

Núm. 30
Febrer
1997

TEMPS MODERNS

Les nostres pors

CICLE: TOD BROWNING

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
| Cultural



POR: LLENGUA I SOCIETAT

No és que tengui por de morir-me,
només és que no vull ésser-hi quan
això passi.

Woody Allen

Una de por. Aquest sentiment, tan definidor de la condició humana i que el seu patiment posa ales als peus, va dir Virgili, es converteix en fil conductor d'un cicle que inaugurarem el mes de Març al Centre de Cultura sota el títol de *Les nostres pors*. Una etiqueta ja clàssica en el món del cinema que, històricament, ha utilitzat aquest concepte dins els seus models de catalogació.

Tod Browning, director de difícil accés per als cinèfils, n'és el protagonista. Una selecció de les seva filmografia, el més representatiu, constituirà el gruix del cicle.

Temps Moderns es consolida. A punt de complir tres anys d'existència rebem continuament reconeixements i parau-

les de coratge. Universitats espanyoles ens demanen mensualment la recepció d'exemplars. Nous i prestigiosos col·laboradors engraiuen cada mes la relació. "SA NOSTRA", Caixa de Balears, va engegar aquest projecte l'any anterior al centenari del cinema. Els temps ens demostra l'encert de la iniciativa, una més dins l'àmplia oferta cultural que abasta una entitat amb 115 anys de vida.

Editorial cap i cua. Hem començat amb por i hi acabam. Por és el que sent l'espectador de *Secrets i Mentides* quan veu el mosaic de personatges que s'amaguen rere la infelicitat i la frustració i que pot arribar a mostrar una societat *civilitzada*. Por és el que sentim nosaltres quan observam, una vegada més, que en una cursa la llen-

gua pot ésser un *handicap* important per als participants. El *geperut de Notre Dame* ha arribat un mes i mig més tard que *El jorobado de Notre Dame*, i ho ha fet com aquell ciclista vençut, fora de control i sense públic, que ja havia abandonat la meta pensant que no arribaria cap altre corredor. La història es repeteix.

No volem deixar passar l'oportunitat de felicitar al Consell Insular de Mallorca per la iniciativa de posar en marxa un cicle de pel·lícules de Fortunio Bonanova; d'aquesta manera tindrè l'oportunitat de recuperar un dels nostres actors més internacionals i, a la vegada, més desconeguts. Trobareu més informació a les pàgines de la revista. ❖

TEMPS MODERNS

Revista mensual de cine
Febrer 1997. Núm. 30

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

Vicedirectora

Francisca Niell Llabrés

Secretari de redacció i assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos

Consell de redacció

Antoni Figuera, Miquel Pasqual,
Andreu Ramis, Albert Ribas,
Josep Rosselló, Xavier Flores.

Col·laboradors

Jeroni Salom, Miquel Roca, Pere
Estelrich i Massutí, Eduard
Jordà, Gabriel Genovart, Perfecto
Cuadrado, Elena Ortega, F.
Javier Sánchez-Cuenca,

Francesc Rotger, Joan Obrador,
Antoni Serra, Toni Roca, Matias
Vallés, 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, Josep Carles
Romaguera, Joan Tortella,
Iñaki Revesado, Gràcia Sarión,
Blanca Garau.

Dibuixos

Margalida Bennassar

Fotos

Arxiu Centre de Cultura
"SA NOSTRA"



Toni Serra

Quan, aquell mes d'abril de 1963, Berlanga rodava a Mallorca *El verdugo*, i ja n'han passat trenta-quatre, d'anys!, ni a ell ni a mi ens va passar mai pel cap que l'ambaixador espanyol a Itàlia, l'inefable Sánchez Bella en olor de beatitud, pogués carregar-se la pel·lícula de la manera tan absurda i tan poc ortodoxa com ho va fer, després que es va presentar a la Mostra de Venècia. Va escriure una carta al Caudillo, també conegut com a "Generalísimo", en la qual li contava que el film no era tan sols subversiu, sinó també, i

Mostra no va aconseguir l'objectiu de fons, que no era més que desprestigiar internacionalment Berlanga i *El verdugo*; tot el contrari, els brams de Sánchez Bella van convertir en herois del moment els responsables del film, i el film mateix va obtenir un reconeixement unànimement que tal volta no hauria estat tan rotund ni tan universal.

Però, ja dic, el 9 d'abril de 1963, hora-baixa, quan vaig anar a esperar a Son Sant Joan Emma Penella i Pepe

Isbert, els dos intèrprets principals del film, la sorpresa que ens reservava la història era encara això, una sorpresa, i ningú no s'havia ensumat res. Tanmateix Emma Penella, una actriu admirable juntament amb Lola Gaos, va intuir en part la transcendència d'*El verdugo* i, quan feia una parell de dies que havia començat el rodatge, em va comentar: "Va a ser la película más importante que se ha hecho en España", i afegí: "Berlanga hará ese cine que nadie se atreve a hacer, por cobardía, porque les cuesta mucho a los directores españoles jugarse el prestigio,

la comodidad". Tenia raó. *El verdugo* no va ser una pel·lícula còmoda. Va ser, això sí, una pel·lícula d'excel·lent qualitat cinematogràfica.

Berlanga, que ja ens havia deixat exemples magnífics de dignitat professional i intel·lectual amb *Los jueves, milagro* (que vàrem veure censurada i mutilada) i *Plácido*, amb aquesta es va mostrar encara més incisiu, més revulsiu contra la societat d'aquells moments. Muñoz Suay, que també era objecte de les ires incontrolades de la Bella Sánchez, va escriure de Berlanga: "...siempre ha sido pesimista, pero hoy es también amargo. Ha adquirido conciencia polémica dentro

de un sistema en el que se agudizan las contradicciones trágicas de la sociedad contemporánea" (la cursiva és meua: no em puc estar de ressaltar una frase que ara és ja pura lírica). I aquest és, realment, el Berlanga d'*El verdugo*: incommensurable.

Com incommensurable em va semblar Pepe Isbert, a qui admirava des que li vaig veure *Bienvenido, Mr. Marshall*. Era divertit, punyent i, aquells dies en què compartí feina a Mallorca, feia una parella excel·lent amb Emma Penella. De Pepe Isbert m'agradava tot: la boina, el posat de resignació, la veu trencada, que fos tan rufei, però tan immens en humanitat... La primera vegada que el vaig veure, a l'aeroport, em va dir, tot sorneguer: "Muchacho, cuánto tiempo sin vernos!" Jo mai no havia parlat amb ell i em va deixar tallat.

Naturalment, ens férem amics accidentals, amb ell i amb Emma Penella. Dic accidental (com aquell turista d'una pel·lícula més moderna) perquè, en temps de rodatge, és difícil establir una relació més profunda amb els actors. Estan molt capficats en la feina i, quan arriba l'hora de descansar, al màxim que arribes és a anar de copes amb ells, a dinar, a xerrar de tot i molt, a riure per les butxaques i a poca cosa més. Record que Pepe Isbert, quan vaig voler estirar-li la llengua sobre la pel·lícula, només em va dir: "Es muy rara, por eso será muy buena" i, mentre feiem una copa al Tirol del carrer d'Apuntadors i Emma Penella ironitzava sobre el cinema del país ("¿Qué es el cine español? Un nombre: Samuel Broston"), Pepe Isbert es va posar més seriós: "La idea no puede ser mejor: va contra la pena de muerte. Una película así, de esa naturaleza, nunca se había intentado en España".

D'això, ja en fa trenta-quatre anys, com he dit al principi. No hi fa res. D'aleshores ençà, *El verdugo* ha estat sempre per a mi una pel·lícula emblemàtica (i perdó per l'adjectiu). Juntament amb *L'espoir*, si em permeteu de dir-ho. ♦



sobretot, comunista de cap a peus, ja que comunistes eren Berlanga (director), Rafael Azcona (guionista) i els actors, des d'Emma Penella a Pepe Isbert, pobret meu. Això mateix, molt posat en el paper d'acuseta plo-ranera, es queixava amargament que pel·lícules com aquella no feien més que desprestigiar Espanya i engrair la felicitat dels nostres enemics tradicionals (els de Sánchez Bella i de Franco, naturalment), que no eren altres que els que orquestraven campanyes des de l'estranger contra el país de meravelles espanyol.

Amb tot, aquest atac de ferotgia de l'ambaixador l'any següent la cinematografia espanyola va ser castigada a no participar a la



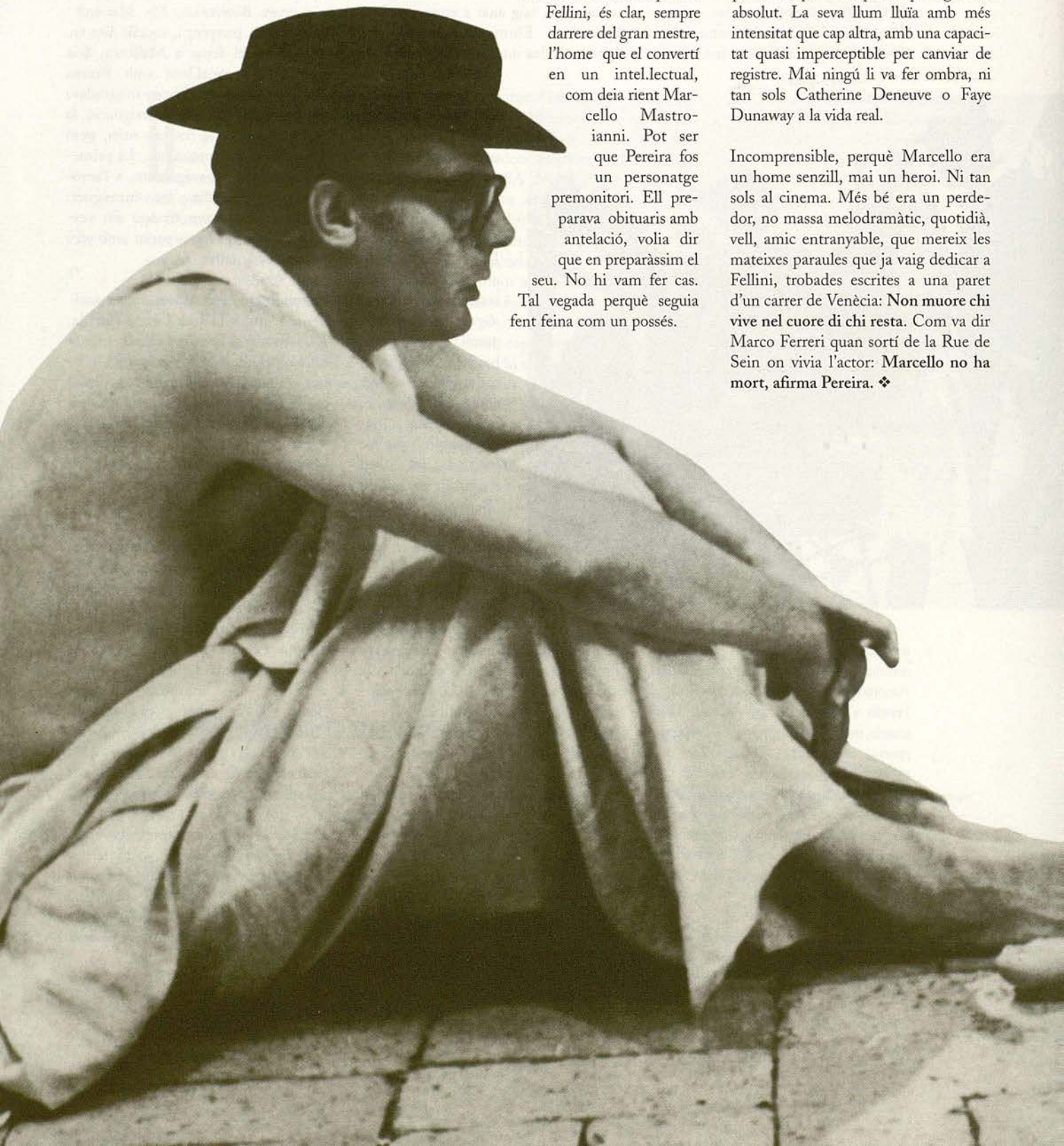
Després del Mestre

J.A. Mendiola

Ha marxat un dels més grans. Pot ésser l'únic que ha estat tothom sense deixar d'ésser ell mateix. Ha estat un pobre diable, un seductor, un periodista acabat, un Casanova patètic, un home sense memòria amb dues dones, fins i tot el General Custer. Va marxar després de Fellini, és clar, sempre darrere del gran mestre, l'home que el convertí en un intel·lectual, com deia rient Marcello Mastroianni. Pot ser que Pereira fos un personatge premonitori. Ell preparava obituaris amb antelació, volia dir que en preparàssim el seu. No hi vam fer cas. Tal vegada perquè seguia fent feina com un possés.

Deia que no podia fer res més. I la darrera que va fer fou rodar un títol significatiu, *Tres vides i una sola mort*, mentre damunt l'escenari interpretava una altra obra amb títol contundent, *Les darreres llunes*. Ell va tenir moltes més existències, en la pell de personatges irrepetibles. Mai va ser el més llest de la pel·lícula, però sempre el protagonista absolut. La seva llum lluïa amb més intensitat que cap altra, amb una capacitat quasi imperceptible per canviar de registre. Mai ningú li va fer ombra, ni tan sols Catherine Deneuve o Faye Dunaway a la vida real.

Incomprensible, perquè Marcello era un home senzill, mai un heroi. Ni tan sols al cinema. Més bé era un perdedor, no massa melodramàtic, quotidià, vell, amic entranyable, que mereix les mateixes paraules que ja vaig dedicar a Fellini, trobades escrites a una paret d'un carrer de Venècia: *Non muore chi vive nel cuore di chi resta*. Com va dir Marco Ferreri quan sortí de la Rue de Seín on vivia l'actor: *Marcello no ha mort, afirma Pereira*. ❖





Les nostres pors



Mitologia del terror

(Per una poètica del gènere)

Toni Figuera

Tristes, allò que se'n diu tristes, ho són totes les coses, I terrorífiques. I fantasmagòriques. Fins i tot en la seva mateixa realitat. I, de fet, qualsevol acció humana també ho és, sotmesa inexorablement des del començament a l'imperi del temps i als seus arrasadors efectes. Trist ho són igualment els "girasols" de Van Gogh i els "niguls" de Magritte; la infantesa, les dones i els llibres en un film de Truffaut; una melodia de Moustaki o una "lletra" de bolera o tango -"ese pensamiento triste que se baila"-; la mirada al.lucinata i obsessi-



va del "voyeur"; una botella surant a l'oceà; un rastre de fum en la distància; la inquietant imatge d'uns inofensius ocells posant per l'espectador a l'altre costat del Golden Gate: el regne de les aparences en constant contradicció interna, mostrant-nos implacablement el seu revers. Vet aquí el nucli germinal de la tristesa! Vet aquí el terror!

Art de la premonició, també el cine de terror és trist. Especialment quan la patina del temps empresona des del rectangle fosc de la pantalla aquella llum letal i boirosa que atorga als éssers i a les coses la seva dimensió surreal, simbòlica, onírica. Visió quimèrica o fantasia desbordada, allò terrorífic, quan és autèntic, suposa un grau superior que no la realitat, no obligadament una adjectivació de la falsetat.

Per una altra banda, el cine de terror no només ressuscita fantasmes del passat -fets i personatges que tan sols són ja memòria-, sinó espectres intemporals, transsumpte catàrquic i alliberador de les més amagades i subterrànies obsessions de l'ésser humà.

S'ha dit infinites vegades que allò terrorífic era més literari que no visual. Malgrat tot, en algunes de les millors obres -des de *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene fins al *Dràcula* de Coppola amb totes les seves virtuts i limitacions; des del *Frankenstein* de James Whale fins al *Dràcula* de Terence Fisher, passant per obres com *Piscosis* i *Los pájaros* de Hitchcock, per posar només uns pocs exemples- el cine oposa al terror descriptiu, sinuosament esquiua a la literatura, la consagració ritual i taumàtúrgica de l'instant, terror que es va engendrant a si mateix al pas de la pulsio de les pròpies imatges, gestant-se i esvenint-se a l'uníson, descobrint-nos la seva més contradictòria identitat: la impossibilitat de ser res més que no un simple desig transferit. (Res més desolador i patètic en aquest sentit que les successives reencarnacions del comte Dràcula, l'erotisme del qual -ratificació de la vida fins i tot en la mort o, el que és el mateix, ratificació de la mort fins i tot en la vida- vénen a recordar-nos la pròpia impotència per aludir un destí fatalment signat: l'àmbit circular i tancat de les cendres.)

No cal dir que el cine de terror -al marge, per desgràcia, de les seves cada vegada més freqüents manifestacions "granguinyolesques", "psicopatològiques" o repulsiuament "gore" -és un gènere adult (sense cap complex d'inferioritat respecte d'altres). O encara millor: la nostra manera d'acostar-nos-hi també varia. Quan compremem que la seva vertadera significació neix d'una subversió de la quotidianitat. El terror adult neix quan el terrorífic se separa del fantàstic: ni Jules Verne ni Ray Bradbury, sinó una altra cosa: no la ciència ficció, sinó l'explosió del subconscient, els dimonis interiors, els obscens ocells de la nit interior.

El cine fantàstic neix de la relació de l'home amb el seu medi: un entorn que li és aliè, encara no domesticat; del seu anhel per posseir-lo, de sotmetre'l al domini de la tècnica. El cine de terror, en canvi, apareix quan l'home gira els ulls a l'enrevés, quan no fa peu al voltant d'un hipotètic centre il.lusori, enfonsant-se en els inabastables avencs inexplorats de la seva personalitat: de la immersió en el "jo" a la vampirització de "l'altre". On acaba la ficció exterior i comença el regne de la realitat interna, just aquí neix el terror. I la realitat interior -preconscient, subconscient, inconscient, o com dimonis la volguem denominar- és sempre trista. Com la boira en un carreró sense sortida. O com els llòbrecs i humits passadissos que habita el Fantasma de l'Òpera. O com un *fiacre* desballestat escapat de la nit de Whitechapel. O com el recorregut d'uns passos furtius en un museu de cera caminant en diagonal cap a l'oblit.

Tot bon film de terror és trist en la mesura que és terrorífic qualsevol bon film en general. Perquè, ¿que existeix res més paorós que la imatge de l'home, convertida en temps en la pantalla, sotmès inapel.lablement a les més íntimes pulsacions; si el veim viure, estimar, envellir, morir, reconèixer-se de vegades a l'altre costat del mirall, interrogar la màscara i el seu doble; irreversible periple, passatger d'un vaixell fantasma sense possibilitat de retorn, ancorat a la vora del Leteu, barca de Caront escorada cap al buit, banyant-se en les aigües residuals de la llacuna Estígia, transformada ara en pantà tenebrós on habita la seva ombra i l'ombra udoladora de qualque espectre de Baskerville?

Realitat o imaginació: allà on somni i vigília deixen de concebre's com a contradictoris -com ho volia André Breton- hi ha el terror: punt de partida que també és punt d'arribada. I una vegada que ens hi submergim, experimentat com a risc, com a obertura cap al desconegut, darrere el que s'amagava rere el teló de fons de les aparences; esdevé en darrera instància, desig cristal.litzat, passió feta fòssil, memòria de l'home més enllà de la mort. ❖

"És viu! És viu! (En el nom de Déu, ara sé què se sent quan s'és Déu)"
Colin Clive a *Frankenstein* (1931). La frase entre parèntesis es va censurar per l'estrena.



Literatura i cine de terror

Perfecto E. Cuadrado

Le terror? En confiança: no sé molt bé de què es tracta. No ho saben els més famosos crítics quan han tractat de delimitar el gènere. Aclariré prèviament que, pel que fa a gèneres, jo em vaig educar distingint-ne pocs: d'amor, de romans, de vaquers, de gàngsters, de guerra i de por. Les pel·lis de calàndries i cadernerres cantaires, les de formació cívico-religiosa i altres productes semblants no ens molestàvem a classificar-les, ni tampoc hauríem sabut com fer-ho; les de dibuixos animats eren una altra cosa, un altre art, una altra ciència, i, a més, a mi ja em varen agafar amb calçons llargs. Tornant a les "de por", repetesc: de què parlam? Potser, en general, d'aquella tradició romàntica que predicava la sublimitat com a excel·lència -en la natura, en els esperits, en les obres d'art- derivada de la combinació dialèctica del màxim de terror i el màxim de gaudi produït en desaparèixer la causa del terror -però aleshores estariem parlant d'algunes pel·lícules "de suspense"-; o parlam d'aquella altra tradició romàntica d'aspiració a l'absolut, i, en conseqüència, de la inclinació a usurpar el do diví de la creació afrontant la venjança divina gairebé sempre a mans de les criatures engendrades, siguin les de Frankenstein o un Golem -i aquí parlariem de parcel·les del "cine fantàstic" i fins i tot de territoris freqüentats per la "ficció científica", on, per cert, també trobaríem confosos els espectres de Dràcules i Nosferatus, Mòmies i monstres diversos -amb precedents il·lustres en els bestiaris medievals i conseqüents delirants en els monstres japonesos -i diversos humans monstruosos, des d' M als Drs. Caligari o Mabuse; o parlam d'altres variants del gènere "de suspense" -orientades generalment en la doble direcció de

l'anàlisi psicològica o de la denúncia política i social- hàbils en la creació d'una especial tensió emocional en l'espectador a base de recursos visuals i musicals i d'acurades el·lipsis narratives -i estariem retornant al primer dels casos; o, en fi, volem referir-nos a les pel·lis de l'univers "gore" amb les seves espasmòdiques orgies de descomposició i mutilació sangonosa a càrrec de zombies de tornada del més enllà i/o sonats esbudelladors psicòpates fent voltes amb el seu incòmode més ençà. Repetesc: si es tracta de gèneres, el

"de terror" sembla ser el de fronteres més boiroses. Tot i que, si de terror parlam, i deixant de banda les pel·lis de Mel Brooks, res com provar de complaure a un amic parlant de literatura i cine de terror "en vint-i-cinc línies". Encara tenc convulsions, encara em despert a mitjanit xop de suor freda com aquella primera vegada que, un nin encara, vaig saber què era sentir sense veure'l el renou compassat i fúnebre a les que precedien l'alè saturnal d'un cert tipus de rat-penats. ❖



"Vull ser net no només de comportament, sinó també en els meus pensaments més secrets i desitjos. Això vull fer...separant les nostres dues natures" **Fredric March** a *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932).



Jo sóc Dràcula



Havien Flores

Durant l'any 1931, Bela Lugosi - nascut Bela Blaskò- roda almanco cinc pel·lícules, dues d'elles per la Universal- *Dracula*, *Murders in the Rue Morgue* -, la primera de les quals el converteix aproximadament en una celebritat dels anys trenta, per la qual va rebre, d'ençà de l'estrena, diàriament centenars de cartes d'admiradors/dores durant un prolongat període de temps. Vint-i-cinc anys més tard, amb cinc matrimonis i un sol descendent, moria en un asil per persones sense recursos a la ciutat de Los Angeles.

Aquesta breu biografia-amb una el·lipsi certament brusca- podria servir d'epítafi a l'actor que es va atrevir a dur el nom de Dràcula per primera vegada a la pantalla gran. En aquests vint-i-cinc anys, també hi cabria bona part de la història del cine americà, així com també l'encontre de l'actor hongarès amb els grans temes i mites del cine Fantàstic de sempre.

Tot i que Lugosi va treballar en adaptacions de Poe i Shelly i va recrear altres personatges-mite com el monstre de Frankenstein, l'homèllop i el científic boig que vol dominar el món i va participar en pel·lícules de Lubitsch, Walsch o Le Roy al costat d'estrelles com Greta Garbo, Ava Gardner o Charles Laughton, la seva imatge queda congelada d'ençà que va aparèixer en aquesta pel·lícula de Tod Browning, l'ambientació de la qual ens du a l'interior d'un tenebrós i decadent castell centreuropeu, en el qual, amb un fort i inquietant acent estranger, Lugosi assegurava "Jo sóc Dràcula" (1).

L'èxit del personatge i de la fórmula va fer que la Universal s'abocàs en el gènere, tot mantenint un equip base; el fotògraf Karl Freund - que havia fet feina per Murnau i Lang i que l'any següent dirigiria *La momia* -, el maquillador Jack P. Pierce, el director d'efectes especials John P. Fulton, així com Carl Laemmle Jr.- fill del fundador de la Universal - en la producció. La majoria d'ells varen treballar d'una forma continuada els quin-

ze anys següents i la productora es va convertir en el paradigma del cine Fantàstic.

Lugosi, però, va treballar alternativament per la Universal, però també per la Metro - *Ninotchka* amb Greta Garbo-, per la Paramount - *La Isla de las almas perdidas* amb Charles Laughton-, per la Fox - *Chandú el mago*-, així com també per la Columbia, la RKO, la Republic, la Monogram, la Hammer...És a dir, gairebé la història del cine. L'actor va tenir altres interpretacions aconseguides, inclús formant parella amb Boris Karlof o amb About i Costello, però el personatge de Dràcula li estava predestinat sembla ser que des d'un començament. Quan Tod Browning feia els preparatius de producció per la pel·lícula,



ja havia seleccionat el seu amic Lon Chaney, però en morir sobtadament a finals de 1930, el paper va recaure sobre Lugosi, que ja havia estrenat a Broadway l'obra d'Stoker l'any 1927 amb èxit. Això, va sense dir-ho, incrementà entre el públic i els seus fans - sobretot- el mite de la identificació de Lugosi amb el personatge. Amb el pas del temps, la relació de Lugosi amb la realitat es farà semblant a la relació que tenia Gloria Swanson amb el cine sonor a *Sunset Boulevard*. Des de finals dels quaranta, moment en què s'apaga la seva estrella, i els primers cinquanta, quan comença un vertiginós declivi, participa en produccions de baix pressupost i menor talent. Fins i tot arriba a parodiar-se a si mateix- la seva persona/personatge- a *Bella Lugosi meets a Brooklyn gorilla* de 1952- sense comentaris. En el descens de Lugosi al seu abisme personal, manté una fèrria i delirant fidelitat tant al seu "personatge" de Dràcula com a les substàncies al·lucinògenes que s'administra i que li permeten resistir - fins a tocar fons el 1956, als setenta-quatre anys-, quan s'acomiada definitivament del món en un asil de Los Angeles.

Quaranta anys més tard, però, Tim Burton- en la seva millor pel·lícula fins ara- li ret un merescut homenatge a *Ed Wood*, on una meravellosa interpretació de Martin Landau- manté un duel amb un pop gegant en una seqüència memorable- ens el torna en el seu costat més humà i personal i, a la vegada, més poc conegut. Fins i tot els més reticents havien pressentit que "Dràcula no mor mai" i que els mites, naturalment, tampoc. ❖

(1) *A Espanya no es va poder veure la versió de Lugosi fins passats més de trenta anys, ja que, com era normal en aquella època, moltes productores feien una doble versió de les pel·lícules per països de parla no anglesa. La versió per països de parla castellana és la que es va veure aquí fins l'any 1965. Però aquesta és una altra història.*

"Jo no bec mai...vi" Bela Lugosi a *Dràcula* (1931)



Tarda de terror al cinema Astoria

Toni Roca

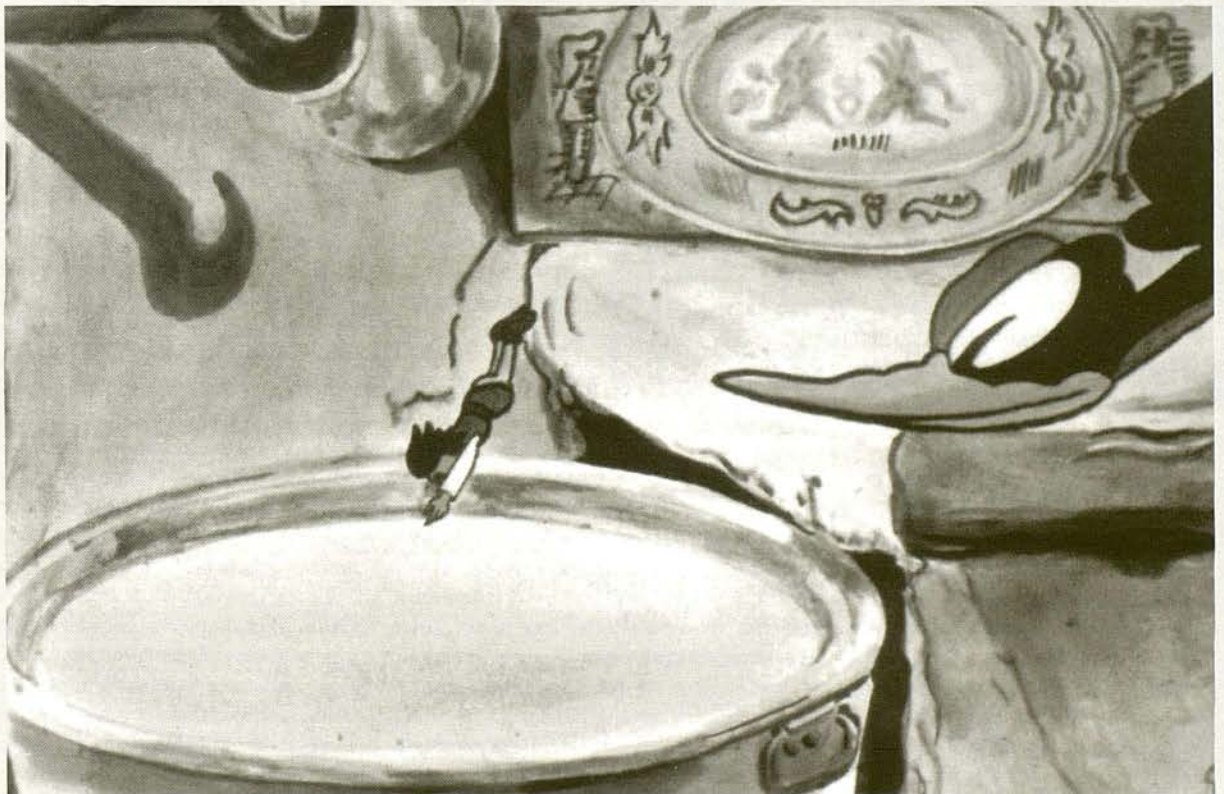
Però molts anys després, a l'illa de les illes, evocaria amb una mica d'emoció i a la vegada una mica d'inquietud la tarda aquella —tarda d'hivern palmesana, cinema Astoria, vora La Rambla, tot just davant del Teatre Principal, aldarull enorme de nens i de nenes— quan sòlidament protegit per la família —ja sabeu: allò de la intimitat, la calor familiar, aire parroquial i de germanor...— vaig assistir per primera vegada a la projecció del film *Garbancito de la Mancha*, una curiosa, anecdòtica història de dibuixos animats de producció espanyola i que volia ser, encara que dubto, però, que les coses fossin portades a bon port, una mena de versió hispànica de les velles, tradicionals pel·lícules de Walt Disney.

Aleshores, potser anys cinquanta o a la vora, a les nostres cartelleres triomfaven —o a punt estaven de la seva estrena— conegudes cintes com *Bambi*, *Blancaneus*, *La Ventafocs*, *Dumbo*, *Els tres cavallers*... Pel·lícules dotades d'un important grau de por i de terror. Pel·lícules blanques per un públic

també blanc?, la veritat, no ho sé, no ho sé. Evidentment, malgrat tota la terrible publicitat que les envoltava, blanques/blanques, innocents o puríssimes, no ho eren. Massa violència, massa dramatisme, massa intencionalitat, encara que una mica amagada, solapada, eròtica, massa projecció cap a un sadisme gens discret i sí molt espectacular. Que totes aquestes sensacions i emocions es destil·laven al voltant dels films en qüestió, d'altra banda, films en realitat meravellosos i que forma absolutament part de la vida, de les nostres vides.

De tota manera, *Garbancito de la Mancha*, que no passarà amb molt de relleu a la història del cinema mundial, era, sens dubte, una altra cosa seriosament diferencial d'aquells citats clàssics integrats dins el gènere del cinema d'animació. No és d'estranyar, llavors, que la primera visió d'aquest "garbancito" produït al meu interior d'infant temorós de Déu, un clima, una geografia d'autèntic terror amb aquelles incursions terribles però emocionalment total i per on circula-

ven personatges tan divertits com Dràcula, Frankenstein, l'home llop i totes les possibles parades de monstres sortits dels estudis cinematogràfics al llarg de la història del cinema. La dimensió, l'atmosfera que es respirava aquella tarda —probablement tarda de dissabte, segons regles i preceptes de l'època i de les nostres edats respectives— al cinema Astoria fou de terror autèntic. El públic fixa la mirada a la pantalla, mentre aquelles figures assolien forma i parlar gairebé humana, traslladava a tota aquella humanitat a una mena de paradís, en principi inaccessible, on la por més desfermada, l'angoixa, l'ambientació melodramàtica i una visceralitat intensa s'escampava per tots i cadascun dels racons del local. Nirvis, crispació, crits per tot arreu, fugides i corredisses, plors i gemecs. Una pel·lícula, doncs, dura, excessivament dura tractant-se, i això que la publicitat volia interpretar perfectament tot el contrari, d'un públic que, submergit per la por, passà unes hores imaginant que terribles. Coses i casos de *Garbancito de la Mancha*. ♦



"No sóc bell. Però sota aquesta aparença hi trobaràs la flor d'un home"
Fredric March com a Mr. Hyde. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932)



*El mirador
de l'infinit*

Freaks

Ignacio Martín Jiménez

“Estan enamorades les germanes siameses? Quin és el sexe d'un androgin?” Aquestes eren algunes de les frases que alimentaven la incompetent i espantosa publicitat de la Metro a *Freaks*, abans que s'acceptàs com a pel·lícula en el format que avui coneixem (de 1962, tot i que es va rodar l'any 1932). Des d'aquests malaguanyats *afiches*, la pel·lícula es feia valer com a simple “bestiari” hiperrealista, molt del gust ferial decimonònic: es prometia la presència, sense trucs, de l'ampla galeria d'éssers deformes, el tors vivent, hindú, l'ésser ambisexual Josephine-Joseph, el prodigi sense braços, les germanes siameses, i un ampli assortiment de beneïts, nans, etc. Era l'escatologia en la versió més pura. La primera meitat del segle XIX, el segon renaixement, havia duit als ulls dels nous Marco Polo les meravelles i monstruositats de les civilitzacions ignotes, que la premsa exagerava de manera interessadament morbosa. La fira, a la segona meitat del segle, popularitzaria de

Hem de demanar-nos què duia aquella tumultuosa massa d'espectadors de fires a les barraques on els prometien l'horror, l'espant de la mutilació, la deflacció de la realitat: la cara trencant els seus patrons normals. Ens oblidarem de les entre el cos i el gaudi que va assenyalar Lacan: amb tot, resultava especialment de gust a aquella massa de persones que generalment ocupaven els darrers estrats de la societat, ser conscients de trobar-se a l'altre costat de la barrera de la polsosa barraca, comparar-se avantatjosament amb la carnassa que s'oferia davant dels seus ulls, versió contemporània del bufó de cort barroca.

Però davant del sentit ferial de la monstruositat, i a pesar d'ambientar-se precisament en el món de l'espectacle escatològic ambulant, la pel·lícula parla de la deformatat des de la perspectiva exactament oposada. És a dir, la fira era sinònim d'excel·lència, d'allò sorprenent, d'allò gairebé innominat, fregant la inhumanitat tot i la vaga reminiscència d'aspecte humà.

La comunitat, amb les seves normes (ho sabrem al final de la pel·lícula), amb els seus rituals, amb els seus protocols, amb totes les senyes de la societat, de la humanitat: el seguici del nan cap a la bella trapezista desdenyosa, la boda i la commovedora celebració, on els monstres s'encaparren a servir obsequiosament. I, davant la seva humanitat, davant els comportaments i sentiments semblants als de l'espectador, la d'aquella representant de l'espectador morbós, la bella trapezista (la bellesa és efímera! i ho adverteix el pas de la trapezista a la condició de pollastre humà d'au voladora i subtil a allò justament oposat), la que vol sentir-se diferent i superior, etèria (les abundoses bimbolles del xampany de la cerimònia nupcial ho adverteixen) desprovista d'un cos-llast com el que suporten els membres del peculiar circ.

Hi ha molts de moments a la pel·lícula que reflecteixen aquesta profunda contradicció, aquest comportament de normalitat allà on se n'esperava un altre, la relació entre cossos deformes i conductes i situacions també inhumanes: aquest ambient gairebé casolà, familiar, on la companyia de circ-ferial resulta un microcosmos de la societat, gairebé diríem que de la bona societat. Al fotograma que adjuntam, que té molt d'il·lustració de conte infantil, els gestos apareixen tendres, commoguts, sense que es pugui establir una diferència nítida entre els éssers normals i els “altres”. Els monstres es troben, són, pul.lulen com a fades fadrines i habiten cada espai i cada situació amb càlida quotidianitat, intercalats amb la resta d'actors (perquè davant la normalitat tots som actors) i mirem, en lloc que no els mirin; senten, en lloc que no els sentin; es compadeixen, en lloc que no els compadeixin. Eren gent com vostè i com jo, en lloc de monstres creats per i per al cine: aquest punt, la pretensió ferial amb què els primers espectadors de la pel·lícula hi anaven, s'esvania als primers moments. Potser per això els inicials 90 minuts dormiren en l'oblit de la incomprensió més de 20 anys (prohibició inclosa a Gran Bretanya), fins que un nou enfocament i un nou muntatge (64 minuts) ens mostraran el vertader sentit d'una pel·lícula excepcional, des d'aleshores un clàssic de culte. ❖



forma també fraudulenta, espectacular, l'existència d'aquests inframes, d'aquests cossos en esclat: era el que és salvatge, l'atzar, el crit subleuat i amenaçador de la natura (a l'estil Munch) que tornava a una Europa massa encotillada en el racionalisme de gairebé tres segles de filosofia cartesiana. Però la publicitat feia un flac favor a allò que era la pel·lícula. Entenguem-nos: era just el seu contrari.

de les barreres que, simbòlicament (n'hi ha prou amb una corda, un passamans...), separava l'espectador del monstre espectat a les barraques, on la pel·lícula arriba a commoure'ns: allò on, dèiem, ens distingiríem d'allò radicalment “altre” resulta que ens veim retratats en els seus comportaments, en les seves conductes habituals, en les seves contradiccions i aspiracions.

I a *Freaks* el violent xoc no és entre el que duia camí de ser humà i el que no assoleix plenament aquest *status*, sinó entre la descoratjadora monstruositat i la més pròxima quotidianitat. Perquè les seqüències més impactants, el seu sentit més inquietant no rau en la simple mostració dels deformes, sinó en la proximitat que assoleixen amb l'espectador, amb la seva vida quotidiana, amb els seus sentiments. I és aquesta quotidianitat, aquesta ruptura

“L'acceptam, nosaltres l'acceptam com una de les nostres”
 Els monstres brinden per la trapezista Olga després de casar-se amb el nan Harry Eccles a *Freaks* (1932)



L'inimaginable

Eduardo Jordà

El productor que encarnava Kirk Douglas a *Cautivos del mal* ens va mostrar que la millor escena de terror és la que es resol per mitjà d'una el·lipse, de manera que és el mateix espectador qui tria què passarà en aquell fotograma que no veurà mai. D'aquesta forma es fa visible l'inimaginable, que és la pitjor de totes les pors perquè no té imatges ni paraules. A més d'informe, l'inimaginable no podrà acabar mai perquè succeeix en l'eternitat. Com tots saben per experiència pròpia, l'angoixa, fins i tot la més fugaç, és eterna.

En certa ocasió vaig veure una de les millors pel·lícules de terror -i aclaresc que terror és una simple fórmula per

entendre'ns- en companyia d'una parella d'amics irlandesos. La pel·lícula s'inspirava en el quadre d'Arnold Böcklin "*L'illa dels morts*". No sé qui la va dirigir, ni quin any, ni quins eren els seus intèrprets. El meu amic irlandès és un exalcohòlic que du molts d'anys sense tastar ni una gota d'alcohol. A ell li va agradar la pel·lícula i va sentir una inexplicable alegria aquell vespre. Després vàrem anar a fer un tomb per la ciutat. A aquell amic se li va ocórrer, ja molt tard, prendre's una cervesa. Va dir que era tan feliç que ho volia celebrar. La novia el va mirar amb un espant molt semblant al que havíem sentit mentre miràvem la pel·lícula. Mentre ell omplia el tassó de cervesa, en els ulls de la seva novia s'hi reflectia

una mescla de temor, d'expectació, de perplexitat i d'indefensió. I totes aquestes emocions succeïen alhora, en el passadís etern que és l'angoixa de l'inimaginable.

No hi ha un terror real comparable al terror que sentim davant Dràcula, per exemple, quan intuïm que Dràcula podria ser una projecció secreta de la nostra pròpia naturalesa. I per la mateixa raó, no hi ha pitjor terror que el que va sentir aquella dona quan va imaginar les infinites possibilitats de dissort que s'amagaven rere aquell simple tassó de cervesa. Un tassó de cervesa, per altra banda, que només pretenia celebrar una alegria inexplicable. Tan inexplicable com el terror. v



Jeroni Salom

La crida de l'infern

IEuropa va començar a tenir por; a la nit, a les muntanyes, al bosc, a les tempestes. Sempre n'havia tenguda, però en va prendre consciència cap allà la segona meitat del segle XVIII. La Il·lustració va voler exterminar els miracles i el misteri, la por als fenòmens desconeguts, pensant que, només amb la raó, els homes trobarien explicacions a tot i potser serien més feliços. Però va venir el Romanticisme, una de les grans revolucions intel·lectuals de l'esperit europeu, i el misteri es va convertir en plaer i en obra d'art.

El bon Romanticisme, ja se sap, és alemany i anglès. A les seves literatures s'hi troben els pares de la criatura, però amb notables diferències entre una i altra, que Rafael Llopis ha estudiat amb encert; a Alemanya (ETA Hoffmann, Tieck, o Achim von Arnim) la literatura fantàstica va tenir unes peculiaritats (inexistència de novel·la, predomini dels contes; absència d'històries terrorífiques; els contes estan poblats d'elfs, fades, d'elements

més aviat màgics i meravellosos) que ens l'allunyen potser massa. És per això que ens sentim més propers a l'anglesa; no debades, el cinema ha contribuït a la seva divulgació del conte fantàstic, fins arribar a Lovecraft. És clar que no ens podem oblidar de Franz Kafka.

"Fantàstic", "Por", "Fantasma", "Meravellós" són termes que pul·lulen per aquestes línies. Expressen ben a les clares la fonamental indefinició, amb el vistiplau dels especialistes, del Fantàstic. Tanmateix, enmig de tanta boira és possible entreveure que aquesta literatura ens convida a fugir dels marges de la realitat quotidiana, a veure i a llegir com a "normal" allò que, en un principi, no ho és. "Le fantastique se nourrit du scandale de la raison" afirma un dels estudiosos més valuosos, Louis Vax. Se sol citar una paraula clau, d'origen alemany, que va fer servir Sigmund Freud com a títol d'un assaig: *Unheimliche*, eix i centre del món fantàstic, segons Harry Belevan. La traducció més fiable em va filtrada

per l'espanyol i es deu a Alfonso Sastre; "allò sinistre", en una novel·la que, en el seu moment, em va semblar extraordinària, *El lugar del crimen*; a part de defensar que tota literatura que valgui la pena ho havia de ser una mica, sinistra; estranya, trencadora, la trama mateixa de la novel·la ens revelava que el fantàstic apareix en els gests més banals i bestials de l'home normal i corrent. Justament, Tzvetan Todorov cita i reconeix al final del seu estudi sobre la literatura fantàstica que, qui millor va comprendre aquesta presència estranya, aquest malson omnipresent, a la vida de cada dia, va ser Sartre, un pensador avui injustament desprestigiats: "Ja no hi ha més que un sol objecte fantàstic: l'home. No l'home de les religions i l'espiritualisme, ficat dins el món només fins a la meitat del cos, sinó l'home-donat, l'home-natural, l'home-societat, el qui saluda en veure passar el cotxe dels morts, el qui s'afaita vora la finestra, el qui s'agenolla a les esglésies, el qui marca el pas darrera d'una bandera". ♦

"Escolta'ls...els fills de la nit. Quina música fan!

Bela Lugosi a *Dràcula* (1931)



Planetes prohibits

Gabriel Genovart

El lector cinèfil recordarà segurament -o almenys en tindrà notícia- un dels títols més interessants de ciència-ficció i una de les pel·lícules més importants d'aquest gènere en la dècada dels cinquanta: *Planeta prohibit* (*Forbidden Planet*, 1956) de Fred McLeod Wilcox, un director pràcticament oblidat, excepte pels erudits de la cinefilia.

El fil argumental de la pel·lícula, dintre del gènere al qual pertany, és relativament senzill. José María Latorre el resumeix d'aquesta manera: l'acció transcorre, lustre envant, lustre enrere devers l'any 2.250, a un llunyà planeta

tecnologia, aconseguiren materialitzar els seus pensaments i, amb aquests, els dimonis de subconscient, els monstres de l'Id ("les insensates bèsties de l'inconscient", en paraules del propi Morbius. J.M. Latorre *El cine fantástico*, Barcelona, 1987).

La materialització dels "monstres de l'Id" va determinar l'extinció dels Krells, així com la de tots els membres de l'expedició terrícola acompanyants del professor Morbius, víctimes tots ells de la "força misteriosa i terrible" que habita el planeta i que, tanmateix arribarà a destrossar el propi professor que, al capdevall, resulta incapaç de controlar les materialitzacions del seu inconscient personal.

Entrant en el joc de la pura ciència-ficció, les preguntes que ens podríem formular són aquestes: Seríem capaços de sobreviure als éssers humans a l'externalització materialitzada de les nostres fantasies secretes, dels nostres pensaments més amagats? Podríem resistir la materialització dels nostres somnis i, més encara, dels nostres malsons?

Segurament no, com els Krells d'Altaïr 4. Però, passant del camp de la ciència-ficció al de la simple ciència -en aquest cas, la psicologia- sí podem afirmar, des d'aquesta, la gran importància que assolí i la funció salutífera que comporta per al psiquisme, una certa "exteriorització controlada" de les nostres profunditats anímiques. Per això somíam individualment (les vivències oníriques personals de les nostres nits) i d'una manera col·lectiva (a través dels mites, de les llegendes, de les supersticions i dels contes de fades, que han vingut bressolant la humanitat de la seva infantesa).

El món dels nostres somnis personals és el nostre particular planeta prohibit; i el món de les fantasies col·lectives, el planeta prohibit de la raça humana.

Bruno Bettelheim, a la seva famosa obra *The uses of enchantment* dedica tot un capítol a la importància de l'externalització dels terrors de la ment a través dels contes de fades. En aquesta

exteriorització rau una part important de la pedagogia profunda del conte: "Els llocs més estranys, remots i distants dels que ens parla el conte suggereixen un viatge cap a l'interior de la nostra ment cap als regnes de la inconsciència i de l'inconscient (...): vells castells, obscures coves, habitacions tancades i prohibides, boscos impenetrables, etc.", escriu Bettelheim.

Aquests són els escenaris del planeta prohibit del conte, i els seus coneguts habitants són els gegants, els diables, les bruixes, els dracs i un llarguíssim enfilall d'éssers fantàstics i terrorífics (que ja se sap que són creacions i projeccions del subconscient).

I el planeta prohibit del segle XX, externalitzat i projectat a les pantalles dels cinematògrafs, han estat fonamentalment el cinema de terror. Curiosament, Ernest Jones, en una de les obres clàssiques de la literatura psicoanalítica (*On the Hightmare*, escrita dins la segona dècada d'aquest segle), encertava a anticipar, gairebé profèticament, a partir de l'anàlisi i de l'estudi de la patologia dels malsons dels seus pacients, els que havien de ser els habitants més inquietants del planeta dels terrors cinematogràfics: els vampirs, els éssers demoniacs, els homes-llop i els desdoblaments malignes de la personalitat.

Els grans creadors del gènere de terror (Robert Wiene, F.W. Murnau, Fitz Lang, Tod Browning, James Whale, E.B. Schoedsack, E.C. Ulmer, Jaques Tourneur..., poetes, tots ells, de la imatge i exquisits cultivadors de les més belles "flors del mal" cinematogràfiques), encertaren a sintonitzar perfectament, amb les seves obres, amb el subconscient de la seva època.

I en l'externalització d'aquest subconscient hem de cercar també una part important de la pedagogia profunda del cinema. ♦



conegut amb el nom d'Altaïr 4. Allà, el professor Morbius (Walter Pidgeon) i la seva filla Altaïr (Anne Francis) són els únics supervivents d'una antiga expedició terrícola. La raça que habitava Altaïr 4, els Krells, desaparegué per complet temps enrera d'una manera encara inexplicada, i Morbius i la seva filla són els únics habitants del planeta, fins que arriba des de la Terra una nau de rescat. El secret de l'extingida civilització dels Krells, que Morbius ha arribat a descobrir i fer seu, consisteix en el fet que, gràcies a la seva avançada

"Hi ha dolor més enllà del dolor, una agonia tan intensa que sacseja la ment durant un instant de bellesa"

Vincent Price a *Los crímenes del museo de cera* (1953)



Josep Carles Romaguera

Muñecos Internales

de Tod Browning

La història s'inicia amb la presentació de dos personatges: un banquer anomenat Paul Levond (Lionel Barrymore), que fou traït per una trampa preparada pels seus socis, y el seu company de cel.la, Marcel (Henry B. Walthall). Ambdós fugen de la presó i una vegada lliures, el banquer juntament amb Marcel es refugien a la casa d'aquest últim. Allà, Paul descobreix que Marcel és un científic mig geni i mig psicòtic que, amb la col.laboració de la seva dona, ha descobert una fórmula per reduir el temany dels éssers humans. Marcel mor d'un atac i Paul veurà en les investigacions fetes pel seu company un mitjà per dur a terme la seva cruel venjança.

El fil narratiu que condueix la història al llarg de la pel.lícula és la obsessiva venjança de Paul Levond. Una venjança que té com a finalitat demostrar la cul-



pabilitat dels seus antics socis i recuperar el seu honor perdut davant els ulls de la seva filla. Però un dels fets més important que apareixen en el film és el contrast entre dos personatges: el de Levond i el de Marcel -encara que aquest tingui un curt paper. Al voltant d'aquests personatges, Browning pro-

posa un atractiu discurs sobre l'ambigüitat del Bé; Marcel és un vell científic boig que amb el seu invent vol solucionar el problema de la superpoblació, però no resulta ser aquest invent un maleït artefacte diabòlic que va en contra de la naturalesa del home?; Levond aprofita l'invent per per realitzar una terrorífica venjança que planteja la qüestió de si és justificable la forma com fa la revenja. Puc afegir que després de mort el doctor Marcel, Browning, amb la seva gran imaginació visual, elabora un altre discurs força interessant: el fet que Levon es disfressi de velleta fa que el film plantegi l'engany que hi ha en les aparences i la vertadera realitat que s'hi amaga darrere.

La pel.lícula és una excel.lent mostra de les grans virtuts d'un cineasta, gairebé oblidat avui en dia, com és Tod Browning. No se la perdin. ❖



Ramón Tous

Rocky horror

mon amour de Broadway al recreatiu

Després d'una llarga espera suportada impacientment per centenars de fans, *The Rocky Horror Picture Show* arriba a les pantalles llucmajoreres. Es tracta d'una autèntica primícia per al cel.luloide mallorquí que acull a la fi la terrorífica obra mestra després de triomfar per les cartelleres de tot el món que han lluit, orgullosos, els exitosos noms de Richard O'Brien, Tim Curry i Susan Sarandon a la marquesina. Ara arriba l'espectacle al Cinema Recreatiu la nit de divendres 7 i dissabte 8 de febrer de 1997 amb un seguit de promeses i sorpreses difícils d'oblidar per als incorregibles noctàmbuls llucmajorers que no es voldran perdre aquesta oportunitat única. La perla indiscutible de la programació de febrer del Recreatiu significa més que transvestisme o transgressió. T'hi atreviràs?

Rocky Horror Picture Show

La cinta dirigida per Jim Sharman l'any 1975, ens transmet tot el dolç encant de

la sèrie B i té tots els ingredients per esser una pel.lícula-fetixte: musical, còmic i de terror. Es pot demanar res més?

L'escenografia ens presenta uns ambients molt suggeridors amb coreografies entre baguls i cementeris, aparells de fer por de la Senyorita Pepis i la màgia del precursor de les Drag Queen destil.lant humor i reivindicació, en una paraula, provocació.

La trama ens condueix per un món de noces *kitsch*, fotogràfs quasimodos, nits de tempesta, llamp d'estudi cinematogràfic, ajudants geperuts, teranyines, espelmes, canelobres i laboratoris disco-tequers.

No podem perdre de vista tota la imatgeria del musical vivament representada a través de números musicals de gran impacte, escenes de coristes o passes de claqué.

Mencio a part mereix el vestuari i l'estilisme amb un *lipstick* generós i omnipresent, roba interior de fantasia, accessoris de cuir, batins *deshabillé* i maqui-llatges *ad hoc*.

La fauna és variada i pot contentar des dels nostàlgics dels Bee Gees o de *Fiebre*, als entusiastes dels Hell Angels, o els incondicionals de les Drag Queen... però està especialment indicat per als amants del *kitsch*.

El *kitsch* està genuïnament representat fins i tot en el llenguatge narratiu del film: la successió d'escenes musicals, les cortinetes de canvi d'imatge, el recurs d'un personatge narrador, les escenes diferents unides per la mateixa peça musical, els crèdits llarguissims, la interpretació histriònica, les inconfusibles lletres sangonoses... en fi, un regal per als sentits. ❖

"Petit, petit, podem fer petit el món sencer"

Rafaela Ottiano segueix les recerques del seu marit a *Muñecos infernales* (1936)



Iñaki Revesado

La parada de los monstruos

Freaks ben bé pot passar per ser una faula d'aquelles que tant agradaven als intel·lectuals del segle XVIII, les quals sempre tenien un final exemplaritzant, del qual es treia una ensenyança.

És en aquest sentit que podríem dir que *Freaks* és també una pel·lícula destinada al públic infantil, amb una dona guapa però dolentíssima d'una banda, i de l'altra, uns éssers febles i desgraciats però bons i solidaris entre ells, i tots aquests personatges

movent-se dins el món del circ, un món genuïnament infantil. Però *Freaks* és una pel·lícula massa dura per qualificar-la com a pel·lícula per als nins -encara que també són massa terribles algunes històries de Walt Disney.

La duresa d'aquest film està en el seu realisme, ja que els actors són éssers vius (no es tracta ni de dibuixos animats ni de complexos efects especials), que, ja tenint prou desgràcia amb el seu físic, es veuen menyspreats i humiliats pels éssers -presumptament- normals. Sembla ser

que aquest món del circ era ben conegut per Tod Browning, ja que la seva biografia parla d'uns anys juvenils treballant en un circ. Probablement ell va conèixer la desgràcia d'alguns d'aquests estranys personatges que lluiten per viure amb normalitat a un món que a cada punt s'encarregarà de recordar-los la seva anormalitat. Aquesta possible experiència l'ha servit per realitzar una història commovedora, amb uns moviments de càmera que acostan els personatges a la nostra realitat, amb el seu dolor, el seu patiment, el seu inconformisme... Hi ha -al meu parer- una seqüència magistral que té lloc en el moment de la venjança: la nit plujosa ha fet del camí un fangar i per ell s'intenta escapar el personatge més mesquí, amant de la guapa trapezista, darrera ell s'arrosseguen tots els personatges deformes i desheretats, i la càmera els enfoca, mostrant-nos els seus ulls amb odi, amb set de venjança..., fa por, encara que desitgis tot el mal possible a aquell miserable desgraciat.

Al començament de la pel·lícula, Tod Browning fa una llarga introducció on aprofita per fer un discurs en favor de tots aquells que són anormals. Alguns es tranquil·litzaran amb les seves paraules, perquè amb elles ens treu un pes de damunt, quan diu que aquests éssers estan condemnats a desaparèixer gràcies als descobriments de la ciència. Donat que la ciència ja ha estat capaç d'evitar l'existència de més persones-monstres, difícilment podrem nosaltres, els normals, mostrar aquestes dosis de crueltat, si no existeixen els éssers anormals per descarregar tota la nostra mesquinesa. Però és també en aquest discurs on es troba tota la vigència de la pel·lícula, ja que no és difícil identificar els anormals de la pantalla amb els negres, els homosexuals, els captaires, etc. que hi ha als nostres carrers, i llavors no ens queda més remei que demanar-nos fins a quin punt podem ser nosaltres, els normals, els seus botxins. I és per això que *Freaks* és tant actual, tan vigent com *Bwana* o *Taxi* per posar un exemple. ❖



"La força del vampir prové de la gent que no hi creu"
Edward Van Sloan (Van Helsing) a *Dràcula* (1931)



Joan Obrador

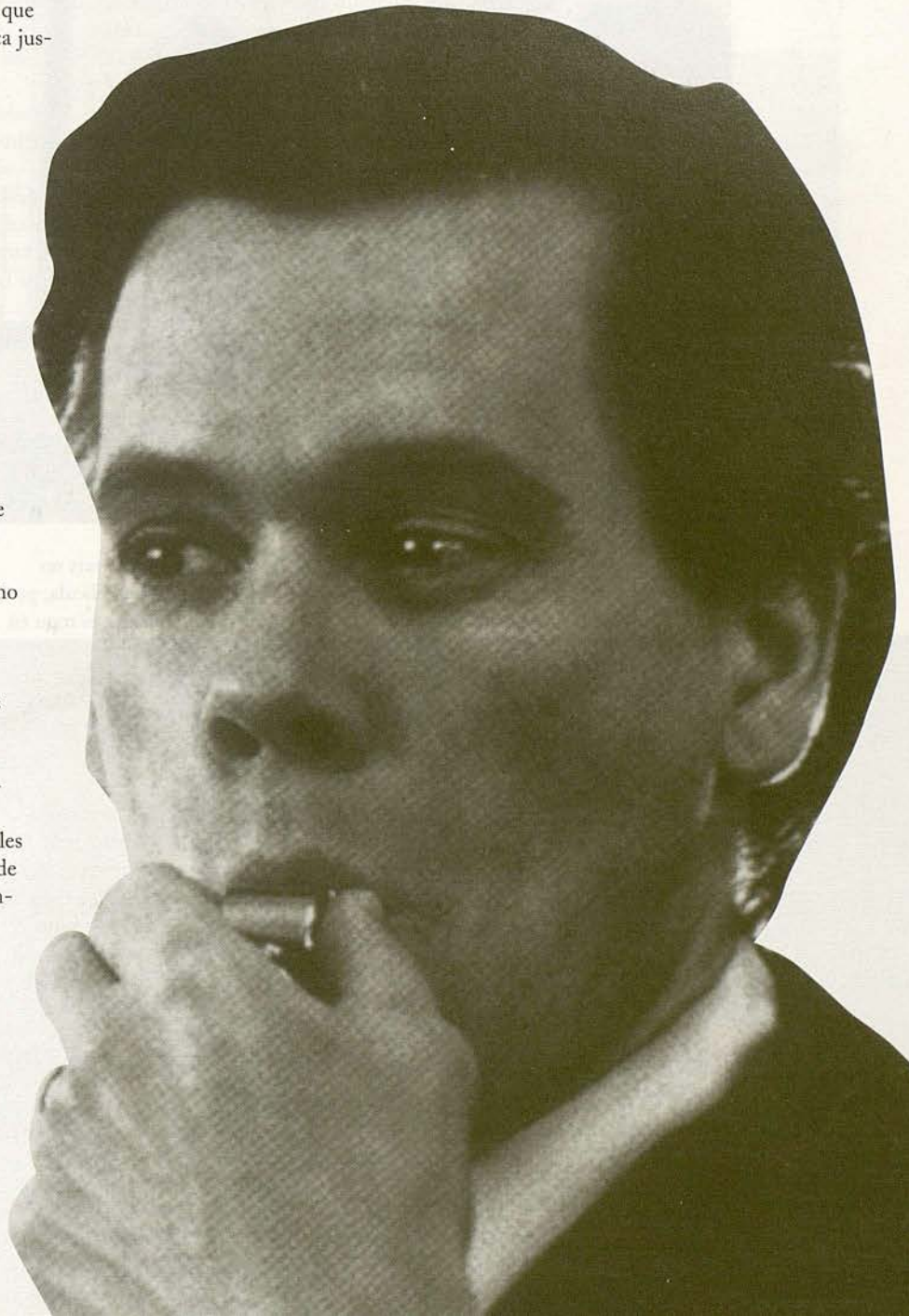
Sleepers ¿Apologia de la injustícia?

“**G**ran pel·lícula”. Aquest és un comentari que podreu escoltar si aneu a veure *Sleepers*. Per què?: el repartiment d'actors que hi participen és impressionant; el ritme, a pesar de la llarga durada, és trepidant i, entre d'altres virtuts, una sàvia conjunció del color i del blanc i negre, fan d'aquesta pel·lícula un producte fàcil de digerir pel gran públic. Però ens podríem demanar quina ha estat la intenció de Levinson. Jo he arribat a la conclusió que es tracta d'una apologia de la violència. No simplement perquè es justifica la Llei del Talió. Els quatre nins, violats i maltractats al reformatori, en fer-se grans, no aturaran fins matar els seus vigilants. Sinó perquè se'ns diu que no existeix la justícia, que l'única justícia és la llei del més fort. L'estanquer -res a veure amb l'Ogi de *Smoke*- ho diu clarament: “La justícia d'allà d'alt no serveix de res. Si tens doblers pots comprar un jurat sencer. L'única justícia que serveix és la del carrer; perquè té ulls i li dona a cadascú el que es mereix”. El problema és que són ulls de mafiosos i que si no obeeixes els seus dictats trobaran el teu cos tirat per qualche racó brut de la ciutat. És curiós, però es situa al mateix nivell la justícia legal que els assassinats dels mafiosos. Si matar una persona que ha mort una altra vol dir justícia, si així ho creuen els nord-americans, és lògic que els EUA siguin la democràcia occidental amb el trist rècord anual de condemnes a mort. Aquest film és simptomàtic perquè ens mostra perfectament el motiu de la violència en un gran país, a tots els nivells: al carrer, a les escoles, a les presons, fins i tot, als tribunals de justícia... Si creiem que la violència es pot solucionar amb més violència, que la justícia es una qüestió individual, que el dret a portar un arma es dedueix del dret inalienable a la pròpia llibertat, serà completament impossible supri-

mir la violència social. Perquè podem arribar a creure que justícia vol dir “violència bona”. Els personatges d'aquest film tenen tan confosos els termes justícia i venjança que el sacerdot -Robert de Niro sempre dona el nivell apropiat- fa el que mai faria un autèntic catòlic: tornar injustícia per injustícia. En un altre nivell, *Sleepers* és una pel·lícula conservadora: dona per bona la situació social existent i és incapaç de fer una crítica mínimament apropiada al fet violent. La violència individual no es pot explicar només amb l'existència d'homes dolents per natura, sinó que ens hem de qüestionar el sistema social que provoca els

comportaments violents. A la pel·lícula no hi ha cap crítica al sistema penal infantil nord-americà, si es produeixen comportaments aberrants a l'interior dels reformatoris no és culpa del sistema, sinó dels individus malvats; aquesta es la mentida que ens vol vendre *Sleepers*. ♦

Direcció, guió i producció:
Barry Levinson.
Fotografia: Michael Ballhaus.
Música: John Williams.
Muntatge: Stu Linder.
Actors principals: Kevin Bacon,
Brad Pitt, Robert de Niro,
Jason Patric i Dustin Hoffman.





Iñaki Revesado

La buena vida

Hi ha dins el cinema espanyol d'aquests dos o tres darrers anys una mena d'eufòria nascuda d'una recuperació important de públic (que paga gairebé 700 pessetes per veure un film fet en aquest país), d'una nova generació de cineastes (tant de tècnics com d'artistes) i sobretot, d'una qualitat mitjana que ja la voldrien alguns dels més veterans. Entre aquests nous valors del cinema nacional, i parlant només de directors, no podríem oblidar noms com el de Iciar Bollain (amb la fresca *Hola ¿estás*

massa just. Encara que sigui jove (no arriba als 30 anys), la seva experiència en això del cinema és molta, si tenim en compte que en el seu entorn familiar es troben directors, productors, guionistes, actrius..., però, per damunt de tot això, si sabem que és el guionista d'alguns dels films de més èxit del darrer cinema espanyol: *Amo tu cama rica*, *Los peores años de nuestra vida* i *Two Much*. Tanmateix, ell mai s'havia posat darrera d'una càmera, i en aquest sentit, podem dir que *La buena vida* és el seu primer film.

Acompanyant aquest jove, ens trobam amb un grup ben divers de personatges que l'ajudaran a sortir-se'n: una professora comprensiva (excel·lent Isabel Otero), mig maternal i tremendament dolça, que té la virtut, per al nostre protagonista, que sembla ser l'única persona del món adult que el pren seriosament, que ja no el veu com a un nin; l'amant del seu somni eròtic, representat per un jove un poc galtes però tendre, que finalment es convertirà en el seu millor aliat per aconseguir allò que més desitja; la seva tia, apareguda només perquè les circumstàncies l'obliguen, i de qui el jove acabarà per descobrir un passat insospitat i que no li agrada gaire; el seu padrí (per al qual David Trueba ha construït els més encertats dels diàlegs, deliciosament interpretats per Luis Cuenca) i que marca el tancament del cercle de la vida, com si nét i padrí fossin un mateix personatge en dues etapes diferents de la seva existència... I enmig de tot això, el seu desig, que no és altre que la seva cosina, una al·lota un poquet més gran que ell, que li mostrarà la cara i creu de l'amor. És en aquest apartat on millor ens mostra el director la seva elegància. El naixement del desig, la inquietud provocada pel sexe desconegut, barrejada amb l'adolescent impaciència per perdre la virginitat, podien haver fet del film un manual de mals gustos, però, contràriament, és tal vegada aquí on ens dóna els seus millors moments, plantejant el tema amb absoluta humanitat (llàstima que aquí hagi comès l'única errada, l'únic excés: la cita amb la prostituta és bastant difícil de creure), i descobrint-nos que el sexe pot ser dolç o pot ser amarg, igualment que l'amor, igualment que la vida... El que, en definitiva, ens vol fer veure David Trueba és que la vida d'aquest jove, com la de tothom, pot ser una bona vida o una mala vida, i que en el fet que sigui bona o dolenta, nosaltres hi tenim molt a dir. ❖



sola?), el d'Héctor Quiroga (amb la seva inquietant *Fotos*) o el trio format per Miguel Bardem, Alfonso Albacete i David Menkes (amb la seva pseudo-provocació *Más que amor, frenest*).

Arrossegats per aquesta eufòria, alguns pensen que tot producte nacional fet per un primer director ha de ser sinònim de bon film, i això, sens dubte, és un error. Estic pensant ara en dues pel·lícules, encara sense estrenar, com *A tiro limpio* (bastant fluixa) i *Esperanzas y Sardinas* (impresentable) que són una bona prova de que hem d'anar molt alerta i no deixar-nos dur per aquest intens optimisme.

Ficar David Trueba dins aquest grup de directors novells tal vegada no sigui

Coneixent els films esmentats no sorprèn el to d'aquesta pel·lícula, però caldria dir que la comèdia es mou en aquest cas per uns camins bastants més agrejolços que en els films abans assenyalats i que més d'una vegada l'espectador es queda amb el somriure congelat.

Ajudat per un grup d'actors magistral, David Trueba construeix la història d'un nin-jove de tretze anys que si bé desitja deixar el seu món infantil (pensant, sobretot, en què això comportarà el descobriment del sexe), es veurà forçat a créixer molt més ràpid del que pretenia com a conseqüència d'uns desafortunats esdeveniments que el deixaran gairebé sol en la vida.

Director i Guionista: David Trueba,
Música: Antoine Duhamel,
Actors: Fernando Ramallo, Lucía Jiménez, Luis Cuenca, Isabel Otero, Joel Joan, Vicky Peña.



Joan Bover

El joc de la tria

La finestra plegadissa s'aixeca a manera de teló per a la nina. Son pare i sa mare entren a la seva habitació per regalar-li un teatret de cartó, antic i fràgil. La jugueta marca el moment en què la nina pren la seva primera decisió important: vol esser actriu. La seqüència introductòria ens ha fornint les pistes per a una possible lectura d'*Actrius* sobre tres eixos: la reflexió sobre el passat, les conseqüències de la tria i la vida com a joc.

Com tota bona obra artística, "Actrius" permet més d'una interpretació: la crítica de l'ambició, l'anàlisi psicològica o les entranyes de la professió actoral són altres possibilitats. Però a mi em va seduir més aquesta atapeïda xarxa de memòries que es projecten dolorosament cap al present per recordar a na Glòria, n'Assumpta i na Maria que qualsevol moviment en el seu joc vital contribueix a marcar un camí que a la vegada oferirà noves oportunitats per a la presa de decisions. Totes tres, enfrontades a un personatge sense nom (perquè s'inicia encara en l'aprenentatge sobre el valor de la tria) es veuen obligades a mirar cap enre i acceptar (ja que no sempre és possible justificar) les diferents opcions que han pres en el passat, amb les indefugibles renúncies, els sacrificis, algunes comoditats i, inevitablement, les seves conseqüències

sobre el futur. La seva vida és una obra en què cadascuna ha estat protagonista i ha anat escrivint el seu paper sobre la marxa, trenant una mena de determinisme, paradoxal des del moment que és triat per elles mateixes. Aquest és, doncs, "el joc de les heroïnes", com maliciosament es titula el recital de na Glòria: un joc que comença amb una partida de cartes gens trivial i que obligarà a una elecció decisiva fins i tot a na Maria. Quan aquesta afirma amargament "no vaig voler jugar", les seves paraules adquireixen tot el valor simbòlic d'una reflexió lúcida més enllà del personalisme. De la mateixa manera que les tres lectures d'"Ifigènia" abasten ràpidament la categoria de tres visions diferents sobre com encarar-se a la vida.

Ventura Pons continua en el camí de l'austeritat i el despullament iniciat a *El perquè de tot plegat*. Amb un text tan superb i quatre actrius tan categòriques no ho tenia gaire difícil. Això i tot, cal reconèixer la valentia de la seva posada en escena. La cinta està construïda sobre un guió simètric fet de seqüències llargues i profundes, sobre uns diàlegs de rèpliques tan punyents com incontestables són els monòlegs i sobre una il·luminació uniforme i càlida que enllumena per igual tots els caires de la complexitat humana. Cap concessió a l'espectacularitat.

Ben al contrari, ateny l'essència a través de la concisió: el predomini de primers plans i mitjans; el muntatge (cada vegada que Lizaran ofereix el contrapunt necessari a les exageracions d'Espert/Sardà amb l'insert d'una sola mirada); i la situació dels elements - pocs - dins el pla (com quan Espert ens fita des d'un primer pla mentre té darrera la difuminada consciència que burxa en el seu passat representada per l'aspirant). Una tècnica sòbria per a un director que sap que l'espectacle és (dins) l'ànima humana.

Títol original: *Actrius*.
 Direcció: Ventura Pons.
 Guió: Ventura Pons i Josep Maria Benet i Jornet, a partir de líobra teatral "E.R."
 Fotografia: Tomàs Pladevall.
 Música: Carles Cases.
 Interpretació: Núria Espert (na Glòria), Rosa Maria Sardà (n'Assumpta), Anna Lizaran (na Maria) i Mercè Pons (l'aspirant).





Claudio Klynhout

"Jack" F. Coppola.

Jack no és una pel·lícula autobiogràfica, però a l'ordre del dia està el convenciment del seu director, F.F.C., que la seva infantesa com a ànec lleig pel seu prominent llavi inferior -que ara amaga sota una espessa barba- i la prolongada reclusió al llit, que el va mantenir allunyat dels altres nins, a causa de la pòlio, són trets comuns amb Jack. "Quan vaig llegir el guió, em vaig emocionar perquè era el mateix problema que jo havia patit. Precisament per estar malalt i ser diferent, estava aïllat de la resta de nins". Res més lluny, és una manera alegre de justificar com el gran Coppola, tantes vegades en la glòria, i tantes vegades més en la més absoluta ruïna, prova de pujar novament a l'ascensor -efecte que coneix com cap altre- i realitza un treball per encàrrec de Hollywood Pictures-Disney. Als grans se'ls permet tot o gairebé tot, i amb Coppola no s'hauria de rompre l'excepció. Al marge que ve com anell al dit, la seva identificació personal amb la història per empastifar de profunditat el producte.

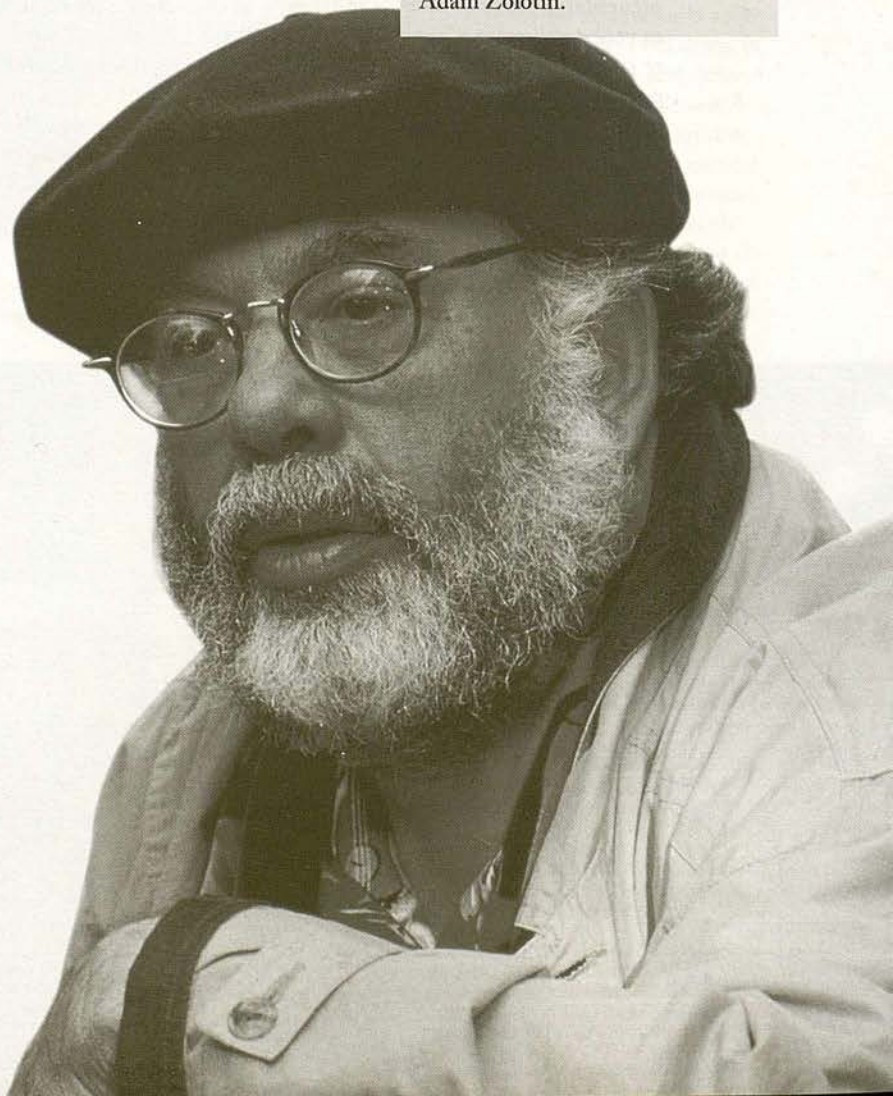
Agredolça comèdia de tons melodramàtics, *Jack* amaga un terrible misatge que commociona i aprofundeix en les vulnerables consciències dels petits. Avesats al conte de Peter Pan, el nin que mai va deixar de ser nin, Coppola presenta una nova faula, la d'un nin condemnat a ocupar el cos d'un adult, sotmès a les controvèrsies que suposa actuar com un menor, i a ser acceptat entre la resta de nins suportant les crueltats enginyoses que són capaços d'escopir els nins. En aquest nou plantejament, no per impossible (la sutiació que pateix Jack és única i completament fictícia, tot i que existeixen altres trastorns del creixement com la proferia), els menors descobreixen una nova fada amb moralina. Aprenen amb Jack que els bons sentiments estan per damunt de l'aspecte físic, de l'edat i de qualsevol altre tret extern. La pel·lícula fa remarca en un humor universal i en el patetisme inherent a aquesta casta de situacions. Però naufraga per moment entre un mar de salvetats. Robin Williams és Jack, el nin sobreprotegit pels pares i el tutor del món exterior, que s'enfronta a la seva major aventura: anar a escola. Però Williams no és

només l'encarnació del nin-adult, és en si la pel·lícula amb llums i ombres. Amb el seu pedigrée de gran còmic, insinua una varietat de registres interpretatius magnífics. Coppola també va justificar la decisió de dirigir el film per la possibilitat d'acomplir un dels seus projectes: fer feina amb Williams. Justificacions a banda, el director de la trilogia d'*El padrino*, *Apocalypse Now* o *Dràcula* rep l'indult per ser qui és. A favor de *Jack* convé destacar l'efecte de nou planter en el relleu generacional del director; amb aquesta faula, els més petits recordaran en el futur Coppola.

A un monstre, que ha acaparat cinc vegades l'Oscar de l'Acadèmia se li consent tot, fins i tot les seves apreciacions oportunes pel llançament mundial del seu clan "el que més m'agrada d'aquesta història és el contingut. La vida se'n va en un alè. L'has de disfrutar al màxim i posar-hi tot el cor". Doncs molt bé; tot i que també és humil reconèixer que per tan còmode viatge no feien falta ni tan grans ni tan luxoses fardes.

Si aquestes dues circumstàncies han passat a *Jack*, consola almanco confiar que la distribució comercial ompli les fardes financeres de la Zoetope, productora de Coppola, i li permeti embarcar-se en un dels seus habituals projectes. És igual que se les gastin de faraònic que amb tons personals, però al mestre Coppola, a pesar que l'ofici imposa les seves gangues, no se'l pot recordar a posteriori, i molt manco jubilar-se amb una feina tan simple i per més inri d'encàrrec. ❖

EUA 1995 T.O. Jack
 Director: Francis Ford Coppola
 Producció: Ricardo Mestres, Fred Fuchs, i Francis F. Coppola
 Guió: James deMonaco & Gary Nadeau
 Fotografia: John Toll, A.S.C.
 Música: Michael Kamen (i cançons varies)
 Muntatge: Barry Malkin
 Intèrprets: Robin Williams, Diane Lane, Brian Kerwin, Jennifer López, Bill Cosby, Fran Descher, Adam Zolotin.





Programació cine Centre de Cultura "Sa Nostra" febrer i març

CICLE CINEMA ESPANYOL

5 de febrer

Segundo López, aventurero urbano (1952)
d'Ana Mariscal

12 de febrer

Marcelino pan y vino (1954)
de Ladislao Vajda

19 de febrer

Muerte de un ciclista (1955)
de Juan Antonio Bardem

26 de febrer

Historias de la radio (1955)
de José Luis Sáenz de Heredia

CICLE TOD BROWNING

5 de març

El trío fantástico (1925)

12 de març

Garras humanas (1927)

Freaks (1932)

19 de març

Los pantanos de Zanzibar (1928)

26 de març

Drácula (1931)

Cicle de cine infantil i juvenil en català

Durant els mesos de gener, febrer, març i abril es realitza a diferents cinemes de Mallorca, Menorca, Eivissa i Formentera un nou cicle de cinema en català. Enguany s'organitza amb la col·laboració de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esports.

Les pel·lícules escollides són:

Sara Sara (Itàlia, 1995)

La glòria del meu pare (França, 1990)

Jan de la Jungla (Dinamarca, 1993)

PROGRAMACIÓ FEBRER

Sara Sara

Dia 4 a Santa Margalida

Dia 5 a Palma, al cine Metropolitan

La glòria del meu pare

Dies 15 i 16 a Pòrtol, al Centre Cultural "El Cine"

Dia 17 a Muro, al Cine Municipal

Dia 19 a Calvià, al Cine Parroquial

Dia 24 a Felanitx, a l'Auditori Municipal

Dia 26 a Cala Rajada, al Cine Juva

Dia 28 a Manacor, al Cine Goya.

Cicle "Fortunio Bonanova" al Teatre Principal (Consell Insular de Mallorca)

3 de febrer

Por quién doblan las campanas (1943)
de Sam Wood


10 de febrer

Ciudadano Kane (1940) d'Orson Welles

17 de febrer

Don Juan (1921) de Ricardo Baños



Imprescindible												
Molt bona	4											
Bona	3											
Regular	2											
Poc interessant	1											
	J.J. CORTÉS	ELENA ORTEGA	KLAUDI KLYNHOUT	M. MARTORELL	X. MATESAN	J.A. MENDIOLA	TONI ROCA	PAU ROSSELLO	DAVID DESOLA	M. CLAUDI SANTOS	PEP TRUYOLS	SAMAD HOUMAN
Rompiendo las olas	4	4	4			4	4			3	4	
La mirada de Ulises	4					4	4				2	4
Sol de otoño	3	4				4	2	4			3	
Tesis	4	3	3			4	4	4	3		3	
Trainspotting	3	3	4	4	4		1	3			3	
Sleepers	4	2	4	4	4	4	4	3	2	2	4	3
El perro del hortelano	3	2	3	4	4	4	4	3	4		1	4
James y el melocotón gigante	4					4	4				4	4
Secretos y mentiras	4	4	4	3			4	3				
La mujer del puerto	2			2		4	3	4	4		3	
El jorobado de Notre Dame	3			3	3	2	4	3			3	4
Emma	4		3	3	3	2	4	3				2
Microcosmos	4	3		4			1		3		1	
Más allá del jardín	4	1	4	3		1	1	2				
Cosas que hacer en Denver	2						4		4			
La buena vida	4	3			3	3	3	3	3	3		3
La Celestina	3			4	2		2	2			1	
Sobrevivir a Picasso	4	3	3	3		2	3	3				
Matilda	3		2	4	2		1					
Al cruzar el límite	4			3	2		2					
Agárrame esos fantasmas	2								4			

Amb Nòmina Viva
guanyaria més



NÒMINA
VIVA

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS

"SA NOSTRA"
Obra Social i Cultural

PUBLICACIONS DE "SA NOSTRA" CAIXA DE BALEARS