

Núm. 39  
Gener  
1998



**MODERNS**

PAPERS DE CINEMA

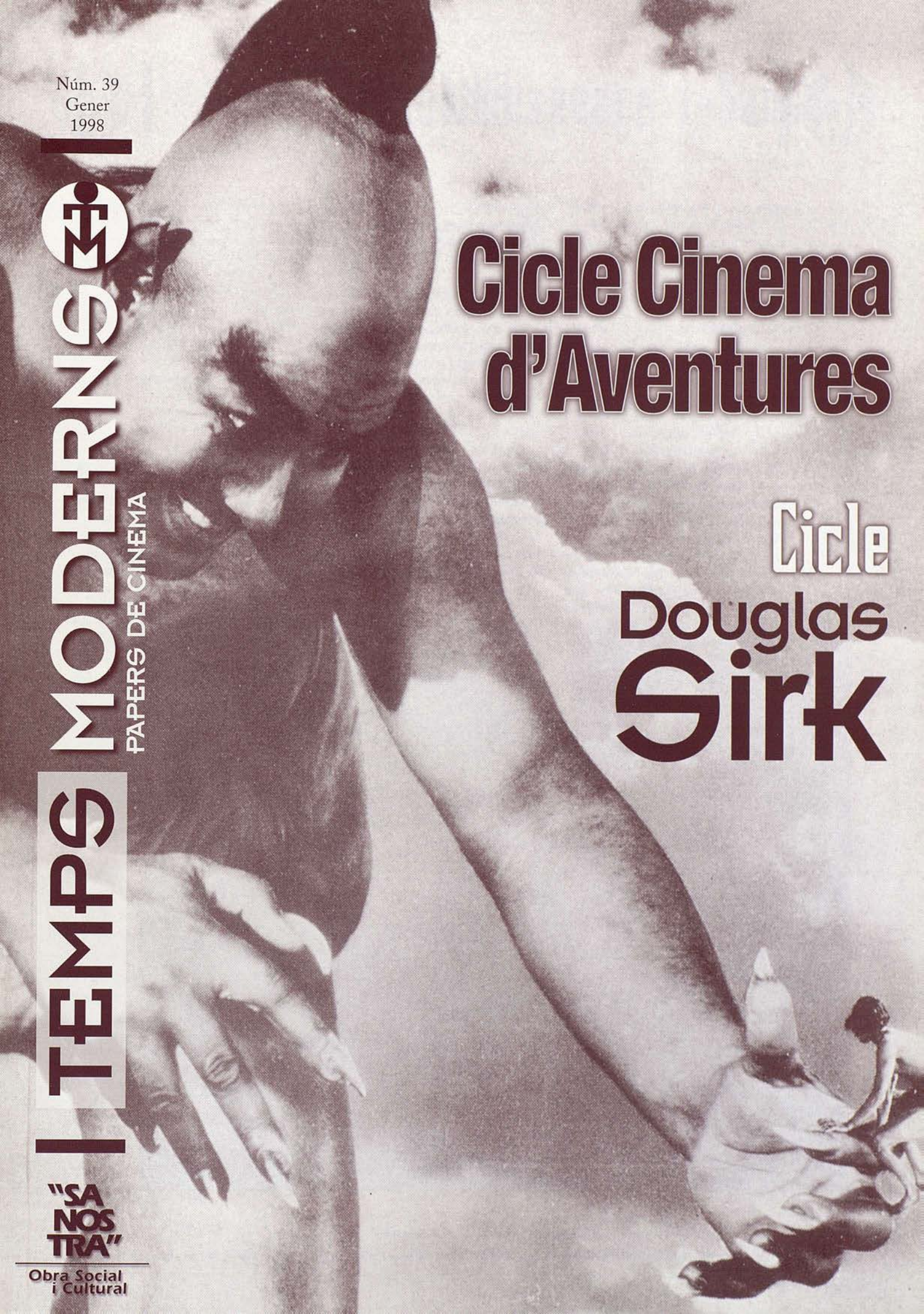
**TEMPS**

"SA  
NOS  
TRA"

Obra Social  
i Cultural

# Cicle Cinema d'Aventures

Cicle  
Douglas  
**Sirk**





## ROLO TOMASSI

Mentre pensava en Ninetto Davoli,  
feia memòria dels mots de la mare;  
- Les taques de móra negra  
amb móra verda se'n van.

(Blai Bonet)

**ELS BONS:** Els que es presenten com a bons mai no són tan bons com semblen però sempre n'hi ha de més bons que ens permeten descobrir-ho. Així ens aconhortam, tot i que al final mai no és un triomf rotund i absolut. Aquest és el desenllaç d'una bona pel·lícula —*L.A. Confidential*— que rodola per les pantalles de Palma ja fa un temps llarg i que els experts assenyalen com una de les oscaritzables per a l'any 1998 en una dura lluita amb *Titanic*, la tragèdia cinematogràfica de la temporada.

**UN CLÀSSIC:** A *L.A. Confidential* no passa res nou, res que no hagi passat abans a altres pel·lícules. Molts dels personatges es repeteixen —ja els identifiquem— però malgrat tot és un bon producte. Per fer bon cinema no fa falta que la història sigui d'allò més original.

**BALANÇ:** El 97 afortunadament es clou amb aportacions valuoses a la història del cinema, qui dies passa anys empeny, però, malgrat tot, també ens ha passat la factura irreversible: Fred Zinnemann, Robert Mitchum, James Stewart, Pilar Miró, Samuel Fuller,

Toshiro Mifune, són alguns dels noms que aquest any han passat a ser referències històriques després d'haver finalitzat el seu pas per aquest món.

**UN ADÉU FINS SEMPRE:** Blai Bonet també se n'ha anat, ara precisament que *El mar*, la seva novel·la, era adaptada al cinema. Aquest home, gran viatger que mai no sortia de Santanyí, representa una de les pèrdues més significatives de les lletres catalanes d'aquests darrers temps. Ell també deixà escrites pàgines amb referències cinematogràfiques com el seu veïnat Damià Huguet.

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Gener 1998. Núm. 39

### 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, Valentí Valenciano, Enri-  
que Lázaro, Jorge Martí, Josep  
Franco, Miquel López Crespí,  
Antoni Bernat, Reynaldo Gon-  
zález, 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,  
Miquel Sbert, Rafael Gallego.

### llibrixos

Margalida Bennàssar.

### 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).

Francesc M. Rotger

Com que el teatre i el cinema són cosins, i fins i tot cosins germans, la utilització d'una mateixa història o d'uns mateixos personatges als escenaris i als platós no és cosa estranya. Així, aquestes darreres setmanes, la cartellera teatral de Palma ha viscut la coincidència de dos muntatges amb un cert regust cinematogràfic, encara que per raons diferents: "Mucho ruido y pocas nueces", de William Shakespeare, espectacle que la companyia Pez Luna Teatro ha presentat a Mallorca i a Eivissa abans de estrenar-lo a Madrid, i "La família Sans", comèdia que el grup mallorquí Estudi Zero ha tornat a interpretar a la seva seu del Cafè-Teatre Sans del carrer Sanç de Ciutat.

Té res de cinematogràfic "Mucho ruido y pocas nueces"? Idò sí, des que Kenneth Branagh, després d'adaptar "Enrique V" i abans de posar-se amb "Hamlet", va dirigir i protagonitzar la pel·lícula del mateix títol a partir de l'obra de Shakespeare. El mateix Toni Cantó, que interpretava el seu mateix paper a la nova posada en escena espanyola, admetia que el gran públic coneix aquesta peça, particularment, per la seva versió cinematogràfica. A diferència de "Ricard III", "Otel·lo" o el mateix "Hamlet", i per ventura per la seva condició de comèdia, es trobava entre les "obres menors" de Shakespeare (té obres menors, Shakespeare?) fins que Branagh la va popularitzar.

"La família Sans" és una altra història. Estudi Zero no ha amagat en cap

moment que el seu espectacle s'inspira en la família Addams. Però, abans de convertir-se en carn de cinema (dues pel·lícules), els Addams foren personatges de tires còmiques. I, de fet, la companyia mallorquina s'ha basat més en aquestes que en les seves versions cinematogràfiques. No es pot negar, però, que fou el cinema que popularitzà aquest conjunt de personatges tendrament terrorífics. I la bona és que, sense els diners ni els efectes especials de Hollywood, Estudi Zero aconsegueix una creació (o recreació) prou atractiva, que ha assolit, amb tota justícia, una excel·lent resposta de públic. ♦



Josep Franco

No ens refiem de les històries *narrades* per autors únics que dirigeixen un *equip*, que imposen la seva metodologia totalitzant, perquè no ens creguem que la positivitat pugui dependre de la consciència del subjecte, travessant com ho està d'altres consciències. No creguem que siga necessària una obra global que contemple el conjunt de la seva evolució, ni amb les sòlides hipòtesis i valoracions totalitzadores d'autoritat suficient que se'n puguin derivar, perquè de *santons papals* n'està el món farcit. No creguem que pugui haver cap objectivitat que dificulti l'estudi "científic" del nostre cinema, com tampoc creguem que es pugui aplicar el qualificatiu de científic al camp de les ciències socials i humanes; com a màxim una arqueologia que expliciti les condicions de la seva emergència. Dels morts no ens agrada parlar, però si no hi ha memòries, ni escrites ni orals, les seves raons tindrien aquelles persones pioneres, a les quals manifestem des d'aquí la nostra admiració pel joc lúdic que temptaren. No necessitem de mans primeres, essent així que la història està feta de mans alienes, mans retrobades. No creguem en els períodes, ni en les classificacions, ni en les sèries, ni en els conjunts: aqueixa tasca la reservem per als biòlegs de l'arbre del pa. No sabem encara què varen intentar *Filmófono*, *Suevia Films*, *Iquino* o *Querejeta*, però sabem què va fer *Cifesa*, i podem assegurar que no era una empresa on es practiqués el minifundisme oportunista, com suggeria alguna de les propostes. No podem retreure'ls, als joves realitzadors dels anys cinquanta i seixanta, la seva dèria pel cinema fet pel franquisme; nosaltres no volem oblidar ni podem defugir la ideologia inherent a qualsevol text. Si no hi havia interès, acadèmic —ara potser n'hi ha massa—, o institucional, atribuïm-ho al fet real de la no modernitat de l'Estat espanyol: aquí rau la vertadera atipicitat, i no en cap altre lloc. Si no hi ha material, que l'inventarien, però que no se l'inventen. Que faciliten l'entrada als textos, si és possible en *CD-Rom*. Si el cinema s'ha de convertir en un bé cultural, que ho faci de bon començament fugint de

positures *papals* i de burges benestant, d'intel·lectuals que ocupen llocs de poder excessiu i inútil. Aquí rau la vertadera pornografia.

Pretendre que una ciència humana obtinga el grau de científica, estatut que només podem atorgar-li a les matemàtiques (que són les úniques que resisteixen una anàlisi recurrent), perquè aquestes sí que travessen tot d'una els nivells de positivitat (imposició d'un únic sistema d'enunciats), epistemològic (triomf d'un sistema front a un altre sistema d'enunciats), científicitat (el sistema d'enunciats enfrontat a un criteri formal) i formalització (el sistema d'enunciat convertit en edifici formal), és voler que la historiografia traspasse un llindar de la mà d'un subjecte que la constituïra, i considerar els seus enunciats, autònoms a nivell de positivitat, que volen exercir una funció dominant respecte del saber, de model, de crítica, de verificació, en qualsevol més que epistemes. Nosaltres preferim considerar les ciències humanes com un producte de pràctiques històriques i sospitar de la seva científicitat, de la seva pretensió de ciència; saber com un concepte assoleix l'estatut de científic, com un lloc d'experiència ha pogut constituir-se en un domini científic (anàlisi epistemològica de les ciències); però, sobretot, descriure les pràctiques discursives com a llocs de saber amb estatut de ciència.

Desitjariem una *Història del cine espanyol* que explicara com un conjunt de models de representació tempten d'exercir una funció dominant respecte del saber i esdevenen norma (nivell epistemològic); quina és la base positiva, l'arxiu, la llei d'allò que pot ser dit i que regeix, des de l'exterioritat, l'aparició d'enunciats segons regularitats específiques (nivell de positivitat); que considerara els textos filmics com uns objectes en relació diferencial amb d'altres objectes, possibilitant la seva descripció des del nivell simbòlic, i explicara així com un enunciat es constitueix en pràctica

discursiva: sobre quina superfície apareixen, quines instàncies els legitimen,



Com va dir Nicholson al policia per explicar-li el tall que tenia al nas:  
"La teva dona va tancar les cames"  
*Chinatown* (1974) de Roman Polanski

"No creguem en els períodes, ni en les classificacions, ni en les sèries, ni en els conjunts."

quina és la seva especificitat i en relació a què, a quins altres esdeveniments: el seu règim objectual; una història que relativitzés les posicions dels subjectes que parlen en un discurs: on rau la professionalitat del subjecte que parla, quina institució li dóna suport, quina relació manté respecte de l'objecte que enuncia, les tècniques i els codis de percepció; que localitzés l'emergència i dispersió dels objectes filmics: la posada en forma, la seva disposició general i la col·locació en sèries, les relacions de verificació basades en la tradició i l'autoritat, com es transformen; que, enlloc de cercar continuïtats genèriques, expliqués les eleccions temàtiques: quines han estat les seves estratègies, els punts d'ancoratge, les instàncies d'elecció, regles d'apropiació. Una *Història del cinema espanyol* que contemplés les seves positivitats.

Nosaltres voldriem una *Història del cinema espanyol* que anés una mica més enllà de l'avorrida (o apassionant) i perillosa (segons ens mans de qui) científicitat. Que pogués ironitzar sobre les seves bases, les seves estratègies, els seus resultats. O, millor encara, que no en tingués de resultats. Donat i fet que una història *ad hoc* d'Estat Modern no la podem fer perquè hem arribat tard, construïm-la des de posicions postmodernes directament, aplicant-hi una semiologia de la deconstrucció, seguint una metodologia mítica, del *bricoleur*, que ens faci gosar de les ficcions, dels desitjos allí soterrats, dels somnis allí enllaunats. Una història del cinema que no tinga ni pare, ni mare, ni cap *santó* papal. Un xic àcrata i agra, si es vol, lúdica, generosa amb els espectadors de les pri-

meres dècades, cossos enlluernats per tanta parafernàlia, mirades bocabada-des per tanta carència com hi habitava en les seves quotidianitats. Que siga una història multidisciplinar on tinguin cabuda les exterioritats i que renunciï a cap centre ni cap conductor.

Només ens queden contextos, i l'enunciat n'és funció. El sentit només podem adreçar-lo cap al nivell simbòlic, i depèn del lloc i de les relacions, n'és funció topològica i referencial. La materialitat dels documents que analitzem no remet a cap veritat o falsedat: són signes amb el seu propi ésser. La historiografia és un significant, construït des del símbol, des de l'inconscient. La base del saber ja no és la consciència (sempre global i totalitzadora), sinó la pràctica discursiva, i l'enunciat li retorna al signe la seva feixuga presència. És la xarxa que marca les possibles relacions diferencials dels signes: és la seva llei de possibilitat; li assigna al subjecte un lloc; no pot existir aïlladament; i, sobretot, pesa com una llosa de la qual no és possible alliberar-se: cal recórrer-lo si no es vol caure en la blanca raó. L'anàlisi enunciativa és històrica però fuig d'interpretacions, de símptomes latents, i es pregunta de quina manera existeixen els objectes, com els afecta haver estat manifestats i deixar empremtes que poden tornar a ésser utilitzades; què els suposa haver sortit a la superfície enlloc d'altres objectes: s'adreça cap a la manifestació del llenguatge efectiu (Foucault, 1969).

Així voldriem la *Història del cinema espanyol*, nua. Que es deixi ja de decadències i d'hipocresies de voluntat de nan. ♦

Sundance (Robert Redford): Segueix pensant, Butch, és el que et va millor.  
*Dos hombres y un destino* (1965) de George Roy Hill.



# Com eren els primers cinemes

Catalina Aguiló

Les primeres projeccions cinematogràfiques es feren a teatres, per tant podríem dir que els primers cinemes de ciutat foren teatres. Però els primers locals cinematogràfics, pròpiament dits, s'instal·laren a les darreries del segle passat en barracons de fusta amb no gires comoditats. Els bancs solien esser de fusta i el públic es queixava, sovint, de no poder-se seure còmodament.

Més tard, ja a principis del segle XX es començaren a obrir locals de cine ja pensats per veure pel·lícules amb una certa comoditat. El cine de Truyol n'era un exemple. No es va estalviar cap esforç perquè aquest fos un local agradable, ben decorat, amb els darrers avanços tècnics on hi mancava encara un punt de comoditat. Un projeccionista del Teatre Líric fa anys ens contà una anècdota relacionada amb la "comoditat" dels seients de can Truyol. Un narrador, un al·lotet jove, anava explicant el que apareixia a la pantalla. Segurament es tractava d'un film sobre paisatges i ciutats d'arreu del món. En arribar a unes determina-

des imatges, l'al·lotet va dir: "Moscou", en això que un espectador li contestà: "A noltros mos cou el cul amb aquestes cadires tan dures".

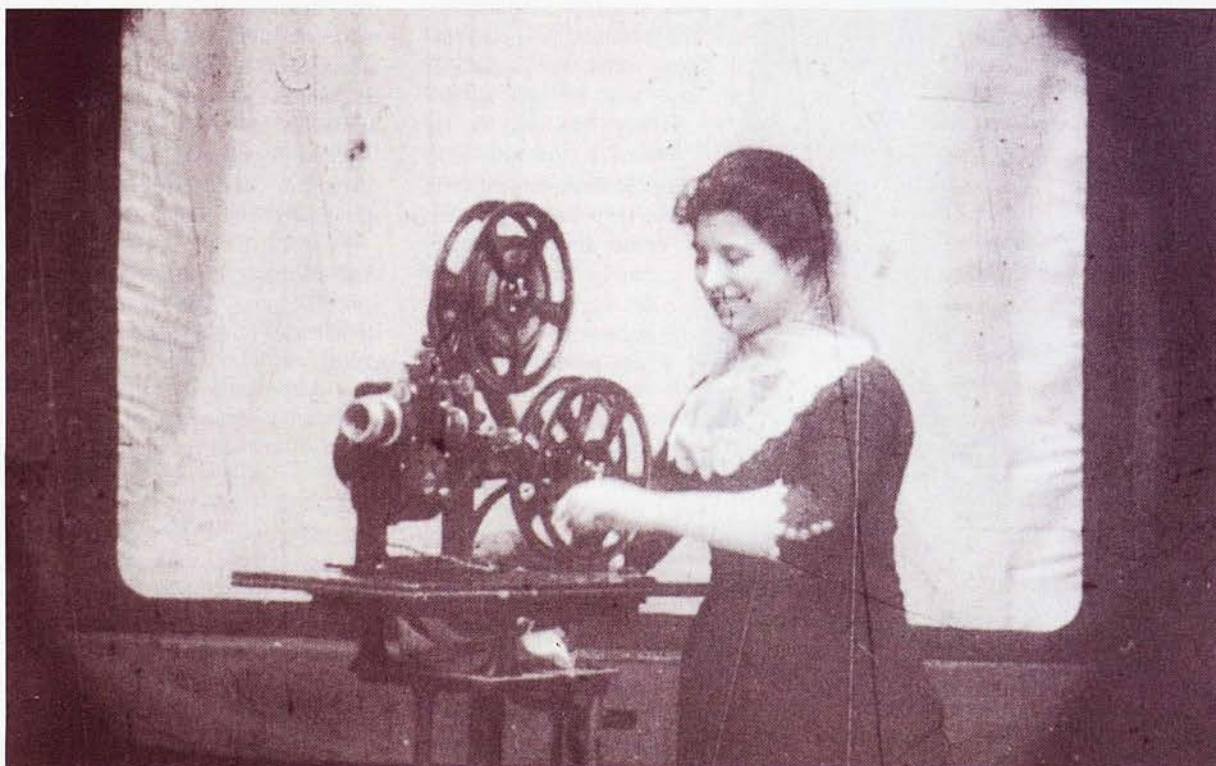
El públic podia triar, generalment, entre dos tipus de localitats: butaca i general, i a alguns teatres més grans s'hi afegia el "paradís". Els preus es fixaven en relació a aquests tres tipus de seients, essent més cara la butaca i el més barat, el paradís. A les primeres representacions de Teatre Principal, els preus foren elevats entre 75 i 50 cèntims. Però en augmentar l'oferta, els preus de les localitats anaren davallant fins arribar als 30, 20 i 10 cèntims per a l'entrada més barata.

Ja, des dels seus inicis, els cinemes s'anunciaren a la premsa amb anuncis de gran pompositat, en què anunciaven a més dels preus, els films i les varietats que s'hi representaven. Hem de tenir en compte que, sobretot als teatres, el cinema no anava tot sol, sinó que es presentava al costat de les anomenades "varietés". Aquests espectacles dobles solien esser més cars que els de cinema tot sols. Les cantants de sarsuela, fins

i tot, qualche número de circ solien esser les varietats més corrents.

Quasi tots els cinemes tenien el seu narrador o comentador que explicava l'argument de la pel·lícula o bé llegia els rètols entre escena i escena. Fins i tot, moltes vegades havia de traduir els textos, ja que els rètols venien en la llengua de la nacionalitat del film. Aquests narradors havien de ser àgils i enginyosos, ja que el públic solia enfadar-se amb ells per qualsevol motiu i acabaven essent les víctimes de molts d'objectes que la gent els llançava.

Un altre personatge que normalment acompanyava les projeccions cinematogràfiques era el pianista. Aquest havia de sincronitzar el seu acompanyament musical amb l'acció de la pel·lícula. Aquests músics es trobaven amb nombroses dificultats, ja que les pel·lícules canviaven sovint i, per tant, també s'havien de canviar les partitures. A Palma es recorda molt la figura de "Mata-moixos" que era el pianista del Teatre Líric, que en realitat nomia Joan Palou. ❖



Melyn Douglas a Greta Garbo:  
No vaig somiar mai que pogués sentir això per un sergent.  
*Ninotchka* (1939) d'Ernst Lubitsch



# L'arribada del sonor a Mallorca (i II)

Miquel Sbert

**A** les primeres pel·lícules que arriben, impressionades en anglès, per tal de no cansar el públic, se'ls posa una adaptació musical deixant just algunes paraules, renous, cançons i efectes sonors. També se sincronitzen algunes cintes mudes, anunciades després com a sonores.

“Por primera vez hemos visto una película totalmente hablada y ha sido una revista a base de bailables y cantables. Otras cintas hemos visto esta temporada como *El Angel Pecador*, pero el diálogo había sido suprimido en la mayor parte para hacer comprensible el argumento sin aburrir al público” (El Dia, 27/4/1930).

El mateix any, pel mes de setembre, ja s'anuncia, al mateix Modern, “el verdadero cine sonoro, sin disco de gramófono”. Havia estat instal·lat pel distribuïdor local Gaumont de Sant Domingo, 32. *The Broadway Melody*, per Anita Page, *El Pagano de Tahití*, amb Ramon Novarro i *Showboat*, primitiva versió de *Magnolia*, per Laura Laplante foren algunes altres de les primeres cintes sonores que es projectaren.

Els primers locals de categoria que posen el sonor han d'instal·lar els dos sistemes: “Además de los dos aparatos sonoros de disco, dispone de un aparato de banda marca Victoria” (Principal de Palma).

“El teatro (d'Inca) hace gestiones con una casa de Barcelona para proyectar películas sonoras por banda, o sea sin disco. Estas mejoras colocarán a Inca a la altura de los mejores locales de la isla.”

*La Canción del Día* és la primera pel·lícula espanyola sonora i és produïda per l'anglès Samuelson. *El Cantor del Jazz*, la primera sonora americana, és estrenada al Principal el Març de 1930, muda, amb l'orquestrina Mallorca amb una partitura adequada.

L'expansió del sonor a les Balears és



lenta, primer perquè la sincronització és difícil, i després per les despeses que implica la seva instal·lació. “La empresa del cine de Calvià se ha gastado 18.000 pesetas en el aparato proyector de películas parlantes.” Es pot llogar, com amb el cinema mut, l'aparell per tot l'any. El distribuïdor Alomar oferia muntar el sonor per funcions esporàdiques.

El cinema 17 de Gener de Ciutadella no desaprofita l'ocasió de la instal·lació del sonor a 1931 per demanar silenci: “Durante la proyección de

películas sonoras se suplica silencio pues de esta forma no perderán ningún detalle.”

Al principi, Hollywood ofereix versions interpretades per actors de parla espanyola de les seves pel·lícules originals en anglès, però són d'inferior qualitat i cares. Després de les cintes en versió original subtitulada s'implanta el sistema del doblatge (“por dobles en español”): “*La Dama de Shangai*, de Paramount es hablada y cantada en español por el nuevo procedimiento por dobles.” ❖

Spencer Tracy: No en té molta, de carn, però la que té és de primera.  
*Pat y Mike* (1952) de **George Cukor**



# Entrevista amb Jaume March

Rafael Gallego

**J**aume March actualment és director d'un institut d'ensenyament de secundària. Com ell mateix diu, està molt allunyat del panorama cinematogràfic. Va ser un dels components del Col·lectiu Cinema als anys 70: una sèrie de persones políticament conscients, per una part, de l'època transcendent en què vivien i, per l'altra, del cinema com el millor mitjà per influir sobre la gent. Testimonis dels més importants esdeveniments d'aquella època, varen emprendre la missió de donar a conèixer un cinema que, com a mínim, feia pensar.

**Temps Moderns.-** Quines varen ser les teves primeres passes dins el cinema?

**Jaume March.-** Jo crec que les primeres passes varen ser als anys 70, abans hi havia anat molt amb els meus pares, que eren molt aficionats. Això era a Pollença. A més, jo vaig estudiar a un seminari, on hi havia un superior que havia anat a fer un curs de cinema a Valladolid- eren els començaments de la Seminci-, i aquesta persona va muntar tota una sèrie d'activitats a l'entorn del cinema, com cine-fòrums. Després, la meua primera vinculació al llenguatge cinematogràfic, a la seva anàlisi va ser, com he dit al principi, als anys 70, amb la lectura de tot llibre relacionat amb el cinema i el coneixement de les persones que tenien les mateixes inquietuds que jo.

**TM.-** Què va ser el Col·lectiu Cinema? Què us aplegava?

**JM.-** El que va provocar, probablement, la creació del C.C va ser la necessitat no tans sols de filmar, sinó sobretot de donar a conèixer cinema que estava prohibit, o que no estava a l'abast de tothom. Diguéssim cinema soviètic, cinema de Buñuel com *Viridiana*. També projectar pel·lícules que estaven permeses, però que en molts de pobles no tenien la capacitat material per exhibir-la; així, l'única manera de gaudir-ne eren petites projeccions amb càmeres portàtils.

I per fer tot això l'única manera era agrupant-nos i aportant cadascú una quantitat de doblers- unes 30.000 pesetes d'aquell temps- per comprar un projector, una càmera de 16 mm, etc. Vàrem incidir especialment en l'organització de projeccions, cine-fòrums, a pobles sobretot i també a Palma. Record que Jaume Vidal i jo, que estudiàvem més la part d'història, vàrem muntar a Montisíon unes jornades de cinema històric, que va tenir continuació. Vàrem organitzar col·loquis sobre pel·lícules on convidàvem persones del món del cinema com l'historiador Miquel Porter i Moix.

**TM.-** Quina va ser la vostra relació amb la cojuntura política dels anys 70?

**JM.-** Tots nosaltres estàvem dins l'àmbit de l'esquerra.

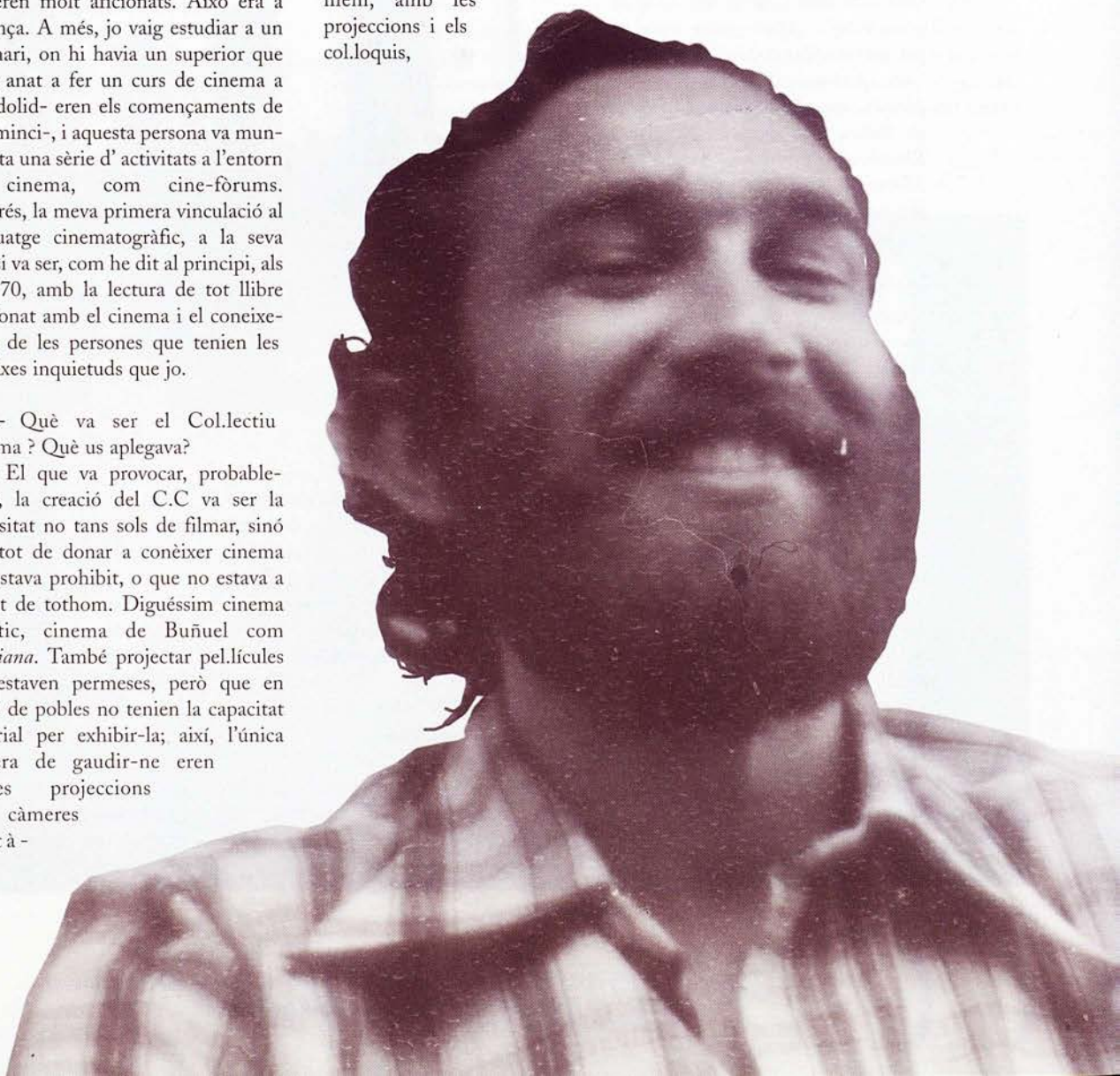
Nosaltres preteníem, amb les projeccions i els col·loquis,

donar l'oportunitat a la gent de xerrar de temes que en altres llocs no podien. Preteníem canviar la manera de pensar de la gent mitjançant les projeccions.

**TM.-** Què destacaries de la producció filmica del C.C?

**JM.-** La producció filmica va ser més escassa pel cost que tenia, sobretot en 16mm. Jo destacaria la primera manifestació autònoma del 77, carreres amb els grisos. Posteriorment, Jaume Vidal va fer un treball sobre Aurora Picornell, que no sé si va arribar a finalitzar. El pla era rodar-ne un a la manera del "cine-ull" de Vertov, amb l'objectiu d'aconseguir documents històrics per al dia de demà, a causa de la importància del naixement de la democràcia.

Però jo, més que destacar la producció filmica, destacaria la influència





*"Com a filmació del Col·lectiu de Cinema, jo destacaria l'enregistrament de la manifestació per l'autonomia de l'any 77." (En col·laboració amb Vicenç Matas)*

del C.C sobre una sèrie de gent; a cineclubs i col·loquis per motivar la gent a interessar-se per un tipus de cinema més ariscat i compromès. També crec que vàrem trencar amb una manera aburgesada de fer cinema, temes folklòrics, populars, etc. Per filmar unes coses més compromeses amb la situació de canvi polític.

**TM.-** Quina era la teva funció dins el grup?

Jo, probablement per la meua disposició de temps com a estudiant, era el que més anava a les projeccions a diferents pobles. A la vegada, també per la meua condició d'estudiant, era el que disposava d'una millor biblioteca de cinema i, per tant, de més documentació. Era, segurament, el que tenia més coneixements teòrics sobre el llenguatge cinematogràfic, juntament amb Jaume Vidal. Joan Seguí era el que més entenia dels aspectes tècnics i mecànics

de les màquines. Pep Truyol tenia l'avantatge del seu pare, pioner del cinema a Mallorca.

No teníem assignada una funció específica per cadascú, anava en relació del temps lliure i la disponibilitat de cada un de nosaltres.

**TM.-** Quina opinió tens del panorama cinematogràfic mallorquí?

**JM.-** Hi ha poca cosa. Però pens que l'aparició de canals locals pot fer que surti una producció pròpia important. Del que s'ha fet i que jo conec, perquè darrerament no he estat molt ficat dins el panorama cinematogràfic, crec que encara està per arribar un cinema d'aquí, perquè no hi ha una indústria pròpia. El futur, pens jo, també podria venir per l'ensenyament: hi ha un centre de formació professional que està donant imatge i so, que poden ser els futurs professionals que impulsin la indústria cinematogràfica.

**TM.-** Tres pel·lícules preferides.

**JM.-** *Ciudadano Kane*, per la seva innovació del llenguatge cinematogràfic.

*El Acorazado Potemkin*, pel seu muntatge.

*El pan nuestro de cada día*, de King Vidor.

**TM.-** Quin pla et va marcar?

**JM.-** El de l'estanquera d'*Amarcord*; Mastroianni a les seqüències oníriques d'*Otto e mezzo*.

**TM.-** Un desig cinematogràfic.

**JM.-** Que hi hagi un cinema propi de les Illes que compleixi un servei a un canvi social molt necessari.

**TM.-** Com a mestre de secundària, quina pel·lícula projectaries de manera obligatòria als teus alumnes?

**JM.-** *Temps Moderns*. ❖



## Premi Nacional de cinematografia

Rafael Gallego

**F**a un parell de setmanes vàrem rebre la visita d'Enrique González Macho, propietari dels cinemes Renoir i recent Premi Nacional de cinematografia.

Primer de tot s'ha de dir que sempre és interessant poder parlar una estona amb un home que, al llarg de la seva carrera empresarial, se l'ha jugada apostant per un cinema no gaire freqüent a les pantalles comercials, un cinema fresc, de vegades original, de qualitat i en versió original, com cal. Seria d'agrair, de passada, que qualcú miràs de continuar amb el seu exemple i deixàs de banda macroprojectes que no sembla que aportin res de nou, si no tot el contrari, i més del mateix (evidentment m'estic referint al projecte Marratxí).

González Macho assegurarà que es continuarà amb la mateixa política, és a dir, premieres, V.O.S, "cinema independent", promoció del cinema europeu, etc.

Pel que fa al cinema espanyol, va aprofitar, per una banda, per anunciar properes estrenes i, per altra, per fer un balanç molt positiu del que ha estat el 97. Per suposat va criticar la més que probable obertura de les 24 sales que la multinacional ianqui AMC té pensat instal·lar a Marratxí.

Per acabar, m'agradaria animar els lectors que mirin d'acostar-se un poc més a aquest tipus de cinema que ens ofereixen sales con les Renoir, una espècie de repòs gratificant dins la maror de trets, explosions i psicotrillers en sèrie a què estam acostumats. ❖



Harry Lime: El món no fa herois.  
*El tercer hombre* (1945) de Carol Reed





# El cinema com a eina

Miquel Cruz

L' experiència de parlar amb persones que varen ser testimonis d'una època tan vital com la dels primers anys setanta, des de la perspectiva d'un cinema compromès, ha estat molt enriquidora i a la vegada desalentadora. M'estic referint als contactes mantinguts amb diversos components del Col·lectiu Cinema. Un grup de joves que als anys setanta es varen unir per donar a conèixer un cinema aleshores compromès i promoure la discussió mitjançant les pel·lícules.

Va ser inevitable no sentir una sana enveja quan vaig sentir parlar d'un cinema compromès, d'una voluntat de mostrar les contradiccions d'un sistema, d'anar a mostrar pels pobles de Mallorca pel·lícules amb la vocació d'omplir un greu buit cultural, del cinema com a vehicle de discussió i posterior conscienciació. Però em va venir un dubte, ¿tota aquella experiència va ser producte d'una conjuntura sociopolítica molt concreta? Si feim un poc de memòria veurem un règim dictatorial que es moria. Unes forces polítiques que demanaven una passa endavant. Unes altres que demanaven una prudència, que no havia assolit mai el règim feixista de Franco a l'hora de destruir tots els drets de les classes treballadores. Ja sabem quina opció va triomfar. El fruit d'això és la realitat que avui ens envolta.

Davant aquella situació, els components del Col·lectiu Cinema varen emprendre unes determinades accions per influir- en la mesura de les seves possibilitats- en la gent. La realitat que ells veieren no els agradava, però els donava esperances per un futur més just. Aquesta és la visió enriquidora del contacte amb ells. ¿Per què he dit que a la vegada vaig tenir una sensació de desànim? Tots ells, a la pregunta d'on va sorgir el Col·lectiu Cinema em varen respondre que va sortir d'una necessitat,

no d'un capritx, no d'un sentiment filantròpic. D'una necessitat. La de donar una sortida útil a les inquietuds polítiques de la gent, cap a una polarització de les contradiccions econòmiques i polítiques del règim feixista de Franco. El mitjà que varen triar va ser el cinema. Aleshores les preguntes que em faig, i que em varen produir el desànim, varen ser: Avui en dia, ¿no hi ha problemes suficientment greus? ¿No existeix la necessitat d'afrontar les desigualtats d'aquesta societat? Pensa que sí, que una anàlisi superficial de la nostra terra ens dona prou injustícies per arribar a la conclusió que les

coses no han canviat gens. Que, a aquesta Mallorca nostra, segueix havent-hi persones i institucions que s'enriqueixen amb el treball de la majoria de persones. Així doncs, el cinema com a mitjà per encendre consciències i canalitzar inquietuds encara té tot el sentit, l'experiència del Col·lectiu Cinema no va ser una postura "demodé", un vestigi del maig del 68. Va ser una experiència que avui té tot el sentit. Perquè encara existeix la necessitat de tenir una postura crítica. ♦

## manifest

donada la manca d'una tradició cinematogràfica i la inexistència d'un cinema propi de les Illes, manifestem el nostre desig de crear un àmbit artístic i cultural que respongui a la realitat il·lenca, al marge dels convencionalismes ideològics dominants i allunyat de pressions i influències que restringesquin la llibertat d'expressió.

Per a nosaltres, el cinema és un dels vehicles actuals més importants per testimoniar la cultura d'un poble; per tant estimem necessari crear unes infraestructures que possibilitin la viabilitat d'unes manifestacions cinematogràfiques marcadament autòctones.

\*volem dur el cinema a cada racó del nostre poble per aconseguir que sigui un vertader mitjà de comunicació entre l'autor i el públic.

\*volem produir i realitzar pel·lícules que recullin tots els aspectes del nostre entorn per tal de reivindicar les característiques pròpies de la nostra cultura.

\*volem promoure tota mena d'intercanvis dins l'àmbit del cinema a fi de tots-junts aconseguir el que desitjам: un cinema de i per al nostre poble.

amb poques paraules: \*volem esser i ens oferim com instrument canalitzador de les diverses manifestacions cinematogràfiques de les Illes al mateix temps que demanem la col·laboració de tothom per aconseguir-ho.

col·lectiu de cinema  
ciutat de mallorca, abril de 1976



# Pa i circ



*Les mentides d'una gàbia de vidre*

Jaume Salvà i Lara

"Es mou gent estranya, avui, en el món de la cultura."

Omar Calabrese

**L**a història, aquella gran desterrada de la societat actual, ens permet relacionar períodes, èpoques, situacions, per entendre el present i millorar el futur. Si Hitler hagués conegut els motius que desferen l'exèrcit napoleònic, segurament les seves tropes no haguessin mort a les estepes russes; si en Pedrojota hagués sabut de l'existència de la llei del talió, no s'hauria posat unes calces de dona; si coneguéssim l'origen marià de la bandera de la UE, entendríem moltes reaccions europees cap a religions no cristianes. Però segurament això és demanar massa. Ara no està de moda tenir ideals, ni el pensament profund, ni el cercar causes i conseqüències a les coses. Ara, com fa mil set-cents anys, està de moda el *panem et circenses*, el menjar i l'espectacle.

Anem contra corrent i aprofitem-nos de la història per treure'n una informació concreta, evidentment cinematogràfica, per llavors arribar a unes conclusions que ens donin peu a plantejar-nos els fets puntuals des d'un punt de vista més ampli i estructural. Per arribar a on vull arribar seré molt concís a l'hora de triar el bagatge que utilitzaré. Amb això vull dir que es tracta d'una visió subjectiva però fonamentada, crec, sobre una base real i palpable.

Fins als anys setanta el gènere cinematogràfic anomenat d'acció no va existir; hi havia, això sí, pel·lícules d'aventures, bèl·liques i altres gèneres que poden parèixer-se al d'acció però no és fins a la dècada dels calçons de pota d'elefant que arriba a les nostres pantalles un nou tipus de film, amb un esquema determinat i unes pretensions: l'entreteniment mitjançant

l'acció pura, sense que l'espectador hagi de tenir un coeficient intel·lectual més enllà dels límits. S'ha de dir, però, que durant aquesta dècada el cine d'acció és encara marginal i amb un públic minoritari, amb molt poques estrelles, totes dins l'estil d'un Charles Bronson, un Bruce Lee, un Chuck Norris o un Clint Eastwood (de tots ells només el darrer es recicla). Durant els anys setanta ni predominen ni tenen un pressupost desorbitat; són produccions modestes de sortida limitada. En certa manera els anys vuitanta són una continuació sense massa ruptures de la dècada anterior: són pel·lícules encara de pressupost de segona, els actors estan especialitzats en aquest tipus de producte i segueix essent un univers amb poques estrelles, capitanejades per en Sylvester Stallone i n'Arnold Schwarzenegger. La diferència està en què el seu públic va sent cada vegada més gros, la qual cosa du els estudis a arriscar-se amb produccions de més pressupost. I, aquesta és teva, aquesta és meva, arribam als anys noranta.

Aquesta dècada està marcada, cinematogràficament, per la tendència a la buidor argumental -estic rallant, supòs que es nota, del cine de masses, d'aquell que omple les sales i resulta ser un bon negoci-, per l'acomodament mental de l'espectador, que exigeix veure mil i una vegades la mateixa pel·lícula però amb diferent títol, pel conservadorisme argumental i conceptual de les produccions. És la dècada en què tothom vol fer cine d'acció; no només la tercera edat del gènere (Silvy i Arny) sinó també altres actors (i actrius, però poques) com Sean Connery, John Travolta, Nicolas Cage, Javier Bardem, Robert DeNiro, Al Pacino, Val Kilmer, Antonio Banderas, Tom Cruise, etc. Aquesta dèria arriba a l'Estat espanyol, on es comença a emular aquest tipus de cinema, amb resultats prou irregulars com els de *Perdita*

*Durango* o *Airbag*. En aquests anys les pel·lícules que predominen són les d'acció perquè són bones de fer -tenen una única estructura concreta, lineal, gairebé matemàtica-, tenen molts de focs d'artifici i, al cap i a la fi, agraden a la gran gernació de gent que ja té el pa, és a dir, els doblers, i les poques ganes de pensar o treure'n unes conclusions que vagin més enllà del que el film mostra -mai no insinua- un i un altre pic fins que tothom ha arribat als mínims necessaris per entendre l'argument maniqueista.

Acabarem el segle gairebé com el vàrem començar, amb el cine com a espectacle de fira. Només que ara pareix que hi ha una clara voluntat de convertir la gent en una massa uniforme que faci funcionar el sistema. El capitalisme rabiós no necessita, ni ha necessitat, ni necessitarà gent que tingui un parer, un criteri propi; per això procura potenciar la superficialitat, la imatge, la banalització del llenguatge, la uniformització cultural mitjançant la imposició via comercial, la pobresa humana, en definitiva. Per això benvingudes siguin les pel·lícules on el bo és un feixista que confon justícia amb venjança particular i la imposa per la força tecnocolorista, o el futbol cada dia que, a més de potenciar l'aparcament del cervell, actua com un perpetuador dels rols masculins i femenins a l'hora de fer el sopar o de conversar amb la família abans d'anar a dormir, o els programes televisius, on també es potencia la raó per la violència, encara que sigui verbal, la polarització de tota conversa (només es pot estar a favor o en contra), el vil comerç dels sentiments de la pobra gent que confessa les seves intimitats, o les d'altres, davant un confessor de milions de caps que no ha fet cap tipus de vot de secret de confessió.

L'èxit de les pel·lícules d'acció, realment, no ha de venir de nou a ningú si es té una visió molt àmplia del fenomen i es relacionen fets aparentment tan dispars com la desaparició de la URSS, l'enemic "natural" dels EUA; la pèrdua de poder real del cristianisme i les seves branques; la mitificació dels doblers, no com a mitjà, sinó com a finalitat en si mateixos; la trivialització de les relacions humanes...

En fi... tal dia farà un any. ❖



Antoni Figuera

**P**otser sigui una passió inútil escriure sobre cinema. com tantes altres. Però, com afirmava el bo de Kierkegaard, "qui s'ha perdut en la seva passió ha perdut menys que el qui ha perdut la seva passió". Per això els qui ens hem acostat sempre al cinema des d'aquesta dimensió passional que l'entrançable pensador danès reclamava per a d'altres menesters patim d'un excés d'imaginació mítica de la qual, per descomptat, no pensam claudicar mai. És més: cada vegada que podem reivindicam aquesta actitud, sense cap indici de mala consciència per part nostra, com un saludable "sprit" d'heterodòxia particular en una època, d'altra banda, propensa a tots els excessos desmitificadors en el terreny de la crítica —tant la cinematogràfica com les altres.

Algunes lectures de sempre (per exemple la del magnífic llibre de Frank D. Mc Connell sobre "el cinema i la imaginació romàntica") m'han duit a reflexionar apassionadament i passionalment sobre les limitacions que genera una actitud desmitificadora crítica quan es tracta de jutjar una obra —un llibre, un quadre, una pel·lícula— davant les possibilitats que ofereix una manera lúdicament gojosa, imaginativa i lliure de recrear des d'un altre pla diferent aquesta obra. L'avantatge que ofereix aquesta segona perspectiva és el d'assumir des del precís instant en què s'adopta el seu caràcter rabiosament individual, subjectiu, condicionat... O sigui: poder jugar obertament, al descobert, el joc de la crítica des d'una clara posició de renúncia al dogmatisme, a la pontificació, al presumpte engany d'una tan proclamada objectivitat, que fan del crític de torn un avorrit entomòleg o disseccionador d'aquesta Morgue particular en què alguns han convertit l'exercici de la crítica. Perquè, reconeguem-ho, la crítica és una escriptura de segon grau (si partim del supòsit de Roland Barthes sobre el grau zero de l'escriptura) en què allò que queda fixat, amb tinta indeleble sobre la pàgina en blanc, en un exercici d'antifascinació retòrica radicalment contraposat al sentiment que experimentava per exemple un

Mallarmé en l'acte mateix de la creació, no és sinó la traducció a un altre medi —amb altres recursos— de quelcom que nasqué per ser copsat per la retina i incorporat per via intuïtiva abans que conceptual a aquest museu imaginari d'imatges recuperades i reinventades —de temps recobrat— que anomenam memòria. D'aquí ve que només aquella crítica inherent al procés mateix de creació i indissociable d'ell mereixi el seu nom. Encara que es tracti de "signes en rotació" sobre un full de paper, en l'espai d'una tela o en el rectangle d'una pantalla —per dir-ho amb l'expressió tan encertada d'Octavio Paz.

Per tot això crec personalment que només serà digne d'aquest nom —és una opinió com una altra— aquella crítica que d'entrada renunciï conscientment a l'ofici de destruir-nos la meravellosa possibilitat d'apropar-nos a una obra pels nostres propis mitjans, però que, alhora, sàpiga recuperar per al nostre gaudi personal, la fruïció, el plaer d'assolir participativa m e n t e x c i t a t s , aquells privile-

giats moments que, des d'aquella caverna platònica que és una sala a les fosques —i ara sí que parlam de cinema—, ens recorden constantment que la màgia de tot art (i sé que seran molts els qui titllaran aquesta afirmació de vaga i candorós idealisme) consisteix a eternitzar per un sol moment —una cara, un gest, una mirada— el temps, rescatant-lo de la fugacitat a què la seva pròpia naturalesa —de la matèria de què són fets els somnis— el sotmet.

Als convençuts que s'ha de desmitificar el cinema per tal de poder reeducar l'espectador, els record que, per a nosaltres, que ens hem passat la vida mitificant les dones, els llibres i les pel·lícules, potser amb la intenció secreta d'alliberar-nos de la desmitificació constant del temps i de la mort, el caràcter mític del cinema deriva de la seva capacitat de recreació i enriquiment del món real, i no, contra el que se suposa, del seu poder de falsejament i alienació col·lectiva.



*Como un torrente*

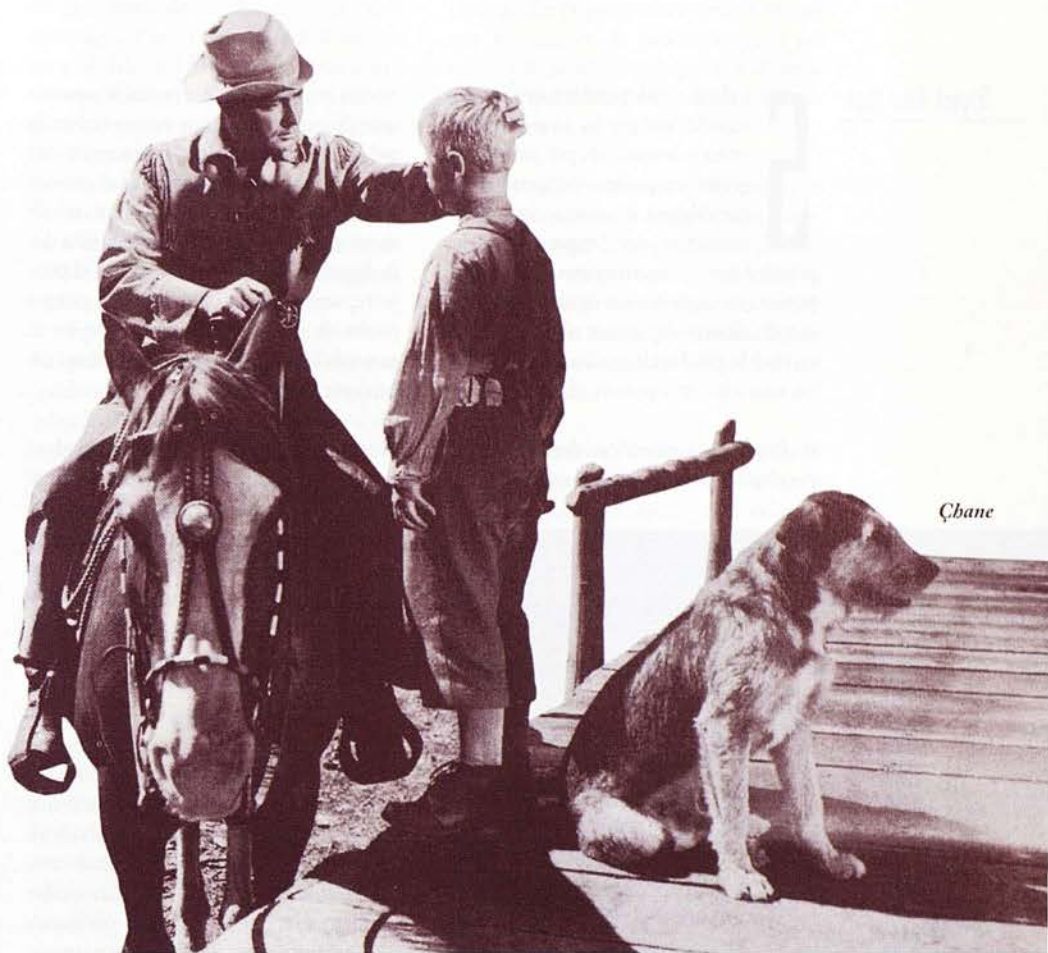
Periodista: Ha estudiat cine a qualque escola?  
 W. Allen: No... No, jo no. Són les escoles les que m'estudien a mi.  
*Satardust Memories*-1980- de **Woody Allen**

“Els llums s’apaguen i en aquest vídeo mnemotècnic que és el record hi començ a entreveure estrelles d’una constel·lació vagament familiar.”

Opinam del cinema el mateix que els autors de la Generació del 27 opinaven de Góngora i que, amb tan meridiana claredat exposaren entre altres Salinas i Cernuda: es tracta d’un art —d’un llenguatge— que sublima la realitat perquè parteix de la seva radical insuficiència poètica. D’aquesta manera, el cinema és fet de moments que, igual que la nostra mirada reflectida en un mirall —i ja sabem des d’Alicia les fascinants i desconegudes possibilitats que esperen a qui s’atreveixi a passar a l’altre costat—, ens escindeixen, ens dualitzen —aquell “Jo som un altre”, com volia Rimbaud—, només per restituir-nos de nou a l’interior de nosaltres mateixos més enriquits, més reconciliats amb allò que som —aquell caminant el camí del qual són les seves petjades, com ens ensenyà Machado— o voldríem ésser o no podrem aconseguir mai per molt que ens ho proposem. I d’això, molts en diran evasió, segurament. Però d’altres en deim coneixement.

I és aquesta arqueologia de la mirada a la qual tan lligat m’he sentit des que vaig començar a anar al cinema quan tenia pocs anys —aquesta pàtria única que sempre he compartit amb Baudelaire, Rilke y Fernando Savater— que encara avui possibilita el fet que certes cales insondables per l’edifici crullat del record no quedin reduïdes a simple recordatori entre nostàlgic i masoquista, sinó que agafin tot els perfils d’un acte de supervivència.

He de confessar que el meu “pedigree” particular és compost d’innombrables peces d’un mosaic —collage d’imatges, seqüències, fragments com restes d’un naufragi— el revers del qual (la trama del tapís)— fa una figura: la silueta esbossada d’una ombra que som jo: rastre de fum en la distància, esquerra d’una pedra que testimonia l’impacte de la bala, hoste de la boira. Els llums s’apaguen i en aquest vídeo mnemotècnic que és el record hi començ a entreveure estrelles d’una constel·lació vagament familiar: l’eco llunyà del pas d’un cavall perdent-se cap a valls mai no vistes (*Shane*); ciga-



Çbane

rretes que fan més densa la tristesa del passat quan algú al nostre costat anomena la dona que encara estimam bojament i li deim amb veu pastosa al pianista del local: “Torna-la a tocar, Sam” (*Casablanca*); mans pietoses d’aquells qui, en el moment suprem de la mort, es tanquen els ulls ells mateixos per no veure tota la misèria del món i perquè “entre el dolor i el no-res” s’ha escollit el no-res (*A Bout de Souffle*), peus que xipolleguen arran de vorera amb tota l’alegria del món soplujada davall un paraigua perquè la noia que estimam ens ha dit sí amb la mirada i ho ha de saber tothom fins a quedar xops de llum i de felicitat (*Cantant sota la pluja*); converses entre dos que encara es malfien l’un de l’altre, a entrada de nit i tristes gavines als ports, recordant-nos que el món s’ha fet petit i han estat abolides les fronteres i tots som solidaris i ens hem de preservar de la malaltia que ens pot contagiar a tots (*Pánico en las calles*); tafurs llevant-se el capell en un ente-

rrement per primera i única vegada en un esplèndid gest de dignitat suprema mentre al fons de la imatge flueix el corrent d’un riu que ens arrabata còdols arrossegats pel seu curs (*Como un torrente*)... Què us diré?

En aquesta galeria de miralls sense fons que és el cinema, i la pintura, i la literatura i la música —la crítica no té altra possibilitat que girar a l’entorn de l’objecte estimat— pantalla, manuscrit, tela o pentagrama— deixant-se vampiritzar per ell, deixant-se posseir en una actitud de total entrega —ofrena rendida i generosa— a allò que s’estima i de què —activament i no passivament— es depèn. Només així, vençuts però no destruïts, gaudirem plenament de l’obra cada vegada que, puntualment, la recordem. A la vegada que se’ns farà menys dolorosament suportable l’afirmació de Borges, exacta com un calfred: “el temps, incessant, em desgasta”. ❖

Periodista: Tenc entès que va estudiar la carrera de Filosofia

W. Allen: No, això no és cert. Jo... Jo vaig fer un curs de Filosofia existencial a la Universitat de Nova York. I... I al final em varen fer deu preguntes i no en vaig saber contestar cap. Les vaig deixar totes en blanc. Em varen donar excel·lent

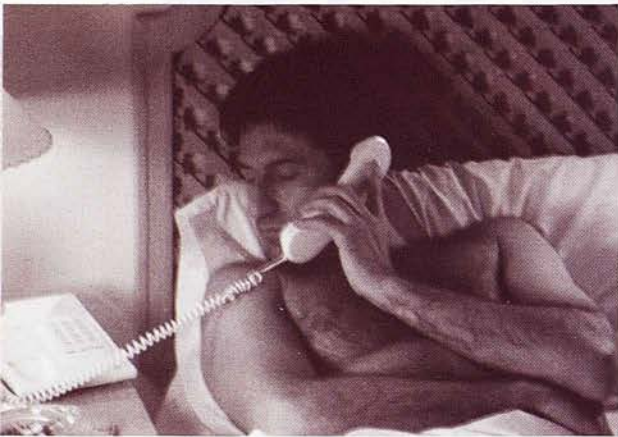
Stardust Memories-1980- de Woody Allen

# L'aventura d'una pel·lícula independent

Miguel Diaz Olmo

**S**i el cine independent suposa una reacció contra la imposició de criteris comercials per part de les grans empreses de producció, que alguns cineastes consideren restrictiva per l'expressió de les possibilitats comunicatives del mitjà, potser on aquest cine té més possibilitats de desenvolupament sigui als països en què la producció audiovisual conformi una indústria potent i competitiva.

A Espanya, l'existència del cine independent es mou en una precarietat que



la dona el fet mateix que el cine comercial viu també una existència relativament precària, ja que no s'ha consolidat mai una indústria gran de cine. La crisi de públic que el cine espanyol arrossega des que la presència del cine de Hollywood es fes majoritària en el mercat espanyol (i europeu en general), reverteix en el fet que a les productores de cine d'Espanya els costa més obtenir beneficis de les seves inversions i que reben les subvencions de l'Estat per paliar-ne el dèficit; aquesta situació de crisi perllongada durant dècades se n'ha anat en orris amb les possibilitats de consolidació del cine com a indústria. Sembla, però, que ara despenen certes empreses que aposten per la producció de cine espanyol amb un cert suport de capital i amb certes garanties de distribució que li donen pertànyer o estar relacionades amb grans grups de comunicació.

En aquest context podríem situar l'existència d'un cine independent espanyol, un cine que es fa amb pressupostos

encara més minsos que no els ja escassos que s'inverteixen en un bon nombre de pel·lícules comercials; un cine que des del moment que es formalitza el projecte, inicial una aventura de la qual difícilment es pot entreveure el final, és a dir, la distribució; una vegada acabat el projecte, segueix sent una aventura perquè molts de pics el seu futur no depèn ni tan sols del fet que hagi resultat ser un projecte de qualitat.

Aquesta aventura del cine independent espanyol l'exemplifica admirablement el cas de la cineasta Manane Rodríguez en fer el seu primer llargmetratge, una pel·lícula independent el títol de la qual és *Retrato de mujer con hombre al fondo* i que, quan el qui escriu això va poder veure-la la primavera passada a Palma, a la setmana escassa de l'estrena, ja havia estat retirada de cartellera.

Manane ens ha contat les peripècies del viatge del seu projecte i la convicció que l'ha duita a triar un camí independent. Al contrari del que molta de gent creu, la majoria dels cineastes fan cine independent per elecció i no per obligació. "Al marge que les fonts de finançament puguin considerar-se independents o no —afirma Manane—, jo crec que la independència d'una pel·lícula es troba en el fet de contar la història que el director vol contar, contar-la sense renúncies, sense caure en trampes. Contar-la netament com la conceps: Ken Loach fa pel·lícules finançades per Channel Four, una cadena estatal britànica de TV, però fa les pel·lícules que vol fer. Rohmer podria ficar-se en superproduccions si volgués, però s'estima més contar el que vol fent pel·lícules de baix pressupost, cercant ell mateix els seus petits equips tècnics, rodant en format 16, cosa que li dona moltíssima llibertat, la possibilitat de no haver de dependre d'uns mitjans tècnics espectaculars i fins i tot de prescindir de la figuració... A Espanya, considerariem independent el cine que es fa al marge d'acords previs amb canals de TV, perquè les televisions ja imposen uns certs criteris; també seria cine independent el que es planteja des d'una història, una manera de narrar-la i una manera de produir-la no convencional. Si ens guiam per aquestes característiques, a

Espanya no hi ha gaire cine independent, i el que surt és el que produeixen els mateixos directors, però en ocasions es confon la independència amb deixar a lloure qualsevol capritx; el públic ha girat l'esquena a això: alguns directors es conformen amb contar la seva història amb l'ajuda de qualche subvenció i d'alguns amiguets, sense saber què volen contar realment o quant històries que no tenen un plantejament diferent del cine comercial tot i que després fracassin comercialment".

Començament de l'aventura: una història escrita i ganes de contar-la en imatges. Si es vol evitar el risc de caure en l'esquizofrènia de ser un mateix el productor i el director, s'ha de cercar una productora. Si és la primera pel·lícula i si es vol fer una pel·lícula independent, Manane ens assegura que el camí és tortuós: "Va ser difícil accedir a les grans productores: ho vaig intentar, els duia el projecte, però no hi trobava resposta ni positiva ni negativa durant mesos. Fa uns anys, encara no hi havia aquest interès pels nous realitzadors que ara comença a donar-se. A Espanya, el problema afegit és que hi ha molt poques productores que produeixin més d'una pel·lícula a l'any; si hi accedeixes, a una, és probable que ja tengui la seva capacitat de producció compromesa pels anys següents. Una productora, fins i tot, va arribar a interessar-se pel projecte, però s'estimava més fer feina amb realitzadors que, almanco, li assegurassin la participació d'una TV en el projecte. El camí no ha estat fàcil, no ho és per ningú; has de tenir molt clar que és això el que vols fer i no cap altra cosa, si no és així ho abandonaries immediatament... Em vaig agafar unes bones empenyades cada vegada que veia el projecte aturat. Era conscient que no es tractava d'un projecte convencional, amb assassinats i punts de gir violents al guió, i contra això sí que vaig lluitar defensant el tipus de pel·lícula que volia fer. Sabia que era això el que volia contar i no ho volia contar de qualsevol manera; estava disposada a introduir canvis en el guió, però mai en l'estil de contar la història... Hauria estat fàcil introduir-hi elements de comèdia, més tensió, alguna violació... però no vaig voler seguir aquest camí. Semblava una

obstinació, però jo volia fer una pel·lícula que, almanco a mi, no em defraudàs; i d'aquesta manera pot ser que tampoc defraudàs els qui la veiessin."

El temps pareix donar la raó a Manane, perquè aquesta insistència ha quedat plasmada en una pel·lícula que el públic i la crítica més rellevant han copsat com a sincera. Però no ens avancem; encara som en el projecte, es pot aconseguir interessar una productora que també s'embarqui en el seu primer llargmetratge, i pot ser que aquesta productora aconseguís una subvenció del Ministeri corresponent, com va ser el cas de Manane. Tot i així, el camí segueix sent difícil: es tenen doblers per començar la pel·lícula, però costa pena aconseguir suports addicionals. Manane ens assegura que "ni les televisions ni cap altra productora es va ficar en la producció del projecte; no es tractava d'una comèdia madrilenya ni tenia un argument d'acció, era més aviat una pel·lícula en la línia de Rohmer o Sautet, el que se'n diu "un cine sense història". Tot i que aquest cine té la seva distribució a Espanya, el fet que tots fóssim nous inspirava desconfiança. El camí va ser dur. L'aventura va ser anar endavant sense aquest suport... La força per mantenir-te en la línia de fer el que tu vulguis te la dona haver-te curtint durant anys aprenent, invertint doblers a fer curts, fent feina a rodages per veure com es fan, i, quan s'arriba a aquest punt, escriure una història convençuda que la pots dirigir; aquest procés es du a terme amb tant d'esforç que realment no et resulten respectables les opinions negatives de certes persones, tot i que aquestes persones puguin ser en la base del futur finançament de la teva pel·lícula... I una vegada que la pel·lícula va entrar en fase de preproducció, jo estava convençuda que tendria sortida, això em va ajudar a lluitar contra el desànim; la imatge que em tornava el mirall de molts de companys que havien fet la seva primera pel·lícula era patètica: enguany s'han rodat més de vuitanta pel·lícules a Espanya, i se suposa que al voltant de quaranta no s'estrenaran. Aquestes condicions de mercat penjaven sobre nosaltres com una espasa de Damocles, però jo sabia que, amb els actors que havia triat i comptant que la història tenia ritme, la pel·lícula tendria sortida sempre que jo sabés transmetre tot això en el muntatge... Es tractava, aleshores, de fer una pel·lícula a la mida de les nostres possibilitats i a la mida de la nostra realitat; per això, després de negociar-ho amb totes les parts implicades en el procés de producció, vàrem optar per fer una pel·lícula independent:

es va rodar en Super 16, es va pensar en actors que no necessàriament haguessin de ser molt coneguts (tot i que la incorporació d'actors coneguts ajuda a trobar fons de finançament) i en un equip tècnic de gent formada en el camp dels curtmetratges. Vàrem tenir la sort de comptar amb Miriam Mezières, l'única actriu del repartiment ben coneguda pel públic, almanco per un públic de cine independent, i que d'alguna manera havia estat present en la gestació del projecte per haver estat la protagonista i coguionista de *Una llama en mi corazón*, la pel·lícula d'Alain Tanner que em va suggerir escriure una història de dones."

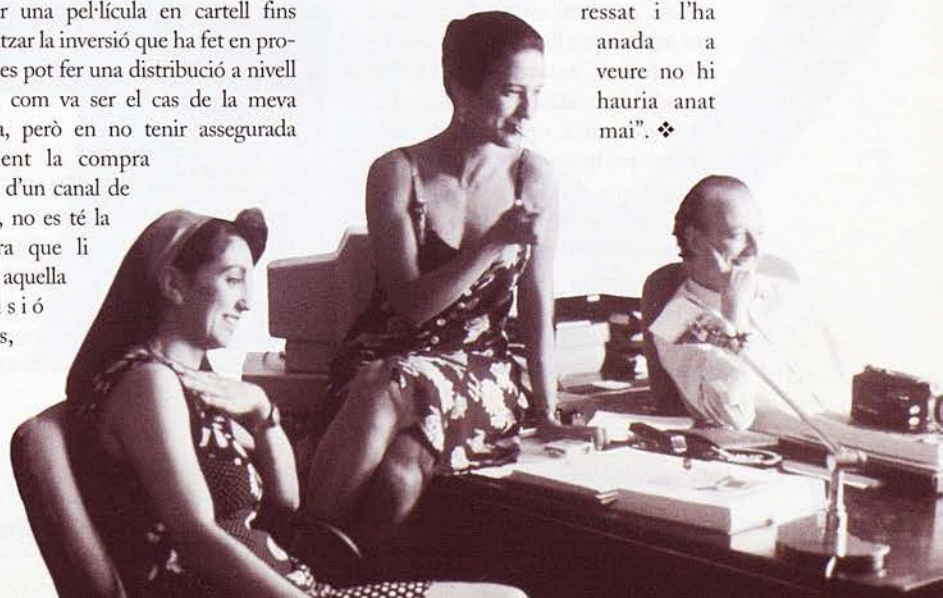
La pel·lícula està feta, però l'aventura continua. A pesar d'aconseguir una distribuïdora per l'exhibició, no tot acaba aquí, ara hi ha les condicions de l'estrena i, potser més important, la permanència a les sales de cine, que en no tractar-se d'una pel·lícula de grans estrelles depèn quasi exclusivament de la promoció i de la crítica. L'experiència de Manane Rodríguez il·lustra molt bé els problemes que es presenten en la darrera fase de l'aventura: "Afortunadament, la primera distribuïdora que la va veure s'hi va interessar. No vaig viure aquella angoixa de no trobar distribució... Però després passa que la teva pel·lícula es presenta al públic i s'ha de moure en una voragine d'estrenes setmanals la competència dels productes de Hollywood. Moltes pel·lícules cauen a la setmana escassa d'estrenar-se. Sempre et queda el corcò que la teva pel·lícula hauria pogut tenir més promoció, o que hauria tengut més cobertura a la premsa si hagués tengut un repartiment estel·lar. Si consideram totes aquestes dificultats que ha d'enfrontar una pel·lícula independent, crec que la meva pel·lícula ha anat força bé... El problema de la distribució és que si, per una banda, es tracta d'una distribuïdora multinacional, no els interessa tant la teva pel·lícula per gastar-se massa doblers en promoció; i, per altra, si es tracta d'una distribuïdora nacional (llevat si és Alta Films, que té les seves pròpies sales d'exhibició i pot mantenir una pel·lícula en cartell fins rendibilitzar la inversió que ha fet en promoció), es pot fer una distribució a nivell nacional com va ser el cas de la meva pel·lícula, però en no tenir assegurada prèviament la compra per part d'un canal de televisió, no es té la cobertura que li donaria aquella televisió (anuncis,

*making off...*) i passa que, sobretot a ciutats no molt grans, quan molta de gent va a veure la pel·lícula perquè en té referències, ja no la troba en cartell... És el que li ha passat a la meva pel·lícula; per això, tot i que no em pugui queixar, sempre fa mal que per manca de promoció, amb un tracte més igualitari pel que fa a d'altres, la meva pel·lícula hauria aguantat molt més temps en cartell."

La part més interessant de l'aventura ja ha acabat, però no el futur de la pel·lícula. Pot comprar-la o no un canal de TV. Manane ha tengut sort. Algun canal ja ha mostrat interès per *Retrato de mujer con hombre al fondo*. No podria haver estat d'una altra manera. Es tracta d'una bona pel·lícula.

Li demanarem a Manane que acabi el relat de les peripècies de la seva pel·lícula amb un epíleg que serveixi d'ensenyament per qui tengui en el cap qualche projecte semblant al d'ella. "Obstinació" —recomana Manane— "s'ha d'estar molt segur del que es vol fer; jo crec que, per les enormes dificultats que té dur a terme un projecte, no és intel·ligent renunciar-hi, a favor d'una "comercialitat" (entre cometes, perquè ningú no te la garanteix mai), al plantejament de la teva història perquè pots quedar amb la doble frustració que la pel·lícula no s'estrena i que no has fet la pel·lícula que volies fer. S'ha de ser valent, es poden fer concessions perquè de fet són necessàries i milloren el projecte i perquè una producció es desenvolupa sobre la base de les converses de moltes parts i de molts acords en què tothom cedeix, però s'ha de saber en quines coses no s'ha d'afluixar. Jo estic segura que si hagués admès donar-li un aire més convencional a la història a favor d'una possible aportació financera de qualche televisió, probablement la carrera de la pel·lícula hauria estat pitjor que no la que ha tengut. Potser aquestes concessions l'haguessin feta molt semblant a d'altres i la gent que s'hi ha interessat i l'ha

anada a veure no hi hauria anat mai". ♦



# Els paranys del record

Jorge Martí

**E**l volum setè i darrer de *A la recherche du temps perdu*, titulat significativament *Le temps retrouvé*, Marcel Proust ens relata un episodi molt curiós. Invitat per la princesa de Guermantes a una festa, el narrador ha d'esperar una estona a la biblioteca del príncep. En els prestatges troba per casualitat un llibre, *François le Champi*, una novel·la francament dolenta que, no obstant això, va marcar la seva infantesa. Aquesta troballa el fa reflexionar sobre el mecanisme del record i arriba a la conclusió que "qualsevol cosa que hagem mirat en altre temps, si de nou la miram, ens retorna, amb la mateixa mirada que hi vàrem posar, totes les imatges que aleshores l'ompliren".

Amb les pel·lícules passa una mica el mateix. ¿Quantes vegades el cinèfil confon la qualitat d'una pel·lícula amb l'emoció que el produeix tornar-la a veure, solament perquè el film en qüestió el transporta a la infantesa o a la joventut, a una època feliç del passat, perduda per sempre, que ja mai més tornarà, però que, d'alguna manera, la visió de la pel·lícula fa reviuire per un instant?

En el fons, el cine és, com el viatge, una experiència sentimental. Les pel·lícules que han marcat la nostra vida, com les ciutats en què hem estat feliços, resten per sempre lligades als nostres més íntims records. I aquests records, que afloren precisament quan tornam a veure alguna d'aquestes pel·lícules, quan tornam de visita a una d'aquestes ciutats, ens fan moltes vegades perdonar els defectes que ara hi descobrim i que aleshores, la primera vegada que les vàrem veure, ens van passar desapercibuts. Estàvem massa entretinguts amb les nostres pròpies emocions.

La primera vegada que vaig veure *Rufufú*, de Mario Monicelli, jo tenia 14 anys. No va ser al cine, sinó a la tele, quan solament disposaven de dues cadenes de televisió i encara no es podia triar entre els tres o quatre programes estúpids amb els quals competeixen per l'audiència els canals actuals, privats i públics. I em va semblar una pel·lícula francament

com era d'esperar, el cop els surt malament: acaben entrant dins la cuina d'un pis particular, i tot el que treuen és un potatge de cigrons.

Fa poc l'he tornada a veure. Aquesta vegada per video. Ja noestic jo per aguantar les programacions televisives. I no solament no he reconegut la pel·lícula, sinó que no m'he reconegut jo mateix mentre la mirava. La recordava com una simple comèdia i he descobert que era, en realitat, una tragèdia, encara que, això sí, amb certs tocs d'humor negre, un film molt trist que d'una manera descarnada passa revista a les misèries d'uns personatges a qui jo, equivocadament, recordava com a clowns, però que eren en realitat protagonistes d'un drama angoi-xant. Aquest robatori estrafolari és el seu darrer intent per sortir del pou sense fons en què han viscut tota la vida, però no poden defugir el seu destí de perdedors i acaben de nou fracassant. L'adolescent que fa 18 anys mirava *Rufufú* és ara un complet desconegut. ¿De què reia jo aleshores? ¿Quina comicitat es pot trobar a unes vides atrapades als carrerons sense sortida de la vida?



molt divertida. Una banda de "gànsters" de pa amb fonteta (Vittorio Gassman, Memmo Carotenuto, Renato Salvatori i Marcello Mastroianni) intenten robar un banc amb mètodes "científics" que els ha ensenyat l'inclassificable Toto. Però,

La memòria ens té reservades sovint aquestes sorpreses. Tots sabem que les coses a vegades no són com les recordàvem. Adonar-nos de les mentides del temps és una forma de saviesa. Però també una dreuera cap a la infelicitat. ❖

# Quan na Meg va trobar en Mel

Claudio Barrera

**E**lla és una dona parodiada, que estudia com ningú els gests i les carusses que ha de fer i els potencia amb tot l'escreix. Na Meg s'interpreta a si mateixa en rodes de premsa, entrevistes i aparicions públiques: Meg Ryan és Meg Ryan, més enllà de la pantalla i del cel·luloide. Ploranera i bavosa fins a límits embafants i sense amagar l'estressant candor que manifesta, he d'acatar resolt i sense dret a protestar que sigui la nina de Freixenet 1997, de l'anunci que sempre ha donat cos i ambient a les festes de Nadal d'ençà que jo era un adolescent i em fixava en aquestes coses. I més enllà del disgust que sigui el rostre d'aquest nadal, em resistesc a acceptar que el seu nom es sumi al de celebretats memorables com Liza Minnelli, Sydney Rome, Paul Newman, Christopher Reeves, Antonio Banderas, o de l'actriu-objecte Kim Basinger, i d'altres famosos. Però el cas de Meg ha estat massa; una cosa que no s'arriba a digerir ni amb tot l'almax del món. Vaig pensar que era una broma, com a aquella innocentada ingènua que em va fer un company d'allò més convençut que l'Ajuntament de Calvià havia decidit regalar als funcionaris que complien 25 anys d'activitat un "power-teach" per mantenir-los joves, àgils i sans *in perpetuum*. Però podia haver estat terrible i, donat el cas, el pitjor del pitjor hauria resultat que Freixenet ens hagués castigat amb la presència d'un partenaire megaestrella, i hagués escollit Mel Gibson com a parella de la Ryan, i això s'hagués convertit en una paròdia bis de "quan na Meg va trobar en Mel". O pitjor encara, que en un cas de reducció de costos haguéssim contractat la MAM com a doble de la Mira Sorvino, que amb les seves sobrades taules i telegènia podria passar per ella. A l'espot, la Meg ni canta, ni balla, ni tans sols declama, que

m'altera fins a la irritació i, encara que em control, la respiració s'altera i, la primera vegada em vaig prendre un primperan perquè intuïa arcades, i qualche dia ho substituiré per una bona glopada d'aigua del Carme.

I ho dic abans de Paco Umbral la lloïdes de la seva trona d'*El Mundo*, o abans que la

UNESCO la declari primera actriu Patrimoni de la Humanitat (mai abans de la Catherine Deneuve). Perdona'm estimada Meg, tot això que m'inspires, però per a la teva tranquil·litat et diré que tal volta sucumbiria als teus encants si tenia ocasió de conèixer-te. No pos en dubte que els teus gestos bàmbols erotitzarien i que s'esbucria aquest mur d'incomprensió. I és que ningú no és de pedra. Fins llavors, però, madura un poquet. ❖



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**.



# Griffith (1875-1948)

*La consolidació de la narrativa cinematogràfica*

Fernando Monge

“No hi ha cap cineasta al món que no li degui alguna cosa. La millor part del cine soviètic ha sortit d'*Intolerància*. Pel que fa a mi, li ho dec tot”.

Eisenstein

Amb aquestes frases resumeix el gran cineasta rus l'aportació de David Wark Griffith al desenvolupament i consolidació del llenguatge cinematogràfic. Tot i que els recursos narratius usats per Griffith ja havien estat utilitzats o descoberts anteriorment per Porter i l'anomenada “Escola de Brighton”, ell és el primer a emprar-los amb soltesa i al servei de la narració, en aquest sentit cal considerar Griffith com el pare del llenguatge cinematogràfic.

Devers l'any 1907 quan, a Washington i Baltimore, s'estrenava, sense pena ni glòria, *The Fool and the Girl* una obra de teatre escrita pel jove actor i dramaturg Lawrence Griffith. Aleshores hi assistí, induït per un amic, a la seva primera sessió de cine, al final de la qual va comentar: “Qualsevol home capaç de disfrutar d'una cosa així l'haurien d'afusellar a sol ixent”. No obstant això, l'experiència l'anima a oferir guions a l'Edison i a la Biograph, companyies de cine novaiorqueses. El mateix any (1907), després d'intentar, sense èxit, que Porter adquireixi un dels seus guions, aquest el contracta com a actor per un petit paper a *Rescued from an Eagle's Nest* (Porter, Biograph, 1907). L'any 1908, oficialment contractat per la Biograph, actua sota la direcció de Willy Bitzer a *The Scriptor's Nightmare* i rep el seu primer encàrrec com a director per part de l'estudi. Amb guió de Stanner Taylor, guionista fix de la companyia, i fotografiada per Arthur Marvin, ajudant de càmera de Bitzer, rodà *The Adventures of Dollie* (Biograph, 1908). Després d'un rodatge d'una setmana s'estrena a Nova York, l'1 de juliol de 1908, amb èxit suficient per garantir a Griffith un contracte amb la Biograph i el començament de la seva carrera com a realitzador.

Durant els cinc anys següents roda una mitjana de nou pel·lícules setmanals (gairebé 500 pel·lícules en total), la

qual cosa permet a Griffith realitzar nombrosos experiments narratius en un moment que les regles encara estaven per determinar. Aquesta ampla experiència, unida als seus antecedents teatrals, el converteixen en un mestre de la narrativa cinematogràfica. El seu guionista més habitual seria Taylor i el seu operador, durant els setze anys següents, Bitzer. Cap al final d'aquest període, Griffith roda un sèrie de pel·lícules que poden considerar-se assajos de les seves dues superproduccions posteriors: *Birth of a Nation* i *Intolerance*, entre les quals es pot destacar *The Battle* (1911) i *The Musketeers of Pig Alley* (1912).

L'any 1913 abandona la Biograph i es trasllada a Hollywood amb el seu equip tècnic i actors. Roda *Judith de Betúlia* per la Reialce Majestic Company. Sis mesos després, el 4 de juliol de 1914, comença a rodar *The Birth of a Nation* per la Mutual de Harry Aitken. Basada en la novel·la *The Clansman* del reverend Thomas Dixon i amb un pressupost inicial de 40.000 dòlars que no varen ser suficients (el cost final va ser de 110.000 dòlars). Es va rodar parcialment a l'antic estudi Kinemacolor de Sunset Boulevard i la resta a escenaris naturals situats al voltant de Hollywood. Es va estrenar el 8 de febrer al Clune Auditorium amb el títol de *The Clansman* i posteriorment, el 3 de març, a Nova York amb el títol definitiu *The Birth of a Nation*. Rodada a l'estil de les superproduccions italianes de l'època (*Quo Vadis ?* de Guozzani, *Cabiria* de Pastrone), *The Birth of a Nation* és la primera epopeia cinematogràfica realitzada als Estats Units, gaudeix, a més, del dubtós honor de ser la més racista de totes. Reaccionària en els continguts és, però, revolucionària en l'ús dels recursos narratius, si bé el seu valor com a obra d'art és discutible, és innegable que constitueix una obra mestra de la cinematografia. Fixa definitivament les convencions del llenguatge cinematogràfic. Hi apareixen plans generals compostos com a grans quadres èpics i esplèndides escenes de batalla contrastant amb passatges rodats de manera més inti-

mista i tractats amb gran sensibilitat i romanticisme.

El 1916 estrena a Nova York *Intolerance*, titulada originàriament *Love's Struggle through the Ages*. S'hi desenvolupen quatre històries cronològicament situades a la Babilònia antiga, la Palestina de Crist, la França de les guerres de religió i l'Amèrica de l'època. Totes s'entrecreen a un ritme cada vegada més ràpid mitjançant l'ús del muntatge en paral·lel captant per complet l'atenció de l'espectador. Aquesta tècnica narrativa no es va poder apreciar en justícia a causa de l'excés de metratge de la pel·lícula, la



qual cosa va evitar que s'exhibís completa a la majoria de passis. En resum, va suposar un fracàs comercial a pesar de les importants aportacions des del punt de vista cinematogràfic.

De la seva producció posterior s'haurien de resaltar dos títols, *Broken Blossoms* i *Way down East*, que constitueixen, al costat de les seves dues superproduccions, el paradigma de l'estil de Griffith: suspense, tècnica de muntatge fluida i sofisticada, bellesa dels paisatges i interpretació (“expressió continguda”) dels actors. La seva darrera pel·lícula *The Struggle* (cine sonor), rodada l'any 1931, va ser un fracàs comercial. Després d'això, com ens el descriu René Clair en un restaurant xinès del Londres de 1935 “... Travessa la sala buida, obre la porta i s'enfonsa en la foscor...” ❖

Periodista: Les seves pel·lícules són psicològiques, mai polítiques, ¿on es troba, políticament?

W. Allen: Què puc dir a això? Estic a favor d'una absoluta i honrada democràcia.

Es clar que també crec que el sistema nord-americà pot funcionar.

*Stardust Memories*-1980- de Woody Allen

# D. Griffith i el cine com a estètica

Ignacio Martín Jiménez

Són ben coneguts els orígens familiars de D. Griffith i la condició de militar sudista de son pare (qui també va participar a la conquesta de Mèxic) i en general aquell món d'evocacions i resonàncies aristocràtiques, romàntiques i en certa manera fatalistes (com correspon a un sistema social ara derrotat) es fan presents a l'extensa filmografia del director, sens dubte un dels pioners del cine, com tractarem de justificar. El seu afany de reivindicar alguns dels valors propis del vell ordre durà a considerar alguns moments de pel·lícules tan emblemàtiques com *El naixement d'una nació* com a "racistes" o d'esperit segregacionista. Però independentment de les connotacions ideològiques de les esmentades pel·lícules, del que no hi ha dubte és de l'influx beneficiós que Griffith suposarà per l'evolució del cine.

La part fonamental del "llenguatge cinematogràfic" (expressió més que discutible) ja estava assentat en obres anteriors a les de Griffith: Porter, Ince i altres directors havien emprat el tall de seqüència, el raccord i l'elipsi temporal pràcticament des de començament de segle, cosa que havia permès una articulació temporal i espacial dels relats cinematogràfics específica. Griffith usarà i sistematitzarà encara més l'elenc de recursos de narració: la seva nombrosa filmatografia difondrà de forma extraordinària aquesta nova concepció de la forma d'inscriure's del relat filmat, afegint-hi un grau encara major de complicació: l'existència de relats paral·lels (diverses històries que desenvolupen diferents nuclis narratius amb alguna cosa en comú alternant-se, com a *Intolerància*), de filnals convergents, etc.

Però on realment la seva influència serà crucial és en la introducció d'una estètica cinematogràfica peculiar i si fins aleshores el cine havia potenciat més que res la capacitat de contar històries, la capacitat diegètica de suggeriment de "realitat" (aviat, a més, identificada amb el realisme burgès, en detriment d'autors com Méliès), amb Griffith cobrarà una dimensió estètica interna. Griffith, que abans que el cine va cultivar l'escriptura

i especialment la pintura i el teatre, durà aquest afany de lirisme compositiu al cine. Per una part, les actuacions dels personatges deixaran de ser aquell conjunt una mica mecànic de gestos hiperbòlics i sense perdre expressivitat, els actors de les seves pel·lícules adoptaran una tècnica d'actuació fins a cert punt més teatral, sofisticada, menys primària que no els vaquerots d'Ince i Porter, menys maniquis que no les fràgils víctimes de les pel·lícules que el varen precedir.

Griffith es va caracteritzar, en la seva vida artística, per un afany de perfecció, de recerca de sublimació. Al costat d'aquell conjunt de valors sudistes que

una funció poètica: des dels plans generals amb multituds faraòniques entre les quals la vivor fonamental no l'aporta tant el nombre dels personatges com el xoc de línies visuals (una cosa, evidentment, que no va saber enendre el cine italià dels anys 10: recreava escenes multitudinàries al seu cine històric, però escassament "vibrants", àtones...) a les geomètriques i senzilles composicions que usa per reflectir les llars humils i de vides ordenades: factors en els quals sens dubte Griffith és pioner, i que perduraran de la mà d'altres directors capaços d'enllaçar amb aquest univers estètic difícilment definible però impedit (segueixen impedit) avaluar el vertader mèrit d'aquesta cinematografia: un ritme potser



indubtablement deixen petjada a les seves pel·lícules, a l'esmentat cineasta hi trobam una autèntica reivindicació del cine com a art, més que no com a simple instrument de diversió (estatus que fins aleshores tenia): el director cuida no només una tècnica actoral més depurada d'expressivitat més afinada (marcant amb un dramatisme exaltat i romàntic), però especialment un component que no sempre ha estat ben valorada en el seu cine: la composició.

Als seus enquadraments, la distribució dels personatges constitueix per si mateix

excessivament lent en el conjunt narratiu (en canvi, ben dosificat en els moments culminants, en els desenllaços), una temàtica i punts nodals d'interès amb força més gust ranci a victorianisme pur, i fins i tot un to reiteratiu dins la mateixa pel·lícula. Però per sota dels esmentats condicionants batega un cine d'una magistral composició, d'una seqüència i planificació que constitueixen elements poètics, d'una qualitat interpretativa que tenen poc a veure amb aquella hipèrbole declamativa habitual aleshores. Un consell: l'esforç de veure una pel·lícula de Griffith val la pena. ❖

Periodista: Molta de gent l'acusa de ser narcisista.

W. Allen: No, ja sé que la gent creu que sóc egoista i narcisista. Però no és cert.

Per ser sincer, si hagués d'identificar-me amb un personatge de la mitologia grega no seria precisament amb Narcís.

Periodista: Amb quin?

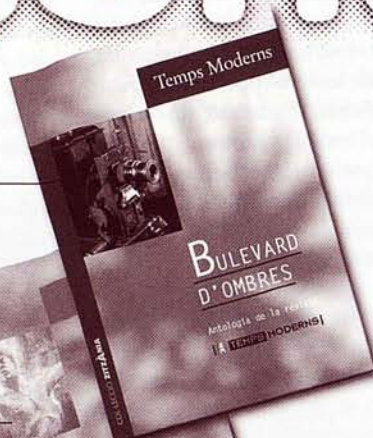
W. Allen: Amb Zeus.

*Stardust Memories* -1980- de Woody Allen

# Estrenes en sessió CONTÍNUA

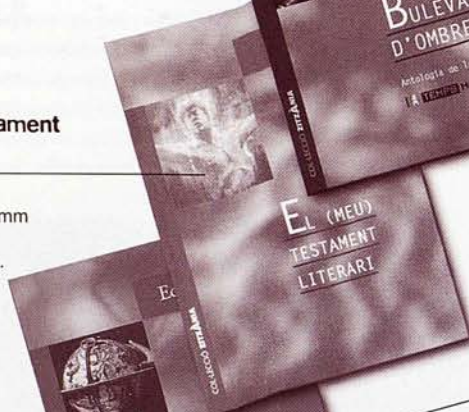
## Boulevard d'ombres

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



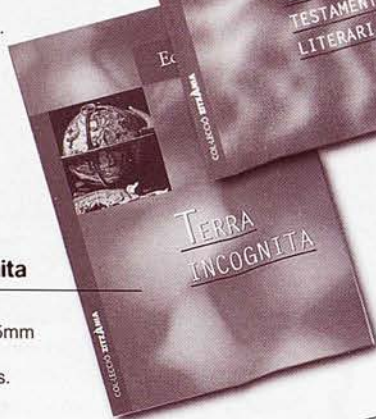
## El (meu) testament literari

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



## Terra Incognita

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



## La cuina de Na Margalida de Can Tàpera

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

## FORTUNIO BONANOVA Un home de llegenda

*Cabrer Aude / J. A. Mendiola*

## Fortunio Bonanova Un home de llegenda

*C. Aguiló / J. A. Mendiola*  
Format 230x210mm  
101 pàgines  
Preu: 3.000 ptes.

## Fotobiografia Miquel Àngel Riera

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



## PAPIROFLÈXIA JURÀSSICA

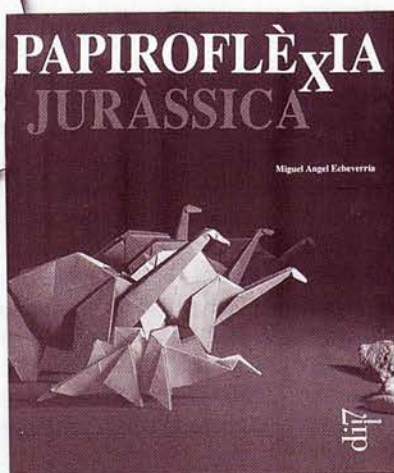
*Miquel Àngel Echeverría*

## Papiroflèxia Juràssica

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

**di7**  
GRUP D'EDICIÓ

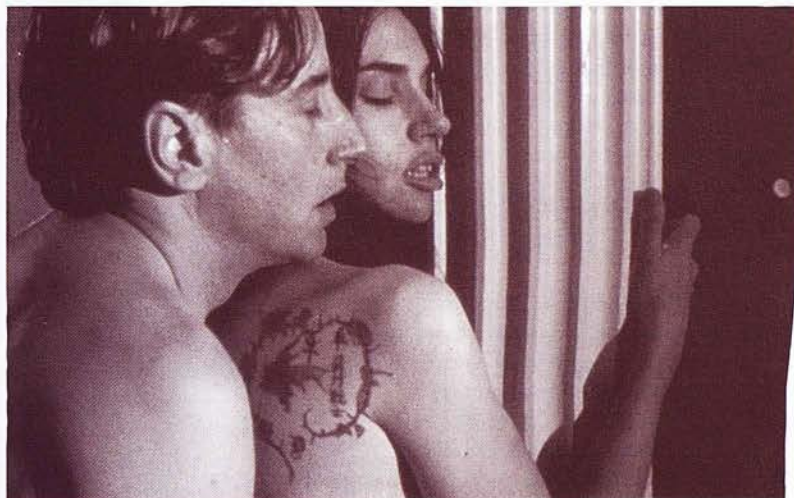
Antoni Torrandell, 17  
07350 Binissalem. Illes Balears  
Tel. 87 03 48. Fax 87 05 91  
E-mail: di7@ibacom.es



**IDIOT BOX**

de David Caesar.

Després del *Kronen*, de *La Haine*, de *Kids* i sobre tot de *Trainspotting* poc o res ve a dir-nos aquest film australià. És vera que aquests al·lots tenen les seves particularitats, però aquestes són massa previsibles, massa sabudes. El film no té res de dolent, però tampoc de bo.  
Valoració: 2

**AL LÍMITE**

d'Eduardo Campoy.

Campoy roda una altra vegada una història inusual dins el cinema nacional. El problema és que, si bé abans aquesta singularitat s'agraïa, ara, amb tants de guions diferents, es veu que a més d'original s'han d'arrodonir els treballs per triomfar.  
Valoració: 2

**EL SABOR DE LAS CEREZAS**

d'Abbas Kiarostami.

Hi ha exercicis personals que són tan i tan personals que acaben per ser una mostra irritant de pedanteria. No basta un actor amb una mirada profundament trista per commoure. Quin tedi, quin avorriment, quin espant... Això sí, Palma d'Or a Cannes en l'edició d'enguany.  
Valoració: 0.

**LAS RATAS**

d'Antonio Gimenez Rico.

La visitadíssima Espanya rural torna a ser el marc ideal per a una història de pobresa, de feina dura, de religiositat exaltada i de terrible desenllaç. Un grapat de bons actors desconeguts i una fidelíssima adaptació del text de Delibes.  
Valoració: 2

Josep Carles Romaguera

**THE GAME**

de David Finche

Decebedor llargmetratge d'un director que semblava prometre molt més després de la bona rebuda de *Seven*. Llevat d'una acceptable factura visual que Fincher aspira a convertir en marca personal d'estil, el film s'enfonsa en ell mateix a causa d'una feble premissa argumental que s'esdevé en un guió conduït per l'atzar i que es tanca en un final que es desvetlla com un truc d'artifici, o millor dit, com a presa de pèl.  
Valoració: 1

**ABRE LOS OJOS**

de Alejandro Amenábar

La segona presa de pèl del mes. Al començament el film promet i s'obri de manera interessant i misteriosa, seguint els patrons d'un drama psicològic. Però més avançat el metratge, i malgrat la millor sofisticació de la posada en escena del director respecte al seu anterior treball, el relat es precipita cap a la ridícula d'un desenllaç desfressat de thriller de ciència-ficció. Incomprendiblement allargada, descaradament hitchcockiana, la pel·lícula, cap al final fica amb calça-

dor un intent d'aportar sentit i coherència al caos de la narració.  
Valoració: 1

**ALIEN RESURRECCIÓN**

de Jean Pierre-Jeunet

En aquesta quarta entrega podem observar amb absoluta claredat dos tipus de pel·lícula. Aquest fet incideix greument a l'hora de realitzar un producte irregular, on els típics mecanismes *made in Hollywood* i els trets estilístics de Jeunet no troben la manera d'embastar-se. La introducció d'un toc auto-paròdic i l'expressivitat barroca de la planificació pròpia del director cedixen el relleu al frenètic film d'acció, arrelat amb James Cameron. Llàstima que la irregularitat desdibuixi les possibilitats intuïdes.  
Valoració: 2

**FULL MONTY**

de Peter Cattaneo

El debut en la realització d'aquest director segueix la línia de gent com Loach, Freaux, que estableixen un retrat quotidià i realista de la societat proletària del Regne Unit. La pel·lícula està ben construïda a partir d'un guió que té l'habilitat de combinar el drama i l'humor. Impregnada de l'optimisme absent en els seus camarades, la pel·lícula conté gags genials; tan sols una manca d'atreviment en un estil més personal és la taca que no es veu.  
Valoració: 3

**L.A. CONFIDENTIAL**

de Curtis Hanson

La millor obra del seu director fins a hores d'ara. *L.A. Confidential* és un intent de recuperar el clàssic cinema negre. Assolit el punt de partida, la resta no poden ser més que elogis: homenatges al gènere, personatges amb caràcter i entitat (molt ben interpretats). La trama segueix l'esquema d'una investigació situant l'espectador al nivell dels detectius, i amb mestria enginyosa les formes narratives s'estalvien les pistes falses.  
Valoració: 4



Joan Bover

## GRÀCIES PER LA PROPINA

de Francesc Bellmunt

Catàleg de tipus i situacions dels 60 i els 70, amanits amb humor valencià 100%. Previsible, poc subtil i mani-quea en els moments de denúncia, però divertida, tendra i gruixada alhora en els de comèdia, els petits episodis deuen funcionar millor llegits, però troben en la brevetat, la mediterraneïtat i una ambientació genial, gràcia a bastament com per fer ben entretingudes les dues hores.  
Valoració: 2

## EL GUST DE LES CIRERES

d'Abbas Kiarostami

Molt per damunt dels guardons de la crítica, *El gust de les cireres* és una obra absolutament coherent, sense concessions ni a modes ni als matei-

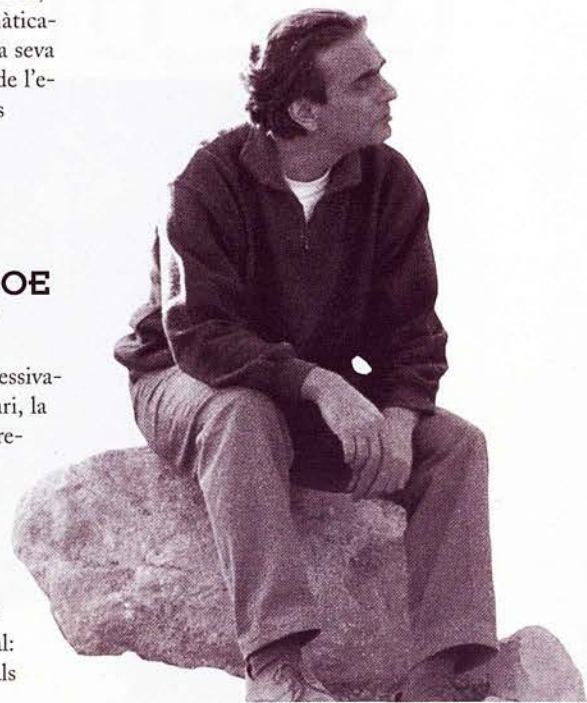
xos jurats que l'han premiada. Una fórmula narrativa arriscada dóna com a resultat un ritme molt personal, que permet a l'espectador anar descobrint a poc a poc la lectura que en vol fer, fins arribar a un final obert temàticament i brillant visualment per la seva capacitat metafòrica. Llàstima de l'epíleg, un pegat amb pretensions intel·lectuals.  
Valoració: 3

## ROBINSON CRUSOE

de George Miller i Rod Hardy

Emmarcada dins un pròleg excessivament llarg i un epíleg innecessari, la cinta desaprofitada el procés d'aprenentatge del protagonista - despatxat en cinc minuts -, la qüestió de la intolerància religiosa i fins i tot una curiosa estructura més o menys circular per manca d'aprofundiment en el que sembla el tema central: l'amistat. La col·lecció de postals

amb palmera i posta de sol és inevitable i les seqüències d'acció hi semblen ficades amb calçador.  
Valoració: 1



J. R. Pérez de Mendiola

## SIETE AÑOS EN EL TIBET

de Jean-Jacques Annaud

Si el que pretenia Annaud era fer proselitisme a favor dels tibetans potser ho ha aconseguit, ara bé, si el que volia era un apropament al budisme no li ha fet cap favor. Èmul, en aquest cas, de David Lean, no li ha arribat a la sola de les sabates. Tots esperàvem més del realitzador d'*El nom de la rosa*, entre d'altres.  
Valoració: 1

## ABRE LOS OJOS

d'Alejandro Amenábar

Alejandro Amenábar havia lligat un film rodó amb *Tesis*; per tant el segon títol era una revàlida difícil de superar. Particularment i encara que sembli el contrari, *Abre los ojos* té menys risc i sobretot, i això només és un joc, l'embolcall supera amb interès el con-

tingut. Hi ha molt de cine i poca història.  
Valoració: 2

## EL MAÑANA NUNCA MUERE

de Roger Spottiswoode

Denou entregues de Bond i segueix sense decebre, perquè mai no intenta superar el llistó de les seves pretensions. Dóna especial preponderància al dolent de torn i Jonathan Pryce ha estat un encert. Té poca importància quin rostre utilitzi 007. Cap ni una.  
Valoració: 3

## CARRETERAS SECUNDARIAS

d'Emilio Martínez

La pel·lícula d'Emilio Martínez Lázaro té dos finals. Si hagués deixat el primer, el que correspon, estariem

davant una obra mestra, la millors sens dubte de la seva filmografia. Antonio Resines està un cop més magistral i li dóna la rèplica idònia el jove Fernando Ramallo. Llàstima del minut final. Copiar el final feliç dels americans no és el millor que es pot fer per a la indústria europea.  
Valoració: 3





Ernest Riera

# Cicle Douglas Sirk

Patrick Brion: "Douglas Sirk és el director més desconegut del cinema nord-americà."

**M**és d'una vegada no s'ha dubtat a voler fer de Sirk un cineasta "maleït", oblidant per complet que estava vinculat per contracte a un dels productors més poderosos de tots, Ross Hunter, els seus pressupostos del qual eren considerables i que disposava d'autèntic poder, reforçat pels seus èxits comercials (*Imitation of life* encapçalà durant molt de temps la llista de pel·lícules més taquilleres.)

Si en canvi que es pot parlar d'un Sirk "maleït" per la crítica. Durant molt de temps, els seus films només en comptades ocasions tornaven a exhibir-se i foren molt poc comentats per la crítica seriosa. Honrar un autor de melodrames, per molt culte que fos, produïa una certa incomoditat. Es va haver de demostrar, de totes totes, que la seva obra era en conjunt una denúncia dels clixés del gènere, una destrucció de les regles.



En moltes de les seves pel·lícules ens trobam amb un Sirk ambigu i irònic que, després de plantejar un primer missatge convencional, ens el contradia amb un segon de crític. Però no sempre és així, de fet la força emocional que trobam en Sirk té origen en gran mesura de la seva adhesió a certs principis del melodrama. L'ensenyança que se'n desprèn d'*Imitation of life* és molt conservadora i inclús es podria dir que reaccionària. Els esquemes i tipus que s'escenifiquen en *Written on the wind* no són diferents als del fullellat Dallas.

El que és cert és que Douglas Sirk nasqué a Lugano (Dinamarca) el 1900. Inicià la seva carrera artística amb el teatre i aviat començà a treballar pel cinema alemany. Deixà l'Alemanya nazi el 1937 per instal·lar-se definitivament a E.U.A. Canvià el seu nom, Claus Detley Sierk, per Douglas Sirk i filmà la seva primera pel·lícula: *Hitler's madam* (1943), pel·lícula de producció independent i de molt baix pressupost, que serà comprada per la MGM i en part refeta. El 1950 és contractat per La Universal, obligat a treballar amb actors de registre limitat (Rock Hudson...), els treu el màxim profit. Farà totes les seves pel·lícules amb aquesta productora fins a la seva tornada definitiva a Europa, on farà algunes produccions teatrals i tres curtmetratges amb els seus alumnes de l'escola de cinema de Munic. ❖

## FILMOGRAFIA

- 1935 *April, April*  
*I was Een April*.  
(Codirigida amb Jacques Van Pol)  
*Das Madchen Vom Moorhof*  
*Stutzen der Gesellschaft*
- 1936 *La novela sinfónica*  
*Concierto en la corte*  
*La Chanson du Souvenir*.  
(Codirigida amb Serge de Poligny)
- 1937 *La golondrina cautiva*  
*La Habanera*
- 1939 *Boeffe*
- 1943 *Hitler's Madman*
- 1944 *Extraña confesión*
- 1946 *A Scandal in Paris*
- 1947 *El asesino poeta*
- 1948 *Pacto tenebroso*  
*Slightly French*
- 1949 *Más fuerte que el amor*
- 1950 *El submarino fantasma*
- 1951 *La primera legión*  
*Tempestad en la cumbre*  
*The Lady Pays Off*  
*Weekend With Father*
- 1952 *Has Anybody Seen My Gas?*  
*No room for the Groom*
- 1953 *Meet Me at the Fair*  
*Take Me to Town*  
*Su gran deseo*
- 1954 *Raza de violencia*  
*Obsesión*  
*Atila, rey de los hunos*
- 1955 *Orgullo de raza*  
*Sólo el cielo lo sabe*
- 1956 *Siempre hay un mañana*  
*Escrito sobre el viento*  
*Himno de batalla*
- 1957 *Interludio de amor*  
*Angeles sin brillo*
- 1958 *Tiempo de amar,*  
*tiempo de morir*
- 1959 *Imitación a la vida*



# Programació cinema a "Sa Nostra"

G E N E R D E 1 9 9 8

## CICLE CINEMA D'AVENTURES

(a les 11.30 hores)

- Dia 3 *Mares de China* (1935)  
de Tay Garnett
- Dia 10 *Robin de los bosques* (1938)  
de Michael Curtiz
- Dia 17 *Ladrón de Bagdad* (1940)  
de Michael Powel

## CICLE DOUGLAS SIRK

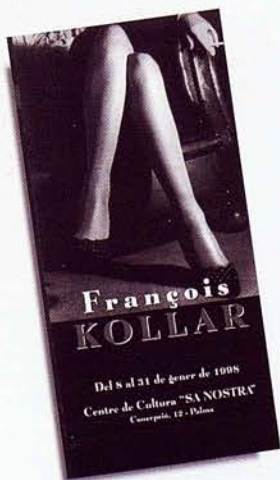
(a les 18.00 hores)

- Dia 7 *El asesino poeta* (1947)
- Dia 14 *Su gran deseo* (1953)
- Dia 28 *Siempre hay un mañana* (1955)

## CICLE CINEMA SOVIÈTIC

(a les 20.00 hores)

- Dia 7 *El espejo* (1974)  
de A. Tarkowski
- Dia 14 *Cinco atardeceres* (1979)  
de N. Mihalkov
- Dia 28 *Mañana fue la guerra* (1987)  
de Y. Kara



# 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**