

Núm. 64
Juny
2000

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

ESPECIAL

Les ciutats imaginàries del cinema

Cicles:

- LES MAJORS: RKO
- PIONERS DE LA DIRECCIÓ ARTÍSTICA
- JOSEPH L. MANKIEWICZ

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Sumari

Editorial i llibres 3	La ciutat sense nom, per Antoni Oliver 12	John Ford, per Joan Obrador 24 - 25
RKO, per Fisavi 4 - 6	Brigadoon, per Pere Antoni Pons 13	Agustí Villaronga, per M. À. Vidal 26 - 27
Bandes de so, per Hazael González 7	Dark City, per F. Garcia Pons 14	Crítica. El mar, per J. Franco i Giner 28
1913: Visita reial, per Catalina Aguiló 8	Blade Runner, per Jorge Martí 15	Crítica. Al límite i La ducha, per Joan Bover 29
■ ESPECIAL LES CIUTATS IMAGINÀRIES DEL CINEMA	Metrópolis, per Reynaldo González 16 - 17	Ciudadà Welles, per Zoia Barash 30
Donnafugata, per Antoni Serra 10	Samarkanda, per Toni Figuera 18 - 19	Els oficis cinematogràfics, per F. J. Sánchez-Cuenca 31
Freedonia, per Enric Alberich 11	Innisfree, per Eduardo Jordà 20 - 22	Cinema a "Sa Nostra" juny i juliol 32 - 35
	Innisfree, per Xavier Flores 23	

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Juny 2000. Núm. 64

Edita

Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 72 52 10
Fax 71 37 57
vidal.cultura.palma@osic.sanostra.es

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

Jeroni Vidal, Catalina Aguiló
Antoni Serra, Enric Alberich
Hazael González,
Pere Antoni Pons, F. Garcia,
Eduardo Jordà, Jorge Martí,
Antoni Oliver,
Reynaldo González,
Joan Obrador,
Miquel Àngel Vidal
Joan Bover, Josep Franco,
Zoia Barash,
F. J. Sánchez Cuenca

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" de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

TO BE OR NOT TO BE

Quan són dos que cavalquen en un cavall, un ha d'anar al darrere

William Shakespeare

El millor *Hamlet* d'una generació de privilegiats és mort. John Gielgud, l'actor que va cedir el major protagonisme al seu germà de generació Laurence Olivier, tenia 96 anys i era la veu per a la qual Shakespeare ha-

via escrit la seva obra teatral. Paradigma de l'actor clàssic del teatre anglès és conegut internacionalment per les seves *visites a altres planetes*, tal com qualificava ell mateix les incursions en cinema i televisió.

Per escriure el guió d'una bona pel·lícula fan falta dos anys, per rodar-la dos mesos, per a fer el muntatge dues setmanes, dos dies per a rematar-la, dues hores per a veure-la i només dos minuts per a oblidar-la. Falten només dos mesos perquè el Centre de Cultura faci realitat el cicle dedicat a l'autor de la frase: Joseph Mankiewicz, el director que segons els més exigents marca l'etapa final del que es considera gran cinema.

Els dos personatges, Gielgud i Mankiewicz coincidiran doncs el mes de juliol al Centre de Cultura en la projecció de *Julius Cesar*. Abans, el mes de juny, el mateix escenari acollirà un cicle de ciutats imaginàries, aquelles urbs creades específicament per al món cinematogràfic.

Durant dos mesos, juliol i agost, com cada any, Temps Moderns descansarà. Així aprofitarem per a concedir un descans als col·laboradors i també al públic lector. A principis de setembre establirem de bell nou el contacte amb tots. Bon estiu i millor cinema.

TEMPS MODERNS RECOMANA

LLIBRES

Miquel Muntaner

El Oficio de escribir cine y televisión
Luis Tomás Melgar
510 pàgs. 3.950.- ptes.

Aquest llibre va adreçat a aquells que pretenen escriure guions, bé de cinema o de televisió, però, també a qui per ofici, estudi o crítica, han de veure amb ulls professionals les obres de cinema o televisió, i per aquells que no poden aturar-se en la superfície de l'obra, perquè han d'analitzar la seva estructura i consistència, la manera com està feta. En el cas del guionistes, per ajudarlos a seguir endavant, pas a pas, pel camí de la pròpia creació; en el cas dels productors, directors, o en el dels consultors de guions, per posar a les seves mans nous recursos amb els quals analitzar els guions que se'ls presentin.

Però és, també, i sobretot, d'un gran ajut per als estudiants de periodisme, publicitat i comunicació audiovisuals, ja que els ajuda a

aprofundir en els seus estudis de cinema i televisió.

El Peplum
La antigüedad en el cine.
Rafael de España
452 pàgs. 2.300.- ptes.

Amb la paraula "peplum" els crítics francesos varen voler definir un dels gèneres més fascinants i singulars en la història del cinema; tot un univers de cartó-pedra ple de musculosos episodis de l'antiguitat, fent, molt sovint, més ús de la fantasia que no de la fidelitat històrica. Amb intenció exhaustiva i vocació enciclopèdica, el llibre detecta una història paral·lela del món antic vers la seva representació cinematogràfica, analitzant el seu desenvolupament teatral –els anomenats *toga plays*– fins al seu cim, passant, per suposat, per les primiti-



ves produccions èpiques del cinema mut. L'edat d'or del súper espectacle en "cinemascope" i les aproximacions autorals als seus codis genèrics.

El novio del cine
Vicente Molina Foix
213 pàgs. 2.200.- ptes.

Barreja de memòria, retrats i assaig. Per les seves pàgines evocadores sorgeixen acomodadors i fantasmes; amazones negres i directors de culte; cinematòfocs genials, prostitutes, espectadors adormits, actors inoblidables... llàgrimes de riure, de pena, besades castes... i no tant: records i anècdotes que l'autor, molt entès, ens conta per a contagiarnos la seva mateixa passió pel cinema, com bé queda demostrat per la seva llarga trajectòria de crític i escriptor cinematogràfic.



R.K.O.

La menor de les "majors"

- 1928. La R.K.O. (Radio-Keith-Orpheum) es va fundar el mes d'octubre per iniciativa de David Sarnoff. El primer president va ser Hiram Brown i Joseph Schnitzer –un dels pioners del Film Booking Offices of America (FBO)– el director de la divisió cinematogràfica. –Va néixer amb el sonor i va morir vint-i-cinc anys més tard, amb l'arribada de la televisió
- No va tenir mai, com la Warner o la Metro, un gran magnat al capdavant de la companyia, per la qual cosa va patir nombrosos canvis en la nòmina del personal directiu.
- El millors beneficis econòmics van ser de distribució: els llargmetratges de Samuel Goldwyn, els *cartoons* de Walt Disney i els documentals de la Pathé.

- 1929. La plantilla inicial era discreta i la formaven William Le Baron com a cap d'estudi, el compositor Oscar Levant, els directors Wesley Ruggles o Luther Reed, i els intèrprets Bebe Daniels, Betty Compson, Richard Dix i Rudy Vallée.

Anys 30. Tot i els efectes de la Depressió sobre la indústria cinematogràfica, la RKO va viure, ens els anys trenta, els seus millors moments artístics, gràcies en bona part als mèrits del productor David O. Selznick, casat amb la filla de Louis B. Mayer.

- 1931. *Cimarrón* de Wesley Ruggles guanya tres Oscars de l'Acadèmia. –La incorporació de Selznick va suposar la incorporació d'un *stock* d'estrelles com Constance Bennett, Ann Harding o Bill Boyd.
- Selznick va impulsar, també, la contractació de George Cukor, Katharine Hepburn o Fred Astaire.
- 1932. *Girl of the Rio* de Herbert Brennon va suposar el debut de Dolores del Rio i *A Woman Commands* va significar la resurrecció de Pola Negri amb el seu primer film parlat.
- És l'any d' *El malvado Zaroff* de Merian C. Cooper i Ernest



Schoedsack.

–*Ave del paraíso* de King Vidor, amb Joel McCrea i Dolores del Rio.

–*Hollywood al desnudo* i *Tentación* de George Cukor, que dirigeix a Constance Bennet.

- 1933. *King Kong* de Cooper i Schoedsack.

–*Volando hacia Río de Janeiro*, la primera amb la parella Fred Astaire-Ginger Rogers.

- 1934. Merian C. Cooper cedeix la direcció de la producció de l'estudi a Pandro S. Berman –mà dreta de Selznick. La productora, aquest any, aconsegueix èxits com *La patrulla perduda*, *La alegre divorciada* o *Cautivo del deseo*.

- 1939. Amb la incorporació de George J. Shafer com a president i director de la RKO, l'empresa va assolir un nou període d'expansió en el qual proliferen figures de prestigi i títols notables. Schaefer reprèn el sistema d' "unitats de producció" i estimula la participació de productors independents relacionats amb altres mitjans d'expressió artística: empresaris teatrals com Max Gordon i Harry Goetz; els guionistes Gene Towne i Graham Baker; i Orson Welles, director del Mercury Theatre.

- 1940. Un punt i a part en l'evolució de la productora, ja que la gosadia dels seus plantejaments i la

irresponsabilitat dels càlculs econòmics permetrà operacions de prestigi sense precedent: *Ciudadano Kane* d'Orson Welles.

- Anys 40. La RKO va reforçar l'estudi amb el fitxatge d'actors com Gregory Peck i Frank Sinatra, de realitzadors com Edward Dmytryk o de productors com Val Lewton. Va ser l'època daurada de la sèrie B, amb propostes tan estimulants com les pel·lícules dirigides per Jacques Tourneur (*La mujer pantera*, *Yo anduve con un zombie* i *El hombre leopardo*).

–Durant aquesta dècada, la productora durà a terme una espectacular campanya de contractació d'actors com Bing Crosby, Ingrid Bergman, John Wayne, Rosalind Russell i George Raft.

- 1947. El pas del productor liberal i progressista Dore Shary, al qual va tocar viure el començament de la persecució maccarthysta a Hollywood, va ser decisiu. Va produir *Encrucijada de odios* d'Edward Dmytryk, que, entre altres mèrits, va suposar el descobriment de Robert Mitchum.

–*Retorno al pasado* de Jacques Tourneur amb Robert Mitchum, Jane Greer i Kirk Douglas.

–La productora passa a mans de Howard Hughes, que va convertir

“...El pas del productor liberal i progressista Dore Shary, al qual va tocar viure el començament de la persecució maccarthysta a Hollywood, va ser decisiu. Va produir *Encrucijada de odios* d'Edward Dmytryk, que, entre altres mèrits, va suposar el descobriment de Robert Mitchum.”

...

la RKO en la plataforma que necessitava per dur a terme els seus capritxos; víctima del seu nepotisme, la *major* va entrar en un declivi inexorable.

- 1950-1951. Durant aquest bienni, les conseqüències de la política empresarial de Hughes varen tenir un reflex explícit en la producció de la RKO, ja que els compromisos sentimentals amb Jane Russell el varen obligar a comprar-se a ell mateix *The Outlaw*, film que ell mateix havia dirigit l'any 1941, i imposava la seva presència a *Las fronteras del crimen*, *Las Vegas* o *Una aventurera en Macao*.
- 1952. Hughes ven les seves accions. Els compradors varen ser un grup financer de Chicago de tipus gangsteril i, tot i que poc després va recuperar el control de les accions, va

haver de tornar a vendre l'any 1954. En aquest darrer cas, el comparador serà una filial de la General Tire and Rubber Company, que controlava sis emissores de televisió.

- 1957. A finals d'any, els estudis es varen vendre a Desilu Inc, l'empresa formada per Lucille Ball i Desi Arnaz. Els darrers films amb el logotip RKO els va distribuir la Universal.

PEL·LÍCULES

Cimarrón (1931)
Doble sacrificio (1932)
Girl of the Rio (1932)
A Woman Commands (1932)
El malvado Zaroff (1932)
Ave del paraíso (1932)
Hollywood al desnudo (1932)
Tentación (1932)
King Kong (1933)



Volando hacia Río de Janeiro (1933)
La patrulla perdida (1933)
La alegre divorciada (1933)
Cautivo del deseo (1933)
Roberta (1935)
La feria de la vanidad (1935)
La gran aventura de Silvia (1935)
El delator (1935)
Sigamos la flota (1936)
La fiera de mi niña (1938)
Gunga-Din (1939)
Esmeralda la zángara (1939)
Ciudadano Kane (1940)
The Outlaw (1941)
La mujer pantera (1942)
El cuarto mandamiento (1942)
Yo anduve con un zombie (1943)
El hombre leopardo (1943)
Tras el sol naciente (1943)
Un corazón en peligro (1944)
Historia de un detective (1944)
Venganza (1945)
Encadenados (1946)
Encrucijada de odios (1947)
Retorno al pasado (1947)
El fugitivo (1947)
Fort Apache (1948)
The Set Up (1949)
Las fronteras del crimen (1951)
Las Vegas (1952)
Una aventurera en Macao (1952)



DIRECTORS

Dorothy Azner
 Clifford Odets
 Edward Dmytryk
 Ernest Schoedsack
 George Cukor
 George Stevens

...

Gregory La Cava
Howard Hawks
Howard Hughes
Jacques Tourneur
John Cromwell
John Farrow
John Ford
King Vidor
Mark Sandrich
Meriam C. Cooper
Orson Welles

Pennsylvania 1904-Acapulco,
Mèxic 1984)
Robert Ryan (Chicago, Illinois 1909-
Nova York 1973)
Franchot Tone (Niagara Falls, Nova
York 1905-Nova York 1968)
Sir Cedric Hardwicke (Lye, Anglaterra
1893-Nova York 1964)
Edmon O'Brien (Nova York 1915-
Inglewood, Califòrnia 1985)
Ben Jonhson (Furnace, Oklahoma

Robert Mitchum (Bridgeport, Con-
necticut 1917-Los Angeles 1997)
Joseph Cotten (Petersburg, Virginia
1905-1994)
Everett Sloane (Nova York, 1909-
Brentwood, Califòrnia 1965)
Cary Grant (Bristol, 1904-Daven-
port, Iowa 1986)

ACTRIUS

Betty Compson (Beaver, Utah 1897-
Glendale, Califòrnia 1974)
Bebe Daniels (Dallas, Texas 1901-
Londres, Anglaterra 1971)
Ann Harding (San Antonio, Texas
1902-Sherman Oaks, Califòrnia
1981)
Constance Bennett (Nova York 1905-
Fort Dix, Nova Jersey 1965)
Dolores del Rio (Durango,
Mèxic 1905-New Port Beach,
Califòrnia 1983)
Agnes Moorehead (Clinton, Massa-
chusetts 1906-Rochester, Min-
nesota 1974)
Mary Astor (Quincy, Illinois 1906-1987)
Fay Wray (Alberta, Canadà 1907-
Brentwood, Califòrnia 1982)
Ingrid Bergman (Estocolm, 1915-
Londres 1982)
Katharine Hepburn (Hartford, Con-
necticut 1907)
Ginger Rogers (Independence, Mis-
souri 1911)
Joan Fontaine (Tòquio, Japó 1917)
Maureen O'Hara (Millwall, Irlanda
1920)
Jane Russell (Bemidje, Minnesota 1921)
Jane Greer (Washington D.C. 1924) ■



Robert Stevenson
Rouben Mamoulian
Wesley Ruggles
William A. Seiter
William Dieterle

ACTORS

Jack Carson (Carmen, Manitoba 1910-
Los Angeles, Califòrnia 1963)
George Sanders (Leningrad, 1906-
Barcelona, Catalunya 1972)
Paul Stewart (Nova York, 1908-Los
Angeles, Califòrnia 1986)
Charles Laughton (Scarborough,
Yorkshire, 1899-Los Angeles,
Califòrnia 1962)
Richard Dix (Saint Paul,
Minnesota, 1894-Los Angeles,
Califòrnia 1949)
Tim Holt (Beverly Hills,
Califòrnia 1919-Shawnee,
Oklahoma 1973)
Johny Weissmuller (Windberg,

1918)
Victor McLaglen (Tunbridge Wells,
Irlanda 1886-Newport Beach,
Califòrnia 1959)
Fred Astaire (Omaha, Nebraska
1899-Los Angeles 1987)
King Kong (Illa de la calavera, ?-
Empire State Building, Nova York
1933)
Richard Dix (Saint Paul, Minnesota
1894-Los Angeles 1949)
Bill Boyd (Hendrysburg, Ohio 1885-
South Laguna Beach, Califòrnia
1972)
Joel MacCrea (Los Angeles 1905-
1990)
Gregory Peck (La Jolla, Califòrnia
1916)
John Wayne (Winterset, Iowa 1907-
Los Angeles 1979)
George Raft (Nova York, 1895-Los
Angeles 1980)
Paul Henreid (Trieste, Itàlia 1908-
1992)



"Veus una noia un parell de cops a la setmana, només per diversió, i ja es pensa que et divorciaràs de la teva esposa. I jo et deman, és això just?"

"No, senyor, no és massa just. Especialment per a la seva dona."

Fred MacMurray a Jack Lemmon a *El Apartamento* (1960) de Billy Wilder.



Hazael González

Trabajos de amor perdidos (*Love's Labours Lost*, 1999) és el darrer treball fins ara que ens arriba a les pantalles del shakespeareà Kenneth Branagh, realitzador anglès (a qui es poden perdonar desbarats interpretatius com *Wild Wild*

West o *Promesas incumplidas*) que ha adaptat el dramaturg tant en teatre com en pantalla gran in comptables vegades, i aquesta n'és una més, que no els engani l'aparença de musical ambientat en l'any 1939 i següents... Musical, sí: cançons a balquena, George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin... però per damunt (i per davall) de tots aquests noms, l'ombra del col·laborador habitual, mister Patrick Doyle per als amics...

Amics habituals, tant que quan Branagh es va ficar en la direcció cinematogràfica (devers 1989, amb un Shakespeare tan immens com *Enrique V-Henry V-*), el seu amic i actor de la seva companyia teatral (la Renaissance Theatre Company, que ara també produeix cine, i que, ves per on, es diu The Shakespeare Film Company, en la qual també interpreta petits papers) Pat Doyle el va acompanyar en l'intent, fent una banda sonora per primera vegada... i amb un encert que espanta a propis i estranys, tot i que s'ha de reconèixer que Branagh sempre li ha donat totes les facilitats (temps, visualització, consultes prèvies al rodatge...). Un *score* suau, brillant però alhora amb força, que fa servir amb agilitat dues melodies perfectament entrelaçades sense crear cap disonància que va tenir molt a veure amb l'èxit que varen recollir el film i el director. També Doyle se'n beneficiaria, ja que a partir d'aquest moment sempre ha estat al costat de Branagh amb èxits com *Morir todavia* (*Dead Again*, 1991, amb temes foscos i grinyoladissos que resalten el so insuportable de les tisorres protagonistes); *Mucho ruido y pocas nueces* (*Much Ado About Nothing*, 1993, més sensible i clar, però una mica reiteratiu); *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994, la seva vertadera obra magna, tan grandiloqüent i majestuosa com la història, i traçada en base a un bellíssim tema d'amor: *The Wedding Night*),

etc; fins a arribar a la present, en què es desenvolupa amb la mestria i el domini que el caracteritzen. En lloc de subordinar-se a les cançons, Doyle les embolcalla i hi juga fragmentant-les i tornant-les a unir, crea entrelleços de suport per a les imatges d'un film que en si mateix és peculiar, ja que no és teatre, ni cine, ni teatre filmat, sinó més aviat una mena de cine teatral, d'art escènic en el qual la càmera és un ajudant i no pot (ni vol) captar-ho tot... i el compositor ajuda amb la seva mà sàvia (Doyle és un consumat musicògraf, cosa que no tots poden dir en aquesta professió) a polir les arestes, a lligar-ho tot i donar-li aquest aspecte compacte i bell, sense fisures, un producte atípic, però no per això fallit... i això repercuteix, és clar, en si mateix, ja que aquesta composició és això, un enorme (i molt elaborat, insístesc) ball gegantí en què les principals figures són les cançons, sí, però què seria del film sense la seva feina?...

Malauradament, el film ha passat una mica inadvertit per les nostres pantalles, no és tan fàcil tampoc de digerir com altres de la seva mena... però si algú està interessat a gaudir de l'esplèndid treball d'aquest mestre tan relativament jove té moltes oportunitats, i ni tan sols lligades a Branagh, perquè Doyle ha fet feina amb directors de la qualitat de Régis Wargnier (*Indochine-Indochina-*, 1992; *Los amores de una mujer francesa -Une femme française-*, 1995; *La vida prometida (Este-Oeste) -Est-Ouest-*, 1999), Brian De Palma (*Atrapado por su pasado -Carlito's Way-*, 1993) o Ang Lee (*Sentido y sensibilidad -Sense and Sensibility-*, 1995, per la qual va ser nominat a l'Oscar gràcies a una feina delicada i plena de matisos sonors que aporten els necessaris adjectius del títol). En definitiva, un autor que du poc més de deu anys en el negoci, però que per descomptat sempre ha sabut sorprendre'ns i delitar-nos com qui més. No és que sigui perfecte, ni molt manco, però si tenen dubtes, us puc assegurar que si consultau a sa majestat Enric V, us els llevarà tots... ■

"No vull que els meus obrers estiguin descontents. Afuselleu-los tots."
Charles Chaplin a *El gran dictador* (1940) del mateix Charles Chaplin.



Catalina Aguiló

L 913 és una data clau dins de les primeres passes del cinema a Mallorca. Aquest any es filmaren a Palma algunes escenes d'*El Secreto del anillo* de Giovanni Doria, realitzador italià que treballava per a Film de Arte Español, filial espanyola de la companyia italiana Cines. En molts dels nostres escrits l'hem considerada la primera pel·lícula d'argument de la nostra cinematografia, malgrat que la seva realització no sigui local.

visita oficial a Mallorca i, el mateix mes de juliol, s'estrenà al Teatre Principal i al cine de la Protectora de Palma una pel·lícula filmada sobre aquesta visita. Fins aquí tot està clar, però sorgeixen una sèrie de dubtes. A hores d'ara desconèixem on es troba el film, en cas que s'hagi conservat. La seva recuperació donaria, segurament, nova llum a molts dels dubtes que tenim plantejats. Segons la premsa de Palma, les empreses del Teatre Principal i de la Protectora contractaren un operador vingut de Barcelona perquè enregistrés les imatges de la visita de la infanta.

La premsa també dona testimoni de la seva estrena als dos locals el dotze de juliol i ens fa un resum de les diferents parts de què constava la pel·lícula: l'arribada de la infanta al Port de Palma, una vista d'aquest amb tota la gent que li donava la benvinguda, una parada de la comitiva que l'acompanyava, revista a les tropes militars que li retien honors, l'arribada al Gran Hotel de Ciutat, on s'havia d'hostajar, i visita al Castell de Bellver. El film continuava amb unes vistes de les senyorettes que esperaven a la infanta i de la seva sortida cap a Inca i

ens dona testimoni la premsa (*La Almudaina*, 2, 12 i 13 de juliol, 1913). Però hi ha una sèrie de temes que plantegen interrogants: per què ambdues empreses contractaren un operador forà?, no podien Truyol, que mantenia contactes amb els dos locals, o Bartomeu Suau, uns dels socis de la protectora i operador cinematogràfic, filmar aquest documental? O bé la premsa s'equivocava i era un dels dos l'autèntic realitzador de la pel·lícula?

Un altre dubte se'ns planteja en visionar unes imatges enregistrades per Truyol: una parada militar al pla de la Seu, al costat de l'antic quarter de Cavalleria. En moltes ocasions ens hem plantejat si aquestes imatges corresponen a una jura de bandera d'aquest quarter o bé pertanyen, realment, a la visita de la infanta. Una de les parts de què consta aquest film, segons *La Almudaina*, és una parada de la comitiva que l'acompanyava i revista de les tropes. Però en la filmació de Truyol no es veu en cap moment la infanta. Les imatges ens mostren un cadafalc on estan instal·lades les autoritats militars i on se celebra una missa. Podem comparar aquestes vistes amb les fotografies realitzades pel propi Josep Truyol de la visita de la infanta. Aquest és un altre fet que ens fa plantejar la possibilitat que el fotògraf hagués realitzat també el film. De Truyol, se'n conserven quatre plaques estereoscòpiques amb diferents activitats d'aquesta visita reial: la col·locació d'una primera pedra, la infanta dins la carrossa i amb les autoritats civils, militars i eclesiàstiques que l'acompanyaven.

Tot plegat, acabam com sempre, un munt de dubtes i molta feina a fer. Manca rastrejar la localització del film, comparar imatges fotogràfiques i cinematogràfiques per aclarir dubtes i esbrinar un bocí més de la nostra història cinematogràfica. ■



Però aquí volem parlar d'un altre film realitzat el mateix any: el documental sobre la visita de la infanta Isabel a Mallorca. Aquest documental ens planteja una sèrie de qüestions en relació a la seva autoria i a l'existència d'uns fragments filmats per Josep Truyol que en podrien tenir relació.

Els fets coneguts són: el mes de juliol de 1913, la infanta Isabel, coneguda popularment com "la Chata", féu una

Lluc. També es mostraven unes vistes de Sóller i Deià i els compliments que li feren un grup de *boy-scouts*. També es mostrava la plaça de Cort, on les autoritats esperaven la visita de la infanta a l'Ajuntament. La infanta assistí a l'estrena del documental en una sessió especial celebrada al Teatre Principal el diumenge 13 de juliol, sessió que es completà amb un programa escollit de cinema. Fins aquí són fets coneguts dels que

"I després de disparar-li, com es va sentir?"

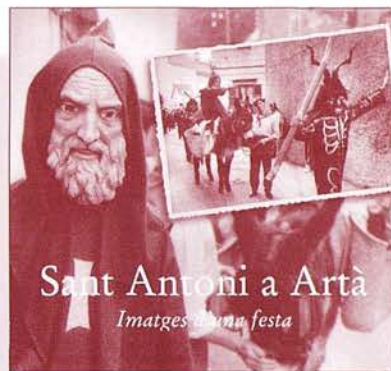
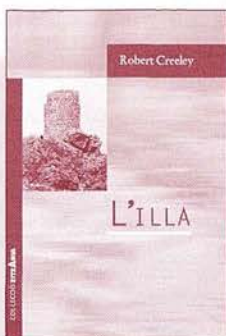
"Afamada"

Katharine Hepburn a Judy Holliday a *La costilla de Adán* (1949) de George Cukor.

Estrenes en sessió contínua

L'Illa

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

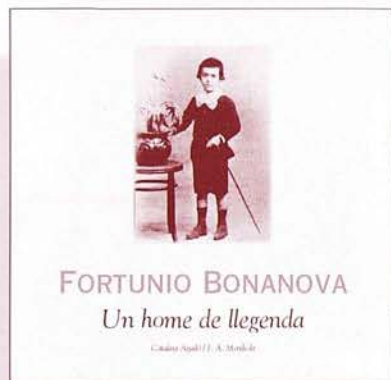
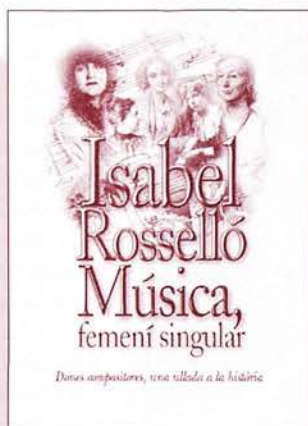


Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

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



Totes les ciutats, la Ciutat: Donnafugata

Antoni Serra

Tenc el cap espès, i l'ànima volàtil... Això no té més importància que constatar que la vida és breu i just hem començat un nou mil·lenni, el qual diuen del dos mil, i que no és més que el pobre segle XXI, cosmopolita i avorrit: o sigui, que avui he de parlar de les ciutats (preferides) cinematogràfiques.

delits noucentistes, desterrat de paradisos cosmopolites), senyores i senyors, ja som suficientment vell per no creure en la reencarnació de la carn i sí, en la mort, definitiva, de l'esperit (sigui sant, demoníac o hermafrodita: tant se val). La qual cosa em permet, luxe lúdic i lúcid inclòs, decidir-me sense cap mena d'escrúpol reprimet per la decadència renovada: Donnafugata (viscontinià II

camells reials, perquè ens permet estripar-los la panxa i descobrir el misteri divinal de les butzes inexistentes. I si he tingut en tot moment (i circumstància, adversa —és clar— com adversa és la vida terrenal) debilitat pertinax, inclinació insana, curiositat creixent per la Donnafugata de ficció (més real que la real) o per les runes de Santa Margherita di Belice que la inspiraren (més de ficció que la de ficció), no cal buscar-hi més explicació que l'evidència: les ciutats de cinema són l'única i veritable configuració urbana creïble per poder superar la rutina monstruosa de les nostres vides en les ciutats dels polítics en estat permanent de pol·lució.

Jo puc viure a Donnafugata (o a Santa Margherite di Belice, si volen l'altra cara), perquè m'hi puc sentir lliure i promiscu, perquè em puc realitzar i masturbar, perquè hi puc fer l'amor i sé que el cargol no necessàriament traurà banyes... però en la ciutat de tots els dies (que no són totes les *città del mondo*), Palma o l'equivalent (amb excepció de Praga, Lisboa i la peti-tíssima Piave di Teco), jo em sent rufei, eixorc, brut i desflorat infructuosament per l'arquitectura dels edificis intel·ligents.

El cinema (Donnafugata, la decadència en el cel·luloide, totes *le città del mondo*, la vida del més enllà de la pantalla) és l'única possibilitat de salvació de la rutina i avoriment de la vida de tots els dies...

...perquè, com va dir el molt savi Tomasi de Lampedusa, "els sicilians mai voldran millorar per al senzill raó que creuen que són perfectes." I que Déu ens escolti amb la serenitat que exigeix l'ocasió: volem viure en la ciutat de ficció cinematogràfica, i no en la vulgaritat cosmopolita de l'arquitectura dels genis renovats (nacionals catòlics) del noucentisme actual. Volem ser perfectes com els sicilians.

I la meua ciutat és Donnafugata, o les seves runes en decadència... ■



Les ciutats que és la Ciutat (així, en singular i en majúscula): Donnafugata.

Era molt jovenet (aquest servidor de vostès) quan em vaig enamorar —en el més malèfic i pervers dels sentits— del Vittorini de la pòstuma i inacabada *Le città del mondo*, perquè just abans de l'eternitat insulsa (el present) ja m'havia enamorat de Messina a causa de (justificadament) *le donne*. I esper que vostès no em perdonin, única possibilitat de guanyar-me (en devot jubileu) un lloc en blanc i negre del promès infern de la glòria cinematogràfica.

I és que jo (vidu d'esperances, orfe de

Gattopardo) com a ciutat (*del mondo*) cinematogràfica mítica i centre neuràlgic de totes les ciutats possibles imaginades, inventades o fins i tot falsificades. El que importa és l'art, la llibertat lúdica de la rebel·lia i no la ciència oratòria, sempre catastrofista. Les ciutats en el cinema, ja en blanc i negre (i matisos grisos) o en *technicolor*, són sempre màgiques... excepció feta si són de cartró pedra com els sants de guix d'Olot. L'únic cartró permès, en el temps dinàmic i mòbil del cinema, és l'equivalent del dels cavalls que ens trobam en el balcó de casa el dia de Reis, en el cas que deixem les faves justes i comptades pels

"Vaig decidir casar-me amb ella quan vaig veure la llum de la lluna brillant sobre el tambor del revòlver de son pare." Eddie Albert a *Oklahoma* (1955) de Fred Zinnemann.



Freedonia, o el mirall sense fons

Enric Alberich

Prop del final de *Hannah y sus hermanas*, el personatge interpretat per Woody Allen, víctima dels dubtes i de la depressió, busca el consol en una sala de cinema. A la sala hi projecten *Sopa de ganso* (*Duck soup*, 1933). Allí, enfrontat a les delirants imatges que desfilen per la pantalla —amb Groucho, Harpo i Chico Marx ballant estrambòticament—, Allen no pot fer altra cosa que reconciliar-se amb l'existència i pensar que, mentre algú sigui encara capaç de promoure espectacles d'aquesta mena, això és senyal que, malgrat tot, val la pena viure. Cada cop que veig *Hannah y sus hermanas* no puc per menys que identificar-me profundament amb Mr. Allen, amb les seves reflexions i, és clar, amb el seu motiu per efectuar-les: la visió dels germans Marx en l'apoteosi del seu geni, en plena demostració del seu contagiós vitalisme.

De fet, si aquest passatge de *Hannah y sus hermanas* funciona com un admirable triple mirall és perquè, en primer lloc, el propi art dels Marx disposa les bases perquè un primer mirall sigui factible. Dirigida amb molt bon criteri pel gran Leo McCarey —criteri per a atorgar la necessària llibertat creadora als Marx, criteri per a imposar un ritme impecable i sense concessions ni divagacions supèrflues—, *Sopa de ganso* no és únicament una de les millors i més sòlides pel·lícules protagonitzades pels mítics germans, sinó també una de les mostres més representatives del seu humor càustic i gens innocent. Que l'acció del film passi a Freedonia, un país tan imaginari com improbable, no canvia res a l'hora de comprovar aquesta representativitat: ben al contrari, la reforça. A Freedonia, els Marx hi

troben un marc ideal per a expressar-se amb total llibertat, desacreditant el fantasma de la versemblança des d'un començament. Ens trobem de ple en el regne de l'absurd, en uns dominis que fan possible que l'ingovernable Rufus T. Firefly (Groucho) pugui governar un Estat. Aquest absurd màxim confronta l'humor dels Marx no ja amb la paròdia, sinó amb el molt més ampli —i més profund— àmbit de les idees. A Freedonia tot sembla exagerat, però, examinat amb atenció, qualsevol episodi ens recorda, amb un important grau d'abstracció, les causes profundes de la trista realitat quotidiana, aquella mateixa que deprimia al personatge encarnat per Allen en el film que esmentàvem al principi. Com aquell que no vol la cosa, Freedonia reflecteix l'essència de l'absurditat sobre la qual es fonamenta sovint la nostra civilització. Freedonia és com un inestroncable mirall sense fons, una visió de l'abisme que, no obstant això, reconforta els esperits més descreguts. ■





La ciutat sense nom, una ciutat tan real com qualsevol altra

Antoni Oliver

Totes les ciutats de les quals en tenim un record són imaginàries. Fins i tot aquella en què vivim i creim que coneixem millor. No podem escapar del fet que la nostra percepció de la realitat és fragmentària i, per tant, si la recordem o la posem per escrit o en imatges, entrem clarament al terreny de la imaginació. Si les ciutats reals i tangibles són sempre imaginàries, què no dir de les purament cinematogràfiques, fetes d'ombres? Entren dins el món de la imaginació perfecta.

D'entre les ciutats imaginàries al cinema més memorables hi ha la "Ciutat sense nom", la llegendària ciutat de la febre de l'or. Un temps, d'altra banda, que ha donat tantes pel·lícules i històries literàries, fins al punt que el tema ha estat quasi fundacional en la literatura i el cinema nord-americà.

L'or sempre ha exercit sobre l'ésser humà una extraordinària fascinació. Els buscadors d'or varen ser una autèntica legió. Els protagonistes d'aquesta pel·lícula estan impel·lits per la quimera de l'or i també per l'erotisme i l'amor, una altra causa per la qual es mou el gènere humà. Aquesta pel·lícula gravita sobre aquests dos grans temes: l'ambició humana i l'amor. També hi surt l'amistat, el compromís, la llibertat que dona anar per aquí i per allà, en definitiva, els temes que són recurrents en molts de westerns.

La ciutat sense nom és una ciutat fangosa, amb predicadors, prostitutes, un saloon, jugadors professionals, i tota la fauna que es veu als poblats del *far west*. Caravanes de buscadors d'or s'hi dirigeixen contínuament. *La leyenda de la ciudad sin nombre* aplega uns personatges que varen néixer sota el signe de l'estel errant. La pel·lícula és un musical que té un genial Lee Marvin com a protagonista. Del seu personatge són algunes de les frases més celebrades. "Déu va fer així al gènere humà i es va quedar molt descansat" o bé aquesta altra: "Quan un territori es converteix en Estat, fuig cap a un



altre territori salvatge". I al final de tot: "Construïm una ciutat que ens agrada i després la destruïm". Qui escolta aquestes frases, al principi bastant perplex, és Clint Eastwood, actor que en aquells moments acabava de fer a Europa dues pel·lícules que li donarien fama mundial: *La muerte tenía un precio* i *Por un puñado de dólares*, i que fa un paper en aquest film de bona persona. L'encontre entre els tres protagonistes, al poc de començar apareix Jean Seberg, deriva ràpidament en un triangle amorós. Jean Seberg està magnífica en aquesta pel·lícula.

La ciutat sense nom és fruit de la casualitat. Unes caravanes de gent es dirigeixen a cercar or, casualment a un punt del camí en troben i aquí comença a créixer la ciutat. Una ciutat que no té més lleis que les de la compravenda. Un mormó ven una de les seves esposes, que compra Marvin un

dia de gatera espantosa, i així comença la història que segueix quan el soci de Marvin també s'enamora d'ella i decideixen formar un triangle.

Mentre, la ciutat sense nom creix. Milers de persones acudeixen a cercar or i la ciutat prospera, amb totes les característiques de les ciutats del *far west*: la corrupció, el joc, la prostitució. Però totes aquestes coses formen part natural de la ciutat, fins i tot es pot dir que són coses positives, que formen part consubstancial del gènere humà. Fins que l'ambició de voler acumular més or d'una forma segura i fàcil —excavant un túnel per collir l'or que cau a terra dels saloons— fa que, de tan foradada, la ciutat s'enfonsi. L'ambició acaba amb el paradís, això demostra que la ciutat imaginària es tan real com qualsevol altra i que els seus pobladors també. ■



Pere Antoni Pons

Brigadoon

Hollywood sempre ha estat una immensa paradoxa, i segurament, més exagerada en els seus anys daurats que no pas ara. Bon exemple d'això eren les *majors*, les grans productores, entre les quals hi havia una competència ferotge per veure qui tenia més estrelles, qui recaptava més diners, qui aconseguia majors ingressos, i a la vegada, aquestes mateixes productores, feien pel·lícules en què l'heroi, o els herois, l'únic que cercaven era fugir del món salvatge del *business*, i trobar la plenitud, la felicitat, en coses menys materials. No era un cas d'autoexorcisme, ni tampoc intents per part de la indústria de redimir-se, senzillament donaven més diners aquest tipus de film.

Brigadoon és un exemple claríssim d'això. Tota la maquinària de la Metro Goldwyn Mayer al servei d'una idea que, si bé durant la primera part de la pel·lícula només sembla una excusa per exhibir el virtuosisme coreogràfic de Gene Kelly i els coloristes decorats de cartó-pedra dels estudis, al final acaba convertint-se en la contraposició de dos mons. Un, el món frenètic i postís de la societat nord-americana, i l'altre, l'utòpic i senzill d'una comunitat immaculada, quasi edènica. Prenent, és clar, partit per aquesta darrera.

No siguem tan prosaics, però, *Brigadoon* també és el nom que rep la imaginació de Vincente Minnelli quan es materialitza i es converteix en un petit poble del cel·luloide. Com anell al dit li venia al director l'obra musical d'Allan Jay Lerner, en què dos homes de negocis, arribats de Nova York per caçar en les boiroses i ombrívoles Highlands escoceses, descobren un poble que no surt al mapa, on el temps sembla que s'ha aturat, i la gent és feliç entre paratges bucòlics i músiques en l'ídil·lic transcórrer quotidià.

Així, els caçadors, interpretats per Kelly i Van Johnson, contemplen un món absolutament net, totalment di-



ferent d'allò que ells en diuen vida, del qual el personatge de Kelly queda fascinat, gràcies sobretot a l'encant d'una de les habitants, interpretada per Cyd Charisse, de la qual s'enamora. Hi ha un problema, però, gràcies a un miracle el poble només apareix un pic cada cent anys, per així mantenir-se pur davant els incontratats i devastadors canvis del món exterior. Òbviament, cap dels qui hi viuen pot anar més enllà d'uns límits marcats, i tan sols hi ha una manera de passar a formar-ne part: estimar amb tota l'ànima un dels habitants.

Arribats a aquest punt, la pel·lícula esdevé reveladora metàfora d'un dels

temes més tractats en totes les arts: l'amor com a salvador, l'amor com a únic paradís possible en aquest món, representat, no només per la parella protagonista, sinó sobretot pel poble, per *Brigadoon*, amb la placidesa dels seus costums, la fesomia senzilla però llampant de l'indret, i el joiós agraïment de, simplement, viure. Fàcil, maniqueu? Sí. Però bellíssim. ■



Més que imaginària, fantasma

Francesc Garcia Pons

Dark City, la pel·lícula i la seva ciutat, és/són un compendi de referències, homenatges, temes, estils i icones de bona part de la història del cinema, endemés de comptar amb algunes referències a la literatura i al còmic. Se'n troben de l'expressionisme alemany dels anys 20 (Fritz Lang, el personatge d'Ian Richardson nom Murnau, etc.), del cinema negre americà dels 40, d'Orson Welles (tots aquells decorats amb sostre), del cinema fantàstic i apocalíptic (el típic savi o doctor boig i malèfic, la fotografia de Dariusz Wolski -Seven-, el disseny de producció de Patrick Tatopoulos -



Godzilla-, etc.), del còmic (el director, Alex Proyas, és el mateix de *El Cuervo*) i del cinema existencialista (un univers kafkià i filosòfic reforçat per l'escriptor Lem Dobbs, guionista del *Kafka* de Soderbergh).

John Murdoch es desperta un dia dins una cambra de bany sense saber què hi fa allà, com hi ha arribat ni qui és. Immediatament és perseguit per uns personatges misteriosos, els Ocults o Estranys, els quals tenen una aparença semblant a la de Nosferatu.

Una vegada al carrer es troba amb una urbs neogòtica, a mig camí entre Metròpolis, les

ciutats americanes del cinema negre dels anys 40 (els vehicles i la roba de la gent ho són) i l'estètica futurista de les ciutats del còmic i del cinema de ciència-ficció actuals.

Es tracta d'una ciutat segrestada. Un món sense passat ni futur i en el qual el present és ficció. Un lloc on el sol du molt de temps sense aparèixer, la memòria dels seus habitants és constantment modificada, els rellotges pareixen marcar sempre la mateixa hora i els edificis es transformen i canvien radicalment la seva estructura sense que ningú se'n adoni. Tot això controlat per un submón, en què habiten els Ocults que, ajudats per una sèrie de màquines i enginyers, fan feina sense descans al servei d'una ment col·lectiva enemiga que procedeix de mica en mica a transformar a la seva voluntat una ciutat massa confiada i que viu entre tenebres en una nit sense fi. ■



Blade Runner: la ciutat del futur

Jorge Martí

La primera reacció de Ridley Scott, quan el productor de *Blade Runner* (1982), Michael Deeley, li va mostrar el guió inicial de la pel·lícula, va ser de rebuig, bàsicament per la seva proximitat temàtica amb el seu gran èxit anterior, *Alien* (1979). Al marge que la seva trajectòria hagi estat irregular, amb títols extraordinaris, com les dues pel·lícules citades o el seu títol inicial *Los duelistas* (1977), i d'altres més mediocres, com *La sombra del testigo* (1987) o la grandiloqüent *1492* (1992), el que no s'hi pot negar a Ridley Scott és el seu esforç per recerocar terrenys temàtics i formals nous en cadascun dels seus films i no ser encasellat en un tipus determinat de cine. Quan finalment acceptà la direcció de *Blade Runner*, va ser a condició d'introduir-hi determinats canvis que modificaren substancialment el guió original, basat en la novel·la *Somniens els andròides amb ovelles elèctriques?* de Philip K. Dick. A banda de petits detalls argumentals sense gaire importància, aquells canvis modificaren la narració futurista en el sentit de convertir-la en una pel·lícula de relacions humanes. Per altra banda, la història dels personatges està emmarcada per la construcció mítica d'una ciutat, que en aquest cas concret és Los Angeles a l'any 2019, però que ben bé podria ser qualsevol altra. De fet, la ciutat de la pel·lícula és, d'alguna forma, La Ciutat amb majúscules, l=urbs bruta, fosca i cruel en què s'està convertint l'hàbitat natural de l'home contemporani. Són aquests dos elements Buns personatges del futur, però en els quals l'espectador reconeix les seves pròpies angoixes i incerteses; així com l'impacte visual que provoca l'àmbit urbà inhumà en què es desenvolupen les vides dels personatges de la pel·lícula. Bels que converteixen aquest relat de ciència-ficció en una

gran narració cinematogràfica que ens commou profundament. A vegades s'ha parlat, i no precisament de forma elogiosa, d'un cert component metafísic que malmet l'eficàcia



narrativa d'aquest film. Encara que sigui freqüent trobar aquests components pseudometafísics a un determinat tipus de cine de ciència-ficció (com ara a la sèrie *Star Trek*), no crec que aquest sigui el cas de *Blade Runner*. És cert que al llarg d'aquest film hi ha una constant reflexió sobre el pas del temps, la mort i el sentit de l'existència humana, però aquesta reflexió no és aliena a les peripècies vitals dels personatges, sorgeix de la mateixa lògica narrativa de la pel·lícula i, el que és encara més important, connecta d'una forma directa amb les íntimes preocupacions dels espectadors. Per altra banda, Ridley Scott planteja aquesta qüestió amb una sorprenent i inquietant originalitat: així, els personatges que d'una forma més esgarrifosa sofreixen per la seva fràgil condició humana no són els humans, sinó els pobres replicants, éssers creats artificialment, als quals s'ha dotat d'un passat fals. Bels replicants, per exemple, recorden amb tota nitidesa una infantesa i una joventut

que, en realitat, no han viscut i que estan condemnats a morir al cap de quatre anys. Aquests personatges artificials són tan o més humans que nosaltres; el seu sentiment del pas del temps i la seva por a la mort són les nostres; ens identifiquem fins a tal punt amb la seva rebel·lió que, quan els assassinen, és com si ens estiguessin matant una mica a tots nosaltres.

Blade Runner està farcida d'elements argumentals tòpics que Ridley Scott ha pres de la tradició cinematogràfica. La seva originalitat rau en què provenen de gèneres molt diferents: el cine negre dels anys 40, la ciència-ficció i el melodrama. Així, el protagonista, Deckart, és una espècie de Marlowe del futur. Bsimilitud remarcada per la seva veu "en off" en funcions de narrador, recurs tan gastat en el cine negre i en les seves seqüeles, però un Marlowe que esdevé un antiheroi, a força d'exercir l'única feina que fa bé, l=eliminació de replicants. La seva impossible història d'amor amb una dona artificial, la replicant Rachael, remet d'una forma prou sorprenent als més desafortats melodrames. I la reconstrucció escenogràfica d'una gran ciutat del futur, amb els efectes especials de rigor, és un requisit indispensable de les produccions de ciència-ficció.

Ara bé, La Ciutat que ens descriu la pel·lícula no té res a veure amb les utòpiques ciutats que havien sovintejat al cine fantàstic anterior. L'espectador tot d'una reconeix en la ciutat del film la seva pròpia urbs, encara que després d'haver experimentat una versemblant evolució que l'ha convertida en un escenari gairebé infernal. Aquest infern urbà, contaminat, sorollós, permanentment banyat per la pluja, amb uns carrers ocupats per multituds d'éssers solitaris, adquireix, en negatiu, una categoria mítica, com a símbol de totes les grans ciutats del món. O, si més no, del seu més que probable futur. ■



Metrópolis, arma de doble tall

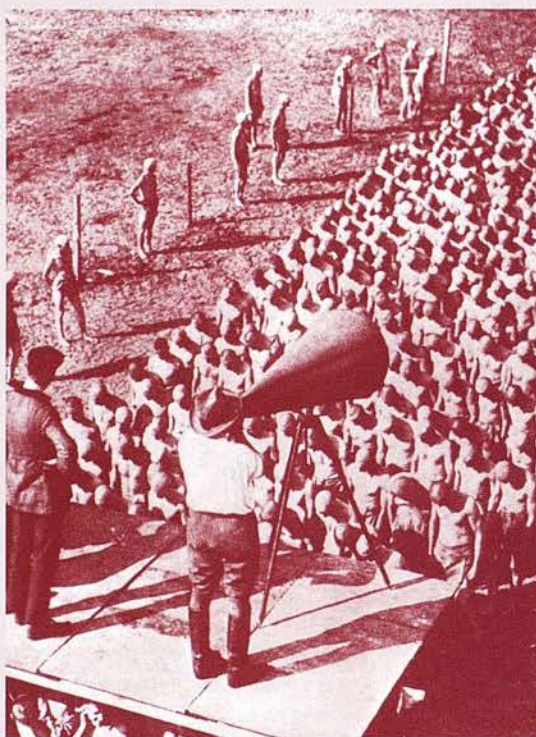
Reynaldo González

Les ciutats imaginàries del cine, em diuen. Alguna de les ciutats del cine no és imaginària? Fins i tot aquelles que tenen una existència real i les que serveixen com a *sets* per a les filmacions, ¿no són imaginàries després que el cine els afegeix la intenció dels seus realitzadors? La voluntat d'invençió del cine supera fins i tot les proposicions de l'anomenat *cinema verité*, com la fotografia, que és el seu suport, art suposadament objectiu, en fragmentar, seleccionar, tamisar el que ens proposa com a realitat, la traïeix. En la seva mateixa raó d'existència, l'art du una voluntat de mitificació. L'afirmació que "l'art és el reflex de la realitat", elevada a filosofia estètica per ideòlegs marxistes, va néixer d'una comprensió utilitària des de la praxi política i va conduir al carreró sense sortida del realisme socialista, pretensió d'engavanyar l'art en missatges oportuns. Que la filosofia "burguesa" encarnada en Aristòtil tengués la seva *Estètica* va semblar un repte que el marxisme havia de respondre inventant-se una estètica pròpia. El realisme socialista va regir durant dècades la interpretació partidista de l'art, però no l'art mateix. Aquí s'imposa una diferenciació entre la conducció i la forma: la primera sol quedar en mans de teòrics, comissaris i crítics mesells; la segona l'exerceixen els creadors, amb major autenticitat si deïxen de banda receptes i normes.

Conceptes semblants poden aplicar-se a les ciutats recreades pel cine. Si els realitzadors es limitassin a fotografiar-les com són, sense l'afegit de la "mentida" creativa, correrien el risc de resultar poc convincents sobre la "realitat" que transposen a la pantalla. No em referesc al *set* d'estudi, tampoc a films de reconstrucció històrica, que imposen retocs i ocultaments, sinó al subratllat necessari per a l'argument i l'atmosfera del film. En la contracció que adul-

tera aquestes ciutats, sotmeses a un enfocament i una voluntat de canviar-les, adquireixen la "veracitat" que el cine exigeix. Desposseïdes de "la seva veritat" guanyen la "veritat cinematogràfica", un sentit "altre".

Una de les primeres ciutats imaginàries del cine va ser *Metrópolis*, de Fritz



Lang, realitzat per a l'UFA, Alemanya, entre 1926 i 1927. El seu títol va quedar com a símbol d'un règim marmori i cruel, mítica representació del totalitarisme, esclavatge posterior a l'esclavisme. A això ens torna el cine d'avui, amb fantasies científiques o polítiques. Una d'elles memorable: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Fritz Lang compartia la tendència expressionista amb Murnau, Pabst i altres cineastes de l'època. Hi va sumar les motivacions de l'obra literària en què es va recolzar, de la novel·lista Thea von Harbou, la seva dona aleshores. La seva eficàcia com a realitzador ens va llegar un clàssic i li va jugar una mala passada.

Lang venia del "realisme subjectiu" i va

acabar en la recerca expressionista en retre culte a la majestuositat arquitectònica, presència predominant als seus primers films silents: les dues parts de *Dr. Mabuse* (1922), les intrigues policiaques de les quals passaven en una ciutat de boires, carrerons sòrdids i enllumenats sorpresius, per recrear l'ambient de la postguerra alemanya. Les dues entregues de *Los Nibelungos* (1923-1924) n'exigien més, per calçar la grandesa mítica de l'argument, un minuciós estudi de la distribució espacial, una grandiositat mural, per a una atmosfera de llegenda. Va ser, ja, un "film d'arquitecte", sobre l'origen de la raça ària, que l'espectador havia d'assumir com a titànica i elegida. A *Metrópolis* va dur la qüestió fins a conseqüències extremes. El decorat, la ciutat, no seria un emmarcament neutre, sinó modificat per l'ànim amb què se la mirava, inclosa la manera com els personatges la transitaven. Els carrers per on passaven els serfs i les estances dels amos varen esdevenir elements subjectius, no un entorn amb un significat unívoc. Aquesta animositat, clau de l'expressionisme, no va tenir mai tan perfecta concreció com a les obres que varen traduir els

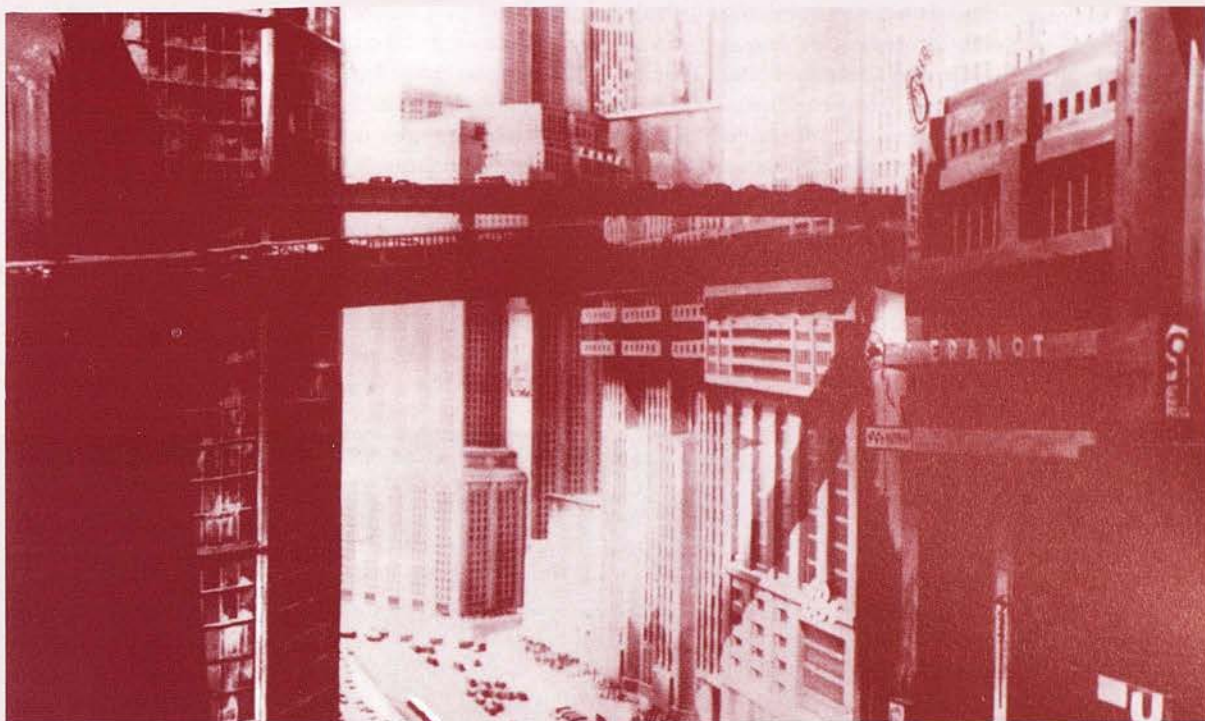
sentiments de la nació alemanya després de la Primera Guerra Mundial i abans dels nazisme: angoixa, recerca d'un refermament que aixecàs la seva autoestima. L'ambigüitat que —segons declaracions posteriors— va povar Lang, se li va tornar instrument ideològic. Va triomfar l'orientació pronazi que Thea von Harbou donava a les seves novel·les, i particularment al tema de *Metrópolis*. Ningú afirmaria que el mateix Lang no hi estàs imbuït d'aquell sentiment, que començava a predominar a Alemanya, tot i que ell després ho negàs. Per testimonis sobre la formació del nazisme —les novel·les de Günter Grass, per exemple—, coneixem un fervor col·lectiu que va impregnar la societat alemanya i que conduirà a la més gran tragèdia bèl·lica del segle XX.

"He dinat amb la Karen fa menys de tres hores. Com sempre passa amb les dones que intenten treure't alguna cosa, ha dit més del que ha esbrinat."

George Sanders a *Eva al desnudo* (1950) de Joseph Leo Mankiewicz.



“Lang venia del “realisme subjectiu” i va acabar en la recerca expressionista en retre culte a la majestuositat arquitectònica, presència predominant als seus primers films silents: les dues parts de Dr. Mabuse i les dues entregues de Los Nibelungos”



A *Cahiers du Cinema*, Lang li negarà importància a *Metrópolis*: “És falsa, la conclusió és falsa, ja no l’acceptava quan realitzava el film.” Però els reportatges de la filmació mostren el seu entusiasme febril, de creador entotsolat en solucions artístiques, seduït pel sistema òptic del fotògraf Eugen Schüfftan que substituïa els decorats gegantins per maquetes de petit format, la *Spiegeltechnik*—multiplicació de la imatge mitjançant miralls—, pel moviment de les masses, la recreació de les fantàstiques oficines, la sala de màquines en què es desgastaven els esclaus, els plans de la ciutat, i, amb tot això, la idea d’un futur inquietant, una revolució perversa dels bons sentiments, cap a la conciliació de classes antagòniques. Era feliç amb una superproducció que des d’Alemanya responia als films de D.W.Griffith i Cecil B. DeMille, un rodatge de tres-cents deu dies i seixanta vespres, un pressupost de més de sis milions de marcs, set-cents cinquanta actors i quaranta-vuit mil set-cents trenta-tres figurants.

La idea se’ls va ocórrer, a Lang i Thea von Harbou, davant Nova York vista des de la proa d’un vaixell. Plegats va-

ren escriure el guió —com els de *La muerte de Sigfrido* i *La venganza de Krimilda*, saga que va ser un “himne profètic a l’Alemanya futura”, en la comprensió de George Sadoul. Si *Die Nibelungen* es referia al Segon Reich, *Metrópolis* traduïa Welles i Jules Verne, més les teories proimperialistes de Hilferding. La ciència ficció en pla disseny polític. A Lang el varen trair l’eficàcia i la passió. El discurs cinematogràfic va meravellar Hitler i Goebbels, tot i que havien prohibit *Das Testament des Dr. Mabuse*. Ho contarà el mateix Lang: “Goebbels em va convocar, no per demanar explicacions sobre el film, com jo temia, sinó per comunicar-me que, com a Ministre de la Propaganda del Tercer Reich, havia rebut de Hitler la missió d’oferir-me la direcció de la cinematografia alemanya. El *fürer* havia vist en mi l’home que crearia el cine nacionalsocialista.” Segons Goebbels, “el poder basat en les armes pot ser bo, però serà més rendible si guanya el cor del poble.” Confiava en la persuasió per fer arrelar, alhora, “un sentiment de brutalitat, romanticisme i barbàrie.” A *Metrópolis* va veure la grandiositat que reclamava el règim. Qui va armar aque-

lles imatges havia de posar el seu talent en funció de l’Alemanya nazi. Si Lang, que ja estava qüestionat com a “no ari”, quedava a Alemanya, el seu destí se li presentava sense sortida. Espantat, va viatjar a França i deprés a Estats Units. La seva faula futurista, concebuda com “un conte de fades que fa intuir un futur esglaïador”, serà de trista memòria entre els condemnats als camps de concentració: Això és com *Metrópolis*.

A *Metrópolis* la vel·leïtat nazi se li perdonarà per l’exemplaritat tècnica i, en el pla fotogràfic, per la creació d’una arquetípica ciutat imaginària. El cine posterior va recuperar elements del seu acurat expressionisme. ¿No s’observen rampells ambientals de *Metrópolis* a ciutats de la ciència-ficció moderna, igualment alarmada sobre el futur de la humanitat? Tot i que Lang va fer altres films muts expressionistes, ja no assolirà la grandesa de *Metrópolis*. En certa manera, la seva gran obra en va tancar la tendència. Dins la maquinària hollywoodenca, cercarà històries més pròximes a un públic que no requeria aprendre “un sentiment de brutalitat, romanticisme i barbàrie.” ■



Tots els camins duen a Samarkanda

Toni Figuera

Deia Italo Calvino que l'únic viatge encara possible que podia dur a terme l'home del nostre temps –després de l'abolició de la distància geogràfica entre els “tristos tròpics” de Levi-Strauss i els “poemes àrtics” somiats per Vicente Huidobro– era “el de la relació dels homes i les ciutats en què viuen, ciutats del misteri, el desig i l'angoixa, que projecten a la panta-

lla de la imaginació unes ombres filiformes, puntiformes, gairebé invisibles.” Ciutats projectades –hi afegesc jo– no només a la “pantalla de la imaginació”, sinó també en aquell mirall (d'estany, oval o còncavo-convex) que és el revers d'una pantalla en qualsevol sala fosca.

I ja que cit de memòria, quedau amb l'esperit, ja que no amb la lletra, de la frase: “S'estima una ciutat quan s'es-

tima només un dels seus habitants.” La formulava Lawrence Durrell per boca d'algun dels seus múltiples narradors, perduts a la recerca d'una mítica –i no per això menys real– Justine (com la “Nadja” d'André Breton o la “Maga” de Cortázar) pels carrerons i antres d'una també mítica i real Alexandria.

Agafant com a guia i *baedeker* literari aquestes aclaridores paraules –les



“Aprendran el que significa democràcia maldament els hagi de pegar un tret a cada un d'ells.”
Marlon Brando a *La casa de té de la luna de agosto* (1956) de Daniel Mann.



“No ens enganem: totes les ciutats del cine –des de la Roma d’Espartaco fins a Los Angeles de l’any 2.019 de Blade Runner; des de la Babilònia dels jardins penjants de l’època de Semíramis fins a la Metròpolis futurista de Fritz Lang o l’Alphaville de Jean-Luc Godard–, en el fons no són res més que l’espai simbòlic”

de Calvino i Durrell– afirm que s’estima una ciutat –no importa si real o inventada: això sí, pacientment recreada– quan tots i cadascun dels múltiples envitricolls i racons, plecs i replecs del seu traçat toponímic, filtrats a través del que Cesare Pavese en deia “imaginació afectiva”, se’ns tornen inseparables de les imatges d’alguna pel·lícula, per a nosaltres entranyable, impreses definitivament en la memòria. (No és menester, en aquests casos, que estiguem parlant de cap obra mestra; ni tan sols d’un bon film) En el meu cas, record quan se’m va despertar el desig –per cert, encara no satisfet– de visitar la ciutat d’El Caire d’ençà que, de nin, vaig veure en un dels cines del meu barri *El tesoro de Rommel*, una vulgar pel·lícula oblidada per tothom, segurament perquè la fascinació d’algunes de les seves imatges van associades a les d’una meravellosa Dawn Adams cantant en un local nocturn *C’est çà bon*.

I qui diu ciutats –(de “totes les ciutats del món” hauria volgut parlar el novel·lista Elio Vittorini, i va haver de conformar-se, entre d’altres, amb Messina, Palerm, Siracusa; i de tot això els parla a les pàgines d’aquest mateix número de la revista el meu entranyable còmplice Antoni Serra)– diu també paisos, territoris, comtats, imaginaris o reals què té més... ¿Que potser existeix en el cine, inclosos el d’Eisenstein i el neorealista italià, qualche espai urbà que no tenguim alguna cosa de màgic...? Perquè d’això es tracta precisament: d’“espais màgics”, independentment que ens siguin mostrats de manera poèticament estilitzada; o, ben al contrari, sòrdidament o miserablement degradats. Tant fa que parlem de llocs onírics no localitzables geogràficament damunt cap mapa (immediatament faig el recompte del país d’Oz, de l’aldea de Brigadoon, de la immortal Xangri-La, del somiejat Camelot de la cavalleria artúrica o de la delirant Freedonia dels germans Marx; i sobre tots haurem de tornar deprés); o, fent la volta al globus terraquí, de llocs

foscament o lluminosament investits de tots els requisits que atribuïm habitualment a les ciutats-societats del nostre entorn: ja sigui la Personville –o Poisonville– maquinada per Hammet i girada del revés –posada cap per avall– per l’agent sense nom de la Continental (còpia fidel de qual-sevol gran urb nord-americana dels rugents, més que no bojós, anys vint o trenta del segle XX); o bé del San Francisco convertit en sumptuosos mausoleu i necròfag laberint per Hitchcock a *Vertigo*; per no parlar de la Nova York de *Manhattan* de Woody Allen i de *Desayuno con diamantes* de Blake Edwards; o del París de *Charada* i d’*Una cara con ángel*, totes dues d’Stanley Donen: una i altra –Nova York i París– modernes versions d’una intemporal Bizanci construïdes amb la preciosa orfebreria amb que tallen un cor en el tronc d’un arbre una parella de joves –o no tan joves– enamorats.

No ens enganem: totes les ciutats del cine –des de la Roma d’Espartaco fins a Los Angeles de l’any 2.019 de *Blade Runner*; des de la Babilònia dels jardins penjants de l’època de Semíramis fins a la *Metròpolis* futurista de Fritz Lang o l’*Alphaville* de Jean-Luc Godard–, en el fons no són res més que l’espai simbòlic –*locus amoenus*, *terra incognita*, infern dantesc, segons els casos– sobre el qual els nostres somnis o desitjos o dimonis interiors fonamenten el seu objectiu.

I on van els nostres somnis quan els nostres somnis acaben? –ens podríem demanar amb el poeta. I contestar-nos: a aquella Samarkanda llunyana a què la nostra imaginació cinèfila ens du, muntats en ella com el lladre de Bagdad damunt la seva catifa màgica; o al país d’Oz, paradís perdut de la infantesa, sempre a l’altre costat de l’Arc de Sant Martí, per retrobar-nos amb l’Àlicia que juga eternament amb el foc pispat a un incendi, en companyia d’un jove petit príncep obsessivament encaparrat a seguir dibuixant boes constríctor en

l’acte d’empassar-se i digerir un elefant; o a l’aldea de Brigadoon, al poble que torna a la vida amb tots els seus habitants només durant un dia cada cent anys (l’eternitat, per a Minnelli, si hi cabia en un segon: en aquell temps fora del temps dins del qual tota relació amorosa assolix el seu zenit i el seu nadir); o a Camelot, el regne somiat per Artús i on tots sense exclusió podem arribar a convèncer-nos que som ciutadans de ple dret –*par inter pares*– i no súbdits: perdurables o efímers cavallers d’una taula rodona en què l’equitat es troba en tots i cadascun dels seus punts, i la tirania i la injustícia no s’hi troben en cap; o Xangri-La, enfonsat entre les neus eternes com un Jardí de les Hespèrides o El Dorado, protegit per l’acollidora ombra de qualche bondados i inofensiu Ieti; o a Freedonia, on afortunadament dos més dos no seran mai quatre, on els miralls vénen a confirmar-nos que sempre som uns altres, i on els bigots esmolats de Groucho podran degustar-se –l’ocasió la pinten calba– com uns saborosos espaguetis, amb la mateixa fruïció papil·lar i pituitària amb què Charlot xarrupava els cordons i taxes de les seves botes a la prodigiosa *La quimera del oro*.

Sí: quan un entra en un cine amb el cor net i l’ànim predisposat, totes les ciutats acaben per convergir en aquella Samarkanda mítica o Cosmòpolis, únic lloc, dins o fora d’aquest món, en què la mort no prevaldrà. ■



Per on s'hi va, a Innisfree?

Eduardo Jordà

Que jo sàpiga, Innisfree és l'únic escenari d'una pel·lícula que du el nom d'un poema. Tant la pel·lícula de John Ford com el poema de W.B. Yeats varen sorgir d'un violent accés de nostàlgia, aquell dolor causat per la separació d'un lloc estimat que, a diferència de tots els altres mals, sol agreujar-se quan se li posa cura, perquè no hi ha res pitjor per a un nostàlgic que tornar al lloc que trobava a faltar. El poema el va escriure el jove Yeats quan vivia a Londres i enyorava els estius que passava a la seva Irlanda natal. Yeats caminava un dia per Fleet Street i, de sobte, va sentir un clapoteig d'aigua, i va veure en un mostrador una font artificial amb un brollador. D'aquella imatge prosaica, en va sorgir el record de l'aigua llepant els genolls de l'illa diminuta d'Innisfree, on Yeats havia somiat viure com un eremita, a la manera de Thoreau, alimentant-se amb les mongetes que hi cultivava i amb una bresca de mel. Del renou de l'aigua i del brollador va sorgir el poema "L'illa lacustre d'Innisfree", la primera estrofa del qual diu:

*I ara em posaré dret i me n'aniré a Innisfree,
i allà alçaré una cabana d'esbarzers i d'argila;
allà conrearé els meus fersols, tindrè un rusc,
i tot sol viuré entre la remor de les abelles.*

Cadascú de nosaltres s'ha inventat els llocs que ha conegut. Una vegada que ens n'hem allunyat, aquells llocs no tenen més realitat que la que els confereixen els nostres records i els nostres desitjos. Això és el que passa amb el poble irlandès d'Innisfree que apareix a *El home tranquil*. John Ford era irlandès però havia nascut a Amèrica, més concretament a Maine, on havien emigrat els seus pares a finals del segle XIX. John Ford ni tan sols nomia així de veres, amb el nom indestruable d'un empleat indestruable d'una empresa indestruable. El seu nom real era Sean O'Feeny, un nom arcaic, rústic, gairebé violent, que sona

com la pluja damunt les pedres molles i com el vent que sacseja un bruquerar. Fins el 1925 Ford no va viatjar a Irlanda, i, n'estic cert, la Irlanda que va conèixer no li va agradar gens, perquè no tenia res a veure amb la que havia imaginat en la infantesa a partir de les històries que contaven els seus pares. Son pare li parlava del vent despietat de Connemara, una regió salvatge que s'escampa per la costa occidental d'Irlanda, d'on procedia la

La imatge que Ford se'n va forjar, d'Irlanda, era la que els emigrants acabaven per inventar-se de l'illa que havien abandonat; no era, per descomptat, la d'una illa pobra i endarrerida, on els pagesos gairebé no tenien res per menjar i la terra era gativa i ingrata. Ben al contrari, Ford somiava amb una comunitat idíl·lica, habitada per gent bondadosa que ajudaven els veïns i es passaven la vida ballant en una taverna, o cantant al



seva família. I li parlava dels cavalls de curses en una platja, de les cançons que cantaven els homes a les tavernes, de les prades d'un verd llampegant i de les làpides rovellades per la pluja. Sa mare li parlava de les fades que s'apareixien per anunciar una mort, de les vides inversemblants dels sants, dels temps difícils de la Gran Fam i dels homes que anaven de poble en poble contant històries.

so del violí i de l'acordió, o contant històries divertides, o narrant amb exageració homèrica les gestes dels valents joves de l'IRA que un dia varen expulsar d'Irlanda els invasors anglesos. Tot i així, la Irlanda de veritat, sòrdida i miserable i plagada de deladors i gats, va mostrar el seu morro llardós a les primeres pel·lícules de Ford amb tema irlandès, sobretot a *El delator* (1935) i a *La Osa Mayor y las estrellas* (1937). En els anys cin-

"La imatge que Ford se'n va forjar, d'Irlanda, era la que els emigrants acabaven per inventar-se de l'illa que havien abandonat; no era, per descomptat, la d'una illa pobra i endarrerida, on els pagesos gairebé no tenien res per menjar i la terra era gasiva i ingrata"

quanta, però, quan Ford ja era un home que s'estimava més la falla que no la realitat, les dues pel·lícules de tema irlandès que va filmar retrataven la Irlanda edènica que poblava els somnis dels emigrants obligats a viure lluny de casa. Aquesta Irlanda poètica i feliç que guaitava el seu simpàtic rostre pigós a *El hombre tranquilo* (1952) i als tres episodis de *La salida de la luna* (*The rising of the moon*, 1957).

El hombre tranquilo comença quan un home ceapat que parla amb un fort accent americà baixa d'un tren i demana per on s'hi va, a Innisfree. A l'instant s'inicia una discussió, típicament irlandesa, en què diversos xerraires ficadissos es barallen per indicar a l'estranger la manera més fàcil de no arriabar mai a Innisfree. Un dels vilatans és Micheleen, el cotxer de la pipa i el bolet i la cara de gnom, que acostuma a comentar que el seu rossi té molt més de sentit comú que no ell. Per al paper de Michaelleen, Ford va elegir el gran Barry Fitzgerald, que havia estat actor de l'Abbey Theatre de Dublín, i Fitzgerald va actuar amb tanta de convicció que qualsevol de nosaltres s'estimaria més rebre un consell del seu cavall abans que no d'ell. Per descomptat que Michaelleen acaba per dur en el seu carruatge a John Wayne fins a Innisfree. I quan l'americà arriba a la fi al poble, descobrim que és una comunitat pacífica i alegre, molt semblant a la que Berlanga va imaginar a *Calabuch* (1956): un lloc al marge del temps, en el qual tothom s'ajuda i en el qual és possible ser feliç sense demanar-li gaire a la vida. A Innisfree, diguem-ho de passada, no hi plou gairebé mai, cosa ben estranya a Irlanda, però ja se sap que la pluja sol espanyar l'encant d'una passejada tranquil·la pel camp. I com que tampoc s'hi percep una gran activitat laboral, algú es pot demanar de què viu la gent a Innisfree. Impossibile de saber-ho. Sembla que hi ha una divinitat propícia que subministra una pensió decorosa als seus habitants pel simple fet de ser-ho; és



a dir, per cantar a la taverna, per cantar històries amb una bona gerra de cervesa negra a la mà, per presenciar baralles inacabables a cops de puny, per pescar en el riu i per participar a les curses de cavalls. I què s'hi pot veure, a Innisfree? No gaire cosa. Hi ha dues esglésies —una de catòlica i l'altra de protestant— que conviuen en perfecta harmonia. Hi ha un llac d'aigües calmades, i una gran extensió de prats onejants, un rierol cabalós que

passa sota la falda d'una vella torre normanda, i un sever casalot de granit en què viuen Mary Kate Danaher i el seu germà, i una casa de pedra emblanquinada amb el sòtil de palla, i un riu per on es passeja un peix llegendari que té l'assenyat costum de no deixar-se pescar. El més important d'Innisfree, però, són les contrafinestres de color verd molsa del pub de Pat Cohan. Perquè tothom, tard o d'hora, acaba per anar a pub de Pat



"John Ford va filmar El hombre tranquilo en el poble de Cong i voltants. El pub de Pat Cohan encara existeix, com la torre normanda de Gort (que Yeats va comprar el 1916 i la va convertir en la seva residència d'estiu, amb el nom gaèlic de Thoor Ballylee)"

Cohan a posar una mica d'ordre en aquest món.

John Ford va filmar *El hombre tranquilo* en el poble de Cong i voltants. El pub de Pat Cohan encara existeix, com la torre normanda de Gort (que Yeats va comprar el 1916 i la va convertir en la seva residència d'estiu, amb el nom gaèlic de Thoor Ballylee). A Cong, la gent encara citen la frase de Michaelleen, i quan algú es mostra molt caparrut, diuen que el seu cavall té més sentit comú que no ell. Fa deu anys, José Luis Guerin va filmar a Cong un bell documental que es titula així, *Innisfree*, un nom que en gaèlic vol dir L'illa del Bruc. Hi veim els habitants del poble contant records del rodatge. Un d'aquells pagesos pot vantar-se d'haver fet el paper més estrany de tota la història del cine, ja que va fer de peix sota l'aigua, estirant de la llinya d'una canya. Quan es concedirà l'Oscar al millor actor invisible?

No he estat a Cong, però sí conec l'illa que va inspirar el poema de Yeats. Un barquer que té ca seva a la vorera del llac et du fins a l'illa, que just ocupa uns seixanta metres quadrats en

la superfície del llac Gill, al nord-est d'Irlanda. Yeats passava els estius a Sligo, que és a pocs quilòmetres, i per això coneixia bé l'illa i els voltants. A cop d'ull, Innisfree no té res d'interessant. És una roca coberta de vegetació, travessada per dues senderes enfangades que algú hi va obrir fa temps sense explicació lògica. El paisatge és malencònic, com passa a les regions humides i erosionades en què les muntanyes estan massa cansades per mantenir-se dretes. Si un s'obre pas entre les falgueres i les serveres d'Innisfree, només s'hi troba amb un nigul de moscards i amb una petita platja rodejada de joncs. Enlloc s'hi veu ni bruc ni gatosa, les plantes més comunes a aquella comarca, i no hi ha terreny suficient per plantar-hi ni fesols ni qualsevol altra cosa. L'ermità que visqués a Innisfree s'hauria d'alimentar de baies de servera i d'arrels. La vista, això sí, és bella. L'aigua fosca s'estavella pacientment contra els pins negres d'altres molts illots, i en la llunyania es distingeixen uns cingles pelats que reben el nom, una mica fantasiós, del Guerrier Adormit.

La natura de la poesia es fa més visible que mai quan es percep el contrast entre la imaginació creadora i la trista realitat.

Mentre la barca que em duia a Innisfree tornava a la vorera i un ca Labrador feia bots al costat dels remes encaçant els moscards, li vaig demanar al barquer si s'imaginava a algú vivint en aquell illot enfangat on no hi havia ni tan sols un clar de bosc. L'home, que coneixia perfectament el poema de Yeats, va somriure amb una ganyota burleta i va moure el cap. "Ni tan sols un fantasma hi podria viure", va dir, i va indicar amb un moviment de cap la silueta de l'illot que es perdia en l'obscuritat creixent. El barquer tenia raó: no podria viure ningú a Innisfree. S'equivocava, però, en una cosa: els fantasmes sí que hi podien viure. Perquè hi viu el fantasma de qui una vegada va somiar amb tenir una cabana i un rusc en una illa lacustre. I hi viuen, a la mateixa cabana d'esbarzers i d'argilla, els fantasmes de tots els qui mai han somiat amb viure com ell.

I el poble d'Innisfree, on va arribar un antic boxejador americà que cercava la terra dels seus avantpassats, posseïx la substància immortal de les coses que alimentam amb els nostres somnis: ja que mai podran ser reals, res ni ningú ens els pot arrabassar. Per això, sovint hi vaig, a Innisfree, a la recerca del bolet desmanegat de Michaelleen, i de la cabellera pèl-roja d'una dona que nomia Mary Kate, i d'una cabana de pedra emblanquinada en què sé que seré feliç. ■





Innisfree

Navier Flores

Devers l'any 1952, John Ford va filmar *El hombre tranquilo*. Era la tercera pel·lícula de Ford amb Maureen O'Hara després de *Que verde era mi valle* i *Río Grande* —realitzada l'any anterior. Com en aquesta darrera, la parella d'O'Hara era John Wayne.

El director es va desplaçar a la seva Irlanda natal i es va inventar un poble que ja existia i li va posar el nom d'Innisfree. La major part d'exterior es varen filmar en aquest lloc, i es va reservar un bon nombre d'escenes interiors per a l'estudi. Ford se'n va dur a Irlanda bona part del seus actors més estimats i característics: Barry Fitzgerald, Ward Bond i Victor McLaglen entre d'altres.

Segons sembla, Ford tenia la intenció de fer un voltí pels seus orígens i els dels seus avantpassats acompanyat d'un "troupe" de bons i afectes personatges.

L'arribada de John Wayne a l'estació de tren més pròxima a aquell "territori del passat" pot quedar fàcilment no ja com una declaració de principis del què serà la pel·lícula —i els millors cine de Ford—, sinó que, a més a més, pertany, juntament amb l'arribada de Robert Mitchum —també a la recerca del seu passat— a *The Lustyc Men* (*Hombres errantes*), a una de les seqüències més intencionadament filmades del cine dels anys cinquanta —curiosament aquesta pel·lícula de Nicholas Ray també va ser rodada l'any 1952.

Es fa ben notòria l'habilitat i el talent de Ford per fer servir el decorat i el paisatge i integrar-los de forma específicament cinematogràfica entre els personatges i la història, lluny de l'ús publicitari i fotogràfic a què tan freqüentment ens té acostumats el cine d'avui.

El director emparella una tradicional i bucòlica imatge de la seva "Irlanda",



així com l'eterna caparrudesa dels seus personatges —que romanen immutables als seus costums, a les seves estimes, impertorbables com els prats o els rius del lloc—, i el contraposa a la peripècia personal del protagonista que ve d'una nova "Irlanda" fonamentada en el progrés. La lògica i la raó de John Wayne xocarà de manera plana i finalment amistosa amb la tradició dels seus avantpassats.

Més de tres dècades més tard, José Luis Guerín tronarà a aquest territori de John Ford per reclamar d'una manera molt estimulante el dret del documental a seguir existint. Guerín planeja amb la seva càmera per molts dels llocs en què John Ford va fer viure els seus personatges i rastreja respectuosament el record d'aquest territori mental i inexistent del passat de John Ford, i hi descobreix, paradoxalment mesclats amb aquests records, personatges reals que fa trenta anys varen començar a decorar les

seves prestatgeries i la part superior dels escalfapanxes amb fotografies en què apareixien, acompanyats dels familiars més pròxims, els protagonistes i els personatges d'una pel·lícula titulada *El hombre tranquilo*, filmada en el territori d'Innisfree.

Des d'aquí un record als habitants de Cunga St. Feichin, Co Mayo (Irlanda). ■

John Ford o l'ètica dels perdedors

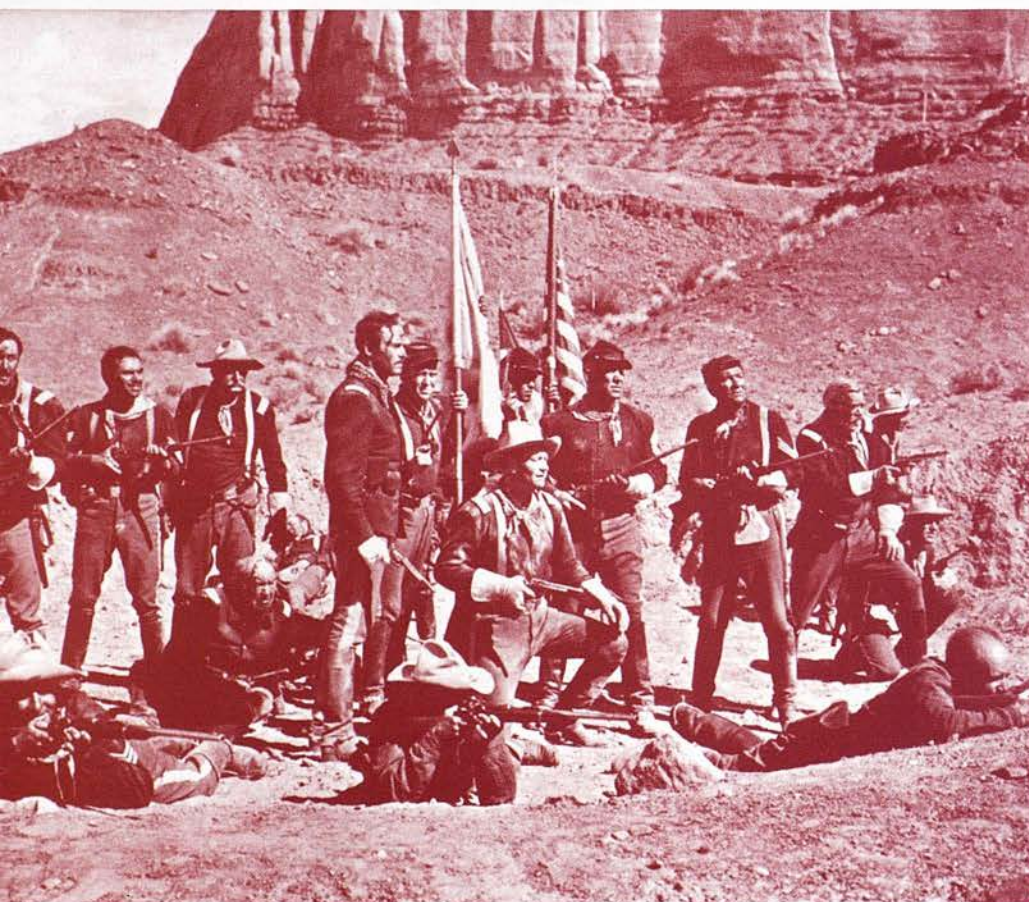
Joan Obrador

Dedicat a Jose Luís López de la Calle, mort per defensar el seu dret a viure i a pensar en llibertat.

No sé per quina raó, però davant *Fort Apatxe* un pot tenir una sensació absolutament paradoxal... En principi, sembla una lloança radical dels valors tradicional de la cavalleria ianqui que feren possible la conquesta del gran

que li crea un destí que no ha acceptat el durà a un comportament absolutament irracional. Tots els seus inferiors s'adonen de la supèrbia i de la profunda ignorància que determinen les seves decisions. El capità Kirby York (Jonh Wayne) i el capità Collingwood (George O'Brien) són la viva imatge de l'obediència, a pesar d'entendre perfectament les raons del comportament del seu superior.

teix nivell els dos poble, si *més bé, no mostra la seva admiració per un poble originari*, (???????) amb els primers plans que ens ofereix dels seus rostres. La trobada final de York amb Cochise adquireix un sentit i una bellesa plàstica sublims. De fet, aquells valors que tan desitja Owen són propietat dels apatxes. Quan Cochise li explica les raons del seu comportament: la fugida de la reserva, el desig de pau del seu poble i la decisió de lluitar fins a la mort; implora la raó més cara per a un home: la protecció de la seva família. L'únic que exigeix per tornar en pau és que Meacham (Grant Withers) se'n vagi de la reserva, perquè està destruint el seu poble amb alcohol il·legal. Però el coronel blanc no pot creure en les paraules d'un quasi-animal. Paradoxa suprema: els valors que més estima Ford són patrimoni del poble històricament derrotat. A més, demostraran la seva superioritat tàctica en el camp de batalla.



El final de la pel·lícula no ens deixa tranquils tampoc. Sembla que, fins i tot, Kirby York –l'autèntic representant dels valors del poble– no té més remei que idolatrar l'heroi Owen Thursday; a pesar de saber que en el fons no fou més que un ésser egoista i perjudicial per als seus. Ens vol dir John Ford que un poble, per perdurar en el temps, té necessitat de personificar els seus ideals, a pesar que sigui tot fals? Necessitem *ídols de fang*? La cara de John Wayne, davant dels periodistes, quan reivindica els valors del poble i a la vegada falta a la veritat, no pot ser més expressiva. Tot plegat, sembla que ens trobem davant d'un pessimisme radical, gairebé nihilista. Però aquest film té uns altres vessants com, per exemple, el sentit de l'humor, que gaudeixen especialment els sergents i els soldats –per moments sembla una comèdia de vint anys abans. Per contra, Henry Fonda no farà ni un sol somriure en cap moment, i això que no li manquen oportunitats, perquè ni el seu *status* ni el seu deure, li ho permeten. El tinent

oest i l'exterminació dels seus habitants: honor, disciplina, valentia, sacrifici, obediència, família... el tinent coronel Owen Thursday (Henry Fonda) no és un ésser humà, és tot el conjunt d'aquests valors. Per això, considerarà el seu deure arribar fins a la pròpia aniquilació per tal d'ajudar a l'expansió del seu poble; així, ens trobaríem davant d'un heroi com manen els cànons. Emperò, l'ofuscació

Kirby York constitueix el pol oposat. Coneix perfectament el territori i el poble apatxe. Fins i tot sap la veritat que el seu superior és incapaç de comprendre: ells són els invasors i Cochise, amb els seus, mereixen tot el respecte com a poble civilitzat que són. El tractament que dona John Ford al *indis* mereix una petita recreació. En l'escena de la trobada dels caps *indis* i dels ianquis, posa exactament al ma-

“The Informer (El delator) es troba als antípodes: l'espectador no obtindrà cap plaer estètic. Al contari, la seva fotografia –la il·luminació i els clarobscurs–, la seva ambientació –la nit i la boira perenne– i els carrerons de Dublín tenen una clara pretensió: aconseguir que l'espectador faci seva l'angoixa del seu protagonista, Gypo Nolan (Victor McLaglen)”

coronel Owen aconseguirà redimir-se en el darrer moment, quan envia a la rereguarda el capità York i el tinent O'Rourke (J. Agar). O'Rourke és un jove oficial indigne de la seva filla, al seus ulls, que, ironies del destí, aconseguirà donar continuïtat a l'estirp de l'heroi mort en singular combat.

L'estètica d'aquest film, a part d'amagar les tècniques que feren possible un western absolutament novetós, significà el naixement de l'autèntic territori comantxe: el desert infinit, flanquejat per muntanyes de roques marmòries i solcat per depressions llunars. El territori on l'home pot mostrar allò que veritablement és. En aquest sentit, *The Informer* (El delator) es troba als antípodes: l'espectador no obtindrà cap plaer estètic. Al contari, la seva fotografia –la il·luminació i els clarobscurs–, la seva ambientació –la nit i la boira perenne– i els carrerons de Dublín tenen una clara pretensió: aconseguir que l'espectador faci seva l'angoixa del seu protagonista, Gypo Nolan (Victor McLaglen). (Per un instant, vaig creure que el Neorealisme italià no va ser més que la continuïtat estètica d'aquest film). Aquests dos films comparteixen qualche cosa molt important: reflexionen sobre el que podríem anomenar la moral dels perdedors. A *Fort Apatxe*, ja ho hem vist, semblen perdre tots; mentre que la lluita de l'IRA encara continua produint perdedors. Tot i que la pau està a punt de fer-se una maravellosa realitat allà.

Amb *The Informer* John Ford –el seu nom gaèlic era Sean Aloysius O'Ferna– va fer un homenatge als seus avantpassats irlandesos. La pel·lícula no enganya ningú sobre la seva perspectiva política: els anglesos són una força estrangera a Irlanda i la lluita de l'IRA està plenament justificada. En un principi, el film es planteja com una reflexió sobre l'angoixa que pateix Gypo Nolan a causa del sentiment de culpabilitat per haver trait el seu millor amic. El paral·lelisme religiós que estableix Ford

entre aquest personatge i Judes Iscariot, des del principi fins al final, no és més que un recurs per mostrar fins a quin punt és greu la traïció: el major pecat que pot cometre un home, ja sigui contra l'enviat de Déu o contra la comunitat que l'acull.

Però, a la vegada, l'odissea de Gypo, l'expiació de la seva culpa pel carrerons de Dublín, serveix a Ford per fer una descripció minuciosa dels factors que poden donar peu a l'aparició del fenomen terrorista (tot i que hi pugués estar pensant en un moviment d'alliberació militar): 1. Repressió policial-militar de la població civil per part d'un estat. 2. Conviccions profundes, i diferenciadores de la resta de la població, per part de la població civil que se sent exclosa: cultura, llengua o religions pròpies. No és casualitat el fervent catolicisme que mostren els membres de l'IRA. 3. Rebuig de l'Estat existent i construcció d'un Estat particular dins l'Estat ja existent. En aquest sentit, és molt significatiu l'inici del judici que li fan a Gypo Nolan els seus propis companys d'armes. Dan Gallagher (Preston Foster), el líder de l'IRA, li demana si accepta el tribunal, perquè està posseït per un fervent anhel: la seva justícia serà justa en comparació a la injustícia que els imposen els anglesos. 4. Identificació de la voluntat del grup aixecat en armes, amb la voluntat del conjunt del poble, del país. Llàstima que, el gran Ford, a la vegada que feia aquest precís diagnòstic, no ens hagués mostrat la manera en què un poble pot deixar

les armes, una vegada que l'espiral de violència amenaça la seva existència física i moral.

No puc acabar sense referir-me a les dones fordianes: elles mai van a la lluita armada, ni maten apatxes ni s'enfronten a l'exèrcit invasor. No ho poden fer, simplement, perquè són responsables de la vida d'aquells que han de néixer. Són l'autèntica font de la solidaritat al si del grup i, si ve al cas,



la mare és l'única que pot donar el perdó al traïdor... D'aquesta manera, es fa patent que l'ideal de societat fordiana ja és completament impossible: l'antiga societat matriarcal. ■

Agustí Villaronga

1. ELS INICIS

Vaig quedar amb n'Agustí un dia de vacances de Pasqua. Ell havia fugit del marasme d'entrevistes, rodes de premsa i actes socials que suposa la presentació d'una nova pel·lícula, i havia venut a l'illa per descansar, com fa sempre que pot. Conec n'Agustí des de fa gairebé vint anys quan jo era un jove amb inquietuds cinèfiles i, com que amb un grup d'amics de la facultat havíem fet un curtmetratge en super 8, i ell ja s'havia guanyat el prestigi com a director de curts, vam fer-li empassar una projecció. Després l'he vist en altres ocasions —tenim vincles familiars comuns— i hem parlat informalment del cinema i la vida. Aquest cop, però, vam quedar per parlar sobre la seva obra cinematogràfica per tal que un servidor tengués material per fer aquests articles.

N'Agustí té 47 anys, "acabats de complir fa uns dies", diu. I s'amolla a parlar dels inicis, de com tot d'una que se n'anà a estudiar a Barcelona, entrà en contacte amb gent del cinema i del teatre. "De fet, vaig treballar a la Companyia de Núria Espert durant dos anys i mig, mentre acabava la llicenciatura en Geografia i Història". Aleshores, també donava les primeres passes al món del cinema: "Amb desset anys vaig engrescar els amics de Son Verí per fer un curt en super 8, titulat *La creació*". Més endavant, també amb el mateix grup, feren *Anta 3*, que a l'any 1975 tengué un cert ressò perquè fou premiat al "Filmfestival der Nationen" d'Àustria, i sobretot per ser prohibida la projecció al "Festival de Cala Rajada" per ordre expressa del director general de cinematografia. "Jo encara no sé per què la van censurar; tracta el tema religiós, però és una obra surrealista, on no hi ha res explícit."

Aquest mateix any, després de tornar de Bons Aires, on representaren *Yerma*, fa *Anta-mujer*, que ja és la seva primera obra semiprofessional, en 35

mm. "Vaig aconseguir una subvenció per fer la pel·lícula, però realment es va poder acabar gràcies als doblers que hi va posar Jaume Figueres, el presentador de Canal +."

L'any següent va començar el rodatge de *Al-Mayurka*. "El guió era per un llargmetratge, però com que no hi havia do-



blers suficients, el vaig haver de refer per un curt. Per diversos contratemps el rodatge no acabà de finalitzar-se. Tres anys després, amb la productora "Anta Films", vam recuperar el material que s'havia filmat i en fèrem un muntatge". L'obra fou premiada al Festival de Bilbao. També de 1979 és *Laberint*, una filmació en tres o quatre plans llargs de la coreografia del grup "Heura" sobre un quadre de Tàpies. "Que com es feia aquest cinema? Amb molta de barra, demanant favors a tothom."

2. LA PUJADA I EL DESCENS

A partir de 1980, ja ficat dins el món del cinema, va començar a treballar com a actor (ha fet papers a pel·lícules com *El fin de la inocencia*, *La campanada*, *Sonámbulos* y *El último guateque*) i com a director artístic (*La plaza*

del diamant, *Interior rojo*, *Pa d'àngel...*). "També he fet de figurinista, encarregat dels vestuaris i, evidentment, de guionista." Aquesta experiència en tants d'aspectes diferents li ha donat, com als directors d'orquestra, una visió de conjunt de tots els elements que intervenen a una pel·lícula. "Ho coneixes perquè ho has viscut. Però el que més m'ha ajudat a dirigir és la feina com a actor. Això m'ha donat la perspectiva necessària per entendre'ls millor i poder demanar-los el que vull. I sobretot m'ha servit per dirigir els nins. A un actor professional pots demanar-li que posi cara de tristesa, a un nin li has d'explicar tot el que ha de fer per aconseguir el resultat que vols."

Mentre feia aquestes feines, anava cercant productor per *Tras el cristal*. "Durant quatre anys vaig estar tocant a moltes portes fins que Teresa Enrich, el 1985, va arriscar-se a produir-la." A pesar dels pocs doblers i els escassos mitjans —"per no tenir, la pel·lícula no tenia ni so directe"—, és una obra de molt bona factura, amb una excel·lent fotografia de Jaume Peracaula, amb el qual ha treballat n'Agustí des de *Anta-mujer*. El film, malgrat que s'acaramullaren els problemes —la productora va fer fallida i el material fou embargat—, va ser seleccionat pel festival de Berlín, on va tenir molt bona acollida. Al capdavall, aquesta pel·lícula li va donar molt de prestigi: els crítics el saludaren com un cineasta innovador amb propostes arriscades i novedoses.

Això va suposar poder fer la següent pel·lícula —també amb un guió original seu—, *El niño de la luna* (1988), produïda per Julián Mateos. Aquesta obra, a pesar de ser seleccionada per al festival de Cannes, obtenir tres "goyas" —millor guió original, vestuari i maquillatge— dels onze als quals fou nominada, i el Premi Sant Jordi a la millor pel·lícula espanyola, no va despertar gaire interès entre la crítica i tampoc no va funcionar comercialment, "la qual cosa tampoc no m'estranya perquè jo no faig cinema per tenir èxit."

"Aquest paio em posa nerviós."

"Per què?"

"Em posen nerviós tots els paios que no s'interessen pels diners"

Sidney Greenstreet i Peter Lorre a *El halcón maltés* (1941) de John Huston.

...

"Durant tots aquests anys, m'he adonat que arribar és difícil, i més encara mantenir-te, però sobretot mantenir-te en la línia que tu vols. Poder ser fidel a un mateix és gairebé impossible. La vida mai no és a mida de com a un li agradaria..."



Després es va dedicar en cos i ànima a un nou projecte, *La mort i la primavera*, que havia de ser una pel·lícula sobre una obra pòstuma de Mercè Rodoreda. *"Vaig estar dos anys fent feina amb el guió, el casting, el vestuari, i fins i tot els decorats, però no vàrem ni començar a rodar: la productora es va dissoldre. Després d'allò vaig quedar esclafat."*

3. L'OFRENA DEL MAR

"Després del fracàs amb La mort i la primavera no vaig treure el cap en molt de temps. Vaig sobreviure com vaig poder, amb feines esporàdiques al cinema, a la publicitat, fent documentals, aconseguint subvencions per guions... Però va ser una experiència enriquidora; agraeix haver viscut aquestes situacions difícils perquè quan tens la sensació de fracàs et tornes més humà." I quan ell començava a pen-

sar que el món del cinema s'havia acabat definitivament, que ja no tornaria a dirigir, va arribar l'oportunitat de fer *El pasajero clandestino* i no s'ho va pensar. *"Malgrat ser una obra d'encàrrec vaig acceptar, sinó m'hagués quedat a la cuneta."* Així, el 1995, set anys després, es tornà a posar rera la càmera per rodar un llargmetratge. *"Les crítiques a la pel·lícula foren fredes, fins i tot cruels. No van entendre que jo em vaig trobar fermat de mans i peus. No em van deixar fer cap canvi al guió. El productor francès em va arribar a dir: 'Agustí, no pensis'. Per tant, va sortir una pel·lícula roma, plana, sense personalitat. Malgrat tot, em va permetre tornar-me a introduir al món del cinema."*

"Llavors em van oferir fer 99.9. Maria Barranco em va telefonar per demanar-me que la dirigís i vaig acceptar. Em va agradar molt fer aquesta pel·lícula. Vaig ser molt més lliure, vaig poder canviar moltes coses del guió i dirigir com volia."

Encara que sigui una obra d'encàrrec em sent molt satisfet del resultat."

"Durant tots aquests anys, m'he adonat que arribar és difícil, i més encara mantenir-te, però sobretot mantenir-te en la línia que tu vols. Poder ser fidel a un mateix és gairebé impossible. La vida mai no és a mida de com a un li agradaria. De qualsevol manera, amb obcecació i voluntat he tornat a aconseguir la satisfacció personal de fer, amb El mar, el cinema que volia. Aquesta obra suposa la reconciliació amb mi mateix. Va ser una pel·lícula que va néixer lliure, que jo volia fer, i això, ara m'adon, és un privilegi."

"Nous projectes? Sempre estic fent coses, però encara és prest per poder parlar de res en concret."

Quan ens acomiadam, ja és d'horabaixa. Veig, pel balcó, el mar que tant obsessionava Ramallo: és una pantalla grisenca amb escates daurades. Desig, amic, que et sigui propici. ■



El Mar d'Agustí Villaronga

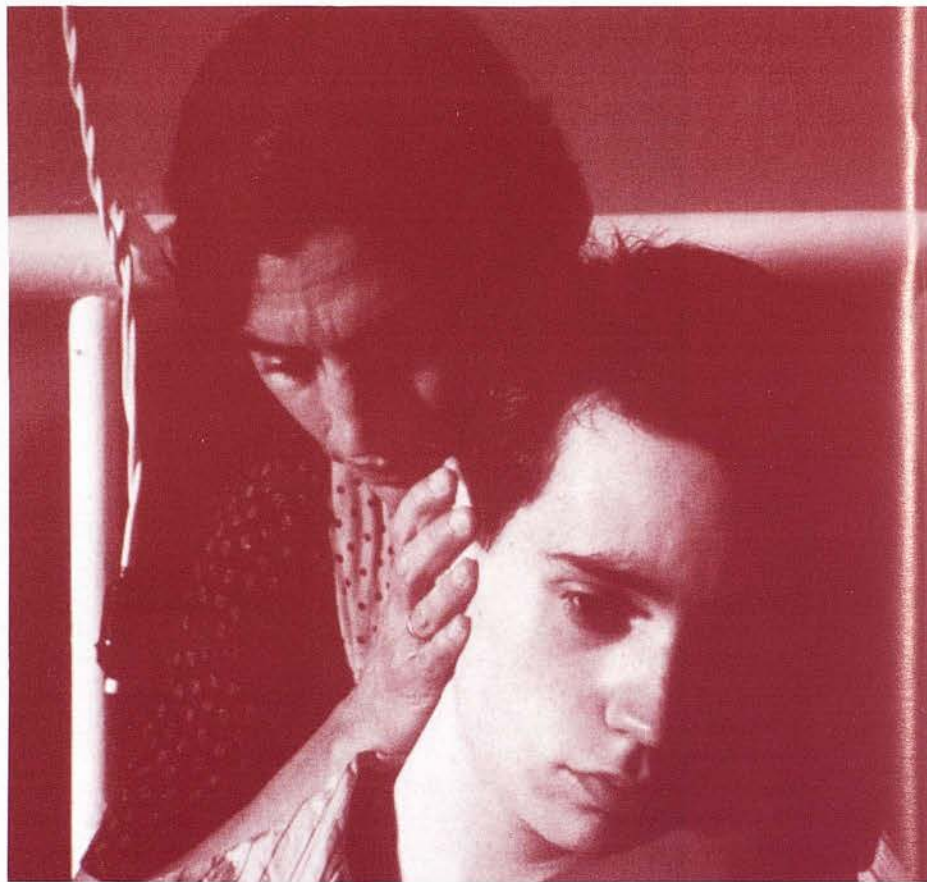
Josep Franco i Giner

(A València l'han passada subtitulada en castellà)

L'escarabat defensa la torre, el seu castell, enfilat a la cota més alta del fem. La fam de fem el fa poderós. Allò mesquí pot esdevenir niu de força. I no hi ha res més mesquí que la fam. Una fam de pau impossible si no és capbussant el cap a la mar. La fam de sortir de l'escalfor de la sang i la terra agra. La mar com a refugi del pes que s'ha de suportar. El teu propi cos nafrat d'odi, d'impotència. El 'se' mostrant-se en la seva més esplendorosa ostensió. Tan incommensurablement pesat que solament troba recer allà on la g s'esmorteeix.

Un film que reprèn el pols d'alguns anteriors (*Tras el cristal*). Un film dur de pair. De bon començament una imatge que es fa esfereïdora si no has estat un nin de jugar a arca. I cada dia n'hi ha menys, d'aquests. De petit no teníem cap dubte ni un a obrir-li el cap d'una codolada a un altre nin i tocar la seva sang calenta mentre comprovàvem si la ferida feta era molt o poc profunda. Com en aquella imatge lynchiana. La fatalitat era assumida així, tranquil·lament. Una mala passada que podia tenir forma de bacil i el retir en plena vida a un espai paradisiac de difícil accés. Normalment aquests llocs s'anomenen *Porta Coeli*, 'Portacelli', pronunciat a la italiana. Són les portes del cel, on s'entra arrossegat, amb els peus per davant. Només en el cas de dir-se *Ramallo*, inscripció en el cos que el vol alliberar de la dependència d'altres, es pot decidir a *contrario* i no assumir el fat, que tanmateix es du escrit a la pell.

El film és una desfilada de despropòsits, encetats a la Guerra Civil, però arrelats a la terra de molt més enfora. No es tracta d'anacronismes d'uns anys de fam que s'allargassen com una ombra fins l'esclat de la llum turística, llum de plom i asfalt, de duros fàcils i cui-xa mai vista. És més aviat un ucronisme sense marges. La sang que brolla pertot raja sense límits barrejada amb la terra. Excel·lent el gest del nin que



mulla amb saliva temptant de rentar-lo el rostre del nin mort. Tots dos rostres estan marcats de sang i terra. Els límits els posa la mar. Els límits de la passió; del poder dictatorial; de la impotència pel sexe; de la impossibilitat d'independència; de la presó de la mort; de la malaltia. Els límits més enllà dels quals tot és desconegut, però que paga la pena traspasar. Deixar la casa i cercar el silenci. Un silenci que esborri la manca de vida, ser la meuca del patró, la forastera embrutida. Com en els films de la *Cifesa* republicana, l'única sortida de la dona és Déu. Aquí com allà serà l'honor qui treballi els solcs de l'esdevenidor. Per aquest es matarà, es violarà, es deixarà morir. Un honor, però, contràriament al mesetari, de tons envellutats.

El guió conté un excés que impedeix el grau desitjat de versemblança necessari de qualsevol ficció. Encara que atesa la grandària de l'illa passa desa-

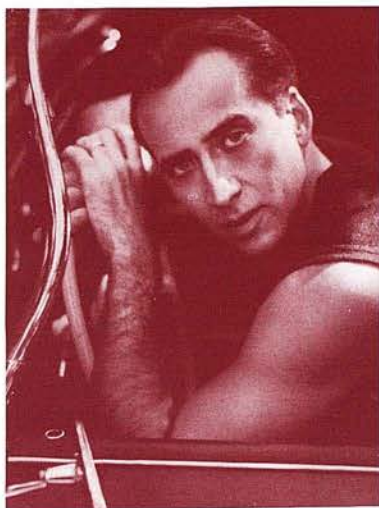
percut per autòctons: fer coincidir tots els personatges al sanatori; bastava fer-nos veure que dos amics del passat, malalts de la mateixa cosa, vagin a coincidir al mateix lloc especialitzat. La posada en escena, en tots els seus aspectes, ajustada i transmissora d'una claustrofòbia que ens recorda la dels films de gènere. La fulla d'afaitar, les creus de la mort, els títols de crèdit tenen a veure amb altres films d'assassins psicòtics, encara que aquí és una mera qüestió de supervivència. La sang vehicula tota l'escena i forma part del paisatge quotidià, desbordada. La posada en sèrie té moments magistrals, com aquell meticulós cercar la fusta del somier i apartar-la acuradament per millor encertar el cop al cap mortal. O l'inici del film, el punt màxim del qual és aquell instant en què hom arrossega el cos mig mort del nin per millor rematar-lo fins una pedra punxeguda. La mar com a frontera que l'escarabat no pot traspasar. ■



Joan Bover

AL LÍMITE

de Martin Scorsese



Sublim. Ridícula. Patètica. Absurda. Lúcida. Esperpèntica. Melodramàtica. Hiperbòlica. Cíclica. Contrastada. Catàrtica. Condescendent. Agnòstica. I, per damunt de tot, nocturna i novaiorquesa, amb totes les connotacions que aquests dos adjectius comporten, tant separats com plegats. *Al límite* mescla totes aquestes qualitats en un frit i bullit que, sorprenentment, dóna com a resultat un plat arriscat, de gust inconfusible i aromes fortament especiades: una d'aquestes pel·lícules que té tots els números per sortir malalment si no s'assumeix fins al final la radicalitat de la seva proposta; una d'aquestes obres que admires o detestes.

El guionista Paul Schrader torna a proposar un recorregut pels inferns urbans que ell mateix pobla de les més diverses criatures. El sentit final d'aquesta excursió macabra sembla que és apel·lar a la nostra pietat - ¿d'arrel cristiana? -, de manera que a qualche moment arribem a sentir compassió per cadascun dels personatges, siguin a la banda que siguin. El director, compenetradíssim amb la idea i sembla que bon coneixedor de l'univers descrit, troba la traducció en imatges més suggestiva. Amb un ritme deliberadament desballestat durant la

major part del metratge, Martin Scorsese desglossa l'exageració en múltiples figures d'estil que inclouen sobretot planificació, muntatge, fotografia i efectes especials. D'altra banda, però, també veia les seqüències més reflexives, tant si són monologades, com dialogades o mudes. En aquest apartat, és de destacar la interpretació de Nicolas Cage, que transmet a la perfecció una àmplia gamma de matisos, però que es ressent una mica d'un personatge que, per exigències del guió, no pot evolucionar gaire.

Al límite és una nova mostra de la revitalització del cinema nord-americà, tant en el pla temàtic com en l'ideològic i en el formal. La podem aplegar amb altres joies d'aquesta temporada com *Magnòlia*, *El club de la lucha* i *American Beauty*. Totes semblen haver-se aliat per confirmar definitivament que, a les acaballes del segle XX, *lucidesa* i *absurd* han esdevingut dues paraules sinònimes.

LA DUCHA

de Zhang Yang

Tal volta no calien cinc guionistes per ordinar una pel·lícula que, tanmateix, acaba fent de la simplicitat una de les seves millors armes. En efecte, *La ducha* es basa

en unes descripcions psicològiques sucintes, en uns diàlegs gens verbosos i en poques, però clares, idees.

¿Què queda per omplir l'hora i mitja de rigor? Idò el gust pels detalls. La cinta és minuciosa com un ritual i recurrent com les tradicions que es fan enyorar. Totes les petites accions rutinàries dels banys públics on té lloc l'acció estan mostrades amb una cura i un afecte que les eleva gairebé a la categoria de la contemplació. Fins i tot els massatges tenen un ritme precís, agradablement musical. És tanta la calma que s'hi respira que sortim de la projecció relaxats, talment com després d'una bona dutxa. Sense cap dubte, el major mèrit de la pel·lícula és saber transmetre aquesta sensació de placidesa sense avorrir-nos, amb la cadència exacta que defuig tant l'avorriment com l'exasperació.

La resta és un discurs tendre sobre la simplicitat dels plaers i la innocència que sona a ja vist. Tanmateix, els personatges són tan carismàtics que aconsegueixen dissimular qualche petit indicatiu reaccionari. La història és tan amable i benintencionada que ens torna benevolents amb les seves repeticions i amb la seva finíssima patina carrinclona. ¿Deu ésser també que les poques oportunitats de pegar una ullada a les cultures exòtiques ens fa menys exigents amb el producte filmic? ■



Zoia Barash

Dia 30 d'octubre de 1938, a les vuit del vespre i durant la vigília de la festa de Halloween, al bell mig de l'època de la ràdio, Orson Welles, de vint-i-tres anys, va impactar a més de nou milions d'oients amb l'escafenicació

Keith-Orpheum) li va proposar feina, va exigir el control total de les pel·lícules. Ningú hi podia interferir fins que el film està acabat. I varen acceptar el tracte. A Hollywood es va escampar l'enveja i el recel: cap director va disposar abans de tanta independència. Qualsevol cosa que fes

dejos. Fins i tot, abans d'estrenar-se, va provocar baralles entre conservadors i liberals, vells i joves. El cap de la RKO, George Schaefer (el Tigre) va decidir exhibir-la a l'elit de Hollywood. La reacció general va ser favorable, tots convençuts que la pel·lícula era extraordinària i audaç. Louis B. Mayer, senyor absolut de la MGM (Metro Goldwyn Mayer), va dir que li feia pena el pobre Hearst. Es va eixugar les llàgrimes i va proposar comprar-la per cremar-ne el negatiu i totes les còpies. El Tigre Schaefer va rebutjar l'oferta de nou-cent mil dòlars.



L'estrena de *Ciudadano Kane* va ser l'1 de maig de 1941, a Nova York, Los Angeles, San Francisco i Chicago, obsequi avançat per a l'aniversari número vint-i-sis d'Orson. *The New Republic* va dir que els problemes de Kane "eren personals i la seva mort la d'un home dominant i solitari." L'FBI hi va veure molt més que no només això: "inspirat per les relacions amb els comunistes, escampa la campanya del Partit Comunista per embrutar a un dels seus més efectius i consistents opositors." Simon Calow, biògraf de Welles, el va veure "atrapat dins la pantalla com la mosca en l'ambre petrificat." Per a François Truffaut, una paràbola "contra la força del poder, un himne a la joventut, una meditació sobre la vellesa i la soledat d'éssers excepcionals, genis o monstres."

radiofònica *La guerra dels mons*, versió de l'argument de l'anglès Herbert George Wells, sobre una possible invasió marciana. Va ser un esdeveniment memorable. Com també ho va ser el seu film *Ciudadano Kane*. L'any 1939 Hollywood floria. Els talents europeus fugien del nazisme d'Alemanya, Àustria, Hongria i altres països, mentre el sistema d'estudis es perfeccionava. La pèrdua de la llibertat artística o personal els semblava minsa davant la possibilitat de salvar la pell. Però el que més va apreciar durant tota la vida Welles va ser la llibertat i quan la RKO (Radio-

en públic o en privat se sotmetria a un escrutini implacable, que l'acompanyarà la resta de la seva vida.

El rodatge de *Ciudadano Kane* el va ocupar de juliol a octubre de 1940. El cost: més de vuit-cent mil dòlars, molt per a l'època. El guió mostrava la vida fracassada d'un magnat nord-americà. Des del començament es va saber que es tractava de William Randolph Hearst, totpoderós amo de diaris i emissores de ràdio, i la seva amant, l'actriu Marion Davis. Hearst va fer de tot per demorar l'estrena del film que estava rodejat de misteri, rumors i xafar-

Orson Welles no va repetir mai aquella experiència de nin prodigi, tot i que va donar al cine obres de gran significació: *El cuarto mandamiento*, *El extranjero*, *La dama de Shangai*, *Macbeth*, *Othello*, *Mr. Arkadin*, *Sed de mal*, *El proceso*, *Campanadas a medianoche*. Com a actor va participar en més de setanta pel·lícules, va prestar la seva veu a documentals, dibuixos animats i doblatges. En els darrers anys de la seva vida, Welles, obès (la cultura nord-americana associa l'obessitat amb el fracàs), prematurament envellit, anunciava vins francesos, el Casino i l'hotel més famós de Las Vegas, Caesar Palace, cosa que caracteritza més a la civilització que el va rodejar que no al mateix ciutadà Welles. ■

E. J. Sánchez Cuenca

PIONERS DE LA DIRECCIÓ ARTÍSTICA

Durant molt temps es comentà que Griffith havia construït els impressionants decorats d'*Intolerancia* gràcies a un obscur decorador que donava instruccions a uns fusters. Encara no es valoraven els autors dels decorats, extrets generalment dels escenaris de Broadway o importats de la castigada Europa, el gran planter de professionals del cinema de Hollywood ("Per exportar pel·lícules a Europa hem d'importar talents d'Europa"). Pocs procedien del propi planter, al-

guns eren arquitectes, altres figurinistes o fins i tot dissenyadors de modes, però tots ells eren experts autors de decorats tridimensionals i estaven dotats d'una estimable preparació cultural.

Varen aprendre a projectar pensant en la visió de la càmera i, sobretot els que arribaren d'Alemanya, empraren magistralment les possibilitats de la llum artificial entre aquells murs sofisticats de cartró. De tècnics il·lustres al servei del realitzador passaren a supervisar un complex equip multidisciplinari d'artistes i tècnics fins arribar a ser els responsables de la direcció artística de les pel·lícules.

Quan els locals d'exhibició es convertiren en autèntics palaus, el cinema ja havia començat a valorar la figura del director artístic com a categoria imprescindible entre els oficis cinematogràfics. Quan s'estrenen *Robin Hood* (1922) o *Los diez Mandamientos* (1924) la figura del director artístic és madura per fer un nou salt: el disseny de producció. Però aquesta és una altra història que serà objecte d'un nou cicle sobre *Els oficis cinematogràfics*. ■





Les pel·lícules del mes de juny

ELS GRANS ESTUDIS DE HOLLYWOOD. RKO

ELS GRANS ESTUDIS DE HOLLYWOOD. RKO
A les 18:00 hores

DIA 7 DE JUNY



CIUDADANO KANE
(1940-VOSE) d'Orson Welles

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1940-41

Títol original:

Citizen Kane

Producció:

RKO

Director:

Orson Welles

Guió:

Herman J. Mankiewicz i Orson Welles

Fotografia:

Gregg Toland

Música:

Bernard Herrman

Muntatge:

Robert Wise

Durada:

115 minuts

Intèrprets:

Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Everett Sloane, Ray Collins, George Coulouris, Fortunio Bonanova.

DIA 14 DE JUNY



EL DELATOR
(1935-VOSE) de John Ford

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1935

Títol original:

The Informer

Producció:

RKO

Director:

John Ford

Guió:

Dudley Nichols

Fotografia:

Joseph H. August

Música:

Max Steiner

Muntatge:

George Hively

Direcció artística:

Julia Heron

Durada: 91minuts

Intèrprets:

Victor McLaglen, Heather Angel, Preston Foster, Margot Grahame, Wallace Ford, Una O'Connor.

DIA 21 DE JUNY



FORT APACHE
(1948-VE) de John Ford

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1948

Títol original:

Fort Apache

Producció:

RKO

Director:

John Ford

Guió:

Frank S. Nugent

Fotografia:

Archie Stout

Música:

Richard Hangeman

Direcció artística:

Joe Kish

Durada: 121 minuts

Intèrprets:

John Wayne, Henry Fonda, Shirley

Temple, John Agar, Ward Bond, Victor McLaglen

DIA 28 DE JUNY



THE SET-UP
(1949-VOSE) de Robert Wise

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1949

Títol original:

The Set-Up

Producció:

RKO

Director:

Robert Wise

Guió:

Art Cohn

Fotografia:

Milton Krasner

Música:

Constantin Bakaleinikoff

Durada:

72 minuts

Intèrprets:

Robert Ryan, Audrey Totter, Geprge Tobias, Alan Baxter, Wallace Ford.

CICLE ELS OFICIS CINEMATÒGRAFICS

A les 20:00 hores

Pioners de la direcció artística

DIA 7 DE JUNY



EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI
(1920- Muda VE) de Robert Wiene



Les pel·lícules del mes de juny

CICLES ELS OFICIS CINEMATÒGRÀFICS I CINEMA A LA FRESCA

Nacionalitat i any de producció:

Alemanya, 1920

Títol original: *Das Kabinett des Doktor Caligari*

Producció: Rudolf Meinert per a Erich Pommer, Decla-Bioskop

Director: Robert Wiene

Guió: Carl Mayer, Hans Janowitz

Fotografia: Willy Hameister

Direcció artística: Herman Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig

Durada: 78 minuts

Intèrprets: Werner Kraus, Conrad Veidt, Lil Dagover.

DIÀ 14 DE JUNY



SALOMÉ

(1922-Muda-VO) de Charles Bryant

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1922

Títol original: *Salome*

Producció: Nazimova, Allied Producers

Director: Charles Bryant

Fotografia: Charles Bryant, Charles Van Enger

Música: Ulderico Marcelli, George Rubinstein

Direcció artística: Natacha Rambova

Durada: 75minuts

Intèrprets: Alla Nazimova, Mitchell Lewis, Nigel De Brulier, Rose Dione

DIÀ 21 DE JUNY

SODOMA Y GOMORRA

(1921-1922-Muda VO)
de Michael Kertész

Nacionalitat i any de producció:

Àustria, 1921-22

Títol original: *Sodom und*



Gomorrah

Producció: Alexander Kolowrat

Director: Michael Kertész

Guió: Ladislao Vajda, Michael Kertész

Fotografia: Gustav Ucicky

Música: Giuseppe Becce

Direcció artística: Julius Von Borsody, Hans Rouc, Stephan Wessely

Durada: 120minuts

Intèrprets: Georg Reimers, Michael Varkonyi, Lucy Doraine

DIÀ 28 DE JUNY



ESPOSAS FRÍVOLAS

(1921-Muda VO)
d'Erich Von Stroheim

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1921

Títol original: *Foolish Wives*

Producció: Carl Laemmle-Universal Pictures

Director: Erich Von Stroheim

Guió: Erich Von Stroheim

Fotografia: Ben Reynolds, William H. Daniels

Música: Sigmund Romberg

Muntatge: Arthur Ripley

Direcció artística: Richard Day

Durada: 106 minuts

Intèrprets: Erich Von Stroheim, Maude George, mae Busch.

CINEMA A LA FRESCA

A les 22:00 hores

DIÀ 21 DE JUNY



RKO 281

(1999-VOSE) de Benjamin Ross

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1999

Títol original: *RKO 281*

Producció: Su Armstrong

Director: Benjamin Ross

Guió: John Logan

Fotografia: Mike Southon

Música: John Altman

Muntatge: Alex Mackie

Durada: 87minuts

Intèrprets: Liev Schreiber, James Cromwell, Melanie Griffith, John Malkovich, Roy Scheider, Brenda Blethyn.

DIÀ 28 DE JUNY



EL ÚLTIMO TANGO EN PARÍS

(1972-VOSE) de Bernardo Bertolucci

Nacionalitat i any de producció:

França, Itàlia, EUA. 1972

Títol original: *The Last Tango in Paris*

Producció: Les Artistes Associés /PEA/ UA (Alberto Grimaldi)

Director: Bernardo Bertolucci

Guió: Bernardo Bertolucci i Franco Arcalli

Fotografia: Vittorio Storaro

Música: Gato Barbieri

Durada: 125minuts

Intèrprets: Marlon Brando, Maria Schneider, Jean-Pierre Léaud.



Les pel·lícules del mes de juliol

CINEMA A LA FRESCA

HOMENATGE A JOHN GIELGUD I CICLE JOSEPH L. MANKIEWICZ

A les 22.00 hores

DIA 5 DE JULIOL

JULIO CÉSAR

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1953

Títol original:

Julius Caesar

Producció:

MGM

Director:

Joseph L. Mankiewicz

Guió:

Joseph L. Mankiewicz

Fotografia:

Joseph Ruttenberg

Música:

Miklos Rotza

Durada:

110 minuts

Intèrprets:

John Gielgud, James Mason,
Marlon Brando, Greer Garson,
Debra Kerr, Louis Calher i
Edmond O'Brien

DIA 12 DE JULIOL

LA CONDESA DESCALZA

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1954

Títol original:

The barefoot comtessa

Producció:

UA/Figaro

Director:

Joseph L. Mankiewicz

Guió:

Joseph L. Mankiewicz

Fotografia:

Jack Cardiff

Música:

Mario Nascimb

Durada:

120 minuts

Intèrprets:

Humphrey Bogart, Ava Gardner,
Edmond O'Brien, Marius Goring,
Valentina Cortesa, Rossano Brazzi





Les pel·lícules del mes de juliol

CINEMA A LA FRESCA

HOMENATGE A JOHN GIELGUD I CICLE JOSEPH L. MANKIEWICZ

DIA 19 DE JULIOL

CARTA A TRES ESPOSAS

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1949

Títol original:

A letter to three wives

Producció:

TCF

Director:

Joseph L. Mankiewicz

Guió:

Joseph L. Mankiewicz

Fotografia:

Arthur Miller

Música:

Alfred Newman

Durada:

100 minuts

Intèrprets:

Jeanne Crain, Ann Sothorn, Linda

Darnell, Kirk Douglas i Paul

Douglas.

All about Eve

Producció:

TCF

Director:

Joseph L. Mankiewicz

Guió:

Joseph L. Mankiewicz

Fotografia:

Milton Krasner

Música:

Alfred Newman

Durada:

130 minuts

Intèrprets:

Bette Davis, George Sanders, Anne

Baxter, Celeste Holme, Telma

Ritther, Hugh Marlowe i Marilyn

Monroe

DIA 26 DE JULIOL

EVA AL DESNUDO

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1950

Títol original:



Aquesta és **Sa Nostra** Raó 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*