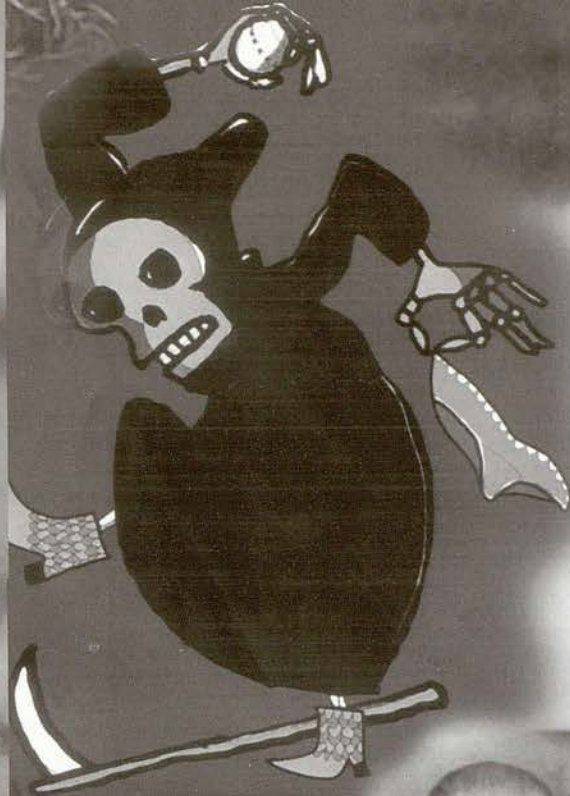


Núm. 67  
Novembre  
2000



# TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA



Festival  
Sant Sebastià

Cicle Cinema  
i Semiòtica

# I més Buñuel

"SA  
NOS  
TRA"

Obra Social  
i Cultural



# Sumari

<b>Editorial</b> <b>3</b>	<b>Els meus clàssics</b> , per Antoni Figuera <b>11, 12 i 13</b>	<b>Jorge Haydú</b> , per R. Cobas <b>21 i 22</b>
<b>Aproximació a la definició De Cinema Negre (VII)</b> , per Martí Martorell <b>4 i 5</b>	<b>Bandes de so</b> , per H. González <b>14</b>	<b>Apunts a contrallum</b> , per J.C.Romaguera <b>23 i 24</b>
<b>El món a l'inrevés</b> , per Jaume Salvà <b>6</b>	<b>Los pájaros</b> , per I. Martín <b>15 i 16</b>	<b>Cinema i semiòtica</b> , per Josep Franco <b>25</b>
<b>Paul Iribe</b> , per Fco. J. Sánchez-Cuenca <b>8, 9 i 10</b>	<b>Donostia 2000</b> , per I. Revesado <b>17, 18 i 19</b>	<b>Cinema a Sa Nostra Programació</b> <b>26 i 27</b>
	<b>El cinema a sa Pobla (i II)</b> , per M. López Crespí <b>20</b>	

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Novembre 2000. Núm. 67

### Edita

Centre de Cultura  
"SA NOSTRA"  
Carrer Concepció, 12  
07012 Palma  
Teléfono 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

Fco. Javier Sánchez-Cuenca  
Ignacio Martín  
Iñaki Revesado  
M. López Crespí  
Roberto Cobas, Josep Franco  
J. C. Romaguera,  
Jaume Salvà,  
Martí Martorell,  
H. González,

### 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 Espirafores (Inca).



La vida no funciona  
sense grans obllits  
**BALZAC**

L'oblit és la condició  
indispensable de la memòria  
**JARRY**

Fuera feliz el hombre si, como  
está en su mano el acordarse,  
stuviera también el olvidarse.  
**SAAVEDRA**

Aquest mes de novembre, la programació de cinema del Centre de Cultura segueix amb el cicle de **Luis Buñuel**: *Subida al cielo*, *El bruto*, *Abismos de pasión* i *La ilusión viaja en tranvía*, són quatre excel·lents treballs de la seva època mexicana. Per als amants de la semiologia, hem preparat un cicle sobre **el cinema i la semiòtica**, ciència que estudia, en el camp específic del cinema, la manera de traçar els signes del discurs filmic. Els professors Juan Miguel Company i José Javier Marzal són el encarregats d'introduir el coneixement bàsic d'aquesta ciència. Les pel·lícules escollides són *Tren de sombras*, *La eternidad y un día*, *Funny Games* i *Smoke*. Com podeu observar, aquest cop el cinema clàssic deixa pas al cinema de producció més recent. No us penseu, però, que això serveixi com a precedent, tan sols passa que els camins de la semiòtica són inescrutables.

El mes vinent, el darrer d'aquest segle, estam preparant un número especial. De moment, però, deixam el contingut com a sorpresa, no obstant, donarem dues cites com a pistes en forma de cita:

Fellini, *No hi ha un final. No existeix un principi. Sols existeix una infinita passió per la vida.*

Mulisch, *Un començament no desapareix mai, ni tan sols amb un final.*

Per acabar, fa 25 anys, damunt l'arena de la platja romana d'Ostia, varen trobar el cadàver. Abans havia estat escriptor, poeta, director de cine, autor de pel·lícules com *Accattone*, *Mamma Roma*, *Edipo re*, *Teorema*. És conegut amb el nom de Pier Paolo Pasolini.

Marti Martorell

**E**l director Raoul Walsh afirma a les seves memòries que-per ell i molts dels directors de la seva època-l'aparició del cinema sonor va suposar, entre d'altres coses, aprendre a no fer recaure en els elements sonors el pes de la pel·lícula: com a màxim, diu Walsh, els diàlegs havien de ser un element més i complementari de tots els altres; és

quadrament segons el format cinematogràfic (clàssic, panoràmic, vista-vision, cinemascop i cinerama); 3) l'enquadrament entès com a diferents modes de filmació (escales dels camps i dels plans, graus angulars i graus d'inclinació); 4) la il·luminació i, finalment, 5) l'ús del blanc i negre, en uns casos, i el color, en altres. Es veu, doncs, que la feina d'un operador en cap no és senzilla i, per tant, no es pot

Ja s'ha dit en un article anterior que, de la llarga nòmina de directors de fotografia que treballaren a Hollywood durant l'època clàssica, molts eren europeus, sobretot provinents de la zona germànica. La causa? Fugir del nazisme, que, des del 1945, s'havia instal·lat al poder a Alemanya. No va ser tan sols aquest sector el més afectat. També s'hi troben, entre d'altres, directors (Fritz Lang i Robert Siodmak) i dramaturgs (Bertolt Brecht). Moltes d'aquestes persones havien treballat a Europa, més concretament a Alemanya, quan l'expressionisme creava les principals obres per les quals és conegut. Per tant, no és gens estrany que es vegi una solució de continuïtat entre aquest moviment i el gènere negre.

Un operador en cap molt lligat a la productora Warnerv a ser l'immigrant italià Sol Polito. Ja format durant l'etapa del cinema mut, s'han de remarcar les pel·lícules següents en què va treballar: *The Petrified Forest* (*El bosque petrificado*, Archie L. Mayo, 1935); *G-men* (*Contra el imperio del crimen*, William Keighley, 1935) i *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Soy un fugitivo*, Mervyn Le Roy, 1932). Nicholas Musuraca, nascut a Itàlia, es va professionalitzar el 1923 com a director de fotografia. Com ja es va comentar a un altre article, Musuraca crea un ambient ple d'ombres gràcies a un contrast molt marcat de blancs i negres, que produeix una sensació d'intranquil·litat i amenaça. Aquests efectes es poden comprovar sobretot a *Out of the Past* (*Retorno al pasado*, Jacques Tourneur, 1947) i també a *Clash by Night* (*Encuentro en la noche*, Fritz Lang, 1952)

Tony Gaudio és director de fotografia de pel·lícules com ara *Little Caesar* (*Hampa dorada*, Mervyn Le Roy, 1930) i *High Sierra* (*El último refugio*, Raoul Walsh, 1941). A *Little Caesar* predominen els interiors, el tractament dels quals, mitjançant contrapicats i ombres, els presenta com a llocs foscos i cau del mal. En canvi, *High Sierra* és sobretot una pel·lícula d'exterior: si, com diu Xavier Coma, és «el cant a la marxa de Roy



a dir, s'havia d'evitar de totes totes fer teatre filmat, perquè són ben diferents les concepcions que de l'espai i muntatge tenen el cinema i el teatre i, per tant, els diàlegs també són utilitzats de manera diferent. La consciència de voler defugir aquest teatre filmat va obligar els directors a tenir en compte tot un seguit d'innovacions i elements que varen haver de resoldre els directors de fotografia o també anomenats operadors en cap.

Bàsicament, la tasca dels operadors en cap ha consistit i consisteix encara a tractar i assessorar el director en qüestions relacionades amb els cinc elements que formen la composició fotogràfica: 1) la perspectiva; 2) l'en-

obviar la tasca important que realitza en una pel·lícula a l'hora de fer-ne una valoració.

Tota aquesta introducció serveix per valorar encara més la tasca feta pels operadors en cap quan varen haver de resoldre la composició fotogràfica de les pel·lícules negres, perquè segurament aquest és un dels gèneres cinematogràfics -juntament amb el musical- en què la fotografia és un dels elements principals. La raó d'aquest fet és que el cinema negre és gairebé la negació absoluta del teatre filmat: el primer és principalment la conjunció de llum, ombres i enquadraments, l'altre és la seqüenciació de diàlegs i més diàlegs.

...segurament aquest és un dels gèneres cinematogràfics -juntament amb el musical- en què la fotografia és un dels elements principals.



Earle [...] cap a la llibertat», la simbologia que representa aquesta marxa és mostrada per una fotografia que, sense cap estridència, exposa la grandesa de la naturalesa i la insignificança de l'home quan s'hi compara. Un altre operador en cap que també va treballar amb Raoul Walsh és Sid Hickox a *White Heat* (*Al rojo vivo*, 1949). És una de les fites cabdals del cinema negre per la interpretació de James Cagney, per la direcció de Walsh i també per la fotografia, de la qual sobresurt l'escena final: James Cagney es provoca la mort disparant contra els enormes dipòsits de combustible on ell està enfilat. La planificació de l'escena i el contrast molt fort entre la fosca de la nit i el foc provocat per l'esclat dels dipòsits fan d'aquest final un dels més expeditius del gènere negre. També és de l'any 1949 la pel·lícula *Criss Cross* (*El abrazo de la muerte*, Robert Siodmak), amb fotografia de

Franz Planer, un operador en cap nascut a Karlovy Vary, a la República Txeca, i que als quaranta-tres anys es va traslladar a Hollywood, després d'haver treballat pel cinema alemany. L'experiència que hi va adquirir la va traslladar fidelment a les pautes estètiques que el gènere negre requereix: imatges diürnes per als escassos moments de lleure i felicitat; imatges de llocs tancats o nocturnes per a les escenes en què es planifica el robatori o els personatges cauen abatuts.

Una de les poques pel·lícules d'aquest gènere en color de l'època clàssica, tot i que ja a les darreries d'aquest període, és *Slightly Scarlet* (*Ligerament escarlata*, Allan

Dwan, 1956). La fotografia va anar a càrrec de John Alton, polifacètic quant als gèneres que tocava, que en aquest film va saber conjugar el que havia aconseguit en altres pel·lícules negres amb el cromatisme i format que imposaven el tinte i el cinemascop i on ressalten la captació de zones ombrívols.

Norbert Brodine va imposar a gran part de les pel·lícules que fotografiava un estil documentalista, ajudat sobretot pel rodatge en els llocs on passava l'acció i la utilització d'exterior. Aquest documentalisme es veu molt ben reflectit, per exemple, a *Somewhere in the Night* (*Solo en la noche*, Joseph L. Mankiewicz, 1946) i *Thieves' Highway*

(*Mercado de ladrones*, Jules Dassin, 1949).

La fascinació que provoca la pel·lícula *Scarface* (*El terror del hampa*, Howard Hawks, 1932) segurament es ressentiria si la fotografia no s'hagués encarregat a Lee Garmes, especialment si es recorda la manera com, sense fer servir cap paraula, en acabar la pel·lícula, es fa una crítica de l'idealista i utòpic somni americà: tan sols amb un moviment de càmera molt subtil es veu que el protagonista mor abatut per la policia just davall una tanca publicitària que diu «*The World is Yours*» (*El món és teu*). També destaquen aquestes altres pel·lícules fotografiades per Garmes: *City Streets* (*Las calles de la ciudad*, Rouben Mamoulian, 1931); *Caught* (*Atrapados*, Max Ophüls, 1949) i *Detective Story* (*Brigada 21*, William Wyler, 1951).

Hi ha molts més directors de fotografia, aquí tan sols se n'ha esmentat una petita part com a manera de reivindicar la gran importància que tenen en la realització d'una pel·lícula que sovint és oblidada injustament. ■





El món  
a l'inrevés

# El Cinema és política (i III)

Jaume Salvà i Lara

*Les empreses no contracten treballadors per la magnífica raó que no els calen.*

**Viviane Forrester**

La tercera qüestió que hauríem de tractar respecte a les ajudes oficials és un poc més complicada i més poc evident que no les altres dues. Aquí no es tracta només d'analitzar unes clàusules o d'observar unes actuacions, sinó més bé de fer una valoració general, segurament molt subjectiva, de l'impacte que aquestes ajudes tenen en l'àmbit cinematogràfic illenc i en la societat mallorquina en general.

Crec que en aquest sentit es confon —segur que sense voler, no cal dir-ho— economia amb cultura, indústria amb creació, cine amb improbable negoci, ajudes amb inversió a llarg termini. I m'explic.

Està clar que la intenció oficial és incentivar l'activitat cinematogràfica estàndard, exportable i convertible. Així ho demostren els requisits curriculars, que demanen responsabilitats professionals en el medi (a més de netedat fiscal, però aquest és un altre tema). És a dir que la gent que no ha treballat professionalment en el cinema tindrà un currículum buit i, per tant, no puntuable. I, si es vol ser estricte, no val ni tan sols haver aguantat els papers al director, o haver fet de *script-girl*/improvisada perquè professional només és aquell que és autònom o que està contractat per un altre. I molt em tem que això, en l'àmbit cinematogràfic illenc, és una característica que poden reunir ben pocs o poques.

No existeix indústria del cinema a Mallorca. I no em referesc a una indústria pròpia, amb estudis, productores, distribuïdores i tal. És que ni tan sols espanyola o estrangera. Mallorca, actualment, sofreix una co-

lonització territorial accelerada que també afecta el cinema.

Efectivament, és vera que l'illa s'ha convertit en plató per nombroses sèries i pel·lícules, però només per interessos paisatgístics i per inèrcia i moda en cas de les produccions alemanyes. Aquí, professionalment, només hi ha empreses que gestionen maquinària i permisos perquè les empreses estrangeres puguin dur a terme les seves filmacions amb el menor nombre de problemes possibles. La gent mallorquina que vol dedicar-se professionalment al cinema fuig de Mallorca perquè aquí no hi ha res sòlid sobre el que intentar aguantar-se dret. N'hi ha que se n'adonen prest i tot d'una que poden parteixen. Altres ho intenten, un any i un altre, fins que, tanmateix, s'han de decidir: canviar d'ofici o partir d'aquí. El cinema mallorquí professional és un miratge en el desert.

Les ajudes del CIM, així com estan plantejades, permeten que gent mallorquina afincada fora de Mallorca

pugui fer el seu curt amb un format professional per poder passejar-lo per festivals i productores de fora, amb el perill de que aquest "mostrament" tenguí èxit i el beneficiari es desvinculi de l'illa un pic no l'hagi de menester. I és que amb les beques plantejades d'aquesta manera es corre el perill d'estar patrocinant una fuga de cervells, la qual cosa seria una veritable llàstima.

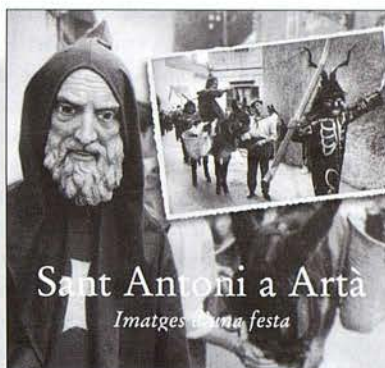
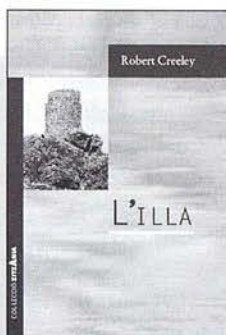
Si es vol promocionar la cultura cinematogràfica, sense confondre-la amb indústria, les beques s'han de replantejar. La part difícil ja està feta: crear les ajudes. Ara només falta un poc de voluntat per apropar-les a la realitat mallorquina i que donin el major profit cultural possible. I dic cultural perquè si el profit que es vol treure és estrictament industrial (si només poden accedir-hi els professionals del medi), això seria més tasca de la Conselleria d'Indústria que no de la de Cultura, la qual cosa descarregaria d'aquest pes econòmic el pressupost destinat a potenciar-la. ■



# 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

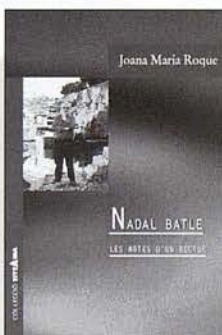


## Fortunio Bonanova Un home de llegenda

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



## Paul Iribe, un nòmada exquisit a la cort de De Mille

E. Javier Sánchez-Cuenca

Cecil B. De Mille tenia la virtut mercantil d'anticipar-se als gustos del públic, un públic de puixant classe mitjana que, al començament de la primera postguerra mundial, anhelava més carn femenina a la pantalla i endemés embolcallada, o mig embolcallada, amb vestits de cada vegada més fastuosos. Les comèdies sofisticades sobre els amorejos extramatrimonials de la gent rica com *Male and Female* (*Macho y hembra*, 1919) havien substituït els títols ultrapatriòtics com *Till I come back to you* (*Fins que torni al teu costat*, 1917) tributaris de la tardana entrada dels Estats Units a la guerra. Finalitzada la contesa, l'astut De Mille va entreveure d'hora la fórmula ideal de recanvi.

Es tractava de tornar al passat remot, als grans imperis declinants la caiguda dels quals venia precedida de o propiciada per la decadència imparable dels costums. Un món corcat per la voluptuositat endreçat amb esclaves i ballarines lleugeres de roba, era golosament escenificable. Tot això era a la Bíblia i ja vendria Moisès amb le seves taules a posar ordre a aquell sumptuós desverí moral. Tal i com havia fet William Hays, el recentment anomenat censor plenipotenciari de la indústria, davant els últims escàndols a la nova Babilònia anomenada Hollywood. A partir del moment en què es féu la rotunda afirmació que la pantalla era la culpable de la corrupció galopant dels costums de la vida real, les pel·lícules hagueren d'incloure a la darrera bobina una contraoferta moral plena de *compensating values* o valors compensatoris capaços de condemnar clarament el vicis (exposats en els rotllos precedents), i així es resituava la virtut mitjançant un final exemplaritzant al seu lloc natural.

Decididament còmode dins aquestes coordenades i esperonat pel recent èxit popular d'algunes pel·lícules històriques europees de gran pressupost com l'austriaca *Sodoma i*

*Gomorra*, de Michael Kertesz (convertit posteriorment en Michel Curtiz), De Mille elegí l'antic Egipte per a la seva nova superproducció. S'anomenaria *Los diez Mandamientos*.

Per això comptava amb un sobrat pressupost i amb un brillat director artístic que ja havia deixat la petjada del seu talent a *Male and Female* o a les més recents *The Affairs of Anatol* i *Adam's Rib*, ambdues del 1922. Nòmia Paul Iribe, encara que el seu vertader nom era Paul Iribarnegaray. Havia pujat a París de nin des del seu País Basc natal i als disset anys el cèlebre periòdic *L'Assiet au beurre* començà a publicar els seus dibuixos. Als 23 anys crea el seu propi diari, *Le Témoin*, on les seves il·lustracions criden poderosament l'atenció de Poiret *Le magnifique*, el *couturier* més significatiu de l'època. Paul Poiret, l'home que acabà amb els corsés de les dones, li comana la realització d'un àlbum de dibuixos. L'àlbum, titulat *Els vestits de Poiret contats per Paul Iribe* escandalitza la gent correcta del gran món quasi tant com ho faria poc després el descarat ballet de Nijinsky *Preludi a la sesta d'un faune* i al mateix temps suposa per al jove Iribe una pluja d'encàrrecs professionals: disseny de mobiliari per al casal de Jean Doucet, un altre dels grans de la moda; teles de luxe per a Bianchini-Ferrer, joies per a Lalique. Però passà la guerra i el món ja era diferent. Les novetats ara venien d'Amèrica. Paul Iribe, convertit ja en el més elegant estilista de París, i en un dels més grans amants de l'època, exalçat per la premsa, és reclamat per Hollywood. A l'anomenada fàbrica de somnis s'ha posat en marxa la consigna "Importem talents europeus i exportem pel·lícules a Europa".

En contractar el famós Iribe, De Mille jugava fort en un terreny adobat pel magnat Randolph Hearst, a cop de talonari, havia aconseguit arrencar a Joseph Urban, un prestigiós arquitecte europeu, de les urpes de Ziegfeld, un dels grans productors d'espectacles de Broadway, per posar-

lo al front de l'equip artístic de la seva nova productora *Cosmopolitan*. Urban, format en el ric ambient creatiu de la *Secessió* vienesa, enlluerna cada any el públic de Nova York amb uns decorats espectaculars que emmarcaven una filera interminable de cames perfectes i idèntiques. El seu actual treball als estudis de Hearst consistia a dissenyar elegants interiors dignes de la idolatrada amant del magnat, Marion Davies. L'avantatge teòric de De Mille era que Iribe era un dissenyador integral, capaç de crear tant recintes com vestits, mobles i collars, mentre que Urban era un rigorós arquitecte que concebia l'escenografia cinematogràfica com una rèplica habitable de l'arquitectura real, trasplantable alhora als casals dels nous milionaris. Havia tret el decorat pla del plató, que era generalment un fons pintat, del gueto de l'aparença més o menys brillant però de condició efimera i acabà per intentar d'imposar al director de torn els enquadraments i els moviments de càmera dins sofisticats interiors. (Aquest seria el cas de W. Cameron Menzies, conegut sobretot per *Lo que el viento se llevó*, que inevitablement es passà a la direcció). Però, en termes generals, la contractació de grans professionals anticipava l'abocament progressiu de l'ofici de director artístic cap a la figura omnipotent del dissenyador de producció. Aquesta tendència es demostrà imparable i provocà abundants maldecaps als directors-productors com De Mille. De fet ja li havia succeït. En realitat Iribe arribava per reemplaçar un Wilfred Buckland caigut en desgràcia que havia estat duit, com Urban, de Broadway encara que aquest, dins el mateix paquet, incloïa els drets per al cinema dels espectacles teatrals de David Belasco. De Mille, a part de tot, era un ferri dictador que no acostumava a discutir les seves decisions amb els col·laboradors, els quals realment no deixaven d'esser, durant la seva sovint tempestuosa vinculació professional amb ell, uns simples súbdits encara que estiguessin ben pagats. Buckland, el gran artista pioner de la llum artificial en



*Nomia Paul Iribe, encara que el seu vertader nom era Paul Iribarnegaray. Havia pujat a París de nin des del seu País Basc natal i als disset anys el cèlebre periòdic L'Assiet au beurre començà a publicar els seus dibuixos.*

els platós, que somiava, en la línia d'Urban, a convèncer productor i directors de la necessitat de definir una atmosfera escenogràfica global capaç de condicionar els enquadraments i el moviment dels actors, fou acomiadat per De Mille el 1920, poc després del·l'arriba d'Iribe.

Conscient de la necessitat d'incorporar al seu equip artístic professionals amb noves idees, que fossin versàtils i alhora dúctils i disciplinats, De Mille acabava de contractar un estudiant d'arquitectura que, per 300 dòlars a

la setmana, abandonà un futur prometedor a Chicago. Es deia Mitchell Leisen i rebé amb desdeny el famós director que venia ni més ni menys que de París. És difícil assegurar qui fou el vertader artífex del primer èxit de l'equip artístic reforçat, però en qualsevol cas *Male and Female* superà totes totes les expectatives de l'època en vestuari i decoració. En aquell temps d'un incipient encara que ja hiperbòlic star system, l'èxit de l'equip d'Iribe estimulà De Mille a pressionar la Paramount perquè sobreinvertís en vestuari, i establís el sistema de

crear models exclusius per a les hiperexigents estrelles, que fins al moment de l'estrena havien de romandre en el més rigorós dels secrets. Aquesta conquesta inflà encara més la vanitat exacerbada de la gran figura femenina indiscutible de l'estudi, Gloria Swanson. A *Male and Female* el seu vestit de perles encastades acabat en una llarga coa de paó i el seu capell coronat de pedres precioses assentaren un precedent que registraren posteriorment els historiadors del cinema. Deixant a part les dotzenes de coixins de seda blanca plenes de plo-



Paul Iribe (esquerra) amb Cecil B. de Mille

*Iribe i Leisen es duïen a matar però l'equip, en els quatre anys següents, funcionà malgrat les divergències i els enfrontaments entre ells, que a vegades acabaven a cops de puny. Per sort, Iribe posseïa diversos jocs d'ulleres.*

mes de ganso, car caprici consentit a la diva, l'enlluernador vestuari i els luxosos decorats duïen la firma de Paul Iribe. Però què passava, portes endins?

Iribe i Leisen es duïen a matar però l'equip, en els quatre anys següents, funcionà malgrat les divergències i els enfrontaments entre ells, que a vegades acabaven a cops de puny. Per sort, Iribe posseïa diversos jocs d'ulleres. Leisen era un arquitecte amb un sentit molt precís i elegant de l'espai però sobretot un brillant dissenyador de vestuari que usava personalment les tisores en el taller de costura, cosa inusual entre els figurinistes purs. I considerava Iribe, un *couturier* cotitzat a més com a dissenyador de luxe entre el gran món parisenc, com una molestia encara que inevitable nosa en la seva carrera ascendent. De Mille no s'atreïa incomodar Leisen, que era per a ell abans de res un apreciat i lleial membre del seu staff, i al mateix temps no podia menysprear aquell europeu distanciat i conflictiu però genial. No estaven les coses en aquest moment per prescindir de ningú. La preparació de *Los diez Mandamientos* exigia congelar decisions traumàtiques i centrar-se en la producció del film més costós de la història. De Mille volia submergir-se en l'antic Egipte i per això s'elegí un vast terreny arenós a Guadalupe, situat a la costa de Califòrnia a dues-centes milles de Los Angeles. Allà començà a edificar-se una doble ciutat. Per una banda, la ciutat de Ramsés, que incloïa un enorme temple, quatre estàtues gegantines, vint-i-quatre esfinxs i nombrosos edificis.

D'altra banda, una vertadera ciutat habitable destinada a allotjar més de dos mil figurants, que preveïa una sala de ball (*recreation tent*) i una orquestra en contínua activitat. Per tal d'aixecar l'immens decorat múltiple s'empraren 124.000 tones de materials de construcció i en l'acabat s'utilitzaren incalculables quantitats de guix, cuir, teles, glicerina, pintura, daurats i laques. Iribe imposà una estètica esti-

litzada incidint en formes anguloses que alternaven amb corbes geomètriques en grans espais buits.

Conscientment aplicava a l'Egipte de Hollywood l'estil que a París i Viena havia començat a arraonar les darreres reminiscències acaparadorament ornamentals de l'anomenat *Art Nouveau* i l'*horror vacui* d'arrel victoriana consubstancial a les pel·lícules històriques habituals, exceptuant els innovadors decorats de Natacha Rambova per a Salomé (1922). L'Egipte d'Iribe fou el primer assaig de traslladar a les superproduccions de temes històrics rodades a Hollywood l'esperit formal de l'*Art Déco*, la denominació oficial de qual quedaria encunyada dos anys més tard a causa de l'enorme repercussió que tingué en l'arquitectura i sobretot en les arts aplicades l'Exposició d'Arts Decoratives de París el 1925.

En plena època d'obsessió pel món egipci, la clarividència de De Mille amplia l'interès del públic de cinema cap a l'aspecte arqueològic de l'Antic Egipte, mitjançant la inclusió en el programa oficial d'una pàgina sencera dedicada a descriure gràficament les piràmides, els sarcòfags, les inscripcions jeroglífiques i detalls de la vida quotidiana dels faraons sota el títol de *Lost Arts of Egypt*. Paral·lelament, a l'Hotel Astor de Nova York s'inaugurava una exposició amb maquetes, objectes utilitzats durant el rodatge i figurins dels vestits originals. L'èxit apoteòsic de *Los diez Mandamientos* desbordà les previsions més optimistes sobre beneficis de l'exploració i refermà la ja alta cotització d'Iribe però no eliminà els problemes a l'interior de l'equip que ell dirigia. Després del fracàs de la seva experiència com a realitzador –fracàs hàbilment tolerat per De Mille en haver-li sol·licitat que el suplís per malaltia– a *Changing Husbands* (1924), una pel·lícula massacrada per la crítica de l'influent "New York Times" en ple rodatge de *King of Kings*, (*Rey de Reyes*, 1925) Paul Iribe fou acomiadat. Leisen, que fins aleshores era cap

del departament de vestuari, prengué encantat el relleu.

Un poc més tard Iribe tornà a París, fundà la seva pròpia botiga a la Rue du Faubourg Saint Honoré i es dedicà a les seves dues autèntiques vocacions: les arts decoratives i la intimitat amb una dona rica. Però aquell nòmada exquisit que havia creat un nou estil com a director artístic a l'ombra problemàtica de De Mille i que havia estat considerat com un irreductible francès a Hollywood, ara, emparellat amb Cocó Chanel després de dos divorcis a la seva esquena, a París era admirat pel seu estil de vida americà. A pesar que Paul Iribe, Iribarnegaray en la seva infància, continuava parlant als seus clients amb un inconfusible accent basc. Per la seva banda, Mitchel Leisen, foguejat en els tallers de costura i en els taulers de dibuix de la Paramount, durant deu anys fidel a les ordres de De Mille, a l'arribada del sonor es convertí en un brillant director d'alta comèdia.

Nota.- Billy Wilder es casà el 1936 amb Judith, la filla d'Iribe. Segons ell, Iribe roman en una situació econòmica precària quan és acomiadat per De Mille. Fins a tal punt que promet a la seva dona americana divorciar-se'n d'ella per casar-se a París amb una altra dona rica, de la qual es divorciaria i tornaria amb doblers a Califòrnia per reprendre la seva antiga vida conjugal. "La primera part funcionà –diu Wilder a *Nadie es perfecto*–, però la segona no sortí tan bé. Iribe –així de perillós pot resultar el luxe– es desplomà a la pista de tennis i morí poc després, abans d'haver pogut casar-se i divorciar-se".

Sobre Leisen, les opinions càustiques de Wilder són sobradament conegudes. "L'interessava més el vestuari que els diàlegs i preferia asseure's entre els sastres i els figuristes per controlar les costures d'un vestit abans que no discutir els textos amb els guionistes" (*Nadie es perfecto*). ■

Gritos y susurros  
Ingmar Bergman entre el dolor i el no res

Antoni Figuera

De la mateixa manera com sempre hi ha hagut, a la filmografia dels millors directors, determinades pel·lícules concebudes com a parèntesis—un descans en el camí—des del qual iniciar una nova via a la recerca d'altres cims per assolir, així també existeixen fites, serens, nostàlgics o malencònics testaments que suposen un coronament a una fructífera carrera (i que no han de coincidir necessàriament amb el darrer film rodat pel realitzador). Per posar només uns exemples emblemàtics, em vénen a la memòria títols tan memorables com *El gatopardo* de Visconti, *El hombre que mató a Liberty Valance* de Ford, *El Dorado* de Hawks, *Fedora* de Wilder, *Una trompeta lejana* de Walsh i *Dublinese*s de John Huston, entre d'altres.

Anys abans que s'acomiadàs del cine amb una de les obres capitals dels darrers vint anys, *Fanny y Alexander*, Ingmar Bergman ja ens havia obsequiat, dins la seva abundosa filmografia, amb una sèrie de films fonamentals en les dues direccions abans esmentades: ja fos com a recapitulació i punt de partida d'antigues obsessions progressivament substituïdes per unes altres de noves —o, potser, recerca d'un nou prisma des del qual enfocar-les—; ja fos com a reflexió final al voltant del sentit metafísic, existencial i ideològic de tota la seva obra. Pens en obres com *Fresas salvajes*, *Persona* o *Gritos y susurros* (sobre la qual tractarà aquest article), en les quals, com passa poques vegades al cine, s'ha assolit un nivell tan profund de despulada interiorització de personatges, un grau tan complex d'introspecció en la part més íntima i sagrada de les seves ànimes, gràcies al poder d'una càmera —en aquesta ocasió, més que mai, l'ull del cineasta— que, com un esmolat bisturí talla des de l'interior de la imatge l'embolcall carnal d'interpres i éssers humans, els situa alhora davant d'ella —des de dins— com si es tractàs de trobar-se davant d'un mirall molt especial (no oblidem el títol d'un altre film signifi-



ficatiu de Bergman: *Como en un espejo*): mirall de doble cara en què es veuen reflectits ells i on els veim reflectir-se nosaltres des d'aquest altre costat del mirall que és la pantalla.

Si *El séptimo sello* se'n apareix com una esplèndida al·legoria —no exempta d'ajustadíssima ironia en aquell pugilat dialègic que el protagonista i la Mort mantenen de continu davant d'un joc d'escacs— en què el personatge principal, després de tornar de les Croades en companyia d'un escuder burleta i escèptic, en la seva recerca eterna de Déu, hi troba la mort com a única resposta; si *Fresas salvajes* i *Fanny y Alexander* constitueixen, en dos moments allunyats del temps —1956 i 1982—, altres moments insuperables del que, sense cap tipus de retòrica, podríem qualificar simplement (com en els casos d'*Ordet* de Dreyer o *Dublinese*s de Huston) com el "drama humà": ja es tracti del darrer viatge d'un vell professor a la ciutat sueca de Lund per ser investit doctor honoris causa (que només serà un pretext a *Fresas salvajes* per fer una mirada introspectiva a tota la vida del protagonista); o es tracti d'aquella cal·leidoscòpica mirada amb tocs de "llanterna màgica" sobre la vida d'una família a la Suècia de començament de segle; com a síntesi de mol-

tes inquietuds bergmanianes, ens trobam a *Gritos y susurros* (1972) amb el problema de la fe i la seva negació constant, amb el de la identitat, amb el del "jo" i les seves màscares (com passava amb les relacions entre una actriu i la seva infermera, durant l'estada de totes dues a una illa desèrtica, entre altres fites de la filmografia del seu autor: *Persona* (1966)), amb el tema d'una religiositat laica que brosta paradoxalment d'un escepticisme radical. I, per damunt de tot, es tracta a *Gritos y susurros* d'un film prodigiós "sobre dones".

Si a la seva pel·lícula *En el umbral de la vida*, un dels protagonistes afirmava: "Allà (en el moment de tenir un fill) les dones obren tant el seu cos com la seva ànima"; a *Gritos y susurros* Bergman ens ofereix en holocaust la part més recòndita de l'ànima de les protagonistes femenines alhora que les senyes corporals —ferides i cicatrius— més visibles. Poques vegades com en aquesta obra el cine ha assolit una capacitat tan fonda per furgar en l'interior del cor humà fins arribar a tocar l'os i la medul·la de l'existència.

Podem entendre *Gritos y susurros* com l'exposició d'un únic univers femení fragmentat o també com el retaule de

*El personatge d'Anna – la criada – serveix de contrapunt, en l'aparent passivitat, als de Karin i Maria, agressius i en contínua dissociació, des de les seves controvertides frustracions i anhels vitals.*



quatre universos personals, cadascun d'ells amb el seu pathos particular: el d'Agnes (Harriet Anderson) o l'autoafimació del dolor i el patiment; el d'Anna (Kari Sylwan), el de la fidelitat, la tendresa i la comprensió de qui no coneix altres lleis que no siguin les de la contemplació no per estoica menys esqueixada de la malaltia aliena; i el de Karin (Ingrid Thulin), condemnada de per vida al seu infern particular d'odi i egoisme, després d'haver expulsat de si mateixa qualsevol possibilitat d'obertura i de comunicació amb els altres, i que prova d'exorcitzar en va els fantasmes creats per un aniquilador sentiment de culpabilitat; el de Maria (Liv Ullman), cremada prematurament en el foc d'una sensualitat malaltissa i agonitzant, vertadera pepa de carn i os entre altres pepes de jugueta.

Si Agnes, corcada pel càncer, torna de la mort només per uns instants en una seqüència crucial del film, és únicament perquè no pot comportar el seu buit; perquè entre els dos pols faulknerians –"entre el dolor i el no-res"– Agnes tria (a diferència del protagonista d'*A bout de souffle* de Godard) el dolor, perquè el patiment

és l'únic llaç que encara la ferma a la vida.

El dret a gaudir de la vida fins al seu darrer racó fa que Agnes, tot i els seus violentíssims patiments, se'ns mostra infinitament més viva que no les seves germanes Karin i Maria: la primera condemnada a la frustració perpètua (difícilment suportable resulta l'escena en què s'automutila amb un tros de vidre per evitar cap contacte físic posterior amb el seu marit); l'altra, envellint dia a dia, deixant-se parracs de la seva carn entre les arestes de la promiscuïtat amatorial, acusant doblement el pas del temps que, amb les rucs com a tribut, comença a configurar un nou rostre, un nou cos –com s'encarrega de fer-li-ho veure davant del mirall el metge de la família, David, que alhora és el seu amant, en una escena antològica.

Davant de totes dues –Karin i Maria– Agnes oposa, en el seu dolor, les darreres defenses vitals, la seva agònica sensibilitat, aquells mínims i, en aparença, inapreciables gestos de qui valora en la seva autèntica mesura, perquè l'està percebent (sentint, ensu-

mant, assaborint) per darrera vegada, la felicitat que emana de la quotidianitat: el tic-tac implacable i alhora amical d'un rellotge; els primers renous familiars de les cinc de la matinal; els lladrucs d'un ca, que sembla tornar de la nit, pels afores de la mansió; l'udol del vent com a símptoma d'una terrorífica desolació interior; la penetrant aroma d'una rosa; l'aigua que llisca sobtadament i àvida per la seva gargamella abrasada pel càncer.

El personatge d'Anna –la criada– serveix de contrapunt, en l'aparent passivitat, als de Karin i Maria, agressius i en contínua dissociació, des de les seves controvertides frustracions i anhels vitals. La seva admirable senzillesa de pagesa il·letrada i rústica –aquella forma directa i espontània, de sa i ingenu optimisme vital amb què s'adreça a Déu en un llenguatge col·loquial, pregant per la seva filla morta; i a continuació, la fruïció amb què es menja una poma– ens la defineixen a la perfecció, bolcada completament cap a Agnes en el sentit més físic, però desproveït de qualsevol interès material. Només desitjarà conservar, com a únic record estimat, el diari de la malalta després de la seva mort. L'entrançable personatge de la criada brinda a Agnes un darrer reducte de comunicació i suport, exponent màxim de la icona cinematogràfica de La Pietat –com suggerentment ha explicat Jordi Balló al seu magnífic llibre *Imatges del silenci*–: l'escena en què Agnes és engronçada amorosament en la seva agonia pels braços forts d'Anna combina a la perfecció l'amor al feble, el crit universal de solidaritat i el reforçament de la humanitat dels personatges.

En aquest univers femení creat per Bergman, fet d'equilibri i introspecció, s'entrelluca que en aquest dolor transitiu entre la malaltia i Anna existeix també la comunicació d'una serenitat feliç.

Per a Bergman, la comunicació entre els éssers és, abans que no intel·lectual, afectiva. Per això, l'autèntica re-

*La conversa final és significativa: el seu traspàs les mostra com al començament, com dos acords dissonants que polsen fibres diferents que no aquelles que una vertadera comunicació exigeix, sense trobar-hi resposta.*



ligiositat que el film ens proposa —si ens en proposa cap— és un sentiment corporal que transmuta els gestos més mínims en signes portadors d'una significació vivencial i psíquica molt més ampla. Així, Karin i Maria, tancades en els seus egoïsmes personals, dins la torre d'ivori de les seves frustracions permanents que s'encarreguen d'alimentar més i més a cada dia que passa, "viuran" l'esdeveniment de la mort de la seva germana lliscant-hi epidèmicament, sense que ni tan sols serveixi per trencar el gel i el distanciament extrem de la seva relació mútua. La conversa final és significativa: el seu traspàs les mostra com al començament, com dos acords dissonants que polsen fibres diferents que no aquelles que una vertadera comunicació exigeix, sense trobar-hi resposta. Agnes, en canvi, haurà après a canviar en el patiment Bergman no ens diu com eren abans, encara que ens ho podem imaginar. Tan sols ens

mostra les relacions amb sa mare, fetes també de fredor i distanciament, llevat del dia que, encara una nina, en tocar la galta de sa mare, hi va descobrir un gest d'infinita tristesa; el

mateix que ara Agnes va transformant en rictus cada vegada més insuportable d'amargor, a mesura que el càncer va fent estralls i minvant les darreres reserves d'energia. El seu gest darrer, el seu voler tornar a la vida mentre el seu cos es va desfent és, alhora que la darrera resposta que dona al pastor que, en el seu escepticisme, demana al cadàver que pregui davant Déu pels vius, així com la darrera temptativa desesperada —més enllà del temps— per no renunciar al sagrat deure de romandre en aquest món que, encara que sigui des del dolor més terrible, en els espasmes més demolidors, reclama la seva porció de vida, el seu legítim orgull des de la finitud. I si Bergman pot xiuxiuejar-nos després de la mort d'Agnes: "així han acabat els crits i els murmuris", també és cert que rere ells —rere aquella remor de paraules esvanides en el ressò del seu sentit— hi ha el silenci. Silenci que Bergman sàviament, més que no fotografiar, esculpeix. Com el va esculpir anteriorment a *Fresas salvajes*; i com ho farà posteriorment a *Fanny y Alexander*. I davant del magisteri del qual, equiparable al del Dreyer *d'Ordet*, només podem, com a epíleg, mormolar també aquells inoblidables versos del poeta italià Salvatore Quasimodo: *Cadascú és tot sol sobre el cor de la terra/traspassat per un raig de sol; i de seguida es fa fosc.* ■



Hazael González

**S**í, el cap de la banda sonora ha tornat per demostrar que, amb més de setanta anys i una llarguíssima carrera damunt les espatlles, encara és capaç d'ensenyar a les joves generacions què és fer una banda sonora... i l'oportunitat la hi ha brindada un director veterà, amb qui ha col·laborat altres vegades: l'holandès Paul Verhoeven amb el seu darrer film *El hombre sin sombra* (*Hollow Man*, 2000), un altre pas de rosca (o això diuen) al tema de l'home invisible que (llevat dels efectes especials) no es diferencia no ja a les versions anteriors, sinó al mateix llibre de Wells (i si no, llegiu-lo, i comprovau com una història escrita fa un segle gairebé no necessita retocs per arribar fins als nostres dies...).

Correrem un vel sobre el fet de la pobresa de guió i d'història en un director que ha sabut retòrcer com cap altre la ciència-ficció (*Robocop* -id. 1987-, *Desafío total* -*Total Recall*, 1990- o *Las brigadas del espacio* -*Starship Troopers*, 1997- en són prova suficient) per treure noves i esmolades arestes i posar en entredit la societat que vivim a través d'hipotètics futurs...

Parlem, però, de Goldsmith, perquè si bé ell opta alhora per un camí una mica fàcil i efectista per acompanyar el film (quan es necessita misteri, hi ha misteri; quan es necessita sobresalt, hi ha sobresalt...), aquest treball està carregat d'importants i costosos matisos (es noten els doblers invertits a l'hora de produir) que l'embeleixen i el fan no el millor, però ni molt manco el pitjor dels darrers treballs del cap. I, per descomptat, la primera cosa que ens ve a la memòria és (aquest sí) l'excel·lentíssim treball realitzat per al mateix director alguns anys enrere: *Instinto básico* (*Basic Instinct*, 1992) sí que és un dels cims de Goldsmith d'aquesta dècada, absolutament complexa i embolcalladora, esmolada com el famós punxó pica-gel i plena d'arestes tallants i de doble tall, com el film, que (aquest sí) ens va acabar de mostrar com era de profund i professional el seu director. I així és Goldsmith: un rotund i professional compositor adaptat perfectament a una dècada mogudeta amb treballs de l'ordre de *Los últimos días del Edén* (*The Last Days of Eden*, John MacTiernan, 1991), *La sombra* (*The Shadow*, Russell Mulcahy, 1994) o *La momia*

(*The Mummy*, Stephen Sommers, 1999), excel·lents composicions per a més o menys excel·lents pel·lícules...

I és que es pot dir poca cosa d'un home que ha fet feina amb tots els directors i ha tocat tota casta de gèneres, des de l'epicohistòric fins els dibuixos animats, que en bona part no només ha fet feina més que correctament, sinó que, a més, ha permès revolucionar esquemes que semblaven inamovibles, com en el cas d' *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Sdhaffner, 1968), en què redueix a la mínima expressió la banda sonora i permet que la història respiri; *Chinatown* (id., Roman Polanski, 1974), en la qual el gènere negre ressorgeix amb força en una dècada en què se'l donava per mort i enterrat, i en el qual va saber adaptar-se a les exigències d'un director sempre poc conforme amb els compositors d'ençà que va perdre el seu inseparable Christopher YOUNG; *La profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976), en què dona una nova dimensió al terror, com a *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979)... i aconsegueix després l'Olimp entre els aficionats amb les seves diverses col·laboracions a *Star Trek* o *Rambo*, melodies que encara avui sonen dins del cap de tothom.

En definitiva, Goldsmith és molt Goldsmith, i encara que entre tantíssima producció poguem trobar qualche ensopgada memorable, se li pot perdonar a un home que repetidament s'ha queixat dels abusos dels productors a l'hora d'exigir als compositors hores i hores de feina que després no es reconeixen com caldria. El cap encara té molta empena, i a pesar que hagi espatiat de cada vegada més els seus treballs (*El hombre sin sombra* és el primer que fa enguany), sabem que no es retira (no com d'altres...) i segueix al peu del canó i ens fa gaudir sempre. I si no, atreviu-vos a comprovar-ho... ■



# L'inici de *Los Pájaros*, de Hitchcock

Ignacio Martín Jiménez

Què són els ocells a la pel·lícula d'aquest NO de Hitchcock? És a dir, de què són representants encoberts, els ocells? Aquestes tal volta són les primeres preguntes que es veu temptat a fer-se qui contempla per primera vegada aquest film, les interpretacions al respecte han estat di-

masses: conceptes com la histèria col·lectiva, el subconscient col·lectiu, la no culpabilitat de l'individu dominat per la massa, no daten precisament dels anys en què es filma *Los pájaros*, però sí que és precisament ara quan són difosos i popularitzats (amb tot el que això implica) entre la gran massa, i percebuts per tant com a amenaça.

més domesticats (ocells domèstics, ocells quotidians, ocells de mida no molt gran).

Analitzam la seva primera seqüència com un nucli de *Los pájaros*, l'estructura de la qual posteriorment es repetirà en totes les seves seqüències dels atacs. La protagonista, en dirigir-se a una botiga d'ocells, és "xiu-



verses: no hi ha cap dubte que els ocells simbolitzen aquesta societat de masses que comença a ser viscuda com a potencialment amenaçant precisament pels anys en què es gesta la pel·lícula (1963): la megalòpolis és percebuda com l'espai d'allò absolutament igual, aniquilador de tota diferència i per tant negadora de tota possibilitat d'autoafirmació, tal com succeeix als protagonistes de la pel·lícula. També és un lloc comú el fet de convenir el paral·lelisme entre els atacs dels ocells i els fenòmens de

El que és terrible dels ocells, el que provoca angúnia a la pel·lícula, és que no són monstres impossibles, no pertanyen a la categoria dels éssers imaginaris, sinó tot al contrari. La presència de lloretons a casa dels protagonistes ens recorda contínuament, fins a la darrera escena ("ells no han fet res", protesta la seva jove propietària), que es tracta d'un element quotidià, proper, "domèstic". El terror, doncs, parteix de nosaltres mateixos, dels nostres espais més quotidians (casa, escola, poble...)

lada" per un adolescent. Just en aquest moment uns ocells que volen lliures comencen a escaïnar, davant la mirada de preocupació de la dona. El principi de la seqüència articula la irrupció en pantalla de la protagonista, que diu bastant del caràcter amb què és concebuda al llarg del film. És, per tant, significatiu que el personatge no aparegui directament en pantalla, sinó que els dos moments progressius el mostrin de forma tamisada, indirecta. En primer lloc, obrint el text narratiu de *Los pá-*

¿Què significa obrir la pel·lícula amb un motiu aparentment tan neutre, el primer cop d'ull aleatori? La conjunció ciutat de San Francisco-pont afegeix una sèrie de valors lligats a la modernitat, al triomf de la tècnica: un pont que sembla que vola, penjat del no res.

jaros, veim en pantalla un cartell, mentre la càmera descriu una panoràmica que es correspon (només més tard ho sabrem) amb el moviment del personatge, darrera del pòster.

Es tracta d'un colorista cartell d'un pont singular de San Francisco, i més concretament, la seva part superior (vista aèria). ¿Què significa obrir la pel·lícula amb un motiu aparentment tan neutre, el primer cop d'ull aleatori? La conjunció ciutat de San Francisco-pont afegeix una sèrie de valors lligats a la modernitat, al triomf de la tècnica: un pont que sembla que vola, penjat del no res. No obstant això, darrera el pur blau del cel (des del principi s'insisteix en l'hàbitat dels ocells) i el fulgurant i polit color vermell del pont metàl·lic, obra d'enginyeria de gran subtileza (és fa present l'operació de "buidament" d'aquest, foradat, lleuger), veim per un instant allò que quasi oculta: el sòl de fusta amb un cert aspecte d'estar en obres, colors no tan nítids (apagats)... en definitiva, alguna cosa oposada a aquest món modernista gairebé idíl·lic del cartell: la seva artificialitat, la seva volatilitat, oculta a dures penes un món més aferrat a la terra, més espuri, més quotidià (com els mateixos ocells de la ciutat o de les llars).

I és que l'espai de la megalòpolis i les seves estructures que pensen en el cel, que colonitzen el cel, és una construcció "artificial", doncs "falsa". A un pla posterior dins el fragment que comentam, veurem una altra porció del cel de la ciutat igualment sembrada de paraules: cartells, pòsters que per si fos poc parlen de l'ocupació de l'home del cel, com són "AIR FRANCE JET" o "JET BOAL", a més d'un significatiu i incomplet "NO". En el cel, doncs, regna una paraula prosaica, comercial, que no té res a veure amb la paraula divina, revelada.

Si recordam ara l'altre extrem simètric de la pel·lícula, la seqüència fi-

nal, hi trobam els ocells com a conquistadors de l'espai humà (sòl, pals de telègrafs, arbres plantats per l'home -que orlen i fan la seva ombra als camins-), i fins i tot com a aniquiladors d'aquesta cultura de l'home posada enlaire. San Francisco, una ciutat que mira al cel, amb els ponts igualment elevats, són aleshores dos bons exemples d'aquesta competència per l'espai entre homes i ocells. Però els ocells, i amb això acaba la imatge final, autèntic negatiu de la que comentam, són negadors també de qualsevol paraula, de qualsevol signe humà i de la seva ingènument idealista (com els cartells) escriptura de l'aire: cap cartell, però ni tan sols els mateixos elements artificials (pals, cables, etc.) acaba per ser visible més que en funció de la posició dels ocells que s'hi posen: sinistre simetria, que, a nivell cromàtic, altera els ingenus blaus i vermells inicials i els trasmuda en negres. Però hi ha més valors afegits a aquesta presentació de la protagonista. Una presentació, doncs, múrria, indirecta: ella no dona la cara (en sentit literal) en un moment posterior, s'oculta darrera un cartell, representatiu de l'estatut de la modernitat, amb el qual s'identifica, que la implica. Quan finalment la veim a la pantalla sense cap protecció, serà només silueta, una silueta retallada sobre el fons, amb una mirada fixament encaminada cap al seu objectiu (la porta de la botiga d'ocells) que ens parla de la seva gran determinació, que, com dirà en un moment donat, "quan vol una cosa ho aconsegueix". Fins a cert punt, es tracta d'un element de generalització: és abans de res dona, o millor dit, la representant de la femineïtat, abans que un personatge idiosincrà-

tic (i caracteritzat com a individual). La seva imatge, vestida de negre, és reflex fidel del seu caràcter: una dona moderna, elegant (autosuficient: es fa patent la seva forma d'ostentar la bossa de mà) i capritxosa (una certa voluptuositat en la manera de caminar).

Davant ella veim, caminant en direcció oposada, un nin vestit com me *il faut*, d'aparença remirada; és a dir, l'oposat a ella. Quasi inopinadament, també als ulls de l'espectador, li xiula. Només aleshores es girarà, i li veurem la cara, primer de sorpresa (per la naturalesa poc varonil del seu comunicant), i quasi d' immediat d'indissimulada alegria.

Precisament en aquest instant, una parella d'aspecte tradicional comparteix pantalla amb ella: una parella de mitjana edat i de classe mitjana, que es passeja unida mentre el marit porta en el seu braç un regal (un paquet que com a tal apareix embolicat, amb un llaç sobre el paper rosa: antítesi de la bossa de la protagonista), signe d'estabilitat: res a veure amb la desitjable presentació de la protagonista, a la qual, per cert, arriben a resquillar quan es gira (marcant més el contrast). Aliena també a aquesta cridada de desig, una altra parella de major edat contempla amb assossec el mostrador de la botiga d'ocells.

Finalment, les parpelles de la protagonista, accentuades per un copiós rímel negre, formaran en el seu inquiet parpelleig una espècie d'"aleteig" equiparable als ocells que prest irrombran en pantalla. I és que els ocells tenen, definitivament, molt a veure amb el desig, amb la dona (anomenar "misogin" Hitchcock és fer curt): amb aquesta dona independent, símbol de la modernitat: és ella (el desig genera al seu voltant) el desencadenant dels atacs?; per què sempre precedeix a aquests un primer pla del seu pentinat (forma d'allusió a la figura de l'espiral, d'allò creixent, d'allò descontrolat...)? ■





Iñaki Nevesado

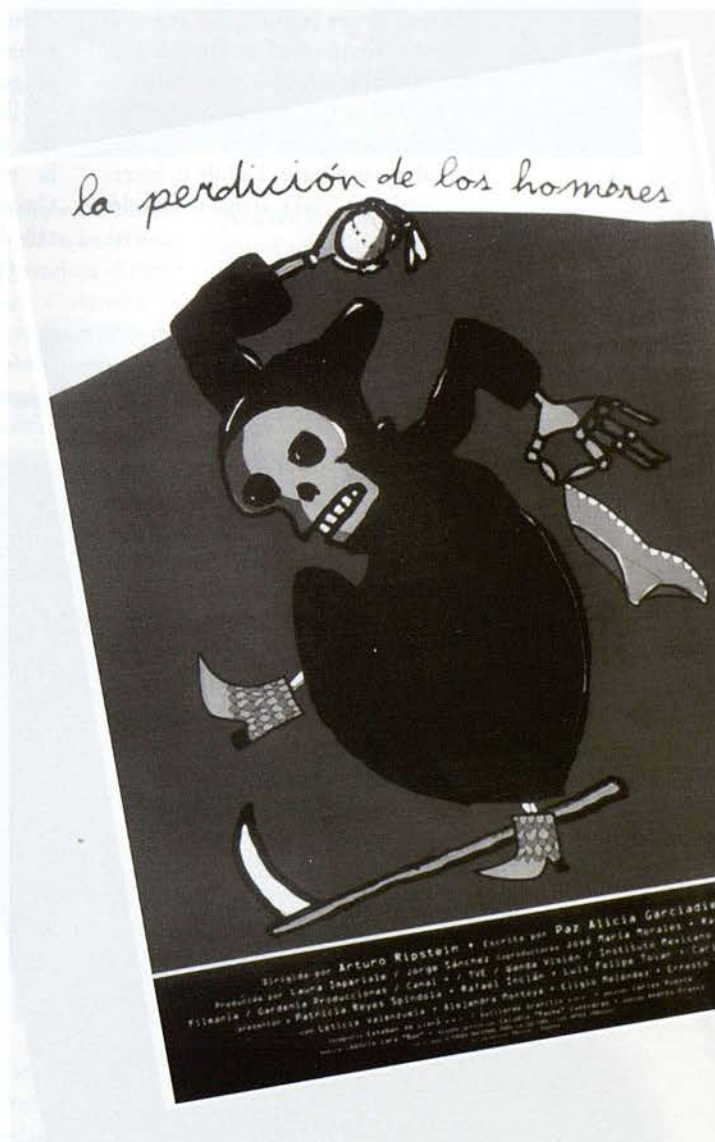
El sus va venir de la mà d'un dels realitzadors nacionals que tenen garantit l'èxit comercial, Alex de la Iglesia, cosa que és bastant poc habitual en un festival que no sol cercar per omplir la seva programació el cinema més convencional, sinó que acostuma a arriscar amb films signats per desconeguts o amb filmografies llunyanes. *La Comunidad* és el film més sobri i contingut del director de *El día de la bestia*, tanmateix aquesta restricció d'excessos (menys sang, menys patetisme i caricatura en els personatges, situacions manco enrevessades), no minvarà la seva recaptació, ja que hi ha suficient acció per tenir contents els seus adeptes, i a més servirà per guanyar-se el respecte de tots els que no combregaven amb les seves formes. Hi ha una acuradíssima direcció d'actors encapçalats per una Carmen Maura omnipresent i acompanyada per un bon grapat d'actors ja oblidats pel cinema, però que demostren la seva vàlua en els escassos diàlegs que l'acció els proporciona. També cal citar els efectes especials, amb unes escenes finals que desporten el vertigen dels més agosarats, encara que en aquestes escenes, a vegades, l'ús de dobles no està adequadament dissimulada. És, sens dubte, el film més rodó de de la Iglesia.

La important presència de cinema llatino-americà es va iniciar amb un habitual del festival, Francisco Lombardi, qui any rere any veu com els seus films es col·loquen dins algunes de les diferents seccions del certamen. El seu darrer treball, *Tinta Roja*, s'endinsa dins la redacció d'un diari de premsa groga de la capital peruana, per mostrar-nos la metamorfosi que experimenta un universitari en pràctiques de periodisme, marcat per l'idealisme i la humilitat d'un jove ple d'esperances i d'il·lusions quan ha de començar la seva vida laboral i que acaba per convertir-se en un home sense escrúpols per a qui l'únic realment importat és

aconseguir la notícia més sensacionalista que, col·locada a la portada del diari, contribueixi a augmentar les vendes. A *Tinta Roja*, malgrat mostrar-se la realitat de la vida llimenya, amb barriades presidides per la misèria, no hi ha crítica social, no és un document contra els polítics ni contra la corrupció, només és una mostra del dia a dia en l'equip de successos d'una redacció. El cinema mexicà va estar doblement representat amb els darrers films de dos del més coneguts realitzadors d'aquell país: María Novaro i Arturo Ripstein. De la primera es va projectar *Sin dejar huella* una cinta amable i senzilla que narra la fugida de dues dones que travessen plegades (plegades per necessitat) una bona part del país amb intenció d'arribar a Cancún. Una d'elles intenta desfer-se d'un policia corrupte amb qui té negocis bruts i l'altra va fugint del seu company a qui ha robat els guanys del seu negoci com a narcotraficant. Les dues dones, que són molt diferents l'una de l'altra, acabaran per trobar els seus punts de connexió, cosa que serà de gran ajuda perquè el viatge acabi feliçment. D'Arturo Ripstein es va veure *La perdición de los hombres*, film sorprenent dins la seva filmografia ja que es tracta d'una comèdia

al voltant de l'assassinat d'un trist aspirant a jugador de baseball a mans de dos companys del seu insòlit equip. És una història un tant absurda que té moments realment divertits. No obstant això, el metratge s'arrossega amb dificultat en abusar de plans-seqüència excessivament llargs que fan del film una espècie d'obra de teatre filmat. En definitiva, un treball correcte però pobre i decebedor.

La primera gran pel·lícula vista fou *Före Stormen* que és el primer treball de l'iraniana Reza Parsa, i que no té res a veure amb el cinema iranià a què estam acostumats, tal vegada



Salvador García, presentà *El otro barrio* una altra excel·lent proposta en què un jove de 15 anys es veu forçat a madurar de cop per una sèrie de circumstàncies que el converteixen en presumpte homicida,

perquè la producció és sueca, perquè el director viu a Suècia i perquè l'acció se situa en aquest país nòrdic. Els protagonistes són dos personatges que es troben amb una situació similar, encara que amb diferents matisos. D'un costat, tenim un preadolescent que suporta dia darrere dia les humiliacions d'un company d'escola un parell d'anys més gran que ell, i el qual, per acabar amb aquest continu patiment, dispara un tret al seu botxí. I de l'altre costat, se'ns presenta un immigrant àrab (encara que no s'especifica és fàcil pensar que sigui kurd) plenament establert a Suècia, casat amb una sueca, amb dues filles i amb una feina estable com a taxista, que veu com els seus antics companys d'armes el vénen a cercar amb l'encàrrec de matar un empresari suec que col·labora amb el règim que sotmet el seu poble. Aquests dos personatges estan abocats a patir, l'adult la incertesa, el mal moral i les

con-

seqüències que es derivarien si du-gués a terme l'encàrrec i l'infant els resultats del seu acte defensat des de la més pura lògica.

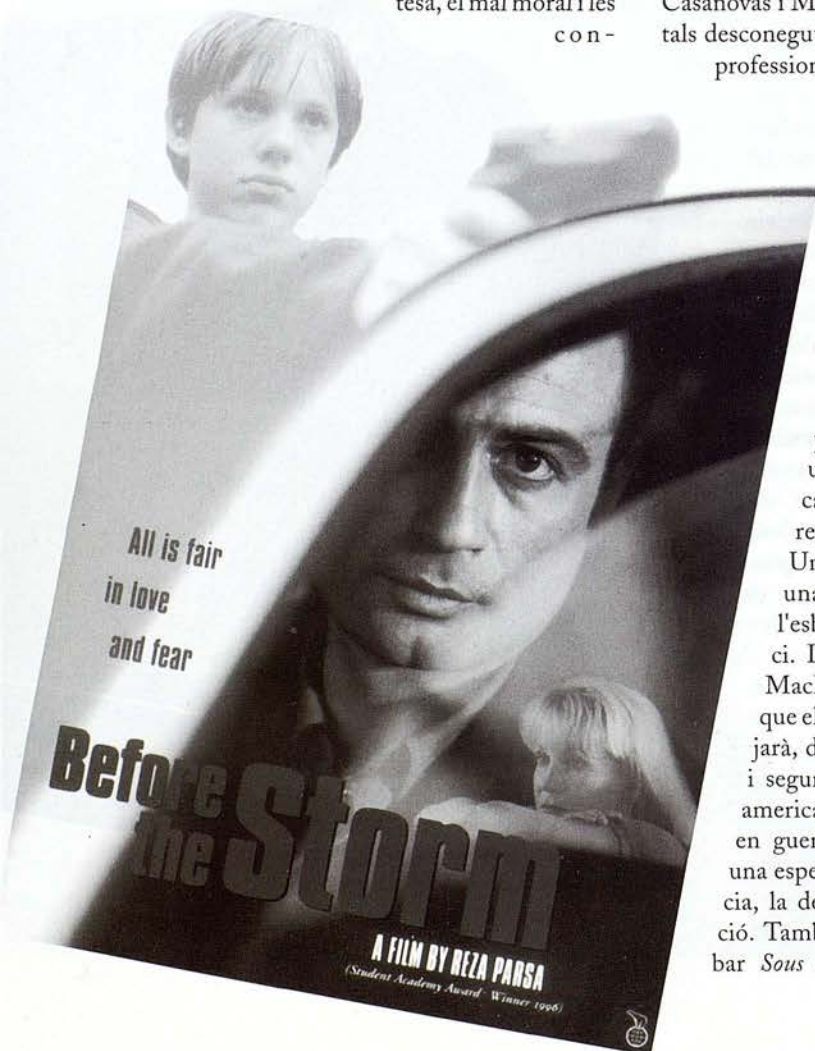
Salvador García, el primer film del qual fou la interessantíssima *Mensaka*, presentà *El otro barrio* una altra excel·lent proposta en què un jove de 15 anys es veu forçat a madurar de cop per una sèrie de circumstàncies que el converteixen en presumpte homicida, cosa que l'allunyarà de la protecció familiar i l'endinsarà en un món de solitud en què aprèn la necessitat de valorar les persones que ens envolten. És un film ple de silencis i de mirades reveladores. Hi ha coincidències amb *Mensaka* pel que fa a l'entorn on se situa l'acció i pel retrat d'uns personatges corrents i humans, i també per l'excel·lent selecció d'actors, tant dels joves com dels adults, que són la majoria d'ells (excepte Alex Casanovas i Mònica López) uns totals desconeguts, però uns perfectes professionals. Elie Chouraqui

és un realitzador francès que ha estrenat al nostre país algun film com ara *Las Marmotas*.

A Donosti ha presentat *Harrison's Flowers*, en la qual ens acosta de manera notable al terrible patiment que genera una guerra, en aquest cas la de Iugoslàvia. Un reporter dels Estats Units desapareix quan una explosió provoca l'esbucament d'un edifici. La seva dona (Andie MacDowell), convençuda que el seu home és viu viatjarà, des de la tranquil·litat i seguretat de la seva vida americana a l'infern d'un país en guerra, convertint-se en una espectadora de la injustícia, la desgràcia i la destrucció. També de França va arribar *Sous le sable* de François

Ozon, qui s'ha anat guanyant un prestigi gràcies a l'acceptació general dels seus treballs en els diferents festivals, encara que després difícilment aconseguen una distribució comercial. En *Sous le sable*, en el primer dia de platja de les vacances d'una parella, mentre ella pren el sol, ell va a nedar. Quan ella desperta, ell no hi és, ha desaparegut. Un suïcidi, un accident, o simplement una fugida, una desaparició calculada? Cap dels tres motius son vàlids per a la seva dona (Charlotte Rampling), qui es crea una realitat a la seva mida en la qual, per suposat, el seu home continua viu i ben viu. El començament del film és prometedor però després s'allarga en situacions repetides que no aporten res de nou i que contribueixen finalment a restar credibilitat al patiment de la protagonista. La presència francesa es va completar amb *Les rivières pourpres* de Mathieu Kassovitz. Excel·lent thriller amb uns quants efectes de guió que mantenen la intriga des dels primers moments fins al final. Jean Reno i Vincent Cassel es llueixen com a dos policies que intenten trobar explicació a una sèrie d'assassinats macabres en un petit poble de muntanya. És un treball amb grans possibilitats comercials, cosa que segurament el va restar mèrits per figurar en el palmarès.

A concurs només es presentava una cinta produïda als Estats Units: *El peso del agua* de Kathryn Bigelow. L'acció se situa en dos moments diferents: l'actualitat, amb dues parelles que viatgen en veler rumb a una illa on a finals del segle XIX es va produir un doble assassinat, viatge motivat per qüestions professionals d'una de les dones del grup, i l'altre temps és precisament el relat de les circumstàncies que envoltaren el crim. El passat i el present es van intercalant d'una manera còmoda i calculada. El problema és que hi ha una diferència important en la manera de narrar cada una de les històries. Si el passat està rodat d'una forma sòbria i senzilla, el present és més sofisticat, amb alguns efectes de di-



...el treball del mallorquí Antoni Aloy, *El celo*, va entusiasmar el públic per la bellesa de les seves imatges, per la fluïdesa de la narració, per la major ambigüïtat que aporta el text de Henry James en què es basa (*Un altre pas de rosca*) i per l'excel·lent interpretació dels actors.

recció que recorden l'estètica d'un videoclip (errada ja comesa per la realitzadora a *Le llamaban Bodby*) i que no aporten res de bo al conjunt de la pel·lícula. En qualsevol cas, sorprèn l'èxit del film als Estats Units, ja que ni per la seva temàtica ni per les seves formes, recorda gens ni mica als productes de més èxit de Hollywood.

També dins el concurs es projectaren *Face* (Japó), *Paria* (França), *Alaska D.E.* (Alemanya), *Barking dogs never bite* (Corea) i *Country* (Irlanda) que per la seva mediocre qualitat no mereixen més comentari.

## Altres films

Fora de competició es distribueixen en diferents seccions més d'un centenar de films. A Zabaltegui s'han ofert òperes primes d'uns quants realitzadors i pel·lícules que han triomfat en altres festivals. Començarem amb una referència breu (el més vinent dedicarem un article més extens) al treball del mallorquí Antoni Aloy, *El celo*, que va entusiasmar el públic per la bellesa de les seves imatges, per la fluïdesa de la narració, per la major ambigüïtat que aporta el text de Henry James en què es basa (*Un altre pas de rosca*) i per l'excel·lent interpretació dels actors. La inauguració de Zabaltegui va venir de la mà d'Ang Lee amb *Crouching Tiger, Hidden Dragon* en què el realitzador taiwanès abandona el escenaris occidentals per contar-nos una història de bubotes i arts marcial tan pròpia del seu país. També d'orient va arribar *A la verticale de l'été* de Tran Anh Hung, realitzador de *El olor de la papaya verde* i *Cyclo*, que conta una trobada familiar entre quatre germans, en un to que recorda el seu primer film, encara que no aconseguix un resultat tan perfecte. En aquesta secció el cinema francès va estar ben representat amb una gran comèdia que ha tingut un gran èxit a França i que possiblement també l'assolirà al nostre país, el títol de la qual és *Le goût des autres*. Jean Marc Barr va presentar el segon capítol de

la seva trilogia sobre la llibertat. *Too much flesh* s'ocupa en concret de la llibertat sexual a través de la vida d'un jove pagès casat amb una beata que viu en una abstinència sexual total. L'arribada d'una jove al poble servirà per descobrir una sèrie de secrets del passat que afecten bona part de la comunitat, cosa que servirà perquè el protagonista abandoni algunes pors que li dificulten viure la seva sexualitat. *National 7* va guanyar el premi del públic i va gaudir d'excel·lents crítiques gràcies a la sinceritat amb què acosta la càmera a la vida d'un grup de minusvàlids. El cinema espanyol va completar la seva notable presència amb films a tenir en

compte com ara *El Bola* d'Achero Mañas, *La espalda del mundo* una producció d'Elías Querejeta dirigida pel peruà Javier Corcuera o *Aunque tú no lo sepas* primera obra de Juan Vicente Córdoba. Altres films interessants que hem pogut veure són *Amores perros* del mexicà Alejandro González Iñárruti que va guanyar el premi de la crítica al darrer festival de Cannes, *Nurse Betty* de Neil Labute, *Infel* de Liv Ullmann o *Antes que anochezca* de Julian Schnabel, amb una feina memorable de Javier Bardem.

Les retrospectives d'enguany han estat dedicades a Carol Reed, director de *El tercer hombre*, i a Bernardo Bertolucci; a més, la secció ja habitual de *Made in Spanish*, en aquesta ocasió ha estat molt més extensa i ha servit per fer un repàs de la producció espanyola i sud-americana dels darrers dotze mesos.

## I a més de pel·lícules...

El festival, a més de les sales de projecció, disposa d'altres escenaris on es generen notícies relacionades amb el cinema. La ministra de cultura va

lliurar el premi nacional de cinematografia al director artístic Fèlix Múrcia, les plataformes digitals nacionals Viadigital i Sogecable anunciaren les futures inversions en cinema espanyol, la filmoteca basca dedicà un dia a mostrar els treballs més interessants realitzats per professionals bascs en els darrers mesos, la FIPRESCI lliurà el premi com a millor pel·lícula de la passada temporada a *Magnolia* de Paul Thomas



Anderson... en definitiva tot un seguit d'actes que convertiren Donosti en una fantàstica ciutat de cinema.

## El palmarès menys polèmic dels darrers anys fou el següent:

**Conxa d'Or:** *La perdición de los hombres* (Mèxic-Espanya)

d'Arturo Ripstein.

**Conxa d'Argent** al millor director: Reza Persa per *Före Stormen* (Suècia).

**Conxa d'Argent** a la millor actriu: Carmen Maura per *La Comunidad* (Espanya).

**Conxa d'Argent** al millor actor: Gianfranco Brero per *Tinta roja* (Perú-Espanya).

**Premi especial del jurat:**

*Paria* (França) de Nicolas Klotz.

**Premi del jurat** al millor guió:

Paz Alicia Garcadiago per *La perdición de los hombres*.

**Premi del jurat** a la millor

fotografia: Nicola Pecorini per *Harrison's Flowers* (França).

**Premi del públic:** *National 7* de

Jean-Pierre Sinopi.

**Premi de la joventut:** *Före Stormen* de Reza Persa. ■

Miquel López Crespi

**E**n aquells anys Bestem recordant el 1957B quan al matí sortia de casa en el carrer de la Muntanya per anar a l'Institut de la plaça del Mercat passava pel carrer de la Marina (on vivia un dels meus amics, en Sebastià Bennassar de Can Pelí) i, sense mancar cap dia, ens apropàvem a veure les obres del nou cine en el carrer del Capità. L'obra era grandiosa i intuïem que el nou local comptaria amb els avenços més importants quant a maquinària de projecció, il·luminació, grandària de la pantalla i qualitat del so. Malgrat que érem jovaníssims, afeccionats al cinema com érem -i continuam essent!-, ja començàvem a saber ben bé les diferències essencials que representava veure un film asseguts a una cadira de bova (en el "Gardenia"), de fusta (en el "Salón Montaña") o ja les més còmodes (a Can Guixa o Can Pelut). Entre els al·lots que fèiem el batxillerat a l'Institut de la plaça del Mercat (i en els bars del poble, entre la gent d'edat) es començava a parlar d'una pantalla d'una grandària com mai no s'hauria vist a Mallorca i de desenes d'altaveus que produïrien sobtats impactes de so produint uns efectes sonors inaudits en tota la història del cine.

El dijous vint-i-vuit de novembre de 1957 es va inaugurar el nou "Cine Montecarlo". Però en el dia de l'estrena (s'havia de projectar *La túnica sagrada*) un desgraciat accident frustrà el nombrós públic que anà a l'obertura del nou local cinematogràfic. Sortosament no hi hagué ferits entre els assistents. Una inesperada avaria en el sistema de calefacció produí un incendi que obligà a sortir ràpidament al carrer tota la gent que havia anat a veure aquella pel·lícula. Igualment s'hagué de trucar amb urgència als bombers de la base del Port de Pollença. També es donà la desgraciada circumstància que, amb les presses per acudir a apagar aquest incendi, morí el soldat d'aviació Ricardo García García. El 29 de novembre de 1957 enterraren el soldat de la base. A l'enterrament hi assistí una nombrosa representació de les autoritats de sa Pobla,

sense mancar-hi el propietari del "Cine Montecarlo", Antoni Picó Aguiló.

Però l'accident no va interrompre la posada en funcionament del nou local de projeccions i, vuit dies després, exactament el dia sis de desembre de 1957, tots els desperfectes ja estaven arreglats. El cine (amb l'estrena de *Lanza rota* i *La princesa y el capitán*) començava la seva ininterrompuda carrera d'èxits i donava a conèixer, entre molts d'altres títols, alguns dels films de què he parlat una mica més amunt.

Seria completament impossible detallar en aquest breu article la importància de les pel·lícules que, en la infància, vàrem veure en el "Cine Montecarlo". En record moltes, d'una importància cabdal en la formació cultural d'un adolescent mallorquí dels cinquanta. Ara mateix, per donar una idea al lector, voldria recordar el primer Fellini (sí, heu llegit bé: Fellini en els anys cinquanta a sa Pobla!). Es tractava del film *Las noches de Cabiria*. En ple domini dels més impresentables films del feixisme i del nacionalcatolicisme, cansats d'insulses espanyolades, avorrits de la beneïtura de les pel·lícules pseudo-folclòriques, veure les primeres obres de Fellini (malgrat que per l'edat no les acabàssim d'entendre a la perfecció) ens obrí la imaginació a noves percepcions, a espais fins aleshores inimaginats que ampliaven la nostra sensibilitat, les innates capacitats per a la poesia i la bellesa que tenen tots els infants. Aquest primer film de Fellini vist l'any 1957 ens permeté conèixer ja per sempre, per a tota la vida, la qualitat indiscutible del gran director italià, i fer-ne un seguiment de l'evolució posterior. Amb el temps, deu anys més endavant del que explicam, poguérem conèixer en el Cine Club Universitari, en la filmoteca de París i de Barcelona els primers treballs fets per Fellini conjuntament amb Rossellini o

amb Lattuada. Aleshores parl de 1967 copsàvem la importància de les obres inicials de Fellini: *Luces de variedades* (1950); *Los inútiles* (1953); *La strada* (1954); *Almas sin conciencia* (1955) i *Las noches de Cabiria* (1957). Més endavant esdeveníem fidels admiradors d'obres cabdals de la cinematografia mundial com *La dolce vita* (1960), *Fellini Ocho y medio* (1963) o *Giulietta de los espíritus* (1965).

Altres films que ara em vénen a la memòria són aquell gran relat cinematogràfic de Jules Dassin, Rififi, i, sobretot, el primer gran impacte produït per la presència en la pantalla de la inoblidable Marilyn Monroe (*Niágara*, de Henry Hathaway). Posteriorment, enverinats a fons per la seva màgica presència, veuríem, extasiats, *Los caballeros las prefieren rubias* (de Howard Hawks); *Cómo casarse con un millonario* (de Jean Negulesco); *Río sin retorno* (d'Otto Preminger); *Luces de candilejas* (de Walter Lang); *Bus stop* (de J. Logan); *El príncipe y la corista* (de Laurence Olivier); *Con faldas y a lo loco* (Wilder) i *El multimillonario* (de Cukor).

Hauríem de parlar igualment d'aquella estranya pel·lícula espanyola vista en el "Cine Montecarlo", Torrepartida, que, amb una lectura intel·ligent (i aquí la família, el pare i l'oncle que coneixien a la perfecció tota la qüestió del "maquis" a la península) servia per parlar d'un problema "tabú" a la España de la Victoria: el problema de la resistència guerrillera antifeixista (el "maquis"). Però de tot això ja en parlarem més endavant, en propers capítols. ■



Roberto Cobas Amate

**J**orge Haydú és fundador del cinema cubà revolucionari. Camarògraf d'*El mégano* (1955) procedeix fonamentalment d'aquest cinema, la seva filmografia s'aproxima als seixanta títols. Haydú ha esdevingut un dels més consistents directors de fotografia de la indústria cinematogràfica cubana.

*R.C.: Haydú, vostè descobrí l'impacte de la imatge cinematogràfica a través d'algun film o director de fotografia en particular?*

**J.H.:** Me'n record que foren un impacte per mi les pel·lícules de Gabriel Figueroa, aquelles que feia amb l'Indio Fernández; *María Candelaria*, *La perla*, *Enamorada* m'impresionaren molt. Aquest fou un tipus de cinema que m'agradà per l'aire esteticista que tenia. Avui dia he canviat completament d'opinió sobre aquest esteticisme que falseja la realitat; però sí que m'agrada cercar la bellesa en allò que faig, en els angles, en la il·luminació, en la creació d'una atmosfera, que és part d'un film que se suposa que és una obra d'art.

*R.C.: Quina és la seva opinió en relació al tractament de la llum en el cinema cubà? Existeix una imatge cubana a partir de la nostra lluminositat?*

**J.H.:** Se'n parla molt, de la imatge cubana, de la nostra llum, però realment jo no sé si existeix una llum cubana, si no la veim o no hem sabut captar-la o senzillament els materials amb què treballam no ens ajuden per això. Perquè nosaltres tenim una llum molt brillant amb una ombra molt contrastada, i tots tendim a omplir les ombres perquè si no és una fotografia molt lletja. Aleshores no sé si estam falsejant la nostra llum, però no hem trobat, fins ara, una solució millor.

*R.C.: Respecte a la "llum cubana", a un reportatge publicat al diari "Granma" sobre la filmació de Gallego, el director de fotografia del film, l'espanyol Porfirio Enríquez, es referia al fet que "domar el clima càlid de*

*l'Havana ha estat allò més difícil en la fotografia". Què n'opina vostè?*

**J.H.:** Bé, això és el que jo deia. Què entén ell per "domar"? Canviar. Ell utilitzà molts de filtres per rebaixar el contrast. D'aquesta manera el que fa és canviar la realitat de la nostra llum. Fins i tot, tenc entès que Enríquez es posà d'acord amb el nostre laboratori perquè treballà el negatiu d'una manera que necessitava un revelat distint de l'estàndard. Utilitzà els filtres per poder treballar amb el diafragma més obert en els moments de sol intens, ja que, d'una altra manera, així com vas tancant el diafragma, el contrast influïx, hi ha més definició. Aleshores el que ell tractà de fer fou suavitzar la nostra llum, transformar la nostra realitat.

*R.C.: En aquest sentit, creu vostè que la solució obtinguda per alguns fotògrafs en tamisar la intensa llum tropical és una aproximació a una llum europea?*

**J.H.:** A *El Recurso del Método*, film de Miguel Littin, que tingué localitzacions a L'Havana i a París, amb un fotògraf de fama mundial, l'argentí Ricardo Aronovich, a mi em cridà l'atenció veure com els plans de l'Havana Vella i a aquells realitzats al voltant de l'Arc del Triomf, a París, la il·luminació era exactament la mateixa; a més, durant tot el temps, fins i tot en els interiors, hi ha una llum suavitzada, molt bella, però no hi ha un recerca de la nostra llum.

*R.C.: Quines diferències estableix per al director de fotografia treballar en un film de ficció respecte al treball en el cinema documental?*

**J.H.:** En un film de ficció has de tenir cura de la continuïtat en el il·luminació, tractar de crear una atmosfera d'acord amb la història que s'està contant, mentre que en un documental la continuïtat no existeix, són seqüències que no tenen a veure directament les unes amb les altres, ocorre en distintes localitzacions; no és



*És important el treball del director de fotografia perquè l'esforç de tots, des del maquillador, sastre, escenògraf fins a l'actor, es resumeix en aquest fotograma que realitza el director de fotografia.*

com succeeix a un llargmetratge de ficció, que potser estàs en una localització filmant una setmana alguna cosa que succeeix en pantalla en cinc minuts i han de mantenir aquesta unitat. En el documental, el director de fotografia és molt més lliure.

**R.C.:** *De la seva extensa filmografia, quin és el seu film preferit?*

J.H.: *Sùlkary* és un treball que m'agrada molt cada vegada que el veig. Vaig aconseguir crear una atmosfera que ajuda a l'erotisme que emana d'aquest ballet. És un film que ha tingut molt d'èxit, i és una de les pel·lícules cubanes que més s'ha venut en el món. Harry Belafonte la veié i posteriorment, quan fórem presentats, em digué que ell veu tots els films de dansa perquè la seva esposa fou ballarina, i que l'única pel·lícula d'aquest tipus que ell ha vist tan ben fotografiada com *Sùlkary* és *La zapatilla roja*, un excel·lent film anglès. Per mi fou una gran satisfacció personal.

**R.C.:** *A El extraño caso de Rachel K s'aprecia la influència del cinema negre nord-americà. Com concebé el treball fotogràfic d'aquest film?*

J.H.: Fou premeditat fer un film a l'estil del cinema de gàngsters dels anys trenta, de les pel·lícules de James Cagney i George Raft. Més del 60 per cent està filmat a estudi, que era



com es feien aquelles pel·lícules, en les quals ni tan sols es feien exteriors. Nosaltres no arribàrem a tant, perquè les escenes al carrer, per exemple, és realment la casa de Rachel, on filmàrem els plans de l'arribada de la policia i el jutge i la seva entrada a la casa. El carrer s'arreglà d'acord amb l'època, però tots els interiors estan fets en estudi. No em fou difícil recrear l'estil d'il·luminació d'aquests films. Teníem un material molt apropiat procedent de l'ORWO que és de bastant alt contrast.

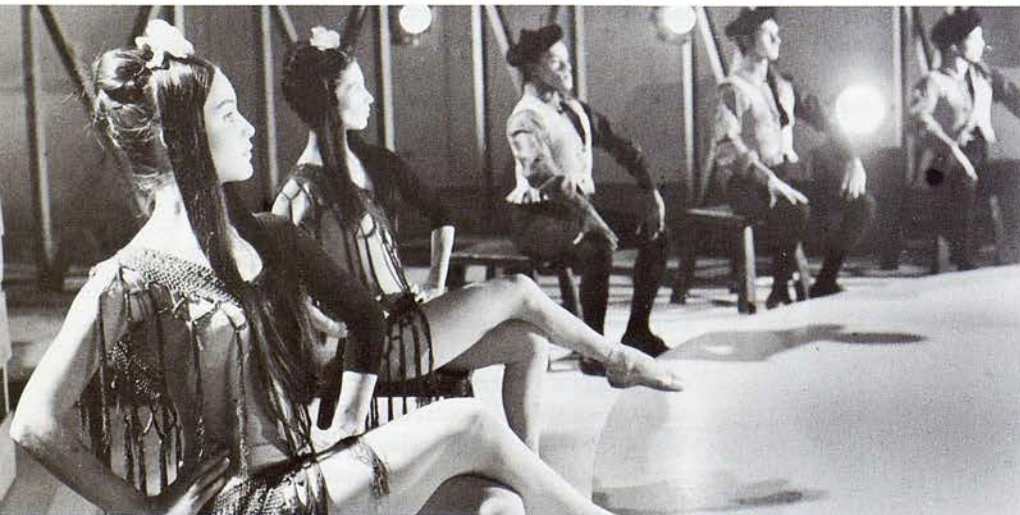
**R.C.:** *Haydú, al llarg de la seva carrera vostè ha treballat en nombrosos*

*curts d'art, ja siguin de dansa o musicals, sobre artistes plàstics o poetes. Sent inclinació especial cap als films vinculats amb les distintes manifestacions de l'art?*

J.H.: Sí, perquè em dóna la possibilitat de construir una atmosfera de valor estètic—encara que no arrib a l'extrem de *Maria Candelaria*—, m'agrada una mica escorcollar, he de confessar que sí, perquè pens que el cinema és un art i, perquè nosaltres hem de reflectir la realitat només tal i com és? aquí ha d'influir el nostre talent, el nostre gust per interpretar aquesta realitat.

**R.C.:** *Després de tants d'anys com a director de fotografia, com definiria aquesta especialitat? Què considera vostè que és un director de fotografia?*

J.H.: Hauria d'esser, en el moment del rodatge del film, el col·laborador més directe del director. És important el treball del director de fotografia perquè l'esforç de tots, des del maquillador, sastre, escenògraf fins a l'actor, es resumeix en aquest fotograma que realitza el director de fotografia. Aleshores, aquesta col·laboració és essencial. Ha d'esser realment el segon de bord. ■



Josep Carles Romaguera

A bans d'entrar en matèria, si ens volem entendre, cal aclarir des d'un principi els conceptes i l'actitud que volem tenir davant el cinema. Dic això, perquè si parlem de "cinema modern" no em vull referir a un cinema esclau dels efectes digitals i dels avanços tecnològics, un cinema sotmès a la dictadura que imposen uns criteris comercials que res tenen a veure amb criteris estètics. Quan parlem del cinema dins una etapa moderna, en la qual sembla que s'estableix de manera marginal i aliena a la cultura de masses i a cerimònies d'oripell amb estatuetses d'aurades, feim esment a una tendència heterogènia, plural i oberta que cerca aprofundir en les possibilitats estètiques i comunicatives d'un art com és, encara que ens oblidem, el cinematogràfic.

És aquest territori cinematogràfic i cultural un lloc habitat per autors insubornables, a vegades radicals i iconoclastes, distingits pel compromís amb la seva pròpia obra i l'elaboració coherent d'una mirada personal. És aquest també un lloc que fomenta la dialèctica establerta per defensors acèrrims i atacadors irredimibles d'un determinat director. Tres exemples de directors que estan al marge de modes i tendències manufacturades són

Theo Angelopoulos, Michael Haneke i José Luis Guerín; noms propis que s'han d'escriure amb majúscules dins el cinema contemporani. Aparentment es tracta de tres directors que no tenen res en comú si tractam, per exemple, de trobar vincles estilístics. Però, a l'hora de cercar un parentiu, ens trobam que a tots tres

els caracteritza un dels trets sobre el que es fonamenta el que s'entén com a modernitat cinematogràfica: la reflexió sobre el seu propi mitjà artístic. Així doncs, igual que trobam dins l'obra de Kiarostami, Moretti o Erice, aquests tres directors han portat la seva obra cap a la reflexió cinematogràfica, a utilitzar el cinema com a tema del propi discurs, per analitzar-lo com a llenguatge comunicatiu i artístic, tant des d'una perspectiva sociològica com ontològica.

De les tres pel·lícules que vull comentar, tal volta, la que tracta el tema



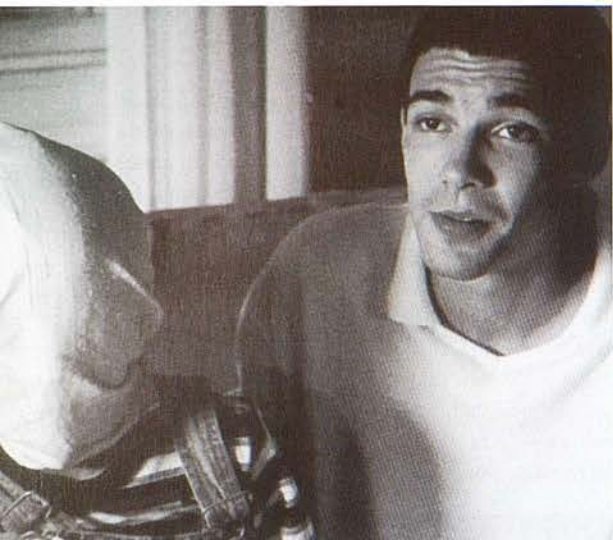
de l'art cinematogràfic d'una manera menys directa i explícita sigui l'obra mestra d'Angelopoulos, *La eternidad y un día*. La història d'Alexandre, personatge que reflecteix la impossibilitat de conciliar la felicitat quotidiana i la culminació de la creació artística, esdevé una subtil i intel·ligent metàfora sobre una de les grans preocupacions del cinema contemporani com és la dificultat de poder captar la realitat que ens envolta. Així doncs, la dificultat que se li presenta al protagonista per trobar les paraules adequades per acabar el poema simbolitzen el problema de la pèrdua de ca-

pacitat enunciativa i per tant significativa que pateix el cinema.

També cal entendre en l'absència de paraules, no tan sols la insuficiència comunicativa d'un art, sinó, en general, la incomunicació imperant a final de segle com ho demostra el fet que, en la pel·lícula, Alexandre parla més amb la seva esposa, ja morta, a través de suaus i llargs plans-seqüència, que no pas amb la seva filla o el seu metge. La irrupció del passat i el viatge a través de la memòria són, per tant, temes fonamentals en aquesta pel·lícula

que permeten a Angelopoulos reflexionar sobre la transcendència del passat dins el present ja sigui a nivell personal o històric. El director obre de nou el debat sobre la funció memorística del cinema i la capacitat d'aquest per deixar constància dels moments històrics, encara que ja no sigui possible recuperar la mirada innocent i primitiva dels germans Manakis, tal i com pretén A, el protagonista de *La mirada d'Ulisses*, una altra lliçó magistral d'Angelopoulos.

La proposta de Michael Haneke a *Funny Games* cal definir-la com a més contundent i menys emotiva que la pel·lícula d'Angelopoulos. El que hauria estat un banal *psychotriller* en mans de qualsevol productor hollywoodienc es converteix en un cop de puny directe a la moral de l'espectador. La mirada distanciada i freda del director austríac serveix per engegar un joc de rol gratuït i arbitrari en el qual el que menys importa és l'evolució dels personatges i el desenvolupament de les situacions dramàtiques. La influència del dramaturg Bertold Brecht és prou evident en una pel·lícula que no



renuncia a posar en evidència els seus propis mecanismes d'escenificació, més que res perquè a Haneke li interessa que l'espectador reconegui que està davant una ficció.

¿Què pretén Haneke? Doncs, posar en evidència la manipulació i la indefensió que pateix l'espectador davant les imatges i la incapacitat d'evitar la tirania a la qual la ficció, en imposar la seva presència, pot sotmetre l'espectador. *Funny Games* parla de l'espectador actual com un ésser esclau i sotmès a la omnipotència de les imatges com ho exemplifica Haneke fent que un dels protagonistes rebobini la pel·lícula per canviar els esdeveniments.

Aterradora a causa de la seva eficàcia i demolidora per la capacitat de reflexionar amb lucidesa, *Funny Games* és una pel·lícula sense concessions i que interpel·la a qui la veu i l'obliga a participar i a decidir sobre els esdeveniments per finalment deixar-lo

amb un pam de boca. Obra essencial i necessària dins el cinema actual, els mèrits d'aquesta pel·lícula resideixen en la capacitat de formular preguntes pertinents en una època en què tot sembla tan gratuït i superficial. ¿Què cal mostrar en una pantalla? ¿Què cal veure? ¿És lícit censurar? ¿Fins on podem arribar? Esperam ansiosament *Code inconnu*, la nova aposta de Haneke, per deixar-nos amb un calfred al cos.

Finalment, ens queda *Tren de sombras* de Jose Luis Guerín, obra radical, heterogènia, iconoclasta, transgressora i una de les pel·lícules que més ha sorprès a qui això escriu. La pel·lícula de Guerín és senzillament diferent, diametralment oposada als mecanismes narratius convencionals i heretats de la novel·la. Com *El sol del membrillo* o *Arrebato*, *Tren de sombras* deixa bocabadat l'espectador més astut, el qual es troba davant una reflexió metalingüística formulada a través d'un poema escrit en cel·luloide.

La pel·lícula s'inicia amb la reproducció d'unes pel·lícules familiars filmades per Gerard Fleury, personatge inventat pel propi director, el qual ha filmat les escenes quotidianes, posant en pràctica el cinema amateur i el dels primitius. Es tracta, per tant, d'escenes mudes però d'una enorme puresa, d'imatges d'una extraordinària bellesa pròpia del daguerrotip, que han estat maltractades pel pas del temps i la humitat (el mateix Guerín va deteriorar els fotogrames). El segon bloc reproduceix un recorregut pel territori geogràfic d'aquelles imatges familiars. Guerín filma la llum, els sons i els espais deshabitats i ens trans-

met una sensació de *tempus fugit*, alhora que assoleix una admirable i estranya conjunció entre realisme i abstracció, el producte de la qual és una poètica visual embadalidora. El tercer moment és el més sorprenent i arriscat, ja que Guerín decideix filmar el pas de fotogrames sobre una moviola. En aquest moment l'espectador observa com els fotogrames van endavant i endarrere, són augmentats, accelerats o aturats per ser contrastats i observats minuciosament. L'objectiu és descobrir què s'amaga davall les aparents imatges, que en un primer instant no ens desvetllaren mirades al·lusives i gests ambigus i suggerents. Finalment assistim a l'escenificació que ens descobreix la història secreta entre l'oncle Étienne i la criada i a la darrera i fatídica sortida en barca de Fleury per filmar la sortida del sol.

Guerín posa de manifest la contradictòria existència del cinematògraf, la doble funció del qual consisteix no tan sols en la resurrecció del temps passat, sinó també en la capacitat, com manifestava André Bazin, d'embalsamar la realitat. És a dir, el cinema, alhora que recupera els esdeveniments passats per tornar-los a la vida, també provoca la mort d'allò que capta en el moment present. En aquest darrer apunt cal tenir en compte les teories de Gorki, a qui la pel·lícula al·ludeix en el seu títol, el qual afirmava que el cinema no és la vida, sinó tan sols una ombra, en la qual s'amaguen secrets que l'espectador, com el protagonista de *Las babas del diablo* de Julio Cortázar, cal descobrir. ■





## Cicle cinema i semiòtica

### Sobre els límits, els marges i les fronteres del cinema contemporani. Un cicle sobre la necessitat de recuperar la memòria.

La justificació d'aquest cicle que comença el 8 de novembre, amb quatre projeccions consecutives cada dimecres, i amb dues ponències els dies 8 i 22, seria la constatació d'una escletxa en el nucli de la mirada normativa que sobre el cinema 'en general' s'ha construït des de la seva pròpia formació. Aquesta badadura té a veure precisament amb la noció de narració que arrosseguem des de la constitució de la 'modernitat', amb Hegel com a màxim garant. Aquella noció ve a justificar que el 'saber', l'epistema que envolta l'època clàssica filosòfica, segles XVIII -finals- i XX -mitjanes avançades-, és d'origen narratiu. Aquest fet, que el saber sigui de base narrativa, convé al poder emergent d'aquesta època: la burgesia. És una classe que s'ha de construir una història, una ètica, un futur. Com a classe emergent d'una forta crisi necessita construir-se un pedigrí ràpidament per instal·lar-se al món. La forma que escull és la melodramàtica en totes les seves formes d'expressió artística. Des de la pantomima, fins al music-hall, passant pel teatre més exquisit o la música més excelsa, a la burgesia li encanta allò melodramàtic. Li és inherent, forma part de la seva constitució com a classe social. Això sí, ho és, absolutament melodramàtica, de portes endins; de portes enfora és radicalment pràctica i pragmàtica. Atesos aquests antecedents, quan naix el cinema, que ho fa diversificant els seus modes de representació sempre cap a zones que interessin a la burgesia, si no en un primer moment, encara que també (cinema científicodocumentalista dels Lumière), poc després, en convertir-se en espectacle que interessa econòmicament (les 'narracions' de ficció de Porter), sembla prou clar que la proposta més radicalment escòpica i mostrativa (la del Méliès màgicoteatral) estava condemnada a morir. D'aquesta manera, de les tres propostes més conegudes i esteses de Modes de Representació Primitius, gens homogenis, triomfa el que més es relaciona amb la dèria

narrativa petitburguesa del melodrama: el cinema esdevé artillugi, sobretot, per contar històries. I d'acord amb les regles del màxim rendiment, procura fer-les a la manera productiva de qualsevol altre producte. I arriba el fill d'aquesta mania per narrar per damunt de tot: el cinema clàssic, el dominant entre els anys trenta i seixanta -finals-, que ha donat pas a tota una floració de crítiques, historiadors, cinèfils, que repeteixen els esquemes melodramàtics en veure i parlar de cine en la seva completud.

Tota una plèiade de veus altres comencen a constituir-se cap a finals dels seixanta, amb els precedents filosòfics de Nietzsche i Heidegger, que comencen a qüestionar-se la capacitat de generar saber en exclusiva del paradigma narratiu. O dit d'altra manera, comencen a preguntar-se si darrere d'aquesta construcció narrativa no hi haurà una altra cosa que no sigui necessàriament un saber sinó una voluntat de poder; voluntat de continuar constituint-se com a classe (la burgesia) hereva i autoritzada del poder. Els modes de producció, a l'ensens, comencen a canviar, i es modifica substancialment el producte artístic, que reprén camins abandonats els primers anys del cinema, aquell de la vessant escòpica i mostrativa, espectacular i d'acció. La més allunyada de l'oferta 'contadora' o rondallística. Naix -sempre serà un concepte que hem de relativitzar, de fet una de les primeres mostres seria *Ciudadà Kane*, 1941, no descoberta veritablement fins que Bazin l'any 1950 la presentés al gran públic amb l'article 'L'evolució del llenguatge cinematogràfic' - el cinema contemporani. I ho fa en el moment que les estructures del paradigma de la modernitat comencen a trontollar i n'apareix un altre anomenat pels filòsofs de l'era postindustrial o postmoderna. Bàsicament, aquest cinema es caracteritza per continuar construint un verosímil filmic, però de caire autoreferencial, a diferència del naturalitzat del clàssic; domini de l'autarquia del quadre, basada en l'espectacularitat,

com l'MRP; hipertròfia significant manifesta en l'*horror vacui* dels plans sempre plens a vessar, com a l'expressionisme alemany dels anys vint; muntatge al servei de l'espectacularitat i en detriment de la narrativitat, manifesta en la fragmentació de l'espai filmic, que pot suggerir-nos determinat muntatge constructiu i analític; economia narrativa en la pre-



sentació del relat, que ve a durar el mateix que un spot publicitari; mostració hiperreal que enganxa l'espectador i el submergeix en l'efecte identitari amb el destí dels protagonistes, una identificació banalitzada, a la manera de la produïda al mitjà televisiu; però sobre totes les característiques la més determinant és el poc temps que dura en la nostra memòria, de tan lleugera digestió com provoca. No tot aquest cinema, lògicament, és així, i d'aquí la necessitat de recuperar una mirada captiva i captivada pel bosc audiovisual, a través d'una anàlisi crítica, compromesa amb la teoria i amb la marginalitat de les propostes que precisen de la memòria, que l'apel·len en la seva enunciació. ■



# Les pel·lícules del mes de novembre

CICLE ANY BUÑUEL. A LES 18:00 HORES

## SUBIDA AL CIELO. 8 de novembre

Nacionalitat i any de producció:

Mèxic, 1951

Títol original: *Subida al cielo*

Producció: Producciones Isla

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel, Manuel

Altolaguirre, Juan de la Cabada

i Lilia Solano Galeana

Fotografia: Alex Phillips

Música: Gustavo Pittaluga

Muntatge: Rafael Portillo

Durada: 80 minuts

Intèrprets: Lilia Prado, Carmen

González, Esteban Marquez,

Luis Aceves, Roberto Cobo.



## EL BRUTO. 15 novembre



Nacionalitat i any de producció:

Mèxic, 1962

Títol original: *El bruto*

Producció: Internacional

Cinematográfica, per a Columbia

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Luis Alcoriza

Fotografia: Agustín Jiménez

Música: Raúl Lavista

Muntatge: Jorge Bustos

Durada: 80 minuts

Intèrprets: Pedro Armendáriz, Katy

Jurado, Rosita Arenas, Andrés

Cabrera, Roberto Meyer, Beatriz

Ramos.

## ABISMOS DE PASIÓN

22 de novembre



Nacionalitat i any de producció:

Mèxic, 1953

Títol original: *Abismos de pasión*

Producció: Tepeyac

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel, Julio Alejandro i

Arduino Maiuri

Fotografia: Agustín Jiménez

Música: Raúl Lavista, sobre temes de

l'òpera Tristan i Isolda, de Wagner

Muntatge: Carlos Savage

Durada: 91 minuts

Intèrprets: Irasema Dilián, Jorge

Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso,

Luis Aceves, Francisco Reiguera.

## LA ILUSIÓN VIAJA

EN TRANVÍA. 29 de novembre



Nacionalitat i any de producció:

Mèxic, 1953

Títol original: *La ilusión viaja en tranvía*

Producció: Clasa Films Mundiales

Director: Luis Buñuel

Guió: Mauricio de la Serna, José Revueltas,

Luis Alcoriza i Juan de la Cabada

Fotografia: Raúl Martínez

Música: Luis Hernández Bretón

Muntatge: Jorge Bustos

Durada: 80 minuts

Intèrprets: Lilia Prado, Carlos Navarro,

Fernando Soto Mantequilla, Agustín

Isunza, Miguel Manzano, Guillermo

Bravo Sosa.



# Les pel·lícules del mes de novembre

CICLE CINEMA I SEMIÒTICA. A LES 20:00 HORES

## TREN DE SOMBRAS

8 de novembre



Nacionalitat i any de producció:  
Espanya, 1997

Títol original: *Tren de sombras*

Producció: Grup Cinema Art,  
Films 59

Director: José Luis Guerín

Guió: José Luis Guerín

Fotografia: Tomàs Pladevall

Muntatge: Manuel Almiñana

Durada: 81 minuts

Intèrprets: Juliette Gaultier, Yvon Orvain, Anne Céline Augé, Céline Laurent, Simone Mercier, Carlos Romagosa

## SMOKE

29 de novembre



Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1995

Títol original: *Smoke*

Producció: Smoke Productions,

Miramax films, Nippon Film

Development

Director: Wayne Wang

Guió: Paul Auster

Fotografia: Adam Holender

Música: Rachel Portman

Muntatge: Maisie Hoi

Durada: 112 minuts

Intèrprets: William Hurt, Harvey Keitel, Harold Perrineau Jr., Forest Whitaker, Victor Argo, Erica Gimpel.

## LA ETERNIDAD Y UN DÍA. 15 de novembre



Nacionalitat i any de producció:  
Grècia, 1998

Títol original: *Mia aioniothta kai mia mera*

Producció: T. Angelopoulos, P. Economopoulos, Eric Heumann, Amedeo Pagani i Giorgio Silvagni.

Director: Theo Angelopoulos

Guió: Theo Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris i Giorgio Silvagni.

Fotografia: Yorgos Arvanitis i Andreas Sinanos

Música: Eleni Karaindrou

Muntatge: Yannis Tsitsopoulos

Durada: 133 minuts

Intèrprets: Bruno Ganz,

Isabelle Renauld,

Fabrizio Bentivoglio,

Despina Bebedelli,

Achileas Skevis,

Alexandra Ladikou.

## FUNNY GAMES

22 de novembre



Nacionalitat i any de producció:  
Alemanya, 1997

Títol original: *Funny Games*

Producció: Wega Film

Director: Michael Haneke

Guió: Michael Haneke

Fotografia: Jurgen Jürges

Muntatge: Andreas Prochaska

Durada: 108 minuts

Intèrprets: Susanne Lothar, Ulrich Muhe, Frank Giering, Arno Frisch, Stefan Clapczynski

# Aquesta és **Raó** sa nostra *de ser*



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

**"SA  
NOS  
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

*Gent de  
confiança*