

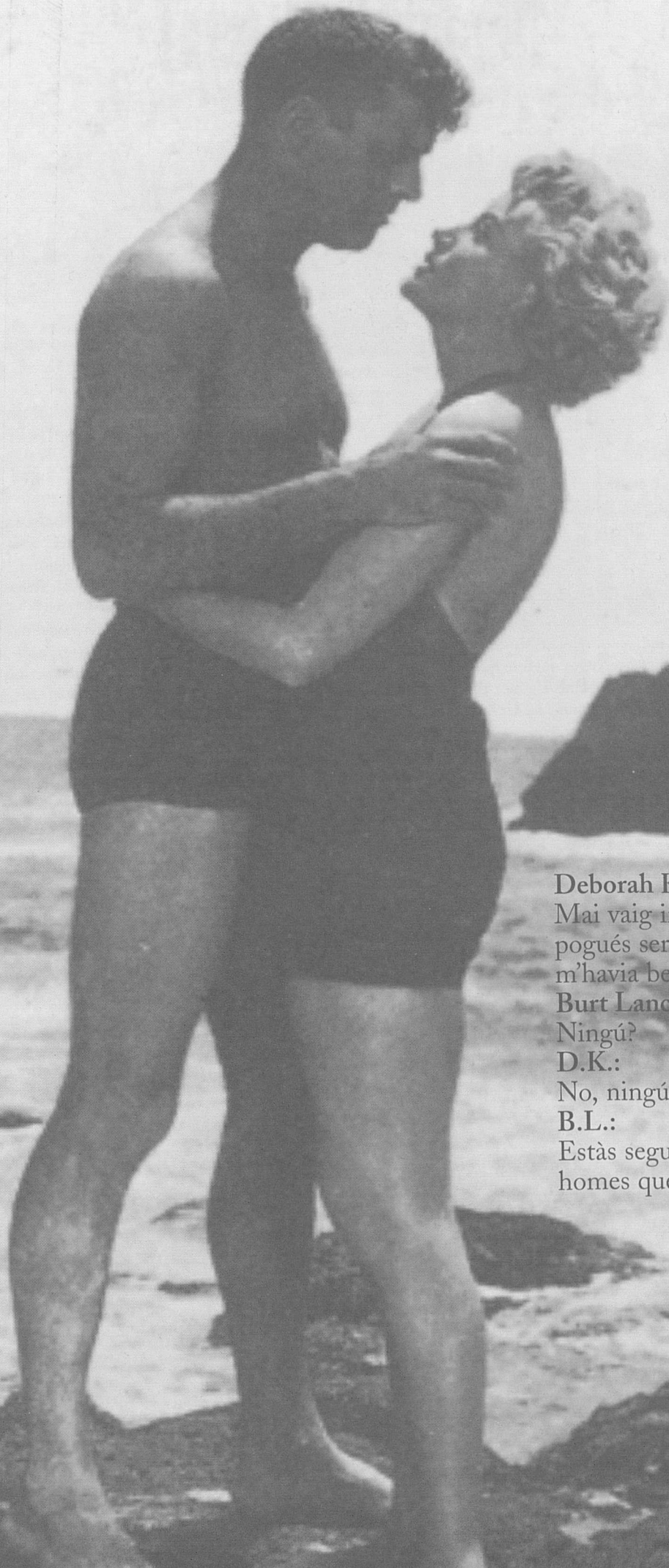
Núm. 32  
Abril  
1997



TEMPS MODERNIS

TEMPS MODERNIS

PAPERS DE CINEMA



**Deborah Kerr:**  
Mai vaig imaginar que  
poguésser així. Ningú  
m'havia besat mai com tu.  
**Burt Lancaster:**  
Ningú?  
**D.K.:**  
No, ningú.  
**B.L.:**  
Estàs segura, cap dels  
homes que has conegut?

"SA  
NOS  
TRA"

Obra Social  
i Cultural



# Editorial

## L'AMERICA

Si he sufrido la sed, el hambre, todo lo que era mio y resultó ser nada, si he segado las sombras del silencio, me queda la palabra.

Blas de Otero

**L**a principal font d'inspiració del cinema és allò que ha passat. La història, passada o recent, fets esdevinguts a qualsevol indret alimenten la capacitat creativa de realitzadors i guionistes que a vegades reproduïxen fidelment actes i noms dels personatges, mentre que en altres els mesclen amb algunes dosis d'imaginació fins al punt de desvirtuar totalment la referència, coneguda prèviament o no.

Això és el que ens arriba quan som davant un nou producte cinematogràfic. Tanmateix, a vegades passa el contrari. Un fet succeït avui ens fa pensar en quelcom que ja hem vist, ens fa recuperar unes imatges i unes escenes que tenim la sensació d'haver vist

abans. És la realitat la que ens transporta al cinema o el cinema que es converteix en suport i referència d'allò que ens mostra el que està passant.

La terra promesa per als albanesos pot ser qualsevol menys la seva pròpia. La història ha fet que repetidament aquesta terra promesa hagi estat Itàlia, si més no pel caràcter confrontant d'ambdós territoris, una confrontació entesa en termes de veïnatge, amb la mar enmig. En qualsevol dels casos, *Lamerica* ha estat per a molts d'albanesos la denominació d'aquesta terra perseguida i que els allunyarà del seu propi país. És la metàfora d'un somni. Ho fou per a **Spiro Tozaj**, protagonista de la cinta dirigida l'any 1994 per **Gianni Amelio**, i ho és ara per a tots

els albanesos que d'una o altra forma intenten arribar a les costes italianes més fugint del que no volen que a l'espera il·lusionada del que trobaran.

Un èxode massiu d'onze mil persones a la recerca d'un refugi. Un altre paradís perdut. Un anunci de suïcidi d'un país, en paraules de l'escriptor **Ismail Kadarè** a qui, com a **Blas de Otero**, li queda si més no això, la paraula. Una guerra civil que, si esclata, també ens transportarà imatges cinematogràfiques abundoses i no per això enyorades. ❖

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Abril 1997. Núm. 32

### Edita

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

### Imprimeix

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

### Director

Jaume Vidal Amengual

### 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 Barrera, Biel Amer,  
Valentí Valenciano, Enrique  
Lázaro, Jorge Martí, Josep Franco,  
Miquel López Crespí, Antoni  
Bemat, 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 Sarrion,  
Blanca Garau.

### Dibuixos

Margalida Bennàssar

### Fotos

Arxiu Centre de Cultura  
"SA NOSTRA"

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

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA", llibreria CIDA (Campus universitari), llibreria Embat i als cines ABC, Chaplin, Portopí i Renoir.





# Fred Zinnemann

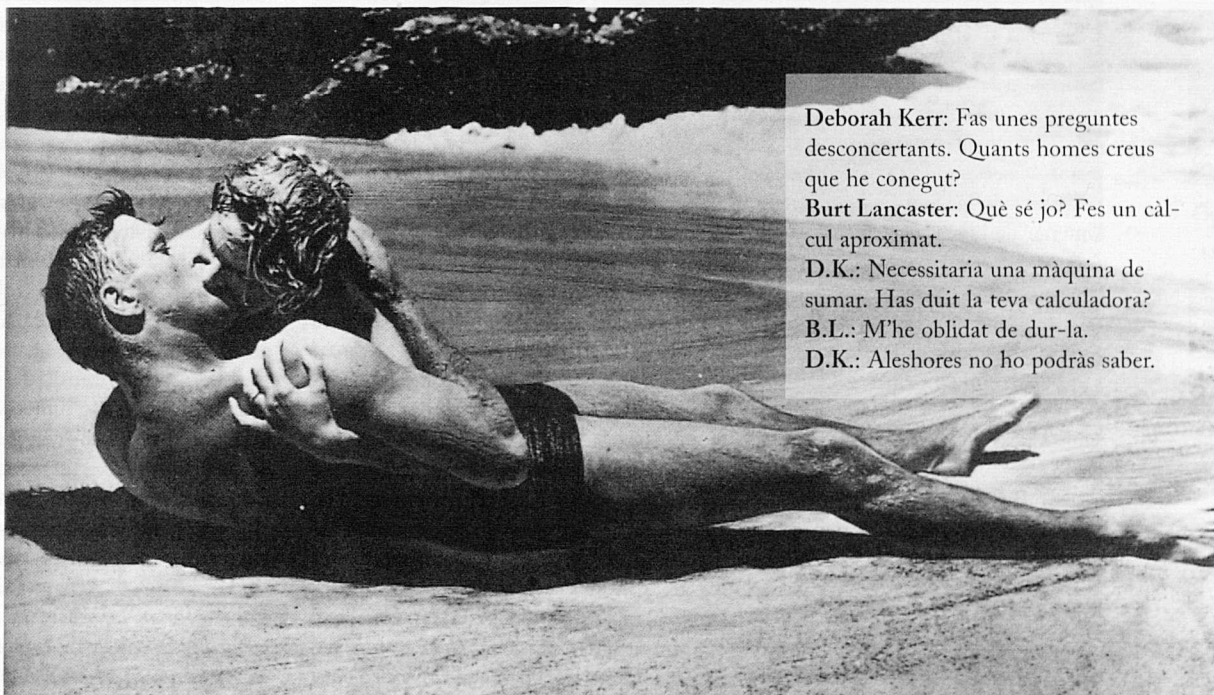
**N**ascut a Viena l'any 1907 i mort el mes de març de 1997, va abandonar una prometedora carrera de violinista per fer cine. I hi va fer de tot: figurant, ajudant de direcció a *Redes* (1934) d'Emilio Gómez Muriel; entre 1938 i 1942 dirigeix devuit curtmetratges per la Metro i després ja es dedicarà als llargmetratges. La seva primera incursió en el cinema va ser com a ajudant de càmera a *Gente en domingo* (1929), de Robert Siodmak, un relat de gent que la càmera a tret de l'anonimat de la massa, però és també la història de cinc joves (Wilder, Siodmak, Ulmer, Schüfften i ell mateix) que triomfaran a Hollywood.

Ens agradi més o manco el seu cine—alguns l'acusen d'excessivament formal i fred—, no hi ha dubte que moltes de les històries que va contar en imatges a la pantalla han passat a formar part de la petita història de la nostra mirada. Pensau que ja no veurem mai més de la mateixa manera les ones d'una platja després de contemplar *D'aquí a l'eternitat*, per exemple; o els rellotges, que sempre han assenyalat un camí inexorable, seran més angoixosos després de



comprovar com s'ajustaven cine i realitat a *Solo ante el peligro*, una metàfora de la cacera de bruixes a Hollywood, però també la constatació de la irreversibilitat del destí. A *Julia*, ens mostra la lluita per la dignitat de Lillian

Helman, acompanyada d'un entranyable D. Hammett. Encara que només hagués estat per aquestes tres pel·lícules, ja valia la pena que Zinnemann deixés el violí i agafés una càmera.



**Deborah Kerr:** Fas unes preguntes desconcertants. Quants homes creus que he conegut?

**Burt Lancaster:** Què sé jo? Fes un càlcul aproximat.

**D.K.:** Necessitaria una màquina de sumar. Has duit la teva calculadora?

**B.L.:** M'he oblidat de dur-la.

**D.K.:** Aleshores no ho podràs saber.



Miquel López-Crespi

**E**ls nous directors de cine espanyols i catalans proven de rompre la xarxa ideològica del feixisme

Però, com dèiem al començament, hi havia canvis substancials en la mentalitat d'alguns sectors del règim. De la *Escuela Oficial de Cine* sorgien nous diplomats que pressionaven el Director General de Cine, un franquista una mica "aperturista" anomenat García Escudero. Començaven a venir milers de turistes i, malgrat el "blocatge internacional" del franquisme, cada vegada més fantasmal, el cert era que, amb els pactes signats amb els ianquis l'any 1953, Franco i la



burguesia feixista espanyola podien fer el que volien arreu del món. Tenien relació amb tot el món capitalista, comerciaven sense problemes, la banca internacional els concedia crèdits i, finalment, l'Estat espanyol esdevenia una mina d'or turística. El règim volgué obrir-se una mica culturalment (més que res de cara a l'exterior i per mostrar als estrangers pel·lícules de qualitat que, tanmateix, a l'interior de l'Estat no tenien gaire promoció).

Per tant, es van concedint certs ajuts oficials per portar endavant allò que, de seguida, serà anomenat el "nuevo cine español" i al Principat, "l'escola de Barcelona". Entre els directors que podem situar davall la primera denominació hi trobam Summers, Camus, Picazo, Patino (l'autor d'aquella magistral *Canciones para después de una guerra*), Regueiro, Diamante, Grau, Eceiza, Borau, Valcárcel, Mercero, Prósper, Voloria, etc). Per part de l'"escola de Barcelona" -un cine de contingut més burgès, més esotèric i experimental- podem situar els directors Duran, Portabella, Nunes, Jordà, Esteve, Aranda, Gonzalo Suárez... (mal-

grat que sempre recordarem amb amor *Fata Morgana* i *Las noches de vino tinto*).

Cal dir que passats els anys, de tota aquella filmografia potser tan sols en restin un parell de pel·lícules bones. Saura és un dels directors que perdura. *La tía Tula* i *Nueve cartas a Berta* són les que millor han aguantat el pas inexorable del temps. **La lluita contra el franquisme mitjançant el cine (pel·lícules, col·loquis, conferències, etc, etc). El naixement a Ciutat del "Cine Club Universitario"**

A mitjans dels anys seixanta, juntament amb la meva germana Francesca (que ara exerceix de metgessa a Barcelona), em vaig fer soci del "Cine Club Universitario" que dirigia en Paco Llinàs (un altres dels personatges oblidats de la resistència cultural antifranquista). El Cine Club tenia la seu al Saló Rialto, en el carrer de Sant Feliu, i cada diumenge -a partir de les deu del matí- hi havia programada una pel·lícula d'art i assaig.

El Cine Club dirigit per Paco Llinàs va fer una feïnada. Vist en perspectiva, dubt que ara les institucions oficials facin res que es pugui comparar. S'ha de tenir en compte que ara les coses es fan des d'una relativa llibertat i amb tot l'ajut econòmic pel davant. Aleshores la major part de la feina es feia a hores perdudes i sense tenir en perspectiva cap sou de centenars de milers de pessetes mensuals (que actualment és el que cobra qualsevol pixatinter per fer-nos creure que fa "cultura").

Pel "Cine Club Universitario" hi passà bona part del millor cine mundial (cicles de cine txec i japonès, les més importants pel·lícules dels realitzadors d'avantguarda soviètics, el neorealisme italià, les experimentacions d'Antonioni, Visconti o Fellini, cinema negre nord-americà...). A part d'aquesta feïnada, en Paco Llinàs pressionava -juntament amb l'escriptor Antoni Serra- per tal que els distribuïdors de cine comercial duguessin a Ciutat pel·lícules encara no estrenades o que els propietaris dels locals d'estrena consideraven que no donarien prou diners si es projectaven. La secció d'arts i espectacles d'Antoni Serra, les col·laboracions d'en Llinàs, les xerrades i anades amunt i avall de Jaume Adrover i Bienvenido Álvarez (entre alguns altres) feren més que qualsevol hipotètic partit d'esquerres. Com hem dit en altres ocasions, aquests eren tan clandestins que quasi només existien en el pensament, de tan fantasmals com eren. Existien, no ho nega ningú. Però no por-

taven a terme cap activitat cultural ni política antifranquista (de no ser qualque pintada ocasional).

**Contra la mediocritat reaccionària del cine franquista i del nacionalcatolicisme**

Cap al 1967 (per posar d'exemple un any qualsevol d'aquella època) s'havia avançat molt a Ciutat d'ençà l'època "gloriosa" del més ferest nacionalcatolicisme i feixisme cultural. Vàrem anar a veure pel·lícules "endarrerides" -que no s'havien estrenat comercialment-, però que eren d'una actualitat rabiosa. Crec que, sense gaire esforç, el lector d'ara es podrà imaginar l'emoció amb la qual contemplàvem la projecció d'un film (una de les més grans denúncies que s'ha fet mai contra el capitalisme) com *Ciudadano Kane*, d'Orson Welles. Record que l'estrena "oficial" va ser al Cine Avenida, prop de les estacions. En Welles havia fet *Ciudadano Kane* l'any 1941 i fins el 1967 no s'havia pogut veure a Mallorca. Altres pel·lícules que recuperàvem aquell any eren obres mestres com *Los olvidados* (Buñuel, 1959), *Al final de l'escapada* (Godard, 1959), *Alphaville* (Godard) o *El proceso* (de Welles, sobre la famosa novel·la de Kafka).

A totes aquestes pel·lícules estrenades a les sales de cinema oficial s'han d'afegir algunes pel·lícules comercials que, en la conjuntura d'aquell moment, ajudaven en la lluita per la llibertat cultural i per donar-se un idea cabdal de com anava el cinema que no patia la dictadura franquista. Pel·lícules progressistes estrenades a Ciutat eren *Sangre en Indochina* (que parlava dels orígens d'una guerra que començava a omplir les pàgines dels diaris de tot el món); *El momento de la verdad* (un documental de Rossi fent referència al món dels toros). No hem d'oblidar aquella obra d'art del mateix Welles, *Campanadas a medianoche* (exhibida en els cines comercials i al Cine Club).

El 1967 era l'any igualment de *Help!* (els Beatles, en un treball de Lester), de *Ensayo de un crimen* (Buñuel) i *El coleccionista* de Wyler. Del "nou cine espanyol" vérem dues importants pel·lícules de Summers (crec que les més bones d'aquest realitzador que després esdevengué un director comercial qualsevol): *La niña de luto* i *El juego de la oca*. De Summers ens interessà especialment *Del rosa al amarillo*, de Bardem, *Los inocentes* (que ja havíem anomenat) i *Nunca pasa nada*.

**L'any 1967 encara faltava molt per a una certa normalització cinematogràfica**



Així i tot ens queixàvem sovint en aquell petit i minúscul espai de llibertat que eren els col·loquis de després de cada projecció (ens referim a les xerrades a l'interior del Cine Club, quan eren autoritzades). Aprofitàvem per llançar missatges subliminals -i a vegades no tan subliminals!- contra les limitacions inquisitorials de la dictadura de la burgesia franquista. Malgrat aquesta aparença de "normalitat", el cert és que aquell any 1967 no havíem vist res d'autors que ens interessaven de bon de veres. Parl de directors com Forman, Visconti, Antonioni, Losey, Schlessinger, o d'espanyols com Regueiro, Grau, Eceiza, Vitoria, Camus... Protestàvem (hi ha molts d'articles signats per Antoni Serra i Paco Llinàs dins d'aquesta línia que es poden trobar a les hemeroteques). Protestàvem, però en el fons jugàvem amb un cert avantatge sobre el públic que assistia normalment als cines comercials. Esser membre del "Cine Club Universitari" era com tenir un passaport per a la llibertat que utilitzaves una hora i mitja cada setmana. Nosaltres, el reduït cercle d'iniciats que els diumenges -en lloc d'anar a missa- ens enfonsàvem dins la màgica tenebror del Salón Rialto, havíem vist cicles amb les obres clàssiques de Mizoguchi, Eisenstein o Lang.

En aquesta lluita mig soterrada, mig pública per anar vencent les ridícules limitacions de la dictadura franquista, hi jugaven forces de molts tipus. Si l'esquerra marxista no organitzada era la que proveïa tota la bastida ideològica de les xerrades, cicles, articles a la premsa, conferències clandestines sobre la història del cine, col·loquis més o manco permesos disfressats sota estranys i curiosos rètols per despistar la policia política, el que és evident és que moltes d'aquestes activitats no s'haguessin pogut fer -ni molt maco consolidar- sense l'ajut dels dos diaris de Ciutat que no portaven el jou i les fletxes a la capçalera; em referesc al *Diario de Mallorca* i a *Última Hora* que en aquella hora tengueren un paper eminentment progressista. S'ha de tenir en compte que eren les publicacions on escrivien Antoni Serra i Paco Llinàs. Jo mateix, de la mà de Frederic Suau començaria a col·laborar a *Última Hora* ben aviat. Ajudà igualment (oferint fins i tot el seu local per fer-hi xerrades de cine o preestrenes) la Casa Catalana, el Salón Rialto (que deixava fer els cicles de cinema no comercial), etc. ❖

Parlar de John Sayles és parlar del cinema de debò. Pocs títols d'ell han arribat a la cartellera d'aquestes illes oblidades, per "inexistents" és clar. *Passion Fish*, *The Secret of Roan Inish* o *Lone Star* són, per altra banda, les seves darreres pel·lícules. Aquestes sí que han arribat i són bona prova de què se l'ha de tenir en compte. No cal dir que no estaria malament un cicle, tan complet com sigui possible, sobre aquest cineasta tan peculiar. Tan peculiar com tots els que han passat per la factoria Corman. Estalviadors de floritures i generosos en imaginació. Sempre amb el segell característic, marca de la casa, independents i allunyats del dòlar fàcil, de la glòria daurada amb l'interior de llautó.

Sobretot, John Sayles fa d'actor per altra gent, però és més conegut com a guionista. De fet, amb els diners que guanya fent feina pels altres, pot

fer les seves pel·lícules, bones pel·lícules que no et permeten sortir a fer un cigarret, tornar a entrar i no haver perdut res, com succeeix amb no pocs films de la collita de Hollywood. De fet, el millor defecte de *Lone Star* era que cada seqüència tenia la durada adequada i la història no permetia ni tan sols un badall, mentre que *The secret of Roan Inish* et deixava bocabadat des del començament fins al final.

Joe Dante, Lewes Teague, John Frankenheimer o Michael Chapman l'han tengut com a guionista. Sempre sap que ho perdrà tot a cada pel·lícula que dirigeix. Ni tan sols sap si en podrà rodar la següent.

Ell segueix cercant la millor manera de contar una història que parli de coses importants. "Hi ha moltes pel·lícules bones, poques de necessàries". Gairebé cap, diria jo, sempre sense comptar les de John Sayles, quasi imprescindibles. ❖



Domènec Garcias

Segons el diccionari, una antítesi és “el contrast que neix de l'acostament de dues idees, expressions, etc., que s'oposen l'una a l'altra”. Avui en dia, però, això d'oposar-se, això de prendre partit, no sembla ser intel·lectualment correcte. Amb el vostre permís, deixaré per un moment la correcció i defensaré la necessitat de l'antítesi. Sortiré una estoneta de la fila i intentaré explicar a què ve aquesta “anti-*Tesis*”.

Anem als fets. Resulta que tornam tenir dins els panorama del cinema estatal un nou arribadet fent de les seves. Diuen que se n'ha duit set “goias”, set. Li hauré de donar l'enhorabona al senyor Amenábar, però deixau-me primer intentar esbrinar, parafrasejant un dels millors títols d'Almodóvar, “què ha fet ell per merèixer això”.

Doncs bé, tot el que ha fet aquest jovenet de vint-i-pocs anys es pot resumir en dues paraules: ser intel·ligent (el que no sé és si això és un mèrit seu, però aquesta és una altra història...). Com anava dient, l'intel·ligent Alejandro recorda una mica a l'altre Alex (De

la Iglesia), tot i que aquest darrer, això sí, va descaradament pel món de trapella. Sembla com si els nous realitzadors espanyols, per no ser menys que altres (crec que tots sabem a qui ens referim), hagin optat per pujar al tren que més via fa: un *AVE* anomenat “*Violència*”. La diferència entre els dos nous *enfants terribles* del cinema espanyol és que, contràriament a la broma explícitament macabra amb la qual ens obsequia de tant en tant el nostre amic del llinatge eclesiàstic, Amenábar es posa l'impermeable de la invitació a la reflexió per, a partir d'aquí (i prenent-li la paraula a un dels seus personatges) donar-li al públic allò que demana. No es pot negar que la jugada és intel·ligent, però tampoc es pot negar que l'ambigüitat moral dels personatges creats pel director i guionista de *Tesis* no sigui un reflex de la del seu creador. Perquè el jove director no es conforma fent la típica pel·lícula de “sang i fetge” que, suposadament, tant agrada a la gent i tants beneficis dona a tots els que es dediquen actualment al negoci del cinema. Amenábar, un alumne brillant i avantatjat de la Facultat de Ciències de la Informació, no es podia permetre la baixesa de ser comparat amb segons qui (supòs que tots sabem a qui ens referim, o no? Sí, home, tots aquests directors de la nova fornada nord-americana, clients predilectes dels grans proveïdors

de salsa de tomàtiga). Amenábar havia d'anar més enfora. Dissimulada sota la disfressa d'un thriller convencionalíssim (i faig èmfasi en el superlatiu), vestida d'un pretès realisme que, segons diuen (a mi -ho confés- no em va passar), enganxa l'espectador de manera que gairebé no toca la butaca durant tota la projecció; *Tesis* ens mostra amb tota la seva cruïsa no una més de les moltes depravacions humanes, sinó una de les més extremes, una especialment escollida per impactar. Escollida per deixar el públic impressionat, bocabadat, en definitiva, enlluernat. “És important que se sàpiga que això existeix”, ha dit Amenábar. I el públic, rescatat de la seva ignorància, li ha agraït el favor a base de premis i doblers a la taquilla.

Em deman de què serveixen tants de missatges sobre l'ús de la violència a la televisió, al cinema, als mitjans de comunicació en general. Que si no és bona; que si no és tan dolenta. Mentre l'ambigüitat d'Amenábar enganya l'espectador des de la seva trona de nou predicador, des del seu pretès intent de fer pensar a la gent, ens ven de tapadet la “moto” d'una nova pel·lícula d'acció que beu en les fonts del gran Alfred Hitchcock, simplement actualitzada en les tècniques i, sobretot, molt més morbosa i truculenta, al gust, sempre suposat, del públic modern. No ens amaga Amenábar la seva admiració pel mestre, copiant-li la fórmula d'incloure la seva persona en una escena del film, com solia fer l'inefable director britànic. El subterfugi utilitzat en aquest cas per l'aprenent de bruixot és el de fer aparèixer el seu nom en la pantalla d'un ordinador, formant part d'una base de dades, dins un disquet impune-ment robat a la multinacional SONY (com si aquesta gent es deixàs robar tan fàcilment!).

Però tornem al tan suat “gust del públic”. Aquest és, per a mi, el gran dilema: realment és això que ens venen el que ens agrada. Atès l'èxit de la pel·lícula i de totes les precedents de temàtica similar, l'única resposta és sí. La gent devora aquest tipus de cinema, de televisió, d'informació, i això justifica la seva existència: li hem de donar al públic allò que demana. I amb aquesta cançoneta ja estan oberts tots els camins per omplir el mercat audiovisual de cops de puny, pistoles, ganivets i altres objectes que haguessin fet morir-se de plaer als grans inquisidors espanyols dels segles XVI i XVII. Mutilacions, violacions, tortures, assassinats, necrofàgia... I ara, *snuff*, és a dir, tot junt i real, ben real. Quina serà la pròxima entrega? Tal vegada el jove Amenábar tenguí la resposta, però haurà de córrer si no vol que algun adolescent aficionat al *gore* li llevi els “goias” de l'any que ve. Haurà d'engendrar una nova història, més truculenta si pot ser, donant-li fins i tot més versemblança. Perquè jo no sé què en pensareu

vosaltres, però crec que aquesta història de les cinc estudiants (cinc, ni més ni menys!) desaparegudes durant només dos anys de la mateixa facultat, al·lotes molt reals, cap d'elles sense pare ni mare, ni amics ni coneguts, ni ningú que mantengui viu el seu record, no s'aguanta. Igual que no s'aguanta el personatge d'Angela, la protagonista del film, correctament interpretada per una estupenda Ana Torrent, per altra banda. Llàstima que no poguem dir el mateix de Fele Martínez, l'actor que interpreta el personatge de Chema; al pobre li falta encara bastant de rodatge.

Com anava dient, el realisme d'Angela recorda una mica la superficial passada de pintura amb la qual tracten sovint els seus personatges la majoria de pel·lícules de l'altre costat de l'Atlàntic. Com s'explica, si no, que aquesta estudiant, suposadament sense experiències prèvies en el món del crim, resulti segrestada i fermada per dues vegades a una cadira, enfrontant-se a la perspectiva imminent de ser assassinada mentre una càmera la filma, agafant una pistola, també suposadament per primera vegada, amb la qual apunta a qui l'anava a matar, fent-li esclatar el cap d'un tret i veient (seguim suposant) com se li escampa el cervell per tot arreu. Com s'explica, deia, que aquesta al·lota aparegui, poc després d'uns fets tan terribles (per utilitzar un qualificatiu amable), convidant el seu amic “suposadament” ferit a un cafè, en lloc d'estar, com passaria a la vida real, una bona temporada sotmesa a tractament psiquiàtric? És que cap de nosaltres no recorda casos molt menys seriosos que han acabat amb traumes encara no superats? No serà, tot plegat, massa suposat?

Però, segons ens diuen, aquesta és la classe de cinema que la gent vol, i això és el que ens donaran pels segles dels segles. “Els” diuen que ho hem demanat. Algú ens ha sentit demanar-ho? Esperem no acabar tots igual que aquells pacients de la darrera escena, a l'hospital, amb la boca oberta i el cervell buit, esperant que ens donin allò que “ells” han decidit que hem demanat. Potser aquesta imatge sí valgui set “goias”, encara que només sigui per rebujar-los tots de seguida. Perquè jo vull creure que encara hi ha gent que intenta, si més no, sentir que controla el que vol i el que no, el que demana i el que no. Per a tots aquells que encara defensen el dret a ser diferents és per a qui es fan pel·lícules com *Secrets and Lies*, de Mike Leigh, la qual recoman, sense gaire esperança, al jove Amenábar. Supòs que la trobarà avorridament quotidiana i poc rendible, defensant l'interès de l'extraordinari. Però potser analitzant-la detingudament arribi a saber que fins i tot la realitat més extraordinària no s'aprèn veient pel·lícules, sinó (qui ho havia de dir!) observant la realitat. I, sobretot, vivint-la. ♦







# El cine d'actor i la psicofisonomia

Matias Vallès

**E**l cine pertany als actors. No només a les grans estrelles, sinó també a aquells intèrprets a mig consagrar l'efigie dels quals revoloteja en la ment de l'espectador creant estranyes associacions i donant lloc a una nova ciència, la Psicofisonomia. Després vendrà la filmografia i acabarà per segellar aquestes estranyes aliances. Les con-

Kathleen Turner. *La liaison* ateny criteris ben arbitraris. Aquí tenim, per exemple, Liam Neeson i Aidan Quinn, estranyament bessons -Quinn va ser psiquiatre bessó d'ell mateix al costat de la Rossellini. Neeson ens cridava l'atenció d'ençà de *Sospechoso* i ens agradava que no triomfàs gaire perquè era com disposar d'un parc natural per un tot sol. Tot es va desbaratar amb *La lista de Schindler* i, a la fi, tots dos acaben per coincidir a *Michael Collins*. La Psicofisonomia no s'equivoca mai. Quinn i Neeson són germans petits de Rutger Hauer. Bé, abans que el protagonista de *Blade Runner* no es deixàs créixer la gorja i la panxa per convertir-se en un repllicant de George C. Scott.

Des del moment que és una ciència, la Psicofisonomia funciona mitjançant equacions. Per exemple, Rob Lowe + Matt Dillon = Tom Cruise, on el segon terme de l'equació anul·la el primer. Eric Stoltz i Tim Roth també són germans psicofisonòmics, fins i tot abans que no es lligassin umbilicalment a Tarantino. En aquest cas funciona també una connexió fonètica, però Psicofisonomia significa embullar la troca. A hores d'ara encara no sabia distingir Harry Hamlyn de Kurt Russell. Tampoc ajuda que tots dos siguin pestilents com a actors, tot i que aquí tenim la via mnemotènica de les seves companyes passades i presents, Ursula Andress i Goldie Hawn, Val Kilmer s'hi assembla de cada vegada més, i el paper de germà gran correspon aquí a Jeff Bridges. Pòmuls, barram, ulls enfonsants.

La Glenna Headly que va ser Tess Trueheart a *Dick Tracy* és psicofisonòmicament idèntica a Assumpta Serna, però a ningú li importa. La connexió entre Glenn Close i Meryl Streep és massa fàcil, i l'únic misteri rau a saber quina va contagiar a l'altra el seu aire repelenc. A les costes del malditisme, el Gabriel Byrne de *Muerte entre las flores* i el Peter Coyote de *Lunas de hiel* podrien haver intercanviat ben bé els papers de la seva carrera. Les seves efigies estan dibuixades per Hugo Pratt.

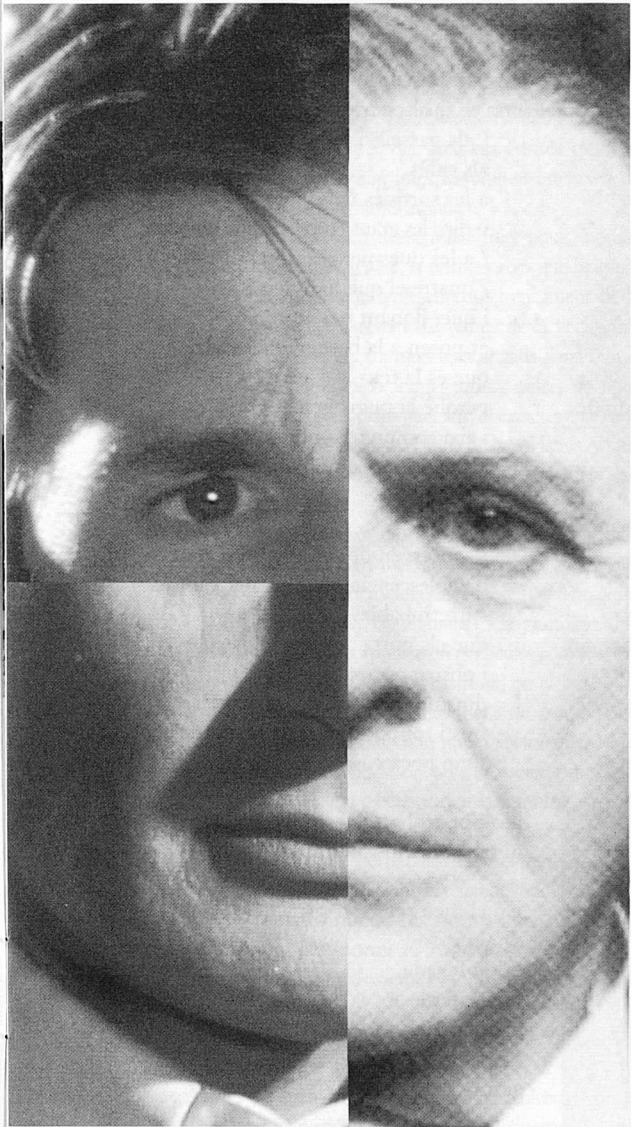
Peter Weller es podria unir a la sèrie dels cortomaltosos, si no fos per *Robocop*. Jeremy Irons és la versió postmoderna del torturat i tortuós James Mason, per la qual cosa era evident que acabaria interpretant al professor minorer de *Lolita*.

De vegades, el vincle s'estableix en la grafia del nom, com en els efectius Joseph Bologna i Joe Mantegna. Sumats, els trigèmings Julian Sands, Rupert Everett i Daniel Day-Lewis donarien el perfecte actor anglès. L'estructura de plantígrad, els cabells cresps i l'absència de coll agermanen Peter Falk i Paul Sorvino, tot i que un d'ells és son pare de Mira Sorvino. A Espanya, la Psicofisonomia no té cap sentit, perquè tots els actors estan tallats pel mateix patró. Bardem i Carmelo Gómez es poden intercanviar, i totes les al·lotes semblen clòniques de Maribel Verdú. La mateixa dicció, els mateixos emmurriaments. Com es nota que s'han format col·lectivament a la falda de Cristina Rota, la mare de Juan Diego Botto! Afortunadament, no és obligatori que un actor tenguí semblants psicofisonòmics. Només hi ha un Jim Carrey, i existeix la possibilitat que aquest monstre inenarrable sigui virtual. Ningú pot ser tan beneït, ni tan sols a la realitat.

(Se m'oblidava que la Psicofisonomia és una ciència molt subjectiva i que els paral·lelismes no són trasladables d'un espectador a un altre. Però com que l'article ja està escrit, posi en joc les seves connexions en la seguretat que no coincidiran amb les descrites aquí). ❖

nexions neuronals no s'estableixen forçadament a l'alçada del rostre. De vegades se'ns confonen dos malucs immensos, acollidors i maternals, com els de Melanie Griffith i

“Se'n penedirà fins al dia de la seva mort. si és que viu fins llavors”  
Red Will Danaher (**Victor McLaglen**) es refereix a Sean Thornton (**John Wayne**)  
a *El hombre tranquilo* (1952), de John Ford.





# El procés, d'Orson Welles

Jaume Pomar

**E**l 28 de desembre de 1964, vaig veure aquest film en el desaparegut Teatre Líric, amb Encarna Viñas, Josep M. Llompart, Jaume Vidal Alcover i Guillem Frontera. En sortir del cinema, a la Granja Reus, avui també fora del mapa ciutadà, vaig escriure aquest poema que fins avui ha romàs inèdit. Ara el publico en homenatge d'aquell grup d'amics, dos dels quals ja no es troben entre nosaltres.

Es aquí, mirau-lo,  
bota damunt l'asfalt el crit terrible  
i rebota  
d'una paret a l'altra  
dins el corredor de la persecució teva  
Joseph K  
i damunt el silenci gelat;  
de les paraules obscures  
a la xapa de fusta de les portes tancades.

El crit de la gran injustícia...  
no cal que hi pensis,  
no cal que lluitis.

T'han condemnat abans que et realitzis  
per la mort o pel silenci.  
T'han condemnat sense motiu  
o culpant-te d'un pecat  
que podria esser viure, que podria esser  
néixer.

La llei està enterrada  
sota una nit de plors,  
dins papers  
que seran matalàs pel teu joc de l'amor.

Que no et manqui la intensitat,  
ni la llum de la vida,  
ni l'amor  
ja que no et deixaran  
llevar la pols de la balança bruta  
o fer causa de vida un discurs  
davant ànimes buides,  
davant cervells tancats amb pany i clau  
o dominats pels jutges  
que jeuen amb les dones dels seus  
subordinats.

Davant l'acceptació dels acusats  
( que callen,  
no gemeguen,  
no criden,  
no protesten)  
perquè temps molt enrere  
consumiren les darreres paraules.  
Tu estàs nuu contra tot,  
nuu i tot sol  
i lluites,  
però cauràs  
quan tots et diguin: "basta!".

És això, tan terrible, que intent dir-te,  
Joseph K;  
jo que també conec la lluita teva,  
Joseph K;  
jo que pertany més tost als que han  
callat,  
Joseph K.

Als que han callat o als que els han fet  
callar.

Jo,  
vull estirar-me encara  
des del llim que m'embruta  
i que em guanya.

Vull aixecar-me, dret sobre aquesta  
vida  
que renega, que plora la buidor,  
i vull empènyer fora de mi la covardia  
que cada dia em neix amb la tristesa.

Vull aixecar el vol per damunt tot això  
i cercar la imatge teva,  
la corbata de seda,  
el vestit obscur  
amb els quals, sense esforç, m'he de trobar  
( als passeigs,  
als cafès,  
a les sortides dels cinemes  
o dins les grans empreses que tanquen  
/ a les dues per reemprendre a les  
/ quatre el que han deixat  
i que, donant per viure,  
et posen a la base d'una escala,  
que és la teva,  
perquè la pugis graó a graó,  
i així compren -amb pa- la rebel·lia  
els que -llums molt abans- tornaren  
/ muda  
la seva  
i conserven de tot allò un record  
d'adolescència perduda per camins  
/ irretrotables  
que els porta al silenci apagat  
i obscur,  
dins un quotidià dolor, avorrit  
fins i tot de sofrir o de no sofrir per  
/ tan poca cosa).

No t'he trobat, Joseph K,  
ni tan sols dins mi mateix.

En el meu pit  
s'ha mort  
mig ofegada,  
mig estèril,  
una paraula  
que et guardava:  
germà.





Josep Franco

Aquest gènere considera el cinema com un mitjà adient per tal de reconstruir el passat de l'home, més o menys recent. Es diferencia, en aquest sentit, del de *ciència ficció* i *fantàstic* en què aquest darrer planteja endevinalles sobre el futur recolzades en presents, més o menys creïbles. L'*històric-biogràfic* té, doncs, la voluntat de reconstruir, però fuig de les exigències científiques i rigoroses de la pròpia història, i la finalitat que hi predomina és l'espectacularitat i la posada en escena, diguem-ne, artística. Com ara, per exemple, les pel·lícules *Barry Lyndon* (1975) d'Stanley Kubrick, on es recreen els paisatgistes anglesos; *El loco del pelo rojo* (1955) de Vincente Minnelli, sobre la vida de Van Gogh; *La Kermesse Heroica* (1935) de Jacques Feyder, que recupera l'escola pictòrica flamenca, tenen totes la voluntat esteticista de què parlàvem més amunt.

Si haguéssim d'assenyalar trets nous aportats per aquest gènere, la primera cosa que hauríem de dir és que representa un trencament de la mida de l'escena i del temps de la ficció, fins aleshores encara molt teatralitzada l'una i limitada l'altra: decorats gegantins, milers de figurants, molts plans generals; el caràcter èpic de la narració i la llarga durada de la pel·lícula, vénen a substituir les coordenades mesurades dels altres gèneres. Serà, però, el caràcter èpic que se li vol associar, des de bon començament, allò que posarà en marxa tots els altres trets i que caracteritzarà millor que res aquest gènere *històric-biogràfic*. Els figurants i la grandària dels decorats ja sorprenen en pel·lícules com *Cabiria* (1913) de Giovanni Pastrone, on el treball de luminotècnia i de moviment de màquina de Segundo de Chomón posen els fonaments del gènere; pel·lícula on no s'exclouen entre si el colossalisme escenogràfic i la intimitat narrativa, absolutament cosits. En aquest gènere la preocupació pel detall assoleix cotes malaltises, i s'oblida, molt sovint, el referent verídic, fins i tot la versemblança. Recordem, entre d'altres llavors del gènere: *El nacimiento de una nación* (1915) i *Intolerancia* (1916) de Griffith; *Los diez mandamientos*, versions de 1923 i 1956 i *Rey de Reyes* (1937) de De Mille; el *Ben-Hur* de l'any 1926 de Fred Niblo i el *remake* del 1959 de William Wyler, on s'uneixen el colossalisme i el romanticisme, dos trets que defineixen junts el gènere. Hi ha sempre en l'*històric-biogràfic* la voluntat de magnificar els fets, exagerant-los, ficcionalitzar la història, novel·lar-la, com feia el romanticisme del segle XIX, que mirava cap a l'Edat Mitjana, però també la voluntat d'assolir allò clàssic, tan minso a Hollywood, a través del colossalisme. Les dues vessants, la novel·lació de la història, posada en sèrie, i la magnificència dels decorats, posada en escena, tendeixen a

recuperar glòries passades que ni tan sols són pròpies. I així, les coses més absurdes comencen a aparèixer a la pantalla en aquest gènere, on el *divertimento*, l'aventura, el criteri econòmic del món de Hollywood, substitueixen qualsevol rigor històric, perquè, tanmateix, els americans, d'història, no n'entenen massa, perquè no en tenen. Exemples d'aquesta manca de criteri històric, mínimament documentat, n'hi ha moltíssims. Citem solament *La vida privada de Enrique VIII* (1933) d'Alexander Korda. Mai no falta, però, el criteri patriòtic, malgrat que una segona mirada sobre el film que citarem a continuació, feta per la crítica simptomàtica dels anys setanta, escrita per la redacció de "Cahiers" i publicada l'any 1970, acaba comparant el jove Lincoln, d'*El joven Lincoln* de John Ford de l'any 1939, amb *Nosferatu*, castrat, però estirat, convertit en fal·lus inaugurador d'una llei maternal, ideal, repressora del desig. De la pàtria a la inauguració d'una llei castradora.

Un altre tret definitori d'aquest gènere seria la voluntat propagandística, inherent al cinema narratiu-transparent des que Hollywood l'inaugurà l'any 1914, amb Griffith, i que travessa qualsevol filmografia, des d'*Escipió l'Africà* (1937) de Carmine Gallone, la figura principal del qual podria ser comparat a Bismark; passant per les produccions del realisme soviètic, com ara, *Chapaiev, el guerrillero rojo* (1934) de Sergei i Giorgi Vassiliev; *Alexander Nevski*, 1938 i *Iván el terrible* (1953-45) d'Eisenstein; *El almirante Najimov* (1946) de Pudovkin; fins arribar a la mirada feixista sobre el Cid del film d'Anthony Mann de l'any 1961 (*El Cid*), totes volen vendre una ideologia associada a un sistema polític determinat.

La disseminació del gènere implica, contràriament, una mirada que vol ser seriosa i rigorosa. Per exemple, *El señor de la guerra* (1965) de Franklin Schaffner; *La toma del poder por Luis XIV* (1966) de Roberto Rosellini; o *Winstanley* (1975) de Kevin Brownlow i Andrew Mollo. Altres, *Operación Ogro* (1979) Gillo Pontecorvo; *De la nuée à la résistance* (1979) Jean Marie Straub i Danièle Huillet; *Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère* (1976) René Allio; *Casanova* (1976) Federico Fellini; *Galileo* (1976) Joseph Losey; *Noveciento* (1975) Bernardo Bertolucci; *La Patagonia rebelde* (1974) Hector Olivera; *Una sombra en el pasado* (1974) Ken Russell; *Luis II de Baviera* (1973) Luchino Visconti; *Allonsonfan* (1973) Vittorio i Paolo Taviani; *Aguirre, la cólera de Dios* (1972) Werner Herzog; i la mítica trilogia de la vida de Pier Paolo Pasolini, *Los cuentos de Canterbury* (1971), *El Decamerón* (1970); *Sacco e Vanzetti* (1971) Giulio Montaldo; *La caída de los dioses* (1968), Luchino Visconti; *Andrei Rublev* (1967) Andrei

Tarkovsky; *Campanadas a medianoche* (1965) Orson Wells; *Faraón* (1965) Jerzy Kawalerowicz; *Cincuenta y cinco días en Pekín* (1963) Nicholas Ray; *La caída del Imperio Romano* (1963) Anthony Mann; *Cleopatra* (1963) Joseph L. Mankiewicz; *Rebelión a bordo* (1962) Lewis Mileston; *La conquista del Oeste* (1962) George Marshall, John Ford i Henry Hathaway; *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962) Robert Bresson, segurament el personatge més



filmografiat de la història del cinema; *El gatopardo* (1962) Luchino Visconti; *Lawrence de Arabia* (1962) David Lean; *Espartaco* (1960) Stanley Kubrick; *El séptimo sello* (1956) Ingmar Bergman; *Guerra y Paz* (1956) King Vidor; *Los siete samurais* (1954) Akira Kurosawa; *Quo vadis?* (1951) Mervyn Le Roy; i un llarg etcètera.

Pel que fa a Espanya, destaquem, *Companys, procés a Catalunya* (1979) Josep M<sup>a</sup> Forn; *El proceso de Burgos* (1979) Imanol Uribe; *La vieja memoria* (1977) Jaime Camino; *Caudillo* (1976) Basilio Martín Patino; *La ciudad cremada* (1976) Antoni Ribas; i, sobretot, el cicle de la *fazaña* dels anys quaranta i cinquanta de la productora "Cifesa": *La leona de Castilla* (1951) Juan de Orduña, *Alba de América* (1950) mateix director; *La duquesa de Benamejí* (1949) Luis Lucía; *Locura de amor* (1947) Juan de Orduña. Amén.

Siga com siga, totes les èpoques s'han sentit atretes per aquesta necessitat de relatar els orígens propis o aliens per fer-los propis, en una mena de reescritura de la tribu, encara ritual i mítica, i convertir-la en quelcom històric que construeixi el *nosaltres* allí narrat. Cap cultura fuig d'aqueix egocentrisme, ni cap gènere tampoc. ❖

"Ella només ha dit "no" en una ocasió, i va ser perquè no havia pogut sentir la pregunta."  
Andy Lee (**George E. Stone**) es refereix a Anytime Annie (**Ginger Rogers**) a *La calle 42* (1933), de Lloyd Bacon i Busby Berkeley.

Toni Figuera

**D**e vegades em passa que, quan se'm dóna la possibilitat de reflexionar sobre qualque tema particularment estimat - el cine, per exemple- em descobreix avançant a les palpentes entre la inextricable teranyina dels meus propis pensaments sense saber de cert fins on arribaran a dur-me les meves pròpies passes. Sobretot ara que m'he decidit a anotar en veu alta algunes puntualitzacions sobre la meva relació amb el cine, com a

entre la retícula de la pàgina sense contaminar encara per l'escriptura, aquella "fluència" del temps -personal, cinematogràfic, literari, històric- que ho xopa tot de provisionalitat? ¿Com despertar en un mateix i en qui ho llegeixi- si es dóna el cas que algú llegeix això -la mateixa inesborrable emoció a què es creu haver arribat de vegades, en qualitat de lector o espectador, davant algunes obres privilegiades: un poema com "Piedra de sol" d'Octavio Paz, una fotografia

Niro, i en demanar a un vell amic, al qual li costa reconèixer, què ha estat fent durant tot aquest temps, li contesta: "Anar a jeure prest".

Aquesta és també la casta de resposta amb què acostum a excusar-me - metafòricament, és clar- d'uns anys ençà quan algun dels meus amics més fidels -pocs però constants- m'interroguen sobre els motius perquè ja no se'm veu normalment en el cine els vespres -la darrera sessió sempre va ser la meva preferida per raons segurament subconscients: la llum del dia copejant la meva retina en sortir d'una sala fosca suposava una mena de flagrant violació intolerable del meu dret a la intimitat-: "Perquè me'n vaig a jeure prest". I després d'una resposta tant tallant, qued tan ample. I, a pesar de tot, aviat torn sobre la meva pròpia resposta per replantejar-me-la. Perquè els qui com jo acostumen a digerir una quota de pantalla gairebé diària durant més d'un quart de segle, ¿quins arguments o només prejudicis haurà alimentat amb l'edat per acabar sent finalment imperdonablement infidel a la seva doble condició de cinèfil i cinèfag recalçant? ¿Que potser ha minvat amb el transcurs dels anys la que va ser -al costat de les dones i els llibres, com volia François Truffaut- una de les meves tres inconfessables, i mai del tot suficientment confessades, passions? ¿És possible que aquest "també jo me'n vaig a jeure prest" signifiqüi que jo hagi acabat, com els passa a tants d'altres, per cedir a la temptació de substituir el vell ritual -més que no hàbit- de viatjar a l'Arcàdia cada nit -Cabrera Infante dixit-, per l'altre, tan familiar i domèstic, de quedar subliminalment enganxat al vídeo o a la tele per veure les velles pel·lícules en blanc i negre, de quan el cine encara era un art nou i amb futur, i no això en què la modernitat l'ha convertit: una aposta tecnològica projectada al buit i de la qual han exclòs o escamotejat el present?

Alguna cosa de tot això deu haver influït en la meva decisió - no sé si



espectador, al llarg d'aquests darrers anys; i m'adon que amb el pas dels dies, a mesura que aquest article pren forma, avança per viarans aliens als que havia previst. Com si el pas del temps acabàs per imposar-me les seves exigències i transformàs l'article en qüestió en tot un repte o desafiament per la meua limitada capacitat de resposta.

*Sólo lo fugitivo permanece y dura*, que deia Quevedo. Així, doncs, ¿com pretendre retenir en poques línies,

de Brassai, o un film com *El río* de Jean Renoir?

En aquest punt, i com si es tractàs de passar algunes pàgines de la meua vida, em ve a la memòria una significativa escena de *Érase una vez en América*, l'única pel·lícula vertaderament gran en la discutible filmografia del malaguanyat Sergio Leone, en la qual, en tornar al populós barri de la seva infantesa i adolescència -després de molts d'anys de no ser-hi- el personatge que interpreta Robert de

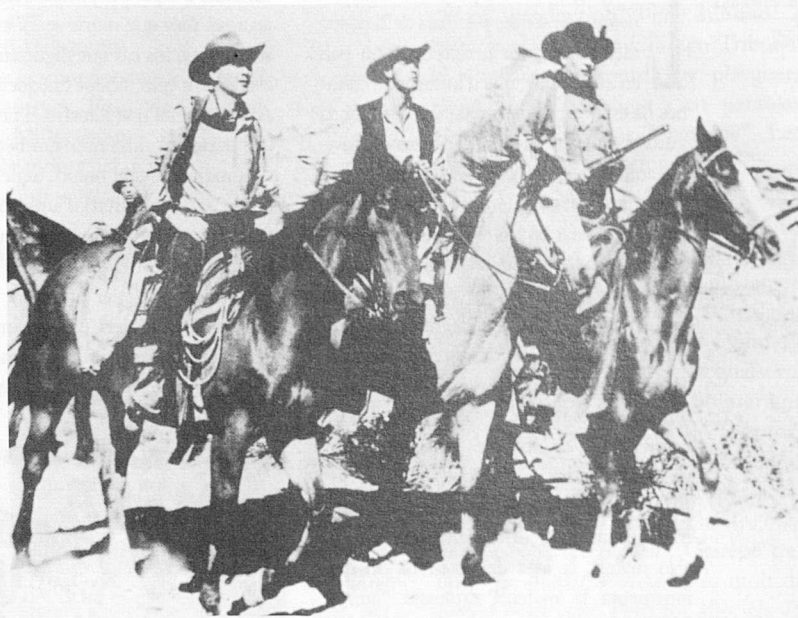
**Deborah Kerr:** El meu marit me n'ha parlat molt de vostè, sergent; diu que és molt eficient.  
**Burt Lancaster:** Sí, senyora.



transitòria o definitiva- de recloure'm als meus quarts d'hivern casolans per llançar-me a la cerca i captura d'antigues imatges -inapreciable botí de doblons d'or que ni tan sols John Silver hauria somiat- que em refermin en la idea de no abdicar encara de la meua inveterada obsessió de cinemàfic. Ja que el 90% del que actualment m'ofereixen les sales fosques és pura quincalla. I per això mateix confés que la meua relació personal amb el cine d'avui està sota mínims, ja que, com una amant despistada i traïdora, disfruta clavant-me cops baixos que em solen deixar *groggy* un quart d'hora després d'haver començat la projecció.

Del 10% restant que pot salvar-se de la crema -autèntic salvavides pel naufrag-, en parlaré més endavant. Però dins aquest 90% -em produeixen coïssor les estadístiques, tot i que ara les faig servir- a què ara em referesc, acostum a distingir dos grans blocs o apartats, igualment menyspreables tots dos: el que només es refia dels anomenats “efectes especials”, eufemisme que amaga el penós procés de “clonació” mecànica d'imatges suposadament “espectaculars” que no podran substituir mai l'eficàcia artesanal i la passió narrativa d'abans, per molt que s'hi encaparrin (n'hi ha prou, en aquest sentit, de comparar l'actual cine d'aventures de l'estil “guerra de les galàxies” o “Indiana Jones” amb les estimulants circunnavegacions aventureres de l'estil *El mundo en sus manos*, *Los vikings* o *20.000 leguas de viaje submarino* per comprovar la distància abismal que hi ha entre tots dos tipus de propostes). En aquest sentit, l'única excepció a la regla que ara record és *Tiburón* de Steven Spielberg, que no només segueix semblant-me la millor obra del seu autor, sinó absolutament modèlica pel que va tenir de *revival* d'aquell esperit saludablement èpic -i irònic- dels títols ressenyats més amunt, sobretot si pensam que el material pseudoliterari del qual partia era de qualitat ínfima.

Per una altra banda, topam amb un altre bloc de pel·lícules que ens ratifiquen en



la idea que un tant per cent molt elevat de cine actual -i no només del nord-americà- està rodat i muntat seguint les més suades i vulgars fórmules dels telefilms. ¿Serà tot això un presagi del que li espera al cine com a art en el futur quan viatgi -com anticipà Romà Gubern- atrapat entre l'escena i el laberint de l'actual revolució icònica de la realitat virtual i les pistes d'Internet?

Tornem al començament, però, al “jo me'n vaig a jeure prest” del personatge de Leone amb què m'identific. Confés que vaig deixar de vetlar -cinematogràficament parlant- quan em vaig tèmper que el darrer film memorable que recordava era *Dublinese* de John Huston, aquell doblement escarrufador testament, en la seva cristal·lina nitidesa, de qui es va disposar a acomiadar-se definitivament del món i de la vida, no “a llibre obert” sinó a “tomba oberta”. I retrocedint encara una mica més en el temps tan sols puc entrellucar semblants fulgors de mestria a *Blade Runner* de Ridley Scott, aquella també absorbent i percutint obra mestra sobre els començaments del segle que ve; aquella demolidora autoconfirmació de la nostra, a la

vegada, entranyable i indefensa condició de “replicants” en què, d'ençà d'Adam i Eva, hem anat convertint-nos els humans, enfonsats en l'oblit com una taca de pols en el fangar de la història.

“¿Que no s'han vist bones pel·lícules en els darrers deu o dotze anys? Quina exageració!”, exclamen un punt irritats els meus amics. “Per descomptat que sí”, contest pensatiu i capriu. Fins i tot estic disposat a admetre que, tot i que són infinitament molts menys que no les que tots desitjaríem, són afortunadament moltes més que no les que incloc en el meu limitadíssim recompte personal. I és que -què voleu que us digui?-, en tot el cine d'aquesta darrera dècada, llevat de comptades excepcions, not a faltar una condició *sine qua non* del bon cine de sempre: saber col·locar la càmera a l'alçada de la mirada humana (sobre qüestió tan simple i a la vegada tan complexa, ha escrit crítiques memorables a les pàgines de “El País” Angel Fernández-Santos sobre films, entre d'altres, com *Centauros del desierto* de John Ford, *Desru Uzala* d'Akira Kurosawa o *La mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos). ❖

**D.K.:** A què atribueix la seva eficiència, sergent?

**D.L.:** Vaig néixer llest, simplement.

**D.K.:** Una gran qualitat. Bé, adéu sergent.  
De aquí a la eternidad, de Fred Zinnemann.

La gregueria, l'esperpent, l'humor negre, són senyes peculiars de la nostra identitat: potser perquè som un país en què l'amalgama d'influències culturals ha estat capaç de conjugar la més fonda introspecció existencialista (de trasfons levític) amb el més descarnat relativisme moral. Que, dit de passada, Luis García Berlanga sap transformar en un estil cinematogràfic, perfectament codificat, com varen fer abans Ramón de la Serna o Quevedo, satíric en el camp literari, o el Goya negre en pintura, etc.: així passa a *Bienvenido Mr. Marshall*, *Plácido*, *El verdugo* i fins i tot a *Todos a la cárcel* (l'estil es manté, però la seva aplicació, a parer meu, és molt més deficient, toscament esculpit i sense frescor).

En les seves pel·lícules, en el seu estil, contrasten constantment dos elements (no és això mateix, la idea del "contrast" el que fonamenta la mateixa expressió "humor negre"?): és a dir, "humor" contra "negre": l'ostentació social (a *Bienvenido Mr. Marshall* i *Todos a la cárcel* en la formulació del "políticament correcte", respectivament des de l'òptica d'allò franquista-epidèrmic i dels valors epiteliais de la postmodernitat), contra la indigència popular. La màscara contra la persona i perquè les seves pel·lícules són precisament això, la representació del drama, de la lluita entre màscares oficialistes i persones de carn (poca) i os (molt). Lluita en la qual indefectiblement la màscara es transforma en mascarada, en la qual, també inevitablement, alguna cosa del seu oripell es desllueix i mostra la seva estructura de falsedat. Estic pensant, per exemple, en l'inici de la seqüència de la boda d'*El verdugo*, en la qual aquella còpia del clergat, l'escolanet, que encarna magníficament Alfredo Landa, domina gallejant el seu microcosmos, particular reflex de la rebotiga de l'ostentació clerical i reparteix clatellades als escolanets amb aire igualment cerimonial (una altra forma d'impartir "comunió"), vigila que no es mengin els retalls (en què s'escapa a aquella forma sagrada dirigida a la fam espiritual i queda en l'espai de la més carnal fam terrenal), paga amb suada pecúnia a un cantaire poc entusiasta de les benaventurances celestials (que s'eixuga amb aigua sagrada: ell és de la "casa"), i condueix de pressa els contractes i el seu seguici a acabar amb les firmes el trist protocol (amb pressa, perquè a ningú, ni de "dins" ni de "fora", sembla interessar-li ja molt). O, per exemple, a *El verdugo*, la patètica reflexió sobre on i amb quins llençols posar el captaire moribund i molest (hi ha gent que té tan poca educació que els

convides a sopar per protocol social i no se'ls acut res més que morir-se...): en el llit dels senyors, no fos cas que diguessin, però amb els llençols vells, no fos cas que contagii.

Al fotograma que il·lustra el nostre article, tres màscares alimenten també aquesta frívola mascarada: el notari, aquell que dóna fe de la solemnitat d'aquesta mena de macabra pugna per pobres i/o vicetiples, i, en l'atre eix del triangle, l'empleadet, encarregat de donar una altra casta de fe més mundana dels esdeveniments, mitjançant aquella ostentosa càmera, multiplicada en la seva capacitat de veure-hi allà



on costa sostenir la mirada per les ulleres gruixades. És Quintanilla, l'home-llinatge, l'home-fórmula, l'home-màscara.

Convé aclarir que a l'etimologia grega de la paraula "persona" es troba la paraula "màscara": persona és aquell que tapa, que amaga (els desitjos menys socialitzables: fonamenta el subjecte de l'inconscient). Però també que totes les cultures privilegiïn amb la paraula "personalitat" a aquell que és capaç d'establir-se en la diferència. Doncs bé, els personatges de l'Espanya oficial de Berlanga són abans que res això: l'encarnació de l'absència de personalitat, o, si es vol, pur signe, pura paraula buida darrere la qual no hi ha ningú, sinó un discurs: un discurs que no sosté ningú, i que, per exemple, s'articula en la forma d'aquest ridícul cartell de la fotografia, d'aquests continus problemes amb els artefactes de reproducció de la paraula (tot l'acte il·locutiú es troba sempre a punt de tallar: la retransmissió radiofònica, la irregular cerimònia que reproduceix el nostre fotograma, l'entrevista de l'animador de la cerimònia a una de les "artistes", el discurs

predicatiu de Quintanilla des del motocarro que no sent ningú perquè el carrer està desert, etc.), d'aquest cartell i estrelleta del motocarro que segueix instal·lat fins i tot quan l'acció es trasllada al barri baix... Presència gairebé sempiterna de la càmera de fotos o del reproductor radiofònic, perquè en l'univers de mascarada no hi ha res que valgui la pena de fer, de dir, si no és perquè d'altres ho vegin, ho constatin, ho reproduïxin en un cercle vicios ("A ca meva estic com em ve de gust", diu un dels personatges, una mica abans de posar-se apressadament la jaqueta per "rebre"). Per això, fins i tot l'acte d'adjudicació de la mercaderia-carn (els pobres) mereix un ritual, del qual participen els notaris, aquella mena de patge de la dreta, aquell altre "patge" de l'Espanya puritana que és la protosogra, els presentadors o simplement puixants, i que representen pel buit més radical (aquell cap al qual mira el patge-estàtua, per exemple): a l'espiritualitat de la cavalcada de pobres se superposa la publicitat d'una marca d'olles.

José Orjas (a la dreta), José Luis López Vázquez i Amelia de la Torre són bons representants dels actors de l'univers Berlanga: actors sempre amb fisonomies radicalment particularitzades, però també amb formes d'actuar igualment unívokes, d'una peça, d'un sol discurs (només a països amb tradició actoral de gèneres menors, de vodevil o sarsuela, és possible trobar-hi aquesta forma d'actuar tan desimbolta). Com passa amb els personatges del cine clàssic (quantes persones acusen aquesta filmografia d'"idealista" o "ingènua" perquè no ho han entès!), no es tracta tant de persones amb una vida interior subjecta a evolució, a la complexitat, sinó de magnituds pures, de símbols que sostenen i encarnen personatges. En aquesta complexa relació entre el discurs màscara i la realitat (la cerimònia davant el domèstic: aquest és el gran encert de *Plácido*) es fonamenta aquest sentit, en darrera instància l'aspecte tràgic de l'humor negre berlanguà. La cerimònia que inúltimament es tracta d'aplicar a la vida quotidiana, i, a l'altra banda, la quotidianitat que inevitablement acaba envaint l'esfera de la cerimònia: com passa, per exemple, al fotograma que comentam, en el qual els personatges de l'Espanya oficial (sogra endiumenjada com a eix de simetria) es troben a mitjan camí entre els llibres que s'estenen i omplen formulísticament, tot i la intenció crematística del propòsit, i la quotidianitat d'una xerrada casolana, distesa, no mancada d'aire familiar o d'escena costumista. ❖



# Aleshores, Sunsent Boulevard, Billy Wilder

Antoni Roca

(“M’agrada molt *Double Indemnity*. Té totes les característiques de les pel·lícules clàssiques dels 40 que m’agraden. És en blanc i negre, té bromes ràpides, és molt enginyosa, una història de la gran època. Hi surt Edward G. Robinson, Barbara Stanwyck, Fred Mac Murray i aquella veu en off tan dura. Té un diàleg brillantment escrit, i la música perfecta de Miklos Rozsa. És la millor pel·lícula de Billy Wilder, de fet és la millor pel·lícula de qualsevol...

Woody Allen).

**A**leshores, però simplement, ell es trobava a la ciutat de Nova York. Nova York i al sempre difícil mes de novembre, quan la tardor és una realitat viva i puntent, totes les fulles possibles del món ja han caigut sobre Central Park -però també sobre Washinton Square i al sud-oest de Battery Park, encara que no es sab si pels voltants del Hudson river...- i l’espectacle esdevé una mena de simfonia de colors estranys, irregularitats ambientals, geografies disperses i tota mena de pressions que fa, exactament, que la tardor -per cert, una estació que és pura meravella- en paraules mai dites de Humphrey Bogart, “constitueixen els temps excel·lents per poder beure un “dry-martini” al carrer 47, cantonada amb la sisena, tal vegada molt a prop de Broadway, on els bars i les tavernes es multipliquen...”.

Fou, precisament, al centre neuràlgic d’un Broadway lògicament espectacular i de sensació quan el visitant, o el viatger, va saber que al Minskoff

Theatre -Broadway amb la 45 i tot resta a casa- es representava un “musical”. Però no un “musical” qualsevol - encara que no és qualsevol que avui per avui pot fer un “musical” amb *mise en scène* inclosa per aquelles contrades americanes...-, més aviat un “musical” inspirat directament d’un clàssic de tota la vida, *Sunset Boulevard*, que aquí, al país nostre es titulà *El crepusculo de los dioses* i fou interpretada, recorden?, per Gloria Swanson, William Holden, però també/també per Eric Von Stroheim, Cecil B. de Mille i Buster Keaton. Tots, en la pràctica, s’interpretaven a ells mateixos. Coses de Hollywood, és clar. Llavors, no ho dubtà mica: tenia l’obligació ineludible d’accedir al Minskoff Theatre i esbrinar què era allò amb precisió. La banda sonora original d’Andrew Lloyd -ja sabeu: l’autor, entre d’altres de *Jesuscris Superstar*, *Els miserables*, *Cats*, *Evita*...- i tot un sensible muntatge publicitari incitava a l’esdeveniment. “Full of rich and swelling, melodies and amazing, take-your-breath-away sights”, afirma-

va “The New York Times”. “A smashing theatrical success. A grandly conceived production”, no dubtava a escriure el crític del Chicago Tribune. O “Sunset Boulevard has playgoers shouting with deligit”, en paraules aparegudes al “Time Magazine”. Les referències eren seductores.

Tot, doncs, incidia de forma impossible de superar i contemplar el “show”. A més a més, cinèfil que ell, el viatger, el visitant, era -i encara ho és malgrat tot-, l’evocació, el record del film *El crepusculo de los dioses* desfeia qualsevol mena de dubte a l’hora de comprar una bona butaca -jaí, 75 dòlars, 75!- i formar part de tota una multitud que, àvida, es movia nerviosa pels passadissos luxosos del Minskoff Theatre. Tot déu hi volia ser present. Gairebé tres hores de *Sunset Boulevard*, és molt de *Sunset Boulevard*. Però tot allò, els 75 dòlars també, justificava la presència del viatger al teatre. Tota l’ànima, tot l’esperit, tot l’encís -i tota la mala llet-pròpia de l’autor de *Some Like it Hot* o *El apartamento*, respira i es trasllada de forma màgica a l’escenari. Així, la tèrbola història “d’amor” entre el patètic personatge de Norma Desmond i un grimpador periodista que sempre va somiar tenir una piscina és envoltada per la partitura d’un Andrew Lloyd inspiradíssim. La traducció, doncs, d’aquell camí del crepuscle filmic i en blanc i negre a la sonoritat plena de coloraines diversos del muntatge teatral, era una traducció perfecta. Tenia raó, idò, el paperet de propaganda que entregaven a l’espectador pocs minuts abans d’aixecar-se el teló. “Late one night, a desperat young writer takes a wrong turn into the driveway of her glorlous Hollywood...” Exactament. “La idea bàsica de la pel·lícula”- són paraules de Billy Wilder al periodista alemany Hellmuth Karasek- “era la història d’una estrella del cinema mut envellida, una diva envellida que no ha pogut aconseguir donar el primer pas per adaptar-se als nous temps, com succeí en realitat a moltes estrelles i que es tanca en el somis del seu passat gloriós. El pas del cinema mut fou un tall històric dels més radicals que Hollywood ha experimentat mai...”.

Aleshores, Nova York, novembre de 1926, sunset boulevard, Billy Wilder. Cordialment. ❖



**Lee Marvin:** Acampem aquí. Els cavalls han de descansar.

**Phil Carey:** A quina distància som de Mèxic?

**Lee Marvin:** Saber això no ajudarà els cavalls.

*Fiebre de venganza* (1953), de Raoul Walsh

Eduardo Jordà

**Aldrich, Robert.** Li va donar un paper molt curt a *El beso mortal* (1958). Bonanova, ja seixantí, no hi apareix més de mig minut, però interpreta un personatge fet a la seva mida: un col·leccionista de discos d'òpera al qual una dona descriu com "un Caruso per pobres". El col·leccionista viu a un hotel atrotinat on hi ha roba estesa a l'escala d'incendis. Des de la seva habitació sent el sotrac d'unes renoueres vies de tren.

*Cinco tumbas al Cairo,*  
de Billy Wilder



**Borges, Jorge Luis.** Va viure devers deu mesos a Mallorca, en diversos períodes entre 1919 i començament de 1921. En certa ocasió va guanyar seixanta pessetes a la ruleta i se les va gastar passant tres nits seguides a un bordell. Era l'època de les tertúlies literàries al Cafè dels Artistes del Born. Un dels assistents a aquelles tertúlies era un gris periodista de províncies que nomia Josep Lluís Moll. D'una d'aquelles tertúlies va sorgir el *Manifiesto del Ultra*, que Moll va firmar amb el nom artístic de Fortunio Bonanova. Després de tornar a l'Argentina, Borges sembla haver oblidat completament el seu vell conegut. En una de les seves converses amb Richard Burgin va parlar de *Ciudadano Kane*, que havia vist diverses vegades, però no va citar mai Fortunio. Ni tan sols podem estar segurs que arribàs a reconèixer-lo en el paper de mestre de cant Matisti.

*Cinco tumbas al Cairo.* La seva millor pel·lícula i el seu millor paper. Bonanova interpreta un

general italià a la campanya del desert. Franchot Tone es veu obligat a donar vida a un majordom digne d'una novel·la de Robert Walser. Erich von Stroheim interpreta al mariscal Rommel disfressat d'Erich von Stroheim.

**Don Juan.** El seu primer paper protagonista en el cine va ser al *Don Juan* de Ricard Baños (1922). Va ser el primer i el darrer. Fins al final de la seva carrera no va passar d'actor secundari.

**Flynn, Errol.** Va rodar amb Bonanova *El burlador de Castilla* l'any 1948. Fa anys, quan vaig començar a interessar-me per la vida de Fortunio, m'imaginava que tots dos s'havien trobat a Palma, ja vells i derrotats per la vida. M'agradava imaginar que Bonanova i Errol Flynn anaven plegats a una *corrida* de toros al Coliseo Balear i que després se n'anaven a sopar al Cellar Catalán, i després d'una gresca de proporcions gargantuesca, tots dos despertaven al moll on es trobava atracat el "Zaca", el iot d'Errol Flynn. La crua realitat és que Fortunio no es va trobar mai amb Errol Flynn, almanco a Mallorca, perquè no va tornar mai a l'illa. ❖



L'escenari  
de llauna

Francesc M. Rotger

**B**ona part de la crítica ha estat implacable amb dues pel·lícules que es projecten (o s'han projectat) darrerament a la cartellera de Palma, totes dues directament

## Romeo, Julieta i García

relacionades amb dos dels més grans creadors escènics de tots els temps. Parl de *Romeo y Julieta*, de Baz Luhrman, i de *Muerte en Granada*, del realitzador de Puerto Rico Marcos Zurinaga.

A la secció oficial de la Berlinale, la nova versió "made in USA" d'una de les peces més conegudes de William Shakespeare la trobarem un doi, així i tot, el seu protagonista masculí, Leonardo Di Caprio, va guanyar el premi al millor actor, potser pel seu entusiasme a posar cara de boja enamorad. Però no té massa sentit realitzar una adaptació contemporània de *Romeo y Julieta*, més que res perquè ja

està feta i, a més, és boníssima: es diu *West Side Story* i no fa molt ha tornat, en versió teatral, a la cartellera barcelonina. D'altra banda, *Romeo y Julieta* es pot interpretar amb els actors vestits d'època o de bombers, tant és: només que s'ha d'interpretar bé.

*Muerte en Granada* ens la presentaren com un "thriller" a la recerca del cadàver del senyor García, o sigui, Federico García Lorca. Un altre García, Andrés (Andy), aportà el seu conegudíssim rostre al poeta, tot aprofitant algun centenari, cinquantenari o no record massa bé què. La iniciativa és curiosa, perquè els "llatins" de Hollywood han fet causa comuna per tractar un tema relacionat amb les seves arrels. Però tots sabem qui va matar García Lorca: la intolerància. Quin és el sistema de posar en escena l'obra (o la vida) de Lorca? Fer-ho bé. ❖





# El mirall deformant

(L'homosexualitat masculina al cine)

Pere Gomila

**E**n origen, la indústria cinematogràfica es va fer moral. I va assolir el cim en la terra espiritual de promissió amb el celebèrrim codi Hays. Aleshores, Europa acomiadava a ritme de *Horst wessels* balls ambigus en carrers sense alegria, cuixes carnals d'un Àngel blau, pecadores caps de Pandora, corredisses d'un *perro andaluz...* i la passió madura d'un pintor cap a un jovecill amb la paleta d'un Dreyer primerenc.

El món va caure a boncins i el pla Marshall es va importar al costat del

les dones reben triomfs merescuts, transvestits amb faldes i maquillats.

Aborden temps audaçs. Ens convida el cònsul Cras -memorable Laurence Olivier- a un festí d'ostres i caragols. El Capitòli: sofreix una tempesta i una pols circumstancial sentència a mort Don Murray. *Free cinema*, *Nouvelle Vague*, *Jules et Jim*, Godard le fou i un mal conjurat espectre al París del 68. Audaçs? Potser no tant. Un regust de sabor de mel. S'afermen els fonaments clandestins de la Factoria Warhol. Invertits sospitosos de conducta antisocial.

somni. Venècia contempla la mort en Visconti. La llei de Fassbinder durà a Querelle. Vici company de tots els vicis. I plaers amagats descobreixen la farsa.

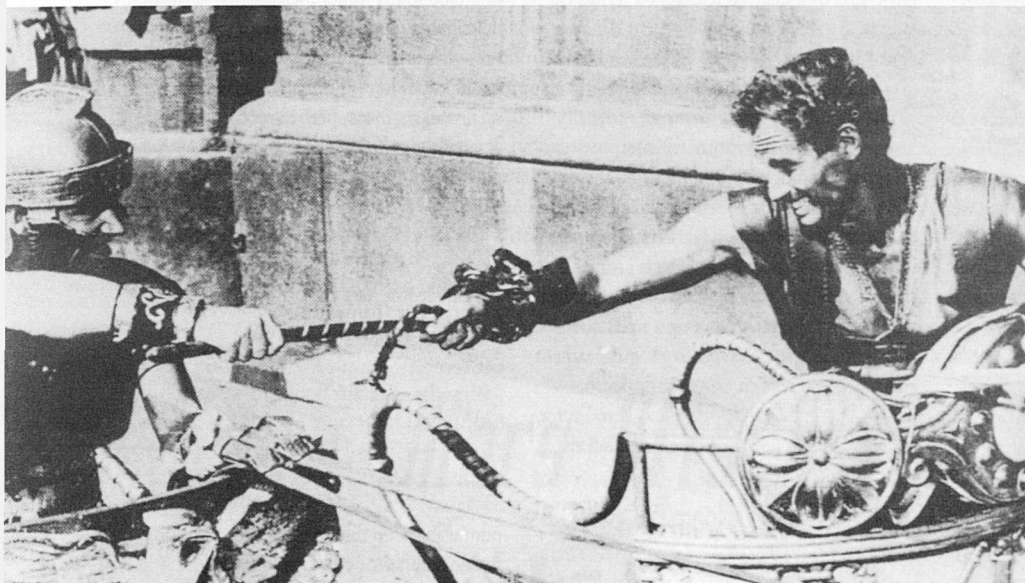
Entre bastidors d'androgin cabaret. Després de segles d'abstinència, Sebastià fumant un puro. Nous trimalcions que financen multinacionals arxiven *L'al.lot persa* de Mary Renault per llicenciós. Punt d'inflexió de Janus deforme.

Neuròtica vida dels titelles. La dècada octava progressa difusa. Neix l'ocàs de la ideologia que abona la incertesa. Charles Bronson pren consciència d'emmanació reaganiana mentre Derek Jarman crida en els ravals. Va contra la cacera oportunista que engalana un oscar Tootsi amb vestit de coa.

La dama de ferro no escapa al seu zenit, entreobrint les portes de la fi de mil.lenni. Maurice romp els entrebancs de tabú social. Orgasme vital que ofereix el sàtir bes de Rupert Graves. La bella bugadaria interracial de Stephen Frears fa coïssor. El plaer nefand no és per proves de pell sensible. Ni per ments sensibles que responen amb violència quan vulnereu la pell delicada del seu prejudici.

Els noranta comencen amb cartes marca-des. Totes les tendències s'amalgamen. Joc mòrbid de llàgrimes, maleïda generació, sermons rere el silenci, banquet nupcial comprat a l'estúpida moral de Filadèlfia, estúpida publicitat, el fanal que enllaça Butterfly i Ed Wood. Davant la paròdia que assumeix la societat -grills i Priscilles i, fins i tot, Braveheart- s'aixeca la frescor de jones salvatges, l'amor honest de Dennis Arrand, el cruel realisme d'aquests midnight dancers, les nits vitals de Cyril Collard.

El cine és un demiürg, catalitzador de pors, que reflecteix la imatge deformant. El fictici interessat suplanta la realitat. Es crea la paradoxa. L'espectador disfruta la mariconada acceptant l'esperpent. I arrufa el nas, incapaç d'evitar l'enuig en presència de l'amor viril. Potser la resposta sigui enfrontar-se a l'íntima proximitat del mirall mentider. Només així trobarà el camí aquella carretera que transita un Idaho privat.❖



somni americà. Allà on el sexe tenia el seu lloc i l'amor es trobava sempre en braços d'una dona. El segle va arribar al seu centre. Es dilueix en el record la mirada ansiosa d'un Peter Lorre sobre el Bogart chandlerià mentre frega amb la mà el seu bastó i el brindis entre Glen Ford i Mac Cready en honor d'aquella espasa l'ombra de la qual maleirà Gilda. Sèpia fotogrames rancis.

L'amor fosc no té sortida. La creu del pecat manté el seu estigma. Miola escandalitzada la hipòcrita moixa des de teules tebes. L'orgia canibalesca de darreries d'estiu assacia la perversa gana d'un nin de casa bona alhora que l'amistat de Judà Ben-Hur i Mesala minva en la seva càlida intimitat. Això passa mentre dos galants que agraden a

*Lonesome cowboys*. Anger provocatiu. Joe Dallesandro grapejat per la càmera de Morrissey. *Scorpio rising*. Caldo de cultiu marginal.

Fumeja la foguera del Masters i Johnson. Un Marlon Brando humiliat de patètics galons passeja rere un soldat de ferma musculatura. Els tímids primers passos d'un xapero hortera releguen el barroc Fellini-Satiricó.

Any septuagenari. Intel.lectuals d'esquerra fan una passa endavant i assumeixen la pauta revolucionària. Fins i tot els maricons tenen drets inalienables. El replà emplatat de Stanley Donen va conduir a la gàbia de les boges. El sexe és culpable. Irredent. La innocència de Sodoma només és un

**Quattrer:** Baxter! Ei, Baxter! A la fi has arribat, Baxter! Fa dos dies que t'esper. Això és un mal començament.

**Foraster:** Efectivament, amic, és un mal començament. Jo no em dic Baxter. *Silverado* (1985), de Lawrence Kasdan



Havner Flores

# El paciente inglés

d'Anthony Minghella

La pel·lícula de Minghella és, de molt, la candidata millor situada en l'habitual cursa cap als Oscars d'enguany. És la preferida del públic, de la premsa i, per allò que hem llegit, de bona part de la crítica cinematogràfica especialitzada. Això es així perquè el seu autor ha encertat a incloure la majoria dels ingredients que tradicionalment són indispensables per acaparar un bon nombre d'estatuetes a l'esperada nit de Hollywood. Bona fotografia, notable ambientació, acurada banda sonora, actors de gran reputació i secundaris de luxe, guió adaptat exclusivament per ell mateix -el que garanteix el control de l'obra- i tot això al servei de "una història d'amor en temps de guerra" que, com tothom sap, deixà d'estar de moda a Hollywood fa dècades.

Tot això suposa un risc que s'ha de puntuar en el capítol de mèrits en la producció de la pel·lícula. Malauradament per a nosaltres, aquí acaben les bones notícies respecte de *El paciente inglés*, ja que sembla que Minghella ignora que no és suficient la matèria primera per cuinar un plat d'aquestes característiques. És tan lícit com vell el recurs de fragmentar una història i servir-se'n dels "flashback" com a suport instrumental de l'argument, però això és a condició -entre d'altres moltes coses- d'assolir almenys una millor definició i apropament als personatges,

o una major intensitat dramàtica o per aconseguir l'adequada línia narrativa que es persegueixi, per dir un exemple. Però quan això s'utilitza per amagar la incapacitat personal per narrar una història, aquest recurs acaba per convertir-se en un vernís que no solament fa difícil reconèixer i interessar-se pels personatges, sinó que també dificulta l'adequat progrés narratiu i converteix el discurs en una nebulosa tan homogènia com ineficaz i plana.

Però tanmateix Minghella ja tenia decidit escamotejar-nos la història que tenia per contar i a canvi ens distreu menant-nos d'un lloc a un altre i d'una època a una altra amb la segura pretensió que sabrem agrair-li l'esforç amb el qual s'ha emprat per no mostrar-nos el que nosaltres, ingènuament, volíem veure, una història d'amor en temps de guerra. A més, el desaprofitament d'actors com J.Binoche, Fiennes i Dafoe sembla ja un pecat mortal, màxim quan Fiennes i J.Binoche havien deixat ben palès fins a on arriba el seu registre dramàtic interpretant l'última versió de *Cumbres Borrascosas*.

Resulta patètic veure com s'utilitza a J.Binoche quasi exclusivament per fer-la deambular pels interiors i exteriors d'un deshabitat i ruïnós monestir italià mentre Fiennes agonitza al llit amb un gran sentit de l'humor, a mida que aquest idíl·lic lloc es converteix progressivament en un hotel on recalen una sèrie de perduts personatges en busca del seu autor. Però l'autor, malauradament, no apareix en lloc. Està vist

que estava massa ocupat a convertir tot aquest material en un perfecte artifici comercial que es pogués digerir sense cap dificultat. Amb tot, i perquè no se li escapi res, ens obsequia amb la seqüència de l'interrogatori de Dafoe i la seqüència de l'amant de Binoche desactivant una bomba, per demostrar-nos què perillós que pot resultar deixar-se portar pels deliris d'autor. En aquestes altures no cal dir que amb el que ignora Minghella de les històries d'amor o del cinema mateix, es podria publicar una enciclopèdia que, a més, seria molt completa. Val a dir que cap al final de la pel·lícula ens assabentem per boca de Kristin Scott Thomas que allò ha estat una història d'amor. S'agraeix. En acabar tenim la sensació d'haver assistit a la projecció del tràiler més llarg de la història del cinema, i que l'astut director ens compensarà amb una versió completa d'aquest petit apunt -dues hores i mitja llarguíssimes- en qualsevol moment, però el problema és que aquest home no en tindria prou amb dos dies per fer-nos creure una història d'amor. ❖

Direcció: Anthony Minghella

Guió: Anthony Minguela, basat en la novel·la de Michael Ondaatje.

Fotografia: John Seale

Música: Gabriel Yared

Intèrprets: Ralph Fiennes, Juliette Binoche, Kristin Scott Thomas i Willem Dafoe.

punt elabora un discurs crític sobre el món del periodisme, la forma de tractar la informació i les diferents perspectives adoptades i que són conseqüència de la lluita per l'audiència. És en aquest nivell on el film perd la seva força dramàtica; la impersonal postura del director acaba per fer ballar tots els elements del film i dissipar la conjuntura de la narració.

*Territorio Comanche* resulta ser una pel·lícula irregular, on la força visual i el domini del ritme i la tensió en les escenes d'acció es combina amb un guió previsible (el destí del fotògraf argentí) i amb típiques situacions molestes (l' enamorament de sempre). És una llàstima que un tema tan actual i de força interès no aprofiti el gran esforç de producció i l'arriscada feina dels actors com Carmelo Gómez que fou amenaçat de mort per tropes militars durant el rodatge. ❖

Direcció: Gerardo Herrero

Guió: Salvador Garcia Ruiz i Arturo Pérez Reverte

Música: Ivan Wyszogrod

Fotografia: Alfredo Mayo

Intèrprets: Imanol Arias, Carmelo Gómez, Cecilia Dopazo.

# Territorio Comanche

de Gerardo Herrero

Rebuda amb entusiasme pels crítics que varen poder veure-la al festival de Berlín, *Territorio Comanche* se'ns presenta com el quart llargmetratge d'aquest director i productor nacional. El film de Gerardo Herrero suposa l'adaptació del llibre homònim del periodista i escriptor Arturo Pérez Reverte, qui ens conta la seva pròpia experiència com a reporter de TVE en el conflicte balcànic. Per parlar de la situació dels periodistes durant la guerra civil de l'exJugoslàvia, l'equip de rodatge es va traslladar al mateix Sarajevo i va gaudir d'un pressupost de 600 milions de pessetes, un cost elevat per una producció nacional. Aquests dos elements esmentats deriven en una aconseguida i treballada ambientació que es tradueix en el que sembla un dels principals objectius del director de la pel·lícula: la versemblança. Així, doncs, els decorats del film reproduïen els desas-

tres i els horrors d'una guerra que va provocar la destrucció de cases (les mateixes que el director filma) i el dolor de les persones. També m'agradaria destacar, en quant als mitjans de producció, els notables efectes sonors, una de les assignatures pendents de la cinematografia nacional.

La història es centra en tres personatges: José (interpretat notablement per Carmelo Gómez), el càmera que intenta filmar l'explosió d'un pont; Mikel (amb un Imanol Arias com el més destacat del repartiment), alter-ego de Pérez Reverte i per tant el personatge més ben dibuixat; i finalment, Laura (Cecilia Dopazo). A partir d'aquí, *Territorio Comanche* exposa dues qüestions en les quals no hi aprofundeix suficientment. En primer lloc, el film tracta la peripècia vital d'uns personatges estancats en la rutina diària dels trets i les explosions, i en l'angoixant perill quotidià. El segon



Josep Carles Romaguera



Joan Dover

# Everybody sings!

de Woody Allen

Vaig acudir a la projecció amb bolígraf i quadern per poder apuntar qualche cosa. Al cap de deu minuts, els vaig deixar damunt la butaca de l'esquerra i ja no els vaig tornar a agafar. En conseqüència aquestes línies no podran analitzar res. Això no és una ressenya ni una crítica: és una mena de declaració d'amor. Només és possible entendre la darrera d'en Woody des de la irracionalitat, cosa que és força paradoxal. Més aviat hauríem de dir, per tant, que no es tracta d'una pel·lícula per entendre res, sinó per sentir-la. És qüestió de seure i abandonar-se a la innocència. Des d'aquest estadi d'ingenuïtat absoluta, tots els elements de la pel·lícula es resituen i troben la seva "lògica". Encara que soni estrany si no l'heu vista, només a través del filtre del candor la cinta us quedarà ben enfocada. Llavors no només no us irritarà, sinó que trobareu absolutament coherent que un expresidiari canti "If I had you", que els maniquins dels aparadors s'animin davant la parella enamorada o que el sexagenari Woody faci volar la seva ex en una nit lluminosa sota els ponts del Sena. Els mecanismes d'Allen són tants i tan variats que fins i tot una simple enumeració resulta-

ria impossible en l'espai d'aquesta pàgina. Diré només que en aquesta cinta assumeix fins a les darreres conseqüències l'ús de les convencions. Allen absorbeix (o més ben dit, assimila) qualsevol tòpic i el col·loca dins el seu treball en el lloc exacte perquè continuï essent vàlid. Demuestra així la vigència inexhaurible de Venècia i París com a ciutats que expliquen l'amor o revitalitza les lletres de determinades cançons massa vegades sentides perquè tornin a cobrar significat a partir de la ironia de la posada en escena o el context - com en els números "My baby just cares for me" o "Making whoopee". Aquesta recurrència sorprèn encara més quan ens adonam que, a damunt, Allen hi ha integrat harmoniosament les obsessions pròpies, que amb el temps també han assolit la categoria de tòpics - des d'una banda sonora característica fins a temes com la hipocondria o la psicoanàlisi. Es tracta d'uns tòpics tan personals, tan intransferibles que, com en tota obra d'art, esdevenen universals. En el seu cas, satiritzen, amb un humor alhora àcid i condescendent, les manies, les pors i els prejudicis d'aquesta societat nostra de finals de mil·lenni. Però no vull continuar per aquest camí. Ho entendreu millor si us explico que just en

acabar la projecció, ja pensava quan i amb qui hi tornaria i que l'endemà vaig trescar tot Palma cercant el disc. Jo també em sentia capaç de cantar, mirau quin doi... ❖



Direcció i guió: Woody Allen.  
Muntatge: Susan E. Morse.  
Fotografia: Carlo DiPalma.  
Música: Dick Hyman.  
Intèrprets: Alan Alda (Bob), Woody Allen (Joe), Drew Barrymore (Skylar), Goldie Hawn (Steffi), Julia Roberts (Von), Natasha Lyonne (D.J.), etc.

# Mars Attacks!

de Tim Burton

Claudio Barrera

Proccatit, rebel·lia i una claredat meridiana en la voluntat de dur a terme els seus projectes, sense voler agradar, o condicionar els seus treballs a la cobdícia dels òscars, són trets que evidencien la independència d'un prolix i peculiar director, que s'ha guanyat l'apel·latiu d'*enfant terrible*. *Mars Attacks!*, el seu darrer treball, és ple d'ironia i de llenguatge cinematogràfic de doble sentit. A aquestes alçades, Burton es pot permetre apel·lar als seus fetitxes de joventut, amollar el seu talent creatiu, però també ha d'obligar-se a uns criteris de qualitat mordaça crítica del sistema americà. *Mars Attacks!* és un desbocament brillant on pul·lulen estereotips caricaturitzats pel seu origen mediàtic i crivellats per la pròpia intencionalitat de Burton, reflex d'una societat que levita entre la modernitat i el novell. Els apòstols de Burton encarnen, com grotescos ninots, misèries domèstiques i personals, banalitzades sense astorament. L'ambient cutre de sèrie B que transita durant tota la pel·lícula, acreix la percepció de vodevil en clau de

ciència-ficció. El disseny de les aeronaus amb forma de madalena Ortiz i el canó de raig destructor en vermell carmesí; els carrinclons alienígenes i tot el tractament dels ambients i gammes cromàtiques juguen decididament a aquell aire nostàlgic i genuí de les pioneres incursions de la TV i el cine en els insospitats horitzons de l'espai. Després de mirar-se -contemplativament- el llombrícol, amb el panegíric d'*Inpependence Day*, resulta satíric que després de l'alliberament d'un món assolat en guerra contra el marcians sigui una orquestra de mexicans que, damunt les restes del Capitoli americà, interpretin amb ànima *charra* els compassos de l'himne americà, el dia de la victòria; aquesta bellíssima metàfora dels *esपालdas mojudas* i els negres que guaiten el futur de la nova Amèrica és enginyosa, tot i que està molt enfora que la percebi el mediocre nivell cultural americà. Però ser-hi, hi és. També hi és la peculiar concepció de les fronteres, del patriotisme mal entès; la invasió marciana posa remei a aquest dilema esborrant-lo de la faç de la terra com una

neteja (no ètnica), sinó d'estereotips. *Mars Attacks!* és un acte de contriçió, que abasta fins a Clinton, a qui s'hi al·ludeix, amb els tours organitzats pel magne edifici de la Casa Blanca, i el seu gust pels doblers, encara que sigui al preu de mostrar l'alcova. A l'apoteòsic final compromès amb la humanitat i de reminiscències bíbliques, amb un nou dia de la creació, en què en un entorn idíl·lic els animals s'acosten a Noè, timoner d'aquest periple. Això sí, la nota hortera de Tom Jones tranquil·litza aquest convuls final, amb un missatge de "no tot s'ha perdut", sempre ens queden els tòtems més personals, i potser amb una mostra d'ADN podran créixer i multiplicar-se. Sense mesura, però tampoc amb irreverència, l'atac marcí assalta les consciències i els gustos, arraconant l'imperant tecnicisme cibernetàtic actual. Res més lluny dels anuncis de salvaslips amb aletes. ❖

Direcció: Tim Burton  
Guió: Jonathan Gems  
Fotografia: Peter Suschitzky  
Música: Danny Elfman  
Muntatge: Chris Lebenzon  
Intèrprets: Jack Nicholson, Glenn Close, Annette Bening, Pierce Brosnan.

"L'any passat el lema era matar japonesos. Enguany és fes doblers."  
Al Stephenson (**Fredric March**) a *Los mejores años de nuestra vida* (1946), de William Wyler.



Inaki Revesado

# El petit escàndol de Larry Flynt

de Milos Forman

Aquesta és una de les moltes pel·lícules que ens arriben dels Estats Units envoltades d'una polèmica basada en la seva transgressió (gairebé sempre de tipus sexual o violent), que, quan les has vistes, deixen la mateixa sensació d'una presa de pell, ja que no arribes a identificar en quin punt del metratge amaguen la maleïda transgressió. *El escàndol de Larry Flynt* és una història genuïnament americana, on s'ofereix una nova versió de l'etern mite del somni americà, al qual tot ciutadà d'aquell país té les portes obertes, per molt humil que sigui el seu origen. Larry Flynt és un Forrest Gump qualsevol, amb la diferència que aquest nou heroi aconsegueix l'èxit econòmic mitjançant la pomografia, cosa que, a la rígida societat americana, sembla no haver agradat gaire. La distància, amb la qual la majoria del espectadors europeus veuran aquesta pel·lícula, s'estableix des dels primers minuts del metratge, quan se'ns presenta al Sr. Flynt com a propietari d'un d'aquells impossibles locals, on quatre grassos repulsius beuen cervesa gaudint d'un espectacle eròtic (?), representat per un grup d'al·lotes que ballen grollerament damunt d'un escenari, alhora que es despullen sense cap tipus de mirament. El viu protagonista, que té un gran olfacte per qüestions de negocis, s'adona que allò de l'erotisme és un tema que interessa als seus paisans molt més que qualsevol innovació científica o convulsió política. Sabent aprofitar el seu descobriment, comença a publicar una revista amb fotografies

on les dones descobreixen al "lector" tots els racons de la seva pell, sense deixar res amagat, aconseguint, fins i tot, fer-li la punyeta a la gran publicació eròtica nord-americana ("Playboy"). Publicat el primer número de la revista en qüestió, s'inicia un complicat entramat de pressions contra el pomògraf que culmina amb una condemna a presó de vint-i-cinc anys per delictes contra la moral i per pertànyer al crim organitzat (encara que l'única cosa que ha sentit disparar el Sr. Flynt, en aquestes alçades de la història, són les càmeres dels seus fotògrafs). A partir d'aquí l'aventura d'aquest reivindicador de la llibertat de premsa entra en un punt molt més interessant, a mesura que es comencen a obviar les característiques de la seva professió, per mostrar-nos una sèrie de personatges bastant patètics, però que semblen ser, dins la cultura yanqui, uns vertaders puntals de la seva denostada moral, acompanyant tot allò d'un complicat i embullós procés judicial que culminarà donant la raó al Sr. Flynt (com no podria ser d'una altra manera en el gran país de les llibertats).

Amb aquest material, el Sr. Forman (autor de films de desigual qualitat però de gran èxit com *Hair*, *Alguien voló sobre el nido del cuco*, *Amadeus* o *Valmont*) ha fet una pel·lícula més que digna, ha conduït la història amb gran mestria sense caure en excessos fàcils o en provocacions oportunistes. El que queda després de dues hores d'imatges és un agradable al·legat en favor de les llibertats i una crítica ferotge a la intransigència i a la intolerància

del sistema més hipòcrita del món occidental. Per aconseguir-ho, es serveix d'imatges molt impactants, com aquelles on el Sr. Flynt, damunt d'un escenari, ofereix un discurs a una audiència pagada per ell mateix, mentre darrere ell es passen unes imatges que presenten la indecència del cossos nus enfrontada a l'orgull patriòtic dels cossos des-trossats, conseqüència de les gestes bèl·liques de l'exèrcit salvador del seu país.

Woddy Harrelson està nominat a l'Oscar per aquest treball que li permet lluir els seus habituals excessos interpretatius, però que en aquest cas semblen ser bastant adients al personatge que interpreta. En qualsevol cas l'esmentada nominació crec que és totalment exagerada. En definitiva, nou producte tret de les arrels de la cultura nord-americana, que ens arriba a Europa amb la garantia que el producte ha estat denostat en el seu país, però que després de la seva visió, un no pot deixar de plantejar-se si no li hagués resultat més interessant un film sobre les memòries de na Susana Estrada, per posar un exemple. ❖

Direcció: Milos Forman.

Guió: Scott Alexander, Larry Karaszewski.

Fotografia: Philippe Rousselot.

Música: Thomas Newman.

Intèrprets: Woody Harrelson, Courtney Love i Edward Norton.

Nationalitat: EUA. 1996.



Joan Obrador

# Michael Collins

de Neil Jordan

Neil Jordan va aconseguir els guardons de Millor Pel·lícula i Millor Actor al darrer Festival de Venècia. Tota una garantia que ens trobem davant d'una gran obra. De fet, *Michael Collins* és un docudrama històric de molta qualitat: magnífica ambientació, una filmació de masses populars com manen els cànons i una actuació convincent dels protagonistes. La trobada amorosa entre Liam Neeson i Julia Roberts em va provocar un regust curiós; com si per un moment s'haguessin emparentats dos móns impossibles, completament aliens un de l'altre: l'aberrant tragèdia del poble jueu a l'Alemanya Nazi -*La Llista de Schindler*- i el romanticisme rosa del Hollywood més intrascendent -*Pretty Woman*. Per cert, si el que vol la Roberts és passar-se al cinema seriós, és molt recomanable que comenci per papers petits, com ser el vèrtex en el triangle amorós entre Collins i el seu amic de l'ànima, Harry. Per acabar, val la pena

cridar l'atenció sobre una bada sonora d'aïres celtes simplement esplèndida. Els aspectes deficients d'aquesta producció es podrien centrar en dos punts ben diferents: l'estructura narrativa del film i l'ambigüitat davant del fenomen terrorista. L'estructura argumental de *Michael Collins* no és que sigui dolenta, simplement és calcada del *Gandhi* de Richard Attenborough. Tots dos films ens mostren l'evolució política dels dos personatges. A pesar que el primer fou un consumat terrorista i el segon l'ànima del moviment pacifista contemporani, tant l'un com l'altre es trobaran en la mateixa situació: a mig camí entre l'odiós Imperi Britànic i els més radicals dels seus compatriotes. No sabria dir fins a quin punt aquesta interpretació de l'heroi irlandès és adequada o, tal vegada, Neil Jordan ha repetit l'esquema d'Attenborough fent-ne una extrapol·lació inacceptable. Es tant semblant que, literalment, hi ha una escena que es repeteix: el moment en què, com a

represàlia, una tanqueta de l'exèrcit britànic comença a disparar indiscriminadament contra una multitud reunida indefensa; a *Gandhi*, per manifestar-se i resar pacíficament i, a *Michael Collins*, per jugar un partit de Rugbi. En aquest aspecte, Jordan ha recaigut en una de les mancances habituals del cinema d'avui: falta d'originalitat. Per altra banda, la pel·lícula sembla dir que hi ha un terrorisme bo i un de dolent i que quan el terrorisme aconsegueix els seus objectius deixa de ser violència injustificada, per transformar-se en un legítim moviment d'alliberació nacional. No és necessari remarcar molt aquesta visió de la violència, perquè ens adonem del perill que pot suposar en certs llocs del nostre món. De tota manera, es deixa palès que, en el moment en què el poble irlandès s'expressà democràticament, Collins arribà fins a les darreres conseqüències en la defensa de la voluntat popular. ❖

Direcció i guió: Neil Jordan.

Fotografia: Chris Menges.

Intèrprets: Liam Neeson, Aidan

Quinn, Stephen Rea, Julia Roberts, etc.





# Programació cinema mes d'Abril

Centre de Cultura Sa Nostra

## Cicle Tod Browning

Dia 2

*La marca del Vampiro* (1935)

Dia 9

*Muñecos infernales* (1936)

## Cicle Cinema i Psicopatologia

Dia 16

*De repente el último verano* (1958), de Joseph L. Mankiewicz

Dia 21

*Zelig* (1983), de Woody Allen

Dia 30

*Deliverance* (1973), de John Boorman

Sembla que Woody Allen està abonat a les primeres posicions de la nostra llista. Cada vegada que estrena una nova pel·lícula arriba a la primera posició i *Todos dicen I love you* no n'és una excepció. Darrera, es situen els títols nominats i premiats amb l'Oscar d'enguany que s'han estrenat darrerament a les pantalles illenques

(*Shine*, *El escándalo Larry Flint*, *El paciente inglés...*). La selecció espanyola continua encapçalada per *Tesis*, una autèntica veterana de la nostra llista a la qual hi hem d'afegir, *Familia*, *Territorio Comanche*, *El amor perjudica seriamente la salud* i *La Moños* (ambdues fora de cartellera). D'altra banda, les novetats més destacades són l'entrada galàctica

de *La guerra de la galaxias*, que continua captivant els públics vint anys després de la seva estrena.

Finalment, convé destacar algunes pel·lícules que no passen l'exigència del quadre crític: *La habitación de Marvi*, *De qué se rien las mujeres*, *Romeo y Julieta*, *La herida luminosa*, *Donnie Brasco...* ❖

Imprescindible	Ⓢ
Molt bona	4
Bona	3
Regular	2
Poc interessant	1

	J.J. CORTÉS	ELENA ORTEGA	CLAUDIO KLYNHOUT	M. MARTORELL	X. MATESANZ	J.A. MENDIOLA	TONI ROCA	PAU ROSSELLÓ	DAVID DESOLA	INAKI REVESADO	PEP TRUYOLS	SADAM HOUMAN
<b>Todos dicen I love you</b>	4	4	3	Ⓢ	4	4	4	Ⓢ		3		Ⓢ
<b>Shine</b>	4	4	3	Ⓢ	4	4	3	4	4		Ⓢ	4
<b>El escándalo Larry Flint</b>	3	2	4		Ⓢ	3	1	3		3	3	Ⓢ
<b>El paciente inglés</b>	4	3	Ⓢ	4	4	3	4	4				3
<b>Tesis</b>	4	3	3	3	Ⓢ	4	4	4	3		3	3
<b>Familia</b>	3	3	2	3	4	4	4	3		3	2	
<b>Otelo</b>	4				Ⓢ						4	
<b>Territorio Comanche</b>	Ⓢ	2	3		4	3	2	2		3		
<b>La promesa</b>	Ⓢ	4	3	3			2					
<b>La guerra de las galaxias</b>					Ⓢ	4				3		3
<b>Michael Collins</b>	4	2	4	4	3	4	4	3		4	4	4
<b>Mars Attacks!</b>	3	3	4	2	4	3	4	3			4	4
<b>Evita</b>	3	2				3	4	2			4	
<b>Flash-Back / El apartamento</b>	4		2	3	4	3	4	3			2	4
<b>El Crisol</b>	3			3	4		2	4			3	
<b>Space Jam</b>	4		2	3	4	2	3		2			1
<b>El amor perjudica...</b>	3		4	3	2	3	3	1	3	3	3	3
<b>101 Dalmatas</b>	4		3		3	0	3	2				
<b>Muerte en Granada</b>	4		2	3	2		3				2	
<b>Jerry MacGuire</b>	3		4		1	1	2	2		2		1
<b>La moños</b>	3	3		3			3			3		3

Amb Nòmina Viva  
guanyarà més



NÒMINA  
VIVA

"SA NOSTRA"  
CAIXA DE BALEARS

"SA NOSTRA"  
Obra Social i Cultural

PUBLICACIONS DE "SA NOSTRA" CAIXA DE BALEARS