

Núm. 38  
Desembre  
1997



**MODERNS**

PAPERS DE CINEMA

**TEMPS**

"SA  
NOS  
TRA"

Obra Social  
i Cultural



**FULLER**  
al final del corredor

**Cicle Cinema  
Soviètic**



## STARDUST MEMORIES

De la meua vida - com a artista,  
almenys- se'n pot fer un gràfic  
tan precís com el de la febre  
amb altes i baixes, amb cicles  
ben definits

Truman Capote

**N**ovembre, desembre i gener - un trimestre que qualca damunt dos anys- acullen al Centre de Cultura el cicle de cinema soviètic. El cinema d'un país fred en l'època més freda d'aquestes contrades. La fredor de la mort de Samuel Fuller ens obliga a fer una aturada per recordar i homenatjar el realitzador ben igual que una altra mort, la d'un amic i d'un mestre, Damià Huguet -ja fa més d'un any- ens ha fet organitzar ara un cicle de tres de les pel·lícules que ell considerava les més importants de la història del cinema.

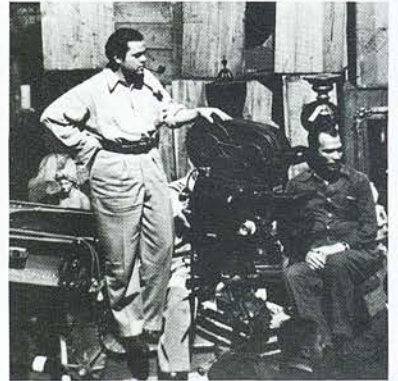
Damià Huguet era una persona senzilla. Des del seu amagatall de Campos escrivia. Tenia, però, una altra tara: li agradava el cinema. Insistia que hi havia cinc pel·lícules

que l'havien marcat: *A bout de souffle* (és difícil trobar-hi una traducció coherent, deia ell), *Ciudadano Kane*, *Viridiana*, *Il Gattopardo* i *Amarcord*. Bé, doncs, les tres primeres seran les que faran el cicle esmentat, en projeccions programades a Palma i a Campos.

El que defensava Damià Huguet era la investigació del cinema. Per això defensava també un aparell a vegades rebutjat pels més puristes: el vídeo. És bo revisar el que va deixar escrit:

*El vídeo és, indiscutiblement, una eina de feina imprescindible per a tota aquella persona que sent una passió, viva i diària, pel cinema: cita de mites i de records, de quimeres i somnis; però també de gran utilitat per al crític, l'historiador o el cinèfil ras que té amb aquest aparell*

*un accés directe, còmode i ràpid per a visionar un film, repassar una seqüència determinada, o cercar un detall que havia passat per alt en una altra visió recent.* ❖



## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Desembre 1997. Núm. 38

### 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  
Crespí, 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.

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





# Sobre història del cinema espanyol (II)

Josep Franco

L'any 1995 (AA. VV., 1995) s'insistia en les mateixes coses (alguns) que sis anys abans, literalment (és que res canvia en aquest país?), erre que erre: atipicitat del cinema espanyol; necessitat d'una indústria global digna de tal nom, de conjunt, que superi prejudicis intel·lectuals (el tòpic que el cinema espanyol era inexistent abans del 1955, industrialment, estèticament, políticament i intel·lectualment); recordant-nos que el cinema sonor republicà (va existir una cosa així realment?) i el de la guerra civil (es referiran als documentals?) fou reprimat pel franquisme (però Franco va morir al llit el 1975, i tan panxo!); desinterès, també per desconeixement, per la devastadora destrucció del patrimoni cinematogràfic (sobretot les cinc primeres dècades: conservem solament el 10% de la producció anterior a la guerra civil: de 137 títols només 35 són complets, fins el 1931), per l'apatia institucional; per la precarietat del mitjà (la rendibilitat econòmica excel·leix per damunt de la preservació del patrimoni cultural: paradoxa de l'èxit); però desinterès sobretot per la represalia nazi-feixista del règim franquista (el 16 d'agost de 1945 es crema a Madrid *Cinematiraje Riera*, on anà a parar l'any 1943 tot el material de distribució que hi havia a Barcelona); i les imprecisions dels títols de crèdit (en els films nacionals, pel Sindicat Nacional de l'Espectacle, d'obligada contractació; coproduccions internacionals, per l'obligada presència de personal nacional); ziga-zaga de la capitalitat industrial del cinema (València-Barcelona, 1906-1923: Monarquia Constitucional; Madrid, 1923-1931: Dictadura Militar de Primo de Rivera; València-Barcelona, 1932 (sonor)-1939: República Democràtica (?) des de l'abril del 1931; Guerra Civil: juliol 1936-Març 1939; Dictadura feixista: 1939-1975; Transició: 1975-1977; Monarquia Constitucional: des de 1978).

A part que considerem una broma anomenar Monarquia Constitucional el període d'Alfons XIII, comparant-lo terminològicament al que comença el 1978, anys vuitanta, des-

prés del colp d'Estat dels Tejero i Milans, o parlar de Democràcia l'any 1931, no acabem de veure on s'hi vol situar la pretesa continuïtat: el mut està travessat de dos períodes polítics molt diferenciats, la monarquia i la dictadura de Primo de Rivera; el sonor naix amb la República, continua amb la Guerra Civil i aboca en el franquisme; els gèneres de la Barcelona noucentista, 1911-1922, populistes i cosmopolites, no tenen res a veure amb el Madrid aristocratitzant del període 1923-1929, de l'espanyolada, la sarsuela, el cicle clerical i de bandolers romàntics; dins d'aquest mateix període, res tenen en comú Buchs o Noriega, amb Perojo o Florián Rey, ni aquests darrers entre ells; l'atomització de la pròpia indústria impedeix cap continuïtat; si és espill o no, el cinema, dels costums de cada època, sembla que sempre hem estat dins de la mateixa època, perquè el cinema nacional espanyol dominant sempre ha recorregut a mirar-se el melic, i aleshores caldria parlar més de diferències nacionals, regionals, i no pas epocals; si el cinema dominant barceloní o valencià deixa d'ésser-ho, a part d'ésser l'únic fins la Dictadura de Primo de Rivera, ho és més per raons de centralisme que no pas d'insuficiència industrial, malgrat tot, malgrat la crisi real manifesta. Ningú es pregunta si hagués pogut sobresortir-se'n, de no haver estat engolit per la Dictadura, i en quines condicions. Només s'afirma, no sabem si desitjosos, que va morir.

Efectivament, la cinematografia espanyola permet detectar aqueixes turbulències sociopolítiques en l'escriptura dels seus textos, és cert. I afegiríem que dóna pas a models personalitzats i individualistes fins arribar l'època franquista, en què la *fazaña* esdevé gènere dominant. I així hem considerat, en altre lloc, el cinema de *Cifesa*, atípic respecte del model de representació institucional. Però la historiografia espanyola cinematogràfica permet detectar,

també, una voluntat de cercar continuïtats positives (professionals, empresaris) allí on no hi ha més que falles folles fetes focs. Amb una sonora i esplendorosa excepció: el cant, de vegades èpic (*La aldea maldita*, 1930), de vegades líric (tota *la cal y el ladrillo* de Rey, per exemple), planyívol i angoixant, de la decadència d'Espanya. Constant que es manté, fins i tot, en la manera de presentar ara la Història del Cinema Espanyol, en els seus textos filmics (la col·lecció *Clásico Español* de Divisa Ediciones, 1996), i, com anem veient, en els seus textos escrits. Semblava que allò èpic s'esborrava amb les històries dels Cabero i Méndez-Leite, però torna a sortir amb força, cada cop que s'anuncia alguna nova *fazaña*. Amb motiu d'Audiovisual Español '93 es deia (Gubern, 1992):

*¿Hay que luchar por nuestra identidad cultural en el ámbito de la imagen móvil, o hay que aborrase el esfuerzo y el despilfarro de una tarea tan titánica como vana? El audiovisual no es sólo un pasatiempo (también lo es), sino el medio más influyente en la sociedad contemporánea y un vector decisivo en la configuración de la identidad cultural nacional.*

Torna-m'hi i torna-hi.



Florián Rey







# Una experiència singular

Alejandro Leyva  
Cinemateca  
de Cuba

**A**proximar-se al cine soviètic s'ha convertit en una experiència singular, en una mena d'examen arqueològic. La que va ser poderosa, prolífica i notable, tant en els seus assoliments artístics, com en les seves doloroses contradiccions, és ara una cinematografia morta.

Ja se sap: la Unió Soviètica va desaparèixer com a Estat, la seva existència va ser un parèntesi històric i avui aquells films es poden considerar relíquies d'una cultura encara pròxima en el temps, però ja passada.

Des de la instauració del règim soviètic a Rússia i altres territoris -amb la revolució d'octubre de 1917-, el cine va ocupar un lloc rellevant en l'atenció de les noves autoritats, que varen captar el seu poder de seducció sobre la població i les seves potencialitats per influir en les masses.

"El cine és, per nosaltres, la més important de totes les arts", va dir Lenin, el Fundador de l'Estat soviètic. Així es va enfocar i, des dels primers temps, es va concebre com un instrument útil de l'agitació i la propaganda sociopolítica.

Anteriorment, a la Rússia tsarista, on té els seus antecedents la cinematografia soviètica, l'aleshores novel·lós fenomen filmic es va inserir en el que avui en diríem cultura de masses, d'estil comercial. Adaptacions de clàssics de la literatura i, molt abundantment, versions de novel·les populars de

dubtós gust, aventures, històries sentimentals i, en general, melodrames, varen marcar el quefer cinematogràfic.

El 1908 es va realitzar la primera pel·lícula russa de ficció. Va ser *Stenka Razin*, dirigida per Vasili Gontxarov i produïda per Alexander (Abram) Drankov, de quatre minuts i mig de durada, basada en una cançó popular sobre un personatge semblant a Robin Hood.

Segons estudis recollits per l'especialista de la Cinemateca de Cuba Zoia Barach, des d'aquell anys i fins al 1917 es varen filmar unes dues mil cintes de ficció, a més de documentals, noticiaris i dibuixos animats. La història va fer un tomb i la cinematografia va rebre la càrrega ideològica del règim socialista, decidit a protegir la societat del que considerava perjudicials valors burgesos i a promoure els nous valors soviètics. Analistes d'aquests temes asseguren que, des del seu naixement, el cine soviètic va començar a ser objecte de prohibicions i censura oficial. L'1 de juny de 1918 es va estrenar el primer noticiari soviètic -*Cine setmana*-, del qual se'n varen fer quaranta-dues entregues en gairebé un any, on es tractaven sis o set temes a cada emissió.

La guerra civil que va tenir lloc de 1918 a 1922, després de la Primera guerra mundial, va ser tema sobresortint de la incipient indústria. Fonamentalment, entre noticiaris i documentals es varen realitzar al voltant de cent materials sobre els fronts bèl·lics, amb un total de cinquanta mil metres.

A més d'aquesta realitat, els films recollien manifestacions populars, sessions de congressos, treballs a fàbriques i comunes pageses, l'atenció a la infància i la lluita contra l'analfabetisme, entre altres imatges. El cine feia èmfasi en el reflex del nou model social que s'anava construint i l'adhesió de les masses a les idees bolxevics. Alguns títols en són il·lustratius: *Tots amb el fusell*, *Pau a les cabanes*, *Guerra als palaus*, *Viure en col·lectivitat...*

Al costat d'aquests, hi figuraven algunes adaptacions d'escriptors clàssics, russos i estrangers, com Ivan Turguènev, Jack London i Hans Christian Andersen, però les dures condicions econòmiques s'anaven imposant al quefer cinematogràfic.

L'any 1919, per exemple, Alexei Razumni va fer la primera adaptació de la novel·la *La mare*, de Màxim Gorki, que no es va poder exhibir per manca de materials positius. Només se'n varen poder estrenar fragments el 1920, el perí-

ode més difícil de la guerra.

Aquell mateix mateix varen desaparèixer pràcticament la mitja decena d'estudis privats que encara feien feina en la realització de versions d'obres literàries i encàrrecs del govern, cintes propagandístiques les darreres. Des de 1917 havien produït unes 350 pel·lícules, segons el recompte de Zoia Barach.

El març de 1921, el X Congrés de Partit Comunista va aprovar, en substitució del denominat comunisme de guerra, una Nova Política Econòmica, la NEP, que va obrir camins al comerç i la petita i mitjana indústria privats, així com a les inversions estrangeres.

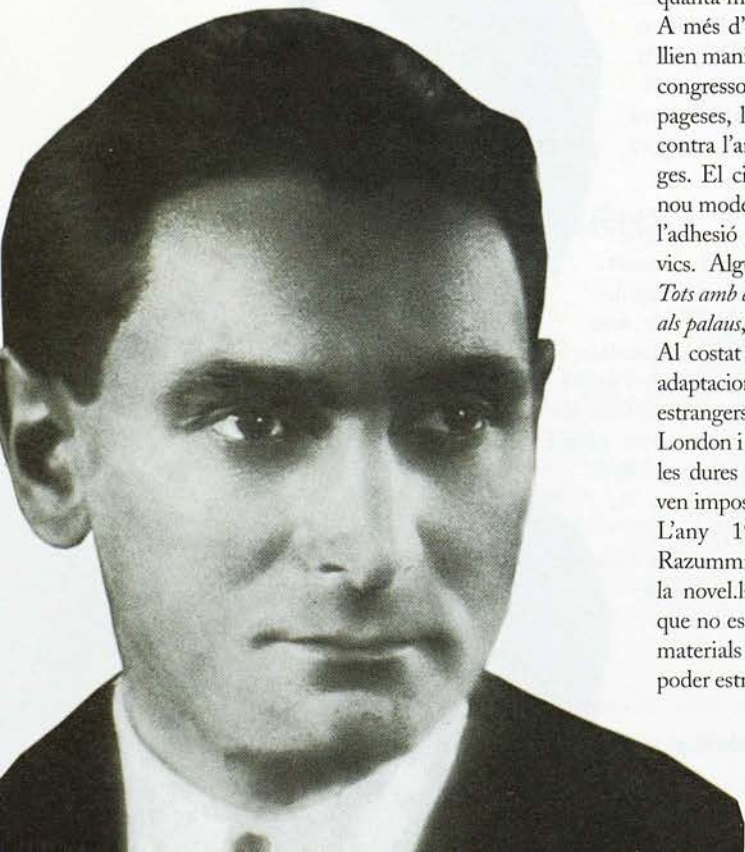
En aquestes condicions, va millorar sensiblement la base material de la cinematografia. Entre 1923 i 1924 es varen produir més de 100 films de ficció. Des de la perspectiva de la creació, la dècada dels 20 va ser memorable, fins i tot com a aportació a la cinematografia mundial, amb la tasca de l'avantguarda soviètica coneguda com "Cine d'Octubre". Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Usevolod Pudokin, Grigori Kozintsev, Alexander Douzhenko, varen ser alguns dels consagrats d'aquest període.

Amb Vertov, editor de *Cine setmana*, s'assenyala que va néixer el documental modern. A la seva obra, captada en les més dissímils circumstàncies per reflectir la vida, hi figuren *Cine-ull* (1924), *Cine-veritat* (23 films de 1922 a 1925), *La sisena part del món* (1926), *L'home de la càmera* (1926) i *La simfonia de Donbass* (1930, ja sonora).

D'Eisenstein, esmentar *Ivan el Terrible* (1944-46), *Octubre* (1928), *Vaga* (1924) i *El cuirassat Potemkin* (1925), una de les deu millors pel·lícules del món segons seleccions reiterades de crítics internacionals, n'hi ha prou per tenir una idea de la seva magnitud artística.

De Pudovkin recordam, entre d'altres, *La mare* (1926), Kozintsev *La nova Babilònia* (1929) i de Douzhenko *Terra* (1930).

D'altra banda, per les autoritats soviètiques va ser motiu de preocupació la proliferació de films que consideraven d'influència burgesa. El 1924, mot ja Lenin, Iosif Stalin va avisar sobre aquest assumpte en un congrés partidista i va exhortar a prendre les regnes del cine. Des de començaments dels 30 va agafar forma l'anomenat realisme socialista com a concepte i praxi d'una manera de reflectir en la cultura la societat.



Pudokin





A finals de la dècada, la cinematografia soviètica havia assolit un notable desenvolupament, amb peces de primeríssima qualitat. En aquella època es va instaurar a la URSS el període que els historiadors denominen del "culte a la personalitat". La intolerància i el sectarisme varen marcar també l'àmbit cultural.

A finals de la dècada dels 20 i en la dels 30, l'heroi es presentava com un ésser humà real, autèntic, com a les cintes *Txapaiev* (1934) de Serguei Vasiliev, *Els mariners de Kronstad* (1936) d'Efim Dzigan i *El diputat del Bàltic* (1937) d'Alexander Zarji i Iosif Jeifitz. Als 40 i 50 sorgeixen els anomenats "herois de formigó", amb una filmografia en què abunden les obres formalment pressup-tuoses, fredes.

"Per les seves qualitats, per les seves virtuts, no són éssers humans, estan per damunt mi" -observava sobre aquest assumpte el realitzador Grigori Txujrai. "L'únic que pot sentir-se davant ells és la temptació de caure de genollons, posició que no em convenç en absolut", hi afegia. Algunes obres representatives d'aquesta tendència varen ser *Els tractoristes* (1942, de Mark Donkoi), *El comunista* (1953, de Iuri Raizman) i *La jove guàrdia* (1948, de Serguei Guerassimov).

Moltes vegades apel·lant a claus, agafant senderes per evitar la censura, es varen fer també obres notables, com *Alexander Nevski* (1938, d'Eisenstein), *Arc iris* (1944, de Mark Donkoi) i *Maxenka* (1942, de Iuri Raizman).

Amb el XX Congrés del Partit Comunista l'any 1956, després de la mort d'Stalin, va començar una nova etapa en la vida sociopolítica de la Unió Soviètica, que en la cinematografia es va reflectir en els intents de reeditar els èxits de la seva era daurada, mitjançant realitzacions de major contingut humà, amb major emoció poètica i plàstica, tot i que diversos crítics li atribueixen una certa "arbitrarietat sentimental".

Entre els temes recurrents d'aquest lapse sobresurten la Segona guerra mundial, el sacrifici per la pàtria i l'amor traït, aquest darrer sempre universal. Cintes característiques de l'època, dita de "desglac", són *El 41 o el darrer trot* i *Cel serè* de Grigori Txujrai, *Pau al nou vint* d'Alou i Naumov, *Nou dies d'un any* de Mikail Romm, *La infància* d'Ivan d'Andrei Tarkovski, entre d'altres.

Les mesures impulsades per les autoritats, encaminades a millorar la infras-



tractura cinematogràfica i promoure la confiança, varen afavorir una tasca interessant de la generació emergent de realitzadors, tot i que varen persistir manifestacions del pensament dogmàtic i hi havia problemes d'organització.

El film *Tinc vint anys* (1963), de Marlen Iutsiev, va ser mutilat i diverses vegades va ser prohibida la filmació d'*Andrei Rubliov*, de Tarkouski.

Cap a finals dels 60 i començaments dels 70 es va incrementar la censura, inserida en el que en la història soviètica es coneix com a període d'"estagnament".

Diversos directors varen utilitzar l'obra d'escriptors clàssics a la recerca de camins per esquivar la censura i tractar facetes del present. Exemple d'això varen ser Nickita Mihalkov, amb la seva cinta *Peça incacabada per a piano mecànic*, i Andrei Mihalkov-Konchalouski amb *L'oncle Vania*.

Aquests realitzadors, germans, varen aconseguir així mateix films notables de temes no clàssics, com *El primer mestre*, *Romança dels enamorats*, *Sibèrtida* (d'Andrei) i *Esclava de l'amor*, *Sense testimonis* i *Cinc capvespres* (de Nikita).

Fonamental en aquella època va ser *Ascensió*, de Latitza Xepitxo, que va tenir complicades escaramusses amb buròcrates per fer el cine que desitjava.

També important va ser Elem Klimov. Sorteiant nombrosos obstacles, va rodar

*Agonia*, en la qual, basant-se en fets històrics, tractava la descomposició dels poders supremes.

En aquests anys, i com una mena de corrent més realista, paral·lela a la tasca dels realitzadors anteriorment esmentats, es varen desenvolupar els denominats films de producció, que reflectien les contradiccions socials, com la doble moral, el fals triomfalisme econòmic, etc. En aquesta vessant, hi figuren *El premi* (1974), de Serguei Mikaelin, i *Senyal de resposta* (1978), de Viktor Tregubovix.

Es varen fer, a més, pel·lícules commemoratives, com *Alliberament* (1969-71) de Iuri Ozerov, constituïda per cinc extensíssimes cintes sobre la Segona guerra mundial.

En aquesta època va augmentar la realització cinematogràfica en repúbliques soviètiques sense tradició. Il·lustratives són *La poma vermella* (1975) i *El ferotge* (1974) de Tolumiix Okeiev, de Kasajastan; *Relat sobre un desconegut* (1980), de Vitas Zchalakavichus, de Lituània; *Pirosmani* (1979), de Gueorgui Xenguelaia, i *L'ombra dels avantpassats oblidats* (1965), de Serguei Paradzahnov, aquests dos darrers de Geòrgia.

A partir de 1987, en allò que es pot considerar la vigília de la desaparició del cine pròpiament soviètic, es varen treure

Eisenstein





La mare

a llum cintes de velles glòries censurades i es varen començar a filmar unes altres de noves amb una llibertat fins aleshores desconeguda. Havien començat a recollir-se els fruits de la Perestroika. Elem Klimov va ocupar la direcció dels sindicats de cineastes de la URSS.

Es planeja que el cine aleshores es va fer més universal, i preferia reflectir la quotidianitat de l'home de sempre, amb les seves virtuts, defectes i contradiccions. Realitzadors novells i veterans varen prendre el camí de l'anti-conformisme.

El primer film d'aquest estil va ser *El missatger* (1987), de Karen Shajazarov, referit a la vida de la Unió Soviètica pre-Perestroika.

Altres noves peces varen ser *Penediment*, de Tengviz Abuladze, *La font*, de Iuri Manin, *El fred estiu del 53*, d'Alexandre Proixkin, *La petita Vera*, de Vasili Pichul, *El meu amic Ivan Lapshin*, d'Alexei Guerman, i *Demà va ser la guerra*, de Iuri Kara.

Al llarg de la seva història, el cine soviètic va assolir rellevants reconeixements internacionals. Algunes de les pel·lícules premiades han estat:

-*El diputat del Bàltic*, Gran Premi a la Mostra Internacional de París (1937).

-*Quan volen les cigonyes*, de Mikail Ralatozov, Palma d'Or al Festival de Cannes (1958).

-*La dama del canet*, de Iosif Jeifitis, premiada també a Cannes (1960).

-*Nou dies d'un any*, de Mikail Romm, Globus de Cristall al Festival de Karlovy Vary (1962).

-*El feixisme quotidià*, també d'aquest director, Palma d'Or al Festival Internacional de Documentals de Leipzig (1965).

-*La guerra i la pau*, de Servei Bondarchuk, Gran Premi ex aequo al Festival de Cine de Moscou (1965).

-*Moscú no creu en les llàgrimes*, de Vladímir Meushov, Oscar a la millor pel·lícula estrangera (1981).

-*Demà va ser la guerra*, de Iuri Kara, Premi Especial del jurat al Festival Internacional de Manheim, Alemanya (1987) i Gran Premi Espiga d'Or al Festival Internacional de Valladolid (Espanya), el mateix any.

Després del desmembrament de la URSS, les exrepúbliques teixiran les seves pròpies històries cinematogràfiques, si els és possible. En el cas de Rússia, la producció és inestable, segons les informacions de què disposem. La difícil situació econòmica d'aquest país repercuteix agudament en aquesta indústria artística.

Realitzadors destacats han de recórrer a finançament extern, com va ser el cas de Nikita Mihalkov per rodar *Cremat pel sol*, guanyadora d'un Oscar. Pels menys coneguts, suposam que la realitat és encara més dura.

En els països de la comunitat iberoamericana, el cine soviètic va tenir un cert impacte només entre els entesos. Va ser a Cuba, sens dubte, on va assolir una major divulgació pública i un acostament més profund per part dels crítics. Els cubans, en realitat, no varen entendre ni varen assimilar mai el ritme acostumat a les pel·lícules soviètiques, tot i que algunes, com *Moscú no creu en les llàgrimes*, varen provocar llargues coes davant de les sales on s'exhibia, fenomen insòlit davant films d'aquest origen.

La indústria cubana i la soviètica realitzaren algunes coproduccions, sense major significació, com *Soy Cuba* (1963), de Mikail Katalazov; *El jinete sin cabeza* (1973), de Vladímir Vainstock i *Capablanca* (1986), de Manuel Herrera. Però sí s'ha d'assenyalar que en les condicions de subdesenvolupament econòmic de Cuba, la indústria soviètica i, en general, les dels altres països d'Europa Oriental foren un punt de recolzament important pel quefer cinematogràfic de l' Illa.

Consideram que les sis pel·lícules que es mostren a les jornades són representatives del quefer cinematogràfic soviètic en les seves diferents etapes.

*El Cuirassat Potemkin* parla per si mateixa de la qualitat artística aconseguida pel cine soviètic silent; *Quando vuelan las cigüeñas* i *Paz al recién llegado* evocuen tot el període del desgel i deixen una forta impressió tècnica i artística; *El mirall* i *Cinco atardeceres* són una mostra extraordinària de films imaginatius, intel·lectuals i moderns; *Mañana fue la guerra* s'inserta en el millor del cine realitzat durant la Perestroika.

Totes les cintes en el seu conjunt, d'una forma o altra, enfronten el pas dels anys, i per si soles arriben a la contemporaneïtat deixant un llegat a les noves generacions d'un cine que volgué i digué coses importants.❖



# Estrenes en sessió CONTÍNUA

## Boulevard d'ombres

*Temps moderns*  
Format 125x185mm  
144 pàgines  
Preu: 1.600 ptes.

## El (meu) testament literari

*Antoni Serra*  
Format 125x185mm  
175 pàgines  
Preu: 1.450 ptes.

## Terra Incognita

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

## Fotobiografia Miquel Àngel Riera

*Francesc Amengual*  
Format 240x220mm  
132 pàgines  
Preu: 2.500 ptes.

## PAPIROFLÈXIA JURÀSSICA

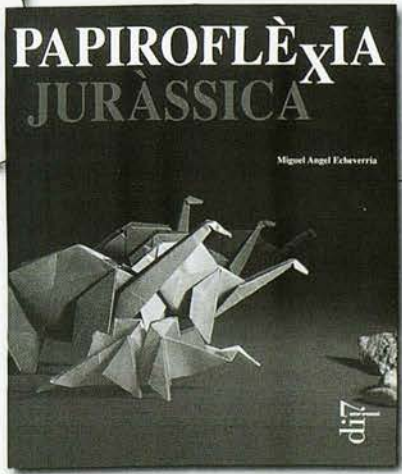
## Papiroflèxia Juràssica

*Miquel Àngel Echeverría*  
Format 220x250mm  
128 pàgines  
Preu: 2.500 ptes.

## FORTUNIO BONANOVA Un home de llegenda

## La cuina de Na Margalida de Can Tàpera

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



**di7**  
GRUP D'EDICIÓ

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





# Entrevista a Vicenç Matas

Rafael Gallego  
Miquel Cruz

**T**emps Moderns- ¿D'on va sortir la vostra afició pel cinema? **Vicenç Matas**-. Per a la meua generació el cinema era pràcticament l'única manera de saber coses d'altres llocs. S'aprenia més a les sales de projecció que no a l'escola. El cinema em va ensenyar com era el *far west* i el que feien els corsaris, per exemple.

**T.M.**- ¿Quin va ser el camí que vàreu seguir per formar-vos tècnicament i aprendre el llenguatge cinematogràfic?

**V.M.**-. La meua formació va ser bàsicament autodidacta: de petit, mon pare em va regalar una càmera petita i vaig començar a fer fotos. Amb el temps vaig anar evolucionant en les diferents tècniques: fotografia, súper vuit, setze mil·límetres... de totes maneres la millor escola de totes ha estat la televisió. També va tenir la seva importància una estada a París el '73 on vaig tenir l'oportunitat de veure moltíssimes

pel·lícules de grans mestres del cinema a la cinemateca de París.

**T.M.**-. ¿Com vàreu viure esdeveniments tan importants com ara l'esbucament de la Casa del Poble o la manifestació per l'Estatut d'Autonomia a l'any 1977?

**V.M.**-. Vivíem allò d'una manera molt especial, participant-hi activament. La meua càmera era subjectiva. Prens consciència que participant-hi formes part de la història d'aquest país. Em sent privilegiat perquè he viscut aquesta part de la història a primera fila, per les bones coses i les dolentes.

**T.M.**- ¿Quin era el vostre objectiu essent testimoni del que passava al carrer?

**V.M.**-. Cadascú tenia el seu paper. En el meu cas intentava obrir un petit forat de llum en la foscor de l'època i que d'aquesta manera la gent se'n temés que hi havia altres coses. Era una lluita diferent, ara la lluita és més



difícil, queda més difosa.

**T.M.**- ¿Per què tenim tan poca gent a les illes que hagi fet coses rellevants en el món del cinema?

**V.M.**-. Jo crec que no ha hi hagut una classe burgesa que es dedicàs al món del cinema com a indústria. Es necessita una infraestructura industrial i econòmica i després saber vendre el producte, que ha de ser especial i "nostre", i aconseguir que interessi fora. Tenim magnífics exteriors i una llum mediterrànea incomparable, també tenim llocs on editar, de gent de fora que ve a rodar aquí, però ens falta gent que s'animi empresarialment.

**T.M.**- ¿En què consisteix la vostra darrera feina, "El secret"?

**V.M.**-. "El secret" és la meua aportació als 100 anys de cinema. És un llarg de 50 minuts en el qual, a partir d'una petita anècdota relacionada amb el pòster d'una pel·lícula històrica: *El secreto de la pedriza*, faig una espècie d'investigació dels elements bàsics d'aquella obra feta per gent de Mallorca. Es toquen temes com ara el contraban, la història del pòster de la pel·lícula, etc.

**T.M.**-. Per finalitzar, parlem dels vostres futurs projectes.

**V.M.**-. Ara estic preparant un curtmetratge, *Dijous Sant*, dirigit per Jaume Vidal i que conta una curiosa història emmarcada en una processó de Setmana Santa. Estam rodant exteriors i no crec que estiguem molt a acabar. ❖



Vicenç Matas  
treballant a  
*Dijous Sant*

A qui els déus volen vèncer, primer el tornen boig.  
*Corredor sin retorno*, de **Samuel Fuller**.





# Aproximació al cinema a Mallorca

Miquel Cruz

**S**i una persona estigués interessada en l'estudi de la història del cinema a Mallorca, probablement la principal conclusió a què arribaria una vegada finalitzada la seva aproximació, seria la següent: el cinema en aquesta terra al llarg de la seva història, ha estat i és un cinema d'excepcions. És a dir, si ha ocorregut res d'important- la figura de Fortunio Bonanova-, si han sorgit cineastes interessants- Villaronga-, si hi ha hagut propostes renovadores- Col·lectiu Cinema-, ha estat emmarcat dins el camp de l'excepció, que malauradament compleix amb l'establert. Aquesta és la principal idea que ens queda després d'haver-nos apropiat a la història del cinema a Mallorca.

Les causes d'aquest estat agònic del cinema s'explica dins l'estructura econòmic-social a Mallorca, ja que no hem d'oblidar mai que el cinema és primera-



Igualment emmarcat dins l'anàlisi de l'estructura econòmic-social d'aquesta illa, podem afirmar que tampoc hi ha hagut una classe intel·lectual que s'hagi interessat pel cinema, com a expressió de les seves inquietuds i idees. Aquesta classe prové de la classe burgesa, la qual, a Mallorca i a alguns altres indrets de l'estat Espanyol, mai ha tingut cap interès per la cultura i menys per al cinema. A països com França aquesta classe té una tradició



Flor de Espino

corretges transmissores dels interessos de la classe econòmicament dominant, a més que la cultura dins la majoria de programes polítics juga el paper de la germaneta més feble. Una de les causes és la rendibilitat econòmica i electoral a llarg termini, i més si parlem de cinema.

Una vegada vist aquest panorama, ¿quin ha estat el factor que va fer possible l'aparició de glorioses excepcions dins el cinema mallorquí? Segons la nostra opinió el pur voluntarisme d'unes quantes persones que estimaven el cinema. La utilització i objectius de cadascú d'ells ha estat diferent. Però l'amor al cinema és indiscutible, una dedicació que és desconeguda per una gran majoria del poble mallorquí. Això significa llevar a la gent una part important de la seva cultura, una part de la seva personalitat com a poble.

La llista d'excepcions que hauríem de conèixer els mallorquins, comença amb el genial i emprenedor Josep Truyol i Otero, dues joies com *El secreto de la pedriza* i *Flor de espino* (¿quin universitari de les Illes en coneix cap de les dues?), els premis a fora d'Espanya de Pere March, l'interès i la força de joves com Jaume Salvà, els noms consagrats de Casasayas i Villaronga, fins arribar als joves valors dotats d'un gran talent com el col·lectiu La Guerrilla i Nick Igea (el seu sorprenent curtmetratge *Corderos de Dios* va ser seleccionat al Festival de Montreal).

És amb aquesta gent amb qui hem de treballar i per damunt de tot donar-los suport. Ja que d'aquí poc treballaran per uns quants marcs. ❖



ment una indústria composta de màquines i homes. Conseqüentment, el cinema es desenvoluparà segons la disposició de la classe social que monopolitzi el capital, i, avui dia, aquesta classe és la burgesia. Tornant a Mallorca, pensam que la falta d'interès de l'empresariat mallorquí a crear una mínima infraestructura cinematogràfica, entorn als apartats de producció i distribució ha determinat l'estat cinematogràfic actual.

molt forta de suport de la majoria d'expressions culturals autòctones. Com a conseqüència, la indústria cinematogràfica francesa és una de les més importants del món, tant si parlem qualitativament o quantitativament.

Com a darrera peça dins aquest entramat, ens referirem a les institucions. El paper d'aquestes ha estat decebedor. A causa del seu paper com a meres

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**.





# L'arribada del sonor a Mallorca (I)

Miquel Sbert i Barcelo

**E**l setembre de 1929 s'havia presentat el cinema sonor a Espanya, a Barcelona, al Coliseum amb *La canción de Paris* amb Maurice Chevalier.

El gener de 1930 s'inaugura a Balears en el cine Modern amb Trafalgar amb Corinne Griffith, pel·lícula sincronit-

zada, (el so amb la imatge, o almanco era el que es pretenia) pel sistema Vitaphone. "Contiene música, ruidos, canciones, diálogos, etc., segons la propaganda.

"Se ha procedido a la instalación de una nueva cabina en la que se instala-

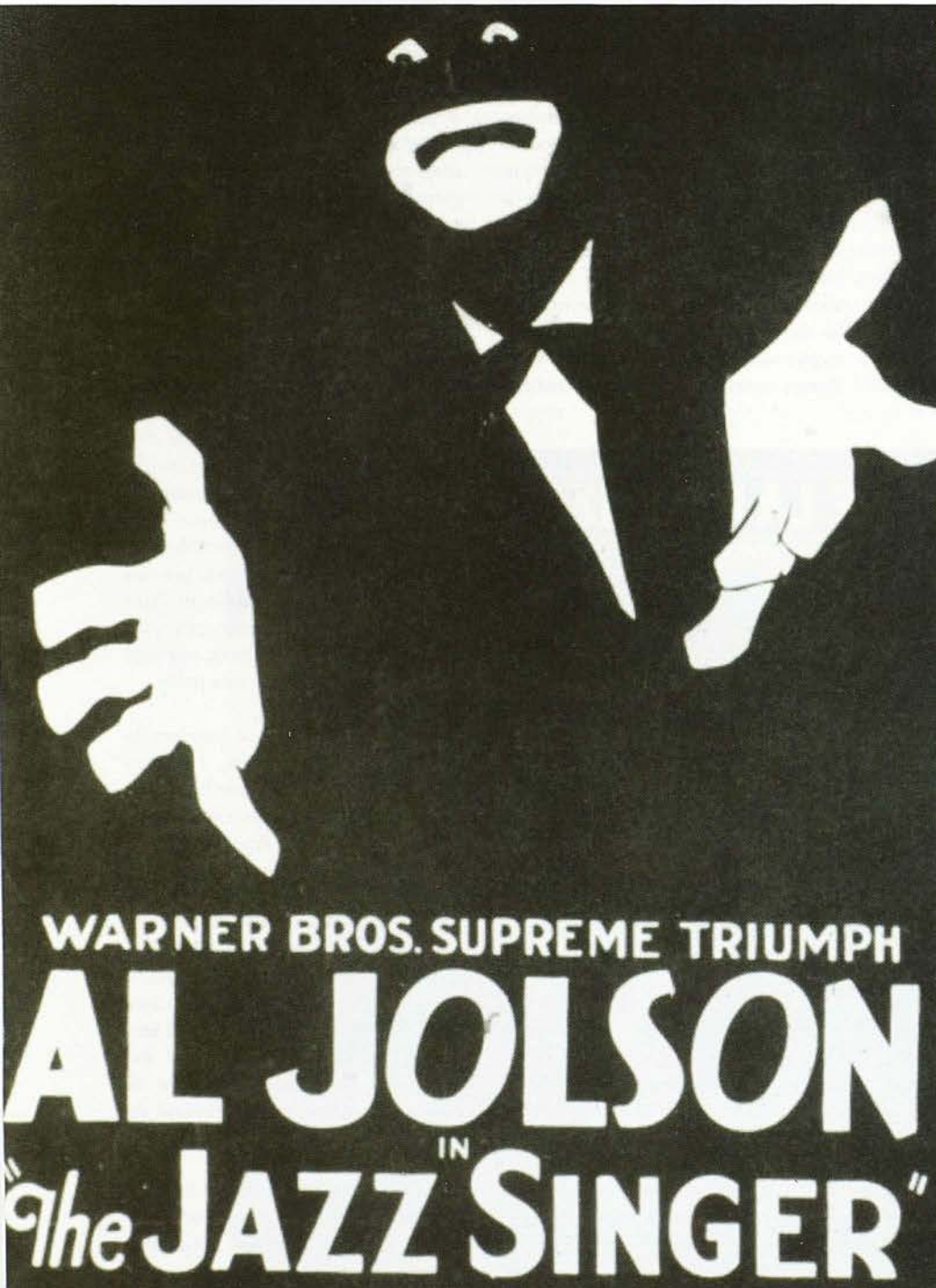
rán dos máquinas con objeto de que la cinta pudiera tirarse ininterrumpidamente desde el principio hasta el fin, cosa imprescindible para toda película sonora, La canción del piano resulta de magnífico efecto". Va durar sis dies en cartell. "El público siempre reacio a las innovaciones acogió con cierta frialdad esta innovación cinética, pero acude i eso que sólo ha conocido películas sincronizadas carentes de suficiente dinamismo".

Aviat es va instal·lar el sonor a dos cinemes més, el Rialto i el Modern de Santa Catalina.

El sistema Vitaphone consistia d'un sistema de sincronia elèctric o mecànic que movia al mateix temps l'aparell de projecció a una velocitat de 34 imatges per segon i un plat de 45 centímetres que girava a 33 revolucions per minut, amb un disc de quaranta de diàmetre sobre el qual anava un "pick up" que tenia dintre un aparell magnètic elèctric amb una agulla d'acer. Las oscil·lacions d'aquesta agulla quan rascava un solc impressionat sobre el disc és traduïa en lleus corrents elèctrics que anaven a un amplificador del que sortia la corrent prèviament augmentada per tal de fer accionar el nombre d'altaveus necessaris per a la capacitat del saló.

Aquests aparells sincronitzadors es diferenciaven dels gramòfons ordinaris per la seva mida, pel nombre de revolucions per minut, que era de 33 voltes, en contra dels gramòfons que eren de 80; en la duració de més de deu minuts en lloc de tres i finalment en la impressió que anava del centre a la perifèria, és a dir, en sentit contrari. Avantatges: No es podien mutilar les escenes i el so era sempre bo, ja que els disc als quaranta usos eren canviats, la qual cosa juntament amb el transport encaria molt el lloguer.

L'altre sistema el Movietone, era el de la franja al costat de la cinta mateixa on van fotografiades les oscil·lacions sonores que encara, amb algunes millores, és el que perdura. ❖



FORASTER: ¿Des de quan aquí no deixen enterrar els indis al cementiri?

ENTERRADOR: Des que el poble es civilitzà.

*Jazz i rialla*, Els set magnífics, de de John Sturges.





Les mentides d'una  
gàbia de vidre

# Per un cinema imperfecte (i III)

Jaume Salvà i Lara

**A** cabàrem parlant de l'ambigüitat. Aquesta -voldria especificar- aquí no és entesa com a definició agafada amb pinces d'un film superficial, que no arriba a mullar-se en cap bassa, que es perd en la incorrecció. Més bé es tracta d'un cinema que fuig de l'autosuficièn-

Ès per això que el cinema imperfecte no té perquè cenyir-se a produccions comercials en 35 mm. Conceptualment serveix igual una Mitchell que una Beaulieu. I així entram en el terreny del cinema aquí reivindicat pel que fa a les fonts que beu. Aquestes poden -i han- de ser diverses i molt variades:

Quant a pel·lícules no professionals -les que interesses més als creadors aficionats- s'ha de dir que el seu art es tracta de la imperfecció dins la imperfecció. Ja no es pot plantejar imitar el cinema perfecte -més que res per una qüestió de xifres de doblers-, però convé deixar clar que té una dinàmica pròpia i diferenciada respecte al seu germà gran imperfecte. En un film fet amb súper 8, la imperfecció involuntària arriba a límits importants perquè sovint en la posada en escena de la idea concebuda prèviament en paper la pel·lícula fuig de les mans del realitzador. Uns mitjans precaris, unes ajudes no implicades emocionalment en el projecte, unes limitacions temàtiques, pressupostàries i artístiques impossibiliten arribar a fer el que es podria fer amb menys mancances. Però aquestes es poden convertir en virtuts amb imaginació i un poc de *savoir faire*. No es tracta d'anar enumerant els trucs que salven dignament alguns problemes sinó més bé de conscienciar-se de les possibilitats del mitjà a l'abast de qualsevol per crear un film amb personalitat, conscient i orgullós de la seva imperfecció perquè és l'element que el fa una entitat pròpia, més lliure i no tan arriscada con el cinema comercial.

Aquí, si es troba la manera de fer-ho, hi té cabuda tot el que un imagini i que segurament no podria fer amb altres formats més grans. Només es té el límit tècnic -que tampoc no és tant com pareix- i el que un mateix tengui en el cervell. Això sí, s'han de descartar les històries impossibles precisament perquè si són impossibles no poden sortir mai bé.

El cinema imperfecte fuig del que queda fora de les seves possibilitats, del que és insincer amb ell mateix, del que li és imporpi, del conservadorisme innecessari, de la conducció del pensament de l'espectador, de l'autocontemplació, de frases com "és la pel·lícula més cara de la història", de la demagogia, de l'automutilació, de la por al fracàs i, en definitiva, de tot el que limiti les seves possibilitats a priori. ❖



cia, que sí es mulla però no emet cap judici de valor de cap tipus del que planteja als espectadors; és a dir, que mostra un procés sense analitzar-lo, perquè això implica impregnar-lo d'un únic punt de vista per tal d'homogeneïtzar el que desperta en l'espectador. El cinema imperfecte mai no cau en la simplicitat maniqueïsta del perfecte i conservador cinema d'encàrrec, darrere el qual sovint hi ha massa doblers com per arriscar-se a fugir de les normes que, seguides sense més, donen un resultat comercial bo.

des de la poesia al mateix cinema. Però no només adaptant obres senceres -això també ho fan el perfectes-, sinó incorporant al discurs cinematogràfic elements heterogenis, cites encertades i altres elements agafats de totes les arts que enriqueixin l'obra que s'està creant, sense que aquest fet ens faci baixar el cap davant la necessitat de recórrer a les altres arts. De cap manera no es pot permetre només fer un cinema pur, que només begui del mateix cinema i dels neurotismes del seu creador.

JOEL McCREA: (Mentre tanca la caixa fort davant la visita d'un concitadà).

No és que no me fii de vostè, senyor Curly. És que la caixa està plena.

El Sheriff de Dodge City, de **Joseph M. Newman**.





# Fuller, o la follia com a mètode expressiu

Antoni Serra

**N**'estic convençut, senyores i senyors: el món va començar a desaparèixer com a paisatge ètic i estètic, fins i tot físic, el dia que el varen voler convertir en un espai apte per a la raó, lluny del caos, cosa que va succeir el primer dia eclesiàstic de la creació.

El món només es pot concebre des d'un caire irracional i primitiu. Quan el transformen en una xarxa de competitivitats i el disfressen de cosmopolitisme, acaba essent no un espai lunar

Sí que hi té a veure, i molt. L'explicació és que els voldria parlar no del Fuller nat a Wolcester just en acabar la primera dècada d'aquest segle de les *immeravelles* que és el segle XX, segons els historiadors (clar que els historiadors en saben poca, d'història, i, en canvi, han après molta mecànica pròpia dels rosaris de l'aurora i, si en tenen dubtes, preguntin-ho a Bernard Shaw); no del Fuller recreador de *westerns* (*I shot Jesse James*); ni del primer Fuller immers en la filmografia bèl·lica (*The Big Red One*); ni d'aquell altre

versemblança de la inversemblança, expressada amb imatges vigoroses. La follia com a mètode expressiu. I, d'una societat d'assassins elegants, assassins de mans suaus per l'acció de cremes reparadores (amb alantoina?), de cabells llefiscosos amb molts tocs de brillantina, de dents lluents raspallades amb pasta que conté fluor a dojo i amb vestits comprats a botigues cares, què se'n pot esperar? Doncs que el periodista, que s'ha fet internar en el manicomi per escriure una història al màxim de realista, acabi foll, tan foll o més foll que tots els folls que hi viuen: un parany mortal, una història colpidora per moltes raons, ja que no crec que Sam Fuller hi plantejés només una qüestió pretesament moral en el sentit més convencional del terme.

Qui són realment els folls, és la pregunta clau. Com se sap que són folls?, en podria ser una altra.

*Shock corridor* ens projecta cap al dubte, ja sigui a través del personatge central, el periodista ambiciós de premis, ja sigui a través de protagonistes col·laterals, però essencials, com el negre que es creu membre del Ku Klux Klan i persegueix negres per matar-los, com el militar de profundes racionalitats bèl·liques i de cruel sentit destructor... Tota una galeria de personatges que són com el negatiu de la realitat assenyada, aquesta que circula sense cap estigma pels carrers d'una societat que vol ser moderna, avançada, la societat nord-americana de la tecnologia que substitueix els sentiments espontanis, però que no és més que la societat de les aparences, de la violència i, al cap i a la fi, de la destrucció de l'individu amb capacitat d'anàlisi i de crítica. Així ho vaig veure quan estrenaren la pel·lícula en els anys seixanta.

Ara que l'he tornada a veure, *Shock corridor* em continua plantejant preguntes: on és el manicomi? Fora o dintre les parets d'un psiquiàtric? On són els folls? En els manicomis o en els ministeris, les casernes militars, els despatxos dels capfars de la banca...?

Per a vostès va el pollastre... Però, abans d'avançar cap resposta, els recoman de tornar a veure *Shock corridor*. No es mereixen. ❖



*Shock corridor*

-comprensible, acceptable, per allò que pot tenir de llunàtic-, sinó un cementiri ple de silencis esquelètics... Llavors, justament, és el moment adequat perquè els que tenim la irracionalitat, la invertebració, com a mètode de sobreviure en una societat patètica que s'omple la boca amb la paraula equilibri i que fa tant com pot, des de la frontera racional, per accentuar els desequilibris, ens decidim pels vells filòsofs: Antístenes d'Atenes, Epicuri, Zenó de Clítion...

Supòs que gairebé ningú no endevina encara què té a veure tot això amb Sam Fuller.

Fuller d'expressió policíaca, tanmateix més prop de la meua sensibilitat (*The naked kiss*). Avui els vull parlar del magistral narrador d'una pel·lícula excepcional en blanc i negre a l'època del color (sobretot si ignoren les coloraines dels somnis, completament innecessàries en la meua opinió), com és *Shock corridor*.

A través de la història del periodista Peter Breck, que vol guanyar el Pulitzer descobrint l'autor d'un crim comès en un manicomi, Fuller aconsegueix la perfecta tensió narrativa, sempre *in crescendo*, la línia màgica que separa la

CAP DELS INDIS: Ens omple de vergonya que ens matin de fam!

Volem morir de millor manera!

*The Plainsman*, de **Cecil B. De Mille**





# Samuel Fuller: El cine és acció i emoció.

Jaume Vidal

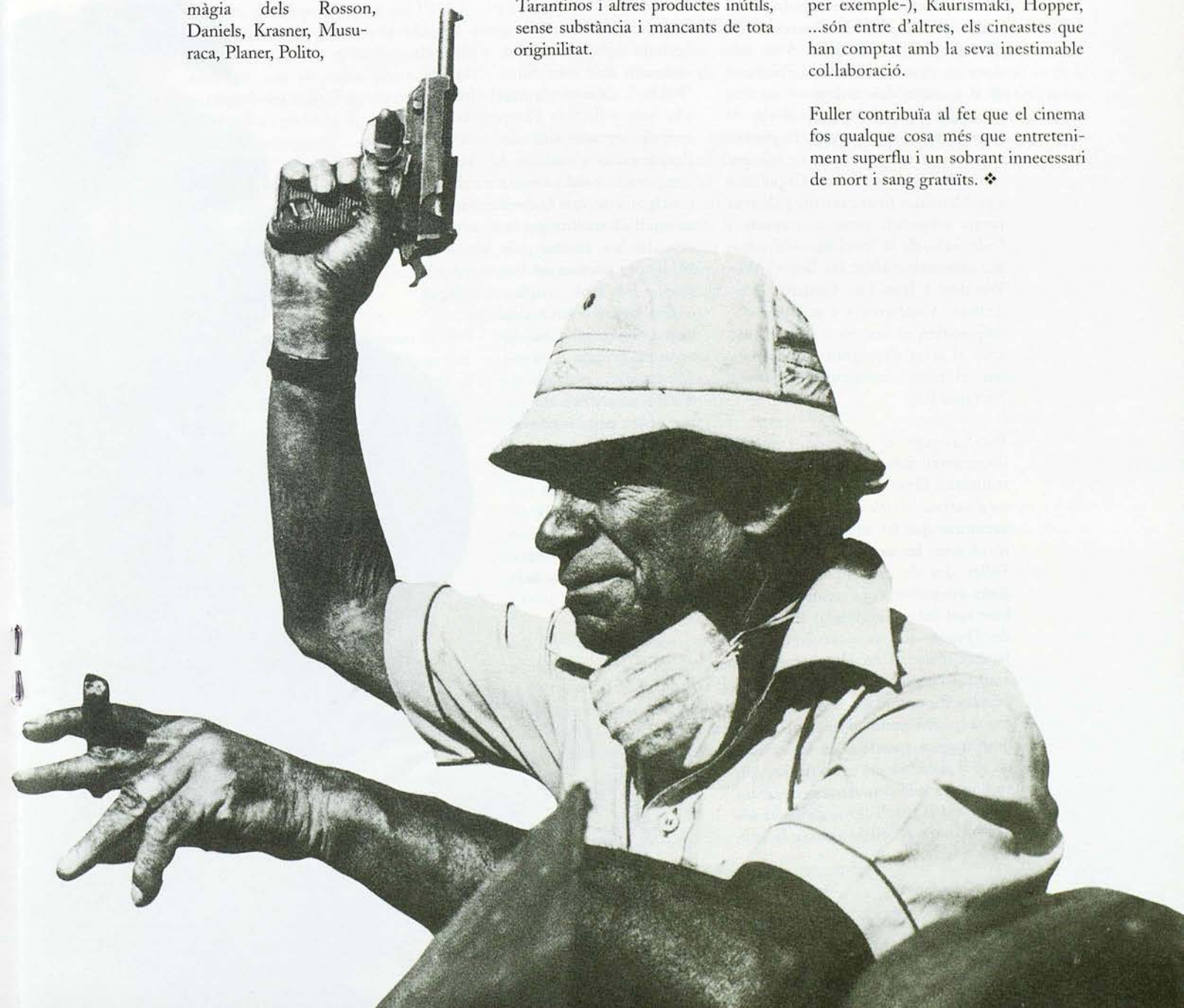
**D**e cada vegada són menys a la castigada (cinematogràficament) costa oest dels EUA. Resten els Kazan, Wilder, Boetticher i qualcú més, que ara la memòria es resisteix a recordar. Són els darrers clàssics d'una època daurada vista des d'ara, abans era normal-que per raons diverses i conseqüències òbvies són impossibles de reproduir. On són representats els productors d'antany: Zanuck, Wallis, Wanger, Zukor, Cohn, Mayer, Goldwyn, Selznick, Warner, etc...on són els substituïts dels Bracket, Furthman, Hecht, Maltz, Nichols, Trumbo, Johnson,... i la màgia dels Rosson, Daniels, Krasner, Musuraca, Planer, Polito,

Schufftan, Toland, Freund, etc...per no parlar dels actors, directors artístics i d'altres: farien una llista interminable. Amb la mort de Fuller, desapareix una peça d'aquest gran puzzle que dissortadament es destrueix, o es construeix al revés, tant se val. Amb la mort de Fuller, desapareix una veu, un color, tota una atmosfera inquietant i suggerent. Avui les pel·lícules tenen una altra olor, una altra veu, un altra tinta, per altra part, sí és veritat que hi ha un Allen, un Eastwood, que, de tant en tant, apareix un McQuarre, un Helgeland, uns Cohen, un Singer, un Hanson, un Sayles. Però també és veritat que és poca cosa davant tant de Stallone, Willis, Van Damme, Tarantinos i altres productes inútils, sense substància i mancants de tota originalitat.

Amb la mort de Fuller, el món del cel.luloide queda més desert i pobre, emmudeix una veu independent, personal i ferma, infinitament insinuant i provocativa. Una veu i una experiència al servei d'un cinema sense concessions.

Una veu contestària, sempre fent cos al costat dels més capdavanters i més innovadors de l'art cinematogràfic, no debades va treballar i contribuir al desenvolupament de les noves generacions de cineastes d'Europa i Amèrica, aportant la seva saviesa i experiència. Wenders, Godard (possiblement amb qui tenia més afinitat estètiques-el concepte de "raccord"-per exemple-), Kaurismaki, Hopper, ...són entre d'altres, els cineastes que han comptat amb la seva inestimable col.laboració.

Fuller contribuïa al fet que el cinema fos qualche cosa més que entreteniment superflu i un sobrant innecessari de mort i sang gratuïts. ❖







# Samuel Fuller o la violència com a exercici de catarsi cinematogràfica

Toni Figuera

Quan la feina del cronista de cine acaba per convertir-se en un interminable recompte de necrològiques i epitafis. Quan, amb el pas dels anys, un acaba per descobrir que aquest simulacre de la vida traslladat a una pantalla que en deïm cine no és res més un urgent exercici de declarada necrofilia, aleshores fan ganes de callar d'una vegada per totes, tot i que sapiguem que el silenci no és tampoc cap resposta.

Ahir els va tocar el torn a Robert Mitchum, a James Stewart, a Pilar Miró. Demà -el demà també morirà qui sap si a Frank Sinatra, Kirk Douglas, Elia Kazan... Avui ens correspon parlar de Samuel Fuller, no sé si el darrer dels independents dins d'aquesta aterridora maquinària de dependències que va ser Hollywood; qui va acabar vagant, havà en mà, per mitja Europa, a la recerca d'hipotètics i problemàtics finançaments pels seus futurs projectes, entre el respecte i l'admiració de la "intelligència" europea cinematogràfica: (es llegin) Win Wenders i Jean-Luc Godard, entre d'altres. Vagabundeix i errància que emparenten el seu va i ve constant amb el d'un altre gran compatriota seu: el també independent i errant Nicholas Ray.

Parafraçant el títol d'un recent documental sobre la seva vida i obra realitzat a Gran Bretanya: *La màquina d'escriure, el rifle i la càmera*, podem aventurar que les imatges -absolutament totes les imatges- dels films de Fuller des de la primera pel·lícula *Bales vengadores* (que agafava com a base real del seu argument la història de l'home que va assassinar Jasse James) ressonen en les nostre oïdes amb el so percutant d'unes tecles grapejades furiosament i sense descans, ens colpegen eixordadorament com a descàrregues apuntant en línia recta no sé si al centre del cor o del cervell, en una acabada demostració que Sam Fuller era d'aquell tipus de cineastes que on posava l'ull hi posava la bala

(dic la càmera). I aquí tenim, per confirmar-ho, títols com: *Una luz en la hampa*, *La casa de bambú*, *Casco de acero*, *Invasión en Birmania*, *Uno Rojo división de choque*, etc. En aquest sentit, la millor i més controvertida imatge filmica de la seva desconcertant, ambigua i contradictòria personalitat ens la va brindar, com a homenatge i recordatori, Jean-Luc Godard a *Pierrot le fou* en fer que el mateix Samuel Fuller interrompés bruscaament en la pantalla dirigint una pel·lícula -cine dins del cine- i disparant a l'aire un revòlver al crit repetit d'"Acció!", com si d'una càrrega del setè de cavalleria o de la brigada lleugera es tractés.

Independentment de quin fos el "gènere" concret a què s'adscriu cadascun dels seus films -"thriller", "bèl·lic", "western", "melodrama"-, s'hi veia reflectida l'empremta d'un estil tan vigorós, dinàmic i potent en l'explicitació visual de la violència sempre a freqüència del paroxisme dels seus protagonistes, que la descàrrega emocional d'adrenalina que la contemplació de les escenes de les seves pel·lícules provoca en l'espectador es resol en el millor al·legat antibel·licista o antiracista que es pugui imaginar. Cosa que ve a emparentar la seva filmografia amb la d'altres cineastes de la mateixa generació, els "estilemes" personals dels quals pel que fa al tractament de la violència -ja sigui de forma explícita o latent -resulten coincidents amb els del nostre director

(pens, per exemple, en el Richard Fleischer de *Sábado trágico*, en el Robert Aldrich de *El beso mortal*, o en el Don Siegel de *Código del hampa*). Al cine de Fuller, les imatges parlen per elles mateixes i totes les falques ideològiques o morals amb què se les vol justificar o rebutjar són fora de lloc: és el que passa sempre amb el cine de bona llei. I no hi ha dubte que Sam Fuller era un director de raça.

Durant les setmanes que han passat d'ençà que la premsa va airejar la notícia de la seva mort,

he tingut l'oportunitat de recórrer repetidament a aquell cobert d'aspectes arxivats, a aquell *doppelgänger* en miniatura de la gran pantalla que és el vídeo, amb la finalitat de recuperar per la memòria algunes de les que consider les seves millors obres: *Manos peligrosas*, *Yuma*, *Corredor sin retorno*, *Perro Blanco*... I la revisió de cadascuna m'ha ratificat en la idea que provar d'explicar el seu cine a partir d'uns determinats "apriorismes" o afegitons ideològics resulta un exercici va.

Tot i que de vegades el tractassin d'anticomunista visceral, de feixista, de patrioter -i, de vegades, de tot el contrari- el cine de Samuel Fuller a la fi acaba per imposar-se'n per l'única força alliberadora de les seves imatges. I el que més m'ha impactat en revisitar ara els seus films abans esmentats ha estat el fet de descobrir-hi el que en podríem dir "recessos d'emoció continguda" -pudorosament continguts en el seu afany d'equilibrar aquella espiral laberíntica de violència creixent que batega al fons de totes les seves pel·lícules- que, en particular a mi, em resulten absolutament antològics. Recordem-ne uns pocs només:

-A *Manos peligrosas* la carícia de l'hàbil carterista que interpreta Richard Widmark repasant suaument

la galta tumefacta d'una Joan Peters a qui ell mateix prèviament havia copejat. O l'assassinat fora d'enquadrament de la confident de la policia que interpreta una superba Thelma Ritter, a l'anònim enterrament de la qual assistirà únicament, després d'haver-ho pagat de la seva pròpia butxaca, el personatge interpretat per Widmark.

-A *Yuma*, l'admirable seqüència de la conversa, vora el foc en plena nit i enmig de la pradera, entre Rod Steiger -per una vegada més contingut que mai- i Coyote Andante -el guia sioux que encarna aquell admirable actor secundari de rostre entranyablement apergaminat que va ser Jay Flippen- en la qual li recorda al primer com seria de bell dormir a la rasa amb una dona al costat en lloc d'haver de fer-ho damunt la sella.

-A *Corredor sin retorno*, pel·lícula que deixa poc espai perquè l'espectador respiri, pens en el malson freudià de Johnny, el periodista, que es precipita a l'inforn de la bogeria duit pel seu malaltís pla per esclarir un assassinat en un hospital psiquiàtric, cosa que el conduirà -imagina- a l'obtenció del premi Pulitzer. Enmig del seu esquizofrènic deliri ("els déus tornen bojós els qui s'atreveixen a desafiar-los", segons sentència d'Eurípides) se li apareix una imatge empetitida de la seva al·lota -Constance Towers- vestida encara amb les malles amb què actua a un antre d'*strip-tease* i li xiuxueja paraules d'avertiment mentre ascendeix -presència diminuta- pel pavelló de la seva orella, com si es tractés d'un personatge de Lewis Carroll.

-A *Perro blanco* (que em sembla l'obra mestra de Fuller i una de les millors pel·lícules nord-americanes en molts d'anys) totes les memorables escenes que tenen com a objectiu el reensinistrament, per un ensi-

nistrador negre, d'un ca blanc educat des de la infància per un racista enfol·lit perquè assassini gent de color, amb la finalitat d'esborrar els seus instints criminals. Això possibilitarà un inoblidable "joc de mirades" en pla-contraplà entre ensinistrador i ca dignes de figurar a qualsevol antologia de les millors seqüències de la història del cine.

Fuller ha mort. Però queden les seves pel·lícules: aquella vertiginosa successió d'"ombres de sospita" o d'"ombres acusadores" que són en definitiva les imatges que vénen a recordar-li, una vegada i una altra, a l'indifens espectador, la seva condició de permanent "blanc mòbil" davant d'aquella inesgotable carrabina de repetició que és el temps, l'arsenal de bales de la qual no es tuda mai: totes fereixen i la darrera mata. La mateixa que ara se n'ha duit per davant Samuel Fuller: l'home de la màquina d'escriure, del rifle i de la càmera. ❖



PAINE: ¿Casar-me jo? Impossible!  
 REAGAN: ¿Per què?  
 PAINE: Perquè hauria de casar-me amb una dona.  
 REAGAN: ¿I què tenen de dolent les dones?  
 PAINE: Que es comporten com a dones.  
 El jugador, d'Alan Dwan.





# Samuel Fuller Stop És mort Stop

Navier Flores

**S**amuel Fuller va debutar com a director, amb la pel·lícula *Balas vengadores* - (1948), un western que, en la versió que es va poder veure a la Filmoteca, no durava 80 minuts-era l'any 1943-.

Abans va tenir un seguit d'oficis que li van permetre i facilitar la seva carrera cinematogràfica. Cronista de guerra, escriptor, guionista i també finalment actor, va servir-se de la seva pròpia

cosa que resulta bastant explicatiu del seu estil cinematogràfic.

Tot i això, el que més estranya en valorar la seva carrera, és el sorprenent respecte i dignitat com tracta els seus personatges més durs i inclassificables. Destacava la seva atenció en presentar tipus que, si bé ens els podíem trobar circulant per carreteres comunes a tots nosaltres, en canvi semblava que ells havien topat amb tots als clots. Les emo-

ficava interessos socials més rendibles.

El valor de les persones sempre ha estat per Fuller per damunt de les circumstàncies i dels condicionaments i necessitats de les comunitats de doble moral.

Fuller no era tot sol en aquesta creença, però sí en canvi, que era el que millor es movia i el que més còmode semblava sentir-se alternant històries en què els seus personatges es retrobaven sempre amb el rebuig i la incomprensió d'una moral feta d'arguments socials més propis de comunitats quasi religioses.

A pesar que la seva influència en el cinema dels anys setenta i vuitanta ha estat molt important, com demostra la seva aparició a pel·lícules de Godard, Wenders, Kaurismaki,...va tenir molts de problemes de finançament entre els anys seixanta i setenta, cosa que va fer que pelegrinàs per Europa i Amèrica com si fos algun dels seus personatges, però aquest era un dels deutes que havia de pagar per mantenir una independència que era insòlita a Hollywood. Va rodar, molt sovint, els començaments més tepidants que es recorden dins el cinema americà, com si tengués la necessitat de fer-se escoltar en silenci; deixava l'espectador clavat a la butaca amb els primers minuts de pel·lícules com *Underworld USA* o *Una luz en el hampa*.

No és freqüent a la història del cinema que un director utilitzi tots els mitjans cinematogràfics al seu abast - interpretació, guió, música, muntatge, direcció- per fer una cosa tan senzilla com contar una història de la forma més ràpida, precisa, concisa, comprensible i entretenguda possible. A una de les seves millors pel·lícules, *Corredor sin retorno*, hi surt una sentència d'Eurípides que diu alguna cosa així com "A qui els déus volen vèncer, primer el tornen boig". Bé, potser en el cas de Fuller no hagi estat així, però almanco ho varen intentar. ♦

experiència per crear-se un estil que no era deutor de ningú.

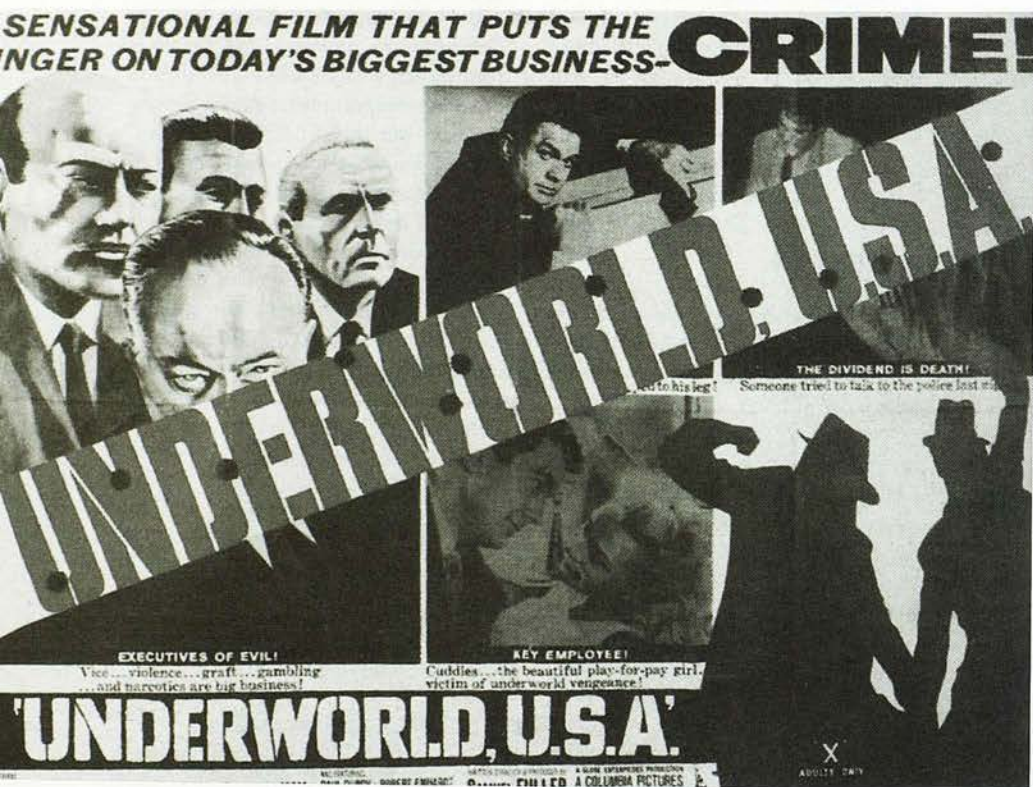
Fuller no era gaire amic de les subtileses descriptives que adornaven els ambients i els personatges de les pel·lícules i preferia ser sec com un tret a l'hora d'afrontar les històries que li servien de suport narratiu.

Com ell mateix afirmava en ocasions, va ser l'únic cronista de guerra que mai va emprar adjectius per descriure la situació en el front i en el camp de batalla on va anar diverses vegades,

cions d'aquests personatges era el que a ell li interessava més ressaltar. Personatges que sovint eren víctimes de si mateixos o d'un entorn social on encaixaven; vistos però sense un gens de compassiva sensibleria, respectant la seva actitud moral d'una forma que fa pensar que ell mateix no semblava ser gaire lluny.

La integritat a vegades era representada per una exprostituta-*Una luz en el hampa*- o per un lladre-*Manos peligrosas*- per posar un exemple.

Fins i tot a vegades aquesta moral sacri-



WALTER BRENNAN: ¡Quan un fill meu treu un revòlver de la funda, ha d'utilitzar-lo!  
Passió dels forts, de John Ford.



Claudio Barrera

**R**animats de l'anestèsia cinematogràfica estiuenca i del col.lapse efectista i tremebund a què ens tenia rellegats d'un temps ençà el cine americà de rabiosa actualitat, a la fi va arribar la tardor, i imitant els postulats publicitaris d'uns grans magatzens ha arribat amb gust "canyí".

I "canyí" entre els canyís. Almodóvar amb la seva *Carne trémula* escarrufa les pells amb una història que contrasta

Rendell, és un "collage" de gèneres policíaco-eròtico-thriller-tragèdia-drama, amb una pretesa autonomia de moral i impudícia, presenta una estructura circular en la qual els homes tenen el protagonisme i suporten el pes emocional, fins ara vedat de dones. *Carne trémula* és el primer treball en què no hi participa cap dels seus fetitxes habituals, llevat del tradicional "cameo" del seu germa Agustín, que fa de paleta. Causa una certa perplexitat la vinculació de la trama amb una història de llibertats a les darreries del franquisme, l'aparent relació amb un conflicte sociopolític com vol al començament i al final, no s'entén ni es justifica gaire. No hi estic molt convençut. L'homenatge a Buñuel, amb diverses seqüències inserides dins la història que viuen els personatges, li permeten una llicència de categoria i profunditat al film.

El nostre estimat Agustí Villaronga s'espolsa la patinada de *Pasajero clandestino*, 99.9 és un inquietant thriller, ple de suspense i elements fantàstic, impecablement dirigit i millor interpretat, que aconsegueix posar la pell encara més escarrufada que no la tremolor d'Almodóvar. El climax i la intriga sobrenatural que aborda successos paranormals amb un vernís terrorífic i claustrofòbic, s'aguanta des del començament fins al darrer moment.

Capítol a part i honorífic, tot i que en aquest cas *british*, però també "canyí", per aquell afany de retratar un cine personal com el britànic, destaca *Full Monty*, pel·lícula de baix pressupost i zero pudor. Aquesta comèdia proletària, gènere sorgit els anys 80 com a reflex de la crisi britànica postindustrial que tan bons exemples ha produït a títols com *Café Irlandès*, *Riff-Raff*, *La Camioneta*, o la més recent *Tocando el Viento* (amb la qual té molts d'elements d'encontre i a la vegada de distanciament), es podria qualificar com una comèdia més de realisme social, que el cine britànic gusta d'usar i abusar.

Salvant les distàncies dels defectes de forma, i els derivats de l'escàs pressupost, val la pena destacar amb escriure

la varietat del seu registre emocional, el convenciment efectista i la commovedora història d'uns personatges que conformen una heterogènia *troupe* disposada a "donar-ho tot", potser perquè no els queda "res" ni tan sols autoestima, davant de 400 dones. Són autèntics desemparats i prototipus del realisme social de l'herència thacheriana. El to xerraire, audaç i mordaç, amb un pèl de "sex-appeal", no n'amaga les tragèdies personals i proposa una reflexió sobre la manera com els homes, i en particular els desocupats es veuen forçats a trobar l'energia per reinventar-se a si mateixos en un món en què el seu paper dins la societat s'està posant en entredit. Efectiva, en aquest manifest de cine de classe obrera, l'original manera d'iniciar el fim amb un documental que exposa les delícies de Sheffield, antany un important centre siderúrgic del Regne Unit per donar pas a un present en el qual, d'entre les runes d'una fàbrica, uns lladres ocasionals roben unes bigues d'acer per vendre-les. A favor seu i per apuntar el to d'optimisme, contribueix el fet d'haver estat rodada en primavera, refusant els dies plujosos i grisos típics d'UK. Cada vegada que veig el "tràiler" d'una comèdia abans d'estrenar, amb pinta "divertida", gags originals i pretesa gràcia, sospito que la pel·lícula no anirà molt enfora d'aquestes "gracioses" seqüències; i és que els anuncis de "promo" ben considerats no enganen, sinó que ensarronen. I els meus dubtes raonables es confirmen quan veure *La boda de mi mejor amigo*, amb pretensions d'alta comèdia i aspiracions a treballs referits de Blake Edwards, Peter Bogdanovich o Billy Wilder, però on l'alçada s'arrufa fins a reduir-se a un nivell i un context en el qual el luxe i l'opulència són la simple justificació d'una trama d'una boda a la *high society* de Xicago. Res a veure amb el que s'havia promès, i el resultat és un treball tou, amb cares maques. Una vegada més es constata la decepció, gairebé amb moralina de proverbi xinès, en la qual els realitzadors de talent es desinflen en el moment de moure els fils i els doblers que Hollywood els ofereix. Benvingut al club Sr. P.J. Hogan. Gangues de l'ofici. ❖

la fatalitat i el colorisme, una feina diferent i que per això produeix un cert neguit en aquells que esperen veure un més difícil encara. *Carne trémula*, inspirada-afusallada en l'obra de Ruth

RANDOLPH SCOTT: Que els comanxes li prenguin a un la dona, és desagradable; però que li prenguin a un un altre home blanc, això ja és pitjor.  
Estació comanxe, de **Budd Boetticher**.



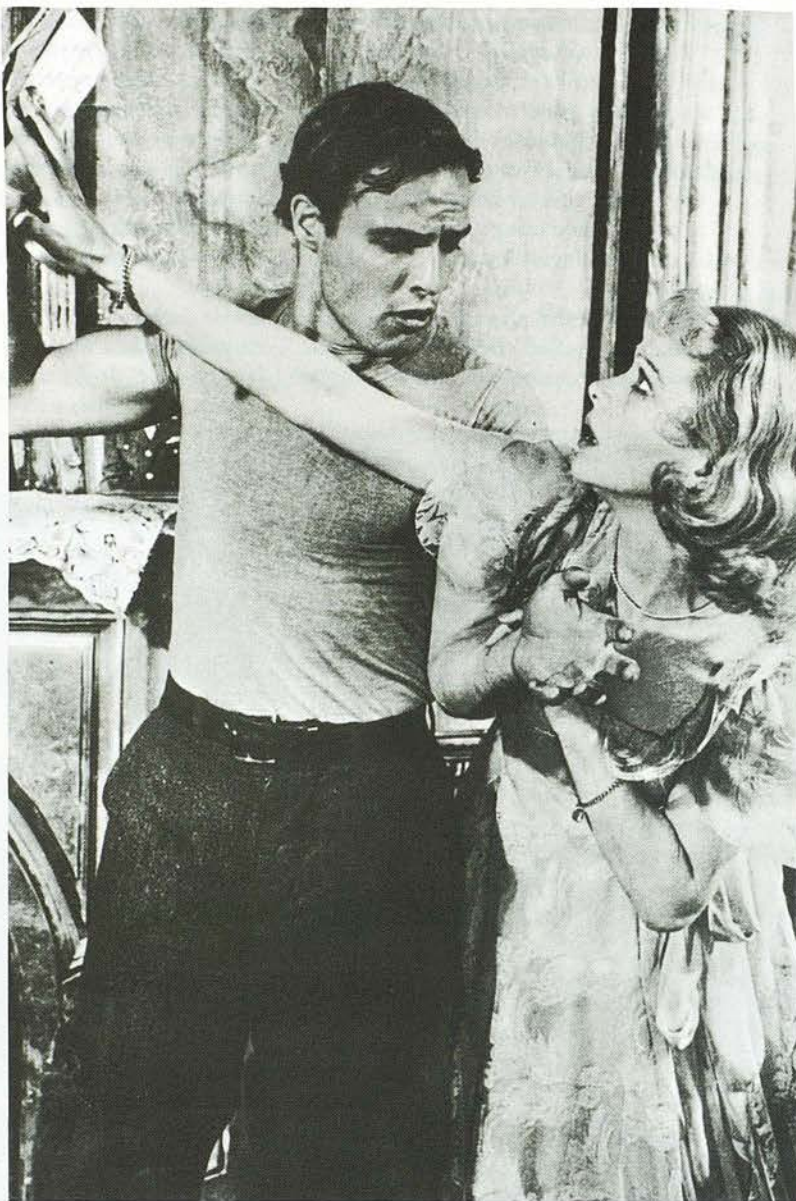
# Vivien Leigh visità la ciutat de Roma

Toni Roca

Perquè era la seqüència irrenunciable —exterior, dia— l'emoció fou possible quan Vivien Leigh, lluny però, de Lawrence Oliver —males/bones llengües diuen que nimfòmana vocacional però...— després de tot allò que el vent s'endugué, inicià amb caràcter particular, gairebé privadíssim, cap a unes zones tal vegada obscures, de conseqüències imprevisibles que parlaven d'aquella primavera romana de la senyora Stone, es traduí però també/també es manifestà amb tota la seva cruesa i realisme. Com a testimonis d'un fet indestruïble, Mervyn Le Roy, Ernst Lubisch, Stanley Kubrick, Akira Kurosawa, guest star, Robert Taylor / Eleanor Powell. ¿Primavera de sang amb reminiscències de tenebra? La resposta —sempre hi ha una resposta— mal fou tan angoixosa, metafísica i de forma paral·lela, sensitiva.

Tan mancada de precisió geomètrica. Eren dos quarts de cinc a la ciutat de Los Angeles quan tot això, tota aquesta improbable estadi d'emoció intensa, es pogué recrear a la seva memòria, a la memòria possible de Vivien Leigh amb perfecció irreversible, encara que no sempre, per lògica, vull dir, la perfecció no té perquè ser irreversible. Però...

Aquell dia de forta calor humida —deu anys sense ploure i Gary Cooper inaccessible a la revolució i a la revolta de la rosa— a la ciutat de sagrada de Roma, el silenci, el perfil de les persones, l'ombra i el contrallum terrible, l'escassa presència dels cotxes i altres bicicletes de lloguer, l'actitud d'avorriment i una mica de nostàlgia a la cara visible encara d'un guàrdia urbà que recordava Alberto Sordi però, a la vegada, Nino Manfredi de tota la vida, de tota la mort, l'absència de tota mena d'oratge de tramuntana que alliberàs cossos i ànimes, cors i esperits, la remor quieta del silenci camí de l'horabaixa, post el sol, plorinyava l'infant... Al voltant d'aquest paisatge d'estiu i urbà, Vivien Leigh —alta, prima, de fosca pell, mirada d'ansia, carn tremolosa, sexe impacient, sensualitat que vessava, que rajava incontenible entre un mar atlàntic de passions desfetes comprovava aleshores que la seva flebesa era poc menys que inevitable, que un cos masculí, era això, un cos masculí, amb la sang fresca que



brollava amb permanent sessió contínua sense cap mena d'interrupció probable. Vivien Leigh lenta i òrfena de mots, tancada, amb la mirada perduda obria llavors els braços i s'oferia encesa de carn al jove aquell que seia i bevia cervesa a l'interior de l'snack bar. Primer la besada —kiss me, stupid— calculada i d'estratègia calculada, després la mà, les mans, en direcció a territori enemic endins, l'abraç violent, creador d'un clima prebèl·lic, d'un clima de guerra civil que més endavant entre gemecs i llençols blancs, es transformava, coses de la metamorfosi, ho recordava ara. Ara a la cosmopolita ciutat de Los Angeles, al seu

cor viu i palpitant, neuràlgic... Anotà més endavant al seu particular diari com s'embragà de les olors romanes, de la llarganit sense fronteres a l'habitació de l'hotel amb aquell desconegut, l'endemà de flors, violes i romaní, l'agror que al dia següent provocà el vi italià tan recomanat però també imprevisit a l'hora de seleccionar la copa i l'instant de la copa. El sexe o el moment del sexe. L'orgasme a l'hora de l'orgasme. Evidentment, Los Angeles, no era Roma, i els ciutadans d'una ciutat en res s'assemblaven a l'altre. Això era i no era, quan neixi la primavera ¿La primavera romana de la senyora Stone?, probablement. Probablement. ❖

JOHN WAYNE: Amb les rates no serveixen legalitats. Se lleven d'enmig o s'escapen.  
Valor de llei, de Henry Hathaway.





# Tot és mentida

Francesc M. Rotger

**E**l teatre és mentida, el cinema també és mentida. Supòs que totes les arts són mentida, ja que les seves manifestacions: un quadre, un llibre, el mateix que una comèdia o una pel·lícula, o representen la realitat, o la imiten, o surten de la imaginació, més o menys desenfrenada, d'un creador determinat. Ara bé, el cinema i el teatre sí que són, per damunt tot, mentida: tota la



tramoia d'una sala de teatre, tots els efectes especials, llums, càmeres, accions, d'una pel·lícula, són mentida pura, mentida elevada a l'enèssima potència, amb l'objectiu, en definitiva, que l'espectador es cregui totes aquestes mentides plegades i s'emocioni, plori o rigui (o el que sigui) amb un conjunt de mentides ben contades.

Tot aquest paràgraf de demències de tardor s'explica per la recent estrena a Palma (amb dues versions per a triar: espanyola, o francesa amb subtítols) de *La camarera del Titanic*, la darrera creació de Bigas Luna. Tot el seu argument es basa en una mentida: la història que Horty explica als seus companys, quan torna de Southampton, és, al començament, l'ombra d'una mentida. Quan Horty es converteix en el narrador amb més èxit del bar, la mentida ja és de cada vegada més gros-

sa. I, com a tal mentider, es transforma en actor de teatre: des d'aquest moment, Horty explica les seves mentides, ja descomunals, a uns espectadors que paguen per sentir-les, tot això presentat amb els recursos, una mica lamentables encara que eficaços, propis del que va ser l'ofici dels còmics viatgers d'un temps ja llunyà.

La qualitat cinematogràfica o artística de *La camarera del Titanic* ja és una altra història. El que pot ser atractiu, però, és aquest detall, prou significatiu, de recordar quin és l'origen, de totes maneres, de l'ofici de l'actor: contar una mentida, contar una mentida ben contada, contar tantes vegades una mentida que arribi a semblar veritat, a ser bella, a ser art, a ser alguna cosa més que una mentida. Els professionals del teatre i del cinema són els mentiders més grans del món, però no puc imaginar un món sense ells. ❖



# El que les paraules no poden expressar

Margalida Martorell

**B**ernard Herrmann va explicar en una ocasió el que significava la música a les pel·lícules: "La música ha de suplantar el que els actors no arriben a dir, pot donar a entendre els seus sentiments, i ha d'aportar el que les paraules no són capaces d'expressar. Si es considera que una pel·lícula és una sèrie d'imatges artificialment cosides al muntatge, aleshores la funció de la música consisteix a afegir aquests fragments perquè l'espectador el senti com una seqüència única compacta".

Els diversos comesos que compleix la música en una pel·lícula es poden esquematitzar de la següent forma: ambientar les èpoques i llocs en què transcorre l'acció, acompanyar imatges i freqüències fent-les més clares i accessibles; substituir diàlegs que siguin inútils; activar i dinamitzar el ritme o bé fer-lo més lent; definir personatges i estats d'ànim, aportar informació i implicar emocionalment l'espectador.

L'ideal dins el cinema seria que tot es pogués expressar visualment, recurrent només als diàlegs imprescindibles. Sempre serà millor que un actor mani-

festi l'amor mitjançant la seva cara que no amb paraules.

Per això, en aquest sentit, la música esdevé fonamental. Sentiments universals (l'amor, l'odi, la temença, el menyspreu, etc), que tot el món comprèn, podran manifestar-se mitjançant la música, obviant el diàleg. Gràcies a la banda sonora, un personatge pot transmetre a l'espectador un sentiment de temença, sense necessitat de bellugar els llavis. I és responsabilitat del compositor, que, qui veu la pel·lícula, sàpiga exactament què li està passant a aquest personatge.

Les possibilitats d'una partitura cinematogràfica són molt àmplies. S'ha de pensar sempre en l'efectivitat d'una música esmerçada com a referència. Suposam que una parella que passejava pel parc al so d'una melodia plaent, se separa perquè ell ha d'anar a la guerra. A la trinxera, es posa pensatiu. Si en aquest moment torna a sonar una música suau, sabran immediatament que està recordant o pensant en la seva amada. Pel contrari, si el que se sent és una música

de cabaret, deduiran que no té el pensament posat a la seva al·lota, sinó en qualsevol passatemps mundà. En un o altre cas, les paraules haguessin sobrat per complet.

És per això que la partitura pot fer una mica més que substituir les paraules, és capaç de ficar-se de ple dins la psicologia d'un personatge i, si és necessari, exposar obertament els seus aspectes més íntims i ocults.

Naturalment, no tota la música que s'ha escrit és bona, però n'hi ha moltíssimes que figuren amb tots el honors entre el millor d'aquest segle. I només per això, la partitura cinematogràfica mereix atenció, respecte i consideració. ❖



Bernard Herrmann



# Trilogia de New Jersey

Sexe, Comics & Star Wars

David Desola

Tot just acaben d'estrenar *Chasing Amy*, el punt final d'una trilogia que poc té a veure amb la de George Lucas però que ofereix curioses reflexions sobre aquesta; Kevin Smith, Guionista-Director-Montador-"Actor", té vint-i-sis anys i als vint-i-tres va debutar amb una innovadora comèdia que va costar quatre milions de pessetes, es tractava de *Clerks*, la història de dos dependents d'un drugstore a una petita localitat de New Jersey, ciutat natal del director. La crítica va estar especialment esplèndida i molts van veure en aquest jove dels suburbis sàbia nova per al cinema inde-

com a secundari) i els seus curiosos homenatges a *Star Wars*, la pel·lícula va fracassar estrepitosament a la taquilla i van ser els mateixos crítics que l'aclamaren amb *Clerks* els que no van dubtar a lapidar-lo després. Tot i així, Smith es consagra com a director de "culte" i comptava amb un considerable nombre d'espectadors incondicionals, que ja esperaven una tercera entrega. *Chasing Amy* és el retorn del Director al cinema de baix pressupost, (tan sols uns quaranta milions de pessetes) i és també el perfecte punt final a una etapa creativa que ha destacat dins del cinema majoritàriament previsible dels noranta. *Chasing Amy*

seu millor amic, que resulta estar enamorat d'ell. La història pot semblar enrevessada o recarregada a simple vista, però Kevin Smith dona un aire natural i humà, lluny de la frivolitat i la provocació fàcil, que aconsegueix una reflexió sòbria i positiva en un argument que, en un principi, podria semblar irreverent.

La progressiva maduresa d'aquest cineasta es fa patent en els personatges que, film rere film, van apareixent en la història; concretament el duet "Silent Bob" i "Jay" encarnats pel propi Kevin Smith i per l'imberbe Jason Mewes, apareixen per primer cop a *Clerks* com una espècie de Corifeu grec en el qual es plasma tota la filosofia de l'autor: "La noia que t'estima és la que et porta la lassanya". En Mallrats aquests personatges es converteixen en còmplices benefactors i aconsegueixen crear un ambient fantàstic dins uns grans magatzems i, finalment, a *Chasing Amy* Silent Bob trenca el seu mutisme per aportar el missatge de la pel·lícula i el títol que l'encapçala. En termes de la *sagrada trilogia galàctica* (que tant inspira a Kevin Smith), aquests dos personatges vindrien a ser a *Clerks* IR2D2 i C3PO, a Mallrats en Han Solo i Chewwaka i a *Chasing Amy* es converteixen en autèntics mestres Jedi.

Actualment, Kevin Smith està preparant una nova pel·lícula en la qual és també protagonista, *Dogma*, i en què s'allunya de la seva estimada New Jersey per endinsar-se en clau de comèdia negra en el tumultuós món de les religions organitzades. També ha participat en el guió original de *Superman Reborn*, tot i que el mateix Tim Burton va trobar descabellada la seva idea i, en aquests moments, és reescrita pel guionista Wesley Strick.

Smith és el reflex d'una generació incerta, passiva i incompresa, que s'estima més les batalles intergalàctiques de George Lucas que l'odissea de Kubrick; que va créixer amb els còmics de la "Marvel" i no aconsegueix adaptar-se als "Manga", una generació que ha passat desapercibuda i que reclama, en aquest cas, un lloc al cinema independent. ♦



pendent; un cinema independent als antípodes del clan Tarantino, un cinema independent que no necessita tallar orelles ni evocar intestins per ser innovador, fresc i rebel. Diàlegs intel·ligents, situacions disparatades i secundaris carismàtics en un entorn quotidià i suburbial. L'èxit del film va ser tal que James Jacks, productor dels germans Cohen a *Sangre fàcil* i *Arizona Baby* va sentir-se impressionat amb aquell director novell i li oferí en safata un caramel de 900 milions de pessetes per al segon projecte: *Mallrats*. Tot i que Smith va mantenir la seva línia vintanyera, les seves al·lusions al món del còmic, (aquest cop contant amb el genial Stan Lee, creador de *Spiderman*,

segueix la mateixa estructura narrativa de les dues propostes anteriors, els diàlegs continuen donat ingenioses sorpreses i les situacions tornen a ser atractives i estrofolàries, però és capaç de donar una nota més dramàtica a la història i de reflectir molt més profundament les incerteses anímico-sexuals d'una generació que balla entre l'alliberació dels seixanta i el neo-puritarisme contemporani. Un jove dibuixant de còmics s'enamora perdudament d'una noia homosexual, manté amb ella una relació obligadament limitada a l'amistat fins que aconsegueix capgirar els esquemes sexuals de la noia i finalment intenta assumir part del passat d'ella, tot això compaginat amb la gelosia del





Iñaki Ibevesado

## DOS CHICAS DE HOY

de Mike Leigh

L'acostament a les persones reals i quotidianes torna a ser l'excusa agafada per Mike Leigh per fer un film ple de veritat, genialment interpretat per dues extraordinàries actrius, que parlen del seu records comuns i del seu present. Millor el present, molt més sòlid i menys enervant.  
Valoració: 3.



Josep Carles Romaguera

## LA CAMARERA DEL TITÀNIC

de Bigas Luna

Em vaig quedar parat davant el darrer film del director català, darrerament fuetejat per la crítica després de la vergonyosa *Bambola*. Ara sembla que hagi decidit prendre una altra direcció, i despullant-se del seu fetixisme morbós amb aires de surrealisme mediterrani, el director opta per una història revestida d'una poètica formal que va acompanyada d'una reflexió sobre l'ambivalència entre realitat i poesia. Encara que la seva posada en imatges sigui un tant disant, però elegant, el persuasiu guió permet a l'espectador entrar dins el món d'aquest narrador protagonista.  
Valoració: 4

## PERDITA DURANGO

d'Alex de la Iglesia

Road-movie de fronteres guiada per una història d'amor entre bojos, i psico-thriller que emet una visió jocosa sobre la societat rural americana, *Perdita Durango* no deixa de decepcionar en els seus resultats. El film desaprofita un necessari to romàntic que hagués donat major entitat

## LA BODA DE MI MEJOR AMIGO

de Paul Hogan.

La fórmula de les noces torna a ser tractada amb gran mestria per part de Paul Hogan en una comèdia menys fresca que *La Boda de Muriel*, però igualment ocurrent, envoltada d'un grapat de bons actors. Els excessos a l'americana són l'únic emperò.  
Valoració: 3

## 99.9

d'Agustí Villaronga.

Villaronga sap crear atmosferes inquietants com ningú altre en aquest país. Sap obligar l'espectador a romandre durant gairebé dues hores amb el cor estret. És el cineasta nacional més insòlit amb el permís d'Amenábar. Llàstima que no hagi sabut trobar un final més adient, a

dramàtica, i la posada en escena perd el seu nervi a causa d'una ridícula estructura en flash-backs. Una narració a l'atzar i un excessiu deteniment en allò morbós rematen la desfeta.  
Valoració: 1

## HÈRCULES

de John Musker i Ron Clements

L'estrena anual de Disney que enguany ens pertoca no aprofita, com ho feia la seva precedent, l'equilibri

l'altura de la resta del metratge.  
Valoració: 3.

## PERSEGUIENDO A AMY

de Kevin Smith

Excel·lent guió per uns actors que saben estar davant la càmera ignorant-la, prescindint-ne. Fora etiquetes sexuals que ens determinin a priori. Ni homo, ni hetero, ni bi. Només és sexe, i, si hi ha sort, sexe i amor. Essent així, que més dona el que s'imagui enmig de les cames? Frescor per tot arreu.  
Valoració: 4.

aconseguit entre un madur sentit dramàtic i una fantasia de nen. El film aporta un toc irònic sobre el mite, autoparodia el seus mecanismes de producció, apareix un suggerent personatge femení i inclou un espectacular i musical cor, però es concentra sobretot en l'acumulació precipitada de gags i en l'ostentació dels avanços tècnics en les escenes d'acció.  
Valoració: 2







Joan Dover

## UNA HISTORIA DIFERENTE

de Danny Boyle

Entretenguda i simpàtica, aporta certa modernitat i una transgressió una mica naïf al gènere de la comèdia. De tota manera, potser perquè la utilització dels recursos no és tan exhaustiva ni tan imaginativa com a *Trainspotting*- la pel·lícula anterior del mateix equip-, el resultat final es ressent de la comparació amb aquella. No us perdeu els títols finals amb plastilina.  
Valoració: 3

## NIRVANA

de Gabriele Salvatores

Ideal i estat suprem de qualque cinematografia europea consistent en l'alliberament de tota personalitat pròpia i en l'absència de tot sentit.  
Valoració: 1

## LES MEILLEURS RECETTES D'UN CUISINIER AMOUREUX

de Nana Djordjadz.

Ni la melangia d'*El festin de Babette*, ni el realisme màgic de *Como agua para chocolate*, ni l'escatologia de *La grande bouffé*. El punt de partida i el personatge del xef prometien, però el guió queda enrocant a partir d'un terç de la cinta i sembla no decidir-se per cap dels dos camins plantejats. Llàstima, perquè es malmeten algunes troballes entranyables.  
Valoració: 2



J. A. Pérez de Mendiola

## L.A. CONFIDENTIAL

de Curtis Hanson

Una sorpresa i només a una sala. Actors magnífics i adequats a cada personatge. Cada personatge cisellat a la perfecció i tots junts formen un

tot unitari que encara diferent a la novel·la de Ellroy conserven l'esperit de l'original. Sens dubte la sorpresa de la temporada, i molt probablement difícil de superar, com difícil és triar el millor del conjunt. En tot cas un déu a l'elecció dels actors. Insuperable.  
Valoració: 4

## LA TENIENTE O'NEILL

de Ridley Scott

Uns pits, de silicona o no, no justifiquen una pel·lícula. En aquest cas tampoc.  
Valoració 1

## IN & OUT

de Frank Oz

Un parell d'acudits amb l'homosexualitat com a teló de fons i un missatge de tolerància a finals de segle vint tampoc es suficient. Tres actors de primera línia com Kline, Selleck o Dillon, que ho fan bé, semblen excessius per tan poca cosa. Una història que sorgí d'una anècdota i no sobrepassa aquest llistó.  
Valoració: 2

## CONSPIRACION

de Richard Donner

No ha tingut massa èxit als EUA, tal volta perquè Richard Donner i Mel Gibson volen repetir la fórmula de la follia de "letal" i el que aconsegueixen és que la història quedi a un racó per potenciar la interpretació, de Gibson, és clar. El resultat magre per a les possibilitats argumentals.  
Valoració 2



Valoracions: Imprescindible (👑), Molt Bona 4, Bona 3, Regular 2, Poc Interessant 1



# La influència del cinema en la poesia de Damià Huguet

## Programació cinema a "Sa Nostra"

Miquel López i Crespi

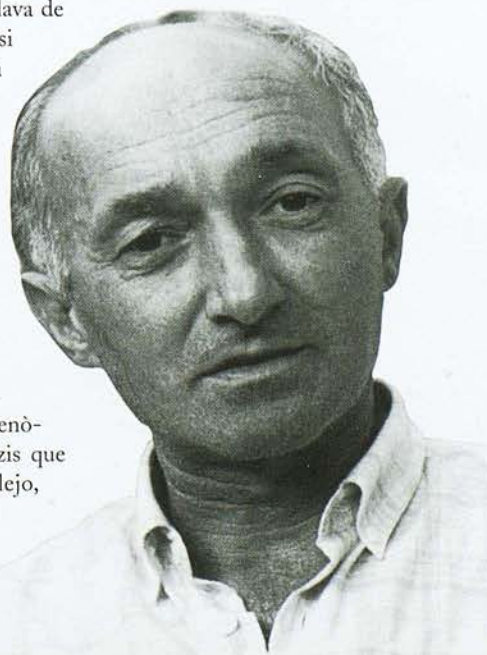
**H**o record com si fos ara mateix. Un horabaixa amb pluja. Finals d'octubre de 1984. Havíem quedat citats al Bar Modern, a la plaça de Santa Eulàlia. Havíem de parlar de poesia, de la vida, del passat (els festivals de París i Venècia), de la col·lecció *Guaret...* Es tractava d'enllestir una entrevista per a la secció "Cultura" del diari *Última Hora*. Les meves primàries relacions amb Damià Huguet eren de començaments dels anys setanta. L'època de *Turmeda* (el famós *Poesia 72*, amb poemaris dels mateix Huguet, de Josep Albertí i de Bernat Nadal). Després, col·laborant en el suplement cultural del *Diario de Mallorca* (pàgines que dirigia l'amic Xim Rada), petàvem la conserva poètico-cultural, i sovint política, en els barets la Rambla, o en els del carrer dels Oms, quan venia a cercar material prohibit a les golfes de la Llibreria Logos on jo aleshores treballava.

Però no ens deixem portar per la nostàlgia. Com em comentava recentment l'amic Mateu Morro, llavors podrien dir: "Novament les dèries d'en Miquel". Hem dit que avui parlariem de la darrera entrevista que li vaig fer a Damià Huguet. Es tracta d'una llarga conversa que es perllongà fins molt tard i que, en un petit resum, sortí publicada diumenge dia 4 de novembre de 1984. Explicant el seu primigeni compromís amb la nostra cultura capolada segle rere segle per aquesta dreta apàtrida que ens domina, àvida de sang (recordeu 1936), del guany ràpid ("balearització" és la paraula que designa, a nivell mundial, la destrucció d'una terra), en Damià em parlava de les primeres conferències quasi clandestines que es feien a Campos a la meitat dels anys seixanta. Descobria la història amagada del nostre poble, els primers llibres de Blai Bonet, les inicials lectures de Joan Alcover, Brossa, Foix, Rosselló-Pörçel, Estellés... Damià, no cal descobrir-ho a aquestes alçades de la nostra història, no entenia la cultura com a quelcom d'excloent. Lluny del seu tarannà la dèria xenòfoba d'alguns ignorants neonazis que mostren menyspreu per Vallejo, Cervantes o Blas de Otero perquè escrivien en cas-

tella. En Damià sempre em reconegué el mestratge que, sobre la seva obra, les seves concepcions literàries, exerciren César Vallejo, Blas de Otero, Dylan Thomas, el mateix Neruda.

Aquell horabaixa plujós parlàrem, emperò, de la influència que en la seva obra tenia el cinema. És quan em confessà que sense haver vist Jean Vigo no hauria pogut escriure mai *Els calls del manobre*. *Ofici de sords* surt de la seva ànima després de les experiències de les biennals cinematogràfiques de París i Venècia. Llavors parlàrem de la influència que tengué en la nostra generació (els homes i dones que començarem a escriure a finals dels seixanta i començaments del setanta) les pel·lícules de Jean-Luc Godard, Marco Ferreri, Louis Malle, el Truffaut senzill d'abans del cinema a escarada, Win Wenders...

El seu "mètode de treball" era molt especial, semblant a molts altres genis de la creació poètica. M'explicà la importància que tenia per a ell tot el món del subconscient, els somnis, les al·lucinacions que sovint el posseïen i el feien viatjar envers dimensions inèdites de l'esperit. Una imatge d'un film, un esmunyedís record de la infància, la visió d'un rostre entre penombres, la sang d'un animal just acabat d'escorçar... tot pot esdevenir poesia pura, sentiment autèntic transformat en paraula... D'altra banda, quan li entrava la depressió podia restar mesos i mesos sense poder lligar dos mots. En aquestes circumstàncies no s'atrevia a escriure res. Contemplava el paper en blanc durant hores i hores. ❖



### PALMA, Centre de Cultura

3 de desembre, a les 18 hores.

Homenatge a Damià Huguet.

A bout de souffle (1959) de J. L. Godard.

3 de desembre, a les 20 hores.

Cinema soviètic.

Acorazado Potemkin (1925), S. M. Eisenstein

10 de desembre, a les 18 hores.

Homenatge a Damià Huguet.

Ciudadano Kane (1941), Orson Welles.

10 de desembre, a les 20 hores.

Cinema soviètic.

Cuando vuelan las cigüeñas (1957), Mijail Kalatozov.

17 de desembre, a les 18 hores.

Homenatge a Damià Huguet.

Viridiana (1963), L. Buñuel.

17 de desembre, a les 20 hores.

Cinema soviètic.

Paz al recién llegado (1961), A. Alov i M. Naumov.

### CAMPOS, Auditori municipal

5 de desembre, a les 20,30 hores.

Homenatge a Damià Huguet.

A bout de souffle (1959) de J.L. Godard.

12 de desembre, a les 20,30 hores.

Homenatge a Damià Huguet.

Ciudadano Kane (1941), Orson Welles.

19 de desembre, a les 20,30 hores.

Homenatge a Damià Huguet.

Viridiana (1963), L. Buñuel.

Aquest mes de desembre, a Palma i a Campos, "SA NOSTRA" ha organitzat un cicle de cinema en homenatge a l'escriptor i crític cinematogràfic Damià Huguet. Les pel·lícules que es projectaran són tres de les cinc pel·lícules que Damià escollí per a una enquesta feta per Temps Moderns com les millors de la història del cinema.



# 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**