als morts els roman una enorme rialla atònita. Però mira, vaig a cercar una aspirina i un tassó d'aigua: me tens molt preocupat, tu. Té, pren-te-la amb calma, no corris. Fa poc, saps, quan allò de Romy i dels ulls verds i la rialla, vaig quedar una mica trist,

amb ganes de tornar petit, molt petit,molt petit; potser d'amagar-me rere les fulles o de cercar el retorn al ventre; però vaig decidir que no, que no podia ser, això. ¿Què notes aquesta sentor? Sí: és l'esclat dels tarongers que s'encenen en els jardins i ens arriba com una pluja. Tenc una sensació rara, no et sabria explicar molt bé. Diríem que és el cansament. Serà millor que anem a jeure. Ho necessites més que jo, ara que les barques s'enfronten

als vents espessos dels xiprers i el temps madura entre l'argila. Mira: creix l'herba sota els peus i l'estrangera, aquella alta i rossa (pareix alemanya), va ensopegant carrer avall. Vés a descansar, no m'agrada la convulsió dels teus llavis. Anem, que xiulen trens ocults i les enfiladisses crues s'arrapen als murs més rebels. Saps, Romy Schneider és morta.

Manel-Claudi Santos
(Arquitectures d'absència)





Laura

I shall never forget this weekend,
The weekend Laura died.

De tantas noches queda
el recuerdo de un sueño.

Quisiera haber sabido, desde entonces,
ser más astuto que la vida,
salirme de las cuerdas y bailarle,
y ganarle terreno, estar al contragolpe.
En cambio sólo supe
seguir buscando el día ante el retrato,
oponer débilmente unas palabras
para hallarles el rostro que solían
-aquel rostro abolido que ya nunca.

Alguien llamó preguntando por Laura
aquel fin de semana
cuando yo estaba ausente pero ya lo sabía,
y lo tenía escrito en un sobre de hotel.

Todo queda en relato,
y las versiones de este tema
que suenan por las noches en el piso de al lado,
cuando siento que llega, fatal, el taconeo
de una mujer sin nombre,
vienen como fragmentos, se propagan
por todos los rincones,
y la memoria apenas reconstruye
los ecos desvaídos de suspiros,
y de apagadas risas, y mi nombre de entonces.

Francisco Diaz de Castro



Cat People

(Cat People és una extraordinària pel·lícula de l'any 1942, dirigida per Jacques Tourneur i interpretada per Simone Simon. Als anys vuitanta es va estrenar, amb el mateix títol, un remake bastant dolent, protagonitzat per Nastassia Kinski. Ni tan sols recordo el nom del director. Però haig de confessar -mea culpa- que, quan vaig escriure aquest poema, ja fa 10 anys d'això, els meus secrets pensaments no anaven dirigits tant a la pel·lícula d'en Tourneur, com a la mateixa Nastassia Kinski.)

Enigmàtica hechicera de amor, indudable asesina,
con el pecho desnudo y el cabello revuelto,
con la belleza insultante que me suele ofrecer
sobre el folio en blanco de las sábanas
y que me llena los ojos de espanto y deseo.

Me asusta y me atrae sobre todo el coral
que todavía permanece en sus labios,
tras haberse saciado de sangre y de vida
en el cuerpo ya usado de aquel
pobre diablo que me debió preceder.

Hechicera oriental que surgió tal vez de la noche
o de la vieja pantalla de un cine de barrio,
animal seductor de la estirpe felina,
vampiro sutil, imagen del amor y de la muerte
que reside desde entonces en todos mis sueños.

Jorge Martí

(Barcelona, estiu del 1986.

Corregit a Biniamar el 30 d'octubre de 1996.)

Antoni Figuera

És molt possible —com assenyalava amb encert ja fa temps Gunter Blöcker al seu llibre *Línies i perfils de la literatura moderna*— que un dels error en què ha caigut el segle XX ha estat no haver pres encara plena consciència de la seva extraordinària vitalitat artística. Això no implica, necessàriament, ignorància o menyspreu cap a èpoques anteriors, tot i que tampoc nostàlgic i malaltís convenciment que qualsevol temps passat va ser millor (cal afegir que han passat algunes dècades des d'aquesta afirmació de Blöcker i en conseqüència tal vegada s'hauria de revisar).

Que la nostra època, en aquest final de segle i de mil·leNni que a tots ens ronda, ha donat clares mostres que també ha estat capaç d'extreure de les entranyes de si mateixa la millor part i la pitjor, és una cosa que molts pocs podran posar en dubte. Ja que si en el terreny ideològic, sociohistòric i polític “gran escenari del món” sobre el que s'ha representat la vida de múltiples generacions s'ha anat transformant lentament en un desgavellat “teatre de la crueltat” —per dir-ho amb paraules d'Antonin Artaud—, i en una insuportable “cambra dels horrors” davant la qual empal·lideixen els nostres més terribles malsons infantils; malgrat això, en el vastíssim territori cultural i artístic no són ni molt manco unànimes les valoracions al voltant de la bondat o la maldat estètiques dels creadors del nostre temps.

I aquest és el punt en què l'anàlisi del fenomen cinematogràfic pot contribuir a clarificar determinades actituds i criteris valoratius. Ja que, si quan es tracta d'altres activitats

—digueu-li literatura, música, pintura, etc...— podem sentir-nos temptats a establir barems comparatius amb altres èpoques en virtut de la pròpia dinàmica històrica en la qual, des de fa segles, s'han anat inserint aquestes disciplines; pel que fa al cine, aquests punts de referència se'ns esbuquen en comprovar que, en tot cas, es tracta d'una “història sense passat”, d'un “present continu” coincident amb la nostra pròpia contemporaneïtat. Si no és que pensam que —i s'està en el dret a fer-ho— la nostra modernitat és ja pura arqueologia històrica.

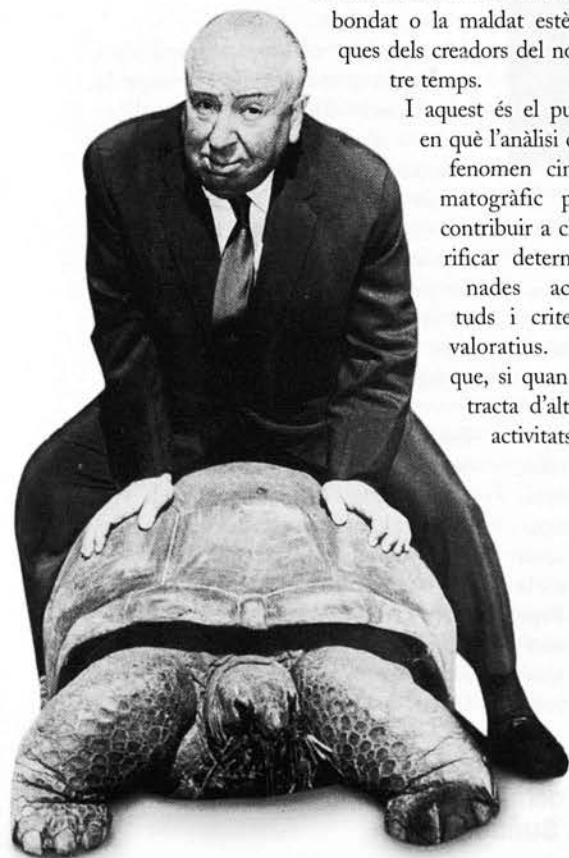
Ara bé: si estam disposats a acceptar que a cada època se la reconeix artísticament per determinades credencials o “senyes d'identitat” que li són pròpies, és admissible que “Sota el signe del cine” —epígrafe amb el qual Arnold Hauser resumia la influència que l'esmentat art ha exercit al llarg del segle— pogués ser un rètol perfectament vàlid a l'hora de sintetitzar tota la complexitat i ambigüitats significatives de la denominada “cultura de la imatge” —que, per descomptat, no es limita al cine— projecta especularment sobre l'individu i la societat actuals, i ens obliga a reconèixer-nos, per explicitació o per omissió, per via testimonial o subliminal, en tots aquells “dimonis interiors” o fantasmes del nostre subconscient tant individual com a col·lectiu que ens veim obligats a expulsar alliberadorament o repressivament —exercici de catarsi positiu o negatiu— segons els casos.

Sens dubte que podem acostar-nos al cine amb mirada esquemàtica i mentalitat reductora per veure-hi només una simple distorsió burda i alienadora de la realitat o un embrutiment col·lectiu del sofert espectador-consumidor o una sibil·lina i simplista manipulació de ressorts intel·lectuals i emocionals del pacient ciutadà/súbdit devorador de la reconeguda mercaderia reconvertida en fetitxe cultural (?) a major gràcia del consum. Tot i això, no hem d'admetre, el cine gaudeix igualment d'una fascinant capacitat proteica per ajuntar, assimilant-los, elements molt variats i heteròclits —tal i com va saber transmetre el mestre Woody Allen a la no sempre ben entesa *La rosa púrpura del Cairo*—: ser, al mateix temps, barraca de fira i llenguatge de la imatge, llanterna màgica i mitjà de comunicació social, fàbrica de somnis i art del temps, espectacle i indústria,

caverna platònica i exercici d'hipnosi col·lectiva. I és que en el cine desemboquen diversos vectors que en fan una síntesi de totes les arts tradicionals, tant en el seu caràcter *totalitzador* en el sentit d'espectacle com en la seva concreta *especificitat lingüística*. Tot això no ha d'enegar-nos davant d'algunes de les seves limitacions —quina manifestació artística, per altra banda, no les té?—; aquesta absència d'immediatesa física que li manca i que constitueix un dels principals atractius del teatre; o moltes vegades —no sempre— aquell *handicap* de la manca d'una “recreació” —*a posteriori*— més reflexiva i mediativa que la lectura d'una obra literària si postula i facilita.

I, a pesar d'això, amb tots aquests condicionaments damunt les espatlles —o potser gràcies a ells, qui sap si inclús “a pesar d'ells”—, quan en el futur (a curt, a mitjà o a llarg termini) es vulgui saber com era i pensava i sentia; de quina manera va viure, va estimar i va morir l'home del segle XX, no hi ha dubte que no únicament haurà de recórrer a novel·listes com Joyce o Kafka o a poetes com Borges o Pessoa o a pintors com Picasso o a músics com Charlie Parker —per il·lustrar-ho només amb uns mínims exemples—, sinó també amb igualtat de mèrits i en un mateix pla d'equitat a Griffith i a Eisenstein, a Chaplin i a Welles, a Bergman i a Fellini, a John Ford i a Hitchcock. Estam convençuts que només des d'una perspectiva integradora que tengui molt present la gairebé impossible combinació d'elements tan difícilment harmonitzables dels que el cine es nodreix així com d'aquella “màgia” —no se m'ocorre un altre terme— que ho volguem o no, és el secret de l'art quan la combustió es produeix i aconsegueix destilar-la, només així estam convençuts que serà possible comprendre en la seva totalitat el cine com a fenomen cultural del segle XX. Perquè, tal i com ens recordava ja fa molt Àngel Zúñiga a la seva entranyable història del setè art: “Totes les butaques que hem fregat, només així, es reuniran un dia en un cel de caoba i tapisseria per dialogar sobre les nostres memòries i parlar de les nostres carícies, de les rialles i del plor que vàrem ser capaços de vessar en el perpetu engany dels destins aliens, que ens ha fet tan dolça la dolorosa fugida del temps”. ❖

Edward G. Robinson: A mi ningú em va ensenyar a pintar.
Faig una línia al voltant d'allò que sent i pint.
Perversitat de Fritz Lang.



Toni Serra

Es records més agradables —més emocionants fins i tot— de la meua època de crític i comentarista cinematogràfic, són sens dubte els que van units a la filmació d'*El verdugo* a Palma. Jo era un teòric del cine, un jovenet molt llegit en la matèria, que sentia passió per John Ford, King Vidor i John Huston, per posar els exemples que primer m'han vingut a la memòria, i que mirava molt de coa d'ull el cinema espan-

sols com a testimoni mut i espectant, al procés de filmació d'una pel·lícula. I el primer cop va ser de la mà de Berlanga..., tota una experiència que realment, ho promet, va resultar inol·lidable.

Berlanga va arribar a Palma divendres, 12 d'abril de 1963, i jo, que era un *jove batedor* que servia per a tot, vaig ser comissionat pel diari perquè l'anàs a rebre a l'aeroport de Son Sant Joan. El

somriure nostàlgic als ulls. Vaig passar uns dies excepcionals amb Berlanga i en vaig publicar alguna cosa al diari, a la meua secció «Màscara» sobre temes teatrals i cinematogràfics. Sobretot, em vaig despatxar a gust contra la censura —aleshores jo era un anti-franquista militant—, hi vaig fer la verinada, com es diu en vernacle de poble, cosa que contrastà una mica amb les respostes de Berlanga, que va pardalejar no poc quan li vaig plantejar una qüestió que hi anava com l'anell al dit: «La censura ha sido, para algunos directores, la justificación de su cine mediocre» i, com si no hagués quedat satisfet, va insistir: «Sí, sí, es cierto; la censura pudo haber sido —y sigue siendo aún— el arma que justificaba el pobre cine de ciertos directores», però no es va mullar i es va negar a citar-ne noms...

La gent d'*El verdugo* —equip tècnic, personal subaltern, director, actors— era una gent divertida, senzilla, promíscua i despreocupada. Era un plaer anar de gresca amb ells per Apuntadors, al Tirol, al Brusel·les (crec que en aquell temps encara Pep Ferrer hi feia autèntics malabarismes al piano) o a fer-hi copes fins que se'ns il·luminava l'Olimp dels déus amb peus de fang, que son els únics déus vertaders.

Hi ha també un aspecte anecdòtic i curiós en el rodatge d'*El verdugo*: la participació d'alguns actors mallorquins i d'unes quantes al·lotelles de comparsa, que probablement havien fet de «misses» en un d'aquests concursos de carn humana i relativament fresca. Així, Margalida Mora va fer de patrona de pensió i Xesc Forteza va interpretar l'únic bon paper de la seva vida, que ja mai més ha estat capaç de repetir: el de guàrdia civil.

Però, d'*El verdugo*, en continuarem parlant en el pròxim article. En seran protagonistes Emma Penella —la veu de cassallera més excepcional que he sentit mai— i aquest actor genial, de qui només en molt comptades ocasions se'n va treure profit (¿*Bienvenido, Mr. Marshall!* o *El cochecito*, per exemple), que era Pepe Isbert. ♦



Berlanga, amb Antoni Serra (sense barba) i, al fons podeu veure Nino Manfredi amb cara de bon al·lot.

yol: no suportava Sáenz de Heredia, ni Juan de Orduña, ni aquella embafadora Sarita Montiel d'*El último cuplé* o de *La violetera*, tan estucada com en Tutankamon mateix el dia que va morir. Per aquells anys, hi havia poques pel·lícules espanyoles que m'interessaven. Vivíem en els feliços seixanta, i a mi m'havien agradat *Los jueves milagro*, de Berlanga; *Calle Mayor*, de Bardem i no gaire cosa més, si exceptuam tal vegada *Apartado de Correos 2.001*, una de les poques «negres» dignes del mercat celtibèric. Però la bona era que, tan sabiüt com semblava, mai no havia assistit, ni tan

seu avió, un Caravelle procedent de Madrid, aterrà a les 12'25 del migdia. Només en veure'l, em va desconcertar: «Soy un hombre liberal, totalmente liberal», em va dir a la primera i, mentre m'estrenyia amb força la mà, m'obsequiava amb un somriure de complicitat. Jo no li havia demanat la filiació, i encara no sé per què va trobar necessari fer aquella declaració de principis. També venia amb Berlanga l'actor Nino Manfredi (feia de botxí jove a la pel·lícula, gendre i ajudant de Pepe Isbert), que semblava un al·lotó innocent, tot i que ja n'havia fet els quaranta, amb aquell cabell curt i un

Esposa: Ahir vaig passar al teu costat i ni tan sols em vares reconèixer.
Espòs: És que fa un temps que no dorm bé.
El fantasma de la llibertat de Luis Buñuel.



Mulholland Falls negre sembla...

Claudio Hlynhout

Les pretensions eren bones. Els crèdits del film amb un destacat equip tècnic (molts d'ells oscaritzats), les fotografies de promoció, l'ambientació, inclús el casting era encertat. Hauria ressorgit el cine negre, sobre una proposta d'acció i



suspense, d'hàbil construcció psicològica dels personatges i una trama "in crescendo", fins que a la segona part s'esvaeixen i xoquen contra la banalitat d'un guió de la qualitat i el contingut d'un capítol d'*Expediente X*.

Mulholland Falls, drama criminal policíac de començament dels anys 50, s'inspira en la brigada d'élite "hat squad", creada pel

Departament de Policia de Los Angeles. Amb regles i mètodes poc ortodoxos, fonamentats en principis morals molt forts, però al marge de la llei, eviten la instal·lació de màfies i criminals atrets per la prosperitat californiana i pel resplendent Hollywood Street dels

nostàlgics 50. Aquesta faula sobre el poder envoltat pel poder de l'exèrcit, la Comissió d'Energia Atòmica i l'FBI, du la firma del neozelandès Lee Tamahori, realitzador de "Guerreros de antaño", com a únic títol a les seves espatles. Corrupció, adulteri, amor, poder, intriga, mort, elements propis i potencials que flueixen anacrònics.

El dilema d'un policia de l'envergadura d'un home com Hoover, que es troba implicat en el cas que intenta resoldre, deixa molts de serrells sense aclarir, projecta moltes imprecisions i manca de cops d'efecte, tan imprescindibles en el cinema negre-policíac. Molt distant i distinta, *Mulholland Falls*. La brigada del sombrero, no aconsegueix acostar-se a la crònica detectivesca -també mescla de cinema negre i thriller- de *Cbinatown*, obra mestra circumscribida a la mateixa època de glamour de Los Angeles. ❖



El último viaje de Robert Rylands, capritx espanyol

Claudio Hlynhout

Entre les produccions del cine espanyol estrenades el 1996, destaquen amb llum pròpia títols de sorprenent innovació: *¿Hola, estás sola?*, *Cosas que nunca te dije* i *El último viaje de Robert Rylands* són només alguns d'aquests exemples, que a més tenen en comú l'autoria de novel·les realitzadores. *El último viaje...* es desenvolupa en dos temps que es conjuguen i solapen. El de la narració-declaració policial de Mr. Rylands durant dotze hores, i el que transcorre des de l'aparició del jove professor de literatura espanyola Juan Noguera, moment en el qual arranquen els successius esdeveniments que desemboquen en el final, tant harmònicament la història d'un retorn que fa reviure sentiments i ressentiments interromputs per un lapsus de deu anys. *El último viaje...* és el producte de la constància, és un capritx aconseguit no sense dificultats i que ha donat el seu fruit després d'una mica més de tres anys de feina i d'unes idees meridiane de Gracia Querejeta sobre com, on, amb qui i quan volia fer la seva pel·lícula. Els qui coneixem el calvari per obtenir una subvenció sabran que això és més llarg que el rosari de l'aurora, a més de difícil. Prova de la llarga durada la trobam en els crèdits de l'inici, en els quals destaca la col·laboració

del programa europeu Euroimages, i col·laboracions de les televisions. Realitzada fora d'Espanya amb tècnics espanyols i un elenc d'actors de categoria, els resultats són dignes d'elogi. *El último viaje...* es troba en la línia d'un Polanski, o un Mikailhov, però amb la satisfacció de comprovar que el talent és espanyol i que fuig de les estridències de la comèdia tòpica i típica. La història, inspiració lliure de la novel·la *Todas las almas* de l'anglòfil Javier Marías (*Mañana en la batalla piensa en mí*) es nodreix d'un guió que conté intel·ligents diàlegs de raonable humor *british* irònic, i discorre amb una rigurosa

posada en escena. La il·luminació tardorenca és meravellosa i abraça els espais interiors, i fins i tot exteriors creant una atmosfera amable i profundament estètica que atenua la tragèdia d'aquest drama, ple d'intrusions i pressentiments. Gracia Querejeta retrata un Oxford intimista, desconegut i allunyat dels clàssics i suats edificis històrics, i la gespa; bucòliques estampes, per altra banda, tan magníficament fotografiats a les pel·lícules de James Ivory. Espais que es contemplen amb delectació gràcies a la magnífica música d'Angel Illarramendi. L'argument a l'entorn d'un vell professor d'Oxford de retorn a casa després de posar terra per mig, sona i es podria titular a priori de *las*. Però aquest risc el supera la realitzadora destacant petites històries de nombroses lectures: la història d'amor entre dos homes, la legitimitat de decidir sobre l'eutanàsia, la d'ocultar a un nin l'origen de la paternitat, la tolerància, la capacitat de saber perdonar.

Gracia Querejeta, a pesar de dur un llinatge tan cinematogràfic, s'ha format des de la base; no és el producte de l'atzar o d'una generació espontània. Des d'aleshores fins aquí, el seu bagatge ininterromput li ha reportat mèrits suficients per rodar aquest particular, lloable capritx espanyol. ❖





Joan Bover

De la pel·lícula.

Hi ha moltes pel·lícules de final obert. *Crash* deu ésser de les de principi obert. Ara mateix, no puc recordar cap altra cinta en la qual se'ns donin tan poques pistes per analitzar la història, el tema o els personatges. Dues úniques seqüències introductòries ens informen de la sexualitat morbosa, urgent, exhibicionista de la parella protagonista. A partir d'aquí, tot són interrogants per part de l'espectador. El sr. Cronenberg, presumiblement aliè

Crash

sa" i els modelets en la més pura línia *Scissorhands* de Rosanna Arquette... Sí, no deixa d'ésser curiós que amb una acumulació semblant de detalls visualment impactants - més que no els accidents successius - la pel·lícula no aconsegueixi una implicació major del públic. Una de les causes que se m'acudeixen és, com ja hem insinuat abans, aquesta absència absoluta de psicologia: no vaig poder aclarir a cap seqüència per què els personatges actuaven com actuaven, ni tan sols en el primer coit entre James Spader i Holly Hunter, que és, probablement, la

llat, rigut i xiulat, per aquest ordre. Posats a estranyar-nos, hi ha motius més poderosos. De fet, la projecció de *Crash* va ésser un autèntic fenomen sociològic. No sé quin tipus de públic sol anar al cinema en diumenge vespre, però si l'edat és indicativa, us puc dir que ningú no passa dels trenta-cinc. Doncs bé, la riallada general que va seguir al primer accident - un brutal xoc de front entre dos cotxes - va ésser esgarrifosa: tota una demostració col·lectiva de trivialització que ofereix un camp d'estudi inquietant als psicòlegs de masses. La cosa no va acabar aquí. Els joves estaven disposats a empassar-se tots els excessos de la cinta, però de cap manera l'única seqüència eròtica homosexual masculina, que va ésser saludada amb més rialles i uns giscos que se degueren sentir des de Pina. Vuit dels profugus abans esmentats varen aprofitar per sortir en aquest moment. La perla final va ésser que l'escena lèsbica que venia deu minuts després no va provocar el més mínim comentari. Ni una potadeta. Res. No tenc el gust de conèixer-los, però intuec que aquests denou i molts dels que varen quedar asseguts, són els mateixos que troben divertides les heroïcitats feixistes del sr. Stallone, que estan convençuts que Madonna és sinònim d'erotisme i que, a més, tiren les crispetes en terra. Els mateixos que no llegiran mai aquesta pàgina, vaja.

De la crítica.

Quina diferència entre aquest públic i els il·lustres membres del jurat de Cannes, que varen premiar *Crash* "per la seva audàcia i originalitat". ¿Voleu dir que no hi ha res més original, en el cinema d'avui, que tractar una psicopatologia sexual? ¿Voleu dir que el contingut polític d'algunes pel·lícules de Ken Loach o Costa-Gavras no és més audaç que uns quants pinyols sempre iguals dins uns quants cotxes sempre diferents? ¿Em voleu fer creure que el jurat de Cannes va trobar novedosa una nova incursió dins el morbo de David Cronenberg després de *Virus*, *Cromosoma 3* o *Inseparables*? No, no ens malpensem. De segur que el jurat no es va deixar enlluernar per la fórmula "sexe + accidents = audàcia". De segur que hi degué veure alguna cosa més. Qualque cosa que a mi se m'escapa i que no em permet diferenciar entre la cutror de *Fotos*, del desconegut Elio Quiroga i el prestigi de Cronenberg. ❖



al meu desconcert, juga amb el seu trencaclosques. Es deu tractar d'un trencaclosques minimalista, perquè inclou només dos tipus bàsics de peces: els cotxes i la combinatòria eròtica entre els diferents personatges. En aparença, li podríem descompondre les peces per tornar-les a compondre: sembla que tanmateix l'encadenament - si és que n'hi ha - de les accions no en quedaria gaire afectat. Del joc combinatori, doncs, en surt una mena d'història cíclica, espiraliforme, gairebé hipnòtica... i suposadament embolcalladora. Dic "suposadament" perquè la trama - per anomenar-la de qualque manera - es desenvolupa amb un hermetisme, una inaccessibilitat i una fredor tan palpables que resulta molt difícil implicar-s'hi. Paradoxalment, és plena de detalls força inquietants: la planta de l'hospital perpètuament deserta, el laberint de ferros incrustats a la cama de James Spader, la ferida "vagi-

clau i el detonant de les accions posteriors. Ja podeu imaginar que, amb aquesta manca de referents, la meva desorientació va anar en augment a mesura que l'espiral agafava més fua. Una altra possible causa del problema és que resulta francament difícil traslladar als diàlegs el - pressuposat - món interior dels personatges sense que quedin a mig camí entre la pornografia i l'almodarada. Amb altres paraules, si algunes escenes, i sobretot les sexuals, podien tenir cap casta de misteri, aquest esdevé irrisori de pur grotesc quan es verbalitza. Així les coses, la pel·lícula fa autèntics jutipiris per mantenir un difícil equilibri a la corda que va de l'obra d'art al ridícul.

Del públic.

No ens estranyem, doncs, pel fet que 19-espectadors-19 se n'assinin de la sessió a la qual vaig assistir, després d'haver bada-

**Bruno Forrestier: Fotografiar un rostre és fotografiar l'ànima que hi ha darrere.
La fotografia és la veritat. I el cine és la veritat 24 vegades per segon.
El petit soldat de Jean-Luc Godard.**



Quina fou la "Mirada d'Ulisses"?

Joan Obrador

Theo Angelopoulos ens ha volgut oferir la seva particular interpretació sobre l'última guerra que ha assolat els Balcans. *Le regard d'Ulisses* és un gran film: uns moviments de càmera i una fotografia impecables amb tonalitats que mostren el sense sentit de la guerra i el desenvolupament humà; un tempus narratiu lent, apte perquè l'espectador arribi a comprendre l'horror del drama bosnià. Tot plegat culmina entre les boires de Sarajevo, els

únics moments durant el setge en què la vida humana es desenvolupava amb normalitat: la gent aprofitava per cercar aliments, per trobar-se amb els amics al carrer, per ballar!... Angelopoulos recorre a



la seva pròpia tradició cultural per comprendre: Ulisses i el seu llarg viatge de retorn a Itaca. Keitel retorna a Grècia després d'una vida d'exili, però hi ha una diferència fonamental entre l'heroi mític i ell: l'heroi troba ca seva a Itaca, mentre que Keitel no troba ni la seva estimada. Així que decideix partir de nou en busca dels seus orígens: uns antics fotogrames que, es suposa, constituïria la primera pel·lícula grega. D'aquesta manera inicia la seva particular odissea mar endins, que el durà a recórrer els països balcànics fins a la Sarajevo assetjada. El seu també és un viatge fantàstic, però no per la presència dels déus, sinó per la confusió contínua entre un passat tenebrós, d'un totalitarisme ja superat -l'estàtua de Lenin desfeta és un símbol gegantí-, i un present incompressible: ple de fronteres i militars que no saben per quina raó lluiten. Sobre aquest immens camp de batalla el modern Ulisses passeja la seva mirada i no hi troba el sentit: només existeix una realitat incompressible, la guerra i els pobles que

la pateixen impotents. El modern Ulisses, sense nom, mira i calla, no comprèn res, només sap que ha perdut les seves arrels i que la guerra és un mal radical. El "Mal en si mateix" que mata innocents i que no sembla tenir uns homes culpables. La seva perplexitat l'impideix prendre partit a favor d'un dels bàndols, inclús en el moment que assassinen els seus amics. I és en aquest punt on la mirada de l'heroi èpic no podria estar mai d'acord: l'Ulisses homèric tornà a casa, aconseguí recuperar les seves arrels, després de lluitar contra tots els enemics imaginables. El personatge que interpreta Keitel viu sobre una absència d'arrels, per això és incapaç de discernir els culpables, que tenen nom propi, i d'actuar. Sembla que Angelopoulos ha patit la malaltia de molts intel·lectuals europeus: a força de pensar són incapaçs d'actuar i han caigut en tal "neutralitat" que, fins i tot, els incapacita per comprendre la presència del feixisme. Aquesta no és la mirada de l'heroi que cantà Homer. ❖



Josep C. Romaguera

Beautiful Girls

El primer que podem observar en l'argument de *Beautiful girls* és que el film no resulta atractiu per la seva minsa originalitat (el punt de partida és heretat de films com *Reencuentro*, *Los amigos de Peter* y *St. Elmo, punto de encuentro*); les conseqüències són una sèrie de prejudicis (sempre negatius) que provoquen la passivitat davant la sala on s'exhibeix-hi. L'error no podria ser més greu. El resultat es diferencia en el tractament que els creadors adopten en aquest tòpic inici, un producte que resulta ser d'una elaboració més fresca i simpàtica que els seus antecedents.

El film de Ted Demme es recolza en dos aspectes fonamentals: el guió i els actors. En el primer cas hauríem de destacar a Scott Rosenberg, el guionista, que demostra un domini absolut a l'hora de contar una història estructurada circularment. A més ens trobam amb una calculada combinació d'elements còmics i dramàtics, apuntats per diàlegs elaborats i precisos que suspiren espontaneïtat dins

l'ambient familiar d'un poble sotmès a la quotidianitat i a la ritual manifestació dels personatges i la seva existència. En quant als actors hem de dir que componen un variat conjunt de diferents personalitats on no sobresurt ningú en concret: l'acuit persistent de Marty (Natalie Portman), el magnetisme oníric d'Andra (Uma Thurman), els conflictes de Willie (Timothy Hutton), la passivitat de Tommy (Matt Dillon), etc. Es tracta de personatges molt ben definits amb una història pròpia i que s'inclou dins la globalitat del producte.

A part de tot això *Beautiful girls* és un film que parla de moltes coses: el problema de l'inexorable pas del temps, el difi-

cil itinerari que ens porta de l'adolescència cap a la maduresa, l'angoixa de viure sota contínues contradiccions, la impossibilitat de satisfer els desitjos d'un mateix, el rebuig a les pròpies decisions, etc.; i ho fa sense cap tipus de disgressió narrativa, de forma coherent i concisa gràcies a la correcta direcció de Ted Demme. Pel que fa al treball d'aquest últim, s'ha de considerar la seva habilitat en algunes escenes en las quals fàcilment es pot caure en el ridícul (la dislèxica relació entre Marty y Willie).

En definitiva, tan sols apuntar que la pel·lícula és un producte molt ben equilibrat; tant per la seva mesurada combinació del drama i l'humor, com per l'embastida relació d'unes escenes i situacions que fora de la seva dependència amb la resta tenen un punt d'autonomia, com si es tractàs d'un àlbum de fotos. Tots aquests elements configuren una obra que s'allunya de grans pretensions per endinsar-se pels camins de la modèstia i l'honradesa. ❖





"Indies" (independents)

Dead Man: l'oest vist per Jim Jarmusch

Josep C. Romaguera

Resulta estrany que un director com Jarmusch, segurament el més urbà que hi ha en l'actualitat s'hagi decidit a ambientar una pel·lícula en el segle XIX i en el marc inconfusible del far west. Però no és mal pensin, aquí no es tracta ni de *Wyatt Earp* ni de *Dancing with wolves* (tampoc de *My darling clementine* tot s'ha de dir). Jarmusch ha traslladat al



passat la seva tipologia de personatges i situacions pròpies del Nova York dels 90, i ho ha fet acompanyant-los amb les seves peculiars i extra-ordinàries formes narratives: les imatges en blanc i negre i la construcció episòdica, en aquest cas seguint els mateixos protagonistes i el desenllaç de la seva història. Per tant, ens trobam davant un film que suposa una ruptura en dues direccions, la del gènere i la del director: *Dead Man* rebutja els convencionalismes que són propis del western i aquest resulta ser un marc històric pràcticament oposat dins la filmografia de Jarmusch.

El director nascut a Ohio ens sorpren i porta el timó de la nau sense gaires problemes encara que amb algun excés: l'abús desmesurat de la música, una certa irregularitat en l'estructura dels capítols-seqüència i l'excessiva durada de la projecció. Ple de lirisme i nostàl-

gia, el film es converteix en una arravatadora al·legoria, la qual comença amb un viatge iniciàtic on observam la confrontació d'un personatge, William Blake (Johnny Depp en una composició plena de dolor), provinent del món civilitzat i un món salvatge que no es regeix per la mateixa conducta moral. A continuació el viatge adquireix un caire desolador on *l'home mort*, amb l'ajuda de Nadie, es troba davant la missió de tornar *al camí recte* del qual s'ha desviat.

No em vull oblidar d'un aspecte fonamental, en el treball de Jarmusch i el seu director de fotografia, com és l'ús dels enquadraments producte d'una planificació calculada i fixada i, també, una posada en escena pausada que es correspon a la perfecció amb el ritme intern d'aquesta pel·lícula on la bellesa plàstica parteix paradoxalment del documental per enfonsar-se en la irrealitat. ❖

The Funeral: la màfia segons Abel Ferrara

Josep C. Romaguera

No hi ha cap dubte que Abel Ferrara és una de les principals figures del cinema independent americà i que, a la vegada, realitza la funció de ser un dels principals revaloritzadors del cinema negre; gènere que ell adopta sota una mirada batejada per una visió personal de la violència i la religió. Juntament amb *Bad Lieutenant*, *The Funeral* em sembla la millor exposició del cinema d'aquest sòlid valor cinematogràfic.

El film ens conta la situació que es desencadena en una família de

mafiosos quan el menor de la família, Johnny, és assassinat. En un primer moment ens pot semblar estar davant una típica pel·lícula de gàngsters ambientada en l'època de la Depressió. Ferrara ho esquivava amb facilitat i porta cap al seu terreny la història per elaborar un rotund discurs sobre el deure moral de respectar un codi de conducta personal. En aquest cas *The funeral* esdevé un producte políticament incorrecte que es decanta a favor de mantenir la coherència amb un mateix (que no té perquè ser allò correcte però és el que s'ha de fer). Partint d'aquesta premissa, no menys digna d'aplaudir és la postura adoptada pel director que realitza una exemplar exposició, emmarcant el film dins un to de tragèdia sense deixar-se dominar per la sensibleria, sinó que ho

remata amb una posada en escena seca i directa que apunta al mateix cor dels personatges.

Però Ferrara no es conforma i ens introdueix dins tres plànols narratius diferents, corresponents a tres espais temporals distints: el funeral i la recerca del seu assassí, el record que els germans tenen de la figura del menor de la família i els inicis de Ray, el primogènit de la família, en el món de la màfia de la mà del seu pare. Tres històries interrelacionades i combinades de forma excel·lent, dominades per Ferrara i que, a part d'evitar la confusió en l'espectador, torna al flashback el seu valor com a element primordial en l'art cinematogràfic. Abans d'acabar vull fer menció especial al memorable treball actoral de tots els intèrprets: la sobrietat de Christopher Walken, l'arrogància de Benicio del Toro, el caràcter atípic de Vincent Gallo. ❖



Dr. Caligari

T othom és conscient que abans de l'inici d'un rodatge les coses no es preparen dos dies abans; els preparatius necessaris per començar un projecte cinematogràfic es converteixen en veritables històries de ficció. Al llarg del centenari del setè art s'han succeït in comptables anècdotes *off the record*. Alguns films es recordaran tant per la seva posada en imatges —aquella escena, la música, la qualitat d'aquella interpretació, etc.— com per tot una sèrie d'esdeveniments que varen ocórrer en els despatxos o darrere les càmeres. Per satisfer els més curiosos, per a aquells que vulguin



augmentar els coneixements cinèfils els convidam a descobrir els secrets de l'aventura que suposa la realització d'un projecte cinematogràfic. Una de les activitats de pre-rodatge per a la pel·lícula *Toro Salvaje* fou la preparació del personatge de Jake La Motta per part de Robert De Niro que, seguint la tradició dels actors formats a l'*Actor's Studio*, va viure i

entrenar-se amb boxejadors, amb l'assessorament del mateix Jake La Motta que, fins i tot, va suggerir que el protagonista podria ser un bon boxejador professional. A més, De Niro va guanyar uns deu quilos per desenvolupar la seva corpulència i musculatura, però, així i tot, el seu pes va haver d'augmentar uns deu quilos més quan va haver de rodar la decadència de la vida de Jake La Motta.

El que sí va tenir prejudicis va ser Montgomery Clift a l'hora d'interpretar el personatge de Joe Gillis en el film *Sunset Boulevard* (dirigit per Billy Wilder); l'actor considerava que les seves fans no acceptarien veure'l al llit amb una dona que li doblava l'edat. En lloc seu William Holden va efectuar unes proves amb Gloria Swanson on ella semblava tan jove com ell. Els aranjaments en la il·luminació varen provocar l'enrabiada de la diva: "*Heu de rejuvenir-lo a ell, no envellir-me a mi*".

La pel·lícula de John Huston *The African Queen* va estar plena d'esdeveniments divertits durant el seu rodatge a terres africanes. Segons contaria el coguionista no acreditat, Peter Viertel en la seva novel·la *Caçador blanc, cor negre* —portada al cinema de la mà de Clint Eastwood—, John Huston volia rodar en escenaris naturals africans "per poder caçar un elefant". A Katharine Hepburn, aquest somni li resultava divertit posat que veia al director "incapaç de ferir una lluna amb un fusell, però volia donar la imatge de ser capaç de matar un

elefant". Humphrey Bogart i John Huston s'alliberaren de la disenteria seguint un senzill remei d'arrels escoceses: d'ençà de la seva arribada a Àfrica fins a la tornada als Estats Units mantingueren una estricta dieta consistent a substituir tots els aliments líquids per Jack Daniels. Katharine Hepburn es va negar a seguir la mateixa dieta.

A *Suddenly, last summer*, un altre film interpretat per Katharine Hepburn, els primers signes de tempesta van aparèixer quan es comunicà que el rodatge no es desenvoluparia a Hollywood, sinó que es realitzaria als estudis anglesos de Shepperton: Hepburn no volia separar-se de Spencer Tracy; Elizabeth Taylor, casada amb Eddie Fisher, també era la viuda recent de Michael Todd; a Montgomery Clift, encara sofrint les conseqüències de l'accident que tractava de sedar mitjançant les drogues, cap companyia el va voler assegurar després de llegir els comunicats mèdics; Mankiewicz portava guants per tal d'ocultar una infecció a la pell... Els problemes no tan sols varen afectar els protagonistes, l'equip del film era, com si es tractés de veritables personatges de Tennessee Williams (autor de l'obra original), un autèntic catàleg patològic inimaginable: Mercedes McCambridge fou una ingestora d'alcohol que arribà a buidar l'ampolla de vinagre una matinada que no trobava el vodka; Alfred Dekker va morir amb el cos cobert de dibuixos i paraules obscenes i amesos de cuir; a la senyora Hepburn, Spencer Tracy i Mankiewicz hagueren d'explicar-li què era l'homosexualitat i quan varen finalitzar la seva llició magistral l'intima amiga de George Cukor es va negar a creure que "hi hagués gent així"...

Si del món de Tennessee Williams ens traslladam a l'espai exterior ens trobam que els problemes tampoc foren menors. Així doncs, les preparacions de *2001: a Space Odyssey* foren d'una complexitat exagerada. Per rodar les escenes de l'interior de la nau "Discovery", Kubrick va pagar a la Vickers-Armstrong Engineering Group per una centrifugadora real de dotze metres de diàmetre girant sobre un eix a uns 5 quilòmetres per hora; la construcció de la qual es va allargar uns sis mesos. Al tractar-se d'un espai tancat i mòbil, no va quedar altre remei, davant la impossibilitat de introduir-hi l'equip, que instal·lar un circuit tancat de televisió i dirigir els actors des de l'exterior, mitjançant un sistema de micròfons ocults en les seves robes, al mateix temps que un complex sistema de càmeres automàtiques produïen l'efecte de desplaçament dels actuant i no de la roda.

Però si un monstre com és Stanley Kubrick ens va sorprendre, el que va provocar una autèntica commoció va ser *King Kong* (1933); les seves dimensions —un vertader repte per l'època— són conegudes de sobra —altura: 15'25 metres; rostre: 2'13 metres; nas: 60 centímetres; boca: 1'80 metres; cames: 4'57 metres; braços: 7 metres— i es varen respectar en més de trenta diferents models a escala que es varen haver de fabricar. Willis O'Brien, especialista en efectes especials, va fer meravelles amb la tècnica de "stop-motion". Un jove net d'uns dotze anys es sentí tan entusiasmat quan va veure el film que a l'arribar a casa seva va destrossar a la seva mare un abric de pell per fabricar un ós que emulàs King Kong; el seu nom: Ray Harryhausen. El film fou realitzat quan el cinema sonor encara no havia arribat a la seva maduresa; els efectes de so causaren un impacte tan gros que provocaren la supressió i alleugerament d'algunes escenes. Els ossos romputs dels nadius a la gargamella de Kong o sota el seu implacable taló varen resultar tan conflictius com el curiós arrencar la roba a la protagonista o el desencantat Kong llançant al buit a una jove al comprovar que no és la seva estimada. En la passada dècada aquests plànols foren reinsertats a la seva legítima situació.

Per la pel·lícula *Funny Girl*, després de ser descartat Sidney Lumet, William Wyler fou seleccionat per rodar-la, les seves relacions amb Barbra Streisand —a qui algú del rodatge va qualificar com a "monstre integral"— no van ser molt cordials, especialment per les ganes de Streisand d'exposar les seves idees sobre l'escena que anaven a rodar, preferentment per telèfon i durant la matinada. Al finalitzar el rodatge Wyler li va regalar a l'actriu un megàfon de director amb el seu nom gravat; un gest que no té moltes lectures. Els problemes foren més enllà dels conflictes artístics i arribaren als àmbits polítics: davant la decisió de contractar l'actor-jugador Omar Shariff per al paper de l'estafador-jugador van sorgir els primers problemes: àrabs i israelians iniciaven la Guerra dels Sis Dies. L'ambient de l'estudi era proisraelià, Shariff àrab i la mare de Barbra taxant: "La meua filla no actuarà amb un egipci". Més endavant, la publicació d'una foto on Shariff besava Streisand va provocar un enrenou internacional. Sharif fou declarat traïdor a la seva pàtria per besar una jueva i es va emprendre una campanya per retirar-li la nacionalitat. ❖

(to be continued)

Roddy Mc Dowall: Em regesc per una regla: primer, jo; després de mi, ningú.
El pòquer de la mort de Henry Hathaway.

Gràcia Sorián

La 41ena Setmana Internacional de Cinema de Valladolid es va inaugurar amb la projecció de la pel·lícula *Breaking the waves* del director danès Lars von Trier. Els seus films sempre ens arriben com una alenada d'aire fresc, no per la seua temàtica o el resultat final de la pel·lícula sinó, més bé, per la seua innovadora i original estètica. Amb el seu primer film, *L'element del crim*, ens asfixiava amb un desconcertant color groc; amb

Fisher va abandonar El Caire dos mesos enrere per tal d'investigar uns assassinats a Europa. Un home, Harry Gray, és sospitós de la mort de quatre noies venedores de loteria.

Europa se'ns presenta com un lloc sense identificar, on no hi ha elements de localització i on l'aigua, el fangueral i la putrefacció envaeixen l'atmosfera. Solament en la darrera meitat de la pel·lícula, Fisher farà una petita al·lusió a la ubicació en una Alemanya difícil d'endevinar: estic a *Centre Europa* fent-m'ho amb un *Volkswagen*.

Quan arriba a Europa, Fisher va a parlar amb un escriptor i antic professor de nom Osborne. Aquest és l'autor d'un llibre, el títol del qual li dona nom a la pel·lícula, *L'element del crim*.

Osborne li dona un senyal per tal de trobar Harry Gray, que va desaparèixer o morir en un accident de cotxe. Per tal de trobar l'assassí, Fisher s'ha d'identificar absolutament amb

aquell, perquè Osborne manté que l'element del crim es troba en la naturalesa humana, en el propi individu i no en el sistema.

Fisher anirà seguint els passos que abans va fer Harry Gray i anirà endinsant-se en el personatge, de manera que s'assemblarà físicament fins al punt de tenir els mateixos mals de cap i avançant-se als seus fets: Fisher serà qui mate la darrera venedora de loteria.

La pel·lícula, en molts aspectes experimental, escolleix el groc com a única gamma cromàtica. Von Trier s'allunya del blanc i negre, característic del cinema negre, i utilitza un asfixiant groc de tintura de iode. Amb açò s'aconsegueix un ambient fred, poc sa i claustrofòbic.

Els espais exteriors no són molt més nítids: grans fanguerals, una pluja permanent, un port farcit de maldat que sura,

un espai putrefacte, una atmosfera que put, una eterna nit humida i apegalosa.

Però el malson no acaba aquí. Els interiors són, possiblement, més claustrofòbics. El pla de situació és inexistent, la col·locació de la càmera no ajuda molt i el muntatge impedeix qualsevol tipus de localització espacial. Serà al final de la seqüència quan se'ns done una clau per tal d'identificar l'espai: unes línies dibuixades anteriorment a la finestra, i poc més.

Les habitacions no solen tenir tabics. Unes reixetes de fil d'aram fan de separació i, de vegades, de sostre i tot. Gràcies a açò la càmera es mou amb total llibertat per l'espai. Ens mostra l'escena des de distints punts: des de dalt, des de fora, de darrere del personatge, des de baix. La càmera no deixa de moure's: picats, contrapicats, travellings que se succeeixen incessants, fins esgotar la capacitat de percepció de l'espectador.

Molt sovint la posició de la càmera dona una sensació de profunditat: escollint el mateix enquadrament que el que emet una pantalla de televisió, utilitzant un espill que reflecteix el costat de l'habitació situat en contracamp o mirant, a través d'un parabrisse, un camí inacabable.

Von Trier interposa unes notes de color en alguns punts del film. Es tracta de llums blaves que provenen dels tubs fosforescents, del llum intermitent d'una llanterna o de la pantalla d'un televisor.

Les superposicions, enginyosament utilitzades, ens mostren en un mateix pla allò que està passant i allò que va ocórrer o passarà en el futur. Mitjançant transparències s'aconsegueix una transgressió, no solament del temps, sinó també de l'espai.

La pel·lícula finalitza amb el desig de Fisher per despertar, per acabar amb aqueix camí que hem seguit amb ell durant tota la pel·lícula i que una veu en off, al començament, ens avançava: *temptaré que la fantasia no l'aparte del camí.* ❖



Rompiendo las olas de Lars Von Trier ha estat estrenada a Palma.

la pel·lícula *Europa* ens endormiscava amb el suau i repetitiu moviment d'un tren; ara, amb *Trencant les ones*, desconec si ens despertarà o escuçarà amb l'esguit de les ones. Aquesta estrena m'ha fet recordar un dels seus primers treballs, molt poc conegut, però possiblement el film negre més groc de tota l'història del cinema.

Encara que per les característiques del relat que se'ns conta podríem classificar *L'element del crim* dins del gènere anomenat *cinema negre*, és evident que per la posada en escena, el muntatge i l'estètica, de gran volada visual, la pel·lícula s'allunya moltíssim dels models precedents.

El film comença a El Caire. Fisher, un policia europeu, afectat per forts mals de cap, se sotmet a una sessió d'hipnosi per part del seu psicoanalista. En aquesta ens va contant el seu darrer cas.

Clark Gable: A tu, hi ha alguna cosa en la teva vida que no t'agrada, pilot, ¿què és?

Elli Wallach: La meua vida.
Vides rebels de John Huston.

Si demà vols mantenir intacta la teva Qualitat de Vida



Conserva la natura

i contracta un

P L A D E P E N S I O N S

" S A N O S T R A "

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS