

Núm. 60  
Febrer  
2000



MODERNISMI

PAPERS DE CINEMA

TEMPS

"SA  
NOS  
TRA"

Obra Social  
i Cultural

# Les pel·lícules de Temps Moderns de 1999



Hedy Lamarr,  
"a l'infinit de la perversitat lluïre"



# Sumari

Editorial i llibres	3	Viena: Una actriu, Hedy Lamarr, per Antoni Serra	10	Catherine, a Paris...	17
Montxo Armendáriz...	4 i 5	Fos a negre, per Jaume Vidal	11	Aproximació a la definició de cinema negre (II), per M. Martorell	18 i 19
Notes damunt d'un pentagrama, per Antoni Figuera	6 i 7	Einstein en el record, per M. L. Crespi	12 i 13	Apunts a contrallum, per J. C. Romaguera	20 i 21
Abbas Kiarostami...	8 i 9	Blade Runner...	14	Les pel·lícules de "TEMPS MODERNS" de 1999	22-23
		Qui va dir cinema mut? per Catalina Aguiló	16		

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Febrer 2000. Núm. 60

### Edita

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

### Director

Jaume Vidal

### Secretari Redacció

Miquel Pasqual

### Assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos  
Jeroni Salom

### Assessors

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

### Col·laboradors

Joan Obrador, Dani Bonet  
Martí Martorell,  
Josep Carles Romaguera,  
Toni Roca, Catalina Aguiló,  
Miquel López Crespi  
Jaume Salvà, Josep Franco,  
M. Francisca Rincón,  
Antoni Serra,  
A. Millán Martín

### 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, llibreria Ereso i als cines ABC, Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



## TRADUTTORE TRADITTORE

Moltes idees creixen quan es trasplanten a una intel·ligència diferent d'aquella de la qual van néixer

*Oliver W. Holmes*

**D**iu Antonio Muñoz Molina: *hi ha pel·lícules molt dolentes que s'han basat en llibres excel·lents, però hi ha també novel·les vulgars o directament horribles que s'han convertit en pel·lícules extraordinàries.* És l'eterna discussió. Muñoz Molina és un dels novel·listes espanyols actuals de més èxit. Al seu costat n'hi podríem situar d'altres, entre els quals s'hi trobarien Arturo Pérez Reverte i Javier Marías, per posar-ne només dos exemples.

Pérez Reverte, en algunes ocasions, s'ha manifestat en uns termes semblants als que ha utilitzat Muñoz Molina. Seria el que considerariem una actitud comprensiva davant del procés de transformació del producte literari en producte cinematogràfic. Marías, d'altra banda, ha tingut si més no una experiència dolorosa. Quan Gracia Querejeta va rodar *El último viaje de Robert Rylands*, basant-se en una novel·la de Javier Marías sorgiren serioses diferències fins al punt de renunciar Marías a vincular una i altra creació.

Això demostra que resulta extremadament difícil entrar en judicis al respecte. Qualsevol pel·lícula procedeix d'una barreja d'idees, d'un guió, extret o no d'una publicació i

és inevitable que una interpretació lliure sigui el que mení les regnes de la realització. El més important, al cap i a la fi, és que no s'esgotin aquestes idees per poder continuar veient bon cinema. L'oportunitat de fer una comprovació des d'un caire més nostrat la tendrem aviat amb l'estrena del film *El mar*, d'Agustí Villaronga, basada en la novel·la de Blai Bonet.

Les temperatures més baixes de tot l'estat espanyol es donen aquest final de gener a Terol. Entre 5 i 10 graus sota zero. Una bona manera d'introduir-nos en el món de Buñuel, un dels seus fills il·lustres, i protagonista com ja anunciarem el mes passat de tot aquest any al Centre de Cultura.

Del fred de gener passarem a la Setmana Santa. La productora Volta Films, amb relació directa amb molts de col·laboradors de Temps Moderns ha vist com s'estrenava la seva primera realització, *Dijous Sant*. La responsabilitat que queia sota Jaume Vidal, Vicenç Matas i tot l'equip, actors inclosos, s'ha saldat amb èxit. Ja hem acumulat contracte suficient per engegar un segon projecte.



## Montxo Armendáriz... Cineasta Wittgenstenià

Joan Obrador

6. 41 El sentit del món  
déu romandre fora del món. Al món,  
tot és com és i tot succeeix com  
succeeix: en ell, no hi ha cap valor,  
i baldament hi hagués qualcú no  
tindria cap valor. (Tractatus)

**D**urant la 47 ena edició del festival de cinema de Sant Sebastià se li va atorgar el Premi Nacional de Cinematografia a Montxo Armendáriz. En la seva roda de premsa el director afirmà que

tota la seva filmografia està presidida per un mateix objectiu: transmetre valors morals als espectadors.

M'agradaria comentar aquestes paraules a la llum de la filosofia contemporània. Ludwig Wittgenstein, en el *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), va estructurar una veritat moral que ha acceptat gairebé tota la filosofia d'avui: *els fets són els fets* i no hi podem trobar res diferent, com per exemple els valors morals. És a dir, els fets que configuren la realitat, des del punt de vista moral, són *neutres*: ni bons ni dolents. El nostre llen-

guatge només serveix per analitzar i comprendre els fets que constitueixen el món. Els valors morals, donat que no formen part dels fets, no els podem anomenar ni pensar amb sentit. La conclusió seria que no podem racionalitzar els valors i l'únic que podem fer és *mostrar-los*: mostrar camins que ens ajudin a trobar-los. Wittgenstein va sentir un profund interès per l'obra literària de Tolstoi, perquè considerà que l'autor rus *mostrà* en la seva obra els autèntics valors morals. Aquí vull plantejar una pregunta: pretén el mateix Armendáriz amb la seva filmografia?

A *Tasio* (1984), Armendáriz va reivindicar els valors del món rural basc davant de la voracitat de les ciutats i el procés d'aculturació conseqüent. *27 horas* (1986) va continuar amb la *problemàtica basca* però



"Armendariz és ben enfora del ximple maniqueisme o del moralisme hollywoodià: no ens diu directament qui és el dolent o què ens passarà si no som bons al·lots".

plantejà una qüestió més àmplia: les drogues *dures* com una via d'escapatòria per a la joventut en una situació molt conflictiva —atur, violència político-social i manca de sortides—. *Las cartas de Alou* (1990) és la pel·lícula, tal vegada a causa de la temàtica —la immigració il·legal i el racisme—, en què Armendáriz mostra més clarament la seva perspectiva social. A *Historias del Kronen* (1995) endinsa la seva càmera en el món urbà del jovent tant benestant que no sap ben bé amb quina raó justificar el seu rebuig. *Secretos del corazón* (1998) suposa el retorn d'aquest director als seus orígens, però en aquesta ocasió el problema no es redueix a l'*àmbit basc*, sinó que ens convida a reflexionar sobre la temàtica més universal de totes: l'amor.

Les seves històries, per diverses que puguin ser, comparteixen alguna cosa en comú: totes narren un fet de la vida quotidiana de personatges normals, de carn i ossos, sense cap particularitat rellevant. Per això, al cinema d'Armendáriz no hi ha estrelles cinematogràfiques, que li llevin rellevància a l'argumental. Aquesta és una exigència bàsica de la seva filmografia: donat que vol transmetre valors, Armendáriz ha de construir personatges que siguin propers a l'espectador, perquè es produeixi la identificació personatge-espectador. Alou és un dels milers d'africans que travessen l'estret de Gibraltar cada any. Carlos és un més dels centenars de joves de les grans ciutats que ja han perdut tots els antics valors morals. Hi ha algun moment en què els assidus del Kronen semblen el *superhome* de Nietzsche... Només queda un valor: jo i el futur no existeix, per tant hem de gaudir del nostre cos fins a l'extenuació, fins a l'autodestrucció. La resta del món és inútil. Però no, no són personatges nietzschians: el *superhome* sap que no hi ha res més important que ell, que no hi ha cap possibilitat de transcendència, per això mateix, s'adona que la vida és insubstituïble i que ha de crear els seus propis valors. Els habitants del Kronen, més bé, són la viva imatge del nihilisme que volia defugir Nietzsche. Individus incapaços de donar sentit a la seva vida i que es passen la nit cercant alguna cosa que no s'atreveixen a demanar: amor més enllà de l'orgasme. Aquesta exigència d'absència dels *papers estel·lars* on podria pensar que es va trencar a *Secretos* —és suficient constatar la nòmina d'actors: Carmelo Gómez, Charo López, Silvia Munt, entre d'altres—, però la presència d'aquests grans de la pantalla espanyola es deu a la capacitat d'aquests actors per encarnar l'home i la dona corrents, del poble.

Hem constatat l'interès d'Armendáriz per a la recerca del bé. Aquesta mateixa preocupació no és cap novetat, m'atreveixo a defensar la idea que, en el fons, tota pel·lícula intenta dir-nos com hem de viure: què és bo i què és dolent. El que sí és una novetat en Armendariz és la forma de dir-ho.

Aquest director és ben enfora del ximple maniqueisme o del moralisme hollywoodià: no ens diu directament qui és el dolent o què ens passarà si no som bons al·lots. A *Cartas de Alou*, Armendáriz podria haver triat fàcilment el maniqueisme: els immigrants africans són els explotats, els bons, a l'Europa blanca i malvada; però ell intentarà mostrar-nos la profunda i subtil arrel del racisme en el nostre món quotidià. Moltes vegades, el nostre racisme no neix de la maldat, sinó de la por. De la mateixa manera, no només existeix l'explotació de l'europeu cap a l'africà, la injustícia apareix sempre en les relacions entre desiguals, sense importar la raça o la nacionalitat. Per altra banda, *Secretos del corazón* és un bon exemple del seu estil. Armendáriz ens mostra quina és l'autèntica natura de l'amor; per això cercà un ambient absolutament hostil per a la lliure expressió dels sentiments —el País Basc rural i *nacionalcatòlic*— i una mirada infantil que no aturà fins a comprendre... Javi descobrirà la veritat. L'amor és un sentiment irracional que ens domina: tendre i dolç, de vegades, que transforma en aigua la mirada dels amants... (La pell de Charo López es va fondre quan va veure l'antic amant que la tornava a cercar). D'altres, és un sentiment violent que mata, mata de veritat. Ni les lleis franquistes i clericals varen poder aturar la seva força. Què hem de fer amb aquesta irracionalitat que ens domina? Quin judici moral podem fer davant la dona infidel per amor? Sobre l'enamorat que maltracta al seu amor, fins i tot *més enllà de la mort*? Armendáriz no respon aquestes preguntes, però, tal vegada, el seu film ens pot ajudar a fer camí.

M'agradaria acabar amb una pregunta: fins a quin punt una imatge, una banda sonora, un *tempus* cinematogràfic... pot mostrar-nos un detall iconogràfic d'una vida qualsevol, pot induir-nos a la comprensió dels valors morals? Aquesta, crec, és la feina que Montxo Armendáriz ha fet seva i que el podria definir com a cineasta wittgenstenià.





# Notes damunt d'un pentagrama

(Sempre fa bon temps a Nova York, encara que plougi)\*

Antoni Figuera

Molt abans que en el meu imaginari filmic començàs a considerar els gèneres cinematogràfics des de la perspectiva dels seus significats ideològics, sociohistòrics o culturals per acabar desubicant-los de les respectives caselles en què suposadament es trobaven encaixonats; des de la meua més llunyana i nebulosa infància de rondador de sales de



cine, determinades pel·lícules anaven deixant-me, sense jo saber-ho, gravada en el subconscient personal la seva empremta inesborrable, en relació als gèneres concrets dins els quals cada un quedava adscrit.

I així va ser com, per exemple (estic parlant dels anys cinquanta d'aquest segle que comença a ser història), gràcies a *Raíces profundas* de George Stevens vaig intuir per primera vegada el que després acabaria per saber sobre l'èpica, la lírica o l'elegia del western; de la mateixa manera que, amb el conjunt de curtmetratges de Charlot, agrupats sota el malencònic títol de *Lo que el tiempo nos dejó*, vaig començar a descobrir tota la grandesa, patetisme i crueltat del que hauria d'acabar per convertir-se per a mi en una de les definitives icones culturals del segle XX (al costat de Charlie Parker/Johnny Carter d'*El*

*perseguidor* de Julio Cortázar): el vagabund del bastó i del bombí chaplinià. I per això mateix, i gràcies a les prodigioses imatges tatuades a foc en la meua memòria infantil, de *Retorno al pasado* de Jacques Tourneur o de *Pánico en las calles* d'Elia Kazan; em vaig sentir aglapiat des d'aleshores per la mòrbida atmosfera de la nit, dels llums de neó, pel blanc i negre que traspassava la pantalla com una còpia de tota la vida en clarobscur, molt abans que no tengués ni punyetera idea sobre el que representa vertaderament el "cine negre" i les seves irrepitibles atmosferes urbanes.

Idò bé: la mateixa acumulació d'inesborrables sensacions vaig experimentar en relació amb el cine musical en contemplar per primera vegada *Cantando bajo la lluvia* i adonar-me, absolutament bocabadat, que la gent podien exterioritzar les seves més belles i íntimes emocions cantant i ballant fora d'un escenari, amb la mateixa naturalitat i espontaneïtat —i molt més encara— que no parlant, caminant i movent-se normalment a ca seva o pel carrer.

Supòs que en aquest cas el motiu d'aquesta fascinació va ser doble: per una banda, Gene Kelly que convertia la seqüència en què canta i balla *Singin' in the rain* en un dels estranyíssims i privilegiats moments gràcies als quals un pensa que val la pena haver nascut només per gaudir del plaer de contemplar-los totes les vegades que volguem; i per una altra, perquè les cames de Cyd Charisse (aquesta sí, la primera meravella del món —tota la resta varen venir després— i se'n riguin de les columnes d'Hèrcules) donarien en el futur un sentit a la meua vida: indagar sense presses però sense pauses —com un d'aquells personatges de Tuffaut o Woody Allen— si a la realitat del meu món de cada dia (revers d'aquell univers de ficció que la pantalla em brindava) podria jo trobar dues cames com aquelles.

Confés que, gairebé mig segle després, no m'he cansat de cercar-les, tot i que, un grapat de vegades, he tingut la sort, o la desgràcia, de topar-me, de sobte, amb algunes (les darteres, com bé ho saben alguns dels meus amics, encara molt recents, a mig camí

entre la musa renaixentista de Petrarca i l'heroïna de "cinema negre" d'un film d'Otto Preminger). Cames dignes d'un film de Busby Berkeley o mereixedores de ser les protagonistes d'un poema, com les teclès —cames enlaire— d'una màquina d'escriure, tal i com les va imaginar el formidable Pedro Salinas en el seu esplèndid text *Underwood Girls*.

El cert és que no he trobat una definició més precisa de la màgia que el cinema musical destil·la —aqueixa sàvia combinació entre imaginació, erotisme i sentit de l'espectacle, que són tres de les característiques bàsiques del gènere— que la que transmet la lletra de la cançó interpretada per Fred Astaire a *La bella de Nueva York* (1952) de Charles Walters:

"Voldria ser ballarí mentre pugui  
Deixar les meves petjades en les arenes del temps

No és molt, però...

Deixau que altres construesquin nacions poderoses i edificis fins al cel  
Jo deixaré un parell de números per demostrar que el que m'anava era ballar  
Voldria ser lliure com els ocells (sí seenyor)

Deixar les meves petjades en les arenes del temps

No és molt, però... només  
un ballarí que va deixar les seves petjades en el ritme i la cançó."

El que resulta més prodigiós en el musical clàssic nord-americà és el fet de "convertir el món sencer en un escenari" i els objectius de l'entorn quotidià en autèntics *partenaires* de les increïbles evolucions —desafiadors de totes les lleis de la gravetat— de Fred Astaire o Gene Kelly.

Com va dir el crític Michael Wood, referint-se a la parella Gene Kelly-Donald O'Connor:

"Reunien una sèrie d'objectes domèstics i ballaven amb ells. Les seves paraules es podien convertir en música i la seva forma de caminar, perfilar-se en ball. Tots els objectes d'una casa eren susceptibles de ser usats com a accessoris d'un ballet improvisat."

Aquesta al·lusió fa referència a l'extraordinari número *Moses Supposes* interpretat per la parella a *Cantando bajo*

“Potser el musical no sigui sinó el somni de cadascú, uns pocs penics caiguts del cel, el paradís sobre la Terra i la nostàlgia d’allò que es va veure passar com un cometa inassolible...”

la lluvia, els quals se serveixen de qualssevol dels accessoris que tenen a mà, objectes, en principi, destinats a un altre fi, per recrear el món imaginari del número musical. Tot i que, també, no és menys cert que Gene Kelly no necessita cap instrument per simular ser un avió o el mateix Charles Chaplin, al no menys esplèndid *Un americano en París*.

Recordem alguns dels objectes que s’usen antològicament al musical: el penja-roba d’Astaire a *Bodas reales*; la utilització del bastó com una pistola per disparar contra el públic a *Sombrero de copa*; fins i tot les tapadores dels poals dels fons es poden convertir genialment en accessoris de ball a *Siempre hace buen tiempo*. Sense oblidar el partit

que se li pot treure, musicalment parlant, al grinyol d’un tros de tarima i d’un diari vell a *Summer Stock* de Charles Walters.

Però no només de moments aïllats, de seqüències musicals brotant amb tota naturalitat de la mateixa estructura na-

rrativa del film, estan fets els millors musicals. A *Cantando bajo la lluvia* l’anècdota de la pel·lícula se situa en el moment crucial que va significar per al cine passar del mut al sonor. En aquest cas, el cine s’acosta al cine per la via del cor, i observa a més una actitud enfrontada totalment a la malenconia i la tristesa. L’apoteosi final, el portentós “Broadway Ballet” suposa un entranyable apunt, una minihistòria del que havia estat el musical, com a concepte, des del començament fins a Gene Kelly.

Des de l’“obertura”, amb aquell somnolent empleat portuari que, camí de la feina, se sent encara en el llit dormint entre els braços de la seva estimada, *Un día en Nueva York* (1949) constitueix un rotund himne a l’alegria de viure. Els protagonistes —tres mariners amb un dia de permís— no pertanyen al món de l’espectacle, com era habitual fins aleshores, cosa que permet que l’acció transcendeixi les parets de l’estudi per integrar-se en els escenaris vius (reals) d’una ciutat. Anys més tard, el mateix Donen reprendrà el tema dels tres mariners, reincorporats a la vida civil després de la guerra i que es retroben deu anys després “al bar de Tim”, per construir un dels més malencònics poemes sobre el pas del temps i sobre el deteriorament de l’amistat, de tota la història del cine.

¿I què podem dir d’*Un americano en París* (1951), exemple d’integració del cine en els espais reservats a la pintura, la música i la dansa? Amb el suport sonor de George Gershwin i la culminació del seu *Rhapsody in blue*, les teles de Van Gogh i de Renoir, les de Toulouse Lautrec i els del Duane

Rousseau se succeïxen en un endimoniat terbolí de formes, actituds, llums, volums i taques de color en què conflueixen en un homenatge, potser excessiu, al París dels impressionistes des de la *Place de la Concorde* de Dufy fins al revellit *Moulin Rouge* de Lautrec, passant per l’exotisme multicolorista del *Zoo* de Rousseau, el lirisme harmoniós i penombrós del *Moll de les flors* de Renoir, el decimonònic

encant del Montmartre d’Utrillo, entre d’altres...

Més encara: el musical s’ha atrevit, de vegades, com passa a la fabulosa *Las girls* (1957) de George Cukor, a esfullar l’enganyosa margalida de la veritat i la mentida, a la manera del *Rashomon* d’Akira Kurosawa (o del seu admirable equivalent literari: *El quartet d’Alexandria* de Lawrence Durrell), amb la notable diferència que en el film de Cukor el drama es transforma en una magnífica i sofisticada comèdia.

Per acabar: potser passa que el musical, abans que no un gènere, és una forma de vida. I que més que no cercar-lo en les imatges de la pantalla s’hagi de fer, com passa a *Fat City* de John Huston, en les profunditats del cor humà. Potser el musical no sigui sinó el somni de cadascú, uns pocs penics caiguts del cel, el paradís sobre la Terra i la nostàlgia d’allò que es va veure passar com un cometa inassolible, la pols daurada del qual ens ha quedat entre els dits, com si haguéssim tocat les ales d’una papallona. Perquè, com es va encarregar de recordar-nos un excepcional Roy Scheider/Joe Gideon (autèntic “alter ego” del realitzador Bob Fosse) en aquella, per a mi, imprescindible obra mestra que és *All that Jazz* (1979) i que acaba amb la mort del protagonista i la negació del món de l’espectacle: “Ser damunt la corda és viure. La resta és esperar.” ■

\* Parafraçant el tan discutible com polèmic cànon literari de Harold Bloom, aquí teniu el meu particular cànon cinematogràfic de pel·lícules musicals de la història del cine, tan convencional com volgueu pel que fa a alguns títols i tan personal com convengui, respecte d’altres: *Un día en Nueva York*, *Cantando bajo la lluvia* i *Siempre hace buen tiempo* de Stanley Donen; *Un americano en París*, i molt especialment, *Melodías de Broadway* 1955 de Vincente Minnelli; *Desfile de Pascua* de Charles Walters; *La bella de Moscu* de Rouben Mamoulian; *Ellas y Ellos* de Joseph L. Mankiewicz; *Las girls* de George Cukor; *Dinero caído del cielo* de Herbert Ross; i, tot i que la meua veu es trobi tota sola clamant en el desert, *La leyenda de la ciudad sin nombre* i *All that Jazz* de Bob Fosse.





# Abbas Kiarostami o l'art del poema visual

Dani Bonet

**J**a fa temps que es fa cinema lluny d'occident, i en la majoria de vegades són ànimes inquietes que cerquen desenvolupar el seu art amb la narració visual. Aquest és el cas d'Abbas Kiarostami, personatge que ha rebut elogis de cineastes tan il·lustres com Jean-Luc Goddard o Akira Kurosawa entre d'altres. Premiat i aplaudit en distints festivals; Cannes, Chicago,

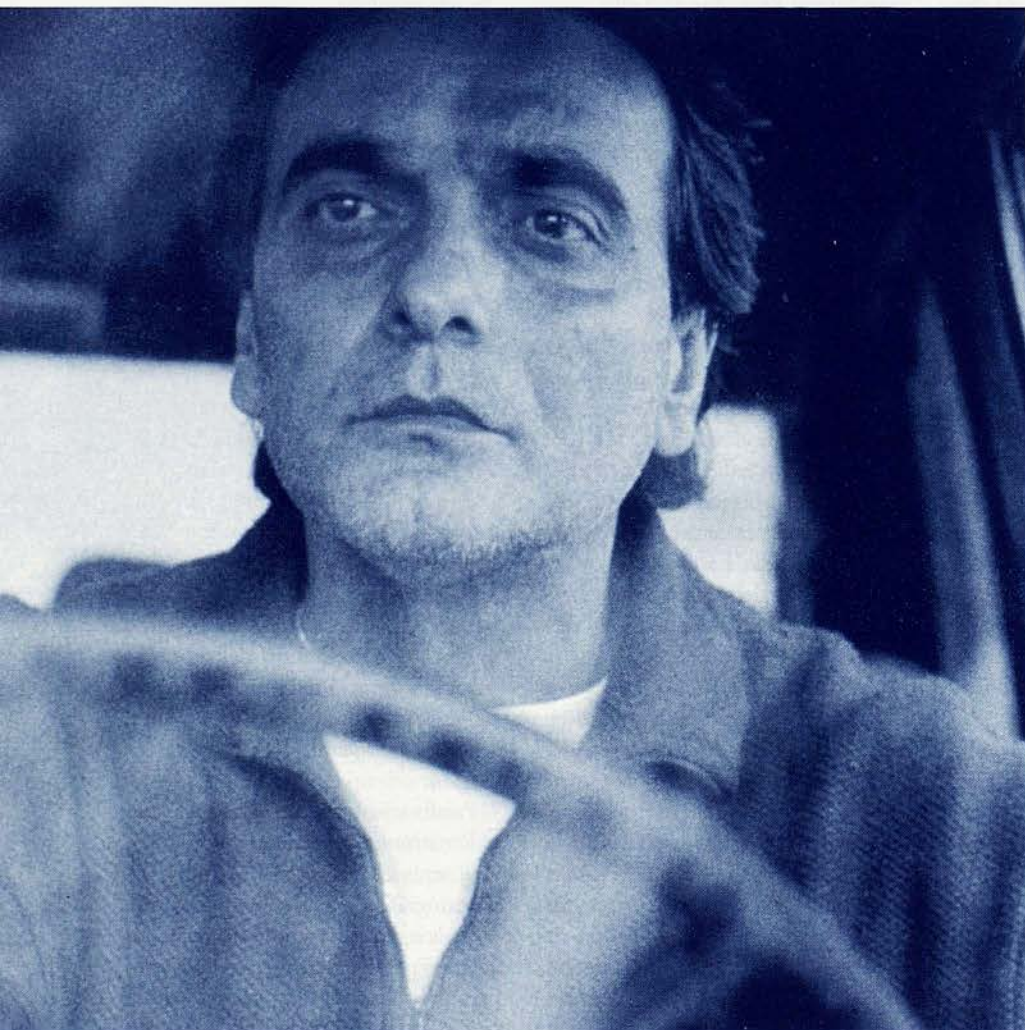
la Universitat de Belles Arts de Teheran, l'obliga a deixar casa seva, però li proporciona feina com a dissenyador i il·lustrador. Durant la dècada dels seixanta, realitza anuncis comercials, dissenya cartells i fa il·lustracions de llibres per a nins, fins que s'introdueix en la indústria cinematogràfica com a dissenyador de títols de crèdit. El seu nom apareix en dues produccions del país, *Ghaisan* (Masud Kimiai, 1969) i *Panjereh* (Jalal

Curtmetratge de dotze minuts, de caràcter neo-realista, que explica el camí d'un nin des que surt de l'escola fins que arriba a casa.

El departament es va convertir en una pròspera fàbrica de cinema, que amb títols com *Bashú* o *The runner*, és reconegut actualment com un dels més importants de Teheran. La carrera de Kiarostami, amb més de trenta títols, parla per si mateixa.

Les seves primeres passes dins l'art cinematogràfic continuaren amb el curtmetratge *Zang-e Tafrib* (1972). El seu primer llargmetratge *Mossafer* (1974), no va aturar la seva producció de curtmetratges, *Dow Rahehal Baraye yek Massaleb* (1975), *Man bam Mitoumam* (1975), després torna a les produccions d'hora i mitja com *Gozaresh* (1977), sobre les incidències d'un home ofegat pels pagaments. La seva producció aquell any va ser prolífica, ja que a part d'aquesta pel·lícula filma dos llargmetratges més *Bozorgdasht-e mo'Allem* (1977), *Az Oghat-e Faraghat-e Khod Chegounegh Estafadeh Konim?* (1977). Des de principis dels setenta Kiarostami roda, com a mínim una pel·lícula per any, inclòs el període d'aproximadament quatre anys que dedica a produccions per a la televisió iraniana.

A començaments dels vuitanta roda tres curtmetratges, *Be tartib ya Bedoun-e Tartib* (1981), *Hamsarayan* (1982), *Dandan Dard* (1983), el llargmetratge *Behdasht-e Danda* (1980), i les seves primeres pel·lícules de gènere documental *Hamshabri* (1983) i *Avaliba* (1984). Tots el esforços reflectits en el seu treball i la seva bona feina, el porten l'any 1989 a guanyar el Lleopard de bronze del Festival Internacional de Locarno, amb *Khane-ye Doust Kodjast?* (*¿Dónde está la casa de mi amigo?*, 1987). Pel·lícula que narra la història del nen Ac-Mat, que al tornar de l'escola s'adona que ha agafat per equivocació la llibreta dels deures del seu company Na Mat Sabe, a part de la seva. Coneixent la reacció del mestre si el seu amic no fa els deures en la llibreta, decideix embarcar-se en una aven-



Venècia,... i amb el reconeixement de la crítica i el públic, es consolida com un poeta modern, barrejant en la seva obra trets de realitat i de misteri que defineixen el seu estil.

Nascut a Teheran (Iran), el vint-i-dos de juny de 1940, demostra de ben jove interès per l'art, guanyant als devuit anys un concurs de pintura. L'ingrés

Moghadam, 1970), com a titular.

Per descomptat, la seva preocupació pel cinema va més enllà i ajuda a l'establiment del Departament Cinematogràfic en l'Institut per al Desenvolupament Intel·lectual. El debut en la producció del departament, va ésser la primera pel·lícula de Kiarostami, *Nan va koutcheh* (1970).



## “La carrera de Kiarostami, amb més de trenta títols, parla per si mateixa”.

tura entre dos pobles veïns, Coquer i Posté, a la recerca del seu amic.

El film destaca per la seva senzillesa i la seva posada en escena, i més encara pel treball del guió, que crea una història ferma, aplicant tota la saviesa d'Aristòtil als tres actes, perfectament entrelaçats i encadenats, en què Kiarostami destaca no només com a director sinó com a guionista. I no és atzar ja que d'ara en endavant dirigirà totes les seves pel·lícules sobre guions propis, a més a més d'actuar com a muntador.

L'any següent escriu el guió i realitza el muntatge de *Kelid* (1987). Després es dedica exclusivament al gènere documental, *Mashgh-e Shab* (1989), *Nemaye Nazdik* (*Close-up*, 1990), en la qual s'estrena com a actor interpretant-se ell mateix, la seva primera pel·lícula de producció nord-americana *Zengei Edamme Darad* (*And life goes on*, 1991), que va ser notícia, a l'exhibir-se en el Festival de Nova York. La pel·lícula va sorgir del viatge que el director i el seu fill varen fer a l'àrea devastada pel terratrèmol de Guilan. El propòsit era buscar els actors amb què anys abans havia realitzat *¿Dónde está la casa de mi amigo?* En la recerca, les imatges ens apropen a la gent que ho ha perdut tot en el terratrèmol i que lluiten per sobreviure.

L'any 1993 produeix la seva primera pel·lícula *Safari be Diare Mosafer* (1993), en la qual apareix per segona vegada com a actor, però el seu èxit més sonat arriba en any més tard amb *Zire Darakhatan Zeyton* (*A través de los olivos*, 1994). Guanyadora de la “Rosa Camuna” en el Festival de Bèrgamo, Itàlia 1995. Nominada en l’“Independent Spirits Awards”, Iran. Guanyadora del premi de la crítica en el “Festival Internacional de São Paulo”. Tot i que els crítics la considerem una peça extraordinària, a causa dels problemes polítics entre l'Iran i els EUA, no fou nominada als premis de l'Acadèmia per a la categoria de millor pel·lícula de parla no anglesa.

Durant 1994 materialitza un altre guió seu, *Safar*, dirigida per Alireza

Raisan i nominada a la “Concha de Oro” en el Festival Internacional de Cinema de Sant Sebastià 1995. Participa en la producció col·lectiva en què es reuniren quaranta destacats directors com Theo Angelopoulos, Peter Greenaway, James Ivory, Jaques Rivette i els espanyols Bigas Luna i Vicente Aranda, rememorant els germans Lumière, *Lumière et compagnie* (1995). Per segona vegada els nord-americans aprofiten les virtuts de Kiarostami i produeixen *Badkonake Sefid* (*El globo blanco*, 1995), sobre un guió seu.

Han de passar tres anys perquè es reconegui internacionalment la seva tasca, i és amb la pel·lícula *Ta'm Guilass* (*El sabor de las cerezas*, 1997), amb la qual guanya el premi “Boston Society of Film Critics Awards” i és nominat al premi homònim de Chicago. Però aquesta vegada sona amb molta més força al guanyar la “Palma d'Or” en el Festival de Cannes 1997.

La pel·lícula explica la història d'un home, Mr. Badii, que desitja morir, però necessita l'ajuda d'algué per quan sigui mort, l'enterrí. Mr. Badii comença a cercar aquesta persona, però davant d'aquesta cojuntura, li serà molt difícil trobar un voluntari. En el segon acte troba a tres persones a les quals explica el seu pla, tot esperant que accedeixin a ajudar-lo. El primer jove soldat que es nega, aterrit. Després apareix un seminarista que intenta persuadir-lo perquè no ho faci.

Fins aquí Kiarostami omple cada fotograma amb encantadores metàfores, creant un subtext ric però a la vegada clar, demostrant quin és el seu estil tot recordant-nos què és el cinema, lluny de complexes superproduccions destinades al consum massiu de ments conformistes. La trobada amb el soldat parla de la veritat de la disciplina militar, en què el soldat es veu incapaç de prendre tan important decisió, evitant-se aquesta responsabilitat, acostumat a la submissió davant dels seus superiors i a no tenir veu pròpia. En la segona trobada descarrega contra la religió, sobre la qual comparteix la mateix avi-

sió que té de l'exèrcit, ja que el seminarista utilitza l'arma del col·lectiu que representa, i sermoneja Mr. Badii sense cap resultat.

Amb el tercer home, un senzill treballador del Museu d'Història, veí del poble i amb un nen malalt, arriba la poesia. Els arguments d'aquest personatge són els que més arriben a Mr. Badii, i curiosament és l'únic dels personatges que accedeixen a enterrar-lo, no sense abans comunicar-li que no desitja la seva mort, ja que ara són amics. Del diàleg que mantenen els dos personatges s'extreu el títol de la pel·lícula —perfecte i irremplaçable, per què no dir-ho—, que finalitza sense deixar indiferent ningú i amb l'ansietat d'un final visualment explícit, que no hagués estat apropiat.

Des d' *El sabor de las cerezas*, l'única intervenció de Kiarostami ha estat com a guionista, en el cutmetratge dirigit per Leon Kacoff i Renata d'Almeida, *Volte sempre, Abbas!* (1999). El mes de desembre passat va arribar amb el seu darrer film *Le vent nous emportera* (*El viento nos llevará*). Coproducció entre França i l'Iran, que consera el to documentalista clàssic del director, utilitzant com a intèrprets els mateixos habitants del poble en el qual se situa la pel·lícula, Siah Dareh. Un poble del Kurdistan iranà, que rep la visita d'un grup de persones que arriben des de Teheran. Els habitants confonen les seves intencions, que no són altres que rodar una pel·lícula en el poble.

Kiarostami l'encerta de nou, amb una pel·lícula en què ha participat com és característic en ell, en tots el processos de creació. En els crèdits signa com a productor, guionista, director i muntador, i el resultat d'aquest treball conclou amb la nominació al Lleó d'Or, i guanyant el premi especial del jurat en el Festival de Venècia 1999. Després de tres dècades dirigint pel·lícules, dins el segle de cine que portem, Abbas Kiarostami ens esperança amb la seva classe, fent-nos gaudir del bon cinema tal i com ho fem amb els clàssics, a part d'oxigenar una cartellera que cada dia és més pobra. ■



Antoni Serra

«... no pot valorar-se l'art amb una moral sòlida, o no hi ha art.»

*Gesam.melte Werke*, de Robert Musil.

Al'actriu Hedy Lamarr —sempreviva, a pesar de la notícia funerària i periodística: atribuïble en tot cas a Hedwig Eva Maria Kiesler (o, si així es vol, a Eddy Kiesler amb làpida mortuòria del 1931)— i a l'escriptor Robert Musil els uneix, si em permeten de dir-ho, la terra de naixença: Àustria

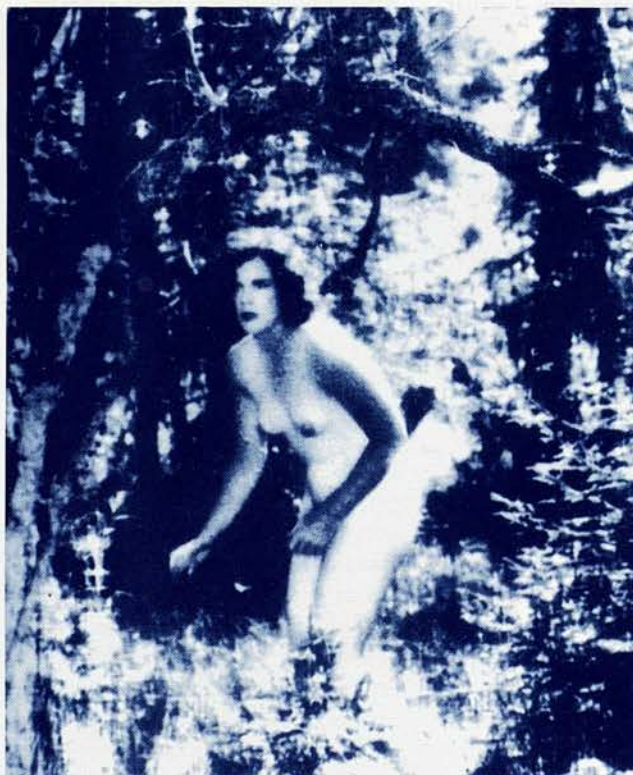
Amb Thomas Bernhard, nat a Holanda, però amb nissaga austríaca i formació musical a Salzburg i Viena, els uneix una data: 1931. L'any que va néixer l'escriptor (¿els he de recordar la seva novel·la *Beton* i la vinculació geogràfica amb Mallorca?) i que correspon, prejudicis hitlerians a part, al del debut de l'actriu, la pre-Lamarr o sigui, la pòstuma Kiesler. Tot seguit vendria *Èxtasi*, la popularitat i Hollywood.

Això, i res més ... o tal vegada sí, hi ha o hi pot haver alguna cosa més diferent, ¿per què no?

No és nou —el diable ens guard d'originalitats militants, les quals, massa freqüentment, es converteixen en militars i bel·licistes— que Hollywood s'ha nodrit, quasi bé sempre, de material humà forà (actors, actrius, directors, guionistes...) Així la Metro, la del lleó boca badada and Goldwyn Mayer, va contractar Hedy Lamarr després d'*Èxtasi* (o *Ecstasy* o *Reka*, ja no ho sé, perquè la pel·lícula és txeca i tampoc ja no sé si són txecs o alemanys o austrohongaresos Kafka i Ungar i Capek, quin embolic, putes!), de l'escàndol dels seus nus i tota la parafernàlia estructural publicitària. És

clar que no sempre Hollywood es conquereix per l'escàndol...

Hedy Lamarr fou un símbol eròtic de la meua joventut, i vostès em perdonaran si faig referència, amb una absoluta manca d'humilitat, al període pliocènic dels sentiments privats i de la cinematografia. Vull dir que en la meua època de joventxo circulava un cel·luloide, ara no record si de 8 o de 16 mil·límetres, rigorosament i patèticament prohibit (era el



ximple i pur i dur franquisme de la croada celestial: *hay tres jueves que lucen más que el sol...*) i en el qual Hedy Lamarr apareixia totalment despullada. Deien que eren les escenes escandaloses d'*Èxtasi*, immorals i, per això mateix, del tot suggestives i suggeridores per a nosaltres, alumnes ben disciplinats de col·legi religiós. Na Lamarr apareixia sola, blanca, impol·luta, quasi bé transparent i neta no als sis mesos, com la fotografies que em varen fer a mi els pares... I em vaig enamorar de l'actriu, com poc abans m'havia enamorat de na María Félix (vestida amb túnica de romana mexicana): de la carn, de la

pell i no dels ossos, perquè la forma, en aquest cas, era superior al fons o sigui l'esquelet, però sí del sexe que només es deixava intuir per la turgència del pontet. Després vàrem veure —la gent de la meua generació de post *incivil*— l'actriu a *Samson and Delilah*, amb un Victor Mature que es deixava fer les mil bretolades per na Lamarr, a *I Take This Woman* i, entre d'altres títols, a *Cooper Canyon*, *Femina* o *The Strange Woman*. Així, després d'aquell director que la popularitzà, Machaty, l'havien de dirigir a terres nord-americanes des de Vidor a Van Dyke, des de Mc Leod a De Mille, Ulmer, Fleming i Farrow.

Ara m'han dit —crec haver-ho llegit a la premsa i haver-ho vist a la televisió— que l'actriu ha mort, als vuitanta i no sé quants d'anys... Jo no m'ho crec, com no em crec quasi bé res del que diu la premsa i emet la televisió. Només sé que, a la meua petita filmoteca, hi ha aquell vell cel·luloide prohibit i que allà hi belluga encara ara, feliç i sensual, n'Hedy Lamarr. No en va era també paisana d'Stefan Zweig (vienesos sense valsos ni la caterva d'Strauss), el mateix que

va elegir el suïcidi i va escriure: «Qualificaré de demoníaca la inquietud innata, i essencial a tot home, que el separa de si mateix i l'arrossega a l'infinit.» Efectivament, Hedy Lamarr ens arrossegava a l'infinit de la perversitat lliure.

Al cap i a la fi, Viena mai mor... ¿veritat, senyors Welles i Greene?

I Hollywood, sí acaba per morir més prest o més tard... amb els Oscar, les bambolines i la purpurina brillant dels decorats de Beverly Hills, efectes especials inclosos.

I Hedy Lamarr sobreviu amb Viena, *ad majorem Belcebub gloriam*. ■

# La importància de potenciar l'Arxiu de So i Imatge de Mallorca

Jaume Vidal

**F**a unes setmanes, vaig tenir el privilegi de finalitzar un vídeo sobre el poeta Damià Huguet. Òbviament, per dur a terme el treball, tenia necessitat de recuperar tota mena d'imatges del personatge, bé fossin en material fotogràfic o bé en suport cinematogràfic/videogràfic. Si bé obtenir les fotos va ser fàcil, no ho va ser aconseguir imatges en moviment; va ser quasi impossible. Totes les entrevistes i intervencions que en Damià havia fet per televisió, i eren bastants, estaven perdudes per sempre, havien estat esborrades, en els arxius tant sols restava enregistrat un programa de televisió amb guió seu (la seva aparició era mínima) i una entrevista efectuada pocs dies abans de morir. Davant aquesta situació desoladora, la primera pregunta que un es planteja és si això ha passat amb tots els esdeveniments i tots els personatges, i, si la resposta és afirmativa –fet molt probable–, la situació comença a ser prou preocupant. Sortosament, sobre Damià Huguet vaig poder obtenir imatges gràcies a l'arxiu de la seva família, la majoria filmacions que havia realitzat en Damià en persona. Són imatges d'un grandíssim valor ètic i estètic i una eina de treball imprescindible, que entren a formar part del nostre llegat cultural. Però també aquestes imatges tenen el perill de desaparèixer, si més no per altres motius: deteriorament produït per l'inevitable pas del temps, mal estat de conservació (humitat, calor, etc) i accidents diversos.

Amb la finalitat d'evitar aquests perills, el Consell de Mallorca, creà l'Arxiu de So i Imatge. Els objectius principals són ben clars: la recerca i investigació encaminada a la recuperació i posterior restauració i conservació de tot el material fotogràfic i cinematogràfic de tot Mallorca, sense oblidar la música i tot el que es relaciona amb el so, materials, en bona part, i dissortadament, irrecuperables per sempre. Però és cert que encara queden moltes imatges per recuperar i l'Arxiu es pot enriquir molt més. Imatges que romanen, sobretot, a les golfes, prestatgeries, canteranos i baguls de particulars i institucions: aquestes sí que es poden recuperar i conservar, si no impera, òbviament, la curtesa, la mesquinesa i l'afany de lucre, o tal vegada, la ignorància i la desinformació. Som un país no gaire gran, però amb molts de segles d'història, amb moltes llacunes i molts aspectes encara per recuperar.

Les imatges, de la casta que siguin, són un element imprescindible de la nostra identitat. Recuperar-les i conservar-les és un repte que no poden deixar passar per alt.

Els qui sovint treballem amb la imatge, som conscients de la necessitat de potenciar l'Arxiu. El primer cop de moviola ja s'ha donat, ara cal reforçar tota la infraestructura necessària (que no és poca) perquè sigui un espai modern, operatiu i dotat de magnetoscòpis, projectors, reproductors, etc., i convertir aquest embrió en una autèntica filmoteca per a les nostres illes, un futur centre d'estudis i investigació per a estudiants, cinèfils,...

Tot això val molts de doblers, però crec que és millor invertir-los en la incentivació d'aquesta idea que no utilitzar-los per organitzar un festival, per exemple (i perdonau que insisteixi en aquest tema, que se m'està convertint gairebé en obsessiu). Que l'Arxiu de So i Imatge progressi és tasca de tots: per una part, la voluntat de l'administració de tenir el propòsit decidit de consolidar-lo; per altra part, que tots els qui tenim imatges col·laborem depositant el nostre material a l'Arxiu, així es tendrà la seguretat que una bona part del patrimoni comú es conserva en condicions òptimes. I també tendrà un inestimable valor per a les futures generacions. ■





Eisenstein  
en el record

## El cinema, la clandestinitat i els viatges a l'estranger (i II)

Miquel López Crespi

**L**ombroses obres mestres d'Eisenstein eren comentades per nosaltres, en aquelles il·lusionades projeccions del temps de la clandestinitat. Em referesc a films de la importància de *La línia general* (1929), la inacabada *Que viva Mèxic!* (1931) que, en opinió de Romà Gubern, hauria pogut ser l'obra mestra d'Eisenstein. Més endavant foren estrenades en locals comercials, a Ciutat: *Aleksandr Nevski* (1939) i *Ivan el Terrible* (1944).

Abans -a començaments dels anys seixanta i, un poc més endavant, concretament l'any 1965, que és quan em vaig subscriure a les revistes *Nuestro cine* i *Primer acto*- ja havíem tingut molta informació de la importància cultural del cinema revolucionari soviètic i mundial. Revistes antifranquistes com *Triunfo*, emissores estrangeres com Ràdio París, la BBC de Londres, Ràdio Moscou o Ràdio Espanya Independent ens havien fornint, en els anys més foscos de la tenebror franquista, d'utilíssims elements d'anàlisi. Mentre el feixisme feia empassolar a la població els indigeribles engendres del cinema imperial feixista, les absurditats del nacional-catolicisme, i tota la caterva de Marisols, Joselitos i *tutti*

*quanti*, nosaltres, els antifeixistes mallorquins, ens anàvem formant amb els estris culturals que estic comentant. Caldria servir per sempre més els noms dels companys que, enmig de dificultats de tot tipus, enlairen -amb la revista *Nuestro cine*- la bandera de l'honestat cultural i la veritat històrica fent front a la desinformació i manipulació permanent del feixisme espanyol. Cap a l'any 1965 formaven el consell de redacció de *Nuestro cine*: Jesús García de Dueñas, José Luis Egea, Víctor Erice, César Santos Fontenla, Ángel Fernández Santos y Claudio Guerin Hill. Des de Barcelona, les cròniques les escrivia Romà Gubern. El director era J.A. Ezkurra i -malgrat les contínues agressions de la ultradreta feixista- la revista aconseguí funcionar -amb certa "normalitat"- des del carrer de Sánchez Barcáiztegui, número 36, 6è, de Madrid.

Amb els anys, fent costat a la tasca desenvolupada pels companys de *Nuestro cine* i *Triunfo*, s'hi afegiren algunes editorials que, com les esmentades "Ediciones de Cultura

Popular" que dirigia Manuel Vázquez Montalbán, feren tot el possible, trampejant els embalums de les lleis feixistes, per anar publicat alguns llibres cabdals per a una formació cultural progressista dels ciutadans i ciutadanes de l'Estat. Em referesc a "manuals" imprescindibles, com ho varen ser els dos volums de Romà Gubern que, amb el títol *Historia del cine*, publicà Editorial Lumen dins la col·lecció "Ediciones de Bolsillo" l'any 1971.

Un poc abans (1970) l'Editorial Artiach (mitjançant un conveni amb l'Institut del Llibre Cubà) editava una part molt important de les memòries d'Eisenstein (*Reflexiones de un cineasta*) que, en aquell temps, ens serviren a la perfecció per anar esbrinant a fons el món personal i professional del gran director soviètic. L'edició de les *Reflexiones de un cineasta* ajudava a aprofundir les aportacions de Miquel Porter-Moix (*Historia del cine ruso y soviético*).

Cap a l'any 1971, en Miquel Bilbatua ens tornava ajudar en aquesta coneixença essencial del millor del cinema mundial, i "Alberto Corazón, Editor", en la col·lecció "Comunicación", treia a la llum el llibre *Cine soviético de vanguardia*, un impressionant recull de treballs teòrics de Tinianov, Kuleixov, Dziga Vertov, Nedbrovo i el mateix Eisenstein.

Donada la importància política i cultural d'aquest darrer director de cinema, per aquella època anàvem comprant tot el material que sobre la seva obra o la seva persona arribava a Ciutat. A finals dels anys seixanta, qualsevol jove revolucionari mallorquí sabia, copsava a la perfecció, que no podia anar pel món -políticament, culturalment- sense haver aprofundit en els fonaments del cinema contemporani. I, molt manco, podia arribar a copsar la fondària de la lluita anticapitalista, antifeixista i antiimperialista, sense haver assimilat les aportacions culturals i histò-





riques d'Eisenstein. Per això sempre anàvem a la recerca de tot tipus de material, especialment de llibres, que ens permetés anar coneixent més i més aquella portentosa història.

La col·lecció “Maldoror” d'Editorial Labor editava l'any 1974 les memòries de Dziga Vertov (*Memorias de un cineasta bolchevique*). Igualment “Tusquet editors” publicava (en el mateix any 1974) el llibre d'Ángel Fernández Santos *Maiakovski y el cine*, que ens permetia investigar en les relacions entre la cinematografia russa i soviètica i el més gran poeta mundial dels anys vint: el poeta Maiakovski.

Un poc abans, el 1973, “Siglo XXI Argentina Editores” editava *El cine como propaganda política: 294 días sobre ruedas*, d'Aleksandr Medvedkin.

Els treballs de Medvedkin varen ser importantíssims per al posterior desenvolupament del documentalisme mundial. Aleksandr Medvedkin participà, com a combatent de la llegendaria Cavalleria Roja, en les files de l'Exèrcit de la Revolució Mundial de Lenin i Trotski. Als vint-i-set anys es dedica al documentalisme -fundà la històrica experiència del *cinematren*: filmar i projectar a totes les repúbliques soviètiques mentre un equip especial de realitzadors viatja

arreu de la immensa Unió.

Els treballs més coneguts de Medvedkin són (entre d'altres): *Al ladrón!* (1930); *Acerda del amor y El hoyo* (1932); *Confiamos en nuestra victoria* (1941); *La liberación de la tierra* (1946); *A la gloria del trabajo* (feta amb la col·laboració de R. Grigóriev i M. Slavínskaia); *Primera primavera* (1954); *Primavera atormentada* (1956); *Pensamientos sobre la felicidad* (1958); *Razón contra sinrazón* (1960); *La ley de la cobardía* (1962); *Amistad con infracción* (1965); *Esclerosis de la conciencia* (1968); *Carta a mis amigos chinos* (1971); i dues pel·lícules de ficció: *La felicidad* (1934) y *La milagrosa* (1936).

En el 1973 l'Editorial Anagrama publicava *Eisenstein* de Víktor Xklovski; i Aymá, en la seva col·lecció “Voz Imagen”, l'important treball de Dominique Fernandez *Eisenstein*. Aquest darrer llibre, l'estudi del conegut estudiós francès (Dominique Fernandez va nèixer a París l'any 1929), ens serví per a relacionar a fons l'obra d'Eisenstein amb la seva particular biografia. Poder relacionar la gestació d'obres cabdals de la cinematografia mundial com eren *La vaga*, *La línia general*, *Aleksandr Nevski*, *Ivan el Terrible*, *El cuirassat Potiomkim* o *Octubre* amb la vida del seu autor ens va permetre defugir qualsevol tipus de simple coneixement superficial d'aquest clàssic soviètic. La recerca d'un profund rigor

intel·lectual era norma entre alguns revolucionaris dels anys seixanta i setanta. Rigorositat que, evidentment!, no servia per estar “bé” amb les respectives direccions partidistes que, sovint, s'estimaven més el tipus d'obrers incult i sense formació política (però sempre dòcil a qualsevol indicació de qui “dirigís”, de qui “manava”).

Però parlàvem de Londres, Gènova, Venècia o París a començaments dels anys setanta. De quan ens delia -sempre dins de les nostres minvades possibilitats econòmiques i amb la dificultat afegida del control del meu passaport per part de la Brigada Social del règim franquista- anar amunt i avall a la recerca de la història del cinema mundial. Tantes d'obres mestres prohibides per l'endarreriment cultural que significaren els anys d'opressió feixista!

A París compartíem l'apartament amb un estudiant del Brasil -amic de l'arquitecte Joan Vila- que ens deixava la clau i ens feia de guia pels indrets més interessants de París (en el llibre *L'Antifranquisme a Mallorca 1950-1970* publicat per “Al Tall Editorial” l'any 1994 parlàrem de Joan Vila i de la Cooperativa d'arquitectes progressistes del carrer de l'Estudi General: Neus Inyesta, Guillem Oliver, Manolo Cabellos, Carlos García Delgado...)

Als bars del costat de les llibreries de l'oposició antifranquista coneguèrem José Martínez, que dirigia “Ruedo Ibérico”. En tornar a Barcelona anàvem carregats de material subversiu. A Mallorca, els companys esperaven aquests carregaments com la terra espra l'aigua després d'una perllongada sequera. A Ciutat organitzàvem sessions de projecció de diapositives (la Revolució dels Clavells a Portugal...), escoltàvem els discos de música revolucionària catalana i mundial, estudiàvem els clàssics del pensament anarquista i socialista de tot el món. Però tot això ja forma part d'un nou capítol d'aquesta llarga sèrie de la lluita antifranquista començada a publicar l'any 1994. ■

Alberto Millán Martín

**J**a fa uns devuit anys que s'estrenà *Blade Runner*, de Ridley Scott. En poc temps es va convertir en una pel·lícula de culte i, assolida la seva majoria d'edat, el seu missatge encara no ens ha abandonat.

I si no ho ha fet és perquè es tracta d'un film que respon perfectament a les característiques de la modernitat. Aquesta implica una reinterpretació de tota la cultura clàssica i ha marcat l'evolució de la cultura de l'Edat Contemporània.

Si en feim un estudi acurat, podem comprovar que, com a reinterpretació dels clàssics, *Blade Runner* és una versió actual i moderna del mite de Prometeu, tità que va robar el foc sagrat dels déus i va aportar als humans



els coneixements necessaris per a l'aparició de la cultura, del qual també se'n diu que va ser el primer home. Ara bé, el mite de Prometeu pot considerar-se des de dos punts de vista relacionats però distints. D'una banda, simbolitza el triomf de la raó i l'ànsia humana per conèixer, i d'altra, la rebel·lió de l'ésser humà contra els déus, fruit d'aquest afany de coneixement. A *Blade Runner*, els replicants (androides creats per l'home de forma artificial), perduts en un món que no comprenen, desenvolupen el mite de Prometeu esforçant-se per cercar les seves pròpies respostes i fent un pas clau dins la seva existència: el del conformisme davant un món ja explicat a la inquietud davant una realitat inexplicable. Incapaços de trobar respostes als seus dubtes existencials, els replicants es rebel·len contra el seu creador: no robant el foc sagrat dels déus sinó assassinant

el científic faedor. Mitjançant aquesta ruptura amb el seu entorn, els replicants demostren haver assolit un grau superior de la seva existència: l'*autoconsciència* o consciència de si mateixos en tant en tant éssers vius posseïdors de la seva pròpia realitat.

Aquesta realitat de la qual els replicants comencen a ser conscients la podem dividir en dos parts evidents: el seu passat i el seu futur. El passat dels replicants els ha estat imposat artificialment, de tal manera que els seus records són en realitat memòria d'una vida que mai no va existir. Memòria i realitat són dos conceptes diferents, la qual cosa ens planteja una pregunta: qui ens assegura que els nostres records, la nostra vida, són reals i no han estat falsejats? Dins el seu cor, el model perfeccionat de replicant, Rachel, està convençuda que els seus records formen part de la seva vida. A nosaltres ens passa el mateix: en un temps llunyà vàrem viure sensacions i fets que ens varen poder semblar molt reals, però que ara no són res més que records.

Quant al futur, a *Blade Runner* es qüestiona on aniran a parar aquests records quan ens morirem. Si és cert, com es diu, que "tots aquests moments es perdran en el temps com llàgrimes en la pluja", potser això impliqui també la pèrdua de la nostra ànima, de la nostra vida, que no és sinó record del nostre passat. No obstant això, no crec que l'home sigui un element de la creació tan miserable com perquè tots els pensaments, sensacions i recods que ha acumulat al llarg de la seva vida estiguin condemnats a desaparèixer. La frustració que senten els replicants en considerar aquesta possibilitat i en descobrir que la seva vida no arribarà més enllà del que el seu creador -l'ésser humà- els ha permès és exactament la mateixa que sentim nosaltres en assabentar-nos que tant se'n fa que plorem, riguem o desesperem: el món continuarà igual i els planetes mai no deixaran de girar per nosaltres.

Aquestes similituds i d'altres estableixen una humanització dels replicants que ve determinada per una comparació recurrent als mons del cinema i de la literatura: la relació anàloga que hi

ha entre els replicants i l'ésser humà i la que hi ha entre l'ésser humà i Déu. Podríem anomenar-ho "mite del Creador i les criatures", i esquematitzar-ho així: Déu-home-criatura, considerant que l'home és, doncs, creat i creador. La visió que els replicants tenen del ser humà és potser la mateixa que el ser humà té de Déu.

D'una banda, els replicants arriben a desenvolupar la capacitat de formular-se les seves pròpies preguntes i, davant la impossibilitat de contestar-les del seu creador, se senten frustrats i el maten. Per l'home, d'altra banda, també arriba un moment en què és capaç de qüestionar-se el món que l'envolta, i aleshores pot decidir entre arrapar-se a l'existència d'un ser superior o seguir pels camins de la ciència, sobrevivint al seu creador i esdevenint amo de la seva pròpia realitat. Si s'aferra a l'existència de Déu, pot perdre l'interès per desentrellar els misteris del món i de la vida i acceptar aquestes dues realitats de manera quasi dogmàtica, dubtant sempre si Déu tindrà realment totes les respostes o sí, en cas de tenir-les, no ens les vol donar. Si decideix seguir pels camins de la ciència, pot caure en la temptació de voler esdevenir Déu, atansant-se a un científisme perillós i, com deia Heidegger, fent servir el coneixement científic per manipular i dominar.

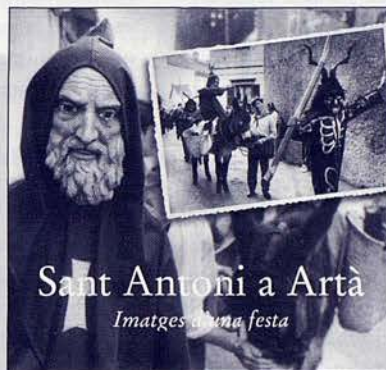
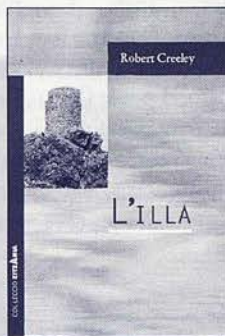
Davant aquesta alternativa, a *Blade Runner* l'ésser humà es decanta per la segona opció. Els replicants, de la seva banda, sofreixen dins el seu interior l'etern enfrontament entre el mite i el *logos*; primer recorren al ser superior, però, en no quedar satisfets, decideixen perllongar la seva existència i sobreviure al seu creador, és a dir, cercar respostes pel seu compte i esdevenir independents.

En això consisteix l'arrogància de l'home, en aquesta gosadia de voler jugar a ésser Déu, arribar al coneixement absolut, descobrir el secret de la vida i de la mort i dominar la vida i la natura en virtut del seu propi benefici. Però tota *h\_bris* té la seva *némesis*, i així com l'home ha castigat els replicants fabricant-los amb una data de terminació, potser també Déu ha castigat els homes creant-los amb una altra data d'acabament: la mort ineluctable i inexorable, expiració de la nostra vida, essència i, tal volta, records. ■

# Estrenes en sessió contínua

## L'Illa

Robert Creeley  
Format 125 x 185 mm  
216 pàgines  
Preu 2.100 ptes



## Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm  
176 pàgines  
Preu 3.500 ptes

## Música, femení singular

Isabel Rosselló  
Format 170 x 240 mm  
342 pàgines  
Preu 3.900 ptes

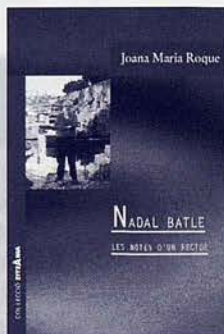


## Fortunio Bonanova Un home de llegenda

C. Aguiló / J.A. Mendiola  
Format 230 x 210 mm  
102 pàgines  
Preu 3.000 ptes

## Cuba: una assignatura pendiente

Reynaldo González  
Format 125 x 185 mm  
262 pàgines  
Preu 1.500 ptes



## Nadal Batle Les notes d'un Rector

Joana Maria Roque  
Format 125 x 185 mm  
96 pàgines  
Preu 1.900 ptes

En venda a les  
millors llibreries

EDICIÓ  
**di7**

Antoni Torrandell, 17  
07350 Binissalem  
Tel. 971 870 348  
Fax 971 870 591  
E-mail: di7@ibacom.es



# Qui va dir cinema mut? (i II)

Catalina Aguiló

**L**a manca d'estudis en profunditat de l'expansió del cinema als pobles de Mallorca dificulta l'anàlisi d'aquest desenvolupament i de les característiques que l'acompanyaren. És una feina encara pendent. Les informacions que tenim es basen en articles publicats als diaris i revistes de l'època, a anuaris diversos i a treballs sectorials publicats sobre el tema. En l'anterior article sobre el so comentàvem les troballes publicades per Encarnación Romero Gil. L'autora fa un llistat exhaustiu dels pobles que ens demostra l'interès que el cinema suscità en els seus inicis i l'afició musical que exist-

Joan i Selva. Als pobles grans que tenien més d'un cine com Esporles, Lluçmajor o Manacor es trobaven sales amb acompanyament musical i d'altres que no en tenien.

Molts dels salons cinematogràfics gaudien de músics professionals, de vegades, la pròpia banda del poble, que amenitzaven els projeccions de films de manera regular: era el cas d'Algaida, Esporles, Inca i Valldemossa entre d'altres. De vegades, les interpretacions musicals anaven a càrrec d'aficionats del poble (la majoria dels casos), de l'organista de la parròquia (Artà) i fins i tot, familiars dels propietaris o empresaris dels cines. Per exemple a Andratx, al

ments es tocaven individualment, o bé formant duets, trios o quartets. Quan als estils i peces musicals eren, també, molt variades. La majoria de les audicions constaven de peces clàssiques molt conegudes pels espectadors, però també eren corrents les interpretacions de tangos, sarsueles o petites peces operístiques que devien distreure força al públic assistent a les projeccions.

Un altre capítol relacionat amb la sonorització dels films muts és la relacionada amb la utilització d'aparells sonors. Ja Josep Truyol en el seu local cinematogràfic, el Cinematógrafo Truyol, projectava els films amb efectes sonors mitjançant l'ús d'una gramola. També introduïa altres efectes sonors ajudat per persones que feien diferents renous situats al darrera de la pantalla: portes que es tancaven, cavalls que trotaven o els trons d'una tempesta arribaven al públic amb gran realisme gràcies a aquests col·laboradors amagats. Una pel·lícula que sonoritzà Truyol amb l'ajut d'un gramòfon fou *La Favorita* i el 1904 la premsa local parlava de les audicions d'òpera, com *La Bohème* que Truyol organitzava al seu cinema.

Als pobles també hi hagué diversos locals que utilitzaren els gramòfons i les gramoles per amenitzar les projeccions cinematogràfiques. Un d'aquests pobles fou Ariany, que ben aviat utilitzà una gramola. Curiosament, aquest cine fou tancat durant la guerra civil i els seus propietaris i associats foren represaliats. Al Cine Royal de Montuiri també feien ús d'un gramòfon bastant sofisticat per acompanyar les pel·lícules. Sembla que al Pont d'Inca també tenien un gramòfon, mentre que a Santa Margalida, però ja en els anys trenta, era el so d'una gramola el que acompanyava les projeccions de cine.

Després d'apuntar totes aquestes dades cal replantejar el tema del cinema mut. La projecció era, en principi, muda, però des de molt aviat els empresaris cinematogràfics posaren en marxa la imaginació perquè el públic aollís de la millor manera possible les pel·lícules que presentaven. ■

## Arte Cinematográfico



tia arreu de Mallorca. Suposam que les fonts documentals de l'autora són bàsicament recollides per via oral, però anomena, també, algunes publicacions locals i anuaris que fan més fiables les seves dades.

En aquest recull, s'anomenen diversos pobles en els quals no consta o no s'ha trobat informació sobre les projeccions de cinema mut: Bunyola, Sa Cabaneta, Consell, Costitx, Estellencs, Galilea, Lloret, Petra, Portol, Ses Salines i Vilafranca. Altres pobles tenien locals, però no presentaven acompanyament musical de les projeccions: com Caimari, Campanet, Deià, Llubí, Mancor, Muro, Puigpunyent, Sant

Teatro Argentino, les tres filles de l'empresari Sr. Ensenyat formaven un trio musical que amenitzava les projeccions. També hi ha notícies que a Banyalbufar era el fill del propietari, Jeroni Albertí, qui tocava el piano durant la projecció.

Els instruments més comuns per aquests acompanyaments eren el piano i el violí, però també s'utilitzaven el clarinet, la flauta, la mandolina, el violoncel o la trompeta. A Son Servera, fins i tot, s'utilitzà una pianola per acompanyar les projeccions amb música de vals i de pasdoble. Com hem dit abans, aquests instru-



# Catherine, a París sota la pluja de tardor, descobreix per què els periodistes estimen Roberto Rosellini (II)

Toni Roca

**P**erò recorda, Catherine, que aquell dia de tardor de pluja, quan vàrem anar a veure *La pasión de China Blue*, un film horrible, per cert, estaves més bella que mai, la teva actitud era de domini, de ferma, de poder. I somreies. Tu sempre somrius i és llavors quan s'hi crea, quan saps crear, un clima, una atmosfera de fascinació, i és per aquest indret per on es troba la clau de la teva personalitat, Catherine, de la teva personalitat, del teu èxit. Després, acabat el sopar quotidià, el port aparegué bigarrat, frenètic, multicolor, de ritme intens, el somriure a flor de pell, la humitat a les fu-



lles dels arbres i una boira lenta, a penes perceptible retallant el seu perfil per la bocana del port, del moll, per entre els vaixells...la mar?, què si m'agrada la mar?...no puc, per ara, respondre, en aquest moment precís de la representació, i aquesta pregunta tenc por de rompre el fil de la confessió, d'aquest monòleg confús, ple de ressonàncies, de ressons que vénen i van enmig d'una estranya sensació, que a penes se sent per la línia dels meus sentiments. Aquella nit, quan la vaig conèixer, quan ens vàrem conèixer, tenia un interès més que extraordinari per a esbrinar com eren els meus pits, de quina mida, estil o condició perquè a la més petita ocasió els mirava i, la veritat, tampoc crec que sigui per a tant..."). El cafè, el bar de moda a la plaça i sota els oms, eran un tumult, una invasió. L'ambient

no feia olor a roses, però sí a vi, a vi tendre, vermell, càlid, intens, un vi que arribava fins al fons de l'ànima, un vi que despertava tots els sentits i totes les emocions trencant ritmes i equilibris, encara que per a nosaltres aquestes sensacions eren en aquells moments llunyanes, fosques, esvaïdes. Perquè l'alcohol, per circumstàncies que ara a penes importen, i molt menys a vostès, era un simple rumor llunyà que a altres, a altres persones els devorava mentre la xerrada, el diàleg eixordador omplia la plaça...continuem parlant, era evident que estava a punt de començar a enamorar-se de mi...-(Tornes a precipitar-te, Catherine, tornes a precipitar-te, estimada meva...). Anava marcant un per un tots els meus detalls sense ometre res, de forma meticulosa, quines eren les característiques que més li agradaven de les dones: que fumassin, que prenguessin cafè en abundància, i ell ja sap que fumo amb regularitat i quant al cafè a tothora, en qualsevol instant, que li agradaven que les dones portassin ulleres...(Si, és cert i ho és absolutament. El detall de les ulleres a les dones, excita i quan se les treuen és com si es traguessin els sostenidors i, de sobte, els pits alegres i forts, que ballen, saltant a l'escenari, donant vida, color...si, com en aquell film de Bergman, *Somriures d'una nit d'estiu*. Perquè tu em recordes, també a la Mònica d'*Un estiu amb Mònica*)... Li agradaven moltes coses de la meua personalitat en aquella nit de Sant Joan, però no va tenir la valentia, ell mateix m'ho va advertir poc després, de continuar al meu costat a pesar que l'anàlisi, l'observància dels meus pits semblava enlluernar-lo a mesura que avançava la nit... va desaparèixer. Fou un tall bruscat, gairebé radical, ara estava al meu costat, ara no estava, d'un apassionant diàleg, i la paraula, el concepte apassionant convé posar-ho entre cometes, va arribar a una separació tan radical que de moment no vaig saber com interpretar-lo... (Vaig fugir. Vaig fugir de tu aquella nit, Catherine. Vaig fugir. Vaig començar a córrer. Amb el pretext d'un pretext inútil, un cansanci imaginari, un cansanci que no existia, una excusa qualsevol, que demà he de treballar, he d'aixecar-me d'hora, que si he de matinar, que...res, ex-

cuses i pretextos per a tranquil·litzar la meua consciència no només no dormida sinó carregada d'excitació...vaig fugir, vaig fugir de tu. I fou una escapada intensa, molt dolorosa. Com un acte premonitori, com un presagi obscur. Me'n vaig anar d'aquell horitzó d'aquell escenari d'una nit moguda i forta. De sobte, vaig tenir por de la teua cara, del teu rostre, del moviment de les mans, dels teus llavis, del tremolor de les teves sines, de la teua cintura, del palpit del teu sexe, del perfil sota la influència de la nit d'estiu, de la seva olor. Vaig desconfiar de les meves forces, tenia, i encara encara, veure'm envoltat, atrapat dins una xarxa tenebrosa, repleta de crispació. M'agrada de perfil i al contrallum de l'estiu...) Però ara sóc a París, sota la pluja de tardor, a la rue Richer, a l'hotel Richer, "ubicat al ple cor de París, entre els grans boulevards" tal i com deia el fullet de l'hotel. Sóc a París col·leccionant periòdics, llibres antics, segells de mil colors mentre el cel de la ciutat esclata, explota per una pluja de tardor, aquesta pluja regeneradora que va reviure els parcs. Sóc a París així, de sobte, de forma inesperada, sense saber com ni per què. Mai el dolor, l'angúnia pot arribar a ser més estèril i buida. Sola. Sola en la penombra de l'habitació, de la cambra. Asseguda davant d'una torrentada d'aigua. I espero. Espero l'arribada de Jules, alemany, petit, introvertit amb les dones, presumptament intel·lectual...però també espero l'arribada de Jim, alt, francès, seductor, enèrgic i segur amb les dones...vos espero, vos desitjo, vos mantinc sobre la palma de la meua mà, pels cantons dels sentiments del meu cos, a la llunyania, prop de la meua pell que vibra i es profunditza davant el record. Em mantindré ferma, segura, serena, sense deixar que els esdeveniments em puguin superar, sense que res estigui fora de control, del meu control, sense que els esdeveniments em desbordin. El cor, el cor, el cor. El cor és una tremolor, un volcà, una papallona apassionada, un falcó devorador, un llop estepari. Sola, presonera del riu i de la pluja de tardor i les avingudes centrals formant una barrera, la barrera de sempre, i la ciutat/fantasma, la ciutat que tot ho explora, que tot ho... ■



Marti Martorell

L'article anterior acabava fent referència a la pel·lícula *Out of the Past (Retorno al pasado)* de Jacques Tourneur, estrenada l'any 1947. En aquesta segon article es farà un comentari detallat de la pel·lícula esmentada per veure'n alguns trets que porten a entendre el que és una pel·lícula negra.

*Out of the Past* és una pel·lícula basada en la novel·la *Build My Gallows High*, de Geoffrey Homes, pseudònim de Daniel Mainwaring, publicada l'any 1946. És evident que entre la pel·lícula i el llibre hi ha molts de

*Himself (1936), The Man Who Didn't Exist (1937), The Man Who Murdered Goliath (1938) i Then There Were Three (1938)*. Algunes d'aquestes novel·les foren adaptades al cinema, fet que li permeté col·laborar des del 1942 com a guionista, tasca a la qual, després de publicar *Build My Gallows High*, es dedicà exclusivament. Com gairebé totes les persones de pensaments esquerrans, va patir problemes seriosos durant la caça de bruixes.

De la seva banda, James Mallaham Cain (1892-1977) és un dels autors, juntament amb Dashiell Hammett i Raymond Chandler, més coneguts del

francès i fill del també realitzador francès Maurice Tourneur. Es pot assegurar que *Out of the Past* és una de les millors pel·lícules d'aquest director, però segurament és més conegut com a autor de pel·lícules de caire fantàstic, com ara *Cat People (La mujer pantera, 1942)* i *I Walked With a Zombie (Yo anduve con un zombi, 1943)*, i d'alguns westerns memorables, com són *Canyon Passage (Tierra generosa, 1946)* i *Wichita (1955)*. Aquestes pel·lícules són només mostres d'un dels directors que va demostrar ser un dels gran dels anys daurats de Hollywood.

A *Out of the Past* des del començament ja s'intueix que allò que es comença a mostrar no pot acabar bé de cap de les maneres: un cotxe arriba a Bridgeport, una població petita de Califòrnia; s'atura i el conductor demana per Jeff Bailey (Robert Mitchum), que ara no és al poble. Durant els primers minuts de la pel·lícula hi ha una presentació in absentia d'aquest personatge. Es dedueix, per les respostes que obté el conductor sobre Jeff Bailey, que es tracta d'un personatge que no desperta gaire simpaties entre la gent de Bridgeport. Mentre passa això, es veu que Jeff es troba amb Ann Miller (Virginia Huston) en un paisatge idíl·lic. S'estimen i ja fan plans per al futur, tot i que Ann és festejada per Jimmy Caldwell, el policia local del poble.

Una vegada que Jeff torna al poble, es troba amb la persona que havia demanat per ell, un enviat del gàngster Whit Sterling (Kirk Douglas). Li diu que precisament Sterling l'espera l'endemà per parlar-hi. Mentre Ann acompanya Jeff al lloc de trobada amb Sterling, Jeff li conta tota la història que el lliga amb Whit Sterling, uns fets que fins i tot l'obligaren a canviar de nom, ja que realment ell és Jeff Markham i no Bailey:

Tres anys enrere, Jeff fou contractat per Sterling perquè trobés Kathie Moffa (Jane Greer), que li havia disparat i se n'havia anat amb quaranta mil dòlars. Quan la trobà a Acapulco, però, en comptes de lliurar-la a Sterling, Jeff caigué en el parany que Kathie li ha-



punts en comú, sobretot si es té en compte que l'autor de *Build My Gallows High* i el guionista són la mateixa persona. No obstant això, no es pot deixar de banda el fet que en l'elaboració del guió cinematogràfic participà un altre autor del gènere negre de gran renom: James M. Cain.

Respecte de Geoffrey Homes (1902-1977), a més de la novel·la ja esmentada, va escriure *The Doctor Died at Dusk (1936), The Man Who Murdered*

gènere negre nord-americà. Dues pel·lícules clau d'aquest gènere, *Double Indemnity (Perdición)*, de Billy Wilder (1944), i *The Postman Always Rings Twice (El cartero siempre llama dos veces)*, de Tay Garnett (1946), estan basades en dues novel·les seves, amb el mateix nom que la pel·lícula en ambdós casos.

Jacques Tourneur (1904-1977), el director, és un realitzador cinematogràfic nord-americà d'origen

via preparat per tal de sortir de l'embolic en què s'havia ficat. La trampa era fer-li creure que ella no tenia els diners i que se n'havia enamorat. Una nit decidiren fugir de Whit Sterling i amagar-se a la ciutat de San Francisco. Una vegada que ja s'hi havien instal·lat, tot anava bé, fins que aparegué un enviat de Whit Sterling que els havia localitzat i, en comptes d'anar a avisar Whit Sterling, va intentar fer-los xantatge. La proposta era callar si li donaven els quaranta mil dòlars amb què fugí Kathie. Tot i no ser necessari, Kathie matà el xantatgista i fugí de l'escena de l'assassinat i de la vida de Jeff, però perdé el paper del banc en què es veia que ella havia fet un ingrés de quaranta mil dòlars, paper que descobrí Jeff, que ara sabia quina mena de persona era Kathie.

L'acció torna ara al moment present, en què Ann deixa en Jeff a la porta de la casa de Whit Sterling, que proposa a Jeff que l'ajudi a recuperar uns papers que el comprometen, a canvi de no tenir en compte que l'havia enganat en el passat. Jeff no té més remei que acceptar i encara ha de suportar de nou Kathie, que ha tornat a viure amb Sterling. Aquesta és la fita que marcarà finalment la seva destrucció. Tot i intuir-ho, Jeff no pot evitar caure en la trampa que li han parat Sterling i Kathie: és acusat de l'assassinat de la persona que tenia els papers comprometedors de Whit Sterling i, gràcies a una declaració falsa de Kathie que finalment —i gens casualment— caurà en mans de la policia, del xantatgista realment mort per Kathie. Fugitiu, encara té la possibilitat de veure's amb Ann. El diàleg que mantenen ambdós deixa ben clar que Ann encara l'estima i que hi confia. Jeff creu que encara té una possibilitat d'arreglar-ho tot, però les xarxes que ha preparat Kathie estan molt ben parades i no se'n portarà sort. Kathie l'obliga a deixar de banda Ann i a fugir cap a un altre país. Davant d'aquesta situació, Jeff telefona a la policia per avisar-los de la fugida que preparen. Quan ja tots dos són dins del cotxe, un control policíac intenta aturar-lo. Kathie, en assabentar-se'n, mata en Jeff i ella és abatuda a trets per la policia. No només hi ha, per dir-ho

d'aquesta manera, la destrucció física de Jeff, ja que també hi ha el malentès que fa que Ann cregui que Jeff només se n'havia aprofitat perquè encara realment estimava na Kathie. La destrucció, doncs, és total: no només mor, sinó que hi ha un procés de degradació moral del concepte que Ann tenia de Jeff.

Respecte d'*Out of the Past*, el director i crític francès Bertrand Tavernier afirma: «La sonambúlica interpretació de Robert Mitchum frente a un notable Kirk Douglas, y la estremecida direcció infunden un aire de pesadilla a esas perigraciones de un detective, prisionero semi-voluntario de una se-

na en gran part de les pel·lícules de gènere negre (*High Sierra* (*El último refugio*), Raoul Walsh, 1941 o *They Live by Night* (*Los amantes de la noche*), Nicholas Ray, 1947, en són també exemples ben significatius). Per tant, el món rural (claror) és vist com el lloc beatífic i l'urbà (fosca) és identificat com el cau del mal.

Encara també es pot assenyalar la presència de la dona fatal, encarnada pel personatge de Kathie Moffa i que té com a part oposada la figura d'Ann Miller. Mentre la primera fa referència al tipus de dona que, servint-se de la seva sexualitat, provoca que l'home



Perdició

rie de maquinacions.» Un factor que contribueix a la creació d'aquest aire de malson és la tasca feta pel director de fotografia Nicholas Musuraca, també cap de fotografia en algunes pel·lícules de Fritz Lang. Nicholas Musuraca, italià de naixement, és un altre exponent dels europeus emigrats a Hollywood i que contribuïren a crear una cinematografia que, a partir de l'eclecticisme que aquest fet suposa, fins als anys cinquanta pot considerar-se una de les millors del món. La il·luminació que fa servir Musuraca mitjançant composicions geomètriques crea tot un món propi ple de característiques oníriques i d'aspecte amenaçador. La fotografia en blanc i negre encara augmenta més aquestes sensacions. A més, la identificació de la llum diürna amb les imatges que passen al camp i la llum nocturna amb les quals passen a la ciutat és molt comu-

que se li ha interposat caigui en desgràcia, la segona funciona com a prototipus de la dona que es converteix en l'esposa submissa que sempre fa costat a l'home.

Un darrer punt que cal esmentar és el tractament del personatge de Jeff Bailey: no és un personatge maniqueu, és a dir, no és cap paradigma d'home dolent o, per contra, d'home bo, sinó que és un personatge fill del seu temps i de la circumstància que li ha tocat viure. És un home que s'ha deixat emportat per l'engany i que ha caigut en el parany parat per una dona. És fill de la misèria, sempre ha hagut de lluitar per sobreviure i tanmateix acaba assassinat enmig d'una carretera vist simplement com «un home molt dolent» que ha merescut la mort apropiada segons la seva condició. ■

# Algunes petjades de cel·luloide de l'any 99

Josep C. Romaguera

No hi ha cap dubte que el gran esdeveniment de l'any, almanco dins la nostra galàxia, fou el retorn de Stanley Kubrick amb l'estrena de la seva obra pòstuma *Eyes wide shut*, de la qual semblava que ja s'havia dit tot abans de veure-la. Pel·lícula d'una riquesa extraordinària, ambigua i desconcertant, gaudeix d'una posada en escena suggerent i regida per un escaire i cartabò mil·limètrics que empra el genial Kubrick, qui elabora una radiografia de les relacions de parella dins l'àmbit bugès, destacant les misèries morals i les passions ocultes d'éssers que, de sobte, es desvetllen indefensos davant les implicacions metafísiques que es descobriren en el relat. L'altra tornada que va aixecar gran expectació va tenir com a protagonista Terrence Malick, qui després de vint anys absent, va irrompre de manera brillant amb el que aparentment era un film bèl·lic però que anava més enllà del fragor de la batalla per endinsar-se, mitjançant digressions fetes per l'alternança de vuit veus *en off*, dins les consciències d'uns soldats envaïts per la por. *La delgada línea roja* és una pel·lícula polifònica, que aporta una visió plural sobre les contrarietats dels protagonistes i s'adina en el conflicte interior humà entre el bé i el mal, i antibèl·licista, alternant la brutalitat del combat amb l'entotsolada contemplació de la naturalesa,

reproduïda per unes imatges de ple alè poètic.

Un altre director que portava un cert temps lluny de les pantalles era Sam Raimi, el qual ens va sorprendre per la seva magistral *Un plan sencillo*. Exemple de com es produeix la consolidació d'un cineasta que deixava intuir, sempre de forma irregular, el gran talent que portava dintre. Un guió perfecte, model de sobrietat, i la composició d'uns personatges memorables són el motor d'una faula que demostra com l'ambició desmesurada d'uns quants mediocres tan sols pot portar a una conducta ètica que es guia per l'egoisme i l'instint de supervivència. Raimi desenvolupa la història, controlant el ritme pas per pas i composant la planificació per tal de treure sense malabarismes la màxima càrrega expressiva. El que no va portar cap sorpresa, gràcies al fet que darrerament no ens decepciona, fou Woody Allen, que té la gran habilitat de repetir-se i no cansar-nos mai. Fidel a la seva cita anual, Allen va aterrar amb *Celebrity*, mirada incisiva sobre el món de la fama i les seves falsetats, que desprèn acidesa i corrossivitat a través del periple d'un personatge que en el seu interior no amaga res més que un pobre imbecil.

Aquest any el terratrèmol es va produir amb l'arribada de la música zín-gara, un estol d'oques i els mafiosos dels Balcans que ens va portar Emir Kusturica. La seva delirant i absurda *Gato negro, gato blanco* va provocar la controvèrsia entre els qui calumniem i s'ofenen amb el personal món que descriu i els qui admiren, entre els quals m'hi he d'incloure, i disfruten amb el surrealisme delirant de les situacions i el barroquisme de les seves imatges, les quals revelen metàfores no exemples d'una contundent càrrega crítica dins el context polític i social en el qual s'emmarquen.

Del cinema nord-americà, a part dels dos ja esmentats, cal citar dos directors que es troben entre els més interessants. Per una banda, hem de comentar l'estrena de *Limbo*, la darrera pel·lícula de John Sayles, tal volta el millor hereu dels grans directors clàssics com Hawks o Ford, i un director sempre fidel a ell mateix i a la seva manera de contar històries. *Limbo* és una excel·lent pel·lícula que es desenvolupa de manera pausada però ferma, presentant uns personatges que, com ja és habitual en Sayles, porten el pes d'un passat obscur. A més, el director demostra la seva habilitat com a narrador, tant amb el recurs del diari inventat per un dels protagonistes, com per la suggerència i ambigüitat d'un sorprenent final. Per altra banda, també s'ha d'assenyar l'estrena de *El caso Winslow* darrera pel·lícula de David Mamet, qui sembla allunyar-se de les seves obres habituals, contigües amb els paràmetres del cinema negre. Res més erroni, Mamet canvia l'ambientació però, al cap i a la fi, el que proposa és la constatació de tam de difoses com son les fronteres que separen la veritat de la mentida, i ens trasllada en la seva conclusió final a nivells quasi metafísics.

Qui també va tenir coses a dir respecte al tema de la mentida fou Claude Cha-



“No hi ha cap dubte que el gran esdeveniment de l’any,  
almanco dins la nostra galàxia, fou el retorn de Stanley Kubrick  
amb l’estrena de la seva obra pòstuma *Eyes wide shut*...”

brol, qui a la seva magnífica *En el corazón de la mentira* estableix un triangle amorós per aprofundir en els problemes ètics i en les controvèrsies psicològiques dels humans. Al seu voltant, Chabrol estructura una intriga criminal que funciona com un McGuffin però que fa avançar la història amb la lleugeresa d’una comèdia, encara que el rerefons de la pel·lícula tingui un pòsit filosòfic. Eric Rohmer, company generacional de Chabrol, ens va meravellar amb una obra mestra que clausura els seus *Contes de les quatre estacions*. *Cuento de otoño* és una nova mostra del seu estil senzill i transparent, que va a la recerca de la veritat i la bellesa sorgida de la realitat. pel·lícula que torna a parlar de les manipulacions envers l’amor i que deixa, com sempre passa amb Rohmer, una porta oberta a la irrupció de l’atzar.

Erick Zonka no podria haver tengut millor debut amb *La vida soñada de los ángeles*, una pel·lícula que parla de coses senzilles, fets quotidians però que s’eleva en els seus plantejaments al reflectir l’enfrontament entre dues concepcions diferents de la vida, exposades en la relació d’amistat entre Isa i Marie. La mirada de complaença i solidaritat apropa més la història l’espectador, juntament amb un estil propi del documental en què s’hi introdueix la ficció argumental. Com a darrer apunt del nostre país veí s’ha de citar una obra mestra com *Hoy comienza todo* del genial director Bertrand Tavernier, qui demostra un domini absolut de la posada en escena, adoptant a cada situació dramàtica la planificació més adient, i l’extraordinària elaboració d’un guió al qual extreu la contundència del seu discurs, conscienciant l’espectador que aquesta petita epopeia quotidiana era doblement necessària, tant per la lliçó social com per la lliçó artística.

Durant l’any passat vam poder veure la darrera i esplèndida pel·lícula del mexicà Arturo Ripstein, *El coronel no tiene quien le escriba*. Fidel al seu estil i a una manera de contar les coses, Ripstein estructura la pel·lícula en llargs plans-seqüència que aporten a la posada en escena una complexitat extraordinària i un sentit ritual que s’a-

dapta al ritme pausat i reposat amb el qual es desenvolupa aquesta història sobre dues ànimes immerses en la soledat i la misèria. La pel·lícula de Ripstein gaudeix de la magnífica interpretació dels actors i d’una calculada progressió dramàtica que escorxa el cor com si fos una ceba.

Uns dels gran esdeveniments de l’any va tenir com a protagonista el con-

cultura, es barregen amb el so suggerent i embriagador de la música cubana, elaborada per uns músics excel·lents que confessen davant la càmera l’anonimat d’unes vides, que són ignorades degut a la marginació cultural que pateixen.

Finalment destacar dues autèntiques meravelles. La primera és *Wonderland* de Michael Winterbottom, que se-



trovertit Lars Von Trier, el qual va portar a la pràctica, amb *Los idiotas*, las regles establertes en el manifest Dogma. Obra radical en les seves concepcions formals i narratives, la pel·lícula del danès esdevé com a mínim necessària en èpoques d’esperits endormissats. Pel qui escriu, *Los idiotas* és una obra mestra, que té l’audàcia d’elaborar una posada en escena partint de la inexistència d’aquesta i que propugna la llibertat creativa per damunt qualsevol cosa a més de dur implícita un discurs moral, carregat de vertadera dinamita. Cal destacar també l’estrena de *Buena Vista Social Club* de Wim Wenders, deliciosa pel·lícula documental en què la càmera de l’alemany segueix el trajecte que fa el seu amic Ry Cooder a la recerca d’un grup de músics cubans. Les imatges, gens estilitzades però vertaderes i captadores de l’essència d’un país i una

gueix la història de tres germanes durant quatre dies per la ciutat de Londres. Rodada càmera amb mà pels carrers de la ciutat sense utilitzar altres ni il·luminació addicional recupera en certa manera l’esperit del free cinema; *Wonderland* és un brillant exercici que incorpora un relat de ficció dins l’anàrquic estil documental, extraient un petit poema èpic sobre les heroïcitats i tragèdies del dia a dia. També protagonitzada per tres germanes ens trobam *Happiness* de Todd Solondz, qui té la tortuosa habilitat de provocar la riallada amb situacions d’una duresa que van més enllà d’allò suportable. Comèdia cruel o drama hilarant, *Happiness* resulta ser una obra contundent, que esgarrija per la sequetat expressiva i pel to irreverent que empra per reflectir les misèries morals d’una societat que al cap i a la fi s’ha de mirar amb tendresa. ■



# Les pel·lícules del mes de Febrer

LES PEL·LÍCULES DE TEMPS MODERNS DE 1999

## LA VIDA SOÑADA DE LOS ÁNGELES

Dia 2 de febrer a les 18:00 hores



### Nacionalitat i any de producció:

França, 1998

### Títol original:

*La vie rêvée des anges*

### Producció:

Les Productions Bagheera, Diaphana Productions, France 3 Cinéma

### Director:

Erick Zonka

### Guió:

Erick Zonka i Roger Bohbot

### Fotografia:

Agnès Godard, en color

### Música:

Yann Thiersen

### Muntatge:

Yannick Kergoat

### Durada:

113 minuts

### Intèrprets:

Elodie Bouchez, Natacha Regnier, Grégoire Colin, Patrick Mercado, Jo Prestia, Frédérique Hazard

## WONDERLAND

Dia 2 de febrer a les 20:00 hores



### Nacionalitat i any de producció:

Gran Bretanya, 1999

### Títol original:

*Wonderland*

### Producció:

Kismet Films, Revolution Films, BBC Films para Polygram Filmed Entertainment

### Director:

Michael Winterbottom

### Guió:

Laurence Coriat

### Fotografia:

Sean Bobbitt, en color

### Muntatge:

Trevor Waite

### Música:

Michael Nyman

### Durada:

108 minuts

### Intèrprets:

Shirley Henderson, Gina McKee, Molly Parker, Ian Hart, John Simm, Stuart Townsend

## HAPPINESS

Dia 9 de febrer a les 18:00 hores



### Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1998

### Títol original:

*Happiness*

### Producció:

Good Machine Productions, Killer Films per a October Films

### Director:

Todd Solondz

### Guió:

Todd Solondz

### Fotografia:

Maryse Alber, en color DuArt

### Música:

Robbi Kondor

### Muntatge:

Alan Oxman

### Durada:

120 minuts

### Intèrprets:

Jane Adams, Dylan Baker, Lara Flynn Boyle, Ben Gazzara, Jared Harris, Philip Seymour Hoffman, Jon Lovitz

## CUANDO VUELVAS A MI LADO

Dia 9 de febrer a les 20:00 hores



### Nacionalitat i any de producció:

Espanya, 1999

### Títol original:

*Cuando vuelvas a mi lado*

### Directora:

Gracia Querejeta

### Guió:

Gracia Querejeta, Elías Querejeta, Manuel Gutiérrez Aragón

### Fotografia:

Alfredo Mayo

### Música:

Angel Illaramendi

### Durada:

95 minuts

Intèrprets: Mercedes Sampietro, Jorge Perugorria, Julieta Serrano, Marta Belaustegui, Adriana Ozores, Rosa Mariscal

## BUENA VISTA SOCIAL CLUB

Dia 16 de febrer a les 18:00 hores

### Nacionalitat i any de producció:

Alemanya - EUA, 1998



# Les pel·lícules del mes de Febrer

LES PEL·LÍCULES DE TEMPS MODERNS DE 1999



**Títol original:**

*Buena Vista Social Club*

**Producció:**

Road Movies Filmproduktion,  
Kintop Pictures

**Director:**

Wim Wenders

**Fotografia:**

Jörg Widmer, Robby Müller i Lisa  
Rinzler, en color

**Música:**

Buena Vista Social Club

**Muntatge:**

Brian Johnson

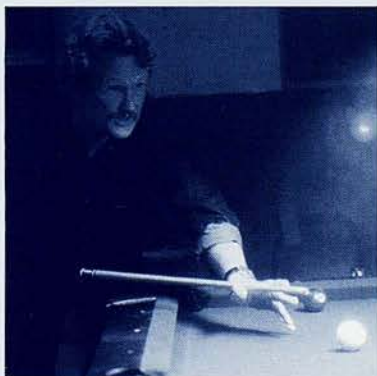
**Durada:** 104 minuts

**Intèrprets:**

Ry Cooder, Compay Segundo,  
Rubén González, Ibrahim Ferrer,  
Elíades Ochoa

## LIMBO

Dia 16 de febrer a les 20:00 hores



**Nacionalitat i any de producció:**

EUA, 1999

**Títol original:**

*Limbo*

**Producció:**

Green/Renzi Productions per a

**Screen Gems**

**Director:**

John Sayles

**Guió:**

John Sayles

**Fotografia:**

Haskell Wexler, en color

**Música:**

Mason Daring

**Muntatge:**

John Sayles

**Durada:** 126 minuts

**Intèrprets:**

Mary Elizabeth Mastrantonio,  
David Strathairn, Vanessa Martínez,  
Kris Kristofferson, Casey Siemaszko

## HOY EMPIEZA TODO

Dia 23 de febrer a les 17 hores



**Nacionalitat i any de producció:**

França, 1999

**Títol original:**

*Ça Commence aujourd'hui*

**Producció:**

Les films Alain Sarde / Little Bear,  
TF1 Films Productions

**Director:**

Bertrand Tavernier

**Guió:**

Dominique Sampiero, Tiffany  
Tavernier, Bertrand Tavernier

**Fotografia:**

Alain Choquart

**Muntatge:**

Sophie Brunet, Sophier Mandonnet

**Durada:**

117 minuts

**Intèrprets:**

Philippe Torreton, Maria Pitarresi,  
Nadia Kaci, Veronique Ataly,  
Nathalie Becue, Emmanuelle Bercot,

## EYES WIDE SHUT

Dia 23 de febrer a les 19 hores



**Nacionalitat i any de producció:**

EUA, 1999

**Títol original:**

*Eyes Wide Shut*

**Producció:**

Hobby Films, Pole Star Productions  
para Warner Bros

**Director:**

Stanley Kubrick

**Guió:**

Stanley Kubrick i Frederic Raphael,  
segons la novel·la d'Arthur Schnitzler

**Fotografia:**

Larry Smith, en color DeLuxe

**Música:**

Jocelyn Pook

**Muntatge:**

Nigel Galt

**Durada:**

159 minuts

**Intèrprets:**

Tom Cruise, Nicole Kidman,  
Sydney Pollack, Marie Richardson,  
Rade Sherbedgia, Todd Field

# 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*