

Núm. 31
Març
1997



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA



ANYYS

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



AND THE OSCAR GOES TO...

Deixa que el vent t'emporti
i no perdis mai de vista l'horitzó
(*Les aventures de Jeremiah Johnson*, de Sidney Pollack)

El ball dels òscars ha començat. Dansaires satisfets i dansaires decebuts. Les sorpreses, si n'hi ha, són més per oblit que per revolució, una paraula que la cerimònia no admet. Quatre de les cinc pel·lícules designades són produccions alienes a l'imperi de Hollywood, aquesta seria tal vegada l'anècdota més remarcable.

Malgrat tot, però, no hi ha hagut encara una invasió d'oscaritzables a les nostres pantalles. Fargo ja ens queda una mica lluny, mentre que Shine, una altra de les candidates a la millor pel·lícula, ha comparatut gairabé sola i tímida.

Aquesta absència de produccions estel·lars ha permès una ocupació important de realitzacions espanyoles: El amor perjudica seriamente la salud, El dedo en la llaga, Tesis, Familia, etc. Tot i que s'esperava el retorn de Bwana, no s'ha produït. La no designació a la millor pel·lícula estrangera deu haver estat el motiu.



FOTO: MIQUEL MASSUTÍ

Quatre paràgrafs per a la cita més destacada d'aquesta festa anual, que acompanyarem amb una reivindicació nostàlgica. Juan Carlos Fresnadillo, un realitzador novell, ha vist com el seu curt Esposados ha estat elegit per competir en aquesta disciplina. Quan tornarà l'època en què ens trobàvem amb l'aperitiu d'un curt abans de la pel·lícula.

Bert, atenció a aquest títol, és ja en fase de muntatge. La Serra de Tramuntana, escenari del rodatge, ha donat pas a aquest nou procés que fa que la producció s'acosti al punt final.

Qualsevol esment a Bert és poc si interessa que es repeteixin rodatges a les nostres illes i, sobretot, de realitzadors nostrats com és aquest cas. Lluís Casasayas suporta el pes del guió i de la direcció. Sort, Lluís. Des de "Temps Moderns" volem ésser els primers a felicitar-te.

Pel que fa al panorama cinematogràfic del país, és important destacar la iniciativa dels Renoir. "13 Premières", durant tretze dies consecutius, haurà permès entrar en contacte amb l'actualitat més viva.

I per acabar, podeu comprovar que amb aquest número feim tres anys, cosa que no hauria estat possible, entre altres motius, si els lectors que ens heu seguit fins ara no haguéssiu tengut una paciència que fins i tot a nosaltres ens sorprèn cada mes. No defalliu, perquè la vostra perseverança es veurà recompensada. Moltes gràcies i recordau que cada dimecres de març i abril teniu una cita inexcusable amb Tod Browning al Centre de Cultura. ❖

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Març 1997. Núm. 31

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

Imprimeix
Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit 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,
Xavier Flores.

Col·laboradors
Josep Rosselló, Jeroni Salom,
Miquel Roca, Pere Estelrich i
Massutí, Eduard Jordà, Gabriel
Genovart, Perfecto Cuadrado,
Elena Ortega, Francesc Rotger,

F. Javier Sánchez-Cuenca, 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"

"Temps moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.



Antoni Serra

“...On pleure les lèvres absentes
De toutes ces belles passantes
Que l'on n'a pas su retenir.”

Les passantes, d'Antoine Pol, musicat i cantat per Georges Brassens

En qüestió de *belles passantes*, en aquest cas, de dones cinematogràfiques, de cel·luloide, en blanc i negre o de coloraines, també som un eclèctic. És natural, crec jo, que s'intentin conciliar totes les doctrines possibles –filosòfiques, teològiques i fins i tot càrniques– per admirar, amb la passió que la vida hagi volgut concedir-nos, les dones que no es poden tocar, que ens han “passat” per davant els ulls, que hem estimat durant alguns instants secrets i que, tot i la fugacitat, han tingut papers remarcables en la nostra formació sentimental. Jo he tingut molts d'amors cinematogràfics, més en l'època antiga –quan érem muts, però no cecs– que no en aquesta d'ara, que en diuen moderna i que tan sols és *light*, consumista i disbaratadament competitiva.

Si, en aquests moments, algú pensa que som un passerell que divaga, potser li donaré la raó.

Que consti, però, que no és una dissertació del tot gratuïta. Només ho és un xic, com passa sempre als tímids quan han de parlar d'amors, siguin espirituals o deliciosament pecaminosos; quan es tracta de reconèixer que preferim, que preferesc, contràriament del que poden pensar, Theda Bara en blanc i negre, posem per cas (la Salome del film d'Edwards, per exemple), que no la Carmen Sevilla de carn i ossos, per molta de carn que acumulàs damunt l'esquelet.

En fi, que hi ha actrius que, en el passat, han despertat en mi grans passions: Dolores Costello a *When a Man Loves*, Pola Negri a *Forbidden Paradise* (per més que Lubitsch intentà perversament distreure'm sense aconseguir-ho del tot); Brigitte Helm a *Metropolis* (que jo vaig incorporar en homenatge sentimental i emocionat a la meua primera novel·la del cicle Mosqueiro); Gloria Swanson a *Bluebeard's Eight Wife*, o, per posar punt i no ser excessivament promiscu, Ann

Harding a *The Fountain*. Aquestes són les meves dames indiscutibles, misterioses. Marcaren la meua ja llunyana –llunyaníssima, ai!– joventut i ara m'ajuden a enyorar, una de les ocupacions plausibles de la vellesa. Eren, totes elles, dones de cel·luloide, i encara en trobaríem algunes més: Clara Bow, Marie Dressler, Lyda Borelli o Dorothy Lamour (és una concessió a *High, Wide and Handsome*). Impossibles, inabastables, inabordables, i, tanmateix, d'una manera o altra, hi he fet l'amor sense condicions, sense promeses, sense temor a cap pressió/repressió social.

fundament enamorat. Una metamorfosi que no eren capaces d'aconseguir actrius que militaven en la cursileria regnant com Jane Russell, Anafía Gadé, Greer Garson (una versió femella de Henry Fonda disfressat de Mrs. Miniver, en concessió ben intencionada a Antoni Figuera), Zsa-Zsa Gabor, Diana Durbin o la més inefable de totes, el model nord-americanitzat per excel·lència, Doris Day (estic segur que aquesta flòvia mai no va saber què era un preservatiu: *Lover Come Back*). Ja em direu què es podia fer amb aquestes pepes inflades i inflables, sinó esquarterar-les a



Fer l'amor sense passar per la vicaria i sense portar els calçons blancs amb un segell del padre Damián no tan sols era pecat mortal durant el nacionalcatolicisme, sinó que et convertia per decret eclesiàstic en un tuberculós irredent. I el franquisme, això, ho condemnava de cop.

Però, sobretot, aquestes dames cinematogràfiques –les que he dit i algunes més encara: Marlene Dietrich (la de *So Sind die Männer*), Asta Nielsen, Louise Fazenda o Marion Davies– tenien la capacitat de fer-me perdre el cap, de fer-me creure que en qualsevol moment em convertiria en un amant com Déu i el Sant Pare manen o sia, un amant voraç, inesgotable, gens ni mica fidel, però pro-

cops d'imaginació.

I permeteu-me acabar aquest cens de belles passantes amb un homenatge incondicional a una actriu centroeuropea: Lya de Putti. Aquesta actriu de Budapest que va morir a Hollywood (tothom pot tenir una desgràcia a l'hora de morir: no saber triar el lloc adequat), que treballà a les ordres de Murnau (*Der Brennende Acker*) i de Griffith (*The Sorrows of Satan*), podria sintetitzar totes les meves passions i moltes altres dèries. Us ho explicaria si no fos que he d'acabar l'episodi. Exacte: el cinema existeix, perquè va existir Lya de Putti. Ja m'enteneu, confii... ❖

Jack Palance: “Quan sent parlar a algú de cultura, no ho puc avitar: trec el talonari de xecs”
El desprecio (1963) de Jean-Luc Godard

Pola Negri amb
George Siegmann



L'home del violoncel

Pere Estelrich

El passat 24 de gener, dintre del cicle Noves Musiques, el Centre de Cultura de Sa Nostra programà un intèrpret una mica heterodox, el qual es presentà acompanyat, a més del seu instrument (un violoncel), d'una pel·lícula: *L'home de la màquina fotogràfica* de Dziga Vertov. Al llarg de la segona part de la sessió, l'artista realitzà tota una sèrie d'improvisacions sobre algunes de les imatges del clàssic del cinema mut ja esmentat. A la primera part una obra, també amb una forta base donada a la improvisació, amb el títol de *Gumpton in Limbo*. Sempre, això sí, emprant aparells electrònics per tal de distorsionar el so clàssic del violoncel i obrir les seves possibilitats artístiques.

Parlam de Tom Cora, un artista polifacètic que treballa a cavall entre diversos estils musicals, de veres que la

seva música (perquè ell, a més d'interpretar, també és l'autor de les partitures que ofereix), el seu estil és del tot inclassificable.

Tom Cora va néixer a Yancey Mill (Virginia, EUA) i es va formar musicalment com a guitarrista de *gospel*, *jazz*, *country* i *blues* per després dedicar-se exclusivament al violoncel explorant tant la improvisació com la música tradicional turca i de l'Europa de l'est.

Durant els anys vuitanta, Tom Cora va sovintejar els clubs d'improvisació actuant habitualment amb músics de la talla de Chadbourne, John Zorn, Wayne Horovitz, David Moss i Toshinori Kondo.

Cora ha format equip amb el legendari grup "The EX" i ha editat dos enregistraments com a solista: *Live at the*

Wetern i *Gumpton in Limbo*. Actualment ofereix gires per tot el món. *Gumpton in Limbo* fou un encàrreg de David Schwartz, comissari del Museum of the Moving Images. Després de l'actuació al Museu, Cora va comprar una de les edicions originals del film *The Man with the Camera* de Vertov per passejar-la i oferir-la a actuacions per Europa a finals de 1994. Des de llavors ha estat reclamat per sales de concerts prestigioses, com la sala Metrònom de Barcelona, sala a través de la qual l'artista contactà amb el nostre Centre de Cultura. ♦



Tom Cora musicant
The man with the camera

Joan Elvordi

D'ençà que Méliés va filmar el curtmetratge *Viatge a la lluna*, la indústria cinematogràfica no ha parat de produir grans pel·lícules fantàstiques. El cinema ha estat denominat la fàbrica de somnis, però potser seria més correcte dir "la màquina de veure els somnis": a la pantalla prenen realitat les imatges dels mons somiats -siguin reals o ficticis, és igual. Al cinema podem veure el futur, o els futurs, si volem parlar amb propietat, ja que si no creiem en la pre-determinació el futur ha d'esser múltiple.

Les pel·lícules sobre els futurs són un subgènere dintre de la mal denominada ciència ficció que, per la seva banda, forma part del gènere de cinema fantàstic. Una denominació més ajustada seria cinema d'especulació social, encara que ningú aniria al cine a veure una pel·lícula d'un gènere tan pretensió i amenaçadorament avorrit. Per sort, els cineastes han preferit contar històries a desenvolupar teories. Imaginar una societat futura és plantejar-se cap a on pot derivar el nostre món, com funcionarien altres fórmules d'organització social. Aquest qüestionament de les estructures socials dona actualitat permanent a les millors obres; per exemple, *1984* manté plena vigència encara que hajan superat la data nominal i hagi caigut el mur de Berlín, *1984* sempre serà un futur encara que amb la data caducada. En definitiva, i en contra del que alguns creuen, la ciència ficció és el més conceptual i sociològic de tots els gèneres cinematogràfics.

El cicle CINEMA I FUTUR ens porta tres pel·lícules de tres èpoques molt diverses i amb tres estètiques molt pròpies de cada una d'elles. Un lloc comú de totes tres pel·lícules és presentar la ciència al costat del poder i sempre amenaçat la dignitat, la cultura i la identitat de l'individu. La ciència sense consciència que vol crear l'home perfecte, però a costa de sacrificar la mateixa humanitat de l'home, oblidant que no hi ha futur sense dignitat, cultura i identitat, si no hi ha memòria col·lectiva.

Metrópolis és una peça mestra de l'expressionisme dels anys 20, amb una lluita de classes com a teló de fons i la rebel·lió de les masses oprimides i explotades. Estèticament ens ofereix unes imatges inoblidables, com el canvi de torn dels obrers, la creació del robot Maria o la ciutat futurista de gratacels cubistes. La preocupació social -i fins i tot sindical- de la història beu de les doctrines a l'ús de l'època, el socialisme, anarquisme, bolxevisme i, perquè no, nacionalsocialisme.

Quaranta anys més tard, amb la guerra freda i el triomf del consumisme, Truffaut no podia contar històries tan punyents i feridores; *Fahrenheit 451* sembla molt més *light* i amb la diletància de la *gauche divine* es qüestiona què seria del món sense llibres i dóna una resposta entre el mesianisme d'uns

pocs i la comuna *hippie*. Pel·lícula oblidada en les reposicions, potser sigui ara un bon moment de revisar-la, com s'està fent amb altres expressions artístiques dels anys seixanta.

I vint anys més tard la magnífica i inquietant *Blade runner* de Ridley Scott ens submergeix en una ciutat caòtica i pluriracial dominada per les multinacionals on ningú té segur ni la seva pròpia memòria que li distingeixi d'esser un producte fabricat, un *repllicant*. ❖

A la Sala de Cultura de Ciutadella, del 31 de gener al 21 de febrer: cicle de CINEMA I FUTUR, amb les pel·lícules "Metrópolis" de F. Lang, "Blade runner" de R. Scott i "Fahrenheit 451" de F. Truffaut, presentades per Fernando Pérez Pachó i Miquel Barceló.



Fritz Lang dirigint *Metrópolis*



Disney

Sadam Kouman

El canvi de nord dels estudis Disney des que va aconseguir el cel (econòmic) gràcies a *El rey león* és ja una realitat amb l'estrena de *El geperut de Notre Dame*. Des dels inicis en els quals Walt Disney es dedicava a experimentar amb el sonor a *Steamboat Willie*, primer curt animat amb so de la història, està clar que el màgic de Burbank, malgat que utilitza com a mitjà un instrumental pensat per a cervells infantils, ja seva finalitat era conquerir els cors adults.

Els dibuixos animats de la factoria Disney mai no han estat tan innocents com per poder convertir-se en la metàfora cinematogràfica dels nadals com es vol des dels despatxos californians. Tot i això, tampoc s'ha de caure a l'error de veure en l'ànec Donald un avançada del feixisme radical estadunidenc, com creien uns

escriptors a l'hora d'analitzar a consciència unes vinyetes editades a Xile de l'ànec histèric. El primer intent d'evolució es va saldar amb un fracàs econòmic i, alguns diuen, que artístic. *Fantasia* va ser la revolució aplacada amb la qual Disney va haver de continuar realitzant apostes artístiques arriscades però dins dels convencionalismes del mitjà. Però des que el 1937 *Blancaneus* aparegués xiulant quan treballava, els llargmetratges animats de la casa sempre han anat dotant d'una malícia especial tant determinades seqüències com alguns dels seus personatges. A aquest darrer cas, és ja reconegut a tot el món l'alta qualitat d'allò que s'ha cridat a anomenar "La galeria de dolents Disney", en la qual el ministre Frollo de *El geperut de Notre Dame*, home fred i recorcat per la repressió moral, ha entrat en un lloc de privilegi. La seva escena davant la xemeneia, a més de la complexitat musical que evidència el mestratge de Alan Menken, configura tot un moment de perversió i fetixisme que deixa en evidència el càncer de la inquisició

moral que pareix sorgir a la nostra aldea global, especialment a Estats Units, país de telepredicadors, de Pat Buchanan i de contractes amb Amèrica firmats per Newt Gingrich. A Disney ja saben què és eludir la censura. Quan el codi Hays va enfosquir Hollywood, una de les regles era la de mostrar als matrimonis en llits separats. Disney va aconseguir "colar" una sèrie de llicències morals en la seva pel·lícula *La Dama y el vagabundo*: la parella canina protagonista manté relacions prematrimonials després del festí romàntic que els prepara un *chef* italià amb debilitat vers els animals, fruit de les quals naixeran després els cadells del final de la pel·lícula. Mentrestant, la parella humana sí que aconsegueix dormir en un llit de matrimoni corrent.

Aquesta és una simple anècdota d'un home, Walt Disney, del qual se n'ha dit de tot. Però una cosa sí que està clara: aquest personatge conferia d'una gran sensualitat a totes les protagonistes dels seus treballs, una sensibilitat que han heretat els encarregats actuals de dirigir el camí de la companyia. I si no aquí quedarà per a la posteritat l'exemple de la bellesa racial plasmat en la princesa Pocahontas o la recent transformació de la pepa Barbie en l'atractiva dansarina gitana Esmeralda de *El geperut de Notre Dame*.

Inclús a *Peter Pan*, la pel·lícula més màgica de Walt Disney, alguns van veure en Campaneta la figura de Marilyn Monroe però aquesta petita fada va tenir com a model a la bailarina Margaret Kerry.

L'evolució també ha tocat el tema de la mort, si a *Bambi* el tret en off no feria la sensibilitat infantil, a *El rey león* la caiguda de Mufasa, pare del petit lleó Simba, en meitat d'una desbandada de antilops mostrava cruament la primera mort d'un progenitor a una producció animada Disney. Aquest fet no s'ha de confondre amb les caigudes al buit del dolent de la pel·lícula, repetida metàfora de la caiguda a l'infern del malvat que, d'aquesta manera, paga les seves culpes, conjurant el mal, com queda clar a *La Bella i la Bèstia*, *El rey león* i. ❖





Els Goya, el públic i la crítica

Javier Matesanz

Tant me vaig avorrir els darrers anys, que enguany no vaig veure la gala dels Goya. I ara va i em diuen, fonts de tota solvència i dignes d'absoluta credibilitat, que no varen estar del tot malament. Justament! Enguany que he passat de tot, resulta que la vetllada, des de la perspectiva televisiva, perquè jo vaig estar un any *in situ* i és, potser, més insuportable encara (la gala; perquè el còctel va estar bé i la companyia era idònia per mitòmans com jo), la vetllada, dic, resulta que va ser prou entretinguda i, per acabar d'emprenyar-me com si sabessin que havia optat per una pel·lícula americana (i horrible) la gran nit del cinema espanyol, els membres del jurat em castigaren amb un veredict que, per primer cop d'ençà que el pintor es va ficar a cineasta, no tan sols em sembla just sinó que és just.

I per què és més just que mai, quan és irremeiablement subjectiu com sempre? Doncs, perquè per primer

cop, i esperem que serveixi de precedent, aquesta subjectivitat inevitablement lligada al cinema, és a dir, la famosa qüestió-de-gusts, és compartida per jutges, crítica i públic en una equació que semblava poc menys que impossible.

Els factors que han fet realitat aquesta fórmula gairebé inèdita fins ara tenen un nom: *Tesis* i *El perro del hortelano* i uns llinatges: Amenábar i Miró, respectivament. Set Goyas cadascú. Perfecte. Merescudíssims. Però el que crida més l'atenció ha estat que la crítica, tractant-se de dues pel·lícules veteranes del cartell i, per tant, amb prou anterioritat als guardons, que sembla que provoquin alèrgia en alguns cronistes, va coincidir, gairebé per unanimitat (s'entén que en el món del cine això és impossible en termes absoluts), a destacar ambdues cintes com dues bones pel·lícules. Ben diferents entre si, totes dues reberen molt bones crítiques en general.

Però encara és més estrany que el favor de la crítica hagi coincidit amb el favor del públic, que se sol passejar per indrets ben llunyans entre barries i estrelles. Poques són les pel·lícules nacionals que capten l'interès de l'espectador i, quan això passa, mai no s'havia vist que fossin precisament aquelles que afalagaven les crítiques. Però les xifres canten i el fet que *Tesis* dugui gairebé un any en la cartellera i *El perro del hortelano*, uns tres mesos, i que els exhibidors no hagin hagut de perdre el cul de darrera hora per reestrenar-les i aprofitar la veta de les estatuets -com ha passat gairebé sempre amb els films que han estat multiguardonats, però que han durat no res a cartell-, és força indicatiu que per una vegada tots els membres de la gran família del cinema anem plegats. Que durí! ♦



R. Mitchum: "Vera, vostè em recorda una vella amiga egípcia: l'esfinge"
Jane Russell: " A vostè li agraden les dones de pedra"
Una aventura en Macao (1951) de Josef Von Sternberg



Ernest Lehman, un escriptor totterreny

Elena Ortega

Ernest Lehman forma part de la generació de guionistes que va arribar a Hollywood a la dècada dels cinquanta, una època de canvis significatius en què es va produir la irrupció de la televisió i la desaparició dels grans magnats i els monopolis cinematogràfics i que va provocar, entre altres coses, que els escriptors ja no tenguessin contractes anuals, sinó contractes específics per projectes determinats.

l'autor del guió. Lehman no es va desesperar; durant anys es va prendre la molèstia d'escatir els números de telèfon dels crítics "desmemoriats", per recordar-los que les pel·lícules, a més de dirigides, fotografiades, muntades, sonoritzades, etc. havien estat escrites per algú. Gràcies a Lehman, i a d'altres com ell, la tasca del guionista va començar a considerar-se com el que és: una de les etapes fonamentals en la realització d'un film.

encara més, acostumava a experimentar en pròpia pell les situacions que més tard havien de passar els seus protagonistes. Abans de començar el guió de *North by Northwest*, Lehman va dedicar un cert temps a viure les aventures en què es veuria ficat Roger Thornbill. Per inspirar-se, va visitar la seu de les Nacions Unides i va viatjar a Dakota del Sud, on va realitzar algunes excursions a la muntanya Rushmore. Per la memorable escena en què detenen Cary Grant gat al volant del seu automòbil, va aconseguir, amb l'ajuda d'un amic jutge, que el sotmetessin als mecanismes habituals en aquests casos i reconeixement mèdic, autorització per realitzar una única telefonada, i fins i tot va haver d'escoltar les amonestacions de la patrulla policial camí de comissaria.

Quan li demanaven si al guió de *North by Northwest* subjeia intencionadament qualche contengut simbòlic, Ernest Lehman treia a rotlo un cert article publicat a una revista francesa, en el qual el periodista tractava de desxifrar, per mitjà de diagrames, els moviments dels personatges al film. Hitchcock i Lehman acostumaven a burlar-se de les interpretacions al·legòriques a què sotmetien les seves pel·lícules. Per exemple, quan a *Family Plot* un fuster va oblidar al lloc de rodatge dos taulons que recordaven vagament una creu, i que durant l'escena un cotxe que queia per un pendent els toma, un crític va atribuir aquell incident a l'anti-catolicisme de Hitchcock. ❖

North by Northwest va ser el primer guió original de Lehman, escrit, segons recorda l'autor, en una època en què no era ben vist que algú estàs fent feina en un guió original, llevat que anàs de capa caiguda. Aleshores es valorava que el text vengués avalat per un bon llibre o una obra teatral d'èxit; situació que es va modificar substancialment quan l'any 1967 William Goldman va superar la barrera dels 400.000\$ amb la venda del guió original *Buth Cassidy and the Sundance Kid*. (Extret de John Brady: *El oficio de guionista*).



Autor de relats curts publicats a prestigioses revistes, Ernest Lehman va arribar a Hollywood l'any 1952 contractat per la Paramount per escriure el guió de *Executive Suite*. La nova dedicació professional el va dur a descobrir l'anonimat en què feien feina els guionistes a Hollywood. La revista "Newsweek", que va dedicar un suplement de cinc pàgines a la seva primera pel·lícula, on fins i tot esmentava el ca que hi apareixia, no es va referir en cap moment a

Un dels trets que caracteritzen la producció de Lehman és la seva versatilitat. Aquest escriptor "totterreny" és autor dels guions i adaptacions de films tan diferents com *Sabrina*, *North by Northwest*, *Family Plot*, *West Side Story*, *The Sound of Music* (*Sonrisas y lágrimas*) etc.

Per desenvolupar la seva feina, a Lehman li agradava conèixer el món que els seus personatges habitaven,



El Cinema, història d'una passió (I)

Planas i Sanmartí

Els passis

El meu pare, Jaume, fou part de l'empresa Roses-Tous fins que aquesta tanca el Teatre Balear per a transformar-lo en una sala de bingo. Jo era un nin quan Fernando Tous i Lladó i Josep Roses i Rovira, convenceren mon pare per a fer-se càrrec de la gerència d'una empresa que programaria tres locals: el Teatre Líric, el Teatre Balear, que eren propietat dels hereus de Josep Tous i Ferrer, i del Cine Progrés, que estava a la barriada de Santa Catalina. Durant un cert temps també administraren un cabaret que es deia Salón Ibiza i també foren els empresaris del barceloní Teatre Poliorama. A la mort de Fernando Tous, el succeí el seu fill, el periodista Josep Tous i Barberan.

Fou una època daurada perquè, a més de la programació del cinema, oferiren òpera, sarsuela, concerts, teatre, varietes, revistes, espectacles folklòrics, ballet, patinatge sobre gel i, durant els Nadals, convertien el Teatre Balear en un circ. Molta gent recorda, encara, amb goig, les temporades de "titeres" al Balear. L'empresa es desfeu tot d'una del Salón Ibiza, després del Poliorama, de Barcelona, i es quedà amb el circuit Líric, Balear i Progrés. L'Ajuntament enderrocà el Teatre Líric, incomplint la promesa de bastir-ne un de nou, i l'empresa tancà el Cine Progrés. Finalment, uns anys després, convertí el Teatre Balear en un bingo. El meu pare, delicat de salut i ja retirat, ja havia deixat la gerència de l'empresa, però no els altres lligams.

Però visqué i protagonitzà uns anys esplèndids pel que fa al cinema. Llavors, a Ciutat, hi havia poques sales i compartien programació. El costum d'aquells temps era fer tres sessions dobles: a les tres, a les sis i a les nou del vespre. La primera pel·lícula, de tercera o quarta reestrena, anava en primer lloc, la segona, l'estrena, en segon. És a dir, quatre i mitja, sis i mitja i deu i mitja, més o menys. El públic les anomenava de forma molt clara. "Sa bona (l'estrena) i sa dolenta (la reestrena o complement)", encara que també havia espectadors rudimentaris que simplificaven: "sa primera i sa segona"

Per ajustar els metratges als temps de què es disposava (tres hores o tres i escaig), hi havia dos sistemes molt poc recomanables. El primer era un truc molt rudimentari: la primera sessió, la de les tres, començava abans que el primer espectador accedís a la sala on ja es projectava "sa primera". A la cabina de projecció, emperò, la projecció s'havia començat amb el segon o tercer rotllo, de manera que es recuperàs el minutatge precís per acabar a las dotze de la nit, més o menys, fent les cinc projeccions restants, íntegres.

L'altre sistema consistia a fer els talls necessaris perquè la primera pel·lícula o de complement tengués una durada ajustada a l'horari. Això es feia per dues raons. La primera, perquè el Govern Civil marcava uns horaris estrictes per

l'acabament dels passis. Hi ha hagut temps en que no tancar el local un minut més tard de les dotze de la nit, significava una bona multa. Quan la durada de les pel·lícules feia impossible els ajustaments, es projectaven complements curts. O sia, els dos No-Do (A i B), el documental oficial *Actualidades* i uns dibuixos animats. Si així i tot no es podia adaptar l'horari, es començava a les tres de l'horabaixa amb l'estrena i, després, els complements, fent tres passis de la pel·lícula principal i dos dels complements. Finalment, passat el temps, ja es comença a oferir només l'estrena, com ara es fa. El cinema ha canviat molt i molt i d'això en parlem en altres trobades. ♦

The End
(To be continued).



Jeff (pistolero): "Quan mossec un bistec, m'agradaria que es defensàs"
La llave de cristal (1942) de Stuart Heisler

Havier Flores

Després de pel·lícules com *Alicia en la España de las maravillas* de Jordi Feliu, *Tres en raya* de Paco Romà, *Sus años dorados* de Martínez Lázaro o *Hay que zurrar a los pobres* de Santiago San Miguel i una llarga carrera teatral, l'actriu Mireia Ros debuta en la direcció amb la pel·lícula *La Monyos*, de la qual també ha escrit el guió, i que el pròxim 7 de març s'estrenarà a Palma.

Mireia Ros no pensa deixar la interpretació, tot i que li agradaria alternar la feina de sempre amb la direcció.

Aquestes són algunes de les seves impressions poc abans de l'estrena oficial de la pel·lícula.

Temps Moderns: ¿Com es va gestar la idea de la pel·lícula i del personatge de *La Monyos*?

Resposta: La pel·lícula neix de les narracions que ma mare havia d'improvisar de vegades a l'hora de menjar; com que érem molts de germans, ella ens donava de menjar gairebé en fila índia i una cullerada per hom; per mantenir la nostra atenció ens explicava moltes històries meravelloses, una d'aquestes era la de "la Monyos", que a més a més era real. A mi, aquesta història -que ella sabia adornar amb detalls molt personals- em va agafar des del començament i va fer que, amb el temps, m'interessàs conèixer aspectes de cada vegada més pròxims a la seva vida i a la llegenda, ja que, si bé hi ha moltes persones que la varen conèixer i la recorden -era un personatge molt popular-, la veritat és que la història autèntica de la seva "vida" no es pot conèixer amb certesa.

Per mi era un personatge màgic i inquietant que, a més, tenia l'afegit del misteri d'un passat que la va convertir en llegenda; la llegenda era que va embogir per amor i d'aquí la creació d'aquest personatge estrafolari i esperpèntic que era tan popular a La Rambla i a la resta

de Barcelona. Em va interessar aquesta persona que fuig de la realitat i decideix construir-se un personatge. Per la pel·lícula vaig voler fugir del "flash back" i vaig recuperar el personatge de ma mare com la nina que va descobrir "la Monyos" i així queda com un conte. M'interessava molt més la història de "la Monyos" com a llegenda que no com a documental biogràfic.

T.M.: ¿De quina manera es va passar del guió a la producció de la pel·lícula?

R: Fa devers 8 anys que vaig començar a escriure el guió. Com comprendreu, el projecte i el guió han sofert molts de canvis: des del moment que em proposen fer una sèrie de televisió fins que decideix fer la pel·lícula com jo la tenia visualitzada m'ha passat gairebé de tot; però el que importa, per resumir, és que, amb el darrer canvi de legislació i les ajudes a nous realitzadors, present el projecte i l'aproven. Aquí és quan es posa en marxa el projecte real de fer la pel·lícula. La darrera ajuda va ser la incorporació a la producció d'Adolfo Domínguez. A Adolfo li passava el guió la meua sòcia i productora, Marta Figueras, i jo un divendres i dilluns decideix implicar-s'hi d'una forma entusiasta i creativa.

T.M.: ¿Va ser difícil per una actriu triar els actors?

R: En un primer moment, era jo qui havia d'interpretar "la Monyos", però després que vaig decidir dirigir-la, va ser molt fàcil triar Julieta Serrano pel

paper; m'encanta la facilitat com Julieta Serrano pot jugar amb la dolçor, la inquietud, aquella màgia de la seva mirada que pot canviar de registre amb gran senzillesa en el mateix pla. Amb Eufèmia Roman he tingut la sort de trobar la "Lolita" que jo havia "vist"...

M'agradava la idea que els actors no fossin gaire coneguts, tot i que al començament hi va haver l'excepció de Miguel Bosé, en qui havia pensat pel paper d'Alejo. Té aquell aspecte físic de galant que jo cercava; de fet, Miguel hi va estar a punt d'entrar a la pel·lícula, però la gira de promoció del seu darrer disc ens ho va impedir. A ell li agradava molt el projecte, però nosaltres no som una productora tan potent que es pugui permetre retardar un rodatge a voluntat...

L'elecció de Carles Sabater per aquest paper va ser molt important i encertada, a parer meu, perquè Carles té aquella presència que jo volia de galant aristocràtic i a la vegada m'agrada el seu registre de comèdia subtil... La resta del repartiment són gent pura de teatre que jo respect moltíssim i que en aquest país potser no se sap valorar tant com ho feim els qui som a la professió. Pel paper de les dues nines, vaig tenir moltíssima sort perquè vaig trobar dos autèntics "monstres" de la interpretació que, a més, estan encantadores a la pel·lícula. També et puc dir que les vaig seleccionar d'un càsting de més de 1000 nines.



T.M.: ¿I com es troba una actriu darrere la càmera?

R: Com a actriu tenia clar des d'un primer moment que, a pesar que sempre hem anat ofegats de temps, jo tendria un especial tracte amb els actors. He tingut la sort de comptar amb bons actors, cosa que et permet després veure la gran generositat que et tornen quan creuen en un projecte i els dediquen una mínima i indispensable atenció.

En posar-me darrere la càmera, he descobert la fragilitat dels actors en un rodatge, per això valor tant la seva implicació emocional... La pel·lícula és una història de sentiments i d'emocions i, a part del meu treball rere la càmera, tenia clar que això només ho podrien transmetre els actors. Fins i tot el fet de no poder treballar amb so directe pel seu elevat cost i la dificultat tècnica per una pel·lícula d'aquestes característiques d'ambientació, m'ha obligat a fer feina amb ells en el doblatge... Amb tot això que dic sobre els personatges i els actors, no vull dir que n'hagi descuidat la narrativa, ja que en definitiva el que jo volia era contar una bona història.

T.M.: I ja per acabar, ¿com trobes la indústria cinematogràfica del país?

R: Malauradament, no en tenim, d'indústria. Crec que per no embullar-nos en aquest tema hem de veure les coses que sí funcionen i on funcionen; per exemple a França sí funcionen i, si allà funcionen, ¿per què no passa aquí? La quota de penetració del cine nacional és gairebé del 40% i encara els sembla millorable, en canvi aquí estam sobre el 10%... El sector del cine és molt complex i barreja massa ingredients i interessos: producció, distribució, exhibició...

L'administració i les institucions són les que han d'arbitrar



solucions o, almanco, propostes perquè el cine del país no desaparegui, perquè els casos de Marta Balletbò o Isabel Coixet no siguin casos aïllats... Ara, casualment, ens trobam davant d'un present complicat però esperançador; s'estan fent bones pel·lícules de gent nova que, a més a més, aconsegueixen molt bona acollida en festivals de fora...

El tema de les subvencions, trob que és molt necessari però insuficient... S'haurien d'obrir noves vies, com per exemple la llei del mecenatge, que a mi em sembla molt interessant a priori... Hem de mentalitzar a la gent que vulgui fer feina en aquest "medi" que el cine no és rendible a curt termini, però sí en 4 o 5 anys... A hores d'ara em sembla imprescindible la implicació de les televisions públiques en la producció cinematogràfica. Les televisions públiques haurien de fer una aposta decidida per la qualitat i no estar supeditades en exclusiva als índexs d'audiència. La competència amb les privades és absurd i potser immoral: al públic, si li dones qualitat, també ho aprecia i ho veu... ❖



Els periodistes grocs:

les versions de "The Front page"

Antoni Oliver

Si hi ha una obra que caricaturitzi el periodisme groc amb gràcia és *Primera plana* (*Front page*) que ha donat lloc a quatre versions cinematogràfiques fins ara, totes elles més o menys memorables per una o altra raó. L'obra original és una peça teatral de Ben Hecht i Charles Mac Arthur que és una sàtira del periodisme groc dels anys vint i, fins i tot del periodisme groc de tots els temps. La vella consigna "no deixis que la realitat et faci malbé un bon reportatge" és el que inspira tota la frenètica acció de

caç. Set anys més tard, és a dir el 1940, Howard Hawks, filma de nou el text de Hecht i Mac Arthur, i elegix de protagonistes Cary Grant i Rosalind Russell. En aquesta versió Hawks no vol enemistar-se totalment amb la premsa i situa l'acció "a l'època obscura del periodisme" i, se suposa que irònicament, diu que allò que es veurà "no té res a veure amb els periodistes d'avui". Observació aquesta que també es podria fer, irònicament, a qualsevol altra caricatura del periodisme groc que es faci. Que, per cert, no se'n fan moltes.

Hawks utilitza el seu estil absolutament eficaç en cada uns dels gèneres que va fer i imprimeix un ritme totalment àgil i vertiginós des de la primera escena. Aquí un incís. Quentin Tarantino en el guió de *Pulp Fiction*, a la primera escena a la cafeteria, apunta que "el diàleg s'ha de desenvolupar a un ritme ràpid, a l'estil de *Lluna nova*". És a dir que, Tarantino pren del mestre Hawks, i pràcticament calca, una de les escenes de *Lluna Nova* i l'estil frenètic del director de, entre d'altres joies, *La fiera de mi niña*. La versió de Hawks conta amb dos protagonistes excepcionals. Tant Cary Grant com Rosalind Russell estan el que es diu sembrats en el seus respectius papers. Ho broden. La química de la parella funciona a la perfecció i Hawks posa la seva saviesa i bona escriptura cinematogràfica al servei d'ambdós i de la eficàcia narrativa. És una pel·lícula en què no sobra un sol pla i cada diàleg està perfectament subratllat. Té una magnífica galeria de secundaris i rep tothom: els polítics oportunistes, el xerif negligent etc. L'acidesa i la mordacitat de la crítica cap als polítics quasi fa que els periodistes grocs i canalles caiguin bé. Rosalind Russell està magnífica en aquesta pel·lícula i Grant li dona una rèplica perfecta. Hawks demostra que també domina el registre de la comèdia a la perfecció i, uns anys més tard dominà fins i tot la comèdia musical on té una altra obra mestra amb *Los caballeros las prefieren rubias* amb Jane Russell. El personatge de Hidly Johnson, que interpreta Russell, està inspirat en la periodista Adela Rogers Saint Johns que treballà pels diaris de Hearst, magnat de la premsa groga, i fins i tot du un vestit a ratlles com ella.

La versió de Grant i Russell pot ser que sigui la millor de les quatre, encara que no

són pocs els qui pensen que la més aconseguida adaptació es la que va fer Billy Wilder que s'estrena amb el nom de *Primera plana* l'any 1974.

La veritat és que Wilder ho tenia difícil per donar una rèplica a la versió de Hawks i se'n surt més que bé. El film de Wilder el protagonitzen dos homes, a diferència de l'anterior versió, i són Walter Matthau i Jack Lemmon dos actors imprescindibles pel director. El guió és del propi Wilder i del seu col·laborador habitual A. L. Diamond. Els polítics segueixen essent corruptes i oportunistes, com els policies, i també té un ritme frenètic.

Walter Matthau encarna a Burns l'impresentable director del "Examiner" que "només diu la veritat i res més que la veritat" i Lemmon el paper de Hidly que vol deixar el periodisme perquè es vol casar. La versió de Wilder segueix, bàsicament, el text original, encara que introdueix uns cops més espectaculars com la persecució de l'ambulància que és tot un homenatge al cinema de Mack Sennett i a tots els curtsmetratges còmics dels anys deu i vint. És una escena realment delirant. Vincent Gardenia fa un excel·lent xerif acomodati i corrupte i Carol Burnet està realment bé en el seu paper d'enamorada del desgraciat que van a penjar. Hi ha també la caricatura del psiquiatre i dels polítics oportunistes. Wilder compta amb uns més mitjans en la producció i fa una recreació de l'ambient periodístic dels anys vint impecable. La pel·lícula de Wilder destaca per uns interpretacions magnífiques de Lemmon i Matthau, endemés de la mencionada Burnet, Gardenia, Austin Pendleton -el desgraciat que han de penjar- i David Wayne, el periodista homosexual.

La quarta versió fins ara de *Front page* és *Interferencias* (1988) protagonitzada per Kathleen Turner i Burt Reynolds, dirigida per Ted Kotcheff, director també de la primera pel·lícula de *Rambo*. En aquest cas en lloc d'un diari es tracta d'una emissora de televisió i torna a la fórmula de Hawks de parella home-dona. És una pel·lícula entretenguda que segueix l'argument. S'han de posar al dia algunes coses i a l'assassí l'amaguen a una fotocopiadora i no a un escriptori. Evidentment no és de les més memorables. ❖

la versió teatral i dels diferents trasllats al cinema de l'obra. Hecht i Mac Arthur eren dos periodistes i el segon es va basar per col·laborar en l'obra de teatre en les seves experiències com a redactor del "Chicago Examiner" i els seus enfrontaments amb el director del diari Walter Howey. El director del diari, una emissora de televisió en la darrera de les versions, és un autèntic canalla, però un canalla simpàtic. Per suposat ningú es creu mai que acabaran penjant a l'assassí -un home incapaç de matar a una mosca-, que és un pobre desgraciat, o que el fregiren a la cadira elèctrica i ningú es creu que qualcú es begui les autèntiques animalades que escriuen i diuen els reporters de qualsevol de les quatre versions, cròniques mancades de tota credibilitat, és a dir d'allò més allunyat de la solvència contrastada.

La primera vegada que es va adaptar *Front page* al cinema va ser l'any 1931 amb el títol de *Un gran reportatge* i el protagonista era Adolphe Menjou, un galant de l'època i el director va ser Lewis Milestone. Aquesta versió segueix el text original i el desenvolupa d'una forma efi-



Nafel Porcel

Avui he tornat a veure, una vegada més, *Desayuno con diamantes*. És a dir, m'he deixat dur novament per qui King Vidor va definir com "la dona total, nina i dona alhora; amb una gran feminitat que no tenia necessitat d'exterioritzar perquè tenia la gràcia de ser l'ànima, la idea mateixa de dona".

Difícilment es pot pensar el contrari veient-la amb el seu aspecte d'eterna adolescent i etèria presència a *Vacaciones en Roma*, *Ariane*, *Historia de una monja*, *My Fair Lady*, *Dos en la carretera* o com l'amor madur d'un Robin dels boscos amb el rostre de Sean Connery a *Robin i Marian*.

És clar que, si hem d'eleger, em qued amb ella i un discret vestit negre a *Sabrina*. Aquí era una ventafocs moderna i el seu príncep un Humphrey Bogart que, fart de quedar posat i parat sense al·lota a un aeroport de Casablanca, ara, per obra i gràcia dels guionistes, no podia caure en el mateix error.

A *Sabrina* la va dirigir un mestre: Billy Wilder. Degué quedar més que content amb la seva feina perquè va repetir amb ella anys més tard. Aquest vienès, que abans que cineasta va ser periodista ("*Ningú és perfecte*"), contava una història sobre el seu posat reial. Durant el rodatge de la pel·lícula, el 1954, els aleshores reis de Grècia varen visitar Hollywood. El programa d'actes de ses majestats incloïa la visita als estudis on es filmava *Sabrina*, els de la Paramount. Es va posar una estora vermella i del magatzem de mobles es varen triar dos trons de paper daurat per l'ocasió. Wilder sempre va estar convençut que es va triar precisament la seva pel·lícula perquè la noble protagonista faria una reverència perfecta i això no únicament per haver interpretat, amb anterioritat, una princesa a *Vacaciones en Roma*.

Audrey Hepburn era filla d'una baronessa holandesa i un banquer anglès i,

a més de regalar-nos per sempre amb la seva presència a les pantalles, va dedicar bona part de la seva vida a tasques com a ambaixadora de bona voluntat d'UNICEF. Ara es compleixen 4 anys d'ençà que es va apagar el seu somriure.

Ara que la record i mentre escric això, l'escolt cantar a *Moon River*. 12 magnífiques fotografies seves il·lustren els dotze mesos d'un calendari del 97 que penja en una paret que tenc a mig metre. Ja va sense dir que avui vespre només tendré bons somnis. ❖



Kirk Douglas: "Puc recollir grans notícies, i petites notícies, i si no hi ha notícies: surt al carrer i peg garrotades a un ca"
El gran carnaval (1951) de Billy Wilder



La petita òpera d'un home comú

Fernando Merino



Als ambients de la crítica musical que donà impuls al ressorgiment del pop ibèric en els primers anys 80, quan les edicions ens arribaven invariablement damunt vinil, el comentari més freqüent ens anunciava que un disc era bo si el primer tema de la cara B responia a les expectatives. Faig memòria d'aquesta pràctica, ara impossible (el Compact no té ànima de plàstic), perquè l'estrena del cycle *Première* als Renoir de Palma, el passat 14 de febrer, hi participava ànima-cament d'aquest principi artesanal. *Un heroi molt discret*, pel·lícula basada en el llibre de Jean-François Deniau, em permet contemplar aquesta primera aproximació a un cycle de tretze títols, amb ulls musicals, i confirmar així que, efectivament, aquest sandvitx és bo de bon de veres. Establir la comparança del (sandvitx) ve justificat perquè, obrint i tancant, com si fos un entrepà, tenim la secció de cordes d'una orquestra de cambra que interpreta la peça del compositor Alexandre Desplat que serveix de leitmotiv a la pel·lícula. N'hi ha més. El propi Jacques Audiard, autor del guió, i

director, ha volgut donar-li un paper protagonista a la música: "En aquesta història", ens explica Audiard, "volia veure la banda sonora interpretada a les imatges en determinades ocasions, per enfortir el que em semblava el costat èpic d'aquesta aventura: la petita òpera d'un home comú". Això fa que no ens trobem en cap moment amb il·lustracions d'època (l'ambientació i els fets descrits ens situa al bienni 44-45, la França ocupada, i després alliberada), sinó més aviat tot el contrari: hi trobam bocins de minimalisme. En efecte, no tenim referències temporals en clau de pentagrama. "Tot surt de nosaltres", assenyala Audiard, "el que es pot interpretar com una forma de dir que tot està falsificat en aquesta història". ¿Què té a veure això amb la sentència de la cara B, entesa com el qualificatiu d'obra rodona? Pot semblar que res, en efecte, i que simplement m'agrada establir la comparança amb aquelles pràctiques del passat immediat. Res, en efecte? En tot cas, cal afegir-hi una aclaració. Hem avançat que Jacques Audiard des del principi s'havia plantejat la trama com "la petita òpera d'un home comú". Mathieu Kassovitz, l'actor-director que interpreta el paper protagonista del mentider Albert Dehousse, ens recorda que la idea original de Jacques Audiard, "era fer una epopeia irrisòria del tipus *Little Big Man*, on l'heroi que interpreta Dustin Hoffman és un personatge vulgar que viu moments excepcionals en situacions sorprenents". Traslladat al context d'*Un heros tres discret*, Audiard interpreta la novel·la de Deniau com "el relat d'un moment determinat del destí col·lectiu, mitjançant la història d'un home tot sol, i el converteix en comèdia". La presència de la música a les imatges d'aquesta obra polèmica d'Audiard (França no té encara assumit el seu paper els anys d'ocupació, i s'estima més amagar-lo) subratlla l'esmentat efecte de visió de conjunt a través de la simple anècdota. És la cara B d'un producte explosiu. ❖



Juan Obrador

Retrato de una Dama

o "The Piano" Segona Part.

Quan vaig descobrir Jane Campion amb *El piano*, vaig creure que em trobava davant d'una autèntica creadora cinematogràfica, d'una artista. Li és permès a un autèntic artista fer un plagi de si mateix? Legalment és evident que ho pot fer i és molt possible que la major part de l'obra dels més grans pintors contemporanis no sigui més que variacions sobre el mateix tema. Jane Campion, a la seva darrera pel·lícula, no ha fet res més que una variació de la obra que la va llançar a la fama internacional. El tema és el mateix: descobrir l'origen de l'explotació femenina contemporània a la cultura del segle XIX i mostrar que l'única alliberació per a la dona es troba en l'autèntic amor, a seguir els seus propis sentiments. L'esquema argumentatiu, amb lleugeres variacions, es repeteix: una dona ja suposadament alliberada decideix no casar-se (aquesta és una gran diferència amb la protagonista de *El piano* que fou literalment venuda per son pare a un estrany), però no pot defugir del destí de totes les joves del XIX; un matrimoni sense amor i els maltractaments que li infringirà un

home sense cap escrúpol. Fins i tot és present l'element exòtic: aquesta vegada l'acció no es desenvolupa als confins de la terra coneguda, sinó a la perifèria d'Europa; a una Itàlia en decadència entre runes, un catolocisme arcaic i la pervivència de una vida senyorial desfada. Per acabar la comparació, com no podia ser d'altra manera, l'estètica d'ambdues pel·lícules és molt semblant: es repeteixen els moviments de càmera extrems, els primers plans dels protagonistes i la pluja... Però, tal vegada, en aquest punt es podria trobar la més important novetat: Campion recorre a certes visions oníriques, pròpies del surrealisme, per tal d'aconseguir un autèntic retrat interior de la dona prototípica que va protagonitzar l'aparició de l'amor burgès.

Amb aquesta comparació s'ha volgut dir que *Retrato de una dama* sigui una pel·lícula sense interès? No. El seu llenguatge narratiu, suggerent abans que denotatiu, aconsegueix mantenir la tensió i la intriga pràcticament durant tot el film. A més, la interpretació dels tres actors principals no només és apropiada

sinó convincent, tal vegada destaquï John Malkovich que fa de la maldat virtut. De fet, és molt recomanable per a espectadors amb esperit romàntic, especialment si no heu vist *El piano* o sou uns incondicionals del cinema de Campion. No puc negar que vaig sortir del cinema amb una certa decepció, possiblement esperava alguna cosa impensable a la indústria cinematogràfica actual: que un director, en aquest cas directora, fos capaç d'innovar després d'haver aconseguit una obra amb ressò mundial. Pensant en el negoci cinematogràfic era lògic que Jane Campion repetís la fórmula del seu èxit. Però és aquesta la labor d'un creador? ❖

Direcció: Jane Campion.

Producció: Monty Montgomery i Steve Colin.

Guió: Laura Jones.

Muntatge: Veronika Janet.

Música: Wojcieck Kilar.

Fotografia: Stuart Dryburgh.

Intèrprets: Nicole Kidman, John Malkovich i Barbara Hershey.



Javier Matesanz

Otelo

d'Orson Welles

"Orson Welles ha estat per al cinema el que Shakespeare per a la literatura". Aquesta contundent i encertada afirmació, que he vampiritzat del text d'un col·lega, és poc menys que un dogma després de gaudir d'una còpia ressuscitada i restaurada de la darrera associació cinematogràfica d'ambdós genis: *Otelo*, que no podia esdevenir més que en una obra mestra.

Welles, que dominava amb destresa totes les variants del llenguatge dels mitjans (periodisme, teatre, ràdio, etc), va renovar i, de qualque manera, va (re) inventar el del cinema -amb el permís dels padrins Griffith i Eisenstein-, ja des de la seva primera pedra col·locada amb *Ciudadano Kane*, passant pel pla seqüència inicial de *Sed de mal* (el meu Welles preferit), i en totes les aproximacions a l'obra de l'immortal dramaturg d'Stratford-on-Avon (*Macbeth*, *Campanadas a medianoche*), d'entre les

quals *Otelo* és el títol més modest i auster i, potser per això, el seu apropament més personal com a producte de la perseverància i la lluita contra els imponderables (quatre anys va tardar en rodar-la per problemes econòmics).

Arribats a aquest punt, és tan obvi com a reiteratiu recalcar la sobrietat i la brillantor de Welles en l'adaptació dels diàlegs, en l'ús impecable de l'off cinematogràfic, en la supèrbia utilització d'una fotografia rica en matisos i sempre barroca entre llums i ombres, o insistir en el plaer visual que procura el seu característic joc de profunditats de camp, que té en els primers plans del film la seva màxima i mestra expressió. És inútil insistir, també per evident, que *Otelo* és imprescindible per completar un repàs al millor del cinema clàssic i que es fa impossible enumerar totes les seves virtuts (obviant el cruel pas del temps que ha deixat la seva empremta a la còpia). Seria absurd tor-

nar a recordar que Welles és gairebé el pare del cinema modern, i que només alguns dels seus néts artístics més avançats, com el Kenneth Branagh de *Henry V*, ens recorden que la seva herència continua vigent. Ara només cal esperar que qualsevol continuï recuperant Welles inèdits (*La otra cara del viento*, *Calma Total*), tal com va fer Jesús Franco amb *El Quijote* per a la Expo'92, per aconseguir que es mantegui viva l'essència del cinema. No imaginam plaer més gran per a un cinèfil que un goteig dosificat de noves estrenes inèdites i pòstumes de Welles, que eternitzin, encara més, al mestre mort el 85. ❖

Director, guionista i productor:

Orson Welles

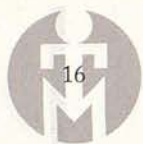
Música: F. Lavagnino, A. Barberis

Fotografia: Brizzi, Aldo i Fanto

Intèrprets: Orson Welles, Michael Mac Liammoir, Suzanne Cloutier.

Clifton Webb: "Els sentiments surten fàcilment a cinquanta centaus per paraula"

Laura (1944) d'Otto Preminger



Claudio Nlynhout

El amor perjudica seriamente la salud

de Manuel Gómez Pereira

Manuel Gómez Pereira, va arribar, va veure i va vèncer en el gènere que menys projecció internacional ha proporcionat al cinema espanyol. Els seus primers èxits des de *Salsa rosa*, *Porque lo llaman amor cuando quieren decir sexo*, o *Todos los hombres sois iguales*, plens de tòpics i manierismes, pareixien entreveure que recolliria el testimoni de les espanyolades, però amb un progressisme i *savoir faire* més distingit. A pesar d'això, la seva evolució va merèixer un notable alt amb *Boca a boca*, amb la qual va demostrar evolució, una subtil capacitat de transgressió i, sobretot, una sorprenent habilitat i destresa per relatar una complicada història d'embulls, equívocs, persecucions, tot això sense deixar de banda el to humorístic, ni desinflar el ritme. L'any 1996

aconsegueix superar-se amb el rodatge de

El amor perjudica seriamente la salud, una comèdia fresca, de vertiginós ritme i estudiats gags que aconseguen crear un ambient de cine europeu i conflicte urbà, l'àmbit del qual no se cenyeix a un determinat país en els seus plantenjaments formals, o racionals; el marc obeeix a un context paneuropeu, en el qual coincideixen els diferents prototips. Així, doncs, el fenomen del moviment dels fans, el reclam dels Beatles com a nexa d'unió d'una època i un retrat generacional, l'ambició per assolir l'estatus social mitjançant matrimonis més guiats per l'ambició i la condició que no per l'amor justifiquen aquest propòsit. Els exteriors de París i Madrid, defugint els llocs comuns de la vila, la grandiloqüència dels decorats i el vestuari de la tercera part, la sòlida interpretació d'un immillorable càsting, el fet que es

rodàs amb la llum i el maquillatge de l'estiu a la primera

part, quan Santi i Diana són adolescents a la recerca dels seus somnis, i moments de brillant nostàlgia davant la melodia de *Let it be*, emesa per un piano a capella - homenatge als que avui conformen la tribu dels carrossa i al mític John Lennon -, harmonitzen els colors d'aquesta comèdia i melodrama. En aquesta pel·lícula de moviment i joc constant d'acció-reacció, els diàlegs són plens de comentaris hilarants, construïts amb intel·ligència i cuidant al màxim tots els recursos.

Dins d'aquesta demostració de talent que és capaç de vessar, Gómez Pereira es permet la llicència d'introduir-hi la tècnica de *Forrest Gump* trampejant amb trucatges en benefici de la comicitat, insertant els personatges amb d'altres que varen tenir el poder i que ja són història. *El amor perjudica seriamente la salud* es veu amb satisfacció i es comenta amb gust perquè sap ajuntar la disparitat de públics i edats; cadascú li troba els seus mèrits, des dels joves que sospiren per la presència d'una guapíssima Penélope Cruz, als qui han admirat la novia d'Espanya, Ana Belén; fins i tot les gents del cine celebren les subtils referències a títols i moments del cine. *El amor perjudica...* posseeix fusta d'Oscar; té els ingredients fonamentals que agraden a Hollywood: comèdia, acció, bellesa, elegància, melodrama, nostàlgia, humor, intel·ligència i París. El suïcida cupido consent que l'amor és la malaltia universal -no reconeguda per l'OMS- de més difícil prescripció facultativa. Mai més encertada l'aplicació de la dita que "L'home és l'únic animal que cau dues vegades en la mateixa pedra." ❖



Director: Manuel Gómez Pereira
 Fotografia: Juan Amorós
 Música: Bernardo Bonazzi
 Muntatge: Guillermo Represa
 Intèrprets: Ana Belén, Juanjo Puigcorbé, Penélope Cruz, Gabino Diego.



Josep Carles Romaguera

El perro del hortelano

de Pilar Miró

No entraré en la típica, i pel que a mi respecte, inútil discussió de discutir i comparar les semblances entre les diferents arts. Cal aclarir això des del principi, el cas que aquí se'ns presenta és l'adaptació d'una obra dramàtica de Lope de Vega feta per la realitzadora Pilar Miró; la qual cosa ens porta a entrar dins el difícil terreny de la comparació, que en aquest cas, més que mai, resulten ser odioses. Se m'ocorren dues raons primordials per a reafirmar la meva postura: 1) no he tingut el plaer de veure representada l'obra, i no em sembla suficient haver llegit el text; 2) penso que quan es parla de dues arts, com són el teatre i el cinema és evident que totes dues tenen algunes característiques comunes; però no deixa de ser cert que les diferències són molt més pronunciades que no les semblances. Per tant penso que no s'ha de caure en l'error d'analitzar el film de Pilar Miró a partir del text esmentat.

Per començar, he triat el camí de la crítica negativa (que després reprendré cap a l'opinió positiva), tant sols, emperò, per parlar d'un tema que no es centra en el que és la pel·lícula en ella

mateixa. Em refereixo al poc interès que pot despertar el tema del film. Tinc la sensació que el cinema espanyol ha provat la fórmula dels nostres camarades els anglesos, per tal de fer el que ells fan amb Shakespeare i la seva obra (prova prou evident és l'obra de Branagh i la de Greenaway, res a veure l'una amb l'altra). Vull aclarir que tot això crec que és molt positiu; però crec que l'interès que en l'actualitat pot despertar l'autor anglès no és el mateix que el despertat per Lope: la diferència descansa en què el públic s'identifica més amb els temes tractats pel britànic que no pel contingut de les obres del castellà.

Per oblidar-nos d'aquest aspecte negatiu crec que el millor és parlar de les nombroses qualitats que es poden trobar en la pel·lícula. *El perro del hortelano* resulta ser una hàbil combinació de comèdia d'embulls, on el desenvolupament de la història pren el protagonisme a les escenes explícitament còmiques, i a més inclou en el seu discurs una crítica irònica (herència de la hilarant personalitat de Lope de Vega) cap als costums socials de l'època, les quals prohibien la relació i el compromís amorós entre

individus de distintes classes socials. L'altre gran encert del film és el fet de respectar el vers del seu original literari, element que provoca un ritme dramàtic molt ben aconseguit, una endiablada comicitat i frescura en els diàlegs dels personatges i una encertada ambientació històrica (complementada per la gran tasca realitzada tant en la direcció artística com en la composició de la banda sonora, obra de José Nieto). Per acabar vull declarar la meva sorpresa cap a l'actuació d'Emma Suárez, qui em sembla que poc a poc s'està convertint en una de les millors actrius nacional, com ho demostren els seus treballs amb Julio Medem i ara amb Pilar Miró. En definitiva, una pel·lícula força interessant i que es situa per damunt del nivell a què ens tenen acostumats. ❖

Directora: Pilar Miró
Guió: Pilar Miró i Rafael Pérez Sierra, segons l'obra de Felix Lope de Vega
Fotografia: Javier Aguirresarobe
Música: José Nieto
Muntatge: Pablo G. del Amo
Intèrprets: Emma Suárez, Carmelo Gómez, Fernando Conde, Ana Duato, Miguel Rellán.



J.C.R.

Shine es pot considerar el film sorpresa de l'any pel que fins ara s'ha vist en les nostres pantalles. Davant la projecció d'aquesta pel·lícula ens trobam en el cas d'una producció humil, que gràcies a la seva creativitat s'endinsa en terrenys tan sols reservats per a les grans empreses encomanades des de Hollywood. Com a mostra podem rescatar la quantitat de premis rebuts: considerada com la millor pel·lícula del 96 per la National Board of Review; el reconeixement cap a Geoffrey Rush com la millor interpretació de l'any pels crítics de Nova York, Los Angeles i Boston. Les conseqüències d'aquest sorprenent èxit han estat les set nominacions als Oscars de Hollywood. El film resulta ser un sensible retrat sobre un fet real que va sorprendre a mig món (l'atre mig, dins el qual m'he d'incloure, ho desconeixia) des de les planes de la premsa australiana. Shine reconstrueix la vida de David Helfgott, un pianista, que després de ser un nen prodigi va perdre la raó i va haver

de patir diversos tancaments en institucions psiquiàtiques, fins que anys després va tornar a interpretar en públic, demostrant tenir les facultats musicals perfectes.

El director Scott Hicks ha elaborat una complexa estructura formada per tota una sèrie de flash backs que reverberen els diferents estadis de la vida del protagonista- des de la infància fins al seu retorn-. Aquest trencaclosques es proposa examinar les causes que provoquen la torturada personalitat de David Helfgott. Es d'agrair que en aquest punt el director no extregui conclusions definitives. Així, per exemple, el personatge del pare -interpretat magníficament per Armin Mueller- Stahl i en qui podria caure la responsabilitat de la situació del seu fill- reflecteix, per una banda, l'autoritarisme i la disciplina i, per l'altra, l'admiració i la tendresa cap a un fill que es converteix en el subjecte adequat per superar les seves frustracions.

Em sembla un gran encert que el film, a mida que avança, no cau en el pater-

nalisme ni en l'enaltiment heroic; i crec que també s'ha de destacar, tenint en compte que es tracta d'una història real, l'el·lusió que Scott Hicks fa de l'estil pseudodocumental per introduir-nos a una autèntica ficció. Per contra, cal esmentar alguns elements estètics que són una recreació efectista innecessària.

Shine és, en definitiva, una aguda mirada sobre els trencadissos i difusos límits que separen el seny de la bogeria i ambdues amb la genialitat i la creació artística d'un home que va trobar en Rachmaninov la millor manera per expressar-se. ❖

Direcció: Scott Hicks
Guió: Jan Sardi
Fotografia: Geoffrey Simpson
Música: David Hirschfelder
Muntatge: Philippa Karmel
Intèrprets: Armin Müller- Sthal, John Gielgud, Noah Taylor, Geoffrey Rush, Lynn Redgrave.

George Macready: " L'odi pot ser una emoció molt excitant"
Gilda (1946) de Charles Vidor



Iñaki Bevesado

El secret de John Sayles

John Sayles és, tal vegada, el més interessant realitzador nord-americà d'aquests temps. Fent cinema d'esquena a Hollywood i a les grans productores, ha aconseguit i en canvi, que les seves pel·lícules siguin vistes i valorades més enllà de les fronteres del seu país, i que formi part del grup més destacat dels realitzadors independents nord-americans, juntament amb altres directors com Woody Allen, Robert Allman o Jim Jarmush. Tanmateix, contràriament al que fan aquests, que reforcen el seu prestigi i fan augmen-

arriba ara, segurament, aprofitant el fet de que Sayles ha començat a deixar d'esser un desconegut gràcies a l'èxit del seu darrer film, molt estimat en tots els festivals on ha estat exhibit, i tal vegada també, gràcies a la confiança que varen dipositar en ell els organitzadors del Festival de Sant Sebastià dedicant-li fa tres anys una retrospectiva del conjunt de la seva obra que li va obrir les pantalles de totes les filmoteques de l'Estat.

Aquesta seva penúltima creació és bastant insòlita dins la trajectòria de

aquell país, ni que la música robi protagonisme a allò que realment interessa, la meravellosa aventura dins la qual es veu ficada una nina d'uns 8 anys, i amb la qual aprofita per posar en dubte tot el sistema de vida que ha generat el progrés, que si bé ens ha donat moltes comoditats, ha permès que els éssers humans hagin abandonat les seves arrels, els seus pobles, cosa que les foques d'aquesta petita illa no estaven disposades a tolerar. La màgia es presenta de la mà del mite dels *selkies*, que són uns éssers amb una possible doble forma: humana i de foca. La introducció d'una *selkie* dins l'argument de la pel·lícula serveix per justificar tots els episodis fantàstics que es succeeixen i que aniran ficant la nina en un camí sense retorn que li permetrà descobrir el secret d'aquella illa abandonada pel seu pare i els seus padrins, i el secret, encara més important, de les foques que vivien a les platges de l'illa.

La descripció que ha fet Sayles dels personatges és molt acurada. Hi ha una sèrie de persones que comparteixen la vida de la nina que estan definides d'una manera quasi elemental, sense destorbar-se massa en complicacions psicològiques, deixant així tot el protagonisme a la nina que és la verdadera conductora de la història i que està magníficament interpretada per l'actriu Jeni Courtney. Magnífics també tots els secundaris que tornen a semblar -com en els altres films del director- persones reals, i no actors interpretant uns personatges.

The Secret of Roan Inish és, sens dubte, una de les millors adaptacions que hagi fet el cinema dels mites i llegendes que envolten l'Univers. ♦



tar l'interès de les seves obres amb actors de primera fila (Julia Roberts, Jonny Deep, Jodie Foster o Tim Robins ja han format part del repartiment d'alguna de les pel·lícules dels directors esmentats), Sayles ha aconseguit que el seu nom sigui respectat per sí mateix, per les seves històries (ell és a més de guionista dels seus films, autor de guions encarregats per altres directors com Joe Dante per a qui va crear el guió de *Piraña* i *Aullidos*) i la seva magistral direcció, sense necessitat de tenir el suport de membres del star-system.

The Secret of Roan Inish no és la seva darrera creació. Aquesta és una producció de l'any 1993 -més tard ha fet *Lone Star*, de la qual vàrem poder gaudir fa un parell de mesos- que ens

Sayles, que sempre ha desenvolupat històries realistes (tampoc un realisme desenfrenat com el de Ken Loach) on els actors semblaven moure's davant de la càmera d'una manera quotidiana, plens de veritat, com si més que ésser personatges d'una història de ficció, fossin persones extretes de la vida real. Contràriament -ja deim- aquí ens proposa una aventura màgica, el relat d'una antiga llegenda irlandesa, que és (com totes les llegendes) increïble. Sayles ha sabut agafar la màgia de la història, embolicar amb ella tot el film i presentar-lo com si es tractés d'un conte d'aquells que ens contaven les padrines. S'agraeix que no s'hagi dedicat a fer una pel·lícula de paisatge (el paisatge és important en el film però ha sabut no abusar-ne) com passa sovint en les pel·lícules ambientades en

Títol: *The Secret of Roan Inish*
(*El Secreto de la Isla de las Focas*).
Direcció, guió i muntatge: John Sayles.
Fotografia: Haskell Wexler.
Música: Mason Daring.
Intèrprets: Jeni Courtney, Richard Sheridan, Cillian Byrne, Mick Lally.



Joan Bover

El agente secreto

de Christopher Hampton

Es qui vàrem haver de patir la soporífera Carrington agraïm al Sr. Hampton el detall d'haver-se auto-limitat ara als noranta minuts estàndards. Jo suggeriria que continuàs en aquesta línia i la pròxima ocasió es limitàs a rodar un capítol de mitja hora per a una sèrie de la Thames. Tots hi sortiríem guanyant. Ell també, perquè segurament descobriria les virtuts de la concisió. És justament la redundància, crec jo, el problema principal de la cinta. Les primeres seqüències, una mica allargades, certament, són justificables per entendre la innocència de n'Stevie i el seus antecedents familiars. Un cop que això ha quedat clar i que sabem també el mòbil de l'atemptat, és quan comencen els problemes. L'elisió narrativa de l'explosió fa que atorguem per uns moments un vot de confiança al director. Error. Si el Sr. Hampton ens oculta al principi la detonació no és més que... per poder-la reproduir després tantes vegades com li plagui. A partir d'aquest punt, la història va

enavant i enrere sense cap finalitat clara. El sistema no enriqueix la visió d'uns fets que massa clars estan des del principi. El desvetllament dels interessos políticopolicíaco-diplomàtics s'hauria entès igual sense tant de flash-back. Els personatges de Hoskins i Arquette no ens mostren tampoc cap cara nova durant les perquisicions. De la mateixa manera, quin sentit té tornar enrere després del suïcidi de na Winnie?

Tal volta a remolc d'aquestes deficiències en l'estructura narrativa, alguns aspectes visuals o de tractament dels personatges queden també molt enlaire. Això, la caiguda del bombí per les escales no té la força simbòlica que en caldria esperar; el pla de detall de Hoskins menjant bocins de carn freda, ¿no resulta una mica infantil com a metàfora?; la insistència en la pianola que executa la seva melodia impertorbablement no té un paper gaire definit i arriba a avorrir; la silueta a contrallum darrera la finestra o els llamps i trons en pla terror gòtic resten desubicats;

un excel·lent Depardieu està desaprofitat en un personatge sense transcendència... Què en queda? Una convincent interpretació de Patricia Arquette, alguns apunts interessants, que suposadament ja eren a la novel·la (la idea d'atemptar contra el Temps o el personatge d'en Michaelis, dedicat a cercar el detonador perfecte) i una música insistent, claustrofòbica, bastida sempre sobre les mateixes notes i capaç de transformar un tema d'amor en un de terror amb la subtilesa més desassossegadora. ♦

Titul original: The secret agent.
 Direcció: Christopher Hampton.
 Guió: Christopher Hampton, sobre la novel·la homònima de Joseph Conrad.
 Muntatge: George Ackers.
 Fotografia: Denis Lenoir.
 Música: Philip Glass.
 Intèrprets: Bob Hoskins (Verloc); Patricia Arquette (Winnie), Christian Bale (Stevie).

Imprescindible		J.J. CORTÉS	ELENA ORTEGA	CLAUDIO KLYNHOUT	M. MARTORELL	X. MATESANZ	J.A. MENDIOLA	TONI ROCA	PAU ROSSELLÓ	DAVID DESOLA	INAKI REYESADO	PEP TRUYOLS	SADAM HOUMAN
Molt bona	4												
Bona	3												
Regular	2												
Poc interessant	1												
Actrius						4	4	4	4			3	
El Secreto de la Isla			4			4	4	2				3	
Shine		4	4			4	4	3	4				4
Tesis		4	3	3			4	4	4	3		3	3
Trainspotting		3	3	4	4	4		1	3		3	3	
El perro del hortelano		3	2	3	4	4	4	4	3	4	3	1	4
The Rocky Horror						4			4		2		4
Evita		4					3	4				2	4
El jorobado de Notre Dame		3			3	3	2	4	3			3	4
Microcosmos		4	3		4			1		3		1	
Kansas City		3	2				3	4	2			4	
Los Ladrones		1	3			3		4	2		4		3
Jude		4	3			3	4	2					2
Wallace & Gromit		4									3	4	
Space Jam		4				4	2						
The Wonders		4				3		3	2			1	3
Al cruzar el límite		4	2	3	2	2	2					3	

Amb Nòmina Viva
guanyara més



"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS

NÒMINA
VIVA

"SA NOSTRA"
Obra Social i Cultural

PUBLICACIONS DE "SA NOSTRA" CAIXA DE BALEARS