

Núm. 29
Gener
1997

TEMPERALS MODERNS

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural

*Per aquell que viu
més d'una vida,
més d'una mort
hi ha d'haver.*

(Oscar Wilde)

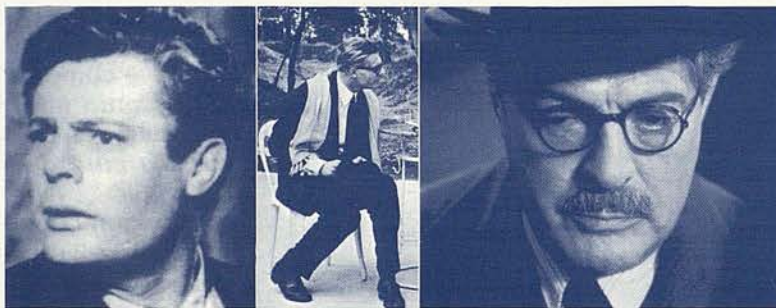
ARRIVEDERCI MARCELLO

Diàleg de Marcello Rubini (**Marcello Mastroianni**) amb Sylvia (**Anita Ekberg**) a *La dolce vita* (1960)

Marcello: Tu ho ets tot, Sylvia, saps que ho ets tot.
 You are everything, everything.
 Ets la primera dona del primer dia de la creació.
 Ets la mare, la germana, l'amant, l'amiga.
 L'àngel, el dimoni, la terra, la casa.

Sylvia: Xiuxiuveja una cançó.

Marcello: ¿Per què has vengut aquí? Torna a Amèrica. Fes-me el favor, entens; ¿què faré, ara?



Non te negabo
 (no et negaré)

de l'Evangeli segons Sant Mateu
 Nou Testament

Amic i admirat Marcello,

Des d'aquestes pàgines, cap altra aspiració que la de retre homenatge al teu pas i a la teva contribució al món del cinema. S'ha acabat la *Dolça Vida*, has posat fi al teu particular *Matrimoni a la italiana*, després d'innombrables *Dies d'Amor* i d'escasses *Nits Blanques*. T'ha arribat la veritable *Jornada Particular*. Tu, que fores el més desit-

jat a la *Ciutat de les Dones*, ens contemples ara des de la *Terrassa* instal·lada *Més enllà dels núvols*, no perquè allà hi hagi el cel dels clàssics - que això ara per ara només són paraules- sinó perquè és el lloc que et correspon a l'altre cel, el de les estrelles que han projectat la seva llum a través de les pantalles.

Tu que donares una dimensió positiva al cinisme sempre entès de forma des-

pectiva per aquells que no saben lligar-lo a la intel·ligència. Arribarà el dia en què parlaran de tu aquells que encara no han nascut. Et llegiran a les filmoteques, perquè el llenguatge dels actors també és llenguatge i és cultura. No aconseguiries -tal vegada no vas pretenir-ho- viure una *Vida Privada* com cal i tampoc no tendràs una mort oblidada. Recercarem un cop i altre des del bes amb **Anita Ekberg** fins al semblant conformista de **Pereira**. Adéu. *

TEMPS MODERNS

Revista mensual
 Gener 1997. Núm. 29

Edita

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

Imprimeix

Gráficas Planisi, S.A.
 Diposit Legal: P.M. 648-1994

Director

Jaume Vidal Amengual

Sots-directora

Francisca Niell Llabrés

Secretari de redacció i assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos

Consell de redacció

Miquel Pasqual, Andreu Ramis,
 Albert Ribas, Josep Rosselló

Col·laboradors

Jeroni Salom, Miquel Roca,
 Pere Estelrich i Massutí,
 Domènec Garcias, F. Javier
 Sánchez-Cuenca, Francesc
 Rotger, Elena Ortega, Joan
 Obrador, Antoni Serra, Toni
 Roca, Matias Vallés,

Toni Figuera, Camilo José Cela
 Conde, J. A. Mendiola, Claudio
 Klynhout, Biel Amer, Valentí
 Valenciano, Enrique Lázaro,
 Jorge Martí, Josep Franco,
 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 Bennassar

Fotos

Arxiu Centre de Cultura
 "SA NOSTRA"



Havier Flores

Sobre el "Negre"

Qualsevol motiu és bo per recular la vista enrere i deixar-se turmentar -així de negra és l'existència del cinèfil de fi de segle- pel cine del període clàssic de Hollywood - primers trenta fins a finals del cinquanta. El cicle que tanca l'any a "SA NOSTRA" -molt eficaçment ambientat per la pluja i el fred de novembre i desembre- és una excusa tan "negra" com qualsevol altra per recordar aquell temps tan generosament plagat de "peces" mestres del cine de gèneres i en especial del cine negre. Quan aquest gènere va assolir la majoria d'edat -després del cine de gàngsters dels anys trenta- a Hollywood ja estaven completament consolidats les *majors* i el sistema dels estudis perfectament assimilat. Els anteriorment perseguits per Edison i el *trust* de companyies oficials són ara els qui regeixen el cine de Hollywood i dicten les regles del multimilionari negoci de la producció, distribució i exhibició de pel·lícules. Enrere queda l'època dels grans escàndols del període mut, quan Carl Laemme -futur magnat de la Universal- robava a la Biograph la seva estrella -menor d'edat- Mary Pickford i fugia cap a Cuba amb ella i el seu nuvi, mentre els encaçaven la gent del *trust*, capitanejats per la mare de l'actriu, que tractaven d'impedir una boda contrària als seus interessos. Poca gent recordava ja Virginia Rappe, l'aspirant a actriu que va assolir el seu millor paper fent de cadàver a una festa de l'actor Roscoe Arbuckle -àlies Fatty-. I ni el més sonat escàndol de tots era motiu de comentaris, ens referim a la mort del director pioner Thomas Harper Ince en el vaixell propietat de William Randolph Hearst, la mort del qual va ser certificada pel metge de Hearst com a "aguda crisi intestinal", tot i que mai es va arribar a contradir la versió segons la qual el propi Hearst va disparar sobre Ince quan era a la cabina de Marion Davis -la seva amant oficial- en actitud compromesa.

Al Hollywood que ara ens ocupa, hi tenien cabuda -a més del glamour, la mitomania i els escàndols- escriptors com Faulkner, Fitzgerald, McCoy, Chandler, Hellman, Cain... que tenien desigual fortuna i es creuaven amb directors europeus com Lang, Ophüls, Tourneur, Renoir, Sirk, Preminger, Hitchcock... I tots ells al costat d'un exercit dels millors. Actors, produc-



tors, guionistes, dialoguistes, fotògrafs, ambientadors... varen fer feina eficaçment i disciplinadament per les majors i el sistema dels estudis de Hollywood. I si bé el talent i el caràcter de molts d'ells va xocar frontalment amb les rigideses artístic-financeres dels directors de producció de les *majors* - fins al punt que molts directors i actors estrella varen fundar les seves pròpies companyies de producció-, malgrat tot no va ser cap obstacle perquè ens llegassin un patrimoni que justifica aquest període com el més vigorosament creatiu de la història del cine americà -i probablement mundial. Hi afegirem que, a més, la majoria de gèneres varen trobar la seva plenitud durant aquesta època, i que alguns encara varen tenir temps per entretenir-se a crear la sèrie "B" i convertir-la en un luxe de propostes perfectament vàlides a hores d'ara.

Durant aquestes setmanes hem recordat el cine de Lang, Preminger, Huston, Hawks, Tourneur il·lustrant diferents textos literaris pròxims al cine negre. Aquests noms per ells tots sols valdrien per documentar la història de diversos gèneres -melodrama, western, aventures-, per tant en aquest reduït espai és necessàriament telegràfic el que podem apuntar sobre la narrativa i posada en escena. A pesar d'això, no ens resistirem a esmentar algunes claus que caracteritzen la seva obra, encara que sigui breument.

De Preminger hem vist *Angel Face*, seria just recordar la fascinació que sentia el vienès per la dualitat dels seus personatges i aquella necessàriament ambigua posada en escena del director que sempre va voler fer una pel·lícula d'un sol pla.

A l'univers de Hawks -plagat de personatges sense passat-, desvelat per una posada en escena a vegades invisible, tornam a trobar els temes que més li interessaven, que es resumeixen en els vincles i relacions d'amistat i de desig que s'entaulen a través de la feina dels seus "herois", l'univers dels quals es veu alterat invariablement quan apareix una dona. Dels personatges sense passat de Hawks hem arribat al Huston de *Cayo Largo*, on els herois derrotats del director de Dublinesos es veuen constantment empesos i condicionats per la pressió d'un passat que els determina.

Menció a part mereix *Los sobornados* de Lang, on el pessimisme lúcid i desolador del director de *Metrópolis* troba en Glen Ford i Gloria Grahame el vehicle ideal per filmar una de les obres mestres del gènere.

Pel final ens varen deixar la pel·lícula de Tourneur *Retorno al pasado*, sens dubte la seva obra capital i per molts l'obra cimera del gènere, on ens hem deixat aglapir -com Hitchcock i Green- per l'atmosfera carregada d'inquietud i de presagi que el director francès aconseguia amb el més subtil i mínim ús dels elements de la posada en escena. Amb el seu estil preferentment suggerent i interior i amb la distància respectuosa com mira els seus personatges.

Finalment, també hem pogut comprovar aquestes setmanes com Robert Michum es deixa seduir sempre per la qui no toca -Jean Simons- o queda atrapat de la que no pot -Jane Green-, però que sempre sense excepció acaba morint en braços d'elles dins del seu automòbil.

Tot i que els cinèfils optimistes sempre esperen que gent com Frears, Kasdan, Cimino, Polansky, Pollack, Bogdanovich, Sautet, Tavernier... li donin la darrera volta de rosca al gènere, ens conformariem, per si de cas, amb la continuació d'un cicle com aquest darrer per l'any 97. ❖

"Som fantasmes. Sorgim de la foscor i també hi desapareixem".
Marcello Mastroianni i la seva inseparable companya de ball Giulietta Masina surten breument del seu retir per aparèixer en un programa de varietats de televisió. *Ginger i Fred* (1986)

Josep Franco

Que seria la manera del poble americà d'explicar la seva història èpica amb elements mítics també, d'abast universalista. Realisme i idealització, pragmàtica i mitificació van junts en aquest gènere. Des dels inicis planteja una sèrie d'oposicions que funcionen al llarg de tota la seva evolució: Est davant Oest, la ciutat davant la terra oberta, comunitat davant individu, economia urbana o rural, valors sedentaris (granger, terra i aigua) o erràtics (aventurers, foc i mort), coneixement davant experiència, industrialització o agrarisme, etcètera.

Com a qualsevol fenomen de masses, i el western ho fou, hi ha una barreja d'elements verídics, que volen fer-se passar com a tals, propis dels mitjans de comunicació social; i elements espectaculars, que sempre han funcionat al bell mig d'una dialèctica mercantilista. Pel·lícules com *El retorn de Frank James* (1940), de Fritz Lang assenyalen la desproporció que podia haver hi entre la notícia del periòdic i el fet real. Aquí, accentuat, no innocentment, per la coincidència del paper femení i la tasca informativa. Els trets humorístics i racistes mesclats fan imperceptible que els negres, realment, funcionen en la mirada de l'espectador de la mateixa manera que els tracta el film, semblants a cavalls, sense veu pròpia. Paper semblant li ha estat reservat a la dona: "ninot" que mira el que fa l'home, com vol l'home, quan vol l'home. I si d'aquest discurs, ridículament, se salva la protagonista no és per altra cosa que per ser rica. Ser blanc, home i valent, són les condicions "sine qua non" per poder tenir veu en el western, per poder mentir tranquil·lament. L'honor, aquell invent del poder, que assoleix nivells exemplars en aquest gènere, també fa acte de presència, i sempre per a evitar que el poder canvie de mans. Aquesta producció de la FOX, amb Zanuck pel mig, home que es féu ric fent mediocritats, excepcions a part, com ara, *The Grapes of Wrath* (1940), de John Ford, *All About Eve* (1950), de Joseph Mankiewicz o *¡Viva Zapata!* (1952), d'Elia Kazan, l'hem de llegir com un encàrrec fet a un Lang rebaixat als Estats Units, després dels seus primers films en aquest país, fracassos comer-

cial, i on apostava pels perdedors. Em refereixo a *Fury* (1936), *You only live once* (1937) i *You and Me* (1938). El color, la reflexió sobre el bé i el mal o un Henry Fonda ja assentat des d'un inici, així pareix indicar-ho.

La novel·la romàntica i postromàntica ja intenta apropar al públic de l'Est allò que passava a l'Oest. Els moviments migratoris cap a l'Oest tenen molt de recerca de la terra promesa, paradís perdut, mirada cap al mite dels pobles més desarrelats. Moltes pintures de l'època en són un testimoni valuós i històric del que estava passant als Estats Units des de finals del segle XVIII fins a les darreries del segle XIX. L'arribada de la fotografia també serví a fer-ho més real. Els gravats i les publicacions que proliferaren cap a la mitjanía del XIX arrodoniren els que podem considerar antecedents del gènere.

Per a Turner, historiador de finals del segle passat, la frontera no és una línia geogràfica sinó el límit expansiu a què ha arribat un poble en un moment, caracteritzat per les formes socials "ara i aquí". D'aquesta manera la frontera esdevé dinàmica i condicionadora del mode de vida de la gent que l'ocupa en un temps i un lloc determinat. Segons ell, els trets comuns a totes serien: el profund individualisme, l'organització familiar i les bases dels principis democràtics. En qualsevol cas hi ha un moviment d'assentaments, espontanis o organitzats, i de desplaçaments, a tenir en compte, cap a la mitjanía del segle passat, que promouen que l'eix al voltant del qual s'articula tota aquesta dinàmica siga el fora de la llei, el perseguit, el desesperat, davant el benestant: violència entre aquell i la societat normalitzada, violència entre vaquers i ovelers, entre grangers i ramaders, entre colonitzadors i indis, etcètera.

Tota la iconografia del gènere girarà, doncs, al voltant d'aquell personatge central, anomenem-lo desesperat, vaquer, o com es vulga. És un personatge estereotipat on cicatritzen les característiques contradictòries que veiem més amunt: violència i sensibilitat, individualisme i sociabilitat, delicadesa amb les dones i misogínia, desig d'aventura i estabilitat, etcètera; característiques que han anat evolucionant

Western

amb el gènere: un personatge senzill les primeres dècades del segle, èpic, entre els anys vint i cinquanta, i complex les darreres dècades. Juntament a aquest eix central analitzarem altres elements que subdividirem en dos grans blocs: animats i inanimats. En primer lloc, el cavall, importantíssim en una societat en continu moviment; tant és així que els lladres de cavalls ho paguen amb la forca. Hi ha una perfecta simbiosi entre genet i cavall. En segon lloc, aniria la dona per dues raons: les fronteres, enteses com veiem més amunt, solen ser llocs on la dona no hi és, i també, per la seva funció integradora, capaç de reconduir l'aventurer cap a l'estabilitat. En darrer lloc, els indis i la justificació del seu extermini en què ens és mostrat a la pantalla, sobretot fins la dècada dels cinquanta. A partir dels anys seixanta canvia una mica la visió, però, de bell nou, la construcció de la mirada ja havia fet el seu camí.

Dels elements inanimats, implicats en el moviment de masses, cal destacar el tren, la caravana de

cavalls i la diligència. El ranxo, element que simbolitza, de vegades, la màxima aspiració del vaquer. La ciutat, cementeri, església, banc, escola i saloom, lloc de trobada de tota la fauna. El revòlver i la seva utilització, fonamental, que defineix cada personatge. El menjar, carn, fesos, cafè, whisky. El paisatge i la seva duresa, semblant a les novel·les de la naturalesa hispanoamericanes del segle passat. I no ens oblidem de la Bíblia i la seva funció social.

Considerarem quatre etapes en l'evolució del gènere:

1ª.- Etapa d'iniciació i assentaments: Edison ja feia incursions en aquest territori per tal d'apropar al públic de l'Est allò que succeïa a l'Oest; complia, doncs, una funció informativa amb tota la càrrega manipu-

ladora que

això implicava. Del mateix caire podem considerar *Assalt i furt d'un tren* (1903), d'Edwin S. Porter que vol ésser crònica del moment i per tant busca el realisme. Amb les sèries de la primera dècada del segle, es consolida aquesta funció performativa i propagandística. Amb l'aparició de directors com Griffith, Ince i De Mille, el model narratiu-transparent de contar va consolidant-se, així com la iconografia del gènere. Veiem, doncs, com el model americà intenta informar, construint una realitat "altra", elevant-la al grau de veritable i única realitat, des dels primers anys, oblidant-se de la realitat i mostrant-nos la seva no com a constructo, ans com a fidel reflexe d'allò que succeeix en la vida quotidiana. Amb el so, açò es consolida definitivament. Els anys vint ja mostren la gesta de l'Oest com la lluita d'un poble que èpicament conquesta un territori. Res no diuen de què el poble que fins aleshores ocupava aquest territori és eliminat fulminantment i absoluta. Aquestes primeres dècades suposaran la configuració general que després es seguirà.

2ª.- Anys trenta: etapa de transició. El so incorpora els diàlegs, que li confereixen més dramatisme i intriga a la història, al mateix temps que permeten un major aprofundiment en els personatges. Noms com King Vidor, Cecil B. de Mille o Frank Lloyd, participen d'aquest arellement del gènere. La conquesta del territori indi la fa l'individu, no el ferrocarril, com als primers anys.

3ª.- Etapa anomenada del classicisme i la seva evolució: amb *La diligència* (1939), de John Ford comença una matisació en l'evolució dels personatges i de la narració que perdurarà al llarg dels anys. La condició social dels tipus de l'Oest és analitzada. La seva trilogia militar (*Fort Apatxe*, 1947), *La legió invencible*, 1949 i *Riu Gran*, 1950) defineix la iconografia i la manera de narrar clàssica, a més de mostrar l'enfrontament entre el deure professional i militar. Cròniques de la colonització en serien *Passió dels forts* (1946), *L'home que matà Liberty Valance* (1962), etcètera. Història i llegenda es fonen en aquest discurs que

arreplegaran directors com Howard Hawks (*Riu Brau*, 1958), Raoul Walsh, Henry Hathaway, De Mille, Jacques Tourner, entre d'altres, i que aniran afegint altres elements com ara l'eroticisme, la insolidaritat (*Sols front al perill*, 1952 de Fred Zinnemann), la dona com a element d'aquest món (*Johnny Guitar*, 1953 Nicholas Ray o *Ranxo Notorius*, 1952 de Fritz Lang), l'indi tractat com a persona i no pas com a salvatge (*Apatxe*, 1954 de Robert Aldrich o *El camí de la fletxa*, traduïda aquí com a *Yuma*, 1957 de Samuel Fuller), i un llarg etcètera.

4ª.- Etapa terminal: mort de l'èpica, nova visió de l'Oest, ja civilitzat, nova consciència històrica, sense que falten les visions clàssiques continuadores de Ford. D'aquesta nova manera de contar destacarem Sam Peckinpah (*Grup Salvatge*, 1969), Sidney Pollack (*Les aventures de Jeremih Johnson*, 1972), per no esmentar l'anomenat spaghetti western que ja és la disseminació absoluta del gènere (*Per un grapat de dòlars*, 1965 Sergio Leone), etcètera.

Aquest nou gènere conté algunes coses interessants: com és possible que el paper de la dona haja estat oblidat? com és possible que a l'indi l'hagen considerat sempre com quelcom semblant a una serp? Si la història del poble americà és eixa, un passeig a l'ombra dels prats immensos, un esborrat continu d'allò que pogués denunciar la barbàrie comesa, un cant èpic fet a base de revòlver i Bíblia que no vol reconèixer la misèria pròpia, un temor terrorífic a tot allò que supose diferències, divergències, individualitats, noves maneres de veure, desintegració, criteri, i qualsevol cosa que qüestione l'opinió de la majoria, que malauradament és l'opinió de la mediocritat; si és tot això, i més, caldria preguntar-se si una societat així no serà l'expressió manifesta de la por, de la no connexió possible entre el desig i la realització, sublime representant de la ignorància més profunda: creuen haver assolit quelcom, tot, i no tenen més que la força bruta i la no reconeixença mútua. Val a dir, però, que les revisitacions del gènere els anys noranta, després de l'època Reagan-Bush, són ben bé una altra cosa. ❖



He tengut amb Fellini una relació amorosa sense sexe.

Marcello Mastroianni

M'agrada la vida. M'agrada saber com acaba tot.
Vull ésser aquí com a espectador.

M. M.



Ignacio Martín Jiménez

Hi ha un axioma consagrat en el món dels Llocs Comuns de la història de la nostra cultura més recent que diu més o manco que les darreres obres de Cocteau, i especialment *El testament d'Orfeu*, corresponen a un surrealisme "una mica anti-quat". Els gustos havien evolucionat: el que a l'alçada de 1960 pareixia nyica, si s'hagués escrit/filmat tres dècades abans hauria tengut el seu petit temple de consagració a l'Olimp de paper imprès dels Grans Noms. Però a aquestes alçades del desgavellat desenvolupament europeu quedava fora de lloc aquella operació dolorosa que és forçar la paraula al límit del que és comprensible.

I, a pesar d'això, aquesta operació és substancial en l'art, en la metàfora, però també en el somni, en l'acudit: allà on la paraula queda compromesa, amenaçada de crullar-se; fins a un cert punt, "llisca".



Permeteu-me dir per què. En la visió de Jacques Lacan, la paraula és la instància mitjançant la qual l'home es protegeix d'allò real,

d'allò infinit de la matèria, del cos, dels seus instints: posam noms per fer que allò individual (il·limitat, matèric: per exemple, "aquesta" taula singular, de la qual no podré mai dir-ho tot) es transformi en general ("taula": paraula rere la qual s'amaguen totes les taules possibles, i que em parapeta). El llenguatge té una estructura laberíntica: allà on es diu una paraula, se n'invoquen d'altres. (Per parlar de "la meua" taula he de recórrer a altres paraules que designen el seu significat, i, a la vegada, cada una en crida d'altres, fins a l'infinit): parlo de tot allò del que no volem tenir una mena de "saber", de contacte: en la formulació lacaniana, "parlo d'allò que no saben". La paraula és la fundació de qualsevol llei, allò que constitueix qualsevol "no": el que invoca, en cada cul-

tura, a la necessitat d'una certa repressió (què pot ser reconegut, manifest, i què s'ha d'auto/amagar-se: subconscient cultural).

Però, mentre que som subjectes escindits, necessitam donar via lliure a la nostra capacitat de gaudi, a l'expressió de la nostra corporalitat: per això, de vegades les paraules fallen, i allà on s'hauria de designar una cosa, la paraula equívoca, n'esmenta (encara que sigui indirectament) una cosa diferent a la que estava destinada. "Perles" en comptes de "dents" de la teua boca, per usar la metàfora més suada: la relació entre tots dos conceptes s'estableix en termes d'identificació d'imatge (el llenguatge primari, escòpic, amb què es manifesta el cos: en el somni, en l'art...) Identificació imaginària de la metàfora, de l'acudit (la paraula dual), del somni, que és productora de gaudi: i, com si haguessin descobert "alguna cosa", els científics ens contenen embambats que les àrees del cervell mobilitzades durant la riella són les mateixes que gestionen les emocions de l'orgasme: ai!, si haguessin llegit una mica Lacan, quantes tomografies computeritzades s'haurien estalviat...

Però en Cocteau aquesta operació de relació imaginària, aquell lloc en què la paraula queda compromesa, al límit de la incapacitat de dir, és encara més esquerpa: es posa sobre la superfície del relat, es tan evident que de vegades costa pena aguantar la mirada al seu davant, "veure-la". És imatge pura, condensada, fins a un cert punt poc subtil, agressiva, encara que per descomptat comprometedora de la totalitat del subjecte, de la seva subjectivitat. Cocteau aplica la mateixa lògica imaginària que destila la poesia surrealista: i a pesar de tot, es dona la paradoxa que es nodreix d'un material en principi tan diegètic com la imatge cinematogràfica, generalment sotmesa a les lleis de la lògica física, de la causalitat, etc. Potser aquesta paradoxa sigui la que funda aquesta aspror que per naturalesa té tot el cine surrealista: d'un gaudi aspre, en ocasions difícil de sostenir, per ser massa immediatitzat (i tot gaudi, per ser humà, ha d'articular-se en un punt intermedi, entre l'insostenible tot del gaudi psicòpata i el no res de l'hègira de la paraula repressora).

El fotograma que he triat per pensar en

Cocteau correspon a *El testament d'Orfeu*. Però res del que escrigui podrà afegir gran cosa a la fotografia que ens il·lustra. Perquè, tal vegada no hi hem reflexionat suficientment des de la Teoria de l'Art, la càrrega metafòrica de les avantguardes no és subliminal, latent (com en els models de representació clàssics), sinó que està sobre la superfície mateixa del relat: és metàfora en sintagma.

Un home crema. Un home caracteritzat com a tal: amb el seu doble anell, formulació d'estar ancorat, d'estar compromès (no només matrimonialment, sinó compromès amb l'ordre humà de controlar el cos i sotmetre'l a l'ordre del signe). Un home (autobiogràfic: el propi Cocteau escenifica el seu testament), a més a més, immaculadament vestit, amb la seva corbata com a segon sant i senya: masculinitat que lluny d'anar a lloure, oprimeix la gargamella, autolimita i constreny. Un home, doncs, que es mostra en la totalitat del seu aparat de falsedat: allà on se'n prometia aquell mirall de l'ànima (perdó pel tòpic: la cara), només se'n ofereix un rostre de cartó pedra, una mirada incapaç de veure-hi, una mascarada, que aviat resulta insostenible: es crema.

Perquè en saben una mica, els grecs ho reflectien en el seu llenguatge. I, per herència simbòlica, cultural, la paraula "persona" deriva precisament del vocable "màscara": el qui amaga, el qui actua. Al nostre fotograma, el qui sobreactua, fins al límit que la contradicció entre atributs ("mascarada") i l'altra mena de persona, el cos, produeix una incandescència, fumeja, crema; com també sembla fer-ho el llençol-sudari sobre el qual, erm, sense vida, simplement "hi és", "hi està".

Violentació extrema del mite clàssic, l'Orfeu de Cocteau ens situa, com el fotograma, en aquell punt d'incandescència en què vorejam la paraula, en què la despullam del seu component més artificial, en què assistim a la seva fallida, a la seva ablació, el col·lapse entre allò que s'ha de dir i allò que espera ser dit: ens agradi més o manco, hi estiguem d'acord o no a acceptar aquest film de "gent d'un altre món" (com tan desafortunadament s'ha dit ja massa vegades), és un lloc extraordinàriament pròxim al de la poesia. O és la poesia, vestida amb fotografames. ❖

Afortunadament, sempre són les dones les que sempre m'han abandonat, no a l'inrevés, perquè això m'hauria destrossat el cor.

M. M.



Aventurers
a la força

El darrer any negre d'un alumne aplicat

E. Javier Sánchez-Cuenca

Poc abans que el multimilionari Howard Hughes irrompés abruptament en la indústria cinematogràfica i en la vida privada d'Ava Gardner, Brahm es fotografia amb la bella. Ja no nom Hans com figura al registre civil del seu Hamburg natal. Ara (1947) nom John, fa nou anys que viu i treballa a Hollywood i s'ha topat amb ella a una escala comuna a la Universal. La pel·lícula es titula *Singapur* i el protagonista masculí és Fred MacMurray, condemnat per Wilder des de *Perdició* (1944) a viure ja gairebé per sempre sota la pell del personatge infame, molt probablement a causa d'un turmell amb polsera que baixava per l'escala d'una casada infidel. A la foto "canta" la mirada entremaliada de Brahm, tan semblant en la seva saviesa explícita a la del seu col·lega Wilder, que, com ell, es va formar a Viena. Sorprèn de Brahm, però, la facilitat com el fugitiu s'integra en el difícil paradís de

Hollywood. A Wilder li va costar un període considerable de llista d'espera, primer a la frontera de Mèxic (això ho va retratar magistralment Mitchel Leisen a *Si no amaneciera*, gràcies sobretot al guió del propi Wilder) i després com a guionista. Però Brahm, que va ser director del Burgtheater de Viena, arriba a Londres perseguit pels camises pardes i en un segon es troba dirigint la seva primera pel·lícula. L'any següent (1938) ja el veim dirigint a Hollywood *The Penitentiary*, en la qual aconseguix imprimir el segell expressiónista de la turbulència que assola Europa i, com altres il·lustre col·legues (especialment Hitchcock), compatriotes i companys de fatigues (Siodmak entre ells) transfereix al cine l'obsessió del fals culpable en perpètua fugida a través d'un títol tan inequívoc com *Let us to live* (*Dejadnos vivir*, 1939). Des d'aleshores passa a ser un alumne aplicat de l'exili o, el que és igual, de si mateix. Dirigeix a l'exòtica estrella francesa Anabella, inoblidable antagonista de Jean Gabin a *La bandera*, de

Duvivier, en un film bèl·lic
Tonight

we raid Calais, a la cèlebre patinadora alemanya Sonja Heine a una pel·lícula inòcua com *Winterline* (1943). L'any següent ens sorprèn amb un títol gens innocu (*Jack el destripador*), en el qual posa de nou la seva tendència a rastrejar el mal fosc de la societat, obsessió recreada a *Concierto macabro* (1965), que dirigeix per la RKO, les tres majúscules que ambiciona posseir d'una manera gairebé compulsiva el magnat Howard Hughes.

I és que RKO, que va apostar al seu moment per un jove geni de la ràdio dit Orson Welles (*Ciudadano Kane*) i que ha contractat un rebel amb causa que nom Nicholas Ray, ara està en un moment dolç per obra i gràcia del productor Dore Schary, encaparrat a elevar a la categoria màxima del cine negre, amb la inestimable ajuda del director de fotografia Nicholas Musuraca, Schufftan és el mestre que va venir d'Alemanya i va traduir en ombres la llum del sinistre, però Musuraca incorpora al cine un clima inspirat en la literatura del britànic Willima Irish i això va beníssim a Brahm pel seu *The docket* (*La huella de un recuerdo*). L'alumne aplicat realitzà aquí un meritori joc narratiu a base de *flash-backs* successius que van generant a la vegada *flash-backs* successius, com en el desplaçament inacabable d'una col·lecció de pepes russes. Som al 1947, any de la foto amb Ava durant el rodatge de *Singapur* i Brahm entrega el seu darrer treball negre, *La ventana siniestra*, basat en el també darrer relat del mestre Chandler. És bon any per Dassin, Tourneur, Rossen i altres cineastes políticament incorrectes. Però Howard Hughes no trigarà a irrompre violentament a la terrisseria d'RKO arrambant amb tots els rojos, en una apassionada aplicació del manual de la guerra freda. Brahm opta aleshores per sobreviure a aquell nou holocaust: acabarà per dirigir, com a culminació de la seva capacitat versàtil, la primera pel·lícula en relleu de la història. Per la seva banda, Ava resisteix heroicament l'implacable assetjament del magnat. Entre altres raons, perquè ell no es canviava de roba amb la freqüència deguda. ♦





Tod Browning: radiografia d'un visionari

Jorge Martí

L'any 1932 Olga Baclanova, una discreta actriu que s'havia passat, com tants d'altres, del cine mut al sonor, signà un contracte amb la Metro per protagonitzar *Freaks* (*La parada de los monstruos*) la nova pel·lícula de Tod Browning. Browning, abans de presentar-li els que serien els seus companys de rodatge, li va dir: "Ara te mostraré amb qui hauràs de treballar, però, per favor, no t'acubis". D'entrada, ella no entengué la ironia del director, ¿per què s'hauria d'haver acubat? Després els va conèixer, a Radian, el tors vivent, a Martha, la dona sense braços, a Joseph, meitat dona i meitat home, a les germanes siameses, etc., i tot quedà més clar. No es tractava de monstres creats artificialment pel cine, sinò d'éssers humans reals que interpretarien a la pel·lícula els seus propis personatges. Tot plegat un malson tret de la vida mateixa que Browning volia dur a la pantalla. N'hi havia motius a bastament per acubar-se.

Tod Browning era un artista de circ i de varietats

que l'any 1914 va provar fortuna a Hollywood com a actor i ajudant de direcció de Griffith a *Intolerance*. Durant la dècada dels 20 dirigeix, amb una sort desigual, molts dels films de terror de sèrie B de Lon Chaney (pare), fins que l'any 1932 obté un inesperat èxit de taquilla amb *Dràcula*, una de les seves primeres pel·lícules sonores.

El *Dràcula* de Tod Browning no es basa directament en la celebre novel·la de Bram Stoker, sinò en la versió teatral escrita per Hamilton Deane i J. Balderston, que va ser estrenada l'any 1927 a Broadway, protagonitzada per Bela Lugosi en el paper del Comte i el

mateix Hamilton Deane en el de Van Helsing. La MGM volia aprofitar l'èxit d'aquesta versió teatral i va encarregar a Browning, un dels seus artesans habituals, la direcció de la pel·lícula. D'entrada no es tractava, doncs, d'un projecte personal, sinó d'una més de les moltes pel·lícules alimentícies que Browning havia fet per la Metro. No obstant això, amb una extraordinària fotografia d'arrel expressionista (el seu director de fotografia era l'alemany Karl Freund, ajudant de direcció i director de fotografia a *Metrópolis* de Fritz Lang i a molts dels films de Murnau, com ara *Tartufó* i *El último*), la pel·lícula esdevé una de les millors versions que mai s'han fet sobre el mite de Dràcula. Murnau, al



seu *Nosferatu* (1921) (l'altra gran versió del mite), evita en tot moment posar l'accent en la sexualitat del personatge, que d'aquesta manera perd qualsevol traça humana i esdevé una monstruosa encarnació del mal, totalment aliena al públic, que de ser destruïda. El *Dràcula* de Browning, en canvi, interpretat pel mateix Bela Lugosi, es converteix en un seductor, més a prop d'un irresistible "Don Juan" que de qualsevol representació demoníaca. Es tracta d'una subtil humanització del monstre, que esdevé, d'alguna forma, un reflex maligne del propi públic, el qual se sent, fins a cert punt, atret inconfessablement pel

personatge. Quan el monstre és finalment eliminat, el que s'està destruint és doncs una part, encara que perniciososa, de nosaltres mateixos. Les versions posteriors del mite segueixen més la interpretació de Browning que no pas la de Murnau. Per exemple, la recent versió de Coppola, tan discutida, que converteix el relat en una història d'amor romàntica.

Freaks (*La parada de los monstruos*) (1932) parteix d'un plantejament encara molt més arriscat. L'argument, de fet, és banal: la bella Cleopatra engana Hans, el nan del circ; aprofita que ell s'enamora d'ella per robar-li els diners i fugir, en canvi, amb el forçat del circ. Això no obstant, la pel·lícula va molt més enllà d'aquest argument intrascendent. L'espectador es veu obligat a comprovar, més radicalment encara que a *Dràcula*, que els monstres formen part de la nostra pròpia "normalitat". El més inquietant del film és el contrast entre la bondat inicial dels monstres, maltractats i enganats per la gent "normal" (que esdevé així monstruosa) i la seva reacció final, quan es vengen de Cleopatra transformant-la, amb un sentit molt particular de la justícia, en un d'ells, en un horrosos monstre, meitat dona i meitat gallina. En l'última escena la càmera filmarà les atrocitats dels monstres (víctimes fins aquell moment de la crueltat dels altres) de forma que l'espectador participi a les seves horroses accions des de la seva altura, des del seu propi punt de vista, identificant-se en definitiva amb ells.

La seva estrena fou un fracàs absolut. Com era d'esperar, el públic de l'època no estava preparat per assimilar les estranyes implicacions psicològiques de la pel·lícula. La Metro va tallar una bona part dels 90 minuts inicials, però no va poder evitar la indiferència i el rebuig manifest del públic. Va ser prohibida a Gran Bretanya i finalment guardada durant vint anys, fins que al 1962 fou estrenada de nou al Festival de Cannes amb un nou muntatge de 62 minuts. Avui dia és una pel·lícula de culte i una de les indiscutibles obres mestres del cine de terror de tots els temps. ❖

Guard l'accent italià com el gust d'all: per molestar les belleses, perquè m'avorresc amb les escenes d'amor.

M. M.



He only wanted to get married.
But he was wed to

THE FRONT PAGE



Cinema
i Periodisme

JACK LEMMON & WALTER MATTHAU

☆☆☆☆☆☆☆☆ IN A BILLY WILDER FILM ☆☆☆☆☆☆☆☆

THE FRONT PAGE

VINCENT GARDENIA · SUSAN SARANDON · ALLEN GARFIELD · DAVID WAYNE

CHARLES DURNING · AUSTIN PENDLETON and CAROL BURNETT

Screenplay by BILLY WILDER & I. A. L. DIAMOND Based on the play by BEN HECHT and CHARLES MACARTHUR

Directed by BILLY WILDER Produced by PAUL MONASH Executive Producer JENNINGS LANG

TECHNICOLOR® PANAVISION® A UNIVERSAL PICTURE  Distributed by Cinema International Corporation 



A l'entorn del llibre de Juan Carlos Laviana "Los chicos de la prensa"

Antoni Figuera

Entre la ciutat-Nova York, Xicago, Los Angeles, San Francisco-dorm congelada en el racó més fons de la retina del lector/espectador com qualsevol imatge memorable de qualque antic film de Fritz Lang en blanc i negre; vet aquí les linotípies, incombustibles i incansables, imprimint galerades al ritme dels batecs del cor de la gran urbs. I gelades aquí també, les primeres edicions matinals regalimant encara pels marges i llestes ja per ser distribuïdes per innumbrables legions de venedors de totes les edats - honestos professionals a punt ja de jubilar-se i amb totes les rues del temps tatuades a la cara; o imberbes al·lotells de gorra de visera i aspecte de brivalls escapats d'un llibre de Charles Dickens o d'un film de Charles Chaplin: "Comprau l'Examiner..."; "Ha sortit el Chronicle..."

Confés que un dels records primerencs que encara conservo de la meua estellada infantesa de cinematògraf (al costat d'altres no menys inesborrables, com el més anyenc dels caldos al paladar de l'enòleg)

és aquest que he apuntat unes línies més amunt, quan jo ho ignorava tot sobre el CINE i sobre el PERIODISME, així com la sucosa relació mútua de dependència que entre tots dos s'ha anat mantenint al llarg d'aquest segle que acaba. Només molt de temps després arribaria a comprendre la naturalesa i el significat exacte d'aquesta relació entre PERIODISME i LITERATURA en haver d'enfrontar-me

com a lector, per exemple, a les tècniques del "collage" i del fotomuntatge periodístic emprades pel novel·lista John Dos Passos al seu admirable fris narratiu *USA* o a la precursora *Manhattan Transfer*.

Totes aquestes reflexions de rampellada me les ha suggerides la lectura del magnífic llibre de Juan Carlos Laviana *Los chicos de la prensa*, que ha aparegut recentment. Ara fa poc menys d'un any, comentant en aquestes mateixes pàgines de Temps

Moderns un altre llibre igualment notable, *La llavor immortal*, em lamentava del poc espai bibliogràfic que les editorials del nostre país dediquen a la literatura sobre cine (assajos, memòries, autobiografies...). La publicació del llibre de Laviana, al costat d'altres dels quals pot ser em decidescui a parlar en pròxims articles, afortunadament ve a pal·liar aquesta escassetat.

I ¿qui són realment aquests "chicos de la prensa", aquests admirables o vils "fills de puta" capaços a la vegada de responsabilitzar-se de les més dignes i coratjoses accions o de perpetrar les més baixes malifetes: sempre a mitjan camí entre l'inesborrable Domingo "Pajarito" de Soto de *La verdad sobre el caso Savolta* i el desaprensiu personatge que encarna magistralment Walter Matthau a la insuperable *Primera plana* de Billy Wilder? ¿De quina estirp de personatges, personatgets, bons païos i ensibornadors de l'hostia ens parla Laviana? La galeria de miralls sense fons, el recompte de la qual l'autor ens proposa és extraordinàriament diversa i encertada.

D'aquesta manera el lector extreu la gratificant conclusió que allà hi són tots: veterans "comancheros" de les redaccions, tots amb la mateixa cara de l'incommensurable Thomas Mitchell de *Mientras Nueva York duerme* de Fritz Lang; sibil·lins depredadors de tots els consells de redacció dels diaris de mig món, entre els quals el ja esmentat Walter Matthau del film de Wilder se'n duria la palma; cronistes esportius de mig pèl als quals un darrer gest de dignitat els du a jugar-se el lloc de feina en denunciar tota casta de màfies infiltrades en el món de la boxa, a l'estil del Humphrey Bogart de *Más dura será la caída*; embañosos ensumadors de tot tipus d'intimitats al cor mateix de la "high society" (alguns tan entranyables com el James Stewart de *Historias de Filadelfia*); esquizofrènics sense escrúpols sempre disposats a cometre qualsevol baixesa per aconseguir una exclusiva, com és el cas - novament Billy Wilder- del Kirk Douglas de *El gran carnaval*; retorçuts petjacarrers de comportament distantment ambigu d'alguns dels millors films de Lang (el ja esmentat *Mientras Nueva York duerme* i *Más allá de la duda*, tots dos amb el rostre del sempre eficaç Dana Andrews); audaços reporters apostant la vida en el seu combat diari contra la corrupció dels poderosos i el Sistema (així, si més no,

recupera la memòria imatges de pel·lícules oblidades de la meua infantesa, amb les fesomies de William Holden i Alan Ladd donant vida respectivament als protagonistes de *Un hombre acusa* de William Dieterle i *El misterio de una desconocida* de Lewis Allen); no menys intrèpids corresponsals en els dubtosos temps actuals de la postmodernitat -collats sempre entre el conformisme polític i la conscienciació ideològica- disposats, això sí, a jugar-se més les pagues i les copes que no les vides, ja sigui "sota el volcà" o a "territori sioux" (els perfils dels quals s'aproximen als del Mel Gibson de *El año que vivimos peligrosamente* i al del Nick Nolte de *Bajo el fuego*); sense oblidar, per descomptat, els inevitables Woodward i Bernstein, desveladors incansables de les mil i una tresques del cas Watergate: periodistes no sé si més forts que la vida, però sí, aparentment, que l'Estat, perdiguers certificadors de l'abast real de la premsa com a "quart poder" -tal i com hem pogut mesurar-los a *Todos los hombres del presidente* d'Alan J. Pakula... I evidentment no podien quedar fora d'un escrutini tan minso les professionals ambiciosos i capaços, de cames ben tornejadades i de ments tan esmolades com a fulletes d'afaitar, de cor tan mòbil com una porta giratòria i dotades d'una capacitat per la rèplica tan àgil i contundent com els seus dits teclejant una Underwood (dones que, per qui firma això, adquireixen perfil i forma en els trets cisellats de biaix d'una Rosalind Russell o una Kathleen Turner a alguna de les diverses versions de *Luna nueva*).

I arribats ja al final d'aquest breu memoràndum, posem-li epíleg (com a mostra d'agraïment a Laviana pel seu llibre) recordant la figura d'un dels més entranyables personatges de periodista que el cine en hagi oferit mai: el Dutton Peabody (impagable Edmond O'Brien) de *El hombre que mató a Liberty Valance*. Invertint el sentit de la frase com culmina aquella obra mestra de John Ford, diguem que Laviana ens ha desvelat, en contar-nos la llegenda de les relacions entre PERIODISME i CINE, l'autèntica realitat que subjau sota la història d'aquell.

"Germà Laviana, ¿em dones deu centaús, que he de comprar el diari demà?... Gràcies" ♦



El Gran Carnaval

Si nosaltres fóssim forts econòmicament, els americans veurien sempre pel·lícules en italià, en francès o en espanyol.

M. M.



El Documental

Antoni Oliver

El primer testimoni del cinema és periodístic, la primera pel·lícula dels germans Lumière, *El regador regado* i altres films que tractaven de transmetre la realitat, són testimonis que poden definir-se com a periodístics. Després hi ha hagut històries de periodistes i films bassats en relats periodístics. El tema es pot abordar, doncs, des d'una triple perspectiva. La primera seria el documental, "la dimensió temporalitzada de la informació icònica", segons una definició de tantes. La segona entraria en la gran quantitat de films sobre temes periodístics —*Luna Nueva, Ciudadano Kane*, fins les darreres com *Íntimo y personal*— i el gran reportatge com a font per guions cinematogràfics, per exemple *A sangre fría* de Truman Capote va servir a Brooks per fer una bona pel·lícula.

El gènere documental ha donat grans obres d'art com *Nanuk el esquimal, Moana, Los hombres de Aran*. És més antic que la pel·lícula de ficció. El corrent documentalista ha estat sempre latent a la història del



Drifters de J. Grierson

cinema i s'ha de fer una especial referència al realisme i a diferents tendències com el "cinema ull" soviètic, el "cinema verité", "free cinema" i el "underground" nord-americà que parteixen tots ells de la base de que s'ha de mostrar la realitat independentment de qualsevol elaboració subjectiva. Al llarg de la història, en una o altra tendència, el corrent realista ha tengut manifestacions interessants.

Alguns dels principals realitzadors s'han iniciat amb el cinema documental. No obstant això, de les escoles cinematogràfiques que l'han utilitzat com a mitjà d'expressió la més important es la britànica. L'Escola Documental Britànica la crea

l'any 1929 el sociòleg John Grierson.

El primer documental que varen fer va esser *Drifters* sobre la pesca de l'arengada en el Mar del Nord. L'objectiu d'aquests films era mostrar com vivien les classes treballadores i donar el missatge que el treball ennobleix. *Drifters* es va estrenar a Londres com a complement de *La caída de la casa Usher* i de la versió anglesa de *El acorazado Potemkin*.

No obstant això, el membres de l'Escola lluiten contra la idea de fer de les seves pel·lícules, patrocinades pel Govern i firmes comercials, una mera exaltació del treball. Alberto Cavalcanti és un altre dels mestres d'aquesta escola i el seu documental més conegut és *Cara de carbó. Correu nocturn* mostra com viuen els treballadors del tren de Londres fins a Escòcia de Basil Wright i Harry Wat.

Dins el context de l'Anglaterra dels anys vint s'explica que el Govern laborista impulsà la producció de documentals en un temps de crisi política i econòmica grans amb la recent guerra civil irlandesa i la fallida mundial de l'economia de 1929.

La realització dels documentals estava basada en un muntatge "dialèctic" que combina plans generals i altres concentrats en elements concrets, donant la sensació de gran agilitat. Escriptors com Aldoux Huxley i H.G. Wells varen recolzar el moviment documentalista britànic com a forma de conscienciació social. El grup de realitzadors de

Grierson col·labora en una revista de cinema "Cinema Quaterly" i més endavant creen una revista mensual cinematogràfica anomenada "Empire Journal".

Dels principals realitzadors, mereix una especial atenció el nord-americà Robert Joseph Flaherty i autor de *Nanuk el esquimal*. Realitzador independent, després de realitzar aquesta pel·lícula va als mars del Sud per rodar *Moana*, interpretada per nadius de Samoa. L'obra mestra de Flaherty és *Hombres de Aran*, on relata la duríssima vida d'una família a una inhòspita illa de les costes irlandeses.

Un aspecte que s'ha de resaltar és la

influència del documentalisme en el cinema convencional comercial. Alguns directors britànics, entre ells Korda, s'inspiren en ells i situen els arguments en petites comunitats en paisatges naturals i exòtics. L'americà W.S. Van Dyke dota d'argument el documental i filma històries en paisatges naturals, encara que amb actors tradicionals i seguint una línia més lírica. La influència es més que clara posteriorment en el neorealisme italià i quasi un calc en *Stromboli* de Roberto Rossellini.

Hi ha altres aspectes d'aquest tipus de cinema que conta també amb obres de gran qualitat. El documental de tipus polític ha donat obres com *Morir en Madrid* de Frederich Rossif (1963) i altres més recents com *La Batalla de Chile* de Guzman (1977).

Endemés del cinema polític hi ha un vesant educatiu i divulgatiu àmpliament utilitzat per la televisió. Només basta tenir en compte les sèries del National Geographic àmpliament divulgades per totes les cadenes de televisió o el reportatge televisiu, hereu directe del documental, encara que en un llenguatge diferent des del punt de vista de la imatge, però, bàsicament, utilitzant la mateixa tècnica.

A tot això s'hi ha d'afegir el documental bèl·lic i propagandístic a càrrec dels governs en tots els règims polítics. Els millors directors de cinema nord-americans varen fer documentals de guerra, des de John Ford, Raoul Walsh, etc. També la "revista cinematogràfica" amb fort contingut ideològic, tipus "Nodo", ha estat present a l'Estat Espanyol. En definitiva, és un dels gèneres amb què s'està més familiaritzat, en especial si es té en consideració la influència de la televisió. Aquest resum no és ni tant sols una aproximació al gènere que es caracteritza per una gran varietat de concepcions i estils. Des del lirisme més pur fins a un tipus de pel·lícula propagandística. Una varietat de registres que han enriquit la història del cinema des dels mateixos orígens ja llunyans i que ha acomplert el primer segle d'una fructífera existència. La informació "icònica", la influència de la imatge, ha donat lloc al tret més diferencial de la cultura actual. I tot va començar, en definitiva, quan algú fa filmar un regador o la sortida dels obrers d'una fàbrica. ❖

Per fer un personatge n'hi ha prou amb un poc d'instint, una mica d'intel·ligència i sempre succeeix alguna cosa.

M. M.



Andreu Ferret, sentit de llibertat

Antoni Serra

Estic sol a l'estudiet. L'estudiet, com el seu nom indica, és una peça menuda, estibada de llibres, quadres, fotografies, objectes que no serveixen per res i amb una finestra que dóna al jardí: hi veig la lenta erecció dels xiprers cap al gris, el posat greu i verd obscur que fan, xops de plugim hivernenc. A la meua dreta, una fotografia de l'argentí Oscar Pipkin: sota l'arc d'un cafè gens ni mica venecià (qualsevol comparança amb el Florian és, doncs, impossible), ens hi agombolam Andreu Ferret, Carlos Meneses i jo. És el dia de la presentació d'un llibre de l'escriptor peruà.

Ara, des de la fotografia en blanc i negre, com de cel·luloide ranci, estan-

veritablement liberal que hi ha hagut en aquesta terra de professionals de la informació fàcilment manipulables o, encara pitjor, bons d'acontentar. I, a més, amb un gran sentit de la llibertat, excepcional fins i tot.

El vaig conèixer a l'època de les tenebres o sia, en plena clandestinitat, quan el franquisme era un punt de referència carismàtic per la societat mallorquina d'aquells anys tan llargs de postguerra, gairebé quaranta. Hi compartírem no poques inquietuds, no poques aficions, no poques lluites que aleshores ens semblaven ineludibles i que, després, a la llarga, ens deixaren el dubte de si no havien estat inútils. Taules rodones, conferències a pobles i a Ciutat, reunions a oratoris i

de reserva (un Vigne de l'Enfant Jésus, per exemple) sobre actors com Edward G. Robison, Peter Lorre, Orson Welles, Basil Rathbone, Vicent Price o Robert Mitchum o sobre els films que havien interpretat, des de *The Pit and the Pendulum* (Corman) i *Vice Squad* (Laven), fins a *Touch of Evil* (Welles) i *The House of Fear* (Neill). No en bravejava mai, però Ferret era un entès en cinematografia, malgrat que no ha deixat gaires mostres periodístiques sobre el tema.

Era una ment inquieta, profundament crítica i oberta, en tot moment i circumstància, a la curiositat... Una ment excessiva –i, per això mateix, desapropiada–, per a una societat tan carrinclona, tan poc afectada de propostes intel·lectuals, tan materialista i tan prosaica com la nostra, tot i les vel·leitats cosmopolites amb què li agrada tapar autèntics avencs d'ignorància.

Ara em costa una mica més viure en aquesta ciutat, sabent com sé que ja no tindrè ocasió de trobar-me Andreu Ferret al Joe's ni de compartir un dry-martini... Tot serà un poc més gris en aquesta ciutat sense ell, un poc més incolor, excessivament «normal» (quan nosaltres, Andreu i jo, lluitàvem per l'anormalitat dins la «normalitat»).

Hauré d'aprendre a no llegir els seus articles diaris, a prescindir de les nostres discussions cinematogràfiques, ara que ens volíem embrancar amb Visconti, *Obsessione*, amb el novel·lista James Mallaham Cain i *The Postman always rings Twice*. A segons quines alçades del pressupost vital, hi ha feines males d'emprendre. Acceptar la solitud del trajecte cap a allò que queda del dia, esperar la pròxima tongada, en són algunes. Sort que la memòria guarda encara intactes els versos del Dante:

«Pon giù omai, pon giù ogni temenza: volgiti in qua; vieni ed entra sicuro!»



FOTO: OSCAR PIPKIN

Andreu Ferret, Carlos Meneses i Antoni Serra

tís, Andreu Ferret em mira amb el somriure de sempre, però quiet, fix. Deia que estic sol, i la soledat és angoixant. Té un punt de crueltat manifesta. Fa uns mesos, va morir Damià Huguet («La soledat era un camí amb macs i sense roses / on la claror groguenca del silenci que fuig / s'emmirallava en el perfils d'un pis llogat...», diu el poeta de Campos) i, poc després, Andreu Ferret ens deixava també. Aquesta és la senzilla història de com la solitud ha esdevingut de cop alguna cosa més que una percepció intangible. Ferret ha estat el darrer periodista

esglésies, presentacions de llibres, contubernis polítics, lectures (Ferret em va «descobrir» Hermann Ungar, *Die Verstümmelten*, un llibre que encara conserv amb anotacions seves: «Als jueus no els agraden els sants...»), i també, i sobretot, un apassionament quasi reverencial pel cinema. L'entusiasme maven les pel·lícules negres, el cinema de gàngsters o aquells Hitchcocks (*Rear Window*, per exemple) d'ambigüitat magistral. Record les llargues discussions, després d'haver sopat en algun restaurant d'atmosfera tranquil·la, animades per l'escalfor aromàtica d'algun vinet negre



El geperut de Notre Dame

(*The hunchback of Notre Dame*) de Walt Disney

Josep Carles Romaguera

La trentaquatrena estrena de la companyia Disney és un nou i arriscat pas, que va més enllà del que es va aconseguir amb *Toy Story*, i que no traveja, sinó que es converteix en una nova mostra de l'esperit innovador que hi ha en la producció disneyana. *The hunchback of Notre Dame* presenta una dificultat com és l'adaptació de la novel·la de Victor Hugo i, d'això se'n deriva la compromesa situació d'haver de decidir entre l'estricta fidelitat per l'origi-

nal literari- en *Pocahontas* hi havia el problema de fer conciliar el rigor històric amb l'espectacle-; o per aportar una visió menys hugoniana sobre el clàssic de la literatura francesa i destinar-la a complir l'objectiu principal: l'entreteniment del públic. La solució davant el problema torna a ser, com en el cas anterior, una postura intermitja: la pel·lícula adquireix una perspectiva tràgica (heredada de la novel·la) davant els fets que succeeixen, un aire tràgicament romàntic difícil de veure a Disney i dirigit cap a un públic més adult; però també ens trobam enfront de la manipulació dels fets, sense infantilitzar-los de manera extrema, per tal que

de films amb un tractament més seriós com pot ser *The Lion King* (una excel·lent pel·lícula) o la irregular *Pocahontas*. *The hunchback of Notre Dame* s'inclouria dins aquest darrer grup i seria el film que copsaria el més alt nivell.

La pel·lícula conté elements que, fins a la data, no es solien trobar en produccions de la casa. La configuració dels personatges no ha estat, endolcida com en anteriors films; tan sols Quasimodo ha deixat de ser un horrible freak i s'ha convertit en un monstre desgraciat, però bondados i de gran cor. En canvi la perturbadora presència del jutge Frollo ens mostra un

inquisidor que vol exterminar els gitanos; el personatge és d'una gran complexitat com ho demostra el fet de voler desfer-se del que és el seu objecte del desig. Aquest resulta ser una gitana, Esmeralda, que es distancia dels personatges femenins de Disney tant per la seva imatge plena d'eroticisme i marcant pit com per la seva personalitat forta i arrogant. Phoebus és el típic heroi i per tant resulta tenir menys interès. A part dels personatges, hem de destacar la forma com en el film s'aprofi-

ten tot els elements del llenguatge cinematogràfic: el magnífic muntatge del pròleg amb l'entrada del jutge Frollo a cavall i perseguint la mare de Quasimodo pels carrers de París; les impressionants panoràmiques resulten ser unes brillants seqüències on resalta la utilització de les masses - la celebració de la Festa dels Bojos amb unes 8000 persones - i la batalla final, per exemple.

Segurament el virtuosisme tècnic i visual no sorprengui com abans; en canvi sí suposen una novetat interessant algunes escenes d'un elevat contingut sexual i violent: la seqüència en què Frollo troba Esmeralda a la catedral, lloc on no la pot arrestar: el jutge li ensuma el cabell i, per l'esquena li afeerra el coll; el número musical "llum celestial/foc infernal" - que em sembla en part innecesari i redundant encara que sigui dels millors- en què Frollo confessa la seva passió

per Esmeralda davant el foc que adquireix formes fantasmagòriques; la humiliació a la qual és sotmès Quasimodo on les tomàtiques que li llança el públic i el gep despulpat provoca un efecte de sang que esgarrafa. Podríem seguir enumerant multitud de qualitats que la pel·lícula posseeix (a més d'algunes errades menors) i possiblement no acabariem: les lliçons gramaticals que reb Quasimodo de Frollo i la comparació entre els gitanos i les formigues són producte d'un guió i uns diàlegs molt elaborats. Tot això i molt més fan que *The hunchback of Notre Dame* sigui una més que excel·lent mostra de l'animació en particular i del cinema en general. ❖





Josep Carles Romaguera

Rompiendo las olas

(*Breaking the waves*) de Lars Von Trier

La trajectòria cinematogràfica de Lars Von Trier nos és gaire coneguda per aquests paratges illencs; tan sols dos films han pogut ser vists: *El elemento de un crimen* (1984) i *Europa* (1991) -l'única pel·lícula seva que he pogut veure-.

La ultra-conservadora comunitat admet amb resignació el casament d'ambdós, que viuen uns dies de passió desenfradada i luxuriosa. Un dia Jan ha de partir cap a la plataforma petrolífera per reprendre el seu treball. La relació es veurà alterada per l'accident que sofreix

the waves exposa la corrupció de la carnalitat com a via de fusió mutua de les ànimes i com a conseqüència d'això es qüestiona el dogma religiós com una entitat que pot pervertir la mentalitat de les persones i la perspectiva dels fets. En quant al seu contingut, el film també jutja un dels trets distintius de la religió cristiana: la salvació de la humanitat a través del sacrifici dels innocents; en aquest cas Lars Von Trier ho reflecteix amb els actes que du a terme Bess per a poder seguir unida a Jan.

Si els temes que tracta Lars Von Trier presenten unes diferències radicals respecte als seus anteriors films, tampoc podem trobar gaire semblança entre els recursos formals emprats a *Europa* i l'estil del que n'ha fet ús el director danès en el seu últim film. Sembla que Lars Von Trier també s'ha inspirat, en part, en les característiques del cinema de Dreyer; el director de *Breaking the waves* com el seu compatriota configura les escenes amb l'ús de llargs plans-seqüències. Però a diferència de Dreyer, y estretament lligat al cinema de Cassavetes o del Woody Allen de *Husbands and Wives*, el director ha rodat la pel·lícula càmera amb ma, sense deixar de sorprendre la brusquedat i l'agitació dels bast enquadrament en Cinemascope. Aquest simulacre de cinema-veritat, que fa que el film adquireixi els trets propis d'un documental, intenta captar la manifestació dels sentiments i el despullament de l'esperit del seus protagonistes; són intencions que es relacionen amb el fet que el director dirigeixi la càmera cap al rostre dels personatges. Així el rostre es converteix en l'element principal de l'expressió cinematogràfica subratllat per l'excel·lent fotografia de Robbie Muller que sembla emmarca la narració dins un gran quadre impressionista. Perquè aquesta és una d'aquelles pel·lícules que impressionen

Per finalitzar el meu comentari vull prendre unes paraules de Boileau, que, encara que estan tretes del seu context, penso que són bastant apropiades per poder dir el que per mi, tant a nivell artístic com a nivell humà, ha significat el film: "Mai a l'espectador li ofereixis allò increïble: a vegades hi pot haver veritats inverosímils". *Breaking the waves* parla d'un miracle; ella en si mateixa és un miracle.❖



Europa és un film ambientat a l'Alemanya de postguerra, que es caracteritzava per un virtuosisme visual i una reconversió de les formes narratives; és un film hipnòtic que s'adscriu dins el gènere fantàstic (*Europa* fou premiada en el Festival de Cinema Fantàstic de Sitges com a millor pel·lícula i millor fotografia). *Breaking the waves* és una nova aposta de Lars Von Trier, qui s'allunya del modernisme per endinsar-se dins la concepció temàtica i formal del gran mestre del cinema com és Carl Th. Dreyer: no hi ha dubte de que el quart llargmetratge del director danès (Dreyer també era danès) compleix el paper de remake no-oficial de *Ordet*.

Breaking the waves ens presenta la peripècia existencial dels personatges en una petita e intolerant comunitat d'Escòcia, dominada pel pes que exerceix el fonamentalisme religiós d'arrels calvinistes. Una de les seves habitants, Bess (una irresistible interpretació de la debutant Emily Watson), s'enamora de Jan (Stellan Skarsgard) un obrer que treballa en una plataforma petrolífera.

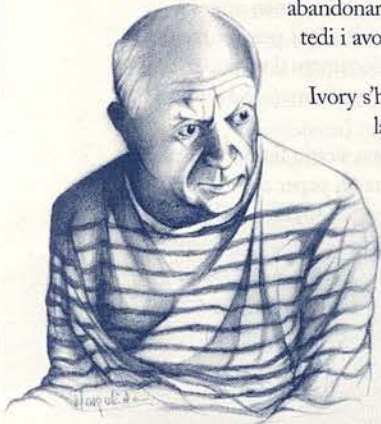
Jan a la feina i que el mantindrà en una situació irreversible, per tal cosa aquest li confessarà a Bess que l'única forma de mantenir la flama del seu amor encesa i, per tant, l'única forma de mantenir-se viu és que Bess li relati les seves relacions practicant la prostitució amb altres homes.

A nivell temàtic, el primer que em sembla força interessant és el tractament que es fa de l'ambigüitat del concepte de bondat (bé i mal entesa). Aquest punt es centra en la confrontació que s'estableix entre Bess, persona caracteritzada per la seva bondat (i en part per la seva bogeria) i que creu que amb la seva actitud pot salvar al seu marit, i entre una comunitat intransigent que condemna amb el desterrament l'adulteri i la prostitució, així com defensa la pulcritud de l'esperit davant els plaers dels cossos. Llavors ens trobam davant una reflexió sobre la gràcia, entesa aquesta com una qualitat humana proporcionada per la divinitat i que tothom és lliure d'escollir com un poder per aconseguir miracles. *Breaking*

Surviving Picasso

Inaki Nevesado

Hi ha un moment en aquesta pel·lícula en què el personatge de Picasso li diu a la seva amant Françoise que ningú abandonaria un home com ell i que per tant ella tampoc no hauria de deixar-lo. En aquest punt del metratge del film, l'espectador es pren aquest retret com un desafiament, ja que *fan ganes d'aixecar-se de la butaca i abandonar la sala després de tant de tedi i avorriment.*



Ivory s'ha equivocat totalment en la forma de contar aquest petit període de la vida del pintor malagueny. No hi ha ritme narratiu ni tampoc motiu argumental que justifiquin les dues llargues (a estones llarguíssimes) hores, en les quals es perllonga el

retrat d'un home que si bé fou un gran pintor, la seva qualitat com a persona estava a l'alçada del més egoista dels homes. Aquest és un Picasso patètic, ridícul, pobre enmig de tota la seva gran fortuna. La convivència amb Françoise, que va durar deu anys, té un primer moment de fascinació en què Picasso es comporta com un enamorat encapritxat, però poc a poc, va arribant el desencant i amb ell tot el menyspreu cap a la seva companya, la qual seria capaç d'aguantar una per una totes les baixes passions del geni, fins a un moment què troba que ja està preparada per continuar vivint sense ell, preparada per sobreviure Picasso.

El gran problema del film és que en cap moment aconsegueix despertar un mínim d'interès per la història que ens conta. Són massa minuts per donar només petites pinzellades d'una increïble història d'amor adornada amb uns *flash-*

backs brevíssims que no contribueixen en absolut a dinamitzar el fil narratiu, sinó que més bé, resulten petits retalls del passat amorós del pintor, dibuixats d'una manera caricaturesca, gens pròpia d'un realitzador de l'alçada d'Ivory.

Entre tots aquests errors ens trobam amb una interpretació d'Anthony Hopkins difícil de jutjar, ja que hi ha moments en què l'actor sembla caure en uns excessos poc habituals en ell. Acostumats com estam als seus treballs sobris, el trobam aquí en el límit de l'exageració i l'histrionisme.

Mals temps, doncs, per a Ivory, que no va aconseguir estrenar entre nosaltres la seva anterior pel·lícula "Jefferson in Paris" i que torna a fracassar amb aquest retrat de Picasso. Tal vegada li aniria millor continuar cercant entre les novel·les de Foster de qui ha fet magnífiques adaptacions. ❖



Joan Ubrador

La mujer del puerto: "L'ombra d'Èdip"

Un dels grans avantatges de la proliferació de multicines a la nostra ciutat és que ara podem gaudir pel·lícules originals, que fugen dels paràmetres imposats per la indústria nord americana. Hem pogut veure, en poc més d'un mes, dues de les darreres obres d'Arturo Ripstein i Paz Alicia: *Profundo Carmesí* (Temps Moderns, novembre del 96) i *La mujer del puerto* (1991). Les dues obres constitueixen una anàlisi del mateix fenomen: la força de l'amor desenfrenat, que no pot obeir cap llei. Però mentre *Profundo Carmesí* és un guió original, *La mujer del*

puerto recrea, a partir de la interpretació d'un conte de Maupassant, l'antiga tragèdia de Sòfocles *Èdip Rei*. Entre l'obra teatral i la pel·lícula existeixen tantes semblances com divergències. *Èdip Rei* és un drama absolut i la seva acció es desenvolupa a l'antiga ciutat de Tebes, per la seva banda *La mujer del puerto* vol ser un melodrama i es podria situar l'acció a qualsevol ciutat portuària de l'actual Mèxic. Però ambdues comparteixen el mateix nus dramàtic: tant "el Marro" com Èdip maten son pare i estableixen una relació incestuosa sense saber-ho. Èdip amb la que fou la seva mare i Marro amb la seva germana. A la vegada cap dels dos personatges són responsables últims del seu comportament, perquè ho és el Destí, força impersonal, o com diuen allà "la puta vida", que dirigeix els homes com si fossin simples titelles. Però existeix una diferència fonamental entre els personatges creats per Sòfocles i els de Ripstein. Mentre els primers accepten les seves culpes i decideixen expiar unes accions que només varen cometre impelits per la força sobrehumana; Perla, Marro, Carmelo, fins i tot, Tomasa, mare dels germans-amants, decideixen enfrontar-

se al destí i seguir els seus propis impulsos vitals. Val la pena recordar que Èdip, en saber que havia engendrat amb sa mare, es va treure els ulls i que Jocasta es va penjar. Quina és la raó que els personatges contemporanis del drama siguin capaços de rebutjar les lleis eternes, és més, que arribin a afirmar que ells no són responsables, que tota la culpa és del Destí? Tal vegada per la mateixa concepció grega enfront de la del poble mexicà. Pels grecs és una força, absolutament impersonal, que dirigeix tots els esdeveniments celestis i humans. Quan Èdip es buida els ulls, a pesar de ser un comportament lliure, està acomplint el veredictes etern. Per contra, la visió de Tomasa, i de tota la seva estirp, està matisada pel cristianisme. El Destí ja no és quelcom impersonal, és una creació d'un déu amb aparença humana i, per això mateix, es pot equivocar. Només així Ripstein ha pogut crear un melodrama, perquè els seus personatges miren el rostre del Destí, de Déu, cara a cara; i han arribat a la completa seguretat que, el que han de fer, és acomplir els seus desigs, baldament incompleixin les lleis més sagrades. ❖





Claudio Hlynhout

Más allá del jardín, dones de Gala

Antonio Gala ha donat el seu vist i plau a la pel·lícula de Pedro Olea, *Más allá del jardín*, basada en la novel·la del mateix títol. Diu molt a favor de la factura d'un film de bones intencions amb un elenc d'actors molt interessant i amb un equip tècnic de primera categoria. A pesar de no ser una de les seves novel·les més venudes, assumeix amb satisfacció la solidesa de l'adaptació, i la titularitat dels actors en els seus corresponents personatges literaris, ben al contrari del que succeís amb *La pasión*



turca, en la qual l'escriptor va manifestar sense mossegar-se la llengua, els seus emperons. Aquesta història de dones, troba una ocasió més les filies i les fòbies de Gala, amb suggerents metàfores, el·lipsis i retrocessos, i una prosa que descriu els sentiments de manera lírica. Un treball més en la seva carrera de poeta, escriptor i dramaturg que fonamenta la seva condició de cronista oficial dels sentiments femenins.

Palmira Gadea cerca el seu lloc en la vida, una vida que comença a canviar precisament que celebra les seves bodes de plata, per la qual cosa ha estat organitzant una festa que convertirà la seva envejada i aristocràtica casa sevillana i el seu esponerós i acollidor jardí en l'ambient perfecte per una vetlada inoblidable: Willy, un adinerat ramader i els seus fills, Helena i Alex, es presenten davant ella en una dimensió desconeguda pel seu personal microcosmos. A ells s'uniran els conflictes de la seva germana Mencía (Martirio, insòlita després de desprendre's de les seves ulleres fumades), i l'entranyable teta de la infància. Sacsejada pels canvis, es gira d'esquena al món cercant consol al costat d'homes molt diferents al seu marit, primer

amb Hugo, un pintor ambigu, i després amb Tàrio, un cambrer de cos danone i sense escrúpols que la llença al plaer tan breu com decebedor. Dos esdeveniments dramàtics acaben per minar la seva realitat i l'empenyen a donar el pas que sempre va voler donar vint-i-cinc anys enrere. Disposada a posar punt i a part, ho abandona tot per viatjar a un país africà en guerra, on, de la mà d'una ONG, exercirà de cooperant i consuma el reencontre amb l'únic home que ha estimat de cor.

Posada en escena, *Más allá del jardín*, podria haver estat vulgar i en certa mesura oportunista pels temes de rabiosa actualitat que conté: la decadència de la societat d'avior i el desclassisme entre les noves generacions, les campanyes pures i dures de la Direcció General de Tràfic, les tragèdies humanes d'Àfrica, la crisi de valors de final de mil·lenni, la reivindicació de la sexualitat en la dona, i l'auge del moviment onegeista. Aquí es nota la mà experta i masurada de Mario Camus, responsable de convertir la novel·la en guió, i de condensar una història de la complexitat d'Antonio Gala per traslladar-la al suport cinematogràfic sense que la narració no perdi ni un gram d'interès i mantenint la coherència en el discurs cinematogràfic. També s'agraeix que el retrat de Gala d'una família de casa bona no es redueixi a la imatge atàvica de ramader masclista, sens ànima i dona fatal atrapada per les escaramusses morals i sexistes; el punt de Gala subtil, elegant, supera aquests tòpics estantissos i suats per exaltar la millor de l'entorn andalús, il·lustrós, litúrgic, cromàtic i aromàtic, triant una de les moltes realitats de la vida i superant l'embaforat drama social de l'Espanya de pandereta, toros, coples, cacics, "desarrollisme" i pertorbadora religiositat. És cert que desconcerta qualche matís com la baula perduda de Bernardo i Palmira gens aprofundida i gairebé ni suggerint; el furor uterí tan insistent i a pesar de tot tan justificat davant una relació matrimonial que es crulla inexorablement; també el fàstic i la decepció de Palmira davant d'una societat decadent; i la conformista actitud davant fets com l'embaràs d'ella filla amb el recepcionista d'un hotel que no pertany a la família; la relació amb la seva germana Mencía infelicitat derrotada de les seves lèsbiques aventures i la manca de perplexitat davant la dualitat sexual Mencía-Alex, i també les seves pròpies provatures adúlteres, en una fugida de la soledat i la menopausa.

Sevilla amb el seu color especial i el seu embriuc de llum, és el contrapunt, és el contrapunt a una Àfrica molt diferent a la dels films americans, amb aquest virtuosisme colorista que tenyeix de glamour fins i tot les tragèdies humanes, usades com a moneda e canvi als *reality shows* de la nova cultura mediàtica. A més allá del jardí, les escenes dels camps ruandesos no tenen aquesta tonalitat i lluminositat per aproximar-se més a un documental en super-beta-cam que no a un format de 16 mm.

Concha Velasco, actriu fetiche de Pedro Olea, assumeix un paper de senyora estupenda, dramàtica, introspectiva sense excessos ni floritures, molt semblant al que interpretava a la telesèrie *Esa mujer*. Guapíssima i en un excel·lent moment, és sense dubte l'actriu donònia per encarnar Palmira. Una vegada vista la pel·lícula no es conrep el personatge en el cos de Catherine Deneuve, primera candidata inicial a interpretar Palmira. Resignada al dolor que li depara la vida, Palmira Gades, com la resta de la galeria de dones de *Más allá...*: les seves contraposades i antagoniques personalitats discorren entre metafòrics plantejaments: la-seva-vida-protecció-el-seu-univers-la-seva-realitat-el-seu-idealisme-les-seves-persones, es donen cita i es tanquen en un jardí, que ella decideix travessar, abandonant qualsevol entrebanc que li impedeixi iniciar el viatge més desitjat de la seva vida, renunciant fins i tot a l'edonisme i l'opulència d'una existència acomodada. Tot i que el guió vessa en la seva condensació i posada en escena un cert purisme "va de retro", la mà d'Olea i la fotografia d'Alcaine salven el film de caure en la vulgaritat d'una telemovie, rodada l'estiu passat entre Espanya i un Senegal que va fer de Ruanda, *Más allá del jardín*, s'ha estrenat el 20 de desembre per ficar-se en la llista de nominacions als Goya 1996, un dels quals, vox pupuli, podria arribar per mèrits sobrats a mans de Concha Velasco per la seva Palmira Gadea.

Más allá del jardín, no fa levitar l'espectador, però sí captiva pels diàlegs, el poderós atractiu dels personatges i l'efectiva interpretació de l'elenc. Satisfà per damunt de cap altra consideració la perspectiva de la contribució al cine que està cridant a compensar amb escriure la invasió d'ela indústria maerica i a conquistar l'espectador europeu amb films fets a casa. ♦



La follia

Pere Estelrich

Durant el Barroc, i a la zona del que avui entenem per Portugal ja en el Renaixement, va aparèixer a la Península Ibèrica un estil musical apropiat per a la dansa, amb el nom genèric de la follia (o folia o folie, segons diverses fonts), nom que sembla provenir del trui que els dansaires i cantadors feien al llarg de la funció. Es movien i cridaven semblant folls o bojós. Aquest estil evolucionà, es desenvolupà millor dir, fins agafar una forma molt popular a tota Europa (sobretot a França i Anglaterra) cap enllà el segle XVII amb el nom de "La Follia de España".

La "Follia de España", si bé donava per ser interpretada també amb guitarres o altres instruments, es basava en una melodia concreta (la qual apareix per primera vegada a

"De musica libri septem"), una melodia a la qual s'hi adaptaven acompanyaments molts diversos a la vegada que també s'hi mesclaven variacions. "La Follia" venia a ser com un calaix de sastre que anava bé a l'hora de compondre un tema propi per ser dansat. Quan un compositor no tenia idees i havia d'oferir una partitura, doncs agafava el tema de la follia i ve't aquí que sempre sortia alguna cosa.

Així trobam el tema de la follia a Francisco de Salinas, J. H. Kapsberger, Girolamo Montesardo, Luis Briçeno o fins i tot Cabanilles, Lully o Frescobaldi, només per anomenar alguns dels autors anteriors a la segona meitat del XVII.

Ja entrant en el XVIII, aquesta follia també ens apareix repetidament a molts indrets: escoltant obres de compositors famosos a l'època, adesiara ens surt a camí el tema de la follia. Pensaríeu mai que Corelli té unes variacions sobre aquest tema? O Marin Marais? O Alessandro Scarlatti? O Carl Phillipe Emmanuel Bach? O el propi Vivaldi? O, espatau-vos, el gran Haendel? Doncs sí, tots ells utilitzen en alguns moments el tema, famosíssim tema de la follia. Bach, el vell, l'i-

repetible Johan Sebastian, ens amaga el tema a la seva "Cantata Camperola". - I passat el Barroc, passada la follia, és clar!

Doncs no. Mira per on, més modernament el tema ens torna a sorgir convenientment arranjat o disfressat: A la "Rapsòdia Espanyola" de Liszt, a "Maskarade" de Carl Nielsen i a unes variacions de Rakhmaninov.

- Bé, i per què ens surts ara amb el tema de la follia? Quina mosca t'ha picat amb aquest tema?

He vist dues pel·lícules en les quals el responsable de la banda sonora fa ús d'aquesta melodia antiga: *Restauración* i *La Celestina*.

- Era previsible, pensa que els dos films retraten una època en la qual el tema era popular.

És clar que sí, era un recurs. I ha funcionat. A tots dos films el tema hi escua beníssim.

De totes maneres no és la primera vegada que en una història cinematogràfica d'època s'utilitza el tema de la follia: Kubrick a *Barry Lindon* ja en fa ús, en la versió de Haendel, convenientment arranjada. ♦



Restauración de Michael Hoffman



Michael Nyman, cineasta de pentagrama

Xavier Matesanz

El cinema és un art nascut de la conjunció de diverses arts i una possibilitats tècniques ara ja centenàries. La fotografia, el teatre, l'escultura i la pintura com a fonts plàstiques d'inspiració i la música varen formar equip, com un matrimoni múltiple ben avingut, per parir el setè art, que amb la denominació de cinema va créixer com una criatura ambiciosa que va anar eclipsant els seus progenitors fins fer-se la més popular de totes les formes d'expressió artística. Però l'omnipotència cinematogràfica com a conjunt no vol dir que les seves parts s'hagin atrofiat ni que cadascuna de les peces imprescindibles que formen un film no tinguin dret a la genialitat indivi-

dualitzada amb independència d'un tot que moltes vegades dignifiquen.

Michael Nyman va venir a Mallorca a reivindicar aquesta teoria. Una idea tal vegada ingènua, però indiscutible. La mestria del cinema de Peter Greenaway sembla estar acceptada per unanimitat en el sector crític, encara que el seu barroquisme estètic i l'espirit

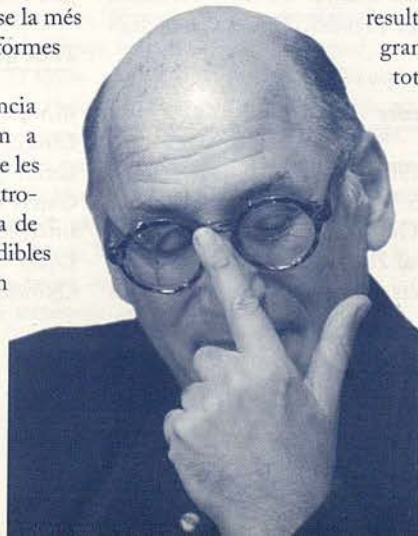
metafòric i experimentador dels seus films puguin

resultar feixucs per al gran públic. *El piano*

tot i que va ser un èxit, va tenir tants defensors com a detractors des del punt de vista cinematogràfic.

I *Carrington* va decebre moltes de les expectatives

aixecades amb antelació a la seva estrena per la desapassionada narració d'unes passions poc apassionants que oferia. Però quan Nyman es va posar al piano fa algunes setmanes i dels seus dits i mans o del seu cap varen sorgir les desordenades i asincròniques melodies minimalistes amb les quals havia embolcallat aquests films, l'Auditori de Palma s'omplí d'imatges i ningú no dubtà de la genialitat del moment. Aquesta vegada el cinema ens arribava en forma de partitura, i cada nota ens mostrava la grandesa lírica que pot abraçar un fotograma filmic gràcies a una d'aquestes petites però imprescindibles parts que formen l'art contemporani per excel·lència, que no és un altre que el cinema. Qui pot dubtar, després de sentir-lo, que Michael Nyman és un cineasta superior que utilitza el pentagrama en lloc de la càmera? ♦





No la toquis més, Sam

Francesc M. Rotger

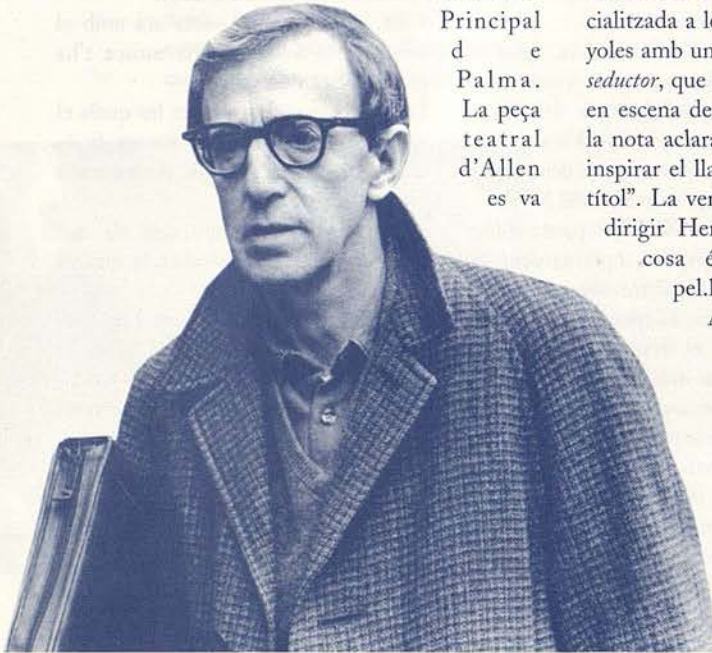
No crec que Woody Allen ni tan sols es recordi de quan va escriure *Play it again, Sam*, és a dir, *Torna-la a tocar, Sam*, que no fa gaire s'ha tornat a presentar davant el públic de Mallorca, al

T e a t r e
Principal
de
Palma.
La peça
teatral
d'Allen
es va

traslladar al cinema, amb el propi autor en la pell del protagonista, un crític de cinema neuròtic, enganxat a l'aspirina i amb un desig frenètic de lligar (és un divorciat recentíssim); un paper que fa la impressió, i no sembla equivocada, que el comediògraf se'l va redactar per a si mateix. La pel·lícula va ser comercialitzada a les sales de cinema espanyoles amb un títol enganyós, *Sueños de seductor*, que obliga a tothom que posa en escena desde llavors l'obra a afegir la nota aclaratoria: "comèdia que va a inspirar el llarmetratge *no* del mateix títol". La versió cinematogràfica la va dirigir Herbert Ross, amb la qual cosa és una de les poques pel·lícules interpretades per Allen però no realitzades per ell.

En els darrers deu anys, he vist als escenaris de Mallorca tres versions de *Torna-la a tocar, Sam* i, si no record malament, la companyia Agara,

d'Andratx, en va fer una quarta. El text d'Allen és extraordinari, genial. El seu problema és que no tan sols surt en escena un personatge que, vulguis o no vulguis, ens recorda poderosament el mateix Allen, sinó que el propi autor va donar a la seva consciència (una mena de Pepito Grillo *aggiornatto*) l'aparença externa d'un dels màxims mites de la cinematografia: Humphrey Bogart. Encara que els intèrprets siguin molt bons, magnífics, és molt, molt difícil ficar-se a la pell d'un Woody Allen i d'un Humphrey Bogart. Ho vaig comprovar l'altre dia, assegut a una butaca del Principal. Aquesta posada en escena que ens va arribar des de Barcelona, amb direcció de Ricard Reguant (que ja ens va acostar una altra versió del mateix text, fa uns anys i amb altres intèrprets) estava molt per sota del seu mirall cinematogràfic; i era molt dubtós que fos d'una altra manera. I això que fins i tot sortia Elsa Anka a l'escenari. No molt, però sortia. ❖



Programació cine Centre de Cultura "Sa Nostra" mes de Gener

8 de gener

Nobleza baturra (1935)

Direcció: Florián Rey

Guió: Florián Rey

Intèrprets: Imperio Argentina, Juan de Orduña, Manuel Luna, Miquel Ligeró.

15 de gener

Cielo negro (1951)

Direcció: Manuel Mur Oti

Guió: Manuel Mur Oti

Intèrprets: Susana Canales, Fernando Rey, Luis Prendes, Teresa Casal, Inés Pérez.

22 de gener

Surcos (1951)

Direcció: José Antonio Nieves Conde

Guió: Gonzalo Torrente Ballester i Natividad Zaro

Intèrprets: Maruja Asquerino, Luis

Peña, Marisa de Leza, Félix Dafauce, José Prada.

29 de gener

Bienvenido, Mr. Marshall (1952)

Direcció: Luis García Berlanga

Guió: Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga i Miguel Mihura

Intèrprets: José Isbert, Manolo Morán, Lolita Sevilla, Alberto Romea i Elvira Quintillá.



Miquel López Crespi

El neorealisme pseudoreligiós: una nova arma d'alienació del nacionalcatolicisme i del feixisme.

Contemplat amb certa perspectiva històrica reconec que, a finals dels seixanta, joves com érem, ens costava entrar dins la pell de les primeres provatures de Bardem o Berlanga. La gent anava al cine perquè hi havia molt pocs entreteniments tan barats (si exceptuam les misses i les processons religioses!). Les pel·lícules de Bardem i de Berlanga *Calle Mayor*, *Bienvenido, Mr. Marshall*, no eren del tot compreses pels espectadors. *Surcos*, *Los golfos*, *Felices Pascuas*, *El cocobeco*, *El pisito* (aquesta darrera de l'italià Ferreri, però feta a Espanya), són el màxim exponent d'aquest neorealisme a l'espanyola que a causa de la censura no pogué arribar més enllà.

Els diners del règim, tot l'aparat propagandístic del feixisme i de l'Església catòlica (aliats a la perfecció) afavoreixen molt més -com era d'esperar!- un altre tipus de neorealisme: el pseudoreligiós. Les tècniques cinematogràfiques defensades l'any 1955 a Salamanca per tal de modernitzar i revolucionar en el que fos possible aquesta puixant indústria espanyola foren utilitzades pel règim per a bastir un poderós instrument d'alienació cultural. És quan des de totes les troncs de les esglésies, des dels centenars de diaris i revistes controlats pels falangistes i el Vaticà, es fa propaganda de monstrositats com *La mies es mucha*, *La señora de Fátima*, *La guerra de Dios*, *El Judas*, o el sùmmum de la ximpleria pseudoreligiosa, el màxim de la "cultura" espiritual a què arribava el franquisme. Parlam de *Marcelino, pan y vino*.

Els anys de Marisol, Joselito, Sara Montiel, Luis Mariano, etc.

Els ideòlegs de la perversió cultural (no els puc anomenar d'una altra manera!) explotaren a fons la veta del fals folklorisme. No en parlem dels films amb infants (Marisol, Joselito, etc). Els cines de l'època feien el negoci del segle amb *El último cuplé* i *La violetera* (Sarita Montiel) o *Violetas imperiales* (Luis Mariano). A començaments dels anys seixanta hi hagué les grans vagues d'Astúries i dels miners de Lleó (el moviment s'estengué igualment per algunes empreses de Madrid, Andalusia, Barcelona i València). La Brigada Social, els botxins falangistes, detenien i torturaven miners.

Fins i tot hi hagué dones embarassades que reberen potades a la panxa per part dels organismes de seguretat de l'Estat! En un altre capítol ja parlarem d'aquests escriptors i intel·lectuals honestos que es jugaren la feina, la llibertat -alguns foren represaliats, torturats, exiliats- per defensar els treballadors i els drets de l'home.

La indústria del cine franquista subvencionava desenes d'obres de qualitat ínfima, material infecte del tipus *Viaje de novios*, *Ana dice sí*, *Muchachos de azul*, *Las chicas de la Cruz Roja*, *El día de los enamorados*, *Rechuta con niño*, *Historias de la radio...*

Ens podríem demanar... ¿què pretenia el feixisme amb el seu control sobre la indústria cinematogràfica, sobre tots els mitjans de comunicació? La contestació és senzilla: amagar la realitat, barrar el pas a tota possible reflexió sobre la problemàtica del poble treballador o de les nacions oprimides per l'Estat imperialista. Per als feixistes (bastava veure aquelles pel·lícules, sentir parlar els batles, caps de Falange o capellans) era una fal·làcia marxista l'existència de classes socials dins de la societat. Els ideòlegs del règim franquista i de la reacció -copiant Hitler i Mussolini, tot l'arsenal de tòpics que sempre han difós les classes dominants de totes les èpoques- deien que no hi havia dretes ni esquerres, pobres ni rics, explotats ni explotadors. La nació (Espanya!) era l'únic que havia d'importar a un autèntic patriota.

Cofois, els jerarques de la camisa blava i de missa i comunió diàries explicaven -utilitzant el cinema, quan els convenia- que la guerra del 36 s'hagué de fer perquè els republicans, els marxistes, els socialistes, anarquistes i comunistes no eren patriotes. Tocats per la follia de l'internacionalisme, se'ls havia d'exterminar com la mala herba per a bastir una pàtria nova, autèntica, sense bolxevics, els perniciosos agents de la dissolució nacional que enfronten el poble entre si, impossibilitant de bastir una nació, una raça, un Imperi; que ho fan tot enfrontant explotats contra explotadors, demanant la fi de les injustícies socials, la llibertat pels pobles i les persones.

Un milió de morts, dos-cents mil afusellats, tres anys de guerra, mig segle de dictadura feixista per a consolidar aquesta idea de la reacció: que no hi ha dreta ni esquerra, que un poble és un tot sense interessos antagonics. El cine, la cultura, tots els

intel·lectuals reaccionaris, treballaren per a aquestes idees durant dècades. I n'hi ha que encara hi treballen, ho veiem cada dia llegint segons quins escrits!

Franco: guionista de cine

En el record, la tenebror d'aquells anys de la postguerra. El cine feixista i nacionalcatòlic en la seva màxima esplendor. Orgia "cultural" de botxins i vencedors. José Luis Sáenz de Heredia duia a les pantalles un guió signat per un tal Jaime de Andrade (el tal Andrade, emperó, era Franco). La pel·lícula es va dir *Raza*, el protagonista del qual era un voluntari falangista de la guerra civil: Alfredo Mayo. *Raza* fou seguida per *Frente de Madrid*, *Sin novedad en el Alcázar* (d'Augusto Genina), *El santuario no se rinde* (d'Arturo Ruiz Castillo), *Los últimos de Filipinas* i *Escuadrilla* (d'Antonio Román), *Ami la Legión* (de Juan de Orduña) i *El cruzero Baleares* (d'Enrique del Campo).

Viridiana de Buñuel: una pel·lícula "blasfema", segons l'Osservatore romano.

Però el temps no passava inútilment. Les grans vagues d'Astúries, el Concili Vaticà II, el procés mundial d'alliberament de les colònies i semicolònies (des d'Algèria fins a la Xina, des de Cuba fins al Congo exbelga), la sortida a la llum pública, a ran del "contubernio de Munich", d'una incipient oposició pública al franquisme, les mateixes necessitats de desenvolupament econòmic de la burgesia espanyola, anaven -a poc a poc- movent una mica la muntanya de l'opressió dictatorial. Buñuel pot tomar de l'exili i, amb certes facilitats, roda a Espanya *Viridiana* (atacada i considerada de "blasfema" per l'Osservatore romano). El règim s'indigna pel gol que li havia fet un "marxista republicà" (com els feixistes consideraven Buñuel i la majoria d'intel·lectuals exiliats). Bardem, que, amb un grup de socis, participà en la producció de *Viridiana*, hagué de marxar a l'Argentina per a poder fer *Los inocentes*. Davant tantes dificultats, Buñuel tornà a marxar, avorrit pels entrebancs de la censura franquista, i no tornà fins quan Fraga Iribarne fou nomenat ministre d'Informació i Turisme (Fraga parlà personalment amb Buñuel i li oferí garanties especials; l'any 1970 Buñuel roda *Tristana*: entre pel·lícula i pel·lícula havien passat deu anys! ❖

Amb Nòmina Viva
guanyarà més



NÒMINA
VIVA

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS

"SA NOSTRA"
Obra Social i Cultural

PUBLICACIONS DE "SA NOSTRA" CAIXA DE BALEARS