

Núm. 36  
Octubre  
1997



TEMPS MODERNIS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS

# Chabrol guanya a Sant Sebastià

"SA  
NOS  
TRA"

Obra Social  
i Cultural



## A M.P. en el record.

Je suis comme ça. Ou j'oublie tout de suite  
ou j'e n' oublie jamais.

Samuel Beckett

**F**ortunio Bonanova ja no serà el gran desconegut. Un llibre i un vídeo sobre aquest llegendari personatge s'acaben de publicar. Dues eines de treball que ens serviran per conèixer un poc més l'actor més internacional que ha donat la inexistent indústria cinematogràfica mallorquina.

El recent Festival de Sant Sebastià ( trobaran informació a pàgines centrals) ha premiat,

curiosament, els que podem considerar "Clàssics": Chabrol, Christie, Luppi. Els qui feim feina a *Temps Moderns* ens complau que un dels vèrtexs de la *Nouvelle Vague* hagi estat guardonat amb la *Concha* de plata al millor director. Chabrol, una vegada desaparegut Truffaut, i juntament amb Godard, ha estat un dels autors més fidels a la línia iniciada pel cinema francès dels anys 60, amb pel·lícules com *Els cosins*,

*Ofèlia*, *El carnisser*, *Madame Bovarie*, etc.

Per acabar, podreu comprovar que a partir d'aquest número hi ha algunes modificacions i innovacions, com la substitució de les crítiques llargues per unes altres de més curtes i "contundents", i també la incorporació de seccions dedicades a la història del cine mallorquí i mundial. No seran les darreres, com veureu en números successius. ❖

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Octubre 1997. Núm. 36

### Edita

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

### Imprimeix

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

### Director

Jaume Vidal Amengual

### Vicedirectora

Francisca Niell Llabrés

### Secretari de redacció i assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos

### Consell de redacció

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

### Col·laboradors

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

Joan Obrador, Antoni Serra,  
Toni Roca, Matias Vallés,  
Camilo José Cela Conde, J. A.  
Mendiola, Claudio Barrera,  
Biel Amer, Valentí Valenciano,  
Enrique Lázaro, Jorge Martí,  
Josep Franco, Miquel López  
Crespi, Antoni Bernat,  
Reynaldo González, Joan  
Bover, Jaume Pomar, Francisco  
J. Díaz de Castro, J.C. Llop,

David Dasola, Entorn, Ignacio  
Martín Jiménez, Josep Carles  
Romaguera, Joan Tortella,  
Iñaki Revesado, Gràcia Sarión,  
Blanca Garau, Ernest Riera,  
Margalida Martorell, Fernando  
Monge, Miquel Cruz.  
**Dibuixos**  
Margalida Bennassar.  
**Fotos**  
Arxiu Centre de Cultura

"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).



# A Ocean Park amb Lauren Bacall

Toni Roca

**B**ogie: les clavegueres de la nit ja no poden provocar-me por ni espant. Ha rodat el temps massa depressa per entre els vertigens de les bicicletes de la infància a punt de rebentar perquè ara, en aquestes precises alçades del curs, propera a la festa nadalenca amb la Cinquena Avinguda, folla pel papa Noel venen globus a les cantonades, tot es barreja i causa ¿inevitablement? les primeres seqüències de la cerimònia de la confusió i, tal vegada, de la provocació més encesa també.

Per això mateix, amor meu, ja tot és inútil: les clavegueres amb tota la seva densa brutor poc efecte em pot fer a l'esperit i menys ara, a mitjanit, quan les sirenes de la policia aquí, a la ciutat de Nova York, xiulen rabioses pels redols d'Ocean Park. ¿Pots endevinar, Bogie, ara mateix, el punt exacte entre el teu sexe que si m'excita, i les habitacions orivades, els "reservats" que, diuen, hi ha al bar on et serveixen cada dia suc d'arranjá

sardònicament mesclada amb gin de primera i molt especial classe? No. No pots endevinar-ho. Ni remotament. Bé. Potser que la pregunta et sembli una mena d'irregularitat privada i que en rebre aquesta carta, aquests mots una mica crispats et tornis pal·lidíssim, oblidis les teves disbauxes al pub tropical i penjis l'orella al fil telefònic. Però el meu telèfon no funciona. La darrera tempesta d'aigua, vent i un bocí de mort va arrabassar les possibles línies de comunicació.

I torn a sentir els escalfreds en arribar al mig matí i el sol entra per unes finestres amples que han deixat de posseir cortinatges mentre a les estores s'hi reflecteix una daurada llum extesa i amable. Els records viuen i es belluguen a la cuina exterior que dóna al pati, molt a prop de l'escala d'incendis. M'iniciaré a partir d'avui mateix a la tècnica delicadíssima de filar els pensament, d'encreuar-los amb

saviesa,

d'ordenar-los amb lentitud calculada, d'arxivar els seus números i les seves dates a un programador especial que els teixidors de l'estat d'Indiana em fabricaran. Llavors potser que les coses, la vida, arribi a uns límits d'imbecilitat total, d'irracionalitat absoluta, de paranoia que pugui per les parets, pels àmbits de l'esquizofrènia sàviament combinada amb la "joie de vivre"... Bogie, no permetis que em possi sentimental, ni que la pell tresquí darrera olors impossibles. Si puc sortiré al carrer malgrat les serioses, greus alternances que de sobte han visitat el meu cervell a l'hora precisa de la sang. La carn, llavors s'envelleix, perd el seu patrimoni sagrat, de propietat privada, intransferible, inaccessible. S'aixequen lluny de la muntanya els terribles cavallers de l'apocalipsi que cavalquen per les terres calcinades. La imatge ¿veritat? pot semblar-te qualsevol western de la Paramount.

Les discrepàncies, els fums dels cotxes dibuixant equilibris, els alegres colors dels grans magatzems de Bel-Air, la borratxera boja de la prostituta que es masturba al metro, l'assassí de sang i misèria que endevina el cadàver de la seva víctima, el fiscal general de l'Estat, el batle ingenu i despectiu, l'impetuós jove que vol fer carrera política i es prepara per a les primàries que, tal vegada portin sort, benaurança i felicitat. Tornen les males paraules que han desenvolupat un llarg i poc generós procés. Et canviaria els vells discos de Bing Crosby per tots els que pugués tenir de Durley Purple. El camí que porta a la carretera de la costa és ple d'eucalip-tus, aigües de magranes i roses de santa fe. Així doncs, de moment són les coses. I mai perfectament, tot el contrari. Una abraçada lenta, un bes fràgil, un... Laurie❖





# L'home que va matar el Major Strasser

David Desola

Què podia escollir davant la manca d'oferta cinematogràfica estiuenca? Els reincidents llangardaixos de l'omnipresent Spielberg o en Bill Clinton amb barret i fuet repartint estopa als nostàlgics de la mare Rússia? No hi havia cap altra elecció, no a les pantalles comercials, és clar; però sí molt més a prop, al propi domicili. Tarda de revisió de clàssics en sistema VHS

Quant de temps feia que havia vist per darrera vegada *Casablanca*? Quinze, setze mesos?... és aconsellable veure-la



un cop a l'any, (més és fetixisme o, encara pitjor, idolatració... i el cinema no és una religió monoteista). La primera sessió estava decidida, la segona va venir donada per la casualitat o la causalitat, que mai se sap: *The man who shot Liberty Valance*. Ni tan sols m'enrecordava que la tenia gravada!... llums apagades, persianes avall i telèfon despenjat (imprescindible).

Tornar a veure *Casablanca* és sempre com veure-la per primer cop, cada personatge té la seva pròpia pel·lícula, cada pla té la seva pròpia estructura dramàtica i cada diàleg la seva espurna de genialitat; no en va el guió es va refer infinitat de vegades i van participar-hi vuit guionistes (encara que sols hi figurin tres als crèdits).

Retrobar-se amb *The man who shot Liberty Valance* no és una experiència menor que l'anterior, és potser, amb *Centaures del desert* el millor film de John

Ford i un dels menys reconeguts al seu moment, (sols va guanyar un oscar al millor vestuari en blanc i negre). Es tracta d'una pel·lícula lúcida i tardorena que certifica la fi irremeiable d'una època. Si hi ha un western crepuscular per excel·lència aquest és *The man who shot Liberty Valance*, sense cap dubte.

Després d'ambdues sessions i deixant uns minuts de recuperació, va arribar el moment de la reflexió sòbria i distant, de l'anàlisi exhaustiva d'allò que acabava de veure i les conclusions van ésser sorprenents. Les dues pel·lícules són, en realitat, la mateixa història explicada de dues maneres diferents i mitjançant dos gèneres prou distanciat. Que no s'enduguin les mans al cap els lectors més puristes...! Crec que no acab d'escriure cap bajanada. Primerament, el tema central de les dues històries, el "mite", o millor dit, el que hi ha al darrere del "mite", els dos films enfoquen el tema des del mateix punt de vista i tant Rick (Bogart) com Tom Doniphon (Wayne) adopten la mateixa resolució final. La supervivència del mite per damunt del seu propi conflicte intern. Els dos films acaben justificant el mite com necessari per a la humanitat, encara que sigui falsejant la realitat que hi ha al darrera.

En quant al conflicte sentimental, ambdós casos són exactament el mateix triangle amorós. Normalment, aquesta mena de conflictes, tant al cinema com a la literatura acostuma a ésser aquest: A estima B, B estima A i C s'interposa en la felicitat d'A i B (*Mogambo*, per exemple). Però tant a *Casablanca* com a *Liberty Valance*, el triangle aporta una nova dimensió: A estima B, C estima B i B no sabem en cap moment a qui dimonis estima, recordar en el primer cas el moment que Ilsa (I. Bergman) es retroba amb Rick i la reacció de Laszlo (P. Henreid) en què a l'instant intueix perfectament tot el que va passar a París, i en el segon cas, l'escena final de la pel·lícula en què Hollie (Vera Miles) deposita unes flors damunt el cadàver de Doniphon, moment en que Ranson Stoddart (J. Stewart) ens descobreix amb una mirada que sap i assumeix que d'alguna manera ha compartit durant tota la seva vida l'amor de la seva esposa amb aquell cowboy del passat.

En quant a la personalitat individual de cada personatge i tot allò que representa les semblances són evidents:

— Rick (Humphrey Bogart): home que fuig del seu passat i no té futur, es mou a la història, tot i sent el protagonista, en un segon pla, perduts els seus ideals, no vol implicar-se en la resistència francesa fins que, en un acte de sacrifici, recupera l'idealisme perdut.

— Doniphon (John Wayne): cowboy del passat que veu esbucar el seu món amb l'arribada de l'home de l'est; en el moment que sap que ha perdut Hollie se n'adona que és un home sense futur, (moment en que incendia la seva casa, que recorda l'escena de *Casablanca* en que Rick s'emborratxa a la barra del seu cafè). No té ideals aparent i es manté en un segon pla davant l'enfrontament Valance/Stoddart fins que es sacrifica salvant la vida d'aquell que ha destrossat la seva convertint-lo en un mite de progrés.

— Victor Laszlo (Paul Henreid): més mite que ésser humà; capaç d'enfrontar-se a la mort per defensar els seus ideals. Revoluciona tota una comunitat amb la seva sola presència. El seu amor per Ilsa és didàctic i paternal.

— Ranson Stoddart (James Stewart): ésser humà i mite tot en un; capaç de llençar-se a una mort segura per defensar els seus ideals. Revoluciona tot un sistema de vida amb la seva sola presència. El seu amor per Hollie també té un punt didàctic i paternal.

— Ilsa Lund (I. Bergman): noia d'origen rural que descobreix el món amb Lazlo i sent una admiració profunda per tot allò que ell representa, no obstant això no pot evitar una atracció malaltisa per Rick.

— Hollie (Vera Miles): noia rural a la qual Stoddart li obre les portes d'un món de llei i justícia fins llavors desconegut per a ella. Sent també una atracció inevitable per Doniphon, que representa l'essència dels seus orígens.

Aquestes semblances poden traslladar-se també als personatges secundaris d'ambdues pel·lícules; així, doncs, la relació establerta entre Rick i Sam (Dooley



Wilson) i la que uneix Peabody (Edmond O'Brien) i Doniphon — curiosament personatges de color els dos — és exactament el mateix llac afectiu unilateral i la mateixa resignació voluntària a enfonsar-se al costat del protagonista. Per altra banda, la manera com l'antagonista Strasser (Conrad Veidt) representa un règim decadent, obsolet i malsà és comparable a la figura de Liberty Valance (Lee Marvin), aferrat a un passat maltret i caòtic.

Imaginem doncs, Laszlov i Ilsa septuagenaris, tornant a Casablanca per assistir a l'enterrament de Rick. Victor Laszlov convertit en llegenda, tant per haver fugit de les urpes del nazisme com per haver estat l'home que va matar el Major Strasser (seria il·lògic que es relacionés la mort d'Strasser a l'escapada de Laszlov i per tant a ell mateix). Després d'això ja està delimitada l'estructura bàsica: davant un grup de periodistes, Laszlo explica la veritable història de la mort de l'oficial nazi, que nosaltres veiem íntegrament en flash-back... al final, és clar, tornariem al present, els periodistes no publicarien la història per preservar el "mite" i a l'última seqüència algun taxista de *Casablanca* no cobraria el viatge de Laszlov argumentant: "Tot és poc per l'home que va matar el Major Strasser".

Més d'un pensarà, "d'acord, però que passa amb el flash-back a París? És possible un flash-back dins un altre flash-back?" doncs no és necessari, la majoria de crítics consideren reiteratives les seqüències a París, l'espectador sap perfectament la relació que hi va haver entre Rick i Ilsa en l'instant en què es tornen a trobar.

Finalment, sols vull declarar que admir profundament tant Curtiz com Ford, que ningú malinterpreti aquest article, no pretenc carregar-me res, *Casablanca* és una obra única i irrepetible i *The man who shot Liberty Valance* és una obra única i irrepetible, sols he volgut reflectir un fet que em sembla interessant: no hi ha multitud d'històries diferents, sinó infinitat de maneres d'explicar-les. ♦

# Els Extres



Ernest Riera

-Ja vénen!- cridà la cega avisada pel sord.

L'equip de filmació entrà pel carrer gran del poble. A la plaça, la batlessa, el seus consellers i un gran tumult de gent els esperaven amb impaciència.

El taverner i el gat agafats de la mà sortiren corrents de la cantina, carrer costa avall. Toparen amb el ginecòleg que estava pintant-se els llavis en el reflex d'un mostrador.

-Hi ha poques dones al poble, potser en necessitin una altra,- els explicà. Ben suats i atordits, arribaren a la plaça. Una mescla d'excitació i esperança feia tremolar el trespol. Pancarts de benvinguda i adorns de festa cobrien el cel, una pluja de serpentines ajuntava les mans, confits i rialles es repartien per tots costats.

La batlessa pujà a l'escenari que s'havia muntat per a l'avinentesa i començà a parlar. El públic aplaudí eufòricament; al final del carrer apareixien les dues furgones de l'equip de filmació. De cop, com si qualcú hagués pitjat la primera peça d'un joc en fila de dòmino, es succeïren una sèrie d'estranyes esdeveniments.

Les bessones caigueren acubades al terra. El gat, en veure'n quatre d'iguals, cregué que es tractava dels famosos efectes especials del cinema i decidí interpretar el personatge de socorrista. Les bavarades d'aire alcoholitzat mig engatades la bessona, que com a boja començà a cridar:

-Mr. Marshall, Mr. Marshall!-

La possibilitat, que el director necessitès un Harry el brut, fer que la mà tremolosa del forner, finalment, després de molts anys, demostrés valentia. L'empenta tomà al gat a terra; el pobre ensumà els peus de mitja exaltada multitud abans de xocar contra les calces esgarrifades del ginecòleg; que vestit de

ballarina feia pensar amb en Walter Matthau.

-Ningú és perfecte.- li recordà el gat mentre sortia d'entre mig de les seves faldilles. Amagats a la cantonada la cega i el sord, que fins aquell dia mai s'havien comunicat massa, assajaven l'escena del carreró de *Nou setmanes i mitja*. Al seu costat les filles del banquer, desfressades de Sissis, acompanyaven l'actuació amb un bell cant. La imatge de l'escena ompli de confiança el barber que, intentant enamorar la batlessa, canvià la seva tímida mirada



per un penetrant glanç de John Wayne. De sobte, amb crits de Ben-Hur! Ben-Hur! un carro cuirassat de punxes travessà la plaça. La batlessa, acostumada a les farses, ni s'immutà. Amb passa lenta i espaiada anà apartant la gent amb arrogància fins arribar a l'escenari. Els aplaudiments es confongueren amb les paraules; un home amb un guardapits ple de butxaques havia baixat de la furgona capdavantera. A darrera ell aparegueren tres homes carregats amb càmeres a l'espatlla.

-Quedau-vos quietts. No vos mogueu! Silenci, que rodam!

Astorat i incrèdul, el poble observà com les càmeres, una i altra vegada, filmaven tan sols l'ombra allargada que sobre l'asfalt reflectiva multitud. Pocs minuts més tard la plaça quedà deserta. ♦



# Georges Méliès:

*el cine com a fantasia (1860-1938)*

Fernando Monge

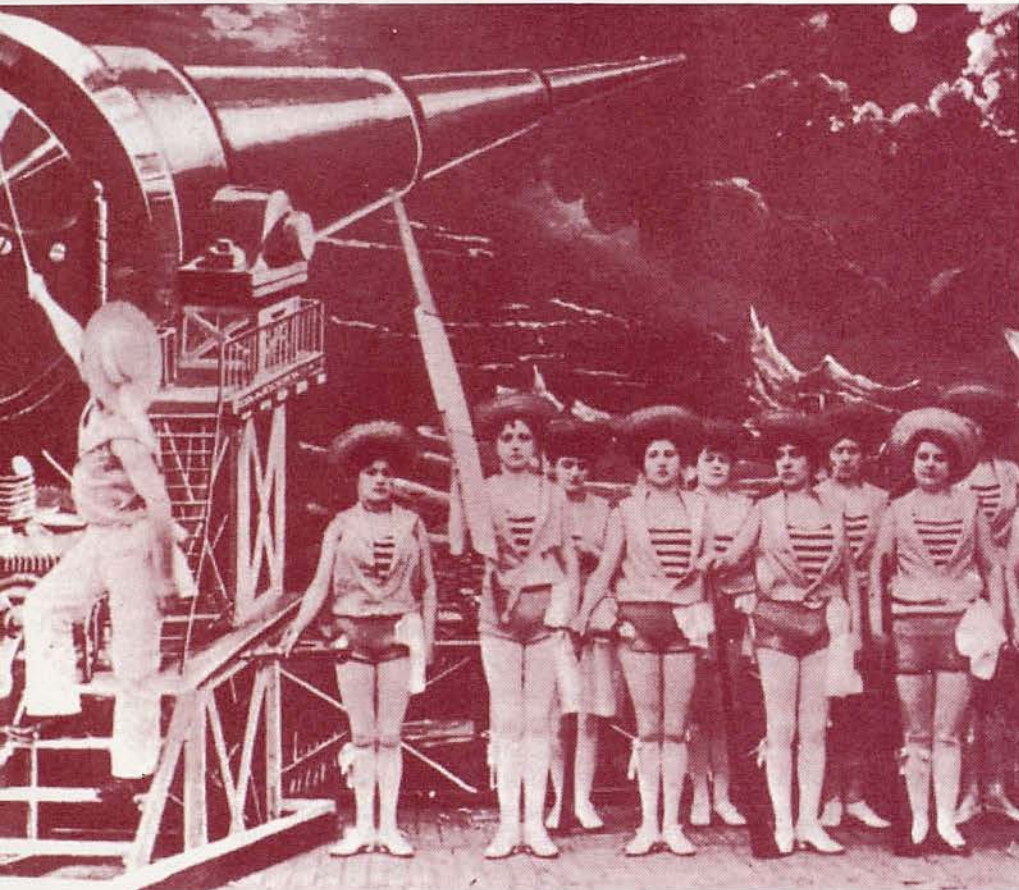
Aquest Màgic il·lusionista francès tenia trenta-cinc anys quan, a París, el 28 de desembre de 1895, els germans Lumière presentaven al món el seu cinematògraf. Havia estat convidat personalment a la projecció inaugural, en qualitat de Director del teatre màgic Robert Houdini de París. En acabar la històrica sessió, Méliès ofereix als Lumière 10.000 francs pel projector, però rebutgen l'oferta. No triga molt a adquirir un aparell semblant al dels Lumière, denominat bioscop, que l'òptic anglès Robert William Paul

comença a rodar els seus propis films amb còpies del que feien aleshores els Lumière i R.W. Paul: "escenes naturals" i "actualitats reconstruïdes", respectivament. L'any 1897 filma a l'interior del seu teatre amb trenta projectors d'arc, amb la qual cosa improvisa el primer estudi cinematogràfic d'Europa amb il·luminació artificial. Poc després construeix un autèntic estudi a la seva finca de Montreuil amb sostre i parets de vidre per aprofitar la llum solar.

Mentre fa un dels seus rodatges a la plaça de l'Òpera, se li espenya la

men curiós: el fons (la plaça) és inalterat, però sobtadament, com per art de màgia, tant les persones com els vehicles presents desapareixen i, en lloc seu, hi apareixen altres persones o objectes. Havia descobert el trucatge de substitució. Comença a experimentar febrilment per explorar les possibilitats "màgiques" del nou mitjà. Descobreix infinitat de trucs fotogràfics que, combinats, li permeten desenvolupar un estil propi basat en el potencial del cine per recrear mons de fantasia. Les seves pel·lícules de ficció són semblants a somnis barrocs que farien la delícia dels surrealistes i que constitueixen una font d'inspiració per cineastes poètics i creadors del gènere fantàstic com el mateix Jean Cocteau. D'entre la seva extensa filmografia (més de cinc cent curtmetratges), cal destacar *Viatge a la lluna*, que constitueix la màxima expressió del seu estil de cine, amb una durada de catorze minuts (molt llarg per l'època) està datat l'any 1902.

El llenguatge pròpiament cinematogràfic que fa servir és força rude, però no la posada en escena, sofisticada dins un clar aire teatral. Col·loca la càmera sempre en posició frontal als decorats, estàtica i en pla general. Les seves pel·lícules són com una successió de postals animades. Els canvis d'escenari (quadres) fan avançar l'acció. No concep els primers plans com a recurs narratiu, sinó com a resultat d'algun trucatge o travelling d'acostament i desconeix per complet la tècnica del muntatge de plans en una mateixa escena. La interpretació dels actors està basada en la mímica i la seva gesticulació és exagerada. La gran aportació de Méliès va consistir a traslladar la posada en escena teatral al cine i en l'ús dels diversos trucs fotogràfics aplicats a la imatge animada. Aconsegueix així alliberar el costat fantàstic del nou mitjà, relegat fins aquell moment a ser un simple "reproductor de la realitat". ♦



comercialitzava a Anglaterra. Quan Méliès rep el projector de Paul, encarrega que li construeixin una càmera basada en el mateix principi mecànic i compra a Londres pel·lícula d'Eastman. Amb tot això

càmera i para de filmar, sense canviar la càmera de posició i enquadrament; després d'un interval de temps més o manco llarg aconsegueix tornar a posar-la en marxa. Més tard, en visionar el material, observa un feno-

William Hurt: No hauries de dur aquesta roba.  
Kathleen Turner: Per què? Només és una brusa i una falda.  
William Hurt: Aleshores no hauries de dur aquest cos.  
Foc en el cos, de **Lawrence Kasdan**



Ignacio Martín Jiménez

**L**a part de paternitat sobre la invenció de l'espectacle cinematogràfic que correspon a Méliès té a veure amb la capacitat de vehicular una transgressió cap a l'imaginari, allà on el cinematògraf havia estat definit per l'aplicació de la capacitat de captació d'allò real: com la seva pura petjada, com a pur artifici amb escassa llibertat desitjadora.

Els germans Lumière conceben el seu artefacte, el cinematògraf, com un recurs tècnic, dedicat a la captació i retenció d'imatges preses de la realitat. És ben coneguda la resposta que son pare, Auguste, entima a Méliès: l'explotació com a espectacle seria viable durant un temps, però posteriorment li causaria la ruïna. Si, efectivament, així va passar, va ser per motius absolutament aliens als que havia pensat Mr. Lumière: resumint, podríem dir que per la imposició d'una cultura de talent burgès davant d'aquella popular per la qual apostava Méliès. Veurem quins són els aspectes lligats a l'esmentada disimetria cultural.

El cine, com es concep per part de Méliès, s'inscriu en la tradició d'altres espectacles populars, com puguin ser el teatre a la italiana, el vodevil, els números de "varietés", el món firal, el model carnalesc i, en general, tot allò que podem enquadrar dins de l'espectacle popular. I, més específicament, amb la tradició carnalesca.

Les pel·lícules de Méliès es conceben com a alliberament del rígid ordre social de la societat de finals del segle XIX. És significatiu que bona part del cine còmic de les primeres dècades del segle es genera a partir d'aquella figura xarlotesca del desarrelat social, d'aquell individu que participa d'un sistema conductual interclassista: que vesteix a mitjan camí entre el burgès i el pobre, o que mostra unes maneres burgeses en un context inapropiat.

Les pel·lícules de Méliès també suposen una alteració de l'ordre social i la figura que a la primera part de la pel·lícula ha mostrat la seva autoritat sobre un espai perfilat com a seu de

domini (el savi, el burgès enriquit, i fins i tot el cuiner mostatxut de *La cuina fantàstica*), de sobte perd aquesta prerrogativa i la seva dignitat es trastoca en burla més o manco malintencionada (de vegades simplement de forma lúdica, com passa amb els científics de *Viatge al pol*, però d'altres arriba fins i tot a l'esclat corporal).

Des d'aquest punt de vista, podríem dir que bona part de les pel·lícules de Méliès (especialment les que s'inscriuen al MRP) constitueixen una lluita entre el propi Ordre personificat i el Caos, l'imprevisible: norma davant lúdic; però amb la condició que tots dos extrems neixin d'un punt comú: no és un caos provinent de fora, sinó del mateix establiment que legitima l'ordre.

L'altre dels grans trets d'aquest cine tan poc estudiat (i a pesar de tot fonamental) que és el de Méliès és la transmutació: els cossos "esclaten" i recreen aquest univers infantil propi del deliri de la fragmentació (tan present, per exemple, a Miró): com a *L'home orquestra* (interpretada pel mateix Méliès), els objectes tornen éssers animals o humans, els homes que s'animalitzen o es converteixen en coses.

És ben coneguda l'anècdota del seu començament casual en el camp de les "transformacions". Casualitat o no, la veta de possibilitats que aquest elemental trucatge obria serà explotada pel director de forma magistral i s'estableix a partir de la seva etapa de maduresa cinematogràfica fecunds jocs de relacions entre l'objecte desaparegut i l'intercanviador: la lluna i una cara, on certament es dirigeix el projectil. Coet, mescla de precisió matemàtica i pur acte sàdic en el qual la ciència queda compromesa.

El cine de Méliès assimila també, en sentit ample, aquell esperit constructiu d'allò firal. Méliès aposta per un tipus de cultura firal: escassos suggeriments de descentrament simbòlic (les pel·lícules, com a la fira,

recreen les -falses- imatges que prèviament té l'espectador: fins a cert punt, el cine de Méliès és un model de representació romànic), varietat i acció contínues, temes exòtics i sorprenents...

El cine de Méliès s'escriu per i per a allò popular. I, tot i això, la producció cinematogràfica hegemònica abraçarà de forma decidida una cultura burgesa, i la fortuna que convenia al realisme literari noventista. En primer lloc, per raons de rendibilitat: la viabilitat de l'explotació estable del cine passava per aconseguir un espectador que freqüentàs les sales de projecció de forma habitual, no amb aquell talent excepcional amb què es concep la fira.

En el cas que hagués triomfat el model de cine que crea G. Méliès, avui veuríem per les nostres pantalles una concepció basada més en l'imaginari, en la creació de mons fantàstics. Un cine que s'assemblaria més al que han estat els seus hereus naturals: el cine, doncs, que, com el de Méliès, elimina tot el que no és essencial (en aquest sentit parlem de cine romàntic), que recrea

arquetipus, i afronta el món amb una mirada desmitificadora i plena de suggeriments, de cops d'ullet implícits. ❖

George Méliès



James Stewart: Per què no se'n fia, dels homes?  
Ruth Roman: Perquè una vegada me'n vaig fiar d'un.



# El bigot de Dràcula

Eduardo Jordà

**S**i la llegim amb atenció, la novel·la de Bram Stoker posseeix un amarg sentit de l'humor. És un humor soterrat, probablement involuntari, que apareix com menys t'ho esperes. En una escena memorable del final del llibre, Mina Harker protagonitza un sonor cop d'efecte en demanar-li al seu marit que la mati quan sigui precis, amb la condició que li llegeixi un ofici de difunts. Tots els perseguïdors de Dràcula, en sentir-la, s'agenollen

estripa la tela del seu vestit. I què surt de la butxaca interior de Dràcula? Doncs ni més ni manco que uns feixos de bitllets de banc i una gran quantitat de monedes d'or. Després de recollir-les i de botar per la finestra, el comte crida, colèric: *Les dones que vosaltres estimau ja són meves, i per elles, vosaltres i moltíssims més també sou meus. Sou criatures destinades a servir-me quan jo necessiti sang.* Aquesta escena ens recorda que un dels motius temàtics més importants de la novel·la —real-

Quan el comte fuig de nou a Transsilvània —en el vaixell "Tsarina Catalina"—, un mariner conta que duia un capell de palla "que no s'adeia a la seva persona ni tampoc a l'estació de l'any". Aquest és un detall important que els adaptadors al cine han passat per alt. Més inquietant, més terrorífic que no un vampir vestit de frac negre és aquest vell pàl·lid i bigotut, tocat amb un estiuenc capell de palla i vestit a la babalà.

El frac és un invent de Bela Lugosi, o en tot cas de Tod Browning (*Dràcula*, 1931). Christopher Lee, en la llarga sèrie de pel·lícules de la Hammer anglesa, no es va llevar mai el frac, un guarniment propi de caps d'Estat i de premis Nobel, però potser excessiu per un vampir que ha de viure de les rendes de les seves pobres terres romaneses, en plena era del fonògraf i del motor d'explosió. Murnau, a la primera pel·lícula que es va inspirar en la novel·la de Bram Stoker, va vestir Nosferatu amb una mena de cassaca funerària d'origen desconegut. Va ser a *Nosferatu* (1922), la millor de totes les pel·lícules de vampirs. Werner Herzog, el 1978, va exagerar tant el seu Nosferatu que li va posar orelles de gnom i li va donar el paper a Klaus Kinski, aquell nibelung gòtic que es pensava ser actor. El *Dràcula* de Coppola (1992) té el dubtós privilegi de ser la menys humorística d'una llarga sèrie de pel·lícules que s'han distingit per la maca absoluta de sentit de l'humor. Els vampirs de Neil Jordan a *Entrevista con el vampiro* es vesteixen com Lord Byron, cosa lògica perquè el metge personal de Lord Byron, J. W. Polidori, va escriure *El vampir: un conte*, un dels antecedents més notables de Dràcula.



davant d'ella i diuen: Amèn. Hi ha altres exemples. El guardià del zoològic de Londres que cuida els llops, atribueix una barba punxeguda i canosa a un desconegut (que resulta ser el nostre vell conegut, el comte Dràcula). I el guardià es lleva la gorra davant d'ell, amb el curiós argument que "per mi, un cavaller que s'ocupa dels llops sempre és un amic". Més endavant, durant el primer encontre de Dràcula amb els seus perseguïdors, el frenètic Harker l'ataca amb una daga que li

ment el més important de tots— és un sobirà atac de banyes.

Per les escasses descripcions que ens ha deixat Bram Stoker, Dràcula és molt vell, gairebé cellajunt, du un llarg bigot gris (que la posteritat cinematogràfica ha afaitat): té l'alè tan nauseabund que Jonathan Harker es demana si tindrà halitosi. El seu solitari castell, més enllà del pas del Borgo, es troba als Càrpats, al costat de la confluència de tres regions: Bucovina, Transsilvània i Moldàvia.

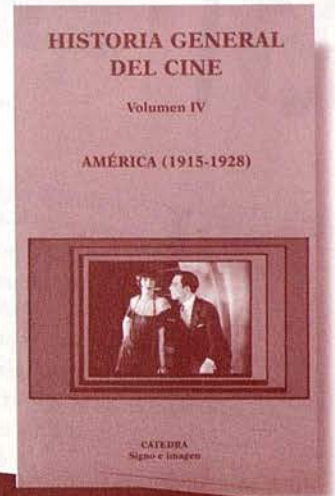
La moda dels vampirs ha arribat tan lluny que tota ciutat que s'ho valgui té un Nosferatu. El de Palma (que en glòria estigui) nomia N. S. i lluita una vella gavardina descolorida i una baieta groga com a bufanda. El nostre Nosferatu, per cert, no duia bigot, cosa que prova que no va llegir la novel·la on ell mateix sortia. Que jo sàpiga, l'únic Dràcula amb bigot és obra d'un espanyol, Jesús Franco, i està protagonitzat per Christopher Lee. ❖

Sidney Greenstreet:  
Peter Lorre:  
Sidney Greenstreet:

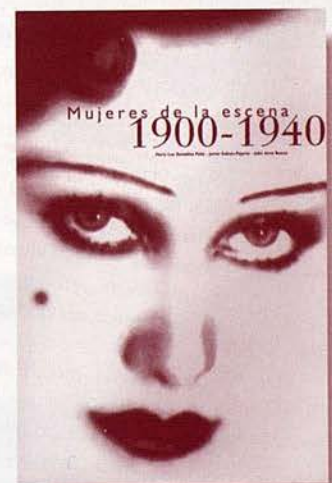
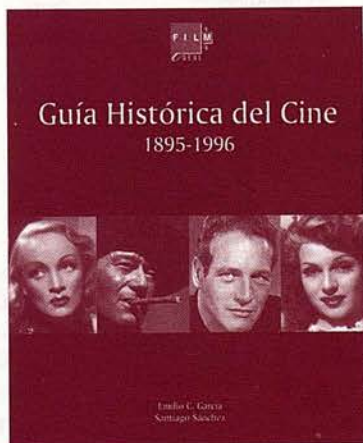
Aquest individu em posa nerviós.  
Per què?  
Em posen nerviós tots els individus que no tenen interès pels doblers.  
El falcó maltès, de **John Huston**



# Octubre 97 Novetats



# Cinema



**Embat**  
Llibres

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



Jaume Salvà i Lara

**L**a qüestió fuig de la simplicitat extrema. No es pot reduir a qüestions pressupostàries ni a talents innats. El cinema és —no ho oblidem— un mitjà, un suport de plàstic que per ell tot sol no té més valor que el seu cost. Amb ell el realitzador i el seu equip creen un producte final que, lògicament, pot ser de diverses naturaleses i resultats. De cap manera es poden donar per vàlides afirmacions com “l'únic cinema bo és l'americà” o “el cinema només serveix per fer doblers” perquè reduïm una de les arts més completes i complexes a un tipus i una finalitat.

Conec gent que té idees, però no les intenta posar en pràctica —o el que és el mateix: traduir-les a imatges— perquè no tenen doblers. Com si per fer cinema es necessitassin més doblers que els que qualsevol jove gasta en tres o quatre dissabtes de marxa nocturna! Bé, de fer una pel·lícula de 35 mm, ja ni en parlen, però sí que la farien en 16 mm, perquè creuen que els avantatges d'aquesta format són superiors a les d'un format més petit. Això si parlem del camp aficionat.

Un exemple a la  
contra del cinema  
independent:  
*Air Force One*

Si entrem en l'àmbit del cinema professional, comercial, la cosa no varia de conseqüències: s'ambiciona el que no es té a mà. Hi ha uns senyors que fan pel·lícules com qui fer pets, i les fan ben fetes, perfectes formalment —em referesc als habitants del bosc encantat—; aquestes pel·lícules s'imposen a tot el món i la gent es pensa que no és possible cap altre tipus de cinema. Aquell és el que anomenaria cinema perfecte, que marca els cànons a seguir. Els altres cinemes serien els imperfectes, els que no donen la talla, els que imiten, els que fracassen.

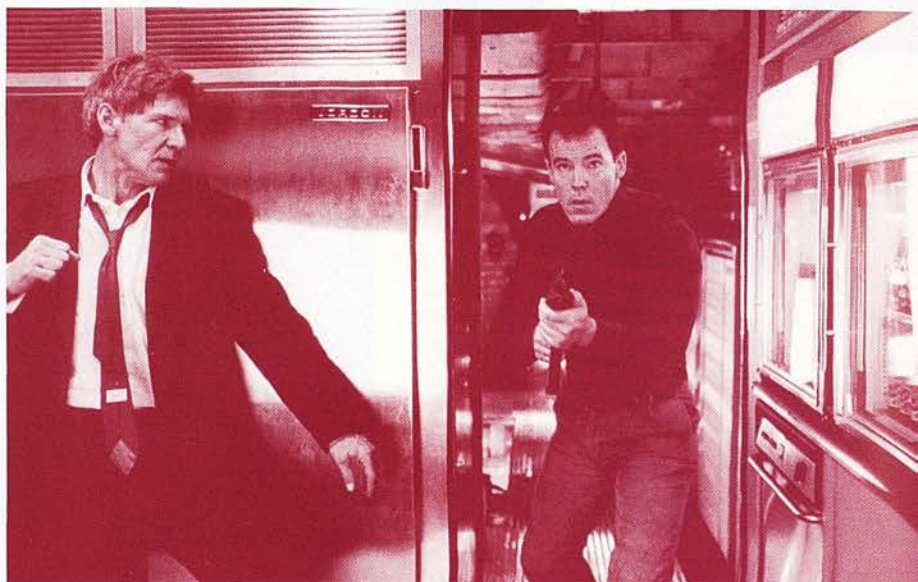
Per a mi el qualificatiu d'imperfecte aplicat al cinema no hollywoodià em pareix, abans que despectiu, mereixedor d'una reivindicació. Coincidesc amb García Espinosa: “Avui dia un cinema perfecte —tècnicament i artísticament aconseguit— és quasi sempre un “cinema reaccionari”. Això no és nou, al llarg de la història de l'art sempre hi ha hagut la dialèctica art oficial i art subterrani. Curiosament al cap del temps sempre

(sic) ha estat el subterrani el que ha aportat més a l'art posterior. L'art oficial, perfecte —sempre vinculat al clasicisme— esdevé mecànic, rutinari i víctima del seu propi narcisisme.

És des de la consciència d'imperfeció que podem avançar. Imitant, anant darrere un altre, mai estarem davant. I, evidentment, si quedam mans plegades davant la impossibilitat de fer “la pel·lícula més cara de la història” tampoc no farem res.

natges són plans i estereotipats, ni tan sols són falsament rodons. Una producció que, precisament pel seu caràcter poc perfecte, ha tingut un èxit considerable fora de les fronteres cubanes.

Deixem els grans i necessàriament feliços finals per als perfectes. El cinema imperfecte es crea mostrant el procés dels problemes, la riquesa de subconflictes i relacions que s'estableixen tant a l'interior del film —en la trama— com a l'exterior —durant el



Cada cultura té el seu suc on mullar-hi el pa. No me malinterpreteu: no estic parlant ni de mercantilisme, ni de nacionalisme. Però tanmateix amb un poc de fang es pot fer una obra mestra, tant o més valuosa —culturalment— com la creada amb bronze caríssim.

En un article de fa alguns anys el company d'afició García comentà *Fresa y chocolate* (per cert, us recoman la lectura del seu guió a la revista *Viridiana* núm. 7). Es tracta d'una pel·lícula cubana i políticament comunista —essent cubana no pot ser d'altra forma— però crítica amb el sistema castrista. La profunditat del film, però, arriba a ser tanta que està plena d'altres temes, alhora cubans i universals. Aquí hi ha el cinema imperfecte que reivindica. És la història poc convencional, sense més pretensions que les que aconsegueix assolir. Els actors no són guapíssims maniquís ni els perso-

rodatge i producció. El cinema que només es dedica a celebrar els resultats no m'interessa perquè s'aconsegueix sense res més que una bona bossa i la tècnica en eixut, esdevenint un cinema autosuficient i contemplatiu.

El cinema aquí reivindicat fuig del missatge moralista i bloquejador de la participació intel·lectual de l'espectador, del que deixa clar quina és la postura vàlida davant el que està succeint, del maniqueista que simplifica la realitat: bons i dolents, indis i vaquers. El cinema imperfecte hauria de mostrar o proposar el problema, sense impregnar-lo de judicis excessius, deixant que l'espectador completi l'obra d'art en el seu cap, que pugui analitzar ell mateix els elements per entendre el film a la seva manera.

L'ambigüitat davant la ciència exacta. ❖

Edmond O'Brien: Això és l'Oest, senyor Ramsom, i aquí, quan els fets es converteixen en llegenda, no és bo imprimir-los.

L'home que va matar Liberty Valance, de **John Ford**



# Entrevista a Nofre Moyà

Miquel Cruz

**N**ofre Moyà va esser un dels integrants del “Col·lectiu d’Imatge”, un grup de realitzadors que es varen moure a partir de mitjans dels anys vuitanta. Un dels pocs que actualment està relacionat amb el món del cinema.

**Temps Moderns**— Quins són els orígens de la teva afició al cinema?

**Nofre Moyà**— Els meus pares duïen un cinema devers els anys seixanta a s’Arenal. Un cinema de barri on es projectaven pel·lícules de sèrie B, moltes pel·lícules de Bruce Lee, pel·lícules per a passar la tarda, molta acció i aventura.

**TM**— Una experiència que té un cert paral·lelisme amb *Cinema paradiso*.

**NM**— Això seria dir massa, però sí és cert que jo vaig créixer amb un projector, cel·luloide, per això molts d’aspectes tècnics varen esser accessibles per a mi. El fet que els meus pares tenguessin un cinema va esser fonamental per a mi, però és clar que es podria haver produït l’efecte contrari.

**TM**— Després d’un temps arribam a “El Col·lectiu d’Imatges”, ¿quin va esser el factor que va fer possible la vostra unió?

**NM**— El cinema i res més que el cinema, va esser el factor de la nostra unió, a partir del cinema es va crear l’amistat i sobretot les ganes de fer pel·lícules.

**TM**— Teníeu alguna mena de filosofia, d’estatuts?

**NM**— No vàrem tenir ni estatuts, ni manifest, ni declaració de principis. No hi havia una filosofia de grup, cadascú tenia el seu propi criteri a l’hora de fer un film, no hi havia uns trets distintius per al grup. El grup es trobava plegat a l’hora de comprar material ja que resultava més assequible, també ajudàvem a fer les pel·lícules dels altres fent de tot, il·luminació, vestuari... També el grup era plegat a l’hora de mostrar la seva feina al públic.

**TM**— Supòs que el paper de les insti-

tucions va esser relatiu, ¿vàreu rebre subvencions o algun altre tipus d’ajuts?

**NM**— No vàrem aconseguir res, ja que les nostres obres no tenien res que pogués vendre a les diverses institucions, és a dir, paisatges de Mallorca i coses així. L’única opció era l’autofinançament i les principals ajudes varen esser les paternes sobretot. Però això ens donava un marge de llibertat creativa molt gran ja que tu eres l’únic responsable de la pel·lícula, així no et trobaves subjecte a les disposicions dels criteris d’un productor, de les institucions.

**TM**— Ens pots contar ràpidament que vares fer després i el que fas actualment?

**NM**— Vaig estudiar cinema i vídeo a

Barcelona, després vaig treballar a una televisió local, fins que un dia em vaig decidir a entrar de ple en el món del cinema, vaig fer d’ajudant de direcció en la pel·lícula de Manuel Iborra *El tiempo de la felicidad*, també vaig treballar a *Berd* de Casasayas i ara mateix participo en una superproducció per a la televisió alemanya que es roda a Mallorca.

**TM**— Quan dirigiràs una pel·lícula?

**NM**— El guió segurament és dins un calaix d’un productor devora uns quants milions més. Però l’esperança me sobra. ❖



Rae Dawn Chong: Dignes , Eve, ¿per què creus que agrades tant els homes?  
Lesley Ann Warren: Perquè no faig preguntes idiotes.

Choose me, d’**Alan Rudolph**

Iñaki Revesado

**T**al vegada l'edició d'enguany del festival donostiarra presentava a la seva Secció Oficial una de les més llèpoles seleccions dels darrers anys, amb noms propis que eren garantia del bon cinema. I tal vegada aquestes apostes segures han estat el millor que hem pogut veure juntament amb qualque obra de directors desconeguts, petites sorpreses que tampoc han estat abundants.

Abans d'entrar a fer una breu valoració de les pel·lícules més interessants d'aquests deu dies, és gairebé obligatori



Rien ne va plus

fer referència a l'extraordinari èxit de públic, que una vegada més ha anat en massa a veure pel·lícules i ha omplert les sales, des de les sessions de les 10.00 h del matí fins a les 24.00 h de la nit.

Claude Chabrol ha estat el gran triomfador de la present edició; ha guanyat la Concha d'or amb el seu film *Rien ne va plus* i la Concha de plata al millor director. En aquesta història, jutjada per molts com una pel·lícula menor del realitzador francès, ens presenta una parella de timadors magníficament interpretats

per Isabel Huppert i per Michel Serrault, que es veuen sorpresos en una operació de gran magnitud i que Chabrol sap resoldre amb un gran sentit de l'humor. El cinema argentí ha duit al festival dues pel·lícules interessantíssimes, la primera en projectar-se va esser *Martin (Hache)* d'Adolfo Aristarain, un film soberbi, construït amb llargues escenes dins les quals un conjunt de quatre grans actors fan una reflexió de les seves vides, mostrant a l'espectador les seves misèries i les seves alegries, les seves pors i els seus desitjos, és, sobretot, una pel·lícula humana per la qual Federico Luppi ha guanyat el premi al millor actor. El segon film argentí en competició va esser *Cenizas del paraíso*, una encomiable pel·lícula de Marcelo Piñeyro (realitzador de *Tanguito* i *Caballos salvajes*) que aprofita el fet de voler denunciar la corrupció existent a l'Argentina actual per fer un bon film d'intriga, construït mitjançant una sèrie d'episodis que acaben encaixant perfectament en un final, si no sorprenent, sí cuidadíssim. Un altre nom important era el d'Alan Rudolph (un dels pares del cinema independent nordamericà que darrerament semblava estar un poc perdut) que han aconseguit unes bones crítiques amb *Afterglow* i que ha servit perquè la seva protagonista, una sorprenent Julie Christie, guanyi el premi a la millor actriu. Enguany el cinema espanyol estava representat només amb un film, cosa que no deixa de cridar l'atenció en un festival que s'ha caracteritzat sempre pel seu suport incondicional al cinema estatal. Tanmateix, aquesta magra representació s'ha vist compensada per la bona qualitat del film triat: *El color de las nubes* del gairebé sempre interessant Mario Camus. Una altra de les pel·lícules favorites ha estat *Hombres armados* de John Sayles (realitzador d'obres mestres com *El secreto de la Isla de la Focas* o *Passion Fish*) que és una clara aposta pels drets humans dins una història actual ambientada en un país indefinit però que malauradament es pot identificar amb una grapada important de països on els drets fonamentals de les perso-

nes semblen estar molt poc valorats. Marleen Gorris, directora d'*Antonia's line* ha presentat aquí *Mrs. Dalloway*, film femení (que no feminista) contat amb massa fredor per una història que podia haver estat entranyable i rodona. Tampoc no ha tengut massa èxit el film de Mark Peploe (col.laborador habitual de Bertolucci) *Victory*. Rebut amb indiferència per la crítica i aplaudit pel públic, crec que aquesta adaptació d'una novel·la de Conrad és un bon film d'aventures amoroses molt cuidat en tots els detalls i que compta amb dues bones interpretacions de Willem Dafoe i d'Irene Jacob.

Fora de la Secció Oficial s'han pogut veure altres films que ja havien estat presentats a diversos festivals i que havien gaudit de crítiques bastant favorables allà on s'havien projectat. Entre aquest recull de pel·lícules destacaria la comèdia britànica *The full monty* (guanyadora del premi del públic). En aquest film, dirigit per Peter Carttaneo, ens trobam amb un grup de sis homes que es veuen a l'atur com a conseqüència d'una de les cèlebres reformes thacherianes i que intentaran recuperar el seu prestigi com a persones i com a treballadors muntant un grup de striptease, encara que els seus cossos no tinguin massa a veure amb els fornits al·lots que normalment són protagonistes d'aquests tipus d'espectacles. Comèdia àcida, més a prop de les històries britàniques de Stephen Frears que no del realisme dur de Ken Loach, és una proposta molt i molt divertida que aquí ha estat presentada com la sorpresa de la propera temporada. Contràriament, resulta bastant decebedor el darrer film de Zhang Yimou, *Keep Cool*, el gran director xinès hi fa un canvi bestial quant al registre de les històries a les quals ens té acostumats. Dins un Pequín actual ens presenta una anèdota delirant que s'extén excessivament en un metratge a vegades avorrit i repetitiu. Molt més bo és el darrer film del japonès Shohei Imamura, titulat *U-na-gi (L'Anguila)*, en el qual ens ofereix una

Vincent Price: Waldo, no tornis a insinuar que tenc res a veure amb l'assassinat de Laura!  
Clifton Webb: D'acord, Shelby, no ho tornaré a insinuar: tu has assassinat Laura.

Laura, d'**Otto Preminger.**

reflexió sobre la duresa de la vida en soledat i el confort que suposa per l'ésser humà desenvolupar sentiments com l'amor o l'amistat. També ha estat molt aplaudit *One night Stand* (*Después de una noche*) darrera creació de Mike Figgis que ja havia triomfat a Venècia. Molts d'aplaudiments i bones crítiques va recollir *Hamam: El baño turco* de Ferzan Ozpetek, una història plena de sensualitat que captiva de principi a fi i que sap transmetre a la perfecció l'embriuc que una ciutat com Istanbul pot tenir per un europeu (res a veure amb la cursilada insuportable de *La pasión turca* en la seva doble versió literària i cinematogràfica). La bona salut del cinema argentí es va completar amb *La vida según Muriel* d'Eduardo Milewicz, pel·lícula que té un començament francament bo, però que després s'espanya un poquet i en la qual se'ns presenta a dues dones-mares que es topen en un moment en què cada una d'elles intenta deixar darrera el seu passat, cercant un futur més net i serè. Pel que fa al cinema espanyol vist fora de la competició, podem dir que el debut de Yolanda

G<sup>a</sup> Serrano i Juan Luis Iborra



*Afterglow*

amb *Amor de hombre* no és més que una comèdia blanca i amable que no acaba de convèncer, malgrat la cuidada selecció dels actors. *No me hables de los hombres que me pongo atómica* és el segon film dels realitzadors de *Más que amor frenesí* que no és més que més del mateix.

A més de totes aquestes pel·lícules i de moltes d'altres aquí no comentades, el festival va oferir la possibilitat de repassar la producció de Mitchell Leisen i de Peter Bogdanovich, juntament amb

el millor de la producció espanyola d'enguany.

Finalment, després de deu dies intensos de bon cinema (sobretot de pel·lícules molt i molt cuidades encara que d'escasses obres rodones), aquest va ésser el palmarés oficial:

*Concha* d'or:  
*Rien ne va plus* de Claude Chabrol.

*Concha* de plata al millor director:  
Claude Chabrol per *Rien ne va plus*.

Millor actor:  
Federico Luppi per *Martin (Hache)*.

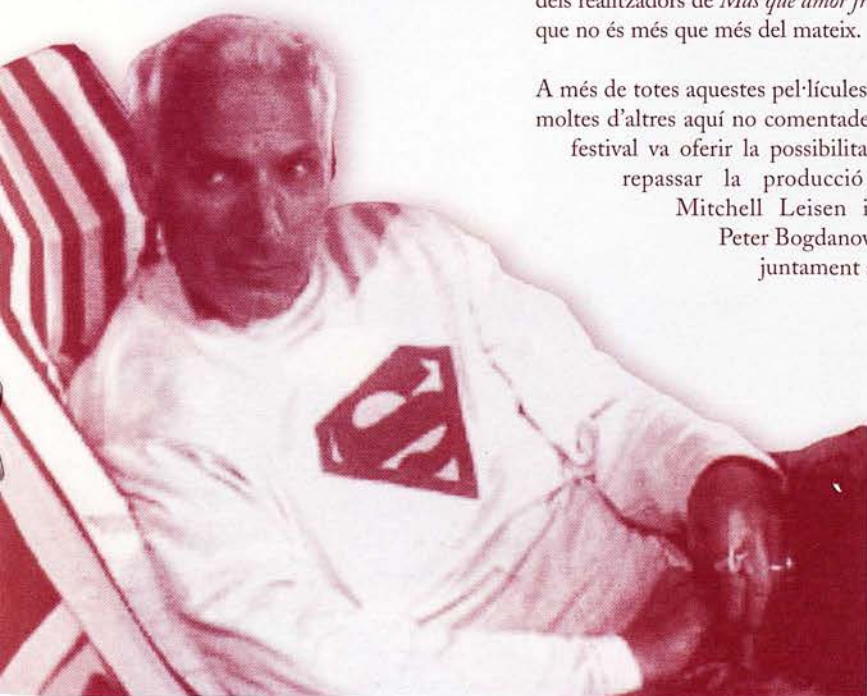
Millor actriu:  
Julie Christie per *Afterglow*.

Premi del jurat:  
*I went down* de Paddy Breathnach.

Premi especial del jurat:  
*Firelight* de William Nicholson.

Fotografia:  
Nic Morris per *Firelight*.

*Martin (Hache)*



John Carradine: Que considera que per representar aquest territori és un mèrit haver mort un home?  
Edmond O'Brien: Des de quan és matar un home matar Liberty Valance?

*L'home que va matar Liberty Valance*, de **John Ford**

Tana Waldren

Aquest mes d'octubre se celebra a Hollywood el Primer Festival Internacional de Cinema Llatinoamericà. L'internacionalment conegut actor cubà, Edward James Olmos serà l'encarregat de fer la presentació. Aquestes han estat algunes de les seves declaracions:

"M'enorgulleix ser part d'aquest festival que esperam que serveixi de mostador per promocionar a nivell internacional les pel·lícules realitzades pels grans directors, escriptors i productors llatinoamericans i espanyols. El festival se celebrarà una vegada a l'any a Hollywood perquè així les pel·lícules siguin vistes i, possiblement, adquirides per distribuïdors americans".

La majoria dels organitzadors del festival són llatinoamericans i espanyols que han triomfat i continuen triomfant a la indústria de Hollywood i reconeixen que Hollywood ha de començar a importar pel·lícules estrangeres en lloc de només exportar les pel·lícules "Made in Hollywood". De fet, cada

dia són més les pel·lícules estrangeres que s'estrenen i promocionen als EUA. Ara mateix, als millors cines de Los Angeles apareixen en cartellera títols com *Flamenco* (Made in Espanya) i *The Full Monty* (Made in Anglaterra). Un altre fet important que ha de tenir en compte la indústria de Hollywood és que les pel·lícules produïdes independentment sense l'ajuda dels grans estudis de Hollywood resulten esser les més taquilleres; l'any passat, per exemple, aquestes pel·lícules varen guanyar la majoria dels oscars: *The English Patient*, *Shine*, *Braking the Waves*, *Fargo*, *Secrets and lies*.

En aquests darrers anys, els estudis de Hollywood només han produït pel·lícules d'acció i efectes especials com: *Volcano*, *The Lost World*, *Speed 2*, *Men in black*, *Titanic*, *Godzilla*. Pel·lícules molt taquilleres i d'efecte immediat però que no aporten res a llarg termini. Els clàssics de demà seran les pel·lícules realitzades fora de Hollywood. Per aquest motiu, el futur de Hollywood depèn que es pugui associar a aquestes pel·lícules.

Una possible solució seria que començassin a adquirir els seus drets de distribució i les comercialitzassin sota marques com la Universal, Paramount, 20th Century Fox, Tri Star Columbia.

Aquest Festival Internacional de Cine Llatinoamericà intenta demostrar a la indústria de Hollywood que hi ha un mercat per al bon cine, el cine que conta una història i retrata veritats universals.

El Festival durarà un mes i se celebrarà als estudis de la Universal. Es clausurarà amb un homenatge al gran cineasta mexicà Gabriel Figueroa. El primer premi del festival durà també el seu nom: *Premi Figueroa*.

Esperem que aquest primer festival sigui un gran èxit i que Hollywood comenci a conèixer i valorar el cine "made fora EUA" i l'ajudi així com millor pot, convertint-se en el seu distribuïdor. ❖



Fargo

Woody Allen: L'estim com a un germà. Com Caïm estimava Abel.

Delictes i faltes, de **Woody Allen**

Elena Ortega

La situació professional del guionista ha canviat substancialment en el transcurs del temps. Des dels seus inicis, quan es trobava sotmès al més complet anonimat, passant pels contractes ferris dels grans estudis i l'amenaça de les llistes negres, fins als nostres dies, en què ha assolit un alt grau de lli-

Entre aquests guionistes-mixtos podríem esmentar Paddy Chayefsky qui, ja des dels seus primers treballs, va decidir mantenir el control sobre els guions, unes vegades com a productor associat i darrerament com a president de la companyia que produïa les seves pròpies obres. En el contracte amb el director del film s'especificava que el

exigir ser present a les gravacions, de manera que pogués redactar *in situ* els canvis i noves idees que es produïen durant el rodatge. El guionista, segons Chayefsky, ha de responsabilitzar-se completament del guió, sense confiar que el director o els actors ompliran les llacunes deixades per l'autor.

Gràcies a la seva feina per la televisió, Chayefsky va obtenir una certa notorietat, i a més va aprendre a ser precís. "La televisió és el mitjà ideal per aprendre a tallar textos per les limitacions de la durada del programa; no hi ha temps per indulgències". A les regles dels millors talladors, com Somerset Maugham o Emlym Williams -si se t'ocorre tallar-lo, fès-ho; si alguna casa et molesta o atura la teva lectura, talla-ho; concentra els diàlegs-, Chayefsky hi va afegir algunes de collita pròpia: elimina tot allò que és sentencios, suprimeix els adjectius i sobretot no tenguis compassió a l'hora de tallar, encara que es tracti del teu material preferit.

Abans d'emprendre la redacció del guió, Chayefsky acostumava escriure un tractament literari amb la finalitat d'ordenar tots els elements de la trama. La seva afició al teatre i l'experiència com a dramaturg repercutien en la solidesa dels seus guions, amb una estructura profundament marcada per la divisió en tres actes i contenint nombroses escenes teatrals amb diàlegs abundosos; cosa que li reportava problemes a l'hora de distribuir els seus films a l'estranger per la quantitat de subtítols que precisaven. A aquest guionista li agradava imbuir-se en els ambients en què s'havien desenvolupat les seves històries. Pels guions de *The Hospital* i *Network* (pels quals va obtenir l'Oscar) va visitar diversos hospitals i cadenes televisives. Precisament, a Chayefsky li encantava que les millors crítiques de *The Hospital* provenguessin de revistes mèdiques, les quals proclamaven l'autenticitat del film, on a la fi es reflectia el vertader ambient d'un hospital. ❖

(Extret d'*El oficio del guionista*, de John Brady)



Marty

bertat i d'influència personal. En els vells temps, la venda d'un guió significava pel seu autor la pèrdua de tots els drets; el seu únic recurs, en el cas que el text fos transformat fins a ser irreconeixible, cosa que passava amb freqüència, era sol·licitar al Sindicat de Guionistes la retirada del seu nom del projecte. Amb la desaparició dels grans estudis i l'augment del cost dels films va créixer el respecte cap a l'escriptor de pel·lícules i es va escampar la figura del guionista-director o guionista-productor.

guió s'havia de rodar com estava escrit, "quan tens un bon guió és important assegurar-se que ningú vendrà a destrossar-lo, i l'única manera és fer o tenir el control un mateix sobre la pel·lícula".

Patrick Chayefsky, nin precoç, es va convertir en el jove mimat de la televisió de la primera època, quan es representaven en directe obres originals. Amb *Marty*, produïda per la NBC el 1953, va aconseguir el seu primer Oscar. Durant la realització d'aquesta sèrie televisiva va

Marilyn Monroe: Senyor, ajudi'm! Em segueix un home.  
Groucho Marx: Només un?

Amor en conserva, de David Miller

# Cine negre i novel·la negra

(Crònica d'una convergència anunciada)

Antoni Figuera

A Toni Serra i al seu també entranyable alter ego Celso Mosquero.

Va dir en certa ocasió Julio Cortázar que les dues màximes aportacions del segle XX a l'univers de la cultura havien estat el jazz i el cine. I que en virtut d'aquestes credencials la nostra època actual —la Modernitat— hauria de ser recordada en el futur.

Parafraçant Cortázar podem afirmar que una altra de les "cruïlles" culturals més enriquidores del nostre temps ha estat la resultant del maridatge entre dos "gèneres" inevitablement condem-



nats a coincidir i fins i tot a superposar-se des dels mateixos orígens: la novel·la negra i el cine negre.

Que la "novel·la negra" —una vegada s'accepta la convencionalitat del terme— és un "gènere" (una altra convenció) autònom i independent, regit per un estricte i rigorós codi narratiu, i no només un apèndix més de la novel·la policíaca tradicional, sembla ser una qüestió prou coneguda. Tot i que n'hi ha alguns —afortunadament cada vegada en queden menys— que encara estan encaparroats a considerar-la igual.

Si bé mai hem estat partidaris de les convencions genèriques estúpidament encotillades de les obres—novel·les, pel·lícules— individualment considerades, a pesar d'això, s'haurà de convenir que la novel·la policíaca del XIX —la que parteix d'autors tan admirables com Allan Poe i Conan Doyle, i que després s'anirà progressivament domesticant i desvir-

tuant en les infinites variacions sobre un mateix model original, com passa en una Agatha Christie per exemple—, tradueix literàriament una "imago mundi" que respon als esquemes culturals i morals de l'època victoriana, a la ideologia conservadora d'una burgesia exultant després de l'onada històrica de la primera revolució industrial i encara no fagocitada pels esdeveniments posteriors amb els que començaria el nostre actual segle. Aspectes tots que tan excepcionalment varen saber, intuir primer i confirmar després, autors com Baudelaire a *Les flors del mal* i Walter Benjamin a *Il·luminacions* (esbós d'una mai acabada "teoria dels passatges" amb la qual pretenia explicar l'alienació de l'home contemporani—"un rostre entre la multitud"— en el marc de les modernes megalòpolis urbanes—"ciutats tentaculars" les anomenaria el poeta Werhaeren— pres com a punt de referència el París dels *becs à gaz* que, transmutats en "llums de neó", es convertiran en una de les "claus" dels escenaris per on deambula la fauna de la novel·la i del cine negre nord-americans).

Ni Auguste Dupin ni Sherlock Holmes es varen proposar de cap manera la "mise en quete" de l'ordre social vigent. Si el crim representa una transgressió o alteració de les lleis del sistema, la intervenció regeneradora del detectiu de torn contribuirà a què les aigües morals, legals i jurídiques tornin al seu llit. Se li podrà concedir a l'adversari —al criminal, en aquest cas— un estatus de brillant antagonista, a l'alçada requerida pels infal·libles dots deductius de l'investigador (gairebé com si es tractàs de l'antic codi d'honor cavalleresc entre rivals). Però la seva prodigiosa i diabòlica intel·ligència amb els seus ardis excepcionalment ben tramats, no podrà res al cap i a la fi davant la perfecta esgrima dialèctico-discursiva de l'oponent. D'aquí que el qualificatiu de "novel·la-escacs" o "novel·la-problema", com familiarment, lúdicament i cartesianament es designa, no sigui del tot desencertat.

Que el "gènere negre" és una altra cosa resulta obvi després del que s'ha dit. La circumstancialitat històrica que marca el doble inici del gènere —tant el novel·lístic com el cinematogràfic— en les dècades dels anys 20 i 30 és decisiva: la

Nord-amèrica dels *roaring twenties*, de la prohibició i de la "lleï seca", del *crash* econòmic del 29, etc... Com ho és també l'aparició d'un seguit d'autors com Hammett, Chandler i més endavant Ross Mac Donald, sense els quals la literatura del segle XX —policíaca o no— no hauria estat el que és en els seus millors moments (val la pena haver viscut en el segle XX només per gaudir del privilegi d'haver pogut llegir dos monuments de la novel·la de qualsevol època com són *Collita roja* i *El llarg adéu*).

Quines han estat, en definitiva, les millors aportacions del cine i la novel·la negra al territori de les formes culturals contemporànies? Entre d'altres:

A) Una personalíssima plasmació unitària —narrativa i visual alhora— del que el filòsof Ernst Cassirer anomenava "l'univers de les formes simbòliques": la prolongació de l'antiheroi cervantí —com volia Luckács— sobre l'horitzó desmitificador i degradat de l'urbs moderna, en la figura del detectiu privat: aquell personatge mediocre i anònim al qual dignifica el seu particular sentit de l'ètica individual en què han tornat irrisoris tots els valors col·lectius que la varen veure sorgir en el passat.

B) L'esbucament del "somni americà", el desemmascarament de la cara amagada de l'Amèrica pionera somiada en altre temps per Walt Whitman al seu esplèndid *Fulles d'herba* i que permet treure a la llum, tornant-lo del revés, "l'altre costat del dòlar" (per dir-ho amb el títol d'una de les millors obres de Mac Donald).

C) La constatació que, en el protagonista del gènere negre —cine i novel·la—, hi trobam l'únic model vàlid —testimoni, observador, cronista— arribat el moment de passar comptes amb un model de societat tan lamentable com el que ens rodeja. El "fatum" que envolta el protagonista del gènere negre —pens en el Jeff Bailey de l'excel·lent *Retorno al pasado* de Jacques Tourneur, basada en la també extraordinària novel·la *Eleven mi hora* de Geoffrey Homes— constitueix el millor exponent ètic i metafísic, sociològic i cultural, dialèctic i poètic d'un temps, una societat i un univers dins dels quals, com molt bé va saber predir James Joyce al seu *Ulisses* en els anys vint, ja no hi ha lloc ni per les epopeies ni per les tragèdies. ❖

Antoni Serra

**J**a em perdonaran, però, en aquest moment precís –tan precís com la imprecisió del temps inventat per l'home/dràcula– en què els meus records com a crític cinematogràfic s'emboïren, se m'hi ha interferit de sobte un element negatiu: la mort.

Vull dir que, ja fa més d'una mesada, em va arribar la notícia de la mort de l'actor Antoni Ramis, conegut en la fàbrica de les il·lusions per Antón Simar.

Els diaris d'aquesta terra, que s'emocionen amb mortes aristocràtiques i amb d'altres que van camí de la santetat o, si més no, de la beatitud (no cal dir que amb molta més sordina), li dedicaren només unes quantes línies. Qui era Antón Simar? Què havia representat en el món arbitrari, però al mateix temps profundament màgic, del teatre i de la cinematografia? Qui coneix avui Simar? Al marge del meu bon amic Eduardo Jordá –escriptor procedent de terres incògnites o potser resident–, que sí que sap qui és, em fa l'efecte que Antón Simar avui dia és un nom lamentablement desconegut i sense ressò.

I explicaré per què he escrit *lamentablement...*

Antón Simar no va ser un gran actor, això és cert; no va passar d'interpretar papers secundaris. Antón Simar no va intervenir en cap pel·lícula d'especial anomenada (almanco, jo no me'n record), ni tampoc el trobarem encapçalant el repartiment d'obres dramàtiques; a tot estirar, a mitjans anys seixanta, va figurar com a «home dins un sac» en una reposició de Valle-Inclán a Madrid. Perquè Simar, com a actor (però també com a persona, com a home d'ambigüitats manifestes i confessades), va tenir una vida difícil, una vida grisa, gairebé una vida anònima. Això no obstant, era un d'aquests personatges que, en aquelles èpoques en què el consum i la competitivitat no ho eren tot i el

*light «in saecula saeculorum»* no era sinònim de modernor, feien més passadora la sempre injustificada prepotència de qui creu que ha triomfat perquè l'estalonaven i en vivien amb tot l'enginy que la necessitat atia. Era un personatge irrepetible i divinalment estrambòtic.

Així és que un bon dia, quan va començar l'envitricollada tasca de comentarista cinematogràfic, Antoni Ramis va posar en circulació el pseudònim d'Antón Simar. Potser pensava que criticant, criticant, li podia sobrevenir un denou; o potser trobava el seu nom massa comú. No ho sé, però així signava les entrevistes



tes a actrius, actors i directors. També publicava notes de rodatge de pel·lícules i, fins i tot, quan se n'hagué anat a Madrid (després de comprovar que econòmicament no podia viure a Mallorca, cansat de patir fam i set d'injusta justícia social), va crear una mena d'estranya i no sé si diabòlicament virginal revista cinematogràfica de qualitat més que dubtosa, la qual, segons vaig sentir a dir, li servia per sobreviure pegant estocades als amics que s'hi acostaven.

Jo vaig conèixer Antoni Ramis a finals dels cinquanta o molt als començaments dels seixanta, just en el moment en què naixia Antón Simar, o sia, el seu heterònim no precisament pessoenc. Col·laborava al diari on jo feia crítica cinematogràfica (també havia de passar a màquina –una vellíssima Underwood de quan Scott Fitzgerald va escriure *El gran magnat*– les notícies que ens arribaven per aquell disforjo *bell*, un invent teutó), que no era altre que *La Última Hora* de format gran, amb pàgines que semblaven llençols. Simar en va deixar moltes de pàgines escrites, en el diari que dirigia aleshores Josep Tous i Lladó, i hi va protagonitzar moltes anècdotes. D'aquells temps (eren tenebrosos i franquistes, però de vegades també eren divertits i apassionants) i d'aquell singular personatge, en vaig escriure una narració, publicada en aquesta mateixa revista: *El cronista cinematogràfic (o l'home dins el sac)*. Va ser el meu homenatge a Antoni/Antón Ramis/Simar. Aleshores era viu, i vivia retirat –anònimament retirat– a la ciutat que l'havia vist néixer, Inca.

I permetin-me que acabi aquest record amb una cita de Welles a *This is Orson Welles*: «Tots som actors en el món.../... des del meu punt de vista l'actor és membre d'un tercer sexe. No, en absolut, no faig broma, crec que hi ha homes, dones i actors». Està prou clar?

Hi ha dones, homes, actors i n'Antón Simar.

«...sã kun Gud og jeg kan se, at du er belt alene», va escriure Ditlevsen abans de suïcidar-se. I jo també... ❖



Josep Franco i Giner

**L**a pràctica discursiva, i no la consciència del subjecte, és la base del saber. Allò dit, allò manifest, l'enunciat, és l'element diferencial que fa que les peces d'un discurs obtinguen un sentit, per relació topològica amb la resta de les peces. Com els fonemes de Roman Jakobson (Jakobson, 1963) o els parentemes-mitemes de Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1949). Un saber és allò de què es pot parlar en una pràctica discursiva; dels objectes

pràctica discursiva (Foucault, 1969). L'emergència d'una pràctica discursiva no pot dependre ja d'un *santó* papal, sinó d'unes relacions diferencials entre enunciats, de les quals no és més que una part fantasmàtica. L'eix consciència-coneixement-centralitat és substituït per l'eix arqueologia-pràctica discursiva-saber-exterioritat. Enlloc de totalitats, infinits. Tant si parlem de ficcions (models de representació), com si ho fem d'història (la història també l'hem de narrar) el sentit científic, unicòrnic, deixarà pas a una semiòtica interdisciplinària i ilimitada. El primer porta cap a la constitució d'una ciència, l'altre porta cap a l'ésser constituït per una mirada, i va més enllà d'una demostració científica per tal de situar-se (emplaçar-se) en la ficció, en el relat, en les institucions: les ciències apareixen sobre un fons de saber, però no poden en cap cas, sinó és a cops de reduccions, anul·lar-lo: així es fa la historiografia, escopint els altres.

L'any 1989 la Filmoteca de la Generalitat Valenciana editava el primer número de la *Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen* (AA. VV., 1989), que contenia una sèrie de propostes per a l'escriptura d'una *Història del Cine Espanyol*. Es tractava de formalitzar la investigació sobre la història del cine, tot constatant el fet de l'absència de models, si exceptuàvem les històries èpiques de Juan Antonio Cabero (Cabero, 1949) i Fernando Méndez-Leite von Haffe (Méndez-Leite, 1965), a més de l'esforçada de Carlos Fernández Cuenca (Fernández Cuenca, 1972), per tal d'impugnar molts judicis apressats sobre el passat i el present filmic espanyol i connectar metodològicament els treballs parcials que sobre autors, gèneres, escoles o èpoques, existien.

Amb tot, es reclamava un autor únic, responsable d'un equip que narrés la història seguint una metodologia pràctica molt realista, que vertebrés una obra global que permetria formular sòlides hipòtesis i avaluacions totalitzants, com ara la periodicitat en què hauria de segmentar-se per raó de règims polítics aliens a l'esdevenir europeu, malgrat la continuïtat sote-

rrada de professionals i empreses; història que contemplés l'economia i la indústria i les seves relacions amb l'Estat; que superi la devastadora destrucció del patrimoni cinematogràfic, la manca de memòries i autobiografies; l'apassionament ideològic, que porta a qui defensa el nou cinema espanyol dels anys cinquanta a desqualificar tot allò fet prèviament, i a qui vol recuperar-lo a considerar-lo magnífic; superar també la mancança d'estudis seriosos, per l'apatia de la Universitat, l'Administració; facilitar l'accés a les fonts disponibles i construir-ne d'altres, més adients i menys trivials.

I, sobretot, atorgar-li al cinema la categoria cultural, i industrial, afegiríem, que es mereix. Tota una declaració de principis per tal de cobrir un buit, l'any 1989, impossible de suportar per a la historiografia cinematogràfica espanyola, per a la historiografia espanyola; per a la suposada modernitat de l'Estat Espanyol. Modernitat que implicaria normalitat, un xic de continuïtat política, si més no des del segle XIX, com a la gran majoria dels altres països europeus. Per tal de fer història, història positiva, és clar, que és el que es desitja fer, és precis trobar continuïtats, sèries, conjunts, unitats i temes. I això és el que desesperadament s'intenta, amb prou feines. Cercar continuïtats allí on es pot: professionals, empreses, escoles, gèneres, escorcollant i comparant coses de vegades impossibles, com en les classificacions de Borges (Borges, 1975), passant-hi el cor enlloc del cap.

Si és cert que des de les Converses de Salamanca, maig del 1955, s'havia tancat la porta al cinema anterior (franquista, preferentment) per desconeixement, per esmena a la totalitat, en arribar la democràcia (anys vuitanta, ben bé) succeeix el fenomen contrari: tot és recuperable i magnífic (sembla impossible analitzar una filmografia sense considerar-la excel·lent). Però, a més a més, qui és qui farà aquesta història positiva del cinema? I contra qui? ♦



Bardem

així constituïts –objectes simbòlics; de la posició que ocupa el subjecte del discurs –no de la seva consciència; de les dependències de coordinació o subordinació dels enunciats on emergeixen els objectes – condicions de possibilitat de noves aparicions; un saber es defineix per les possibilitats d'utilització que permet el discurs; n'hi ha d'independents de les ciències, però no n'existeix cap que no porte associada una

Rod Cameron: On és el xerif?  
 Judge: No es troba bé.  
 Rod Cameron: Greu?  
 Judge: No. Només mort.

La dama de la frontera, de **Charles Lamont**

Antoni Oliver

**E**l cinema s'ha inspirat moltes vegades en el treball relacionat amb altres arts que també capten la realitat i la fraccionen i l'ordenen per contar una altra història, des d'una simple fotografia fins a un reportatge de televisió, o bé s'ha servit de la televisió com a espectacle per fer-ne una crítica o una denúncia. Una altra vessant d'aquest tipus d'històries és el dels reporters de televisió o dels testimonis de la realitat més sòrdida: els fotògrafs de la secció de successos.

*El ojo público* és una d'aquestes pel·lícules que reflecteix un caire sovint oblidat en el cinema: el treball dels fotògrafs de premsa. Uns altres personatges també veuen el món a través d'una càmera de televisió, com per exemple a la pel·lícula estrenada fa poc, encara a la cartellera *Territorio Comanche*, sobre el llibre d'Arturo Pérez Reverte. Hi ha hagut altres films relacionats amb el paper de la televisió com *El síndrome de China*, *Network* i, la darrera *Intimo y personal* protagonitzada per Robert Redford. Deixant de banda ara la televisió, la principal característica d'*El ojo público* (1992) de Howard Franklin és el seu aire de film negre i està inspirat en la vida d'Arthur Fellig, un fotògraf de successos en el Nova York dels anys quaranta i que a la pel·lícula és Leon Bernstein, interpretat per Joe Pesci.

El film recrea l'atmosfera del Nova York dels anys quaranta. El món tal com el veu el fotògraf de premsa "free lancer" que ha d'esser el primer en arribar al lloc per vendre la fotografia al diari. Aquesta pel·lícula té un to de relat negre que la fa atractiva. El protagonista capta la imatge d'una ciutat dura i despietada. La misèria, els assassinats, el crim i la sordidesa de les nits. Creu en reflectir la realitat amb una mirada objectiva i poètica a la vegada, amb la llum justa, i fa una fotografia expressivista. Està convençut que les seves fotografies són art, encara que són rebutjades pels editors de fotografies artístiques. L'atmosfera negra està bastant aconseguida. Quasi sempre és de nit, els personatges tenen una gran ambigüitat moral i apareix la imprescindible "femme fatale" que complica la vida al protagonista de la història i que, en darrera instància, li salva la vida, encara que ell se sent traït. Bernstein coneix els gànsters de la ciutat i el seu sicaris. S'enamora de la propietària d'un

café freqüentat per l'alta societat i a la qual acaben d'assassinar el marit. Ella li demana que investigui a què es dedica un personatge que li reclamava doblers al seu marit. Es descobreix un frau que acaba amb un enfrontament a tirs entre bandes rivals i que Bernstein aconsegueix fotografiar en directe. Ha tengut el seu minut de glòria. La vida segueix i ell continua solitari el seu camí. Hi ha altres pel·lícules protagonitzades per fotògrafs. *Detrás de la noticia* (1994) de Ron Howard i *Salvador* d'Oliver Stone (1985) que entraria també en la categoria del film denúncia.

La televisió ha estat també una font inegotable d'arguments per pel·lícules, com per exemple *Network* de Sidney Lumet i protagonitzada per Peter Finch. El protagonista és un presentador de televisió que ha perdut audiència en el seu programa i el despaxen. Anuncia que se suïcidarà davant les càmeres per tenir més audiència. Una executiva sense massa escrúpols, interpretada per Faye Dunaway, decideix que està com una cabra, però que la gent vol escoltar les seves opinions. Es converteix en un predicador antisistema. Diu que la televisió no és la veritat i que és un gran circ. Finalment, ha de canviar de línia el programa i baixa l'audiència. L'executiva, més que agressiva, el fa assassinar en directe per un grup terrorista. Altres pel·lícules no deixen tan malament el paper de les grans cadenes de televisió. A *El síndrome de China*, Jane Fonda denuncia que s'ha amagat un greu accident a una central nuclear. No només el cinema americà va tractar el tema de la televisió com a font d'inspiració. Federico Fellini va fer *Ginger i Fred* i, endemés de contar una història sentimental magistralment interpretada per Marcello Mastroianni i Giulietta Masina, aprofita per mostrar el món dels "shows" de televisió on surten imitadors i tot tipus de personatges estrafolaris. No és que sigui una pel·lícula exclusivament sobre la televisió, però és, en definitiva, una altra mirada lúcida de Fellini sobre la societat italiana i sobre la condició humana i la cultura audiovisual dels anys vuitanta, basada en el que es diu la "televisió fems"

Més darrerament el tema del director de programes amb problemes per culpa dels índexs d'au-

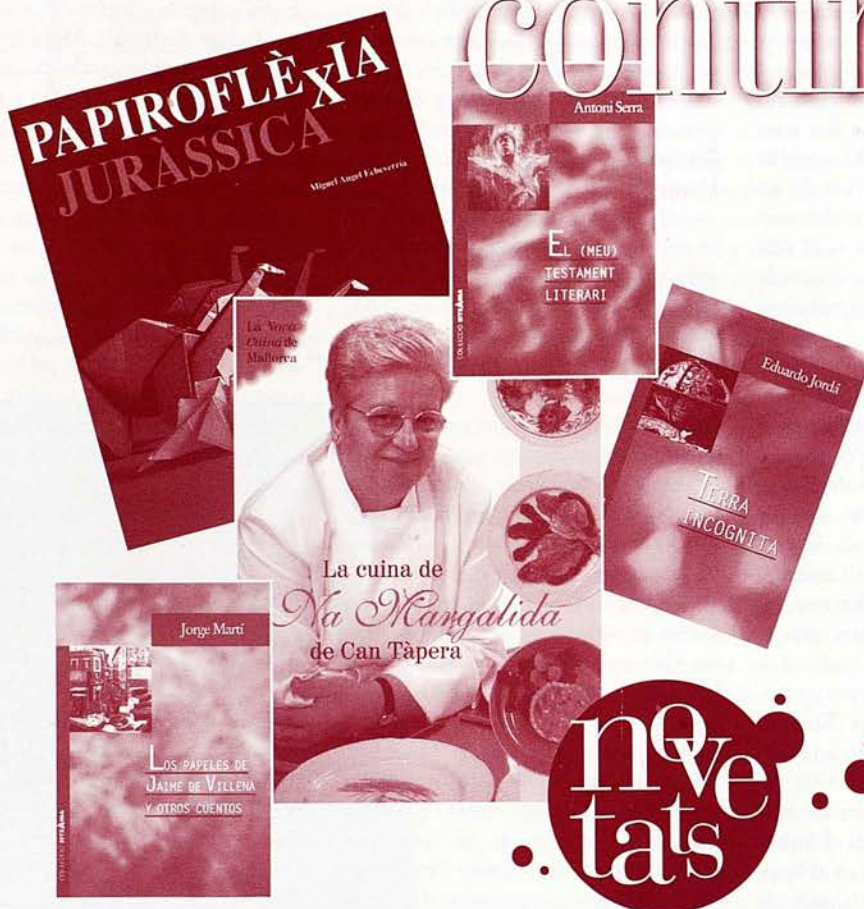
diència ha estat tractat en forma de melodrama a *Intimo y personal* protagonitzada per Robert Redford i Michelle Pfeiffer. Redford té problemes d'audiència i contracta una ambiciosa jove com a reportera que ha exagerat el seu "currículum" per aconseguir entrar a l'emissora i que ha estat, en realitat, guanyadora d'un concurs de bellesa. L'ensenyà, s'enamoren i ell decideix que ha de demostrar que no està acabat del tot i decideix anar a un país sudamericà per denunciar una intruïció del govern d'Estats Units en un conflicte i el maten. No és una de les pel·lícules més memorables de Redford ni sobre el tema, però incideix en la denúncia de com funcionen les emissores de televisió i presenta a l'home que ha "pigmalionitzat" una senyoreta, endemés se n'ha enamorat i després, per no sentir-se derrotat, s'ha de jugar la vida i la perd. Mala sort. Tot molt sentimental i per fer la llagrimeta i oblidar-se'n a continuació.

El fotoperiodisme i els mitjans audiovisuals han estat protagonistes de moltes pel·lícules. Unes amb caire de denúncia, altres més complaents o amb to de comèdia. Arturo Pérez Reverte va escriure un llibre sobre les seves experiències com a reporter a Sarajevo. Gerardo Herrero n'ha dirigit la pel·lícula, *Territorio Comanche* (1997), interpretada per Imanol Arias, Carmelo Gómez i l'argentina Cecilia Dopazo. Presenta el conflicte de Bòsnia vist per tres persones: un reporter veterà, un càmera també veterà i una periodista d'èxit molt més jove que vol donar un caire més sensacionalista a la informació. Les relacions entre els reporters, la història sentimental que sorgeix inevitablement, i com es veu la vida quan es viu en permanent risc, són els eixos del film que està ben interpretat i té una bona factura. No fa moltes concessions a la retòrica i descriu la guerra que segons Pérez Reverte "sempre és la mateixa, des de Troia a Sarajevo". ❖



*El ojo público*

# Estrenes en sessió contínua



nov  
tats

Cada dia a les millors llibreries.

**di7**  
GRUP D'EDICIÓ

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

## **PAPIROFLÈXIA JURÀSSICA**

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

## **LA CUINA DE NA MARGALIDA DE CAN TÀPERA**

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

## **EL (MEU) TESTAMENT LITERARI**

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

## **TERRA INCOGNITA**

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

## **LOS PAPELES DE JAIME DE VILLENA Y OTROS CUENTOS**

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



## SLING BLADE

(*El otro lado de la vida*)  
de Billy Bob Thornton

El film no es més que el revers d'un tema tan trivial com és el de la figura *forrestgumpiana*; en aquest cas el personatge es converteix en un heroi tràgic que s'endinsa dins l'Amèrica profunda en lloc de ser el símbol del "somni americà". Un guió previsible, la sobreactuació del protagonista i una posada en escena inert l'empobreixen.  
Valoració: 2

## A CIEGAS

de Daniel Calparsoro

El film pretén reflectir el conflicte entre el costat humà de la protagonista i l'ambient terrorista al qual ella mateixa pertany, però acaba nedant entre dues aigües cap a la meitat del metratge. Sense haver d'aguantar els habituals excessos visuals, l'espectador es troba davant personatges i situacions absurdes.  
Valoració: 1

## LA BUENA ESTRELLA

de Ricardo Franco

Estupenda pel·lícula que retrata amb pols ferm la configuració d'un triangle amorós en què tres personatges vulnerables i presoners de la soledat cerquen un refugi per allunyar-se de la seva marginació. Sense caure en el sentimentalisme i amb personatges complexos i ben raonats, i una posada en escena esquemàtica però en funció d'ells mateixos, el director conforma una obra notable.  
Valoració: 4

## AIRBAG

de Juanma Bajo Ulloa

Insuportable producte nacional que s'anuncia com un gran espectacle i que resulta ser un decebedor híbrid entre *Agarralo como puedas* i una *road-movie* desbaratada, tot recobert de crítica fàcil i humor banal. Un guió feixuc i graponer, excessivament carregat, la desmesura i la incontrolada exposició del fets provoquen el retop cap un film gens graciós i sí molt avorrit.  
Valoració: 0

## THE LOST WORLD

(*El mundo perdido*) de Steven Spielberg

Inferior seqüela de la precedent *Jurassic Park*. Un argument sense trama ni història, personatges desdibuixats i el primer nin malt dirigit per Spielberg acaben per enfonsar un producte ple de situacions previsible, acudits molestos i un demagògic missatge ecologista. Tan sols algunes escenes ben resoltes visualment aporten un cert interès.  
Valoració: 1

## ANNA KARENINA

de Bernard Rose

Anodina versió de la novel·la de Tolstoi que posa de manifest la incapacitat del seu director per portar una història en la qual es combina el dramatisme sentimental i la reflexió vital. Tot resulta ser un despropòsit amb un guió inconsistent i desequilibrat. Tan sols destaca la direcció artística i la interpretació de Sophie Mousseau.  
Valoració: 1



## HOMBRES DE NEGRO

(*Men in Black*) de Barry Sonnenfeld

Enèsim producte hollywoodienc que té en els efectes especials el seu màxim atractiu, i que tan sols cerca ser un rendible exercici de *merchandising*, oblidant per complet l'exposició narrativa i la planificació. La pel·lícula adopta un to de paròdia al voltant del gènere fantàstic malgrat l'aportació de l'irritant Will Smith.  
Valoració: 1

## VOLCANO

de Mick Jackson

A partir d'un argument ple d'inversemblances podem assistir a una nova mostra del cinema catastròfic que en l'actualitat les productores americanes intenten recuperar amb les seves macroproduccions d'efectes digitals. Plena de tòpics, com quasi tots els film d'aquest caire, la pel·lícula es conforma en esser un simple entreteniment que apunta superficialment alguns aspectes sociològics.  
Valoració: 2



Joan Dover

**FUEGO**

de Deepa Mehta

L'erotisme més contingut i versemblant vist amb molt de temps compensa un simbolisme potser massa obvi. I encara que la seva força transgressora deu esser major a l'Índia que no aquí - o per ventura gràcies a això mateix - la seva sinceritat la fa mereixedora de la nostra admiració.

Valoració: 3

**AIR FORCE ONE**

de Wolfgang Petersen

M'han donat quaranta paraules per descriure aquesta pel·lícula. N'he pensades moltes: (pseudo)americanisme, reaccionarisme, mitificació, mistificació, panegíric, pamflet, anticomunisme, puerilitat, rutina, avorriment, patrioterisme, estultícia, efectes, gens, especials, tudadissa, Close?, Oldman?, doi, doiot, doiet... Però em basta amb una: ridícula.

Valoració: 1

**SIEMPRE HAY UN CAMINO A LA DERECHA**

de José Luis García Sánchez

Denúncia grollera, pretesa anàlisi políticossal i humor gruixat que vol esser *esperpento* i queda en astracanada.

Només per a incondicionals d'Azcona. Per als altres, afortunadament, sempre hi ha un camí de llumets que marca la sortida del cinema.

Valoració: 1

J. A. Peréz de Mendiola

**BLACKOUT**

Escamotage de les dames Chez Ferrara.

Valoració: 2

**LA DAMA Y EL VAGABUNDO**

Senzillament Disney.

Valoració: 1

**MR. BEAN**

Una cara val més que mil paraules.

Valoració: 1

**CHEVROLET:**

Dura, contundent, ben contada i millor interpretada.

Valoració: 2

**MENTIROSO COMPULSIVO**

Hi ha cares que no valen ni una paraula.

Valoració: 0





# Programació cinema al Centre de Cultura "Sa Nostra"

## III CICLE LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA I EL CINEMA

15 d'octubre  
Spanish Earth (1937),  
de Joris Ivens

22 d'octubre  
Bethune, la forja de un  
héroe (1990),  
de Philip Borsos

29 d'octubre  
¿Por quién doblan las  
campanas? (1943),  
de Sam Wood

5 de Novembre  
Y llegó el día de la  
venganza (1964),  
de Fred Zinnemann



# LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA I EL CINEMA

## CICLE III

15 d'octubre  
Spanish Earth (1937),  
de Joris Ivens

22 d'octubre  
Bethune, la forja de un héroe  
de Philip Borsos

29 d'octubre  
¿Por quién doblan las campanas?  
de Sam Wood

5 de Novembre  
Y llegó el día de la Venganza (1964)  
de Fred Zinnemann

"SA NOSTRA"  
102  
Anys Cinema

CENTRE DE CULTURA "SA NOSTRA"

A les 20,00 hores.

Carrer Concepció, 12 - Palma

"SA  
NO  
TRA"  
Obra Soci  
i Cultu

# 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**