

Núm. 34
Juny
1997



MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS

F a k e

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Editorial

Temps de retalls

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus harapos desprecia cuanto
ignora
Antonio Machado

Sembla ser que aquest mes de juny s'estrenarà a Palma la darrera producció de Kenneth Brannagh. Amb *Hamlet*, es culmina un procés que el productor-director tenia pendent feia molts d'anys. Possiblement sigui un dels autors que, actualment, millor entenen Shakespeare després d'Orson Welles. Resulta obvi dir que entre ells dos hi ha un paral·lelisme molt accentuat. Tant anhelava fer *Hamlet* que, una vegada que ha acabat el muntatge de la pel·lícula, li ha resultat una versió de quatre hores i deu minuts. La sorpresa, el frau, l'engany a l'espectador arriba quan ens assabentam que hi ha dues versions: la que va pensar el director, suposadament adreçada a espectadors intel·ligents - que segons sembla només habiten a ciutats com Barcelona i Madrid-; i l'altra versió, de dues hores i trenta minuts, per "províncies", on només hi ha esportadors amb un grau d'intel·ligència mínim, o que la seva capacitat de seure a una butaca de cine es redueix a la meitat.

La primera reacció de "Temps Moderns" va ser proposar als lectors i espectadors un boicot a la versió reduïda que es vol estrenar a Palma, ja que consideram que era un insult a la nostra sensibilitat cinematogràfica.

No obstant això, varem voler fer indagacions per poder donar als lectors una versió tan aproximada com fos possible a la realitat. Segons els exhibidors de Palma, que aquí s'estreni només el "trailer" de la pel·lícula ve motivat pel fet que a l'Estat espanyol només existeixen còpies de la versió íntegra per Barcelona i Madrid i que, potser, una vegada estrenada la versió *light* es pugui projectar l'altra (una possibilitat remota, en principi). La versió de la distribuïdora, Filmayer, òbviament és diferent: els exhibidors de la resta de l'Estat, llevat de les dues ciutats esmentades, varen optar per la versió més curta, per raons que tothom es pot imaginar. També varem voler saber qui havia fet aquesta versió reduïda per espectadors "de segona": segons Filmayer, la productora va demanar al director la doble versió, amb la qual cosa Brannagh hi va estar d'acord. Això ens preocupa encara més: pensau que Beethoven hagués fet una versió de la Cinquena Simfonia amb quatre moviments per la gent de Viena i una altra amb només dos per la resta. ¿Per què ha cedit el director a aquestes exigències? Vés a saber. Pensàvem que Brannagh era un director més seriós; si realment és cert aquest fet, un autor no pot discriminar un hipotètic públic en funció d'una suposada

capacitat de recepció basada en el nombre d'habitants de la població on es projecta. Si considerava que la pel·lícula havia de durar quatre hores deu minuts, doncs quatre hores deu arreu. Posats a exagerar, tenim el dret de dir que, si mantenim aquest criteri, a un poble com Felanitx els hauríem de passar una versió d'una hora deu minuts i a Montuïri ja en tendrien prou amb el famós monòleg del "Ser o no ser". Podríem seguir donant més raons per reivindicar la pel·lícula en versió completa, no obstant això, des del moment que a Palma hi ha trenta-sis pantalles, i ja que els fets són irreversibles, es podrien estrenar les dues versions. A la vista de la programació cinematogràfica actual, pensam que ningú protestaria.

Des d'aquestes pàgines demanam que, per una vegada, els exhibidors de Palma siguin més intel·ligents que no els de la resta de l'Estat.

I vindrà l'adéu, com així ha de ser. Un adéu fins el mes de setembre perquè Temps Moderns també fa vacances d'estiu. El mes de setembre emprendrem de bell nou el vol fins aterrar a les vostres mans. Al Centre de Cultura, també el mes de setembre, una acció a favor de la terra. Estrenarem un cicle de realitzadors de les nostres illes. ♦

TEMPS MODERNIS

Papers de cinema
Edició mensual
Juny 1997. Núm. 34

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

Imprimeix
Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994
Director
Jaume Vidal Amengual
Vicedirectora
Francisca Niell Llabrés
Secretari de redacció i assessorament lingüístic
Manel-Claudi Santos

Consell de redacció
Antoni Figuera, Miquel Pasqual,
Andreu Ramis, Albert Ribas,
Xavier Flores.

Col·laboradors
Josep Rosselló, Jeroni Salom,
Miquel Roca, Pere Estelrich i
Massuti, 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,
Valenti Valenciano, Enrique
Lázaro, Jorge Martí, Josep Franco,
Miquel López Crespi, Antoni
Bernat, Reynaldo González, Joan
Bover, Jaume Pomar, Francisco J.
Díaz de Castro, J.C. Llop,

David Dasola, Entorn, Ignacio
Martín Jiménez, Josep Carles
Romaguera, Joan Tortella,
Iñaki Revesado, Gràcia Sarioñ,
Blanca Garau.

Dibuixos
Margalida Bennassar

Fotos
Arxiu Centre de Cultura
"SA NOSTRA"

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

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



Josep Franco

No és una òpera filmada, ni una comèdia cantada, ni afegits d'elements musicals; és una pel·lícula on la música és fonamental. El ritme marcat per la música li atorga categoria pròpia. La dansa i la cançó són peces importantíssimes i complementàries entre si. Altres, com la decoració, els vestits, escenografia, referències pictòriques, ho són també. Com essencial és que la càmera es convertisca en un ballarí i que penetre el ball. Tots els elements han d'estar perfectament integrats pel ritme en un discurs globalitzador.

La relació dels orígens del musical com a gènere amb el teatre, més específicament amb la comèdia teatral, és evident.

Les aportacions americanes al gènere són fonamentals (com ho foren en el western). Dir musical és dir arribada del so, però, com diem més amunt, hi ha antecedents muts, com ara *El príncep estudiant*, d'Ernest Lubitsch, 1927.

Distingirem quatre etapes en la seva evolució:

1ª Etapa. Assentament. Anys trenta, en què les claus temàtiques i estètiques es configuren. Davant la barbàrie inicial que permetia d'incloure qualsevol soroll o nota musical a dintre de la pel·lícula, perquè el públic ho demanava, Ernest Lubitsch mantingué una qualitat musical en films com *La desfilada de l'amor*, 1929, o *El tinent seductor*, 1931; sempre dins de la clau operística. Serà el 1933 quan podem dir que la comèdia musical s'allunya de l'opereta centreeuropea i pren forma pròpia. És l'any, a més a més, del naixement de dues concepcions distintes d'entendre el gènere musical: *El carrer 42*, de Lloyd Bacon, amb coreografia de Busby Berkeley, amb nombrosos ballarins, llibertat de la càmera, muntatge de gran impacte, que pretén incloure l'espectador en el ball, que mostra la preparació interna del mateix espectacle, fins arribar al dia de l'estrena, tot des de la Warner; i *Volant cap a Rio de Janeiro*, de Thornton Freeland, que encetà una altra manera de narrar el musical: des de la RKO, amb Ginger Rogers i Fred Astaire, es fan comèdies d'embolic, on tant l'argument com la coreografia (Hermes Pan) estan concebuts per a major glòria dels actors. Integren perfectament argument i dansa, per una banda, i cançó argument i música, per l'altra.

2ª Etapa. De 1942 a 1955, anomenada de l'espectador de la MGM. Un productor brilla en aquesta constel·lació: Arthur Freed. Arriba el musical integral, i noms com Vincente Minnelli entren en acció, a més de Mamoulian, Georges Sidney, Charles Walters, Stanley Donen, Gene

Kelly, etcètera. Si per a Minnelli és important la mescla d'elements reals i fantàstics i l'aplicació del color d'una manera simbòlica (*El pirata*, 1947; *Un americà a París*, 1951; *Melodies de Broadway*, 1955), per a Donen la referència és el món quotidià (*Un dia a Nova York*, 1949), amb una obra capital que mostra el pas del mut al sonor i integra els elements del musical (*Cantant sota la pluja*, 1952). D'aquest període és: *Els cavallers les prefereixen rosses*, de Howard Hawks, 1953.

3ª Etapa. Decadència Segona dècada dels '50. Molts autors abandonen el gènere. Hi ha un sometiment de la manera de narrar cinematogràfica a la teatral: tot es fa estàtic i es privilegia la cançó sobre la dansa. Models en tenim en *Al sud del Pacífic*, de Joshua Logan, 1958.

4ª Etapa. Renovació cap al present. La reconciliació del gènere i del públic ve de la mà de l'adaptació d'un musical teatral *West side story*, de Robert Wise, 1961. Una música popular i una història tràgica colpiren el públic d'una manera aclaparadora. Una dansa coral impactant, el responsable de la qual era Jerome Robbins, un lloc concret, uns personatges de carn i os, amb problemes reals, aconseguiren la resta. Una fotografia que va des del realisme a allò fantàstic, un color depenent de les situacions psicològiques, i malgrat la mala interpretació dels personatges, feren que el gènere prenguera noves glopades d'aire, sense que, de moment, però, marcara una línia clara a seguir. I així, al llarg de la dècada dels seixanta veim films tan diversos com *My fair lady*, on l'estètica juga un paper molt important (Georges Cukor, 1969); *Cita a Las Vegas*, de George Sidney, 1964, per a major glòria d'Elvis Presley, etcètera. Actrius com Julie Andrews i Barbra Streisand ajuden a la implantació d'una manera musical basada en la cançó, deixant la dansa de costat. L'arribada de *Cabaret*, de Bob Fosse, 1972, li dóna una mica d'oxigen al malalt, a més d'altres elements, com ara, la referència a un món social i polític determinat, la crítica d'una determinada manera de viure, donaren vida al gènere. Apareixen les òperes rock, la música disco, reggae, que afavoreixen la mort definitiva del musical. Una llum en la fosca podria ésser *Fama*, d'Alan Parker, 1980.

La disseminació ha començat. Hi ha qui opina que aquesta obertura de línies dominants produeix un cert desassossec. Que tant la indústria com el públic enyoren temps passats on les coses estaven molt més definides. Si això és així, ¿no caldrà preguntar-se que el gust i els interessos de la indústria, del poder dominant, són el mateix? És a dir, hi ha un dirigisme de la mirada brutal que fa que l'espectador llija d'una determinada manera, que veja el món conforme el model dictat des de dalt. ¿És això l'anomenat model narratiu-transparent? Si la sutura visual és esborrada pel



muntatge, repençant-se també en el so, i construeix un món que esborra el muntatge, repençant-se també en el so, i construeix un món que esborra el seu referent (esborrar la realitat d'on prové, amagar el constructor) amb l'aplicació de l'espai de la representació, esclat de l'espai i del temps, i, per tant, predisposició del públic a llegir com a real allò que és ficció, ¿no estem davant d'una manipulació absoluta de la ideologia sota la forma del divertiment, de la màgia? ¿No és açò propaganda pamfletària de la més evident? ¿Per què, doncs, ens ho volen vendre com a art, el setè, encara que també ho siga? El cinema mostra, jo crec, més que qualsevol altre discurs estètic, la necessitat de la institució de controlar allò que es diu, com es diu, on es diu, etcètera; ahora que es resisteix, com cap altre discurs, a ésser qualificat d'art. ♦



Ignacio Martín Jiménez

En el nostre anterior article sobre *Con faldas y a lo loco*, de Wilder, analitzàvem com la comèdia sorgeix de la confrontació, impossible de conjugar, de dos personatges/prototipus: generalment és impossible (en la seqüència comentada del tren, perquè tot es constitueix com un espai de l'hiperfemení, sense contrapartida possible). Sota la seva aparent simplicitat, sota la seva capa de comicitat, la comèdia entranya, pensam, una densitat simbòlica molt més gran que no la que generalment s'ha volgut veure. La comèdia referma, a la seva manera, els fonaments perquè l'encontre entre l'home i la dona sigui possible, sigui sensat: i dic "a la seva manera" perquè ho fa inicialment

mostrant en quines condicions aquest no és viable, resulta espai de malentesos.

Aquest és el cas del fotograma que reproduïm de *Me siento rejuvenecer*, de Howard Mawks (1952). Ella i ell en el just lloc travestit, allà on el seu encontre, lluny de ser fructífer (com a tal) és un pur fregament del que surten espurnes, agressions al sentit coherent: riàlia. Com a les comèdies de Wilder, però com en bona part del cine clàssic sense més epítets, els personatges abans de culminar el seu encontre definitiu s'ubiquen en el costat equivocacat. Al nostre fotograma, ella adopta una posició masculina, i ell una posició summament femenina. Veurem per què.

Ella (s') exhibeix, rígida, segura, amb una precisió excessiva. És tota geografia, és tota signe: les ratlles que recorren ordenadament i ferriament el vestit, els angles rectes dels segments corporals, la seva disposició perpendicular a la mirada de l'espectador, així ho denoten. Tot en ella és hiperbòlic: i no parlem ja del seu contorn, ferriament marcat sobre una paret de fusta (material que

en la percepció gestàltica de l'espectador evoca l'oposat, el natural), ni només d'aquest gest mitjançant el qual sembla fer ús del dret de camada en el sentit medieval i simbòlic (posar la cama en el llit del vasall, i no aquella deformació que les nits més febrores han recreat). Parlam, per exemple, d'aquest triangle equilàter en què s'inscriu la seva figura, i un dels costats de la qual (eix cap-sina-taló) apocopa la virilitat de l'home posada en qüestió de moment, (¿on amenaça trepitjar, o, almanco, què hi ha darrera d'aquest taló que ocupa una posició privilegiada en la composició espacial?). També la mirada és de superioritat, el seu gest de torero que amb summa precisió i servint-se d'aquesta improvisada capa que és la seva falda, "toreja" la mirada de l'home.

Un home, dit de passada, que ocupa una posició summament femenina: assegut pudorosament en el límit del sofà, amb les cames plegadetes i el capell que prova de protegir-li els genolls (una altra forma de magnificar les de l'actriu), adopta una posició excèntrica des del punt de vista compositiu. No és debades: es troba en fuga, i si bé els objectes de l'habitació del costat de la dona mostren un cert equilibri, la paret, el sofà i quan ha de veure amb el costat de l'home mostra la seva desprotecció, el seu estar al límit del que se sosté. L'home exhaurix així la seva paraula: no pot dir res des d'aquesta hipercorrecció femenina i tova, excessivament tapada, i per tant ell és tot callada mirada unes ulleres gruixades, els vidres de les quals magnifiquen l'acte de veure-hi fins a un extrem gairebé dolorós, ho expliquen, en la clau paròdica que adopta la comèdia. La seducció masculina de l'actriu s'enfronta al silenci radical de l'home, a la seva mirada desbocada i fins a un cert punt terroritzada, no poc femenina, que el llança perillosament cap endarrere, cada vegada en un angle més difícilment sostenible.

Ja falta, doncs, poc perquè l'anhelat encontre sexual sigui possible. Hi falta, ni més ni manco, que cadascú n'assumeixi el seu paper respectiu, el seu sexe, la seva diferència, que acaben amb la seva més que "facecciosa" perillosa ambivalència. ❖



"Surts com una joveneta, però has de tornar convertida en una estrella."
Baxter a Keeler abans del seu debut a *La calle 42* (1933), de Lloyd Bacon i Busby Berkeley



Banda
sonora

Classical Barbra



Pere Estelrich

Barbra Streisand és com el riu aquell: apareix i desapareix del panorama musical i cinematogràfic com a per encant. Passam temps sense saber-ne noves i de sobte ens sorprèn amb un film d'èxit o amb un enregistrament "supervendes".

De totes maneres, l'artista americana sap treure profit de les seves inversions i fins i tot podem creure que aquest desaparèixer/sortir és fruit més d'una estratègia que no d'una necessitat.

- ¿I ara? ¿Perquè ens surts amb l'Streisand? ¿Quina mosca t'ha picat?

Quan escric aquestes línies, l'actriu i cantant americana té a la cartellera una nova pel·lícula, d'aquelles que tenen tots els ingredients per agradar al públic de masses: una mica de comèdia, una dosi d'amargor, un punt de sensibleria... tot ben remenat amb una música adequada i heus aquí un plat que farà (que fa) les delícies dels incondicionals i dels menys exigents.

De totes maneres, no és de l'Streisand actriu/productora/directora de cinema de qui vull parlar. Tampoc no ho vull fer de l'Streisand cantant d'èxits propis i estranys (pensem també que com a cantant tal vegada és més coneguda com a

intèrpret de temes d'altres compositors que dels seus). Si he agafat el teclat per dir quatre coses d'aquesta "Reina Mides" en versió femenina i segle XX és per comentar l'existència d'un disc de col·leccionista, d'aquells que no es troben fàcilment a les botigues que venen el que el públic demana perquè ho ha sentit per la ràdio.

- ¿Un disc de Barbra Streisand per a minories?

Exactament, un enregistrament que només els més addictes en saben noves. I no tots.

- ¿Quina cosa, no?

Sí, quina cosa més estranya.

- ¿Com pot ser que una artista de tant de renom tengui un enregistrament que no ha estat "best seller"?

No sé com pot ser: però és així. Barbra Streisand té en catàleg un disc molt poc difós i en el qual versiona temes d'autors clàssics.

- ¿Clàssics?

Sí, dels que habitualment apareixen en els racons dedicats a la Música Clàssica, vull dir.

- ¿Beethoven, Bach i Mozart?

Sí, Beethoven, Bach i Mozart, encara que no exactament aquests, però dins

aquesta línia. "Classical Barbra" és un enregistrament en el qual l'Streisand canta Haendel (preciosa l'ària de "Rinaldo"), Fauré (quina delícia la vocalització de la "Pavana"), Debussy o Schumann per nomenar alguns del compositors inclosos. I he de dir que ho fa de manera esplèndida.

- ¿I ho fa en estil de "prima donna"?

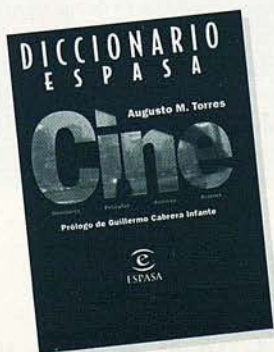
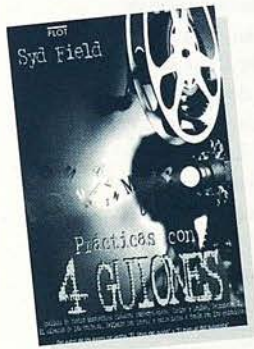
No! Els arranjaments són del pianista i director Claus Ogerman, que ha adaptat les partitures a la veu de l'artista.

És, aquest, un disc per escoltar i assaborir. I que pot fer les delícies dels aficionats. Podria ser una manera d'entrar dins aquest món tan ample de l'òpera o del lieder alemany i francès.

- Sí, però els més puristes, els que no permeten que es surti de la ratlla, hauran posat el crit en el cel, no?

Sempre, i especialment en totes les vessants de l'Art existeixen veus ortodoxes que, amb el seu dogmatisme, deixen perdre coses interessants. Allà ells amb els seus crits, sempre han estat així i continuaran sent-ho. Des d'aquí, però, hem de repetir que, malgrat els puristes, "Classical Barbra" és un compacte que no podem deixar de recomanar. De veres que val la pena. ♦

Juny '97 Novetats Cinema



Smbat Llibres

Pge. Papa Joan XXIII, 5-E
(Geranis Centre)
Tel. 71 33 50 · Fax 72 04 44
07002 Palma de Mallorca



El gran reportatge al cinema

Antoni Oliver

Dins el cinema basat en relats periodístics o en fets inspirats en la realitat hi ha dues pel·lícules que ja han esdevengut clàssics: *Todos los hombres del presidente* i *A sangre fría*. *Quiero Vivir* també està inspirada en un cas d'error judicial.

Alan J. Pakula és un director que pràcticament ha desaparegut de la indústria cinematogràfica nord-americana els darrers anys. Tal vegada,

la seva pel·lícula més coneguda sigui *Todos los hombres del presidente* (1976), basada en el llibre dels reporters Bernstein i Woodward, que investigaren el cas Watergate. Pakula va dir-

gir anys abans d'aquesta pel·lícula *Klute* (1970), amb Jane Fonda i *El último testigo* (1973) vagament inspirada en la comissió Warren que va investigar l'assassinat del senador Robert Kennedy. Pakula dona una gran importància a la banda sonora; per exemple, a *Klute* és fonamental, per a la creació d'una atmosfera opressiva, essencial pel desenvolupament del thriller. L'encert que va tenir a *Todos los hombres del presidente* va ser fer un bon thriller, una pel·lícula d'intriga.

En els estudis es va recrear la redacció del diari "Washington Post" amb una ambientació perfecta. Els protagonistes, Dustin Hoffman i Robert Redford, varen fer una interpretació sòbria i Jasson Robars va donar vida a la pantalla a Benjamin Bradlee, el mític director del diari. La química de la parella Redford-Hoffman funciona. Hoffman interpreta Carl Bernstein, un reporter versat i veterà, fet al carrer, i Redford, el contrapunt Bob Woodward, format a la Universitat i amb un punt d'elegància. La pel·lícula conta pas a pas la investigació i, de forma paral·lela, tots els entrebancs que l'administració de Nixon va posar. La narració es desenvolupa d'una forma lineal i efectiva. Es posen en relleu les tensions entre el director i els redactors,

l'angoixa perquè no se sap ben bé si és certa la informació i les cites misterioses del "gargamella fonda" es mostren al film amb realisme. La pel·lícula acaba amb la dimissió de Richard Nixon, quasi inesperada. ¿Te n'adones que a aquest tipus el poden processar?, diu Hoffman-Bernstein en referència a Nixon. Quasi no se'n temen que estan fent història. Han fet la seva feina i han estat protagonistes de la Història amb majúscules.

La pel·lícula de Pakula amb el temps ha esdevengut un clàssic. Els periodistes van fer el seu treball sense saber exactament on els portaran els esdeveniments. Oficialment es nega tot i sembla que hi ha un mur impenetrable. Una nova cita amb el confident de la veu ronca, en una cita a un garatge que té tots els ingredients de la intriga. I segueixen els diners. Investiguen totes les aportacions a la campanya de Nixon. Es tanca una porta i una altra porta, sembla que no en treuran res en net. "Semblo una paperera ambulante" diu Bernstein. I així segueixen, de casa en casa, pels barris residencials de la ciutat fins que es confirmen les notícies. Fins que, a la fi, hi ha una comissió d'investigació i Nixon ha de dimitir per dir mentides al Congrés. Bernstein fa una reflexió molt lúcida quan van d'una part a l'altra. Diu: "Sembla mentida que darrera aquestes casetes tant maques s'amagui tanta porqueria". Això li dona un aire un poc "negre" al film. La ciutat maca amaga brutor, darrera de la vida burgesa i ordenada hi ha també alguna cosa a ocultar.

El cas Watergate és, avui en dia, un clàssic del periodisme d'investigació i paradigma de la llibertat de premsa a tot el món. El "Washington Post" era un diari de poca tirada i nul·la influència a l'establishment polític, de tendència demòcrata. Un petit diari local va lluitar contra una Administració poderosa i sense escrúpols. Al film no queda ben parat Nixon, que utilitza tot el seu poder per tractar de contrarestar les informacions del Post i a la fi la batalla la guanya el diari i se segueix la rutina. El director del Post queda retratat: la rigorositat, l'exigència i l'escepticisme. Al final la troca queda desembolicada i Nixon ha de presentar la dimissió i els seus principals col·laboradors, inclosos el ministre

de Justícia i el vicepresident, Spiro Agnew, han de dimitir per una o altra circumstància relacionada amb el Watergate.

El que en principi era un petit robatori a la seu del Partit Demòcrata esdevé un dels escàndols polítics més importants que acabarà a l'única dimissió d'un president d'Estats Units fins ara.

Una altra pel·lícula que té com a base un llibre que és un reportatge periodístic és *A sangre fría* (1967) de Richard Brooks, basada en el llibre de Truman Capote. Capote va escriure la reconstrucció minuciosa de l'assassinat d'una família a mans de dos psicòpates. La revista "New Yorker" va publicar la sèrie de reportatges, que més endavant varen ser recollits en forma de llibre. Els dos protagonistes Perry, interpretat per Robert Blake i Dick (Scott Wilson) han matat els quatre membres de la família Clutter. La pel·lícula reconstrueix els assassinats i la vida dels dos assassins, pertorbats mentals. Un d'ells, Perry, presenta recurs darrere recurs per evitar la pena de mort. Les esperes en els "corredors de la mort", les hores d'angoixa, estan descrites a la novel·la i al film. Finalment són executats. El periodista Bill Jensen, "alter ego" de Capote, denuncia l'absurd de l'aplicació de la pena de mort. Diu Jensen, després de l'execució: "Quatre innocents i dos culpables han mort. Tres famílies destruïdes. Els diaris tindran més tirada. Els polítics pronunciaran més discursos. Les llibertats provisionals seran condemnades. S'aprovaran més lleis. El proper mes o el proper any tornarà passar el mateix". "Tal vegada això", diu el botxí "ajudi perquè no passi". "Mai ha passat això", replica Jensen. La denúncia s'ha fet mil vegades, però es continua aplicant la pena de mort a estats dels Estats Units i a molts d'altres països.

El film és un al·legat contra la pena de mort. També hi ha altres pel·lícules que estan en contra de la pena de mort com per exemple *Quiero Vivir* de Robert Wise (1958), interpretada per Susan Hayward, on una prostituta és acusada d'un assassinat que es demostra que no ha comès. És igual perquè acabarà a la cambra de gas. Un periodista descobreix que la dona és innocent i tracta d'ajudar-la, però es veu impotent davant la maquinària judicial i política. ❖

Richard Widmark: ¿Em voleu dir què hi feim, travessant un desert que ni una serp no s'atreveria a travessar?

Gregory Peck: Un desert és un espai i un espai es travessa.

Cielo Amarillo (1948), de William Welman



Love in the afternoon o una mort de Cary Grant

Toni Roca

Potser en clau de melodrama podries entendre el meu deliri, però no és l'hora ni l'ocasió. Hauria de recordar la conversa telefònica a l'aeroport de Sant Louis, estat de Missouri, ignoro si a la vora del Mississipi perquè ara els meus coneixements geogràfics són escassos i dispersos, amb les monedes de níquel, centaús, dòlars, que desapareixen per una boca estreta i afamagada propietat privada d'ITT i un rètol lluminós que deia: *See you Miami now*. De sobte el gerani de foc de l'estiu i la noia d'Ipanema trenquen la situació que neix entre palmeres oscil·lant a la platja. Al bar de l'hotel repica amb insistència la música folk d'aquesta terra de tots els miracles possibles. No voldria tenir ni la figura ni el rostre del cambrer blanc, alt, polonès, pulcre, sever, que em serveix un gin-tònic absolutament adulterat però que fa dormir l'angoixa, entreté la por i distrau el silenci de la pàgina sempre en blanc, sempre en disposició de vigilància. (Mai més però, no et parlaré d'Igmar Bergman. *Un verano con Monica?*, no, aquesta és una qüestió de cinèfils sempre a la recerca del temps perdut, borratxos entre l'esperit i la lletra d'un temps ara difunt encara que sense dubte, *Fresas salvajes* és un film que sota el record dels anys passats, anys

miserables però alhora d'esplendor puc evocar de forma grata. Excel·lent...).

L'Oceà Pacífic. Platja de Santa Mònica. Exterior. Dia. La mar intranquil·la, inquieta. Nerviosa sempre. La platja o l'escuma. Aquella nit fou agitada, *ginger ale* barrejat amb bourbon. Frank Sinatra cantava allò de mai més tornaré a somriure. Hollywood boulevard. Un títol. Una significació. Una representativitat magnífica de la història que el guionista-també periodista?- vol contar, vol narrar. L'escenari (exterior, dia, ambient d'estiu turístic...) en aquella platja ara mateix. Impaciència de l'aigua per arribar, per voler arribar al refugi de la sorra que és tranquil·litat, estabilitat, harmonia de la forma i de l'estructura. Però abans d'ahir, abans de quasi tot. Érem amics d'escola. Caminàvem amb llibres que mai vaig comprendre malgrat la impecable americana gris d'aquell home, d'aquell senyor que ens explicava llargues històries. Aleshores, Rossellini era una incògnita. Kurosava un misteri. Ford una èpica per descobrir. Hawks una insòlita vitalitat..., només començaven a estimar Truffaut i el seus *400 coups* que després tant i tant vàrem analitzar. Encara que ni menys llavors érem joves perquè no portàvem penjat al coll cap signe de virginitat palpable. Érem amics, només amics d'escola. Tardes de diumenge al cinema, *El espíritu de San Luis*, *Todos los hermanos eran valientes*, *Los caballeros del rey Arturo*, *La reina virgen...* Janet Leight, Vera Miles, Jean Simmons, *La gata* i Aurora Bautista...

Dijous balls de criades i primeres afe-
rrades contra sines calentes
encara que la senyoreta
Bacall aturà el seu
McDonell Douglas
portàtil davant la
façana central del
Metropolitan Opera
House. Avinguda de
les Tenebres a l'altu-
ra del número 2055.
Plovia un aire de cer-
cles i de triangles al
centre neuràlgic de
Times Square. A
l'interior del
Metropolitan Opera
House encara és
temps d'assaig previ.



Presenta una operant i poc suggerent situació. "Cal esperar una excel·lent informació a les primeres planes del periòdic més important de la ciutat per poder viure de rendes un parell d'anys..." El rètol col·locat estratègicament a l'entrada sobtà la senyoreta Bacall... Llavors un caminar pensarós que em portava al lloc inhòspit on creixen les palmeres salvatges i el record net de Lyonel Barrymore invàlid a Key Largo (Florida) de sobte impulsà la sang. Edward G. Robinson portava pistola. El packward aparcat a lloc solitari mostra la buidor d'uns seients humits d'antics amors. Penetra l'aire líquid d'un perfum francès de les seves cases Marie Claire, Margaret Astor i eau de toilette jeuneuse. La dona rossa, d'amples malucs i mugrons a trenc d'alba com la Janet Gaynor, es despulla els guants negres i ofereix amor amb una ombrel·la de sexe. El vell, brut negre de Harlem cridava una desesperació vil i mecànica, tanmateix mai podrà oferir a la seva promesa del Mississipi joies comprades a Tiffany's de la Cinquena Avinguda. S'han esgotat els privilegis reials.

Al juke-box del Palms Hotel s'escolta una balada de Bing Crosby, *Love in the afternoon*. Després el televisor m'anuncia la mort de Cary Grant. Tal vegada en clau de melodrama podries entendre el meu deliri. Acte final a l'estat de Florida. ❖



Algutzil: Jutge, de pressa, jutge, que estan a punt de fer un linxament il·legal!

Jutge Roy Bean (**Paul Newman**): Aturau ara mateix aquests criminals!

Aquí només es linxa legalment!

El juez de la horca (1972), de John Huston



The end

Blanca Garau

Nens hem assegut a la filera set. La pel·lícula havia començat no feia gaire, i ara la idea d'una tassa de xocolata podria treure'm els *instints més bàsics*.

No me miris així, estimat. Uns llavis de vi sempre oberts al bes són *amistats perillosos* per qui no té gaire, són una passa enrere que porta a l'abraçada, i a la pena. Després ens hauríem d'aixecar, primer de la butaca, després dels llençols, i dir adéu. I no. Els finals, com els principis, han d'esser oberts o bé inexistents, i mai no s'haurien de veure. Ni de preveure. Els finals et tornen a la rutina, al bescuit que s'està cremant al forn, als nins que arriben de l'escola, al marit que ve de la feina i vol sopar. Però un final en blanc sempre podia haver estat altra cosa, durar eternament o perviure. O girar enrere una pàgina. O dues. Tres, si no has vist el principi. Els finals oberts sempre tenen una segona oportunitat, i una tercera, i una alquímia perenne que et fa fer el ronquet cada vegada que el mires... i per això no has de permetre que vegi un final, ni que el patesqui.

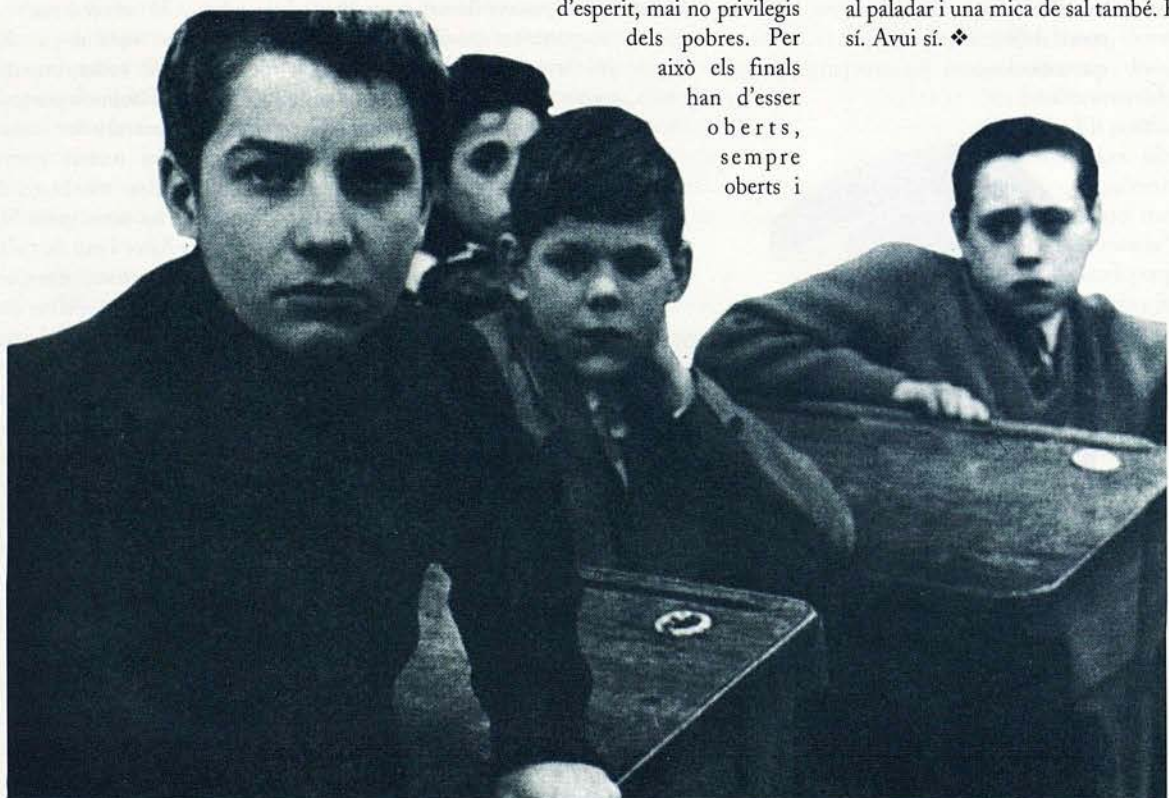
Recorda que hem entrat aquí perquè

plovía, però hem de marxar abans que tot s'acabi. Aviat el quadre s'anirà posant íntim, enyoradís, la dona ja té papallones entremaliades que es fiquen per dins de la brusa i l'acaronen, ell és tan tendre, i jo estic tan sola... Anem. Anem, ara que sembla que la cosa va dolça, ara que torn enyorar el gust, el regust, la calor de l'amor i la xocolata. Els finals no s'haurien de mirar. Ni de preveure. És imprescindible i necessari vestir-se amb el record enganxós de tot allò que no arriba enlloc, i fer-lo restar tatuat als porus. Les pel·lícules t'incien en un camí de rajoles daurades, hi pots avançar un moment, però de sobte s'acaben si veus el final. Per això, voldria que tu, perquè t'estim, poguessis *triar un amor* sense preocuparte si viurà, voldria que *Maurice* no tornés a obrir les cortines sense saber perquè, voldria que *l'home minvant* no deixés mai de minvar, que mai no es descobris *el misteri Von Bullow*...

Els finals no m'agraden, i si et besés ara la fascinació s'acabaria, com s'acaben sempre les màgies quan veus el final d'una pel·lícula. Un bes d'avui obri una porta que demà es tancarà més forta, això són luxes pels gegants d'esperit, mai no privilegis dels pobres. Per això els finals han d'esser oberts, sempre oberts i

sense principi. No aquests finals numerals que impliquen una segona part, i vint mil, perquè això seria com tenir un amor en la distància, aquell que irromp quan vol, et deixa amb les carns obertes i després s'esfuma. No. Els finals oberts vénen sempre després dels *quatre-cents cops* que et fan sagnar les genives de l'ànima, quan veus un nin caminant cap a la mar per primera vegada, però que passeja eternament. Mai no arriba a tocar l'aigua, però pots sentir, desitjar, la fredor humida que t'amanya les puntes dels dits, i l'esquitx de les ones.

La màgia esclata com esclaten les bimboles, com emergeix del llac l'anell (sempre l'anell) de Moriarty sense esbrinar *el secret de la piràmide*, com cauen i es trenquen les figures de vidre que sempre es desprenen de l'arbre pagà. No has d'alterar que vegi un final, no vull *el joc de la sospita*, ni la trampa de *Clue*, ni mirar els ocells amb por de la por. Tampoc no m'has de besar, estam a la filera set. Anem. I demà podem tornar amb la pel·lícula començada i arribar només una mica més enllà. Ara, anem. Potser que, després de la dolçor, de la pluja i la xocolata, demani, implori, gotes de tendresa al paladar i una mica de sal també. Potser sí. Avui sí. ❖



“Un home pot tenir conviccions i defensar-les, però no aquí, a l'exèrcit sols es pot obeir”.
De aquí a la eternidad, (1953) Fred Zinnemann

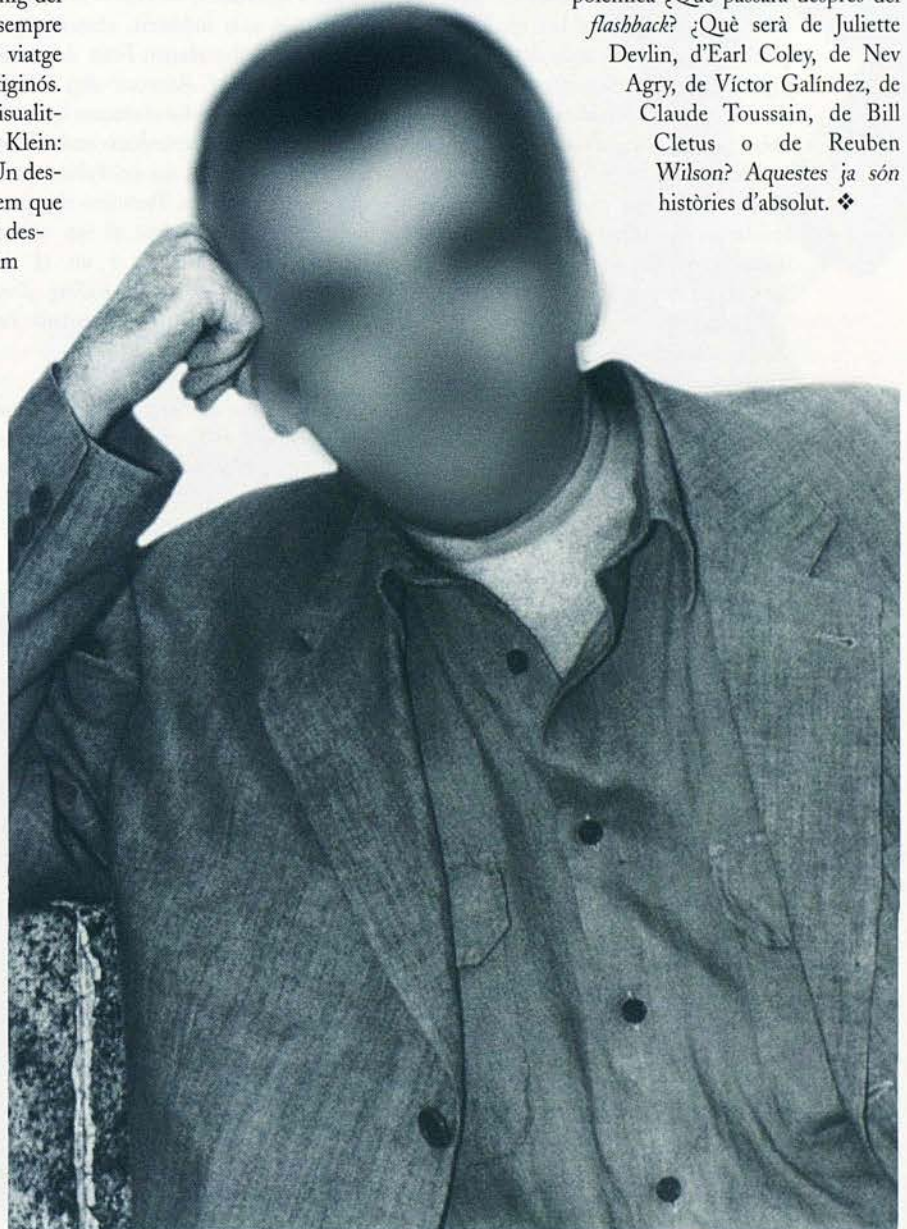


Fernando Merino

He tancat per la pàgina 429. The End. "El Verb crida Henry Abbott des de les tenebres... i li parla, una vegada més, de tot això que es va fer; de la raça humana torturada i incomparable, que lluità i morí a la insurrecció de Green River". Em puc imaginar els dubtes de Tim Willocks, autor de la novel·la, davant el foli en blanc, i ben a punt de triar l'opció del *flashback*. Perquè, la transcripció, a les imatges, de *Green River Rising*, el llibre, ho demana urgentment: el present sembla indicar el millor camí per esbrinar la tragèdia que envoltà poc temps enrere aquest edifici victorià insòlità instal·lat enmig del desert. El present, un instant, sempre amb Ray Klein, i tot seguit un viatge frenètic a un passat igualment vertiginós. *Toujours*, el *flashback*. També cal visualitzar abans de tot el rostre de Ray Klein: Ralf Fiennes? John Malkovich? Un desconegut, tal volta? Encara no sabem que Ray va ser traït pel destí, i tot just després arrossegat fins aquest últim racó de Texas. Tampoc tenim accés, encara, al grapat de disbarats que donen sentit a tot allò que ens transmet la presència inicial de Ray Klein a la pantalla. La mirada de Ray, a través de Fiennes o de Malkovich o, millor, si cal fer-lo així, la visió de tot allò que desconexim descrita pels ulls enfonsats en el rostre d'un actor desconegut, i, tot i així, ben capaç d'encendre la curiositat de l'espectador que continua sense saber res del que va succeir a Green River. Una mirada, pensa Willocks, que haurà de convertir-se des del primer cop en el millor resum d'aquella revolta sorgida, com un esclat inevitable, de la gran foscor que guaitava a l'interior de les cel·les oblidades per John Campbell Hobbes, el gran senyor de la presó estatal de Green River. Willocks, però, es demana fins a quin punt és possible transmetre amb una sola mirada aquesta màgica bru-

tor; una mirada solitària, sostenguda, i de moment orfe d'altres referències. La seva capacitat narrativa ens ha transportat a l'infern. Passava damunt el paper. Ara només ens falta aclarir fins a quin nivell de la tragèdia són capaces d'arribar les imatges. Els ulls de Ray enfrontats al desconeixement de l'espectador. Willocks escriurà el guió, un esborrany per encàrrec de Pakula. Willocks dubta de la primera passa, conscient que ja no serà mai més el creador absolut d'aquell infern atrapat a les pàgines de la seva obra literària. Hi ha de

vegades, i aquesta ben bé podria ser-ne una, on el llenguatge del cinema es mostra fins i tot massa amable per descriure l'horror que neix al més profund del pensament, de l'experiència personal de cadascú de nosaltres davant un relat immens, com ara és el cas del *Green River Rising*. A *Natural born killers*, una altra història difícilment comparable amb el relat de Willocks, Stone el va voler resoldre multiplicant els efectes visuals i accelerant el muntatge. Llevat, és clar, de l'explosió de violència al recinte penitenciari. Al final Stone només aconseguí aixecar una fenomenal polèmica: ¿Què passarà després del *flashback*? ¿Què serà de Juliette Devlin, d'Earl Coley, de Nev Agry, de Víctor Galíndez, de Claude Toussain, de Bill Cletus o de Reuben Wilson? Aquestes ja són històries d'absolut. ❖



Sembla una girafa, i l'estim.

(La cabaretera **Barbara Stanwyck** parla del tímid professor **Gary Cooper**.)

Bola de Fuego, (1942) de Howard Hawks.)

Javier Matesanz

Ja l'havia vist. M'havia semblat simpàtica i curiosa, a més de macabra i morbosa, aquesta cinta titulada *Tú asesina, que nosotras limpiamos la sangre*, que més aviat és un curtmetratge dilatat que un thriller humorístic i negre de llarga durada. Però quan, un parell de dies després, em demanaren: ¿Has vist la darrera de Tarantino?, no sabia de què em parlaven ¿O n'ha feta una altra?, vaig demanar. M'ho explicaren i ho vaig entendre tot. Es repeteix el fenomen enganyós i embafador que fa uns anys va generar l'omnipresència d'Spielberg. Tot el que feia olor d'Spielberg era un èxit i, sense cap prudència, s'atribuïa al papà d'ET com si fos l'autor. Era igual que fos productor, director o amic del decorador. Quan s'estrenaren *El secreto de la pirámide*, *Los Goonies*, *Los Gremlins* o, fins i tot, la més actual *Los Picapiedra*, tothom exclamà: "¿Qué bé, ja han estrenat la nova pel·lícula d'Steven Spielberg!" quan en realitat en vint anys no ha filmat més de dotze o tretze films com a realitzador i, per tant, com a responsable creatiu absolut.

No s'ha de confondre una cosa amb l'altra. Tarantino i Spielberg són cineastes hiperactius i polifacètics, la qual cosa és del tot legítima i, per ventura, lloable. Però això no vol dir que tots els productes en els quals intervenen siguin seus.

Qui ho pensi així, no trigarà gaire a decebre's.

Tarantino només té dues pel·lícules i un curtmetratge (un dels capítols de *Four rooms*) com a director, i són aquestes, d'indubtable qualitat, per cert, les úniques obres que s'han d'atribuir íntegrament al seu talent (si més no, perquè també és l'autor dels guions). Però a part d'això, el llinatge d'aquest impertinent i capritxós americà prototípic, surt a la meitat dels productes actuals que produeix Hollywood i l'Off-Hollywood. I és aquí on no s'ha de confondre l'espectador.

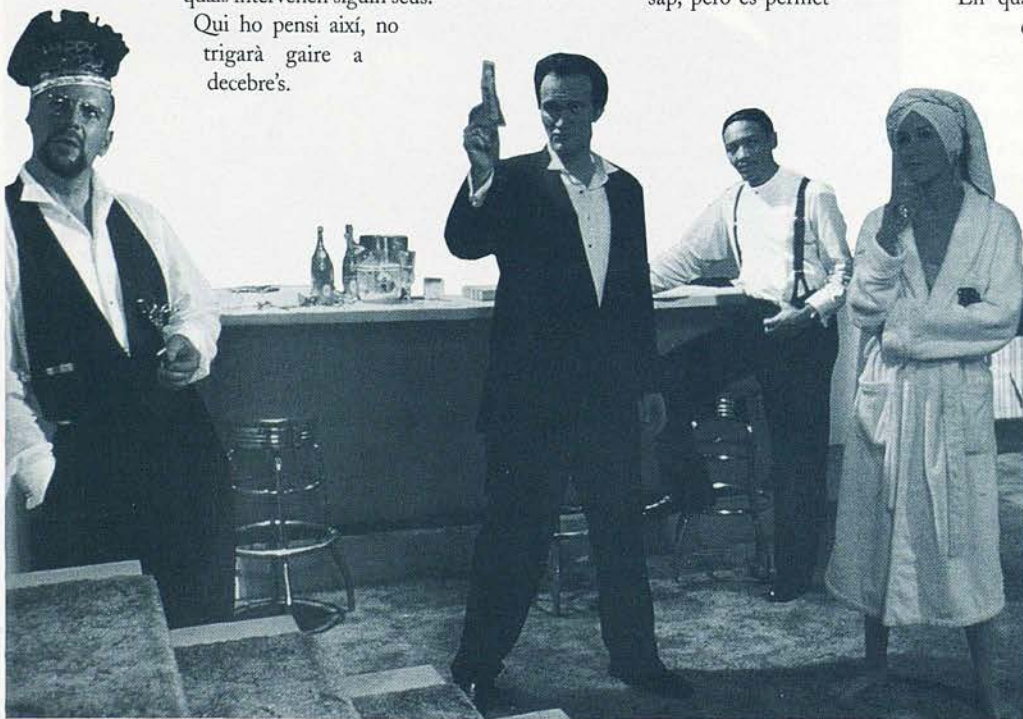
El Tarantino Productor, que més aviat és presentador de... o passaport... per a..., es limita a aprofitar-se de la seva privilegiada posició a la indústria, afavorida pel crèdit que li ha atorgat l'èxit dels seus films (aquests sí: *Reservoir dogs* i *Pulp Fiction*), per tal de dur al cinema les idees i els projectes d'independents amics seus, uns amb més talents que no d'altres, però que només troben en Tarantino el suport necessari per fer realitat el seu somni cinematogràfic. El seu i no el de Tarantino. Per exemple: *Killing Zoe*, *Desperado*, *Four rooms* o l'esmentada *Tú asesina*, que...

Després hi ha el Tarantino actor, que probablement és la part menys interessant de la seva trajectòria (ell ho sap, però es permet

el luxe capritxós). Qualque oblidable paper més o menys correcte, com el d'*Abierto hasta el amanecer* o l'esmentat capítol de *Four rooms*, o petites aparicions gairebé anecdòtiques en produccions, bé produïdes per ell mateix (*Desperado*), bé d'amics o col·legues (*Girl 6* d'Spike Lee), conformen un currículum interpretatiu intrascendent que, de cap manera, no s'ha de confondre amb la capacitat creativa del cineasta. Dir que "he vist la darrera de Tarantino", perquè surt a *Desperado* contant un acudit amb la boca plena de cervesa calenta és poc menys que una aberració.

El mateix que podríem dir d'algunes de les pel·lícules en les quals ha participat i ha estat acreditat com a guionista. Me refereixo, concretament, a la *Marea Roja* de Tony Scott, que a part de ser, sens dubte, la millor cinta de l'autor de *Top Gun*, va comptar amb Tarantino com a mercenari del guió per tal d'arreglar/millorar alguns dels diàlegs del film que no convencien el director, el qual ja havia fet feina amb altre text de Tarantino anteriorment: *Amor a quemarropa*. Ni l'una ni l'altra, es poden considerar de Tarantino, tot i que la segona pot ser li degui més d'un dels seus encerts comercials.

En qualsevol cas, serà molt complicat combatre aquest fenomen, ja que és precisament el que cerquen els responsables dels productes amb la vista posada a la taquilla. Estan disposats a perdre notorietat i popularitat, sempre que l'ombra de Tarantino garanteixi la rendibilitat del producte i, per tant, la continuïtat gairebé anònima de la seva trajectòria rere, davant o als costats de les càmeres. L'Star System continua viu i vigent, i Quentin l'omnipresent és la seva figura més carismàtica. Una temptació que la indústria i el propi Quentin no deixaran escapar. Hi ha Tarantino per molt de temps, ja sigui actor, director, productor o guionista. Però no totes aquestes facetes són sinònim d'autor. Alerta. ❖



"És un moment molt important; un nou capítol. De fet, per mi, és el primer capítol ¿Què havia estat la meua vida fins aquest moment? ¿Un prefaci? ¿Un pròleg buit?" (El seriós i avorrit professor **Gary Cooper** proposa casar-se a la burlesca **Barbara Stanwick** veient un nou començament de la seva vida).

Bola de fuego (1942) de Howard Hawks.

Eduardo Jordà

Gigoló. A finals dels anys vint, Bonanova va actuar en una "farsa operetesca" de Broadway que es deia "No, no som un gigoló". Alguns dels joves esburbats que freqüentaven la sala de festes Trocadero, a Palma, no opinaven de la mateixa manera.

-Gorlopis, Sam. Nom del camioner d'origen eslav que prova d'estafar la companyia d'assegurances en què fan feina Edward G. Robinson i Fred McMurray a *Perdició* (Billy Wilder, 1944). El fraudulent Pogoritx era, naturalment, Fortunio Bonanova.

-Hemingway, Ernest. Va escriure *Per qui sonen les campanes*, una novel·la mediocre a partir de la qual Sam Wood va fer una adaptació al cine molt més mediocre encara. Bonanova interpretava un dels inversemblants guerrillers anti-franquistes que feien el cop de mà amb Gary Cooper.

-Inmaculada, La. Un dramot espantós, rodat a Hollywood i ambientat a Mèxic, que Fortunio va produir i va interpretar el 1989. També va fer la banda sonora i les lletres de les cançons. Afortunadament pel bon nom d'aquesta illa, gairebé ningú se'n recorda d'aquesta pel·lícula.

Kane, Charles Foster. Magnat de la premsa nord-americana, inspirat en un cert magnat real, que nomia William Randolph Hearst. Tots dos tenen nombrosos admiradors arreu del món. Kane es va enamorar d'una mediocre cantant d'òpera. Hearst s'estimava més les actrius de cine.

-Margarete-Joan. La viuda de Bonanova, encara viva. És un arxiu de records i anècdotes sobre Fortunio. La filla, Risa (diminutiu de Maria Luisa), viu als afores de Portland.

-Moll. El vertader nom de Fortunio Bonanova era Josep Lluís Moll. Fàbregas i Cuixart, al seu deliciós i fantasiós llibre *Ca nostra*, li atribueix l'ofici de telegrafista, que Bonanova no va tenir

mai, ni tan sols en la ficció. Moll va néixer a Palma l'any 1896. Va morir a Woodland Hill, Califòrnia, el 1969, a una residència per actors de cine i televisió. Un dels seus darrers papers va ser a la sèrie televisiva de Lucille Ball,



que es veia a Espanya. És probable que alguns l'haguem vist de petits, sense saber qui era.

-Novel·la. Fortunio va tenir una vida novel·lesca i ell mateix va fer creure que n'havia escrites dues, de novel·les. Va ser una broma o una fanfarronada. Bonanova només va escriure alguns guions de pel·lícules musicals i alguns llibrets d'opereta, res més.

-Òpera. Tot i que l'òpera va ser la seva passió, Bonanova va entrar en el cine

gràcies als seus èxits a la sarsuela, sobretot a *Doña Francisquita*. L'any 1923, al davant d'una companyia de sarsuela, va arribar als Estats Units des de Mèxic, i s'hi va quedar. Bonanova sempre va dir que era baríton d'òpera o, en tot cas, d'opereta. No mentia perquè es referia, és clar, als seus papers en el cine. És curiós que va arribar a interpretar dues pel·lícules la banda sonora de les quals va ser composta per músics de primera qualitat: Aaron Copland (*Fiesta*) i Kurt Weill (*Where do we go from here?*). ❖

"Sempre em sent un poc dolguda quan les nostres gavines emigren durant l'hivern a països capitalistes. Ara entenc el perquè. Nosaltres tenim els ideals. Ells tenen el clima". (L'emissària russa **Grata Garbo** troba alguna cosa bona a París i a l'oest). *Ninotchka* (1939) de E. Lubitsch.



Antoni Figuera

Parlant de cine amb mi mateix (i II)

Així que, ficats en olivetes i posats a parlar d'obres i realitzadors d'ara, em referm en l'opinió que, de l'actual cine nord-americà, les úniques filmografies que m'importen al complet són les de Woody Allen i Clint Eastwood, incloses la deliciosa i intel·ligentíssima *Poderosa afrodità* i l'entranyable *Los puentes de Madison*. De fet, no fa falta ser una llumenera de la crítica cinematogràfica per adonar-se que només Allen i Eastwood reivindicuen la seva pròpia condició de clàssics a partir d'una molt personal revisió del concepte de "classicisme" des d'una assumida "modernitat", que afortunadament es troba als antípodes de les beneïtures post-modernistes i buidament artificioses dels Tarantinos de torn. Crec que a les darreres obres d'Allen -cada una, per reblar el clau sobre els mateixos temes, esmicolats



amb una lucidesa i ironia tan tallants com l'espasa d'un samurai- topam amb la més implacable -escèptica i tendra alhora- radiografia moral sobre l'etern tema de les relacions entre homes i dones de la nostra època.

De manera semblant, Eastwood, a la demolidora *Sin perdón*, planteja el definitiu "cant de cigne" del western com a gènere, en un film que combina portentosament el realisme de caire naturalista amb el simbolisme d'arrel expressionista sense abdicar -i aquest és el seu mèrit principal- de l'entroncament amb una determinada tradició literàrio-cinematogràfica de la qual se'n fa una particular "lectura". Per entendre'ns: davant *Sin perdón* em vénen a la memòria els poderosos poemes -poderosos pel que tenen d'immortalització de l'anonimat d'unes vides vulgars- d'Edgar Lee Masters a la seva *Antologia del Spoon River*.

I si del cinema nord-americà passam a l'europeu, he de reconèixer que la meua relació d'amor-odi amb el cine d'avui no canvia substancialment. Només l'esplèndida i solitària aventura cinematogràfica d'Erich Rohmer -sempre fidel als seus orígens i autèntic penyal a les pantalles del vell continent- em segueix reconciliant a cada nova entrega amb una manera d'entendre el cine que ajunta la força de la intel·ligència feta passió amb el poder de la passió convertida en subtils intel·lectual, espontaneïtat i cartesianisme agermants: en resum, "art de viure" i "art de contar històries" agudament entrellaçats. Veure un film de Rohmer és, per descomptat, un exercici d'intel·ligència molt superior a "veure créixer una planta", desmitificadora al·lusió al seu cine que Arthur Penn posava en boca de Gene Hackman a *La noche se mueve*. Pens

que cada nou film de Rohmer -des de la sèrie dels *Cuentos morales* d'antany fins a l'actual conjunt de *Comedias y Proverbios*- desmenteix/confirma l'antiga polèmica, molt més teòrica que no pràctica, entre els partidaris i detractors del "cine de poesia" (Pasolini) i del "cine de prosa" (el mateix Rohmer).

I després d'Allen, Eastwood i Rohmer ¿a qui invocam? ¿Com prosseguir el recompte? Per descomptat que en el meu desgavellat arxiu mental se m'apareixen alguns títols solts: per exemple, la fascinant òpera prima de

Steve Kloves *Los fabulosos Baker Boys*, aquella tristíssima i punyent balada al voltant del fracàs i la supervivència professional i sentimental, narrada a ritme de "blues". També amb el mateix esperit cordial agraesc a Wayne Wang i Paul Auster els dos films rodats a l'uníson: *Smoke* i *Blue in the face* -en especial el primer: aquella personalíssima i eficaç al·legoria que li deu tant al magnífic novel·lista de *Trilogia de Nova York* i *El palau de la lluna* -sobre la millor manera de convertir en brillant metàfora el destí d'una humanitat desarmantment juganera, insignificant i diversa, així com el rastre del pas del temps sobre les seves modestíssimes vides, a partir només d'uns mínims elements: la rebotiga d'un estanc, un carrer qualsevol, una càmera fotogràfica i el fum còmplice d'alguns empedreïts fumadors.

Continuem i siguem generosos en el nostre particular inventari de títols dignes de

ressenya per un motiu o altre. Per exemple: *El cartero de Neruda* i *Sostiene Pereira*, interessants i discutibles alhora, amb el



suport, argumental, totes dues, de la poderosa escriptura de Skarmeta i Tabucchi i també per les superbes actuacions dels seus impressionants intèrprets. De la mateixa manera, voldria deixar constància d'alguns films injustament infravalorats per part d'una crítica -al marge del nivell de popularitat dels protagonistes- com és el cas de la gens menyspreable *Heat* de Michael Mann, una de les pel·lícules més narrativament vigoroses dels darrers anys -que no és poca cosa en aquests temps- i que conté una de les més violentes i gens gratuïtes *balaseras* de la història del cine d'ençà de l'època del Sam Peckinpah de *Grup salvatge* i *Vull el cap d'Alfredo García*.

I arribam, ara, al que podria justificar les paraules inicials d'aquests articles. Des del moment que l'he escrit durant diverses setmanes -el temps acaba per posarnos a tots en el nostre lloc- la tesi de l'esmentada reflexió ha acabat, en part, per esfondrar-se i ha deixat al descobert totes les meves contradiccions com a especta-



"I si del cinema nord-americà passam a l'europeu, he de reconèixer que la meua relació d'amor-odi amb el cine d'avui no canvia substancialment".

dor. I els causants d'això -de la qual cosa me n'alegro- han estat dos films vistos molt recentment que m'han fet recuperar la confiança en el cine, perduda des dels ja llunyans anys de *Blade Runner* i *Dublineses*, ja esmentats. Em referesc a *Más allá de las nubes* de Michelangelo Antonioni i *La mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos.

Que Antonioni s'ha sentit fascinat pel tema de les relacions entre aparença i realitat des que a mitjan anys 60 adaptàs al cine el fascinant relat de Cortázar a la controvertida *Blow-up* és una cosa que tot aficionat al cine dóna per sabut. El que és realment impressionant, però, és el fet que als vuitanta anys ens deixi en qualitat de prodigiosos testament la seva tan rotunda com bellíssima aposta a favor del valor substantiu de la pròpia imatge cinematogràfica -aquella fisicitat de la matèria, de l'aire, de la llum, dels incommensurables nus d'una Inés Sastre o una Sophie Marceau- independentment que aquella s'exhaureixi en si mateixa o sigui només el reflex d'una altra de més fidel a la realitat que no la que, inútilment, es pretén mostrar, com ho constata l'alter ego del mateix realitzador que incorpora John Malkovich-; i rere la qual probablement se n'amagui una altra, i així successivament com en un inescapable joc de nines russes o de caps xineses: aquella boirina inconsútil de Ferrara, la mar i l'arena de Portofino i la remor de les fonts degotant pels carrerons d'Aix-en-Provence... En resum, aquell definitiu poema sobre la inassolible materialitat que, en va, els sentits proven d'empresonar; sobre la inaprehensible corporeïtzació de tots els matisos de la llum i del color com a símbol i metàfora de la inevitable fugacitat de totes les sensacions humanes.

I en l'altre extrem de la balança: *La mirada de Ulises*. Declar que encara estic sota l'impacte que les imatges del film m'han provocat, com una explosió incontrolada en el racó més amagat de la meua consciència. Encara m'estic demanant si som davant d'una obra convertida en "acta de defunció" que certifiqui aquest vergonyós final de segle i de mil·lenni o si es tracta d'una no menys definitiva elegia sobre el final del cine com a mitjà d'expressió cultural, sobrepassat per l'horror i la crueltat inenarrables de la història contemporània, que el cine ja és incapable de reflectir.

Antonioni i Angelopoulos em posen al davant dues opcions antagòniques, però no excloents, a les quals haurà d'enfrontar-se el cine de finals del segle XX: tant la de la impossibilitat de penetrar en les aparences de la realitat (imatges que vetlen altres imatges en un doble joc de miralls que simultàniament despulpen i recobreixen aquella realitat absoluta i misteriosa que és, potser, absència de realitat, en la mesura que ningú la percebrà mai); com la de la impossibilitat, també, de descobrir l'absurditat històrica del nostre monstruós present ideològic i polític, simbolitzat en la guerra dels Balcans i en aquell terrific descens a l'infern que tots compartim a través de la dolorida i impotent mirada d'un prodigiós Harvey Keitel en el seu vagar a la vora de l'abisme durant el seu recorregut de Grècia a Sarajevo. No ens és possible pensar en els plans finals de la pel·lícula sense que vengui a la nostra memòria l'escarrufador quadre de Munch *El crit* amb el tremolós i terroritzat personatge amb el qual té molts de punts de contacte el Harvey Keitel de *La mirada de Ulises*.

Precisament la visió d'aquests dos darrers films em du -ja per acabar- a introduir un breu apunt a l'entorn de la següent qüestió: sobre si cal parlar, a hores d'ara, d'un passat, un present i un futur cinematogràfic, o si només té sentit referir-nos al cine en termes de present històric.

En qualsevol cas, tenc el dubtós gust d'opinar que l'espectador d'avui -com a mínim li passa, a qui això subscriu- té tres actituds davant la pantalla que podrien "identificar-se" amb altres "models" o "arquetipus" literaris i igualment cinematogràfics.

Per una banda el que nomenaré "model Guillem de Barkerville": és a dir, una decidida aposta de futur pel cine del pròxim mil·lenni; actitud pròpia de l'espectador confiat, que va per davant del seu temps i valora l'esdevenidor del Setè Art en funció del seu inevitable

reciclatge dins l'univers icònic del qual forma part (d'acord amb la teoria de Román Gubern al seu estimant *Del bisonte a la realidad virtual*: d'Altamira a Alphaville, de la imatge-escena del cine d'antany a la imatge-laberint del cine del segle XXI).

En segon lloc, el que definisc com a "model Jaime Astarloa": és a dir, l'espectador que es contempla a ell mateix com a darrer supervivent -romàntic i anacrònic alhora- d'un passat (l'univers dels primitius i pioners, del cine clàssic, de les pel·lícules en blanc i negre), els valors dels quals han estat -en aparença almanco- definitivament trascendits a nivell tecnològic.

Esperit fronterer el de tots dos tipus d'espectadors: tant el qui respon al model tipificat pel protagonista de *El nom de la rosa* d'Umberto Eco, com el representat pel protagonista de *El maestro de esgrima* de Pérez Reverte. Esperit fronterer el de tots dos, tot i que apunten en direccions oposades: amb la mirada clavada lúcidament en el futur, Guillem de Baskerville; recreant-se malencònicament en la memòria d'un temps ja esbucats, Jaime Astarloa.

En tercer lloc, el que m'he decidit a nomenar "model Deckard" com a homenatge al protagonista de *Blade Runner*: és a dir, l'espectador identificant-se amb la figura del caçador de replicants o amb el mateix replicant (tots dos, les dues cares d'una mateixa moneda), testimoni involuntari tot i que no fortuït d'un present agònic -que també és el nostre- del qual passat i futur han estat inapel·lablement foragitats.

El cercle es tanca: i independentment de quina sigui la nostra actitud personal davant aquestes tres alternatives postulades, als qui estimam el cine perquè estimam apassionadament la vida potser només ens queda el conhort -com li passa al personatge de la *La mirada de Ulises* interpretat per Erland Josephson - de ser "col·leccionistes d'imatges o fotografies perduts". ❖



Havier Flores

Temps Moderns.- D'alguna forma el teu cas és paradoxal: primer vares dirigir, ara ets exhibidor i abans de res vares ser crític.

Carles Balagué.- No és una carrera plantejada per endavant. En un moment donat, quan jo em dedicava més a la crítica -sobretot a "Dirigido por"-, vaig tenir la necessitat de començar a fer cinema, començant pels curtsmetratges i després vaig fer el meu primer llarg. Però no tenc una explicació gaire racional per explicar aquests canvis. Tanmateix, com ara aquesta nova etapa d'exhibició, que no sé quant de temps durarà, i que reconec que és una mica suïcida...

TM.- ¿Estàs una mica decebut de la teva etapa com a director?

CB.- Si estic decebut, serà amb mi mateix. Potser sigui una etapa en què jo podria haver donat alguna cosa més de mi mateix. Això té a veure amb aquesta nova aventura que he començat. Gairebé es podria dir que estic en un període de reflexió. Després dels curtsmetratges, que jo pens almanco que eren molt personals, em vaig equivocar en acabar el primer llarg, ja que vaig intentar fer un cinema de cara a la indústria. Sempre és millor prescindir dels resultats i fer la cosa personal que tu cerques...

TM.- Rescatat clàssics del cinema, amb

la gran competència de la ciutat de Barcelona, sembla des d'aquí un treball poc agrait i menys reconegut.

CB.- Barcelona és una ciutat ferotge, on no pots competir en igualtat de condicions; tens el problema de les ofertes dels vídeo clubs i de les televisions i els seus problemes de contraprogramació, que a qualsevol hora et poden fer un cicle de pel·lícules que estàs exhibint. La realitat és que la tasca de recuperar clàssics en bones condicions, en excel·lents còpies i subtitulades amb propietat és bastant ingrata. Al cap i a la fi, a mi em tracten com si fos una multinacional a nivell d'Administració; per molt que jo i la gent del cine sabem que faig una feina cultural...

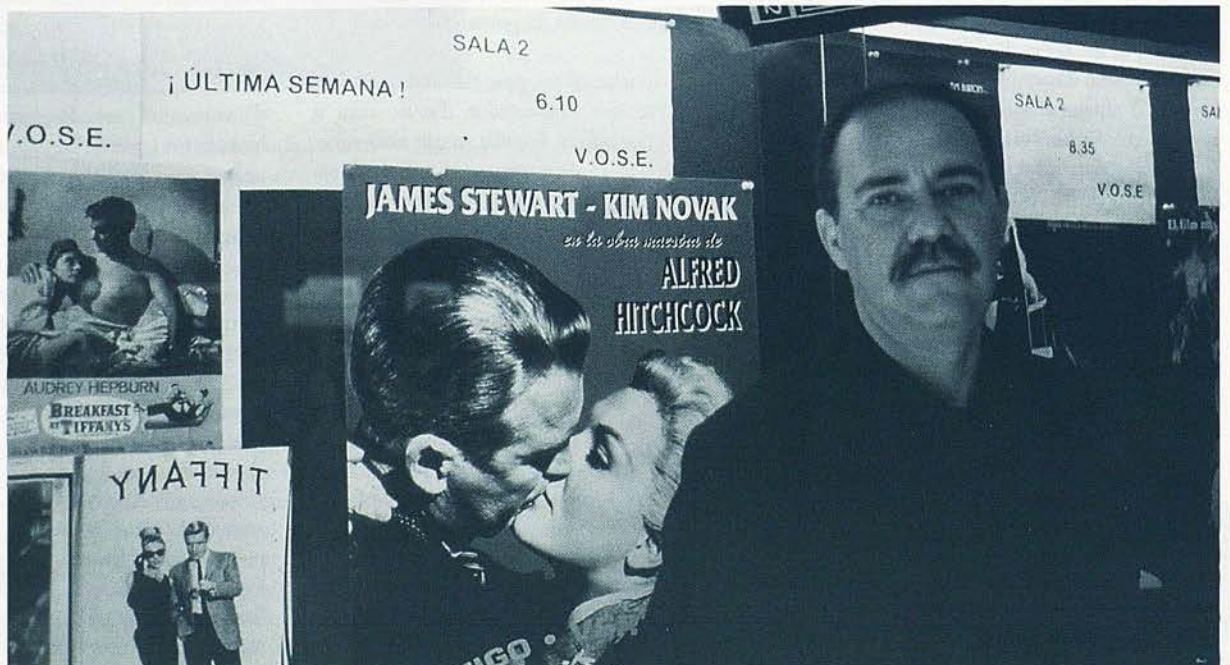
TM.- Tu que, com a professional coneixes les tres branques que donen suport al món del cine, ¿tens una explicació racional que justifiqui la no existència del cinema català?

CB.- En primer lloc, no hi ha hagut un suport industrial fort, però també hem de pensar que no pot existir una cinematografia sense el seu públic. S'han de donar una sèrie de condicionants perquè una cinematografia pròpia existeixi, i aquí no s'han donat. Els historiadors tenen les seves teories, però jo crec -i això m'agradaria que s'estudiàs més a fons- que a la burgesia catalana li ha interessat sempre l'òpera, el teatre, la

poesia, però no ha estat mai al costat del cine. Jo record que, quan vaig començar a dirigir, tenia la sensació, tant per part de l'Administració com de la burgesia, que ens veien com un món de firaires... Després de tot, podríem arribar a demanar-nos si a la gent catalana els interessa el cine que es fa aquí; és clar que tampoc hi ha hagut una obra d'èxit que hagi duit la gent massivament a les sales... Ha estat patètic que, per celebrar els cent anys de cinema, aquí no s'hagi fet res. Veus que se celebra l'Any Pla i que tant el Liceu com el Teatre Nacional gaudeixen de l'interès de l'Administració i dels mitjans de comunicació i que el silenci cap al cinema ha estat total. Podríem posar com a exemple el mateix cas francès, ja no solament l'Administració i la Cultura estan interessades a potenciar el cine, sinó que tenen un suport molt fort tant del públic com dels mitjans de comunicació...

TM.- La cultura de l'exhibició cinematogràfica, ¿creus que s'ha perdut des dels anys vuitanta?

CB.- Això sí que és un problema molt greu. L'altre dia vaig anar a la Filmoteca a veure la darrera obra de Resnais i érem vint-i-cinc espectadors a la sala. A partir dels vuitanta, s'ha perdut totalment la pista del que fan els directors europeus. Jo, de vegades, ni els conec: agaf les revistes i no sé si són bons o dolents, per-



"Aquesta història passa a París, en aquells meravellosos dies en què una sirena era una morena i en què quan un francès apagava els llums, no era conseqüència d'un bombardeig aeri".

Ninotchka (1939) de E. Lubitsch.

què les seves pel·lícules no arriben mai aquí. El cine europeu du el camí de ser un gran desconegut per tots nosaltres... Però també t'he de dir que, com a exhibidor, m'he trobat que el cine americà té una infraestructura creada molt més àgil i competent que no l'europeu; a més a més, tens facilitats econòmiques i de qualsevol tipus que manquen a les distribuïdores d'Europa. Dur una pel·lícula francesa de qualitat és molt més difícil i car que no dur un clàssic americà d'anomenada. Els americans et poden oferir tres o quatre mil títols amb moltes facilitats, mentre que a Europa, els qui tenen dues o tres pel·lícules, és com si tenguessin or i els preus poden arribar a ser fins a tres vegades més alts...

TM.- Tu que exhibeixes pel·lícules només en versió original, ¿trobes normal que el doblatge de les pel·lícules multinacionals s'accepti sense cap quartada que no sigui purament econòmica?

CB.- Jo pens que el cine s'ha de veure en VO. No hi ha cap raó cultural que justifiqui que es doblin les pel·lícules a un altre idioma. A les multinacionals els va bé que les coses continuïn així, ja que no perden un mercat que de cada vegada és més important per ells... Hi ha una gran part de cinisme en això del lliure mercat que defensen els americans, ja que ells no solament no doblen les pel·lícules europees, sinó que posen molts de problemes a la seva distribució: es fan poques còpies i es distribueixen a tres o quatre ciutats... Fins i tot, en aquests moments, hi ha una altra raó que justifica econòmicament l'actuació de les multinacionals: el cost d'una pel·lícula americana és tan alt que no en té prou amb el seu mercat per fer-la rendible i necessita el mercat europeu i tots els que siguin possibles per rendibilitzar els seus productes...

TM.- ¿Com veus el futur cinematogràfic?

CB.- Els nostres problemes no són molt diferents dels que tenen els països del voltant europeu. Sempre que mir un rànquing de recaptacions a Europa, entre els deu primers títols sempre manen vuit pel·lícules americanes. Amb això s'ha de conviure. El cine d'aquí necessita més suport per part de les televisions i una política més coherent de l'Administració... Si volem ser sincers i objectius, també hem d'acceptar que ara ja no existeixen personatges tan importants

com hi havia en els anys seixanta i setanta: un Renoir, un Fellini, un Visconti, un Truffaut... Vulguis no vulguis, això també es nota en les preferències del públic; fins i tot als EUA, aquests noms tenien força ressò...

Carles Balagué va començar fent crítica a “Dirigido por” als anys setanta i va escriure llibres com el dedicat a analitzar l'obra de François Truffaut. A finals del setanta va rodar el seu primer curtmetratge *La tragedia de un acomodador de cine que un día descubrió la cinefilia*. El seu primer llarg va ser *Denver*, després va rodar coses com *Mel i mató*...

Darrerement ha dirigit *Mal de amores* i

Assumptes interns. Actualment dirigeix els *Cines Meliès* de Barcelona, on es recuperen els clàssics, per la qual cosa ha rebut el premi Sant Jordi de la crítica barcelonina. Per cert, en aquestes sales es poden veure les pel·lícules sense l'acompanyament del so de les crispetes, cacauets i altres artefactes inventats a posta per destrossar els nervis dels cinèfils. ❖



Anem a fer un joc. Jo contaré fins a deu amb els ulls tancats i quan les torni a obrir te n'hauràs anat. (El paleontòleg **Cary Grant** tracta a la pesada **Katharine Hepburn** com la nina beneïta que és).
La fiera de mi niña(1938) de Howard Hawks

La realitat i les ombres

La precarietat de la vida magnificava l'excelsitud del somni. I el somni es feia present cada setmana, a les cinc en punt de la tarda dels diumenges, quan començava el "cine de prest" i gairebé tota l'al.lotea, en avalot, prenia a l'assalt el galliner del *cinema-paradiso* d'aquell poble enclavat en una vall de sol ixent de l'illa mediterrània.

La precarietat d'aquell viure era la penúria d'una llarga post-guerra, en la qual el temps transcorria lentament, molt lentament i la realitat que ens envoltava era quasi sempre en blanc i negre (perquè aquell temps i aquella infantesa foren un temps i una infantesa neorealista, i el neorealisme -ja se sap- sempre és en blanc i negre).

Era aquell blanc fulgent dels carrers polsos, ferits per la llum reverberant d'un sol vivísim; aquell negre de les dones endolades instal·lades prematurament en la resignació trista d'una vellesa callada; i aquell gris de la roba dels homes silenciosos, de gest adust, asseguts a la rebranca dels portals rodons, de cases antigues, amb portes de llenyam vell i clivellat, gris igualment, com el mateix pedreny del carrer.

La llum era blanca, les indumentàries negres i grises, les cases obscures, i foscos, encara, els records (records d'un temps recent en el qual s'havia escoltat, a la nit, repicar de baules, i a les matinades, el ressò sec dels tirs de la mort).

A vegades, excepcionalment, el blanc i negre es tornava color, el color exultant dels dies de festa. Bellugaven, a l'aire, els paperins, sonaven les xirimies i el verd de la murta s'escampava sobre els carrers acabats de regar que exhalaven l'olor de la terra mullada. Però eren tan pocs dies, aquests!

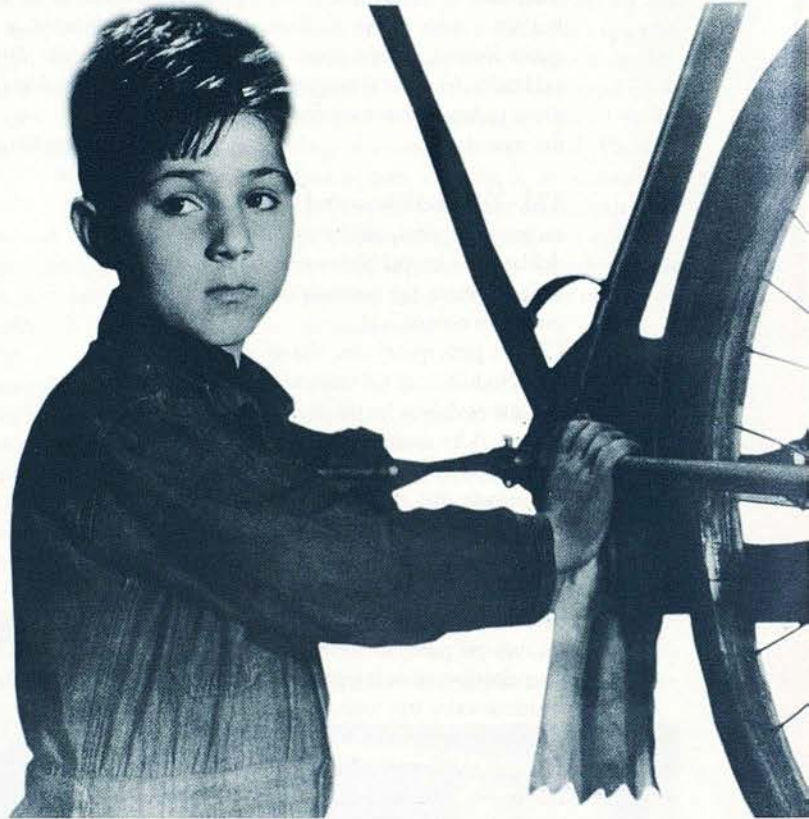
El temps quasi sempre era lent i era trist; la vida, monòtona; l'escola, avorrida i rutinària; i els capvespres plujosos de l'hivern, darrera els vidres, llargs, molt llargs, i *machadians*.

Però, ben mirat, aquesta no era la realitat vertadera. Era tan sols una aparença, una pàl·lida ombra, un pobre reflex (o, a tot estirar, una part esquifida) d'una altra realitat total i plena. La realitat vertadera, amb tota la seva plenitud, era la que apareixia davant nosaltres cada diumenge, a

les cinc de la tarda, quan dins la sala fosca s'il·luminava el rectangle prodigiós.

Hi havia un altre món, molts altres mons, un hiperurani de mons en blanc i negre infinitament engrescadors. El món de Tarzan, el dels gànsters, el de Fumanchú..., mons de pirates, de vaquers, d'altres temps, d'altres gents, d'altres llocs, eren també en blanc i negre, però, amb quin encís tan enlluernador!

clat de mil colors, els mils colors del "gloriós technicolor" "És en color, és en color...!", exclamàvem entusiasmats, tan aviat apareixia el lleó rugent, o la muntanya dels estels de plata, o l'himne del gong, o l'esfera rodant del món sobre un fons d'estels titil·lants, o qualsevol d'aquells logotipus que eren les portes d'accés als universos del somni. "És en color, és en color...!", com aquest fet, per si mateix, constituís l'herald d'uns somnis encara indefectiblement més



A vegades, el rectangle lluminós, com un mirall, ens tornava les imatges d'una realitat intensa i profunda a la qual la nostra pròpia realitat s'arribava a semblar. Era el món d'uns infants d'altres guerres i post-guerres, d'altres temps de depressió, que obrien també els seus ulls innocents, la seva mirada interrogant i trista, sobre una realitat que tampoc podien entendre: aquells al.lotets de *Los ángeles perdidos*, aquells de *Forja de hombre* i aquell ninet de *Ladrón de bicicletas*... Nosaltres intuïem que tots ells eren els nostres germans (o més encara: sabem que nosaltres *érem* ells).

I alguns capvespres, ah!, alguns capvespres d'aquells diumenges potser els més gojosos de tots, el rectangle de llum s'encenia a l'es-

encisadors. El miracle del país d'Oz, un cop més, s'havia consumat.

I aquells colors tan vius, tan intensos, eren els colors-colors, els colors autèntics, els colors reals i vertaders de totes les coses.

Quan la vida és deprimida i trista, l'única realitat és el somni. L'única realitat vertadera és la de les ombres bellugadisses de la paret de fons de la caverna fosca, no el que hi ha al defora.

I el que digui el contrari, s'equivoca.

Em sap greu per Plató: jo som amic seu, però, encara més, ho som dels somnis. ❖

"¿Em demanaràs que em casi amb tu si promet dir-te que no?"

Meryl Streep a *Memorias de Africa* (1985) de Sidney Pollack

El cinema dins el cinema

1ª Part: Els rodatges introspectius

Imaginem que ens trobem en el moment de màxim *Climax* dins la Pel·lícula, l'escena que culmina amb el desenllaç: una fortificació assetjada enmig del desert està a punt d'explotar. L'equip de Direcció ha pres tot tipus de mesures; desenes de focus aconseguen una impecable il·luminació, aparatoses grues permeten plans impossibles i un ampli desplegament de càmeres envolten la fortalesa preparades per captar l'explosió des de tots els angles possibles. Comença el compte enrere i tota precaució és poca per retenir una escena irrepetible, una escena que atreu gran part del pressupost del film i que tan sols pot ser captada durant uns instants, tot ha estat acuradament estudiat... però... vet aquí, que un desafortunat "extra" d'origen hindú que qui sap d'on ha sortit, s'atura a lligar-se la sabata just damunt el detonador que ha d'activar els explosius; conclusió: la fortificació vola estrepitosament pels aires sense que cap de les càmeres reculli l'escena.

Aquesta petita història, que no és altra que l'inici del film *The Party (El Guateque)*, 1968 de Blake Edwards i que, aparentment, no té cap més pretensió que la d'introduir l'espectador dins la situació que seguirà, provocant-li de pas una rialla, podria ser, en realitat, l'escenificació del pitjor malson de tot Director i, paral·lelament, de tot productor cinematogràfic.

Podríem definir el "cinema dins el cinema" o "metacinema" com una mirada interna, més o menys fidel a la realitat, més o menys subjectiva, en ocasions biogràfica o autobiogràfica, que permet a l'espectador profà donar una ullada furtiva al complex engranatge de la creació cinematogràfica i tot allò que l'envolta. Es tracta de mostrar al gran públic el que s'anomena "fora d'enquadrament", és a dir, tot el que realment hi ha més enllà dels quatre rengles que delimiten la pantalla.

La nuit américaine (La noche americana), 1973 de F. Truffaut és un dels millors exemples d'introspecció cinematogràfica que podem trobar. Aquest film ens mostra les vicissituds d'un rodatge, des del seu inici fins que finalitza, amb el *handy-cap* (habitual en el cinema) que ha de realitzar-se en un temps determinat. A partir d'aquí se'ns presenten individualment un seguit de problemes i situacions paral·leles al rodatge i lligades d'alguna manera a aquest; la crisi sentimental d'un dels actors principals, la decadència d'una actriu alcoholitzada que no aconsegueix recordar els diàlegs, la sobtada mort d'un dels protagonistes abans d'acabar la pel·lícula, etc, etc... tot això sempre al voltant de la figura espartana del director (encarnat pel mateix Truffaut) que és l'únic que ha d'anteposar el projecte a qualsevol

altra cosa. Com a teló de fons del film: *travellings* en raíl i grua, trucatges d'il·luminació, falsos decorats, una escena amb especialista rodada en *nit americana* (convertint el dia en nit mitjançant un filtre a la càmera), en fi, tota una descripció intimista i detallada de les dificultats d'un rodatge, en la qual cal destacar una reflexió del director: "Quan arrib a la meitat d'una pel·lícula m'adon que no ha sortit com jo esperava, llavors és quan més m'esforço i procur donar a la segona meitat allò que ha mancat a la primera" i és que un Director ha de ser, abans de res, un personatge pletòric d'optimisme.

Un exemple totalment diferent dels "rodatges introspectius" el trobem a *The bad and the beautiful (Cautivos del Mal)*, 1953 de V. Minelli, que ens descobreix l'aspecte fosc de la indústria cinematogràfica mitjançant la relació de tres personatges (un director, una actriu i un guionista) amb un ambiciós Productor (Kirk Douglas), (Robert Altman, molts anys després, exagera encara més aquest aspecte brut a *El juego de Hollywood*).

Si a *La nuit américaine* se'ns presenten les dificultats d'un cineasta francès davant un projecte determinat, a *The bad and the beautiful*, pel·lícula igualment "metacinematogràfica" trobem una visió totalment oposada, la del cinema americà, que des de sempre ha anteposat una concepció absolutament industrial a la merament creativa, amb raó actualment és la segona indústria americana en importància (la primera, és clar, és l'armament).

En el film de Truffaut se'ns mostrava el productor com un homenet eixut que es passejava pel plató sempre en un terme distant i contemplatiu, a *The bad and the beautiful* és ell qui realment du les regnes dels rodatges i s'impli-ca de tal manera en la feina del director, que acaba per substituir-lo. En una de les escenes de rodatge del film, el productor pressiona el director perquè aprofiti millor un decorat determinat que aquest ha limitat a un simple *travelling*, el director abandona el projecte amb indignació, mentre afirma que un cineasta ha de mostrar humilitat a l'hora de filmar, no exhibir cara al públic la magnitud d'un decorat creant un moment àlgid quan, en realitat, no toca; el productor no li fa cas, es posa darrere la càmera i filma una pel·lícula on tot són moments de *climax* desordenats, el resultat és un desastre, (aquesta lliçó d'humilitat haurien d'apuntar-se-la alguns cineastes actuals, especialment el tàndem Tarantino/Rodríguez).

Una visió contemporània, potser més propera a l'espectador, és la de *Living in Oblivion (Vivir rodando)*, 1994 de T. Di Cillo, que plasma els problemes de la creació cinematogràfica

d'una manera més humana, més comprensible pel públic del carrer. Les intencions del Film es resumeixen en les declaracions del mateix Tom Di Cillo: "Aquesta pel·lícula va néixer de mi. No vaig anar a cap lloc per escriure-la ni per investigar, perquè tot m'era familiar i intrínsec. Després em vaig adonar que aquesta sensació de frustració que volia transmetre, les inseguretats que intentava dramatitzar, els conflictes interpersonals que pretenia plasmar, eren aplicables a qualsevol món, no solament al meu. Els humans ocupem la major part del temps en lluites quotidianes i preocupacions emocionals". És important, doncs, que entre cineasta i espectador hi hagi una relació de complicitat.



Finalment, hi ha un altre aspecte que cal comentar; el "metacinema" subjectivament introspectiu, personal i absolutament autobiogràfic, la mirada interna al creador cinematogràfic: La seva infantesa, les seves crisis d'identitat i de creativitat, els seus temors i les seves reflexions. Caldria esmentar aquí la màgia de *Cinema Paradiso*, però m'estim més reservar-la pel mes vinent i centrar-me únicament en l'obra mestra *Otto e mezzo* de Fellini.

En aquest film, Fellini s'interioritza de tal manera que la mateixa pel·lícula resulta ser per a ell una teràpia. Tot comença amb Marcello Mastroiani (interpretant *l'alter ego* de Fellini) atrapat enmig d'un embús; de sobte, arriba una grua i se l'emporta. Aquí comença un plantejament terrible per a un cineasta, una crisi de creativitat. La història no és altra que la que vivia el director en aquell moment, i se'n surt utilitzant-la de manera magistral com a font d'inspiració. En aquest film troba la pedra filosofal de la creativitat, converteix la manca d'aquesta en la pedra angular d'una obra mestra, submergint-se de pas en el seu surrealisme habitual i envoltant-se del cúmul de personatges estereotipats amb què descriu l'atapeït món que l'envolta. Així doncs, tan sols amb aquestes quatre pel·lícules (naturalment n'hi ha moltíssimes més que caldria comentar), podem descobrir, entre moltes altres coses, que un cineasta ha de ser, necessàriament, una persona sorprenentment optimista, cautelosament humil, sensible a la societat que l'envolta i creativament inesgotable. ♦

Antoni Serra

Avui he decidit parlar dels crítics de cinema que borinejaven en la meua època —gens ni mica daurada, per cert—, i també de la crítica. Així, sense més tràmits, perquè sí, perquè trob que estic en contradicció flagrant amb mi mateix, perquè em ve de gust i perquè em cansa, ai!, la rutina de totes les festes de guardar, especialment si són diumenges. La veritat és que dubtava si parlar-ne o no, encara que fos amb l'excusa de reprendre el fil d'aquestes memòries de l'impossible. I la raó és que, si hi ha éssers malèfics en la cort angelical (per entendre'ns, entre els que no són llogaters de l'infern, ni prop fer-s'hi) que no

esdevenir una tasca rutinària, en general, la pobresa creativa de la qual és conseqüència del muntatge econòmic. Hi ha massa peles en joc, com saben els productors... Per tant, les receptes, amb tots els ingredients espinzellats, ja vénen cuinades per als crítics des de les c a s e s c e n -

Perquè, si no hi estava d'acord? I no perquè em coaccionàs l'empresa periodística, no, en absolut, sinó perquè l'havia d'escriure amb presses, amb la urgència a què obliga el periodisme de tots els dies, sense ni tan sols tenir temps per meditar què feia realment. I signava amb el meu nom complet, d'altres amb les inicials i la majoria de vegades amb un simple Suplent. I s'havia acabat el bròquil...

Tampoc els crítics professionals que vaig conèixer aquells anys no em semblaven res de l'altre món —ans el contrari—, ni m'estimularen gaire. Amb l'excepció dels joves de *Triunfo*, és a dir, de José Monleón, Diego Galán, i d'algun altre que estava més a prop de mi, com Francesc (Paco) Llinàs, la resta era decepcionant. Ja n'he parlat, en un d'aquests episodis, d'Alfonso Sánchez i d'Antonio Martínez Thomàs com a exponents del rutinisme crític i del convencionalisme periodístic; sobretot, el que he citat en segon lloc, que escrivia els seus comentaris, basant-se en les referències que li facilitava la seva dona.

Però no calia fer-se'n tan enfora. A Mallorca hi havia un crític jove (per edat), però profundament instal·lat en el sistema, que em tenia allucinat. Aquest crític, després de l'estrena de *Dos mujeres* (en versió original, de De Sica, *La Ciociara*: m'agrada més el títol en italià), es va atrevir a publicar (i que ho és, d'agorarada, la ignorància, ai las!) que la pel·lícula era horrorosa i que això no havia d'estranyar ningú perquè estava basada en una novel·la d'Alberto Moravia, que era coix, homosexual i comunista. Jo veia visions... Però així era la crítica en aquells anys polítics, a l'època dura del franquisme. Era flonja i bleda, per impersonal; era atrevida i estúpida, per ignorància militant; o era rutinària, per convencional... Només en poques ocasions era creativa i creadora.

I tanmateix el cinema, amb crítics o sense, ha continuat i continuarà existint, fins i tot, el que no és indústria pura i dura; fins i tot, el que va destinat a gent que, com jo mateix, està més prop d'Orson Welles, que d'aquesta mena d'elefant elefantiàsic i il·lusionista de la mentida, anomenat —si mal no record— Spielberg.

Tal vegada per això vaig deixar la crítica i em vaig aficionar a les dames que de tota la vida han usat lligacames. L'excelsa Marie Dressler de *Dinner at Eight* ho deu entendre perfectament. ♦

tan sols em resulten adversos, sinó que a més em semblen insuportables, aquests són els pontífexs universitaris (amb escreix de vocació academicista i notes a peu de pàgina), els editors de llibres que només en fan, i els anomenats crítics de tota mena i pelatge: teatrals, literaris i cinematogràfics.

Pensar en els crítics em provoca una mena de regirada, com si se m'aparegués el fasma fosforescent (sense arribar a foc follet) de Walt Disney.

I dic això amb coneixement de causa, perquè m'hi vaig tirar un grapat d'anys, fent crítica crònica: el 1960, a València, i del 1961 al 1968, a Palma. I és que la feina del crític —exercida amb independència, amb el punt d'agnosticisme necessari, amb el rigor que permet la vacuna escaient contra creences i paternalismes econòmics— és del tot impossible. Impracticable, gairebé. Ben altrament, sol

trals. «*J'aspire déjà à trouver un style nouveau*», deia Bruno Schulz l'any 1936, aspiració que hauria de ser —al meu entendre— la meta de tota persona relacionada amb el món de l'escriptura. Però els crítics mai no en trobaran cap, d'estil nou i personal. Estan excessivament condicionats per les convencions inamovibles que imposen *in saecula saeculorum* els caps pares de la indústria: la Metro, la Paramount, la Universal (us en podeu afluixar de prendre per no triar). Així era en el passat i així serà en el futur.

Per això, jo no tenc en gaire estima els crítics, ni me'n tenia a mi mateix quan exercia la professió a la dècada dels seixanta. Anava a veure una pel·lícula, en sortir me n'anava a la redacció, hi engirgolava la crítica —en una vella Underwood, *standard typewriter*: això (l'aparell d'escriptura) sí que era important—, l'entregava al cap de secció i l'endemà la veia publicada. En un noranta per cent, mai no en rellegia cap.



Capitán Conan

de Bertrand Tavernier

Joan Bover

La vida continua durant la guerra, no s'atura. La gent també canta i també riu durant la guerra. Ho va dir Rigoberta Menchú quan va venir a Palma i va esser una de les frases seves que més em va impressionar perquè mostrava d'un cop tota la complexitat del fet i, a més, ho feia amb les paraules més planeres. Amb dues frases escasses, tota una premi Nobel ens venia a dir que les coses són així, esgarrifadores i puerils a parts iguals, que no n'hi ha més.

Bertrand Tavernier ha operat de la mateixa manera. Parteix d'un guió sense una trama concreta ni un desenvolupament ortodox, sinó més aviat fet de bocins lligats, però amb autonomia. Cap història impactant, doncs, com en els Camins de glòria de Kubrick. Gens de truculència, tampoc, a les imatges, que mostren els fets amb una mica de distanciament, que no s'ha de confondre amb fredor. La música, prou escassa, no és grandiloqüent a les escenes bèl·liques ni sensible a les més intimistes i només en un o dos moments juga un paper primordial basant-se en el contrast entre imatges crues i melodia suau, d'una forma semblant a l'ús que en va fer Kurosawa a Ran. Finalment, la interpretació és molt ajustada i ofereix prou matisos per no deixar caure els personatges en el patetisme, la inversemblança o el maniqueisme.

Amb materials tan dosificats ha construït Tavernier la seva cinta. La pel·lícula s'obre i es tanca amb dues seqüències bèl·liques que si impressionen és justament per la seva equanimitat. El capità Conan va de berbes entre les trinxeres i anuncia que d'aquí a una hora hi haurà cafè calent. Tot d'una des-

prés, explosions, degollaments, caps esclafats contra les roques. Els episodis se succeeixen imitant la vida: amb calma o atropelladament, previsibles o sobtats. Els soldats aconsegueixen menjar extra i dones amb mètodes que val més no investigar. Una operació quirúrgica en el front de batalla és il·luminada amb l'esclat de les bombes. En acabar la guerra, la màxima preocupació dels comandaments militars és que no siguin els anglesos els qui obrin el ball... Situacions diverses, totes verídiques, que destil·len una sèrie de problemes ètics entorn de la guerra poques vegades exposats amb la concisió i l'objectivitat d'aquesta cinta.

Per aconseguir l'objectivitat, precisament, se serveix de dos personatges antagònics. D'una banda, en Norbert ho mira tot amb ulls astorats mentre intenta comprendre.

De l'altra, el capità Conan, personatge completíssim - rodó, que en diria E. M. Forster - que suscita admiració o repulsió segons l'episodi, però que sap fer gala en tot moment d'una lucidesa molt particular, demostrada en un detall inqüestionable: mai, absolutament mai, no deixa de fer servir l'humor. ♦

Titul original: Capitaine Conan..

Direcció: Bertrand Tavernier.

Guió: Bertrand Tavernier i Jean Cosmos, sobre la novel·la de Roger Vercl.

Muntatge: Luce Grunenwaldt.

Fotografia: Alain Choquart.

Música: Oswald d'Andrea.

Intèrprets: Philippe Torreton (Capità Conan); Samuel Le Bihan (Norbert) i Bernard Le Coq.



James Coburn: (Atura el cavall i, inclinat sobre la sella, s'adreça amablement al pagès) ¡Ei, amic! ¿Em pot dir per on s'hi va, a Junction City?

Pagès: (Sense aixecar la mirada de la terra, posició que conserva durant tota la conversa) Jo no sóc el seu amic.

J.C.: Està bé, no amic ¿Pot dir-me per on s'hi va, a Junction City?

P.: No

J.C.: ¿No ho sap?

P.: Sí que ho sé

J.C.: ¿I no pensa dir-m'ho?

P.: No

J.C.: ¿Sap que vostè és un fill de puta?

P.: Sí, sé que sóc un fill de puta, però qui no sap per on s'hi va, a Junction City, és vostè

Muerde la bala (1975) de Richard Brooks



Secretos del corazón

de Montxo Armendáriz

Josep Carles Romaguera

No em queda més remeil que expressar-me amb rotunditat: *Secretos del corazón* és una autèntica meravella. No hi ha cap mena de dubte, el nou film de Montxo Armendáriz sembla tornar a l'origen de la seva obra fílmica, en concret a la seva opera prima: Tasio, on ja ens mostrava un gust per la recreació costumista d'ambients rurals i feia una indagació ètnica sobre la població. A la vegada, sembla seguir la tendència d'imprimir una mirada màgica sobre els problemes de la infància i el món inexplicable que l'envolta; una tendència que ha proporcionat algunes de les millors obres del cinema espanyol més recent: *La madre muerta*, *El espíritu de la colmena*, etc. Si més no, també és d'agrair que Montxo Armendáriz superi els dubtes que la seva figura com a cineasta havia provocat amb una relliscada com *Historias del Kronen* (se'm fa impossible de creure que aquest film és un producte del director del film del qual n'estic parlant).

L'inici del film és àgil, d'una enorme gracilitat. És com una finestra que se'ns obri als espectadors, com aquest món incomprès que s'obri davant els ulls del jove protagonista. L'acció es puntualitza al voltant de dues imatges que tornaran aparèixer al llarg de la projecció, i que, a causa de l'impressionant guió escrit pel mateix director, adquiriran el seu sentit complet a l'hora de tancar la història i, per tant, exposar l'evolució del protagonista. Un protagonista que porta el pes del film; perquè, en definitiva, *Secretos del Corazón* és una recreació plena de lucidesa, de la mirada de la infància davant el misteri d'un món, el dels adults, que implica fer-se còmplice dels misteris i dels silencis que el constitueixen. Camí aquest que ha de portar el seu personatge principal a una pèrdua de la innocència i la conseqüent entrada al món dels majors.

Em sembla que Montxo Armendáriz descriu de

forma magistral aquest procés sobre l'abandonament d'una innocència desplaçada per la consciència d'aquest nou món. I evita caure en el que podria haver estat un producte ple de cursileria i de to paternalista per mostrar-nos pel camí de la revelació unes imatges que captin l'atenció de l'espectador que provoquen la riella dissimulada quan toca, o en altres ocasions, una certa angoixa dramàtica moderada. En definitiva: situacions o moments on Javi descobreix elements d'aquesta vida fins ara desconeguts per ell i que són posats en imatges amb allò que es requereix: l'emoció.

Un dels grans encerts d'aquest relat íntimament poètic és la seva tendència cap a la vaguetat de les ombres, punt, aquest, on el director se'ns mostra com un hàbil narrador d'allò que no es diu. D'aquelles històries latents que naveguen sota els fets explícits de la història, com ho demostren aquelles imatges que contenen un rerefons suggerit però que desconeixem. L'esforç del director va més enllà de tot això i s'arrisca en l'intent d'explicar allò que no veim: un uniforme, uns crits, una tragèdia familiar.

No vull acabar sense manifestar la meua

admiració per l'enorme treball interpretatiu que els actors fan en el film, des de Carmelo Gómez i Silvia Munt passant per la genial actuació dels dos menuts (protagonistes tots dos, juntament amb una nina, d'una escena digna de passar a la història del cinema) i sense oblidar una Charo López nostàlgica i desencantada. Per si tot això no bastàs a més a més, Montxo Armendáriz acaba el film de forma magistral, encaixant totes les peces, lligant de forma magistral totes les reiterades puntualitzacions amb l'evolució del protagonista. Torn a repetir: una meravella. ♦

Títol: Secretos del corazón
 Direcció: Montxo Armendáriz
 Guió: Montxo Armendáriz
 Muntatge: Rori Sainz de Rozas
 Fotografia: Javier Aguirresarobe
 Música: Bigen Mendizabal
 Intèrprets: Carmelo Gómez, Charo López, Silvia Munt, Vicky Peña.





Carretera prohibida

de David Lynch

Josep Franco

Les primeres narracions foren els mites, les creacions primeres que pertanyen al temps de la ucronia. Es feien per separar-se'n d'allò real, a través de l'ectòpia argumental, dels desplaçaments, de les diferències de potencial que existeixen entre les paraules i les coses. Narrar, doncs, sempre ha estat l'única opció que ha tingut l'home per lliurar-se del foc babèlic, de l'osmosi sígnica, la barreja de les paraules equivocades. Es pot, però, narrar a través de descàrregues, d'altra manera que no siga la lineal. En qualsevol cas, fer el món, narrar, és separar-se'n, ferint-lo, primer a través dels mites, com deïem (temps ucrònic), després a través de la història (temps successiu), però sempre amb la nostàlgia del retorn a aquella cosa que no és articulable sinó és amb el símbol. El símbol seria la substitució, no d'allò real, que és l'origen inasoluble, sinó del cos que, contràriament, ens tindria lligats a allò real. El símbol és el passaport per tal que el cos no ens devore, no ens fagotitze. El símbol és l'única oportunitat que tenim per poder-nos suportar mútuament i a nosaltres mateixos. El símbol és la capsa que recull i acull el cos (allò real) per protegir-lo. El símbol és allò que ens permet de somniar que podem apropar-nos als orígens (al cos, a allò real), a través dels mites, narrant-los, o a través de la història, cloent-los. Però la darrera proposta de David Lynch rebenta aquesta hipòtesi. *Carretera perduda* no narra en línia recta, ni en cercle, ni fent ziga-zaga. Simplement no narra. Aleshores, què fa, perquè és obvi que no és un tros de real llançat a sobre dels pobres espectadors. Narra d'altra manera, a través de descàrregues que ens arriben directament al cervell, a cops de martell. Construeix un mirall on les coses i les paraules es redoblen, però no d'una manera isomorfa i sempre idèntica on cada paraula remetria sempre al mateix objecte, sinó que les deslliga, les



paraules i les coses, de la seva condemna bíblica (ja siga ucrònica o successiva) de fer mitologia o històries, i les fa passejar-se per la pantalla d'una manera autònoma. El cos dels personatges no remet sempre al mateix tros de real sinó que els intercanvia al bell mig del cressol on la barreja sígnica hi bull. Les paraules no remetent a cap situació simbòlica en substitució dels cossos que hi naveguen, sinó que són re-actualitzades, re-accentuades, posades de bell nou en funcionament i re-valoritzades, segons a quin tros de real pertanyen. Allò que posa en marxa *Carretera perduda* és la festa de l'anatropisme, de la dialogia, del carnestoltes de la semiòtica. Paraules i coses han estat, així, abandonades al goig de l'an-archia. Pràcticament tot el que veiem a la pantalla, producte d'una impotència imaginària, la que tots patim quan no sabem què fer-nos amb les paraules i les coses, amb la seva relació quieta i ordenada, però impotència també sexual, rectora de bona part del nostre calvari corporal masculista, és un redoblament d'allò imaginari sobre allò quotidià. Imaginari que furta el cos alié per tal de tenir el cos d'allò real (què més real que posseir allò que tothom vol posseir i es fa així inassolible) en la quotidianitat. Furt que es produeix amb l'ajut de qui pot convertir en multitud les relacions sígniques entre paraules i coses, el dimoni que ens llança a la barreja babèlica dels signes. 1r nivell (fins el cop que

rep a comissaria): real. 2n nivell (fins la crema del dimoni): imaginari. 3r nivell (la fugida, de l'inici i del final i la detenció): quotidià (simbòlic). De simbòlic, raonable, no queda gairebé res. Els tres nivells no són successius, el temps d'aquesta narració en hèlix ens llança a una escolta del món irrepresentable, en contínua resurrecció; ni s'adiu amb el temps esferoidal dels mites, sempre idèntic a si mateix, ni té res a veure amb el de la història, reduccionista i dialèctic. És un esclat de miralls que reflecteixen canviats els signes que els arriben, redoblats del no-res, improductius. Al cap i a la fi, ell assassina allò que no pot contenir el símbol i dominar-lo, el desig, per tal de seguir viu. Com tot fill de veí, d'altra banda. Altrament, el color blanc de la raó t'enlluerna, així com *Carretera perduda*, magistral. ❖

Títol original: Lost Highway
 Direcció: David Lynch
 Guió: David Lynch i Barry Gifford
 Muntatge: Mary Sweeney
 Fotografia: Peter Deming
 Música: Angelo Badalamenti
 Intèrprets: Bill Pullman,
 Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Blake.

Margalida Martorell

Mark Isham és el compositor més prolífic, versàtil i camaleònic de l'actualitat. Després d'estudiar música al Conservatori de Los Angeles, decideix que és un geni i basa la seva formació autodidacta estudiant noves fonts musicals; serà un dels principals precursors del *New Age*. Alhora, col·labora com a trompetista

amb diversos artistes de jazz. Sense pensar a convertir-se en músic de cine, coqueteja amb Alan Rudolph a cintes com *Inquietudes* o *Hecho en el cielo*, l'excel·lent resultat de les quals llüen, paradoxalment, per la inexperiència d'Isham en el mitjà. De sobte s'adona que el seu estil personal i innovador qualla a Hollywood, i que la música de cine ingressa més doblers al seu compte corrent que no els discos de *New Age*. Des d'aleshores, no deixa escapar cap oportunitat com a compositor cinematogràfic i, si segueix així, la seva filmografia superarà les de Geroges Delerue i Ennio Morricone.

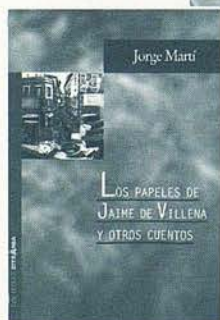
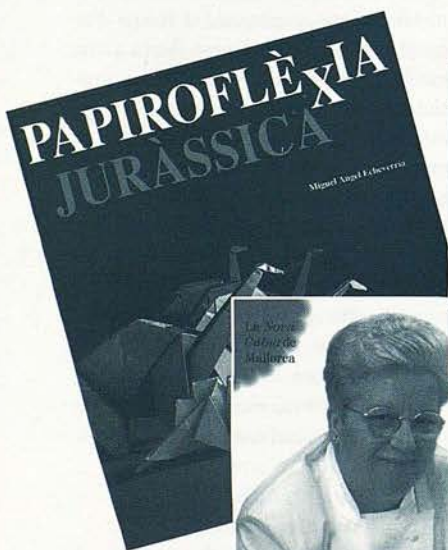
Amb Rudolph segueix a Los modernos i *Miss Parker* i *el cercle viciós* i es converteix en el compositor de confiança de Robert Redford després de desbancar Elmer Bernstein a *El riu de la vida*. També es converteix en un expert a l'hora de substituir partitures de grans compositors en temps rècord, com a Jerry Goldsmith a *El ojo público* i a John Barry a *La versión*

Browning. Els resultats de les bandes sonores d'Isham poden ser millors o pitjors, però sempre hi ha un plantajament, un tema o una idea que no deixaran indiferent l'oient i molt menys les pel·lícules per les quals han estat compostes. *De ratones y hombres*, *El misterio Von Bulow* o *Nell* ens mostren un compositor líric i ple de belles melodies que lluita per fer-se tot un professional de la banda sonora. Tot i que, per descomptat, els resultats més brillants han estat les partitures dominades per un llenguatge jazzístic, com *Doble juego*, *Miami*, *Quiz Show* i l'extraordinària *Vides creuades*, els score de la qual estava basat en la coneguda cançó "To hell with love".

Isham és capaç de compondre vuit bandes sonores en un sol any, i sortir-ne estalvi. Per això s'ha de donar suport a un home que es va obrir camí en el nostre món musical amb esperança i dignitat, i esperar que en el futur ens delecti amb infinitat de bandes sonores. ♦



Estrenes en sessió continua



EL (MEU) TESTAMENT LITERARI

Antoni Serra
Format 125x185mm.
176 pàgines
Preu 1.450 ptes.

PAPIROFLÈXIA JURÀSSICA

Miguel Ángel Echeverría
Format 220x250mm.
128 pàgines
Preu 2.500 ptes.

TERRA INCOGNITA

Eduardo Jordá
Format 125x185mm.
144 pàgines
Preu 1.450 ptes.

LA CUINA DE NA MARGALIDA DE CAN TÀPERA

Margalida Alemany
Format 205x280mm.
220 pàgines
Preu 4.450 ptes.

LOS PAPELES DE JAIME DE VILLENA Y OTROS CUENTOS

Jorge Martí
Format 125x185mm.
94 pàgines
Preu 1.450 ptes.

Cada dia a les millors llibreries.

novetats

GRUP D'EDICIÓ
di7

Antoni Torrandell, 17
07350 Binissalem
Tel. 87 03 48 · Fax 87 05 91
E-mail: di7@ibacom.es

Cicle Billy Wilder

4 de juny

Avanti (¿ Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?) (1972)

11 de juny

El Gran Carnaval (1951)

18 de juny

Sabrina (1954)

25 de juny

El crepúsculo de los dioses (1950)

Sessió a les 20 hores

Cicle Cinema Espanyol

(Estiu a la fresca)

18 de juny

Plácido, de Luis Garcia Berlanga (1961)

25 de juny

Viridiana, de Luis Buñuel (1961)

2 de juliol

El verdugo, de Luis Garcia Berlanga (1963)

9 de juliol

El extraño viaje, de Fernando Fernán Gómez (1964)

16 de juliol

La caza, de Carlos Saura (1965)

23 de juliol

El espíritu de la colmena, de Victor Erice (1973)

30 de juliol

Calle Mayor, de Juan Antonio Bardem (1956)

Sessió a les 22 hores

Secretos del Corazón ha rebut aquest mes el major nombre d'adhesions i una certa unanimitat, això li permet ocupar la primera posició de la llista. La segueix *Capitán Conan*, una acció bèl·lica filmada per Bertrand Tavernier que no té el romanticisme d'*El paciente inglés*, que

aguanta a la tercera posició. Les novetats més rellevants son *Stonewall* i la fàbula shakespeariana d'Al Pacino *Looking for Richard*.

També destaca la versió cinematogràfica d'Smila, el record dels primers amors escolars a *La belleza de las cosas*, del recentment tras-

passat Bo Widebergh. A més de la primera posició, el cine espanyol també té presència a la llista amb la incombustible *Territorio Comanche*, la fulgurant entrada de *La buena estrella*, *El crimen del cine Oriente*, *Tranvia a la Malvarrosa*, *Niño nadie*, *Todo está oscuro* i *Corazón loco*.

	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
Imprescindible												
Molt bona	4											
Bona	3											
Regular	2											
Poc interessant	1											
Secretos de corazón		4	4	4		1	4	4	4		3	4
Capitán Conan		3		4		4	4	3	4	3	4	
El paciente inglés	4	3		4	4	3	4	4	3	3	1	3
El retorno del Jedi	4			4			4	3	3	3	3	3
Territorio comanche		2	3	3	4	3	2	2	2	3	1	
Stonewall			3		4	3	2	4		4		
Looking for Richard						4			4			
Criaturas feroces	2	1			3	3	3	2	4		2	2
Smila, misterio en la nieve	3	2	2	3	2	1			2		4	
La buena estrella								4			2	
La belleza de las cosas			3	3		2						4
Mi desconocido amigo												4
Camara sellada	3	3		3	3		3				3	
El crimen del cine Oriente			2	3	3	1	2	3	2	3		2
Tranvia a la Malvarrosa	3		3	3	2	1	2		2		3	3
Niño nadie		1	3	2	2	0	3			2		
Un pueblo llamado Dante's Peak	3			1	2		3	1	1		2	2
Todo está oscuro	3				2		2			3		
Sólo los tontos se enamoran	3						2				2	3
Nadie es perfecto						3					3	
Corazón loco	2	2		3			2				2	

Tenim alguna cosa en comú

“ Al llarg de 30 anys ha confiat la seva nòmina a “SA NOSTRA” i ara que és pensionista, ningú no li dona tant d’interès.”

“ Des de la seva primera feina ha domiciliat la nòmina a “SA NOSTRA”. Té tots els avantatges i li garanteix una total seguretat.”



NÒMINA VIVA i SA NOSTRA D'OR

Joves i grans. Tots tenen alguna cosa en comú: confien els seus diners a “SA NOSTRA”. Perquè amb Nòmina Viva i Sa Nostra d’Or, les seves nòmines i pensions tenen els avantatges, la confiança i la seguretat que només “SA NOSTRA” pot donar.

Informi's a qualsevol oficina o a **fon** “SA NOSTRA” 901 18 00 18

**“SA
NOS
TRA”**

CAIXA DE BALEARS