

Núm. 45
Setembre
1998

TEMPS MODERNS | PAPER DE CINEMA

Ha mort Akira Kurosawa

"Les pel·lícules no són planes, són esferes multifacètiques"

"Podem morir tranquils si hem complert amb la nostra vocació"

A. K.

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



ORIENT I OCCIDENT

El pitjor de la immortalitat és que s'ha de morir per assolir-la

Victor Hugo

Adéu Kurosawa, adéu. Durant la 55^a edició de la Mostra de Venècia, se n'ha anat aquest intel·lectual del cinema. Vam saber que Orient existia cinematogràficament gràcies a aquest home. Ara, ni marginat ni automarginat del seu món, en un guió antitètic de *Dersu Uzala*, ha deixat d'exercir de pensador.

Les necrològiques han passat a ser un capítol constant en aquestes introduccions de Temps Moderns i al darrer moment també ha hagut se ser-ho en aquest número del retorn. Hem d'entendre que el cinema és ja un art madur i hem d'entendre també, amb la desaparició dels seus prohoms la història sòlida del cinema.

El retorn de Temps Moderns aporta també noves informacions. La Filmoteca de Mallorca ja és un projecte en vies de realització. S'ha recuperat tot el material filmat a Mallorca, s'ha enregistrat en vídeo i serà dipositat al

Museu Krekovic, lloc on serà possible veure totes aquestes cintes.

En aquest darrer trimestre de l'any 1998 i primer de la temporada cinematogràfica, tenim previst al Centre de Cultura, entre d'altres, la projecció de cinc pel·lícules magnífiques dins un cicle dedicat a Andreu Ferret. Són les cinc produccions preferides per Ferret. Amb aquest homenatge, o pretext, tindrèiem ocasió de veure *Tiempos Modernos*, *Eva al desnudo*, *Senderos de gloria*, *Fellini ocho y medio* i *El verdugo*.

S'acaba l'estiu, el color del paperí engalana encara les contrades foravileres. Festes i més festes mentre a Orient -un Orient diferent del de Kurosawa- i també a Occident baixa la borsa tot anunciant crisis financeres, una espècie d'apocalipsi econòmica. Seria interessant veure quants de guions en la línia de *Wall Street* han començat a circular per les productores de Hollywood.

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Setembre 1998. Núm. 45

Edita

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

Director

Jaume Vidal Amengual

Secretari Redacció

Iñaki Revesado

Assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos
Jeroni Salom

Consell de redacció

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

Col·laboradors

Josep Rosselló, Miquel Roca,
Pere Estelrich i Massuti,
Eduard Jordà, Gabriel
Genovart, Perfecto Cuadrado,
Elena Ortega, Francesc Rotger,
F. Javier Sánchez-Cuenca,
Joan Obrador, 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, Reynaldo González,
Joan Bover, Jaume Pomar,
Francisco J. Díaz de Castro,
J.C. Llop, Entorn, Ignacio
Martín Jiménez, Josep Carles
Romaguera, Gràcia Sarión,
Ernest Riera, Margalida
Martorell, Miquel Cruz, Miquel
Sbert, Rafael Gallego, Tana
Waldren, Toni Oliver, Catalina
Aguiló, Jaume Salvà,

Fotos

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

Gráficas Planisi, S.A.

Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

"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).



Tana Waldren

Amb l'arribada de l'estiu, comencen les grans estrenes de pel·lícules d'acció. Les pel·lícules amb els pressupostos més alts han estat a punt de fer explotar les taquilles durant l'estiu.

Un monstre que nom *Godzilla* es va estrenar dia 18 de maig. La producció d'aquesta enormitat va ser de 160 milions de dòlars i, només en publicitat, Sony Pictures se'n va gastar uns 50 milions. Des d'agost de 1997, s'exhibeixen als cines els tràilers, la qual cosa ha anat obrint gana al públic, el qual esperava amb ànsia veure el monstre més gran. Els tràilers mostraven només petites parts de la bèstia que nom *Godzilla*: un ull, un peu, part d'una coa, però ningú no l'havia vist sencer. Mentre *Godzilla* omple els cines, al seu voltant, una multitud de competidors, per exemple, un gegantí asteroide que és a punt de destruir la terra a *Deep Impact*. Aquest és el títol de la segona gran producció del nou estudi Dreamworks SKG, l'estudi que varen formar fa només uns anys Spielberg, Katzenberg i Gefen.

Deep Impact ha entrat amb no molt bona acceptació, ja que el públic i la crítica es queixen que tot és acció i efectes especials. És sorprenent que es queixin, ja que el que sembla omplir els cines i multiplicar la taquilla és exactament això mateix: efectes especials, pressupostos multimilionaris i acció i acció i acció i, a més... els actors més famosos que llueixen bellesa en lloc de dots interpretatives. En el cas de *Deep Impact*, el repartiment inclou estrelles tan admirables com Robert Duvall, però ni això sembla poder salvar el món ni la pel·lícula d'un final desastrós.

El tema dels asteroides està de moda, perquè el juliol es va estrenar un altre gegant dit *Armagedon*. Una pel·lícula amb un pressupost quasi més alt que no *Titanic* (200 milions de dòlars) i amb una de les estrelles més taquilleres de les pel·lícules d'acció: Bruce Willis.

I parlant d'acció, l'aventura també està servida amb *La màscara del Zorro*, interpretada per l'actor "made in Spain" Antonio Banderas, aquest pic acompanyat pel gran geni del setè art Sir Anthony Hopkins. Per una vegada, l'accent espanyol de Mr. Banderas dona sentit al personatge que interpreta.

Mel Gibson també s'ha posat en forma i va més boig que mai a *Arma letal 4*, la qual, segons els rumors que corren a Hollywood, serà la millor de les quatre que ha interpretat fins ara, tot i que Mel estigui una mica més maduret. La pel·lícula es mou al compàs de la música d'Eric Clapton.

Parlant de música, la fàbrica Disney ha inundat les ones radiofòniques amb la música de la seva nova pel·lícula animada, *Mulan*, la qual es va estrenar als EUA el mes de juny i s'estrenarà el desembre a l'Estat espanyol, aquesta vegada la història està ambientada a la Xina. A veure quan la Fàbrica s'anima amb Don Quixot.

Han duit a la pantalla el gran musical basat en la novel·la de Victor Hugo *Els miserables*, però la versió cinematogràfica ha deixat la música a una altra banda i torna a convertir la novel·la en una obra seriosa.

També s'ha estrenat la pel·lícula de la sèrie de televisió *Expediente X* i una altra basada en la vida d'Oscar Wilde... L'estiu s'ha presentat ple de novetats i acció. No arrib a entendre per què l'estiu suposa majors recaptacions en taquilla, la veritat és que amb tanta calor no sé per què no anam tots a la platja. ♦



Godzilla



Entrevista amb Reynaldo González

Toni Oliver

Reynaldo González (Cuba, 1940), director de la cinemateca de Cuba, ha exercit com a crític literari i editor de revistes de temes culturals. Ha guanyat el Premi Juan Rulfo amb el relat *La mujer impenetrable*. Ha estat el moderador de les meses sobre cinema al Congrés Internacional de Llengua Espanyola. Veu la situació cubana complicada i creu que aquest



Romà Gubern
i Reynaldo
González

país ha de cercar la seva sortida política, sense imposicions.

- Quina és la situació del cinema cubà a l'actualitat?

- En aquests moments, el cinema cubà, com tot el país, està travessant una crisi econòmica i, si abans es feien vint pel·lícules, ara se'n fan tres o quatre i això ho podem fer gràcies a les coproduccions. Aquesta situació no és exclusiva de Cuba, perquè hi ha una situació molt difícil, especialment a Amèrica Llatina. Cuba va fer molt per aixecar el cinema a Amèrica Llatina i una bona part de les pel·lícules que es feien, tret de Mèxic i Argentina, que tenien les seves pròpies indústries, es feien amb la col·laboració de Cuba, no tant des del punt de vista econòmic, sinó com el tècnic o de realització perquè hi havia una indústria cubana. Ara, quan ha decaïgut la indústria a Cuba, també hi ha hagut una repercussió negativa a altres països. Nosaltres sobrevivim, quant al cinema perquè llogam les instal·lacions a altres països, fins i tot en coproduccions amb Espanya, França o Itàlia.

- Quina és la temàtica d'aquestes coproduccions?

- No són, necessàriament, de tema cubà, en ocasions, es tracta de sèries de televisió. En ocasions, s'utilitzen les localitzacions cubanes. Les pel·lícules que tracten temes cubans s'han fetes, darrerament, amb coproduccions amb Espanya o Mèxic, com *Fresa y Chocolate*, *Guantanamera*, les darreres pel·lícules de Tomàs Gutiérrez Alea.

- *Fresa y Chocolate* va ser ben acollida a Cuba?

- Va tenir molt d'èxit. Va ser nominada a l'Oscar, però tant *Fresa y Chocolate* com *Guantanamera* estan molt lluny de ser les millors pel·lícules de Gutiérrez Alea i és una llàstima que no es conegui el cinema cubà. A Espanya, es coneix més pel treball de la filmoteca espanyola i perquè, a vegades, les cadenes de televisió inclouen pel·lícules cubanes, cicles. La cinematografia cubana té un perfil molt propi i un caràcter. *La última cena*, precisament de Gutiérrez Alea, que s'ha pogut veure en el cicle de cine cubà a Sa Nostra, és un film molt irònic i d'humor negre.

- Quines pel·lícules es veuen a Cuba?

- Es veu molt de cinema nordamericà. Això no s'explicaria, però és que, pràcticament, es roben les pel·lícules, perquè amb el bloqueig econòmic no es pot fer d'una altra manera. Estats Units ens ha bloquejat, no deixa entrar el nostre cinema, només va deixar passar *Fresa y Chocolate*. Hi ha una cultura cinematogràfica i, a la Filmoteca,

feim setmanes de cinema alemany, italià, espanyol, danès, suís i tenim una varietat major que la que hi pot haver a Espanya, on la dominació americana a les pantalles és extraordinària, en detriment de la producció espanyola que crec que és molt interessant. Si que veig que es posen pel·lícules en coproducció amb Cuba o de temes cubans.

- *Cosas que dejé en la Habana*, ha estat una pel·lícula d'èxit.

- Sí, amb actors cubans, però en règim de coproducció, és una pel·lícula divertida. El fet de tenir la baralla amb Estats Units ens va obrir a veure altres cinematografies. Si a Espanya hi ha un tant per cent elevat de pel·lícules americanes, a Puerto Rico o Venecuela, és el cent per cent, és un monopoli total i això significa també un monopoli del pensament. Nosaltres tenim la possibilitat d'accedir a una altra informació i veure altres pel·lícules. Durant molts d'anys, degut a les bones relacions amb els països del l'Est, vàrem poder veure cinema polac, alemany, soviètic, el millor cine soviètic. La cinemateca de Cuba és de les més importants d'Amèrica, amb vuit mil títols, tenim la millor col·lecció de cinema llatinoamericà i nord-americà de la dècada dels quaranta i cinquanta perquè, a Cuba, s'estrenava al mateix temps que a Hollywood, i de l'est europeu. Hi ha una bona representació de cinema



cubà anterior a la revolució i tot el que s’ha fet després, i els clàssics.

- Quina època li agrada més del cinema?

- Jo estic molt disgustat amb el que es fa avui en dia. A mi m’avorreix moltíssim la mort per la mort, la violència gratuïta i els efectes especials. A mi m’agrada molt el cinema nord-americà de les dècades quaranta, cinquanta i seixanta, m’interessa el cinema europeu de l’època daurada, he estudiat molt el neorealisme, el cinema de Bergman. És difícil establir preferències. M’agraden més les pel·lícules que tracten conflictes humans, on es pot aprendre alguna cosa sobre els altres, que el joc formal o els efectes especials.

- Li va interessar Tarantino?

- Em va interessar, he acabat la darrera i m’ha semblat més interessant. La primera, *Reservoir Dogs* em va agradar, però *Pulp Fiction* no tant. M’avorreix la droga, la mort i que tot es resolgui a trets. Hi ha una fórmula, violència, persecució, etc. que el consumidor potser que trobi entretinguda, però la persona que té com a treball intel·lectual el cinema ho troba avorrit.

- Quina opinió té del cinema espanyol actual?

- Està passant un bon moment. Almodóvar ha lograt coses molt interessants, després de l’etapa brillant de Saura. A Espanya hi ha un cinema que aborda aspectes diferents i quan fa fallida és quan volen imitar a Hollywood, perquè mai seran Hollywood i es desnaturalitza la característica diferencial del cinema espanyol.

- Els directors espanyols fent cinema a Nord-amèrica, la veritat és que no han aconseguit gran cosa. - Per exemple Àlex de la Iglesia.

- Abans de *Perdita Durango* va fer una bona pel·lícula com *El Día de la Bestia* on hi havia burla, jocs. Però això de funcionar malament a Hollywood no passa només als espanyols, ha passat també amb els russos. Quan es vol treballar a la manera nord-americana, sense ser-ho, essent d’una cultura tant llunyana, no surt bé. Cuba té una cultura americana, Andy Garcia té una cultura americana. Espanya no. Sergio Leone va fer espagueti western i ho va fer bé, perquè hi havia un clíxé, però hi ha alguna cosa que no funciona, per-

què es contranatura i s’ha de fer un bot cultural extraordinari, sense xarxa protectora. Per exemple una bona pel·lícula com *Belle Époque* no s’explica sense la cultura espanyola. El catolicisme i l’anticatolicisme, el cinema de Buñuel, no s’explica sense la cultura espanyola, és un talent espanyol, encara que bona part de la seva vida transcorre fora d’Espanya. Anar en contra de l’autenticitat natural és absurd. No aportarà res a la cultura nord-americana un espanyol. Ken Loach va fer el ridícul amb la seva pel·lícula sobre Nicaragua, fent ideologia de convers, duita a l’extrem a un extrem que és ximple. A mí, que he estat a Nicaragua, em va fer pena aquesta pel·lícula. No va entendre la cultura del



Reynaldo González

país. Si hagués fet una cosa sobre Anglaterra hagués fet, sense dubte un film molt millor.

- Com veu el moment actual de Cuba?

- Estam passant un moment molt difícil. Jo veig que hi ha un moment molt estancat, sense massa sortides. Castro ha dit que s’ha de salvar el que es pugui del procés de la revolució i això és el millor que ha dit, perquè estam abocats a canvis que són imprescindibles. Aquests canvis es poden ajornar o accelerar, però són imprescindibles. Opín que quan abans es facin millor per fer una transició al més ràpida possible. El tema és demanar-se una transició cap a on?. Nosaltres no hem tengut socialisme. Tenim un règim que ha volgut ser socialista i no ho han permès el bloqueig i les circumstàncies en que

ha hagut de moure’s. No tenim una definició de tipus governamental dràstica com conegueren altres països de l’est europeu, que culturalment ens són molt llunyans. No veig com es resoldrà el problema que està plantejat pel desgast del govern, el nus gordià amb la caiguda de l’est europeu i l’extremat bloqueig de Estats Units i amb un sistema polític d’un sol partit que no dona molt de marge de maniobra. No som una cultura que assumeixi la immobilitat, no som un país a la manera de l’est europeu.

- La impressió és que si acabàs el bloqueig s’obriria la possibilitat d’un canvi.

- La transició ha de ser d’alguna cosa a una altra. Hi ha moltes posicions sobre aquesta qüestió. Se li demana a Cuba

una transició, primer se li va demanar a Cuba que fes la revolució que no es podia fer a altres països i després varen dir com s’havia de fer, la volgueren condicionar. Comparar la situació de Cuba amb l’espanyola prèvia a la transició democràtica no és possible. Cuba ha de trobar el seu propi camí, l’eliminació del bloqueig és el més positiu i savi. Una vegada eliminat el bloqueig s’ha de veure què provoquen les forces internes, què produeixen. Les suposades democràcies de les que estam envoltats no tenen el benestar. Jo, ara, en aquestes circumstàncies, no canviï Cuba per Santo Domingo o Puerto Rico, Veneçuela o Colòmbia. No puc canviar la Cuba d’avui pel

gangsterisme polític que predomina en aquests països. A Puerto Rico hi ha un desemparament individual que es tradueix en desemparament col·lectiu i cultural, és un país desculturitzat. La cultura cubana no va ser americanitzada en mig segle de domini ianquí i no va ser soviètzada en trenta anys d’influència soviètica. A Panamà i Puerto Rico quasi no se sap parlar espanyol. Jo vull el canvi, però ha de ser un procés autònom, no d’orientació forània. El que ha passat a l’est ha estat tant desastrosos que el govern cubà ho ha utilitzat per justificar l’immobilisme. Hi ha por al fet que a Cuba es reproduïxin aquests problemes. Jo vull canvis, alguna cosa diferent, però no caure en alguns models que poden dur a alguna cosa encara pitjor. ❖



*Les mentides d'una
gàbia de vidre*

El súper 8 (i IV)

Jaume Salvà i Lara

Seria una llàstima acabar aquesta sèrie d'articles dedicats al cinema de pas estret sense parlar un poc del súper 8 (o del single 8, que per al cas és el mateix) no ja com a tècnica sinó com a passió. Una passió que no té per què ser necessàriament obligada davant la impossibilitat de fer el que algú podria mal qualificar com a "cinema de veritat"; una passió que sorgeix d'una presa de consciència conseqüent i realista davant la necessi-

trobar al súper 8 és la pràctica impossibilitat de fer còpies en cel·luloide de la pel·lícula, tot i que, segons pareix, aquest problema s'està component en països que no s'atrinxeren darrere una modernitat malentesa. Com que, generalment, la pel·lícula és reversible, sempre es treballa amb l'únic exemplar disponible de les imatges filmades; si aquest s'extravia, es romp o es ratlla —cosa que passa sovint, a pesar de totes les precaucions— poques coses es poden fer, a part de tornar filmar si és

una història més o manco decent, amb cosos, entretinguda, fins i tot profunda, ja que sempre s'ha de tenir present que tot això —el màxim de tot això— ha de sortir amb el mínim esforç econòmic i humà. Per això les històries que millor resulten són les creades a partir del teu voltant, sempre que aquest sigui convenientment treballat i adaptat al que serà un guió cinematogràfic. Quan un cineasta aficionat (no professional) vol fer una història plena d'efectes, moviments de càmera, amb molts de personatges... en una paraula; quan un cineasta aficionat vol fer el que no pot però ho veu en el cine, s'arrisca a perdre els doblers i a no quedar amb els resultats obtinguts. Les històries senzilles, no gaire parafernàliques ni èpiques, solen donar molt bon resultat. Les altres es poden convertir en una autèntica batalla campal entre el cineasta i les adversitats de la pel·lícula; no importa dir qui té les de perdre.

Algú va dir que només hi ha dos tipus d'històries cinematogràfiques: la del personatge que lluita i la del que estima. Qualsevol argument es pot realitzar en cinema de pas estret, només s'han d'adaptar els elements a les possibilitats reals. Que tens un amic que té un bar... pots incorporar-lo a la pel·lícula; que tens un veler en un port esportiu... el mateix; que tens bo amb algú d'un periòdic... segurament podràs disposar de la redacció com a decorat; que coneixes l'amo d'un cinema o d'un teatre...

No passeu pena d'intentar dur un argument al món de les imatges. Segur que no és tan complicat o penós com pot parèixer. Les gratificacions durant i després de l'elaboració del film són tan grans que val la pena l'esforç. A més, l'ésser humà és, per definició, caduc, mortal; per tant, durant el temps que trepitja la terra, és interessant que creï qualche cosa, que deixi un llegat als futurs, que alhora sigui testimoni de les seves inquietuds i debilitats.

El proper mes, però, rallarem del cinema professional. ❖



Filmació
en súper 8

tat de crear imatges pel simple plaer de crear-les. El súper 8 no és la jogueta de qui vol fer cinema però no pot, sinó més bé una eina amb infinites possibilitats intrínseques al servei de la creativitat i enginy de la persona cineasta. Com hem pogut apreciar al llarg dels tres escrits anteriors, l'equip necessari és mínim i, a mig termini, assequible i fins i tot barat.

El principal defecte que avui dia es pot

possible o canviar el guió original per eliminar les imatges que s'han fet malbé. Tanmateix tot això també pot ser un al·licient a afegir, un risc que esdevé satisfacció quan la pel·lícula està acabada, o imaginació quan hem d'inventar un nou significat per a una seqüència amb algunes parts tudeses.

Fent feina en pas estret t'adones que el vertader cinema es crea a partir de no-res. L'enginy és necessari per escriure



La Xata

Miquel Cruz

Un divendres el meu germà Rafa, el càmera Oscar i jo mateix vàrem entrevistar la Xata, na Margalida Torres. El més segur és que aquest nom no els digui res, però aquesta senyora té la seva importància dins el desconegut-petit món del cinema a Mallorca, ja que és, amb seguretat l'única supervivent de l'equip que va rodar *El secreto de la Pedriza*. Na Margalida ens va rebre

volia ajudar-los a fer cinema; la Xata mogué el cap afirmativament i d'aquesta manera va seure enmig de dos nins de la mateixa edat, que ja són morts. A l'hora d'acabar la seva participació, li varen pagar quatre monedes de plata, que, per a una nina de set anys, estava prou bé. Na Margalida va tornar a casa per contar-ho a la seva mare, però aquesta, en veure els doblers, va interrogar-la pensant que els havia robat; la Xata explicava a la

resoldre dubtes entorn de la pel·lícula, que encara resten en el misteri, com per exemple: ¿per què no varen continuar fent cinema els realitzadors d'*El Secreto de la Pedriza*? ¿què va ser dels altres actors i actrius? Ens queden moltes preguntes, però ens resta el testimoni sincer d'una dona per la qual, un dia, el cinema es va interessar per ella, unes hores. És clar que estam xerrant del cinema mallorquí, un cinema sens dubte d'hores i minuts, pel nostre des-

EXTRAORDINARIA SUPER-PRODUCCION CINEMATOGRAFICA

EL SECRETO DE LA PEDRIZA

EDICION BALEAR-FILM

EMOCIONANTES Y FRONDOSOS PANORAMAS

ESPLENDOROSA VISION DEL ARTE NATURAL

NOVELA ADAPTADA A LA PANTALLA

BASADA EN LAS INTRIGAS DEL AMOR Y CONTRABANDO CUYO DESARROLLO TIENE LUGAR EN LOS SITIOS MAS PINTORESCOS DE LA ISLA DORADA (MALLORCA)

amb tota amabilitat i interès disposada a ajudar-nos en tot el possible, encara que tota la moguda de fils, monitors, focus i càmeres (vàrem tenir problemes, ja que a casa seva encara hi ha 125) la va atemorir una mica. Malgrat tot, es posà la seva millor camisa.

La Xata té ara 82 anys i en tenia set quan va participar al rodatge de la pel·lícula. Qui es recorda del que va fer als set anys? Així i tot, la Xata, amb la seva edat, ens va explicar el que guardava a la seva memòria d'aquella experiència. Un dia d'estiu, na Margalida voltava pel centre de la vila de Valldemossa, quan un home estrany li va demanar si

mare que havia fet això del cinema-gira el braç com feien els antics operadors de cinema- i que hi havia una màquina que girava i feia renou, la mare fins que no va fer les oportunes comprovacions va castigar la Xata.

El darrer record -era l'any 1923- que conserva és l'exhibició de la pel·lícula a la plaça del poble i com ella, avergonyida, es va amagar enmig de dues cadires; ella sentia com els nins del poble cridaven el seu malnom: ¡Xateta, Xateta!. Així la Xata, una fadrina a qui mai li han faltat pretendents, la filla del carabiner a la ficció, ens contà els seus records 75 anys després. No ens va

conèixer i per la indiferència dels que tenen els doblers públics destinats a aquest substituït món de la cultura. Però, això és un tema polèmic i important que tractarem més endavant.

Des d'aquestes pàgines, volem donar les gràcies a na Margalida Torres per la seva amabilitat, així com a Òscar per la seva paciència. Mentrestant, nosaltres continuarem recollint mostres de gent que ha estat relacionada amb el cinema, però això no té cap importància - Xesc Forteza, Justes Medievals (65 millions), caputxons per la Copa del Rey- ¿Qui és l'imbècil a qui interessa recuperar part de la nostra història? ❖



La meva història amb Clint Eastwood

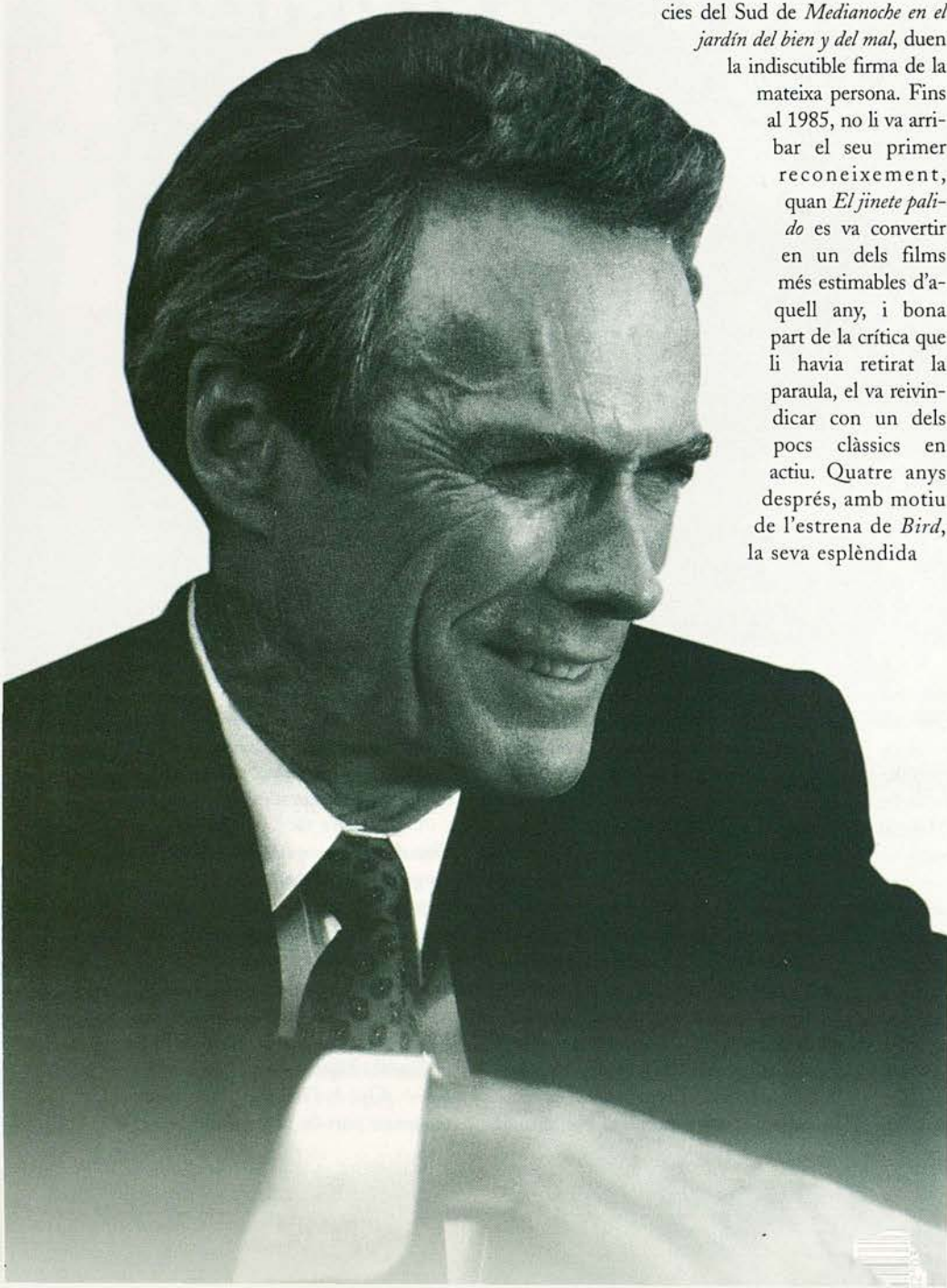
Margalida Martorell

La meva història amb Clint Eastwood (1931) és molt estranya. Al principi que el vaig començar a veure a la pantalla, sentia cap a ell una total indiferència, per passar més tard a sentir un odi profund. Quan mirava aquell rostre seu, tan inescrutable, hermètic, em feia la sensació que era una persona freda, sense sentiments. Ara, en canvi, quan han transcorregut molts d'anys, no diria que és adoració el que sent cap a ell, però prop hi fa, d'aquest sentiment.

Ha passat molt de temps des del seu primer film, com a realitzador *Primavera en otoño* (1993) fins a la darrera *Medianoche en el jardín del bien y del mal*. Com a director és tan sorprenent, ascendent, irregular, rar, a vegades extraordinari. Ningú gosaria jurar que el director de l'inquietant film *Escalofrío en la noche*, les volcànicament romàntiques *Primavera en otoño* i *Los puentes de Madison*; el western desmitificador i èpic, ombrívol, clàssic, reflexiu i genial *Sin Perdón*; la intensa, tràgica, profundament jazzística *Bird*; les mil referències al mestre Don Siegel que existeixen a la trepidant *Poder absoluto* o *La història de Vud*., homosexualitat i ràncies essències del Sud de *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, duen la indiscutible firma de la mateixa persona. Fins al 1985, no li va arribar el seu primer reconeixement, quan *El jinete pálido* es va convertir en un dels films més estimables d'aquell any, i bona part de la crítica que li havia retirat la paraula, el va reivindicar con un dels pocs clàssics en actiu. Quatre anys després, amb motiu de l'estrena de *Bird*, la seva esplèndida

pel·lícula sobre el saxofonista Charlie Parker, el públic i la crítica varen respondre millor del que s'esperava tractant-se d'una pel·lícula llarga, ombrívola, dura, realista i sense actors coneguts. La crítica va seguir alabant el classicisme del cineasta i molts varen descobrir el que era un secret a veus: Clint Eastwood en sabia molt, de jazz.

I va arribar el que mai no s'havia vist en ell: feia plorar les platees, i aconseguia sense ferir les fibres més sensibles (avui en dia, es recorda l'escena en la qual Meryl Streep dubta sortir o no del cotxe per reunir-se amb el seu estimat davall la pluja. Es una escena gairebé bíblica). El reconeixement de Clint Eastwood ha nat en l'última dècada, però potser que el 1998 sigui l'any definitiu en aqueixa trajectòria de maduresa que l'ha convertit en un dels pocs cineastes capaços de reunir els interessos de la indústria, el gust del públic, i l'acceptació de la crítica, inclosa la nostàlgia del classicisme d'abans (hi ha qui el compara amb John Ford, Howard Hawks i altres realitzadors pioners). No pareix que Clint Eastwood vulgui reanimar personatges de característiques com Harry Callahan, i bona prova d'això està en els títols que ha encarnat en els seus *thrillers* més recents: el policia comprensiu de *Un mundo perfecto*, el guardaespalles presidencial, escèptic i cansat de *En la línea de fuego* o el lladre de joies enfrontat al mateix president nord-americà de *Poder absoluto*. A mi en fa la impressió que Clint Eastwood ha forjat els seus tipus durs per, emmascarar la seva pròpia vulnerabilitat, i no només això, sinó que té la humilitat, l'estratègia, o la prudència que el seu nom no apareixi mai, en els arguments ni en el guió de cine que dirigeix, tampoc acostuma a llançar aclaridors o trascendents discursos sobre el seu món expressiu. Aquest home hieràtic i misteriós pertany a l'extingida raça dels vells directores del cinema americà. I aquí hi ha les seves paraules "jo crec que qualsevol reacció que es provoqui amb una pel·lícula, un llibre, una música o una pintura és una forma de dir al seu autor que, ha aconseguit el que es proposava. La seva obra ha arribat al cor i el cervell de les persones, dels éssers humans". ❖



Josep Franco

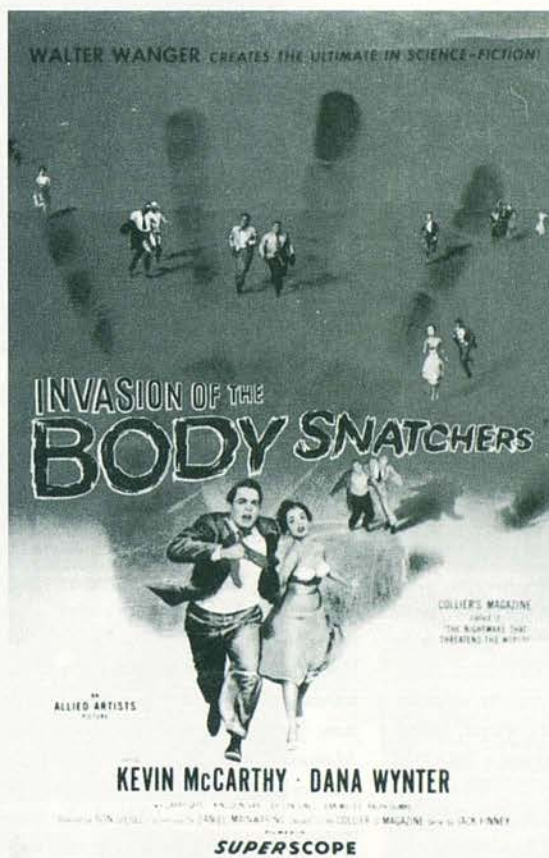
Qualsevol procés cultural pot ser avaluat semiòticament, com a procés de comunicació per l'existència prèvia d'un sistema de significació, d'un codi (Eco, 1975). El pas d'un senyal (o un signe) des d'una font a un destinatari, procés de comunicació, pot ser significativa o no, segons Eco (1975). Segons nosaltres, sempre ho és. Perquè un codi sempre articula, sutura, presències i absències. Si quelcom representa quelcom, hi ha significació, maldament ningú no ho interpreti. Potser no hi haurà sentit, però significació sí. Sempre que s'estableixi una correspondència entre un representant i un representat hi ha significació. I per tal d'emetre un senyal, necessàriament ha d'haver-hi prèviament una decodificació. El primer que decodifica allò que emet és el propi emissor, maldament sigui una màquina (HAL emet i rep missatges a la nau buida a 2001, i això implica significació). Segons Eco (1975) hi ha informació de màquina a màquina, comunicació d'humà a humà i significació de màquina a humà. Informació s'oposa a comunicació perquè no hi ha significació, això és resposta, però, què passa amb els missatges sense codi que sí que provoquen una resposta. Estem davant del *sentit*. Una determinada textura de la imatge potser no estigui codificada però provoca una resposta, encara no codificada per tot-hom, individual. Hi ha emocions representades i emocions experimentades (Browell /Thompson, 1986). Les primeres són textuales, les segones no, però ambdues impliquen l'existència de la forma de l'objecte. Les segones s'anomenen *sentit*. Un comentari significatiu es limitaria, i el del cinèfil ho és, a traslladar estructures objectives d'un lloc a un altre lloc, sense modificar-les gens ni mica, perquè els continguts depenen d'una existència prèvia codificada. En el cas del *sentit*, que és d'allò que s'ocupa el comenta-

rista, el que és important és la forma d'apropriar-se l'objecte. El cinèfil se n'ocupa de les emocions representades. El comentarista de les experimentades. La descripció en el primer cas es limita a *traduir*. En el segon cas a construir: el comentarista és un *bricoleur*. Potser a posteriori la seva construcció de sentit acabi sent significat, però sempre ho serà provisionalment, històricament parlant.

Cada film és diferent de l'anterior i cada visió de cada film també. Veure sempre el mateix, tasca del cinèfil i repetir-s'ho infinitament, es diferencia bastant de la tasca del comentarista, que no veu sinó que mira, i cada cop estableix un diàleg diferent; per això el comentarista oblidia els films, perquè no li interessa allò que ja ha vist sinó que vol mirar de bell nou. Sempre és possible llegir des d'un punt de vista diferent d'aquell hegemònic; aquí rau la clau del comentarista. Connectar significativament les peces de forma diferent per cercar-li una direcció de sentit també diferent. El principi ordenador del cinèfil esdevé gest semàntic en el comentarista, que ja no busca d'inscriure el text en cap tradició preestablerta, malgrat que això impliqui la traïció al text segons la visió del primer. Ambdues visions, però, poden ser complementades, amb la condició d'anar sempre endavant, això és, cap al gest semàntic: *La invasión de los ladrones de cuerpos*, Don Siegel 1955, ja no seria del gènere de terror sinó del gènere polític macarthista, i així successivament.

El comentari s'allunya també, a més del cinèfil, del crític, perquè aquest té la premura del temps de la informació, promoure o desaconsellar una visió d'un film, fer opinió, avaluativa o no. La pragmàtica, el fet

d'estar sotmesa al criteri d'actualitat i a les funcions socials inherents, la diferencien del comentari. De vegades la crítica esdevé, però, comentari (André Bazin, per exemple). El crític milita culturalment, és un publicista i canonitza els films. Aquí no farem res d'això, maldament n'hi hagi de films canonitzats. El comentarista s'aproxima més a la tasca del teòric, perquè sempre parlem des d'una visió del món i del discurs, una posició prèvia, però fuig de la voluntat globalitzadora d'aquest. ❖



Una peça es pot desmuntar i tornar a muntar perquè continuï fent la mateixa funció, tasca del cinèfil. El bricoleur se n'inventa una de nova cada cop que desmunta l'objecte. La primera tasca no se n'ocupa del per què les peces s'ordenen de determinada manera. En el segon cas sí, descriu el significat lògic de l'estructura, sense esgotar mai les lleis del seu funcionament. *Descomposar* implica *segmentar* en el pla sintagmàtic i *estratificar* en el pla paradigmàtic, establint una determinada jerarquia entre els elements, que serà la que aplicarem a l'hora de recomposar.

Miquel López i Crespi

De 1975 a 1983 es feren a l'Estat espanyol 1.033 pel·lícules

Tèoricament, segons els analistes del sistema, la transició política (és a dir, l'autotransformació del règim terrorista de la burgesia feixista en un altre de més homologable a nivell internacional) finí amb la victòria del PSOE en les eleccions d'octubre de 1982. Però convendria recordar que, en el període que va de la mort del dictador fins a l'any 1983 es feren a l'Estat espanyol un total de 1.033 pel·lícules. Prop de 1.500

règim. Amb la nova Llei del Cine, certes pel·lícules de l'oposició es pogueren filmar, veure i exportar sense tantes limitacions com en el passat més recent. Començava l'allau turística i el règim -mitjançant el cinema- volia donar una imatge més liberal. Concretament, parlem dels anys que van de 1974 a 1976. El canvi d'època repercuteix igualment sobre els espectadors. El públic comença a "premiar", amb la seva assistència, certes pel·lícules que considera d'oposició al règim feixista. Recordem l'èxit de films com *La tia Angélica* o *Furtivos*.

Malgrat que globalment poguem situar la major part de pel·lícules dels anys que van des de la mort de Franco fins a l'octubre de 1982 com a "cine de l'oposició", el cert és que les tendències dels directors, productors i guionistes són tan variades com ho eren les forces que pugnaven per un canvi polític dins l'Estat. Sens dubte, aleshores -i parl a nivell particular-, ens sedueixen les propostes més agosarades, com ho eren films del tipus *El espíritu de la colmena* (1973, Víctor Erice), *Pascual Duarte* (1976, Ricardo Franco) o *El desencanto* (1976, Jaime Chávarri). Evidentment, també anàvem a veure i comentàvem, interessats, propostes més liberals com *Furtivos* (1975, José Luis Borau) o *El amor del capitán Brando* (1974, Jaime de Armiñán).

A la recerca d'una "tercera via" en el cinema espanyol

Record altres pel·lícules del temps de la transició obertament d'esquerres com *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (1975, Pedro Olea), *Manuela* (1975, Gonzalo García-Pelayo), *Gulliver* (1976, Alfonso Ungría) o la mateixa *Cría cuervos* (1975, Carlos Saura). És el moment de la famosa "tercera via" del cinema. Determinats productors estaven una mica atemorits (per les conseqüències econòmiques que podia comportar) amb el tipus de films com *El espíritu de la colmena* o les obres que feia Carlos Saura, per posar uns exemples. Aquest tipus de productor el podem trobar representat en homes com José Luis Dibildos, que volia fer "un cine molt popular amb perspectiva crítica". Aquest era el dilema de la famosa "tercera via": adaptar-se als temps canviants, però sense perdre el públic creat en quaranta anys de subproductes franquistes i, sobretot, es tractava d'obrir noves escaletxes dins d'un nou tipus d'espectadors: la classe mitjana urbana, i ja no tant de camperol com en el recent passat.

L'innegable desenvolupament econòmic dels darrers anys del franquisme (basat en

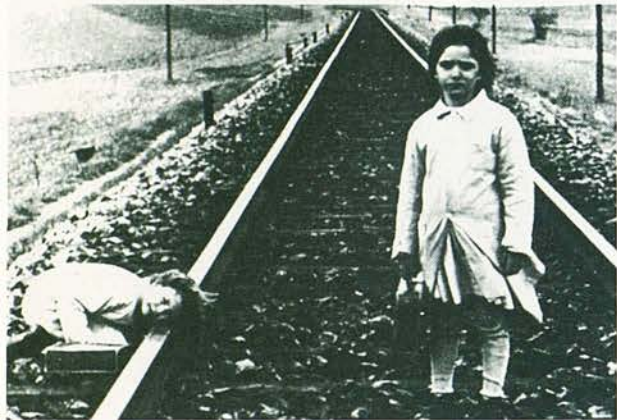
la superexplotació de la mà d'obra, les divises aportades pels tres milions d'emigrants, el turisme i l'ajut dels nord-americans) havia creat un nou tipus de públic ciutadà al qual ja no podies oferir, amb garanties que ho consumís, la burda pastisseria cinematogràfica del feixisme més ranci (Sarita Montiel, Lola Flores, Luis Mariano, Mariano Ozores, etc, etc).

Dibildos, Bardem, Bodegas, Carlos Saura...

La pel·lícula més emblemàtica d'aquesta nova concepció del cine serà, sens dubte *Los nuevos españoles* (una pel·lícula de l'any 1974 dirigida per Roberto Bodegas i produïda per José Luis Dibildos). És evident que, malgrat els nous aires de certa llibertat que es respiraven -dins del món del cine- d'ençà mitjans dels anys setanta, no oblidem que les pel·lícules de l'oposició antifranquista o les de la "tercera via" coexistien i compartien públic -o se'l disputaven aferrissadament- amb tota la parafernàlia del franquisme i la buidor cinematogràfica que segregaven les classes socials compromeses amb la dictadura (especialment la burgesia enriquida amb el feixisme).

Per altra banda el cine "normal", l'estrictament comercial, el cine que presumia d'estar "molt allunyat de la política", també es deixava contagiar pel moment de la transició de la naixent obertura cinematogràfica. Parl de films de sorprenent anticipació política com, per exemple, *Alcalde por elección* (1976, Ozores) o la clarament centrada visió de la guerra civil revolucionària *Tengamos la guerra en paz* (1976, Eugenio Martín). El mateix Alfredo Landa va ser "utilitzat" pels productors per a fer diners aprofitant la nova conjuntura política. Tots recordam *El puente* (1976, Juan Antonio Bardem).

Podríem resumir el que hem vist fins ara dient que el cinema de la famosa "tercera via" neix com a alternativa als dos corrents que dominaven les pantalles de mitjans dels anys setanta. D'una part era omnipotent el fenomen dels "saurisme" (l'impacte del cinema de Carlos Saura). Però, malgrat els encerts d'aquests tipus de cinema (que ningú no nega), el cert era que, a nivell econòmic, els productors pensaven que el seu cinema era massa hermètic, massa allunyat dels paràmetres a què estava acostumat l'espectador de les diverses nacions de l'Estat. Objectivament, el cinema de Carlos Saura no era el més apte per a omplir les grans sales dels cines i, molt manco, per a romandre gaire mesos en cartellera. ♦



El espíritu de la colmena

hores de cine que poden servir -a l'estudiós o simple espectador del futur- per a estudiar i analitzar els moments més importants de la cultura dels pobles i nacions oprimides per l'Estat en aquests darrers anys. Julio Pérez Perucha, Vicente Ponce i molts d'altres autors, en el llibre *El cine y la transición política española* (València, Generalitat Valenciana, 1986) defineixen aquesta època com a "edad de oro del cine".

Malgrat els eterns problemes històrics de manca de finançament adequat i marginació històrica d'actors, músics, directors o guionistes -indiferència d'UCD davant del fet cultural-, el cert és que els treballadors del cinema de totes les nacions de l'Estat aconseguiren sintonitzar amb el temps que els tocà viure. Els protagonistes d'aquests anys saberen reflectir d'una manera intel·ligent i creativa el moment històric i polític. Es va anar fent un cine plural, crític, sovint revolucionari, i en diverses ocasions, un art desconcertant i summament audaç.

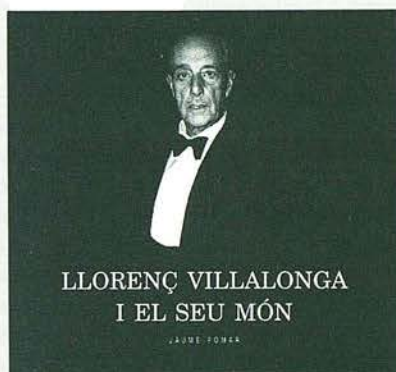
El espíritu de la colmena de Víctor Erice, el film més important dels anys setanta

En el capítol "La dreta feixista contra el cinema progressista espanyol i català" explicarem com a partir de 1973, s'iniciava la recta final de l'autotransformació del

Estrenes en sessió CONTÍNUA

Llorenç Villalonga i el seu món

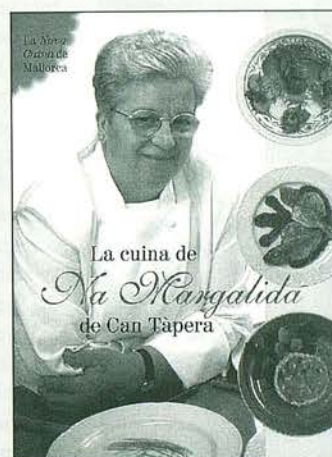
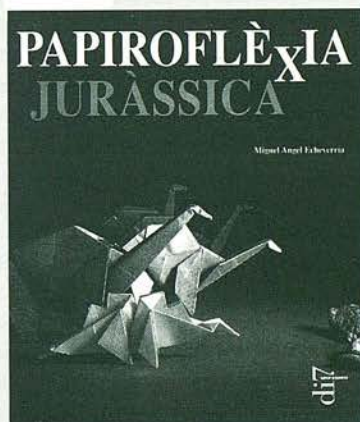
Jaume Pomar
Format 230 x 210 mm
174 pàgines
Preu 3.500 ptes



Fortunio Bonanova
Un home de llegenda
C. Aguiló / J.A. Mendiola
Format 230 x 210 mm
102 pàgines
Preu 3.000 ptes

Papiroflèxia Juràssica

Miguel Àngel Echeverría
Format 220 x 250 mm
128 pàgines
Preu 2.500 ptes

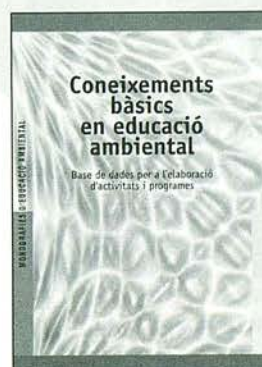


La cuina de Na Margalida de Can Tàpera

Margalida Alemany
Format 205 x 280 mm
220 pàgines
Preu 4.450 ptes

Coneixements bàsics en educació ambiental

Format 150 x 210 mm
186 pàgines
Preu 1.950 ptes



Educació ambiental i llibres per a infants i joves

Miquel Rayó i Ferrer
Format 150 x 210 mm
128 pàgines
Preu 1.950 ptes



La xarxa internet i l'educació ambiental

Jaume Sureda / Ana Mª Calvo
Format 150 x 210 mm
272 pàgines
Preu 2.950 ptes

di7
EDICIÓ

Antoni Torrandell, 17
Telèfon 971 87 03 48
Fax 971 87 05 91
07350 Binissalem. Illes Balears
E-mail: di7@ibacom.es

Antoni Figuera

Sap i està comprovat que la història de la crítica cinematogràfica -i de la crítica literària o la de qualsevol altra activitat artística- en va plena, de tòpics i afegitons. Alguns d'aquests tòpics varen poder ser, en un principi, veritats més o manco assenyades i versemblants que, a força de repetir-se constantment i incessàriament, varen acabar per convertir-se en un seguit de llocs comuns. D'altres, en canvi, ja varen néixer amb voluntat decidida d'"apriorismes" intel·lectuals o ideològics, rere els quals s'amaguen caparrudament emmascarats els prejudicis del crític o l'articulista de torn.

Tot això ve a tomb del que s'ha pogut llegir a la premsa fa uns mesos arran de la mort de Frank Sinatra. Per descomptat que no han faltat els panegírics més laudatoris lloant les seves excepcionals dots com a cantant -l'única Veu, així amb majúscules, de tota la història de la música-



El hombre del brazo de oro

ca lleugera; però han estat posades en dubte les seves qualitats com a actor. Uns, els més lloscos, a parer meu, afirmant que es tractava d'un pessim intèrpret; d'altres, els més moderadament torts, disculpant-li unes dots interpretatives més que discretes. En qualsevol cas, se'm premetrà que dissenti obertament d'aquestes opinions.

És cert -per què negar-ho?- que Frank Sinatra va intervenir en múltiples pel·lícules mediocres o infames que certament no el mereixien com a protagonista. Però, ¿no es podria afirmar el mateix d'una bona quantitat de produc-

tes -no els diguem films- en els quals varen participar alguns dels millors actors de la història del cine? Per posar-ne només un exemple, basta repassar la filmografia d'un d'aquests "monstres sagrats": la de Marlon Brando. Tot i que, si bé és cert que una sola obra resulta suficient de vegades per justificar un actor (cosa que tampoc s'ha d'entendre en el sentit que es pugui viure de rendes eternament); si fins i tot basta un sol poema -o inclús un únic vers- per tornar honorable la vida de qui l'ha escrit, no hi ha dubte que a la filmografia de Frank Sinatra és possible trobar-hi mitja dotzena d'interpretacions memorables a l'alçada de les millors del millor dels actors.

Alguns hem defensat la tesi -no compartida per molts- que una de les grans virtuts dels millors actors de cine (que no de teatre) consisteix en la seva sorprenent habilitat per anar incorporant trets de la seva pròpia personalitat als diferents personatges que han anat interpretant al llarg dels anys. Aquesta qualitat se sol considerar un *handicap* actoral per part dels qui són partidaris dels actors camaleònics i de les interpretacions desbordades i exuberants ("teatrals", en el pitjor sentit del terme). Els qui som partidaris del primer model d'actors, hi reconeixem els "vells amics" de sempre a mesura que els veim envellir a la pantalla amb el pas dels anys. En canvi, amb els altres no acabam d'identificar-nos-hi travessant el carrer.

Ens estimam més la sobrietat que no l'histrionisme; sabem reconèixer la "profunditat de camp" interpretativa d'un Humphrey Bogart, basada en gestos aparentment tan nimis com la manera d'aguantar una cigarreta entre els llavis o la forma de contreure imperceptiblement la boca en un rictus d'amargor o fracàs o l'actitud de posar el dit gros entre la camisa i els calçons amb arrogància i sornegueria. O la d'un Robert Mitchum, per la seva inimitable manera de pujar i baixar escales amb tota l'elegància i parsimònia del món. O la d'un Henry Fonda, la mirada límpida i transparent del qual pot expressar alhora la innocència malferida del "fals culpable" i tota la ira continguda, però a punt d'esclatar, dels "justos".

Idò bé: Frank Sinatra pertanyia a aquesta estirp d'actors. Ja que, com va dir en certa ocasió Joan de Sagarra (per cert, si encara no heu llegit la seva magnífica

recopilació d'articles, *La forma de mi sombrero*, no tudeu el vostre temps llegint-me i anau a la llibreria més pròxima per adquirir-la), ningú va saber treure-li més profit -creativament parlant- a una copa, una barra de bar i un tamboret en qualsevol "ciutat solitària" del món que Frank Sinatra.

I encara és més xocant qualificar de mal actor algú que, com Sinatra, oferia en la seva faceta de cantant autèntiques interpretacions a petita escala, en les quals broda lliçons completes de "ben dir" durant els pocs minuts que dura una cançó.

En aquest sentit, només trob Frank Sinatra equiparable amb un altre cantant també excepcional i magnífic actor: Yves Montand. ¿Qui, encara avui i després de tants d'anys, pot escoltar sense sentir un estremiment a flor de pell la seva prodigiosa versió de "Les feuilles mortes"? (Ja va sense dir que Jaime Gil de Biedma la devia estar escoltant mentre componia el seu magnífic poema "Elegía y recuerdo de la canción francesa").

Se'm permeti, ara que hem arribat fins aquí, un brevíssim parèntesi musical en memòria de Frankie.

¿Qui no ha ballat mai, més graponer que mai, però sentint-se arrossegat al paradís d'una pista de ball per la seva parella, als acords de "Fly me to the moon"? ¿I qui no ha deixat volar lliurement la seva imaginació, cel del Corcovado per amunt, engronsant-se als compassos dels malucs d'alguna d'aquelles mulates que tallen l'alè -i que semblen escapades de les pàgines de Vinicius de Moraes- escoltant la seva versió de "The girl from Ipanema"? ¿I qui no haurà vibrat, també, en la nit, sota un cel estrellat en una terrassa a l'aire lliure, aspirant l'aroma a canyella i saladina que desprenen algunes dones, mentre taral·lejam "Moon River"? ¿I qui no ha experimentat el miracle -quan la sentim cantar a Sinatra- que "Old Man River" sona a les nostres orelles com si fos un "blanc spiritual" -com segurament ho qualificaria el poeta Félix Grande?

Però tanquem aquest minúscul interludi i anem a recuperar la faceta de Frank Sinatra actor. Perquè les millors interpretacions per la gran pantalla del nostre estimat "ulls blau" -tot i que

"...Sinatra ens ha ensenyat a diverses generacions a estimar, a riure i a plorar; a gaudir plenament les satisfaccions -poques o moltes- que la vida ens ha anat presentant..."

com a persona pogués resultar un bon bergant, aquesta ja és una altra història-, constitueixen igualment una prodigiosa síntesi d'aquestes espurnes melòdiques- fulgors de magnesi en la seva faceta de cantant- que, traduïts a l'"argot" de la professió de músic, coneixem amb els noms de *swing*, *timing* i *feeling*, entre d'altres.

Pens en pel·lícules com *El hombre del brazo de oro* d'Otto Preminger, film que tracta un tema tabú per l'època: el de l'addicció a les drogues per part del personatge interpretat per Sinatra, que es debat en el seu paper de compungit espòs, entre una enfolllida Eleanor Parker i una comprensiva Kim Novak (que repetiria amb Sinatra a *Pal Joey*). Meravellosa i fascinadora presència d'aquesta actriu: a mitjan camí entre la vaporosa presència druídica de *Me enamoré de una bruja* (com era possible que no quedàs perdudament retut als peus d'aquesta "misteriosa dama de negre" Richard Quine, cineasta de la mateixa estirp que François Tuffaut i Jacques Demy?) i aquella mescla de Nèmesi i Janus femení que encarnaria en el seu doble paper de Judy/Madeleine a *Vértigo* del sempre pervers Hitchcock. La interpretació de Sinatra al film de Preminger frega la mateixa sobirana altura que la dels "alcohòlics" Ray Milland i Jack Lemmon a *Días sin huella* de Billy Wilder i *Días de vino y rosas* de Blake Edwards, respectivament.

Pens també en *El detective* de Gordon Douglas, un dels pocs i més brillants thrillers fets durant la dècada dels 60-70, al costat de *Brigada homicida* de Don Siegel i *Adiós, miñeca* de Dik Richards, que gira al voltant d'un doble cas de corrupció a les altes esferes i dins de la mateixa institució policial. Els personatges de Sinatra i la seva dona Lee Remick, que adquireixen un relleu psicològic inesperat, i que retraten a la perfecció l'extrema sordidesa dels ambients en què passa l'acció, la incidència de la qual en aspectes homosexuals va ser motiu de no poques mutilacions en la versió exhibida a Espanya. (Una nota per al record: a *El detective* fa una de les seves primeres aparicions en pantalla la meravellosa Jacqueline Bisset, a major glòria de la qual George Cukor, anys més tard, dedicaria un dels seus més lúcids i estremidors retrats de dona que el cine ens ha ofert: *Ricas y famosas*).

Ens podem aproximar, també, a

aquells dos monuments, fets per major prestigi del musical, que varen ser *Un día en Nueva York* de Stanley Donen i *Ellos y ellas* de Joseph Mankiewicz: indiscutible el primer, coincidint en el temps amb el moment que el musical es llança al carrer, la ciutat substitueix els decorats d'estudi i les cançons s'integren amb absoluta naturalitat al "continuum" argumental de la trama; més discutible el segon, tot i que per mi es tracta d'una de les més aconseguides estilitzacions del gènere, dins aquesta única i insòlita incursió en el terreny del musical duita a terme per Mankiewicz (si bé en totes dues la interpretació de Frankie es mantenia en els marges d'un discret segon lloc).

O recordem *Pal Joey*: les aventures i desventures sentimentals d'un cantant de *night-club* mig gángster mig *play-boy* i *gigolo* i sobre el qual l'actor va projectar una gran part de la seva personalitat.

O *Mensajero del miedo*: potent thriller polític basat en una interessant novel·la de Richard Condon -l'autor de la novel·la sobre la qual es va basar *El honor de los Prizzi* de John Huston- i amb el qual irrompia en el món del cine un director de trajectòria tan irregular com estimulant, John Frankenheimer, autor de films tan estimables com *Siete días de mayo*, *El hombre de Alcatraz*, *Yo vigilo el camino*, i sobretot d'una obra mestra absolutament maleïda i oblidada: *Los temerarios del aire*.

I, per damunt de totes, recordem com mereix, com la de tota la resta d'actors del film, la interpretació de Sinatra a *Como un torrente*, excepcional melodrama de Vincente Minnelli (i una de les més assumides debilitats cinematogràfiques de qui això subscriu), basat en una mediocre novel·la de James Jones, en el qual un veterà de l'exèrcit torna a la seva ciutat nadiua -Indiana- on, arrossegat per un desengany i per un sentiment de fracàs professional com a escriptor, coneix un jugador alcohòlic: Bama (inoblidable Dean Martin, el mateix any que interpretava un altre alcohòlic per al record, a *Río Bravo* de Howard Hawks), i a una al·lota de províncies transformada en entranyable prostituta, de la qual Shirley MacLaine, com a Ginny, ens va oferir una interpretació absolutament genial, a l'alçada de les més aconseguides amb Billy Wilder (*El apartamento*, *Irma la dulce*).



Frank Sinatra i Deborah Kerr

"D'aquell rostre esculpit amb cicatrius" -com encertadament l'ha caracteritzat el crític Àngel Fernández Santos- Sinatra n'extreu fins al moll de l'os de tota la gamma d'emocions profundes que l'ésser humà és capaç de transmetre només amb la força expressiva -estem parlant de bons actors- de la veu i la mirada.

Parafraçant la lletra d'una de les seves cançons més populars (tota una declaració de principis): "My Way", podríem acabar dient que Sinatra ens ha ensenyat a diverses generacions a estimar, a riure i a plorar; a gaudir plenament les satisfaccions -poques o moltes- que la vida ens ha anat presentant; a assumir la nostra quota de derrotes; i a riure'ns de tot mentre les llàgrimes es van diluint. D'aquesta manera se'ns va superposant en la memòria, com a duets antològics -les seves cançons inoblidables i unes quantes memorables interpretacions- aquell doble encadenat d'imatges i de veus, de melodies i diàlegs -que es tanquen sobre un darrer fos a negre per damunt del qual encara sobrevola el solo de trompeta de Monty Clift en record de l'amic mort -Angelo Maggio, el personatge, aleshores; Frank Sinatra, l'actor, ara- acompanyant el seu darrer viatge "d'aquí a l'eternitat". ❖

Ricardo Franco

El senyor que sempre duia capell

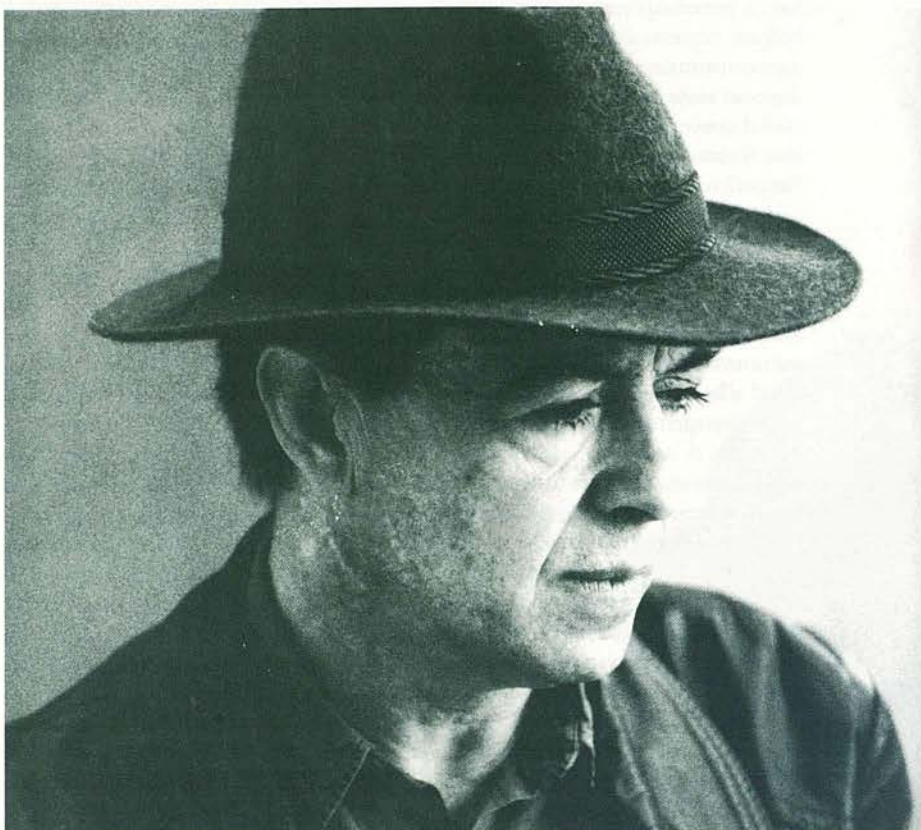
Iñaki Revesado

Reconec que el triomf de *La Buena Estrella* en la darrera edició dels premis Goyas, cosa que va deixar fora de joc altres films igualment estimables com ara *Secretos del corazón*, *Martín H* o el ni tan sols nominat *El color de las nubes*, em va resultar tal vegada excessiu, o com a mínim injust pel que fa a les altres pel·lícules esmentades. En canvi, uns mesos després, quan la bona estrella ha abandonat Ricardo Franco, no puc deixar d'alegrar-me d'aquell triomf-homenatge que el realitzador va poder gaudir en vida, que és com s'han de fer els homenatges, si no, de què serveixen les bones paraules i els aplaudiments?

En aquella cerimònia de l'exultant cinema espanyol, Ricardo Franco va tenir unes càlides paraules pels seus competidors, lloant els seus treballs per ser històries que, com la seva, intentaven aprofundir dins el món dels sentiments. I és que el seu darrer film era això: sentiments en estat pur, tres persones despulades de qualsevol tipus de floritures, tres persones que durant els 90 minuts de pel·lícula romanen amb el cor a la mà, tres individus perduts que saben que per damunt de tot es necessiten per continuar endavant en un món que, tot sigui dit, no els ha donat moltes coses bones.

El projecte de *La Buena Estrella* va néixer molt abans d'arribar a les mans de Franco. La producció de Pedro Costa havia de ser dirigida per Juanma Bajo Ulloa sota el títol d'*El manso*. Productor i director no es van entendre i els seus problemes encara són als tribunals. No podem saber mai quin hauria estat el resultat d'aquesta producció en mans del realitzador basc, no obstant això, se'm fa difícil creure que ningú arribàs a la precisió de sentiments, a l'equilibri emocional que va mostrar Franco en aquesta història, la qual podria haver caigut fàcilment en el ridícul i en la vergonya més espantosa, donat el patetisme que impregna els personatges i la situació que esdevé.

Però és que tota la filmografia del desaparegut realitzador no està exempta del mateix risc. Amb *Pascual Duarte* va saber reflectir en la pantalla tota la



duresa, sense concessions, del text de Cela. Aquest era un film net, sobri, que arribava com un cop de puny directe a l'estómac i que va ser una passa endavant dins el tradicional gènere del cinema rural espanyol. No menys arriscats varen ser altres treballs seus. Així, va reprendre la feina feta vint anys abans pel seu col·lega Jaime Chavarrí i a *Después de tantos años* va posar la càmera davant dels germans Panero en un film un tant estrany, sense massa precedents, apte només per a una reduïda minoria. Fins i tot han quedat clares les seves peculiaritats quan s'ha acostat a gèneres més comercials com el cinema negre (policíac, d'intriga) o la comèdia. A *Berlín blues* es va envoltar d'un grapat d'actors desconeguts per a la majoria i va rodar el film dins una atmosfera tèrbola i fosca, aconseguint amb aquests efectes estètics donar al conjunt del seu treball una permanent sensació d'inquietud. És en la comèdia on trobam el film més dolent del realitzador: Els actor coneguts, famosos, no varen ser suficients per alçar el resultat final de *¡Oh cielos!*, una pel·lícula francament

dolenta, que difícilment despertava un lleuger somriure.

Després va arribar *La Buena estrella*, un títol premonitori que va treure en Franco dels cercles minoritaris, i que va aconseguir unes recaptacions insospitades.

Amb l'èxit d'aquest film, és de suposar que els seus projectes, d'ara endavant, no tendrien massa problemes per trobar un productor. De fet, el seu company Imanol Uribe va voler produir la seva nova idea. Duia per títol *Lágrimas negras* i segurament seria un dels films més esperats de la propera temporada. Però com si un altre pic el títol hagués estat premonitori, el realitzador no ha pogut deixar acabat el seu treball, cosa que ha provocat moltes llàgrimes dins el cinema nacional. Encara no sabem què es farà amb aquesta feina començada, si hi haurà qualcú disposat a acabar-la, o si quedarà simplement com el treball que el realitzador de *La Buena Estrella* (sí, home, aquell que sempre duia capell) no va poder acabar. ❖

Fco. J. Sánchez Cuenca

Quan Billy Wilder va arribar a Califòrnia, l'any 1934, el seu vell amic Joseph Mandel ja tenia allà casa amb piscina. Wilder va quedar impressionat per aquell luxe. Era un món de cine i el seu vell amic era un personatge de cine.

Joseph Mendel, que ara nomia Joe May, havia nascut ric a Viena i tenia vint anys més que no Wilder. En la primera dècada del segle, Viena era una ciutat "habitada per diletants disposats a no prendre's res seriosament, llevat del plaer momentani. El resultat és, naturalment, depriment". Aquesta era la severa opinió del *The Times* londinenc, però, abans que esclatàs la Primera Guerra Mundial. Mandel, ben conegut als elegants antres nocturns com el Tabarin, per la generositat amb les ballarines més procaces, era partidari de no exposar la seva vida per la pàtria a les trinxeres. Quan el varen cridar a files, va

convèncer l'Alt Estat Major austro-hongarès que ell podia contribuir a la victòria per mitjans gens violents: es tractava de projectar imatges cinematogràfiques d'una bella dona (la seva pròpia esposa, Mia) sobre el cel del front; els russos, anorreats, llançarien les armes a terra.

A Mandel, no només no el varen afusellar, sinó que, a més, va tornar a començar la seva carrera cinematogràfica a la postguerra amb bon peu. La UFA alemanya planejava competir amb les grans produccions historicistes italianes estil *Cabiria* i, fins i tot, venjar-se davant del món, per la derrota militar. Així que d'un Berlín ocupat per mutilats de guerra, prostitutes i especuladors varen començar a sorgir títols com *Veritas vincit* (1918), un dramot colossal sobre la transmigració de les ànimes situat en un escenari ultraexòtic, o *La tumba india* (1919), una mena de megaproducte orientalista amb incrustacions del més pur expressio-

nisme simbòlic: en un primer pla, diverses rates patriòtiques rosseguen amb èxit les cadenes de l'heroi presoner. Aquestes dues pel·lícules estaven firmades pel director Joseph Mandel i no desentonaven d'altres dramons històrics de pressupost desmesurat, com els realitzats aleshores per un tal Ernest Lubitsch.

I és que Mandel posseïa instint. Havia abandonat les bambolines com a director d'operetes en el moment exacte històric que els nord-americans començaven a desplaçar *La viuda alegre* i les seves seqüeles dels escenaris (encara que les varen reintroduir posteriorment al cine per obra dels exiliats) i ara el públic de Broadway només s'engrescava amb els nous musicals vernacles. Però Mandel, en el nou mitjà, es troba com un peix dins l'aigua. Contractat pel prestigiós productor Erich Pommer (futur aventurer a la força), dirigeix posteriorment *Retorno al hogar* (1928) i *Asphalt* (1929), dues valuoses aportacions a l'espessa però angulosa visió expressionista de la vida.

Pel que fa a la seva emigració a Hollywood des del seus refugis daurats de París, seria aventurat suposar que Mandel hagués arribat a experimentar l'exili com un drama, i molt manco com una tragèdia. Bon col·lega, aconseguí un contracte de tres mesos per un fugitiu Wilder sense recursos. I immediatament li envia un altre telegrama en el qual li pregava que, quan hi anàs, li dugués tres bidets ("aquí ni els coneixen", telegrafia desesperat per l'enyorament incompres) i un passapurès per a espinacs (la seva bella esposa va seguir sent una excel·lent cuinera centroeuropea a Califòrnia), més 120 botelles d'un exquisit vi francès de bona collita. Tres encàrrecs impossibles efectuats per un cineasta nord-americà que nomia Joe May, que després pretenia, com si res, que el seu nou productor de la Fox li abonàs les despeses de la seva pedicura. ❖



Asphalt

Ignacio Martín Jiménez

Amanecer (*Sunrise*, dirigida per F. W. Murnau el 1927) és un producte dels anys 20. La fonda instrospecció a què es llança l'Europa que surt de la guerra per antonomàsia (la "Gran Guerra", com se la va conèixer aleshores). L'horror, la desolació, la vacuitat de la vida, la crisi d'aquella Europa que duia gairebé dos segles fiant el seu pensament al racionalisme (aquell racionalisme que també s'aplica als mètodes de guerra), es fan patents de sobte. La representació artística, aquell art que en els anys vint aspira en l'aspecte cinematogràfic a la categoria "d'art pur" (sense paraules, com a *El último*, també de Murnau), es gira de cop a mostrar aquest costat fosc de la persona, presidida per la deformació, per la monstrositat també en la part quotidiana. Per aquesta aspiració a construir un retrat psicològic sense



embuts. *Amanecer* s'inspira en una lògica abans d'imatges que no d'accions, abans de definició de caràcters i paisatges interiors que no d'actes.

I, en aquest procés de representació, la llum, l'enfocament, els decorats (sovint hiperbòlics, una mica a la manera expressionista), i especialment el tempo, la velocitat a què càmera i actors es conjuguen, despleguen tota la seva capacitat narrativa. Espais claustrofòbics (com en determinats moments la casa del matrimoni pagès, llar després envaïda per la dona luxuriosa que ve de la ciutat: recurs llavors usat per Truffaut a *Los cuatrocientos golpes*: la mare d'Antoine Doinel sempre apareix a la seva freda llar en els llindars de la casa, com si volgués esca-

par d'una posició centrada a la llar), davant espais immensos i buits (la gran ciutat com a espai de fingiment), personatges que "arrosseguen" en el seu penós caminar el pes de la consciència (com a anècdota direm que l'actor que interpreta l'infidel marit -ja que els personatges no tenen nom propi- duia per indicació de Murnau unes pesades botes alguns números més grans que els que li corresponien, per donar aquesta sensació d'"arrossegar", de feixugor, fins i tot en els encontres amb la seva terriblement lleugera amant), moviments de càmera molt significatius (ús de càmera ambulat quant es vol donar sensació de sotsobra, d'instabilitat; càmera fixa i angles de gran obertura pels intimistes plans d'evocació de malenconia) i, finalment, la llum (a la manera d'*El último*: llums que eleven o enfonsen els personatges, summament angulars per accentuar-ne la tensió, frontals i diàfanes, per marcar la innocència de la mare-pagesa).

Aquests són els seus recursos expressius, el magistral ús dels quals podem trobar en el fet que la pel·lícula ha estat capaç de travessar temps i cultures (ben acollida al seu moment i a hores d'ara, tant pel públic nord-americà, poc partidari d'interioritzacions psicològiques, com entre el públic alemany, i, fins i tot, extraeuropeu...). Però, a més, recursos que es posen al servei de la definició de temes universals: més enllà de la lluita entre nou i vell, entre la ciutat i la tradició, la lluita entre plaer i deure, entre la rauxa i la responsabilitat: ¿què fer amb les nostres pulsions? La pel·lícula opta, des del primer moment, per definir prototipus, més que no personatges individuals. Representacions per tant arquetípiques (a les quals no convé, doncs, singularitzar mitjançant noms propis: són el marit, la dona, la dona-de-la-ciutat...), cadascuna dotada d'una singular combinació de ritmes, llums i enquadraments.

Al fotograma que il·lustra l'article, hi existeix una magistral definició d'aquest intent de creació d'espais simbòlics. En primer pla, la parella: ella, perduda damunt d'una taula que l'excedeix, que l'empeteix, però il·luminada amb una llum clara i directa, que es reproduïx a la meitat del quadre que ella ocupa. Més al fons, en l'eix de fuga que li

correspon, i darrera d'un buit significatiu, observem unes quantes dones-de-ciutat, factor que ens situa en el punt d'ignició del dilema. Dones de ciutat provistes dels seus respectius atributs antagonics amb la mare (de forma arrodonada, tranquil·la, plana, sòbria però estable, davant les dones a la *garçone*, anguloses, inestables, esquives, pur miratge que sorgeix del fons d'una llum/al·lucinació excessiva...) Mentre que l'eix que configura el marit és l'epai de la foscor, amb una il·luminació que sembla venir de sota (d'una mena d'infern), que remarca les zones de foscor pròpies de qui no mira i no pot mirar de front. La seva ubicació, enmig d'una simetria gairebé absoluta, és molt diferent a la de la mare: lateral, desubicat, gairebé al caire en què a penes toca la taula, en una posició d'implícita genuflectió o de confessionari. Eix, el del marit, presidit per cavallers vestits igualment de negre que li donen l'esquena, que es constitueixen en una ombra donada cap al no-res. Vidres, llums, taules, línies de cristalleries que reforcen les línies de fuga, configuren un restaurant tan gran i intimidatori com un gegantí estadi. Però el matrimoni apareix separat, discordant, amb aquest paisatge que sembla producte d'un malson, sàviament distribuïdes les zones de buit: es retallen sobre un primer pla no exempt de valors tenebristes, que creen al seu voltant una zona de buit que ens avisa de la seva incòmoda indignació dins la ciutat, en aquell món laberíntic (tots els homes i les dones semblen el reflex d'un mateix, en una jungla de miralls) i finalment inaccessible que és el restaurant/ciutat, el desert de sentiments urbà. La càmera, ara fixa, la immobilitat dels personatges, aprofundeix si és possible més aquesta sensació d'elongació de l'espai, de buit, de laberint. Una càmera que un poc abans havia acompanyat l'home (coincidint amb el seu punt de vista, en un agosarat pla subjectiu) en la seva tortuosa recerca de la dona de la ciutat, producte de reflexos en l'aigua, de frenètics moviments, de valors lluminosos, volubles i desequilibrats. Espais antitètics, com també ho són la llar dels pagesos (el regne dels valors sòlids: la fusta, el foc, el pa, la pedra...) i aquest restaurant d'anònimes soledats. ❖

Luis Baz

El breu tractat *Sobre el concepte d'Història*¹ (1939) representa un intent de reelaborar el concepte materialista d'Història. Amb aquest assaig, estructurat metodològicament a partir del concepte del temps de l'ara, i dins el qual adquireixen una reveladora funcionalitat, donades les circumstàncies (Hitler i Stalin vénen de firmar el pacte germano-soviètic de no-agressió), els conceptes de salvació i de força messiànica, Benjamin pretén superar tant el conformisme polític i econòmic de la socialdemocràcia com el procediment additiu del positivisme històric. El primer ha estat una de les causes de la caiguda, perquè res ha corromput tant els treballadors alemanys com l'opinió que nedaven a favor del corrent; el segon,

es limita a proclamar la massa de fets per omplir el temps homogeni i buit.

El materialisme històric, però, podria guanyar (com el Turc, el cèlebre autòmat del s. XVIII que, amb una pipa d'aigua a la boca i assegut davant la taula d'escacs, guanyava, ajudat per un mestre ocult, una partida darrera l'altra), ajudat per la teologia, la partida hermenèutica de la filosofia de la Història: el passat conté un índex secret, que apunta a la salvació, i el cronista ha de tenir en compte, quan narra els esdeveniments, que no n'hi ha, de grans o petits, que res del que ha succeït s'ha de donar per perdut per a la Història, que sense dubte importa, en primer lloc, a la humanitat salvada del seu passat, que es manté llavors, en tot moment, cita-

ble. Cadascun dels seus episodis viscuts es converteix en una *citation à l'ordre du jour* -el qual és sempre el dia del judici final.

Per altra banda, articular històricament el passat no vol dir reconèixer-lo tal com ha succeït. Vol dir apoderar-se del seu record tal com resplendeix en el moment d'un perill. El perill amenaça tant la consistència de la tradició com els seus receptors. Per a tot dos és un i el mateix: prestar-se a ésser instruments de la classe dominant.

El Messies arriba no tan sols com a salvador, arriba com a superador de l'Anticrist. Però només l'historiògraf posseeix el talent d'avivar en el passat la resplendor de l'esperança. Més encara: tampoc els morts estaran segurs davant l'enemic si venç. I aquest enemic no ha deixat de vèncer.

La tradició dels explotats ensenya que "l'estat d'excepció" que ara pateixen és la regla. És precis, per això, elaborar un concepte d'Història adequat. Després, es presentarà com a tasca la realització de l'autèntic estat d'excepció: mitjançant la qual millorarà la posició en la lluita contra el feixisme. *L'astorament* produït pels esdeveniments que s'estan vivint no és en cap cas filosòfic. No es troba a l'inici d'un coneixement: significa que no es pot mantenir més la representació de la Història de la qual procedeix.

Sabut és que, als jueus, els estava prohibit demanar pel seu futur. La *Tora* i l'oració servien per ensenyar a recordar-ho una i altra vegada. Això llevava màgia al futur, a la mercè del qual quedaven els qui consultaven els endeviners. Per això, però, per als jueus, el futur mai arribava a ser un temps homogeni i buit. Perquè, cada segon, era la petita porta per la qual podia entrar el Messies.... ❖

¹ BENJAMIN, W., *Über den Begriff der Geschichte, en Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: 1. 2, ed. de R. Tiedemann i H. Schweppenhäuser, 1974, p. 691-104.



Imatge de la pel·lícula *La última frontera*, de Manuel Cussó sobre la vida de Walter Benjamin, que pròximament es projectarà al Centre de Cultura

Aquesta mirada gens dubtosa..

(Sobre tres o quatre films de François Truffaut)

Antoni Roca

*(Elle avait des bagues à chaque doigt
Des tas de bracelet autour des poignets
Et puis elle chantait avec une voix
Qui, sitot, m'enjola.
Elle avait des yeux, des yeux d'opale
Qui me fascinaient, qui me fascinaient
Y avait l'opale de son visage pale
De femme fatale qui m'fut fatale.
"Cançó de Catherine", de "Jules et Jim").*

Aquesta mirada -mirada de François Truffaut- gens dubtosa em trasportava a un món ple de joventuts desarelades per una ciutat de París de boira espessa, pluja rotunda, cel de plom i esperances escasses. I ara, al cap dels anys, al cap dels temps que passen, la mirada tremenda d'Antoine Doinel i aquells 400 "coups" que devastaren tot un territori, zona de joventut marginal i marginada, que volia obrir un pas cap al futur i es trobava tot sol davant la immensitat de la mar fosca, ombrívola.

Aquesta mirada gens dubtosa... Però, més endavant, les coses i els casos canviaren i derivaren, foren motiu principal de la mirada -altra vegada la mirada- d'un patètic pianista sotmès a les disbauxes més melodramàtiques possibles amb l'odissea que ens aproximava

a la història negra, a les històries policiaques de tradició i llegenda. Llavors... temps, molt temps per amor i sobre l'amor, al voltant de l'amor. Un amor, és clar, una mica convencional, transgressor, revolucionari, obert a totes les tendències, però també a totes les conseqüències. Les conseqüències de la mort més sobtada. Era (encara són) les imatges, les cançons de Catherine, Jules i Jim. Transgressió, transformació, transformisme, canvis, metamorfosi que ens trasllada a una pell suau, a una "peau douce" (i ara el silenci, el dol, cobreixen aquestes línies; François d'Orleac, tan estimada, tan desitjada i recordada, tan...). Aquesta mirada gens dubtosa... Creuant tardors i primaveres, en clau i llenguatge de la ciència/ficció, quan l'home feia una declaració oberta d'amor (sempre l'amor) al mític univers, íntim i particular, dels llibres malgrat la duríssima operació de treball i feina a càrrec d'un malèvol exèrcit de bombers preparadíssims, molt experts, que volien sotmetre els llibres a una temperatura terrible; a 45 graus fahrenheit. O gairebé. Gairebé fins arribar a l'amor dolç, a l'amor encès, a l'amor alternatiu i compartit de dues noies angleses davant la crua realitat d'un

continent europeu. Passivitat/activitat anomenades Anne i Muriel. Tot això cantat i expressat sota d'un títol de gràcia. *Les deux anglaises et le Continent*, on dues idees, dos conceptes de l'amor, d'entendre i veure la vida quotidiana i de cada dia s'expressava. I encara com un terrible giravolt de maig, la follia, la bogeria d'una criatura desesperada anomenada Adèle. I, per a més comprensió, Adèle H., que fou filla -cal no oblidar-ho- de Victor Hugo.

Aquesta mirada gens dubtosa... Tot conclou i, en primera instància (hi ha tant de Truffaut a les nostres vides, a la seva/meva biofilmografia trencada sobtadament l'hivern del 84, diumenge a la tarda, quan els nens, tots els nens del món, i que l'autor d'*Une belle fille comme moi*, retratà fidelment al llarg de les seves pel·lícules, s'avorreixen...), una primera instància coneguda com *La sirène du Mississipi*, *La nuit américaine*, *Domicilie conjugal*, *L'enfant sauvage*, *La mariée était en noir...* Un Mississipi diferent, seductor com un tribut, un homenatge, una dedicatòria a Jean Renoir, un dels seus grans mestres.

Aquesta mirada gens dubtosa...



Francesc M. Rotger

Les pel·lícules de terror (les antigues, més que les modernes; no hi ha comparació possible, amb tots els meus respectes, entre Bela Lugosi i el lamentable Freddy) provoquen una fascinació (¿malaltia?) en els nins i els adolescents. Després, quan van creixent, aquests nins i adolescents (alguns) es converteixen en creadors escènics. I, tot d'una que poden, recuperen aquestes referències en els seus espectacles. Fa poc que la companyia catalana Vol Ras ha visitat el Teatre Principal de Palma amb un nou muntatge, *Intrígulis*, que no amaga aquesta referència. Curiosament, El Tricicle, l'altra formació capdavantera del teatre gestual de l'àmbit de llengua catalana (i d'Espanya en general) també, va tocar aquesta tecla a un dels seus darrers espectacles, *Terrífic*, que, no sé per què, no va arribar mai a presentar-se a Ciutat.

En qualsevol cas, quan el teatre es posa terrorífic, no té més remei que apropiarse al cinema per trobar referències. Fa molt de temps que el teatre deixà de produir el plaer de la por als espectadors. Això era quan Bram Stoker feia de col·laborador d'un actor, molt conegut a la seva època, que precisament practicava aquest gènere. Però, tot d'una que el cinema va fer les seves primeres passes, va quedar clar que el teatre no li podia fer la competència; en altres aspectes sí, en aquest, no. La por, pel que sembla, funciona molt millor en llauna (i amb efectes especials) que en viu i en directe; misteris de la naturalesa humana. És per això que fa anys i més anys que el terror ha desaparegut dels escenaris, com no sia en pla de conya, cas de Vol Ras i del seu *Intrígulis*.

Aquest espectacle, en el qual Toni Albà (que també ha visitat aquest dies Palma; el Teatre del Mar, amb un altre espectacle, *Brams o la kumèdia dels horrors*) hi ha col·laborat, no amaga, tampoc, referències a altres gèneres propers: la intriga (fins i tot al títol) i la fantasia (el mateix Albà



reconeix la influència de *Delicatessen*, *La ciudad de los niños perdidos* i *Brazil*). A un món cada vegada més global, sembla clar que teatre i cinema (i altres arts) intensifiquen les seves relacions, s'influeixen mútuament i construeixen ponts que uneixen els seus personatges, els seus mons, les seves històries. Això sí, quan es parla

de terror, el cinema guanya un parell de cossos (o més) d'avantatge. La imatge que es mou sembla més inquietant que les persones que es belluguen. ❖



J.C.R.

THE GINGERBREAD MAN

(*Conflicto de intereses*)
de Robert Altman

Aquest film és un reflex de la figura del seu propi director, abanderat de la independència respecte dels grans estudis. Altman porta al seu terreny el guió de Grisham i romp els esquemes i tòpics, dins els quals es desenvolupen les històries del l'autor de best-sellers, per poder elaborar una història on té primàcia la creació d'un ambient sòrdid i fantasmagòric, més propi del relat gòtic i del fantàstic, i les relacions i conflictes entre uns personatges que semblen sotmesos a la voluntat manipuladora del director.
Valoració: 3

TWILIGHT

(*Al caer el sol*)
de Robert Benton

Més lligada als paràmetres del cinema de gènere, la pel·lícula de Benton exposa una història ben portada per un guió, encara que enrevessat, sòlid, la configuració d'uns personatges (excel·lentment interpretats), que reflecteixen a la perfecció el pas del temps tant a nivell dramàtic com a des del punt de vista del gènere negre, i la direcció correcta, tal vegada una mica blana, deixen un regust a bon cinema.
Valoració: 3

HOODLUM

(*Hampones*) de Bill Duke

Aquest intent de reivindicar la gent de color dins el marc genèric del cinema de gàngsters resulta una proposta amb bones intencions, però d'inferiors resultats. El film cau excessivament en l'homenatge i l'estructura de la trama resulta massa feble, la pobresa de la posada en escena no ajuda a millorar el conjunt.
Valoració: 1

CITY OF ANGELS

de Brad Silberling

Un remakeedulcorat d'un film de Wim Wenders, en el qual es tracta d'aprofitar els punts d'interès comercial. Espantosament blana i superficial, a més d'unes insuportables influències trascendentalistes pròpies d'un seminari de parvulari, la pel·lícula et deixa amb la mateixa cara de beneït que té Nicolas Cage durant la projecció.
Valoració: 0

THE END OF VIOLENCE

(*El final de la violència*)
de Wim Wenders

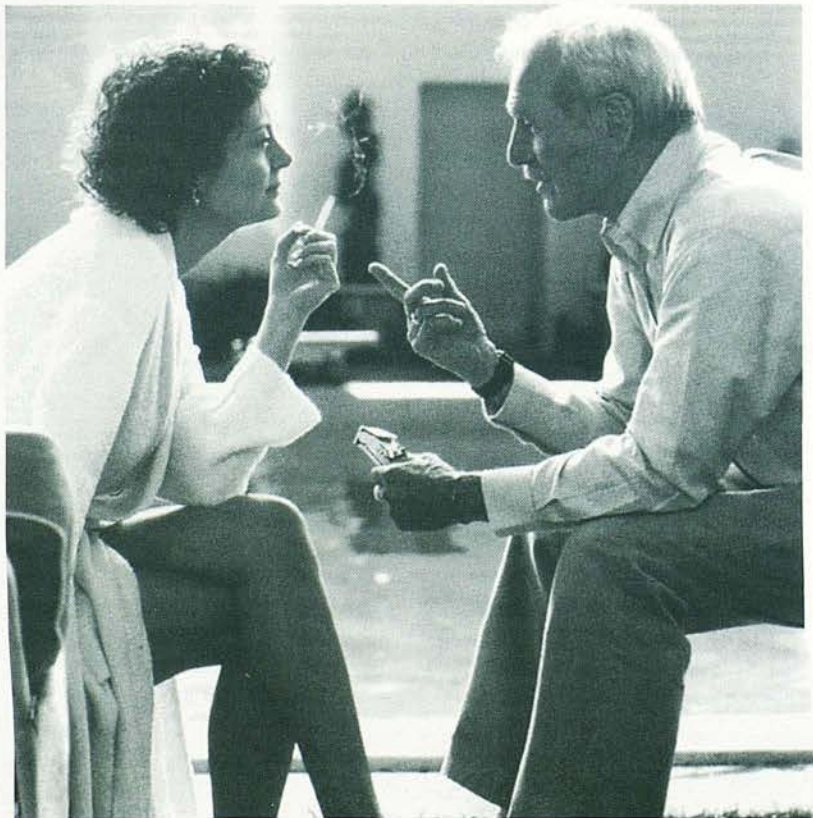
L'alemany cosmopolita segueix ferm en les seves ides, a un discurs la densitat del qual apunta situacions excel·lents però que decau en el seu desenvolupament a causa de les irregularitats del guió. Així i tot es

mantenen el seu estil inconfusible i el magnetisme de la seva planificació, ambdues aporten un aire enrari que reflecteix l'ambient violent que a tots els nivells forma part de la nostra societat. Llàstima que les idees tinguin privilegi sobre la història.
Valoració: 3

KUNDUN

de Martin Scorsese

El director de *Casino* ens ofereix un poema visual de gran estilització i força en la posada en escena. Amb l'adopció l'esquema d'una oda, el director veu la història del darrer Dalai Lama amb impressionants seqüències com l'atac de l'exèrcit xinès; alhora, la posada en imatges de Scorsese adopta la filosofia budista, i no mostra sinó que suggereix la violència i demostra que el seu pols narratiu és ferm, encara que el fil argumental sigui feble.
Valoració: 3



Al caer el sol



J.C.R.



Requiem

ARMAGEDDON

de Michael Bay

Efectes especials i res més que comentar a favor. Superproducció destinada a rebentar les taquilles de la mà d'un director que demostra els mateixos defectes que a *La Roca*. Per què perdre el temps amb el mateix? Valoració: 1

THE REAL BLONDE

(Una rubia autèntica)
de Tom Di Cillo

El retrat desencantat que ens mostra Tom Di Cillo sobre la societat contemporània està ple d'acidesa i ironia amb uns personatges i unes situacions ben lligades. El film és un mostrari d'individus aspirants a triomfar en el món artístic i que veuen com les il·lusions i la vida no sempre s'emparellen. Cal destacar l'habilitat i la frescura en els diàlegs, les aconseguïdes interpretacions i l'aproximació que la

posada en escena ens ofereix cap a la història.

Valoració: 3

ON CONNAIT LA CHANSON

D'Alain Resnais

Una de les grans estrenes d'aquest estiu és aquesta revisió del gènere musical que fa Resnais tant des de el punt de vista estètic com narratiu. Una barreja de personatges, enllaçats uns amb d'altres de manera magistral ens descobreixen els seus sentiments sota la mirada tragicòmica del director, qui amb una fluïda posada en escena i el sentit lúdic de la història ens demostra que el cinema encara pot meravellar.

Valoració: 5

REQUIEM

D'Alain Tanner

Un petit conte fantasmagòric i oníric permet al director de *Fourbi* passejar-se per una solitària Lisboa i reflexionar a l'entorn dels fantasmes passats, que tots portam dintre. Una mirada senzilla i acollidora permeten alleugerir el pesat contingut filosòfic. Tanner aconsegueix superposar de manera molt subtil el present i el passat, les imaginacions personals i la realitat, que s'imposa. Valoració: 3

THE X-FILES. FIGHT THE FUTURE

(Expediente X) de Rob Bowman
Una història sense cap ni peus i uns intèrprets gens salats tan sols són dos dels exponents d'una direcció justeta i un guió mal estructurat i mal desenvolupat. S'ha d'afegir un inefable homenatge a Hitchcock que resulta de molt mal gust. Valoració: 0



Les pel·lícules del mes de setembre

BÉSAME TONTO

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1964

Títol original:

Kiss me, stupid

Director:

Billy Wilder

Producció:

Lopert Pictures

Guió:

Billy Wilder i I.A.L. Diamond, basat en l'obra de teatre *L'ora della fantasia* d'Anna Bonacci

Fotografia:

Joseph LaShelle

Muntatge:

Daniel Mandell

Música:

André Previn

Durada:

124 minuts

Intèrprets:

Dean Martin, Kim Novak, Ray Walston, Felicia Farr, Cliff Osmond, Barbara Pepper.

Wilder i I.A. L. diamond adapten l'obra de teatre d'Anna Bonacci "L'hora de la fantasia". Ray Walston espòs de Kim Novak a la pel·lícula és Otelo a un petit i perdut poble americà.

Wilder es va deixar dur i va plasmar la seva corrosiva visió de la vida i de les relacions de parella potser influenciat per la seva anterior producció *Irma la dulce*, en la qual Shirley Mac Laine prostituta d'un barri parisenc és seduïda per Jack Lemmon, que després es converteix en el seu macarró -i qualche cosa més- a fi d'evitar que faci nous clients. Aquest esquema era vàlid naturalment si passava a França i els personatges eren francesos. Però traslladat a un innocent poble americà pareix massa fort a l'influent puritanisme del país. Aquest reblar el clau de la seva visió subversiva de la moral pareix que va ser excessiva per a Hollywood si ens atemem a la crítica de l'època i a la recaptació.

DESAYUNO CON DIAMANTES

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1961

Títol original:

Breakfast at Tiffany's

Director:

Blake Edwards

Producció:

Paramount

Guió:

George Axelrod, basat en la novel·la de Truman Capote

Fotografia:

Franz F. Planer

Muntatge:

Howard Smith

Música:

Henry Mancini

Durada:

111 minuts

Intèrprets:

Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal, Buddy Ebsen, Martin Balsam, Mickey Rooney, Villalonga.

Després de Lubitsch, Sturges, Wilder, Minnelli, Cukor, Donen i altres,

Hollywood podria quedar-se orfe en el gènere, Blake Edwards i R.

Quine eren els únics exponents que combinaven els elements de comèdia amb què jugaven els mestres i a la vegada hi incorporaven una personalitat pròpia.

Hi ha una intel·ligent lleugeresa en Edwards que li permet abordar amb facilitat diversos gèneres i convercernos ahora que és l'hereu directe dels clàssics.

En aquesta pel·lícula es van sumant una quantitat de circumstàncies i noms que la converteixen en un mite inclús per a la gent que no l'ha vista. La combinació del text de Truman Capote amb la música de H. Mancini i la ingenuïtat d'A. Hepburn, que amaga ferides més profundes, fan de *Desayuno...* una pel·lícula d'obligada referència visual i estètica d'uns determinats entranyables anys seixanta.

Cinema a, SA NOSTRA

Setembre 1998

a les 20 hores

Dia 9 *Bésame tonto* (1964), de Billy Wilder (V.E.)

Dia 16 *Desayuno con diamantes* (1961), de Blake Edwards (V.O.S.)

Dia 23 *La tentación vive arriba* (1955), de Billy Wilder (V.O.S.)

Dia 30 *Mi desconfiada esposa* (1957), de Vincente Minnelli (V.O.S.)*

* (Dia 30 la projecció començarà a les 18,00 hores)



Les pel·lícules del mes de setembre

LA TENTACIÓ VIVE ARRIBA

Nacionalitat i any de producció: EUA 1955

Títol original:

The seven year itch

Director:

Billy Wilder

Producció:

Twentieth Century Fox

Guió:

Billy Wilder i George Axelrod

Fotografia:

Milton Krasner

Muntatge:

Hugh S. Fowler

Música:

Alfred Newman (utilitzant el concert per a piano N° 2 de Sergei Rachmaninoff)

Durada:

105 minuts

Intèrprets:

Marilyn Monroe, Tom Ewell, Evelyn Keyes, Sonny Tufts, Robert Strauss, Oscar Homolka.

La dona de Tom Ewell se'n va de vacances i el deixa a casa tot sol amb l'única companyia de la veïna de dalt -Marilyn Monroe- i la calor asfixiant de l'estiu a Nova York.

A la següent pel·lícula Wilder treballaria ja amb el guionista I.A. L. Diamond, amb Charles Brackett acabà la seva temible associació amb la indesmitificable *El crepusculo de los dioses*.

Wilder juga aquí amb un caramull de metàfores pujades de to que estan absents a l'obra de teatre de George Axelrod. L'acidesa i el sarcasme de Wilder es troben bé en aquest apartament on el protagonista maquinava insensateses a propòsit de la Monroe.

En definitiva, l'adulteri no acaba de consumir-se. Com a la famosa pel·lícula de D. Lean de la qual aquesta pareix ésser una paròdia pujada de to, Wilder utilitza a Rachmaninoff amb un sentit completament oposat a la pel·lícula de Lean.

En realitat, es nota a faltar un epíleg en el qual l'actor contàs la versió real del "verano" en el bar del cantó davant l'absorta atenció dels seus camarades i amics, segur que hagués comptat amb l'atenta complicitat de l'espectador.

MI DESCONFIADA ESPOSA

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1957

Títol original:

Designing Woman

Director:

Vincente Minnelli

Producció:

Metro Goldwyn Mayer

Guió:

George Wells sobre una idea de Helen Rose

Fotografia:

John Alton

Muntatge:

Adrienne Fazan

Música:

André Previn

Durada:

118 minuts

Intèrprets:

Gregory Peck, Lauren Bacall, Dolores Gray, Sam Levene, Tom Helmore, Mickey Schaugnessy.

L'encontre d'un periodista esportiu -Gregory Peck- que acaba de guanyar una bona suma a les carreres, i una dissenyadora de modes -Lauren Bacall- acaba en una boda ràpida.

L'embolic de la pel·lícula ens imaginam que era perfecte per a Minnelli, que estava encantat amb les històries i sobretot el guió. Segons pareix la pel·lícula l'havia de dirigir Josua Logan i interpretar-la Grace Kelly, James Stewart i també Cid Charisse, qui sap si amb aquests actors Minnelli s'hagués trobat a un terreny més conegut i familiar, però va saber treure-li a Peck i a Bacall un registre no tan freqüent en ells -com era d'esperar.

La majoria de protagonistes de la pel·lícula entossudeixen a contar-nos, mirant a la pantalla, la seva particular "versió de la història".

Hi ha un poc de tot, el saber de Minnelli en el camp del musical i de la comèdia sofisticada. La base del malentès és en definitiva la colisió de dos personatges que pertanyen a mons diferents tant socialment com professionalment. Per a Minelli degué ser un descans enfrontar-se a aquesta comèdia després d'enllaçar l'any anterior -en el 56- *Tè y simpatia* y *El loco del pelo rojo*.



Mi desconfiada esposa

Aquesta és **Raó** sa nostra *de ser*



A "**Sa Nostra**" no tenim accionistes, per això podem dedicar els beneficis a **Obra Social i Cultural**: a preservar el medi ambient, a impulsar l'esport, a recuperar les nostres festes i tradicions, a preparar als més joves i fer costat sempre als nostres majors. A "**Sa Nostra**" la gent de Balears són els principals accionistes.

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

*Gent de
confiança*