

Núm. 69
Gener
2001



TEMPS MODERNS

PERS DE CINEIX

Comencam un nou segle de cine

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Sumari

Editorial	3	Sobre els límits, els marges i les fronteres del cinema contemporani. Un cicle sobre la necessitat de recuperar la memòria. (II)	11	<i>Remando al viento: la màgia de Vil·la Diodati</i>	21
<i>Més lluny, hem d'anar més lluny</i>		per Josep Franco i Giner		Noves publicacions	25
<i>El Hombre de las Baleares, primera visió</i>	4	Fortunio Bonanova	12	Buñuel i els mallorquins	26
per Catalina Aguiló		per Eduardo Jordà		Cartes (d'amor?) a Bogart (II)	28
I Certamen de Curtmetratges de Ficció	5	Cicle "Cinema i Semiòtica"	15	per Toni Roca	
Nino Rota: Il maestro <i>Padrino</i>	7	per J. Javier Marzal Felici		Cicle Bogart / Huston	29
per Hazael González		Cinema i espectacle multimèdia	18	per Josep Carles Romaguera	
2001, Any Kubrick	8	per M. A. Garcias		Cinema a Sa Nostra	30
per Josep Carles Romaguera		Aproximació a la definició de cinema negre (i VIII)	19		
¿Casablanca?...	10	per Martí Martorell			
per Joan Obrador					

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Gener 2001. Núm. 69

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

Director
Jaume Vidal
Secretari Redacció
Miquel Pasqual
Assessorament lingüístic
Manel-Claudi Santos
Jeroni Salom

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

Fotos
Arxiu Centre de Cultura
Imprimeix
Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

"Temps moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

Més lluny, hem d'anar més lluny

*Hi ha quelcom més trist
que envellir, i és
continuar essent nen*
Pavese

Algú carregat de frivolitat s'atrevirà a dir, tot fent ús d'un tòpic mal entès, que aquest segle ha passat com una exhalació. Ningú no pot fer una afirmació d'aquestes característiques. En primer lloc perquè només unes poques persones l'hauran vist començar i acabar. En segon lloc perquè, tot i que així fos, la memòria conscient no va més enrere dels cinc o sis anys d'edat i aquest aspecte els impedeix constituir-se en narradors de tot el que ha succeït al llarg d'aquests cent anys. Finalment, un període de temps que, sense entrar en altres detalls, ha sobreviscut a dues guerres mundials més moltes altres més localitzades geogràficament, no reuneix els requisits idonis, precisament, per passar dolçament i ràpidament. Aquestes circumstàncies, si més no, ens haurien d'empènyer a celebrar l'acabament del segle XX i desitjar que el XXI no reproduïxi el model, tot i que no sembla objectiu fàcil d'aconseguir.

Curta o llarga, emperò, aquesta centúria va néixer i ha mort amb el cinema de protagonista. Fou a les acaballes del XIX quan va irrompre aquest invent que ens ha provocat tants de mals de cap, per tant, tot el segle XX s'ha viscut cinematogràficament, una primera part exclusivament en blanc i negre –l'autèntica segons els puristes– i l'altra –molt més menyspreada per aquells mateixos– en colorins.

Tanmateix, pel·lícules bones afortunadament en trobarem a totes les èpoques i només la gran producció actual fa que també s'incrementi notablement el nombre de pel·lícules *infumables* –adjectiu incorrecte per dos motius, el primer perquè cap diccionari català l'admet, el segon perquè això del fumar de cada dia té més enemics–.

El cinema, com totes les coses d'aquest món, el fan les persones. Grans directors i grans actors omplen la nòmina d'aquests cent primers anys. El macro parèntesi englobaria l'obra de Ford fins a Allen, de Mankiewicz fins a Bertolucci, de Chaplin a Wilder, de Hitchcock a Scorsese, de Huston a Truffaut, de Kazan a Spielberg, per només esmentar-ne una breu mostra.

Els actors i les actrius són els que al capdavant donen la cara –que és el que més es recorda–. Newman, Keaton, De Niro, Olivier, Robinson, Pacino, Malkovich, Nicholson o Allen, Welles i Chaplin (aquests tres compaginant papers davant i darrere la càmera) pertanyen al primer grup. Davis, Crawford, Stanwick, Streep, Hepburn (ambdues) o Thurman (un autèntic miracle) farien part del segon col·lectiu.

Fins aquí el breu i més que resumit homenatge *fi de siècle*. Que ningú –missatge adreçat a admiradors i presidents de clubs de fans– no se senti agredit per l'omissió del seu ídol particular. Tots són en un racó o altre de la nostra memòria agraïda. Llarga vida al cinema i llarga vida a Temps Moderns, a punt de tancar el seu setè any d'existència.

*Has de pregar que el camí sigui llarg
que siguin moltes les matinades*

Kavafis

Catalina Aguiló

El mes de març passat publicàvem un article sobre la troballa de la pel·lícula *El Hombre de las Baleares*. El film havia estat realitzat el 1924 pel director francès André Hugon i s'estrenà el 1926. A l'esmentat article, comentàvem quines havien estat les circumstàncies de la troballa, els antecedents que teníem sobre la pel·lícula i les dades històriques que n'havíem pogut recollir. També s'esmentava el fet que estava pendent l'aprovació d'un pressupost per restaurar-lo.

Ara, uns mesos després, podem fer, gràcies a aquesta restauració una primera valoració del film. El 6 de novembre es feia la presentació de la pel·lícula ja restaurada al Teatre Principal de Palma, dins del marc d'una sèrie de projeccions organitzades pel Consell de Mallorca per donar a conèixer la recuperació de films que s'ha fet des de l'Arxiu del So i la Imatge de Mallorca. Aquest primer visionat del film ens planteja una sèrie d'incògnites, però determina també alguns dels trets que caracteritzen el film i l'emmarquen dins dels corrents estilístics del cinema dels anys vint.

En primer lloc, està clar que el film no s'ha conservat completament: hi

falta el final, però també diversos fragments que, segurament, són essencials per seguir alguns passatges de la història. El fet de comptar, tan sols, amb una idea argumental molt general, ha dificultat les tasques de restauració i ha propiciat un muntatge, en alguns moments, ben embullat. Mentre la restauració física, de color i d'imatge és excel·lent, el muntatge presenta alguns errors de repetició d'imatges que, probablement, tenen la seva explicació en una manca d'informació sobre el desenvolupament narratiu. Si bé, està clar que el final no s'ha conservat, però es pot intuir fàcilment, manquen alguns aspectes de la història amorosa de la protagonista femenina, Glòria, amb el periodista i rival de Quintana (vegeu la sinopsi del film a l'article esmentat, *Temps moderns*, núm. 61, març 2000, pàg. 17) i, a la vegada, la història sentimental d'aquest amb la dona de Quintana. Per tant, es perd gran part del drama personal a què pot arribar el protagonista i de la venjança per part "el hombre de hierro", qui no és altre que el periodista Avial.

Quant a l'estructuració de la narració, es veu clarament una diferenciació entre tres parts ben delimitades pel tractament estilístic i per la utilització del color: la història po-

lítica, de tons obscurs i amb una estètica netament teatral, oen la qual es narren totes les intrigues econòmiques i polítiques i les malifetes del protagonista, l'advocat Quintana i el suport per part del poder econòmic, l'empresari Gocho; la història amorosa entre Quintana i Glòria, contada amb exhuberància i enmig d'uns escenaris barrocs, el ball, les festes i les elegants residències en unes tonalitats vermelles. En darrer lloc, el bloc que conté la narració de l'epidèmia de pesta al "Pàramo", lloc imaginari que es correspon amb la filmació feta a Mallorca, i de les eleccions. En aquest cas el tractament estilístic és completament diferent, d'una gran austeritat i frega una estètica minimalista, sobretot, en les escenes de l'hospital que tenen un gran impacte visual. Quant al ritme de la narració, va creixent fins arribar a l'apoteosi final de la revolta popular contra Quintana, qui definitivament es quedarà sol i haurà de dimitir (aquest és el final que es pot intuir). El que no es pot dubtar és que *El Hombre de las Baleares* va ser un film molt treballat, de gran pressupost, és suficient veure l'escenografia d'interior, la gran quantitat de figurants tant a les escenes d'interior com a les localitzacions exteriors (*), i que s'emmarca dins la tradició del melodrama polític, amb un punt de crítica social: moltes de les malifetes i entremaliadures polítiques ens poden recordar fets actuals de corrupció política, fins i tot, hi ha qui ha plantejat la possibilitat que el personatge central estigui inspirat en un personatge real de la primera meitat del segle a Mallorca, endevinau qui? ■



(*) Les escenes filmades a Mallorca corresponen, principalment, a una processó que té lloc a Bunyola per donar gràcies per la fi de l'epidèmia de pesta i a una manifestació de suport a Quintana a la plaça de Cort. Miquel Sbert (*El Cinema a Mallorca des de 1896*, en premsa) conta una anècdota sobre la filmació, el mes de setembre, a Bunyola: molta de gent es traslladà des de Palma per veure la filmació, però el batle no s'hi va presentar i, a més, sembla que a la fonda del poble els varen enganar.



I CERTAMEN DE CURTMETRATGES DE FICCIÓ

ELS DIES 15, 16 i 17
DE GENER ES PROJECTARÀ
A SA NOSTRA
EL I CERTAMEN DE
CURTMETRATGES DE FICCIÓ
V.O. EN CATALÀ

L'auditori del Centre de Cultura de "Sa Nostra" de Palma serà els propers dies 15, 16 i 17 de gener, setmana de festes de Sant Sebastià, a partir de les 19 hores, l'escenari de projecció del I Certamen de curtmétratges de ficció, versió original en català, convocat per la Direcció General de Política Lingüística de la Conse-

lleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears.

Per ésser la primera vegada que es convoca s'han presentat una quantitat important de filmacions, una vintena (xifra comparativament més elevada que altres festivals més pretensiosos en altres llengües) procedents de Catalunya, País Valencià i les Illes Balears, i que ve a demostrar l'existència d'un emergent cinema fet originalment en català com a llengua bàsica.

Els treballs es projectaran en format de vídeo Betacam, però han estat realitzats en els més diversos formats cinematogràfics o de vídeo. Això vol dir que es valorarà el mèrit de la filmació, guió o idea, etcètera, de for-

ma igualitària i que han pogut participar des de produccions molt costoses fetes en 35 mm als altres sistemes audiovisuals més modestos.

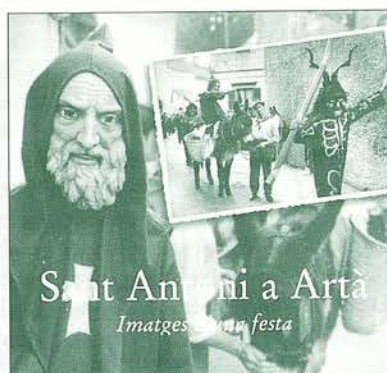
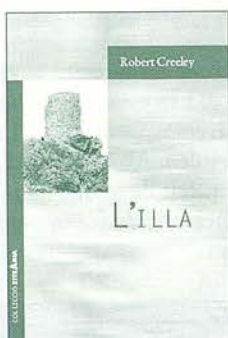
El membres del jurat confirmat són: l'actor Simó Andreu, el director de cinema Agustí Villaronga, l'escriptor Biel Mesquida, el director de cinema Antoni Aloy, el crític de cinema Josep A. Pérez de Mendiola, i dos representants de l'organització. S'han establert dos premis amb el seu corresponent diploma: un primer premi de 500.000 pessetes i un segon premi de 250.000 pessetes. Les obres tenen una durada mitjana d'uns quinze minuts i han estat realitzades amb posterioritat a l'1 de gener de 1998. ■



Estrenes en sessió contínua

L'illa

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

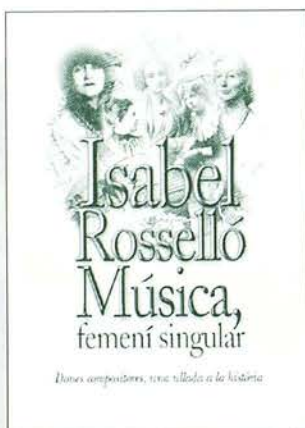


Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

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

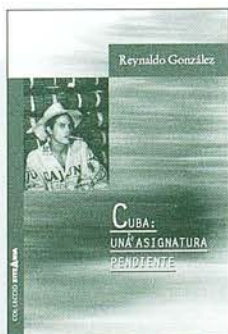


Fortunio Bonanova Un home de llegenda

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 Batlle 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

di7
EDICIÓ

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



Hazael González

Ja faving-i-dos anys que els seus batecs es varen apagar, però mai, mai podrem dir el mateix dels seus compassos: Nino Rota, italià americanitzat i company d'aventures de Federico Fellini o Luchino Visconti, se'n n'anava un 10 d'abril de l'any 1976, als 67 anys, i amb ell se'n anaven moltes sensacions i records, records fins i tot per als qui som tan joves que no hauríem pogut conèixer-lo en vida. *Il maestro è morto...*

Rota va ser un compositor italià, no ho va poder amagar mai i tampoc ho pretenia: n'hi va haver qui el va considerar la mateixa essència de la música italiana, i no va dubtar a demostrar-ho amb múltiples referències a les composicions populars i populistes. Des de les rels del



Amarcord

Neorealisme (és seva la imprescindible *Rocco y sus hermanos -Rocco e i suoi fratelli*, Luchino Visconti 1960), les col·laboracions amb reconeguts mestres d'aquest corrent populista com Angelo Francesco Lavagnino a *Mambo* (1954), o trenant una unió molt més pròspera que no pogués imaginar mai ningú amb Federico Fellini des del seu segon film *El jeque blanco (Lo Sciecco Bianco)*, (1952). Des d'aleshores, mestre Rota (amb Fellini o sense ell) ens regalarà vertaderes muntanyes d'inoblidables moments: ¿qui es resistia a la dolça combinació d'*Amarcord* (Federico Fellini, 1973), la banda sonora del qual consistia en un embolcallador tema d'amor que ens feia somiar amb *maggioratas* mentre ballàvem amb les fulles bressolades pel vent i tocàvem violins imaginaris, i alhora botàvem al so d'alegres flautins melodies populars i contagiosament espurnejants? ¿I els valsos que tan bé marcava Burt Lancaster, un noble ja en decadència que demostrava els seus dots a caduques festes mentre ell mateix es qualificava com *El Gatopardo (Il Gattopardo)*,



El gatopardo

Luchino Visconti, 1963)? ¿O a la decadència feta art i acompanyant les pomes que el bell Marcello llançava des de l'interior d'un coixí de la decrepita *jet set* romana a la perfecta *La Dolce Vita* (Fellini, 1959)? I sobretot, sobre totes les coses del món aquest botó d'una constel·lació feta amb notes musicals, Marlon Brando amb veu cansada, un italià que s'ha de refer a sí mateix a Amèrica amb el rostre del sempre increïble Robert DeNiro, don Vito Corleone, *el Padrino*, acompanyat per aquell vals que fins i tot els més allunyats de la música de cine saben taral·lejar... Aquell vals? Només un? Potser sigui una mica exagerat dir-ho, però les composicions de Nino Rota per a *El Padrino, I i II (The Godfather, I i II)*, Francis Ford Coppola 1972 i 1974) són probablement les peces de música de cine més conegudes del gran públic, i el que és més important, conegudes i preades per complet: si algú executa unes poques notes de qual-sevol dels temes que la componen, tothom la identificarà immediatament. Una anècdota real: no puc reprimir la rialla quan una parella escoltava embadalida un acordionista al carrer i ell li diu a ella "aquesta composició clàssica sempre m'ha agradat molt, crec que és d'Strauss", quan en realitat sonava un fragment d'un dels populars valsos de Rota... Son pare de Coppola ho sabia, per a la tercera part (*El Padrino III -The Godfather, III* 1990) ell va compondre la banda sonora, però no va poder prescindir dels temes de Rota de cap de les maneres: no ho hauria pogut fer ningú...

I a hores d'ara, en un nou segle en què tothom sembla estar

de tornada de tot, les melodies de Rota segueixen sonant una vegada i una altra dins els nostres caps, i acompanyant els nostres somnis més bojors, que de vegades s'assemblen als de Fellini, o els de Fellini als nostres, i nosaltres som senzillament humans que caminam sota la pluja amb valsos a les orelles després d'haver-nos submergit en una sala fosca... I quin és el secret? No ho sé, però crec que per a un home que va compondre i va estrenar (amb èxit) la seva primera òpera als onze anys, i del qual Fellini deia que creava poesia al seu entorn, no devia ser difícil. Al cap i a la fi, els genis sempre són genis...■



Nino Rota



Josep Carles Romaguera

En aquestes alçades tots ja sabem que l'inici del segle XXI no es s'assemblaria gens a l'apoteosi visual que el genial director Stanley Kubrick va imaginar, ni podem contemplar des de l'espai la dansa còsmica de naus i planetes, ni podem viatjar a través de les estrelles per tal d'anar a la recerca de la immortalitat. Tal vegada sigui necessari, abans de res, trobar el monòlit, la icona per excel·lència de la història del cinema de ciència ficció. Tant se val, sempre tindrem l'oportunitat de gaudir de l'experiència de revisar aquesta esbalaïdora creació cinematogràfica.

Molt s'ha escrit i debatut sobre aquesta pel·lícula, que, com quasi totes les obres majúscules del setè art, no escapa a la polèmica i a les contradiccions. Però no crec que sigui el moment de discutir sobre els diversos conceptes metafísics que es tracten, dels diversos continguts temàtics, o de la significació definitiva del monòlit (que per mi és una clara representació de la intel·ligència, mitjà que portarà l'home a la seva desitjada immortalitat). Tampoc vull fer la típica alabança dels magnífics efectes especials i la revolucionària concepció visual que del gènere va tenir una ment tant llunàtica i visionària com la de Kubrick. Ambdós aspectes, la realització d'una *opera aperta* sense una conclusió explícita i les hipnòtiques imatges de la pel·lícula, s'han de reconèixer i tenir en compte alhora de parlar de *2001: a Space Odyssey*,

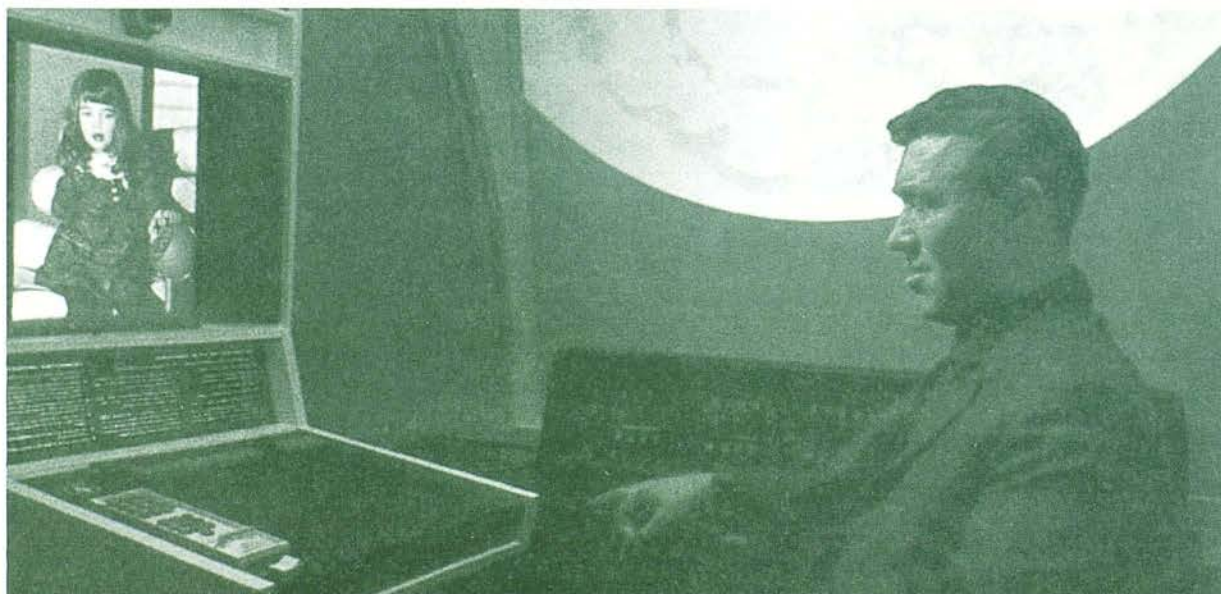
però crec que la perspectiva des de la qual s'han d'enfocar ha d'evitar aquests tòpics que molt aporten a la llegenda del film i poc a la seva transcendència estrictament cinematogràfica.

En el moment en què Kubrick realitza *2001: a Space Odyssey*, ens trobem entre els anys 1964 i 1967, època en què el cinema ha avançat en la seva capacitat expressiva, més que en els avanços tècnics. Efectivament, al llarg de la dècada dels seixanta es poden veure obres tan radicals i arriscades com *L'année dernière à Marienbad*, *El àngel exterminador* i *Pierrot, le fou*, en les quals els seus directors plantegen una narrativa diametralment oposada a la clàssica, introduint les reiteracions o les digressions narratives, per exemple. La mateixa intenció sembla haver-hi en Kubrick, el qual concebia una obra menys literal i més propera al llenguatge musical, és a dir, més abstracte i per tant refusa l'ús de la paraula i el seu poder enunciatiu per recolzar-se en la posada en escena i l'ambigüitat de les imatges. Si al concepte de narrativitat que aplica Kubrick, hi afegim que els temes giren en torn a problemes metafísics, com són l'origen i el destí de la humanitat, el resultat és una obra hermètica que requereix la intervenció activa de l'espectador, però que suscita múltiples interpretacions personals i transmet noves idees a cada revisió.

Així doncs, és pertinent afirmar que el mèrit de Kubrick és doble, ja que aporta una manera de representar l'espai exterior i

l'estètica del cinema fantàstic amb una inventiva visual impensable en aquella època, però també perquè en l'aspecte narratiu recorre a una expressió més arrelada a l'essència cinematogràfica, com és la complexa relació d'imatges, i evitar elaborar un discurs explícit i verbal, més obvi i fàcil per a l'espectador. No s'ha de caure, per tant, en el consumat exercici d'enumerar la poderosa captivitat que exerceix la imatge i citar una llarga llista de moments antològics, sense reflexionar en la funció que aquests elements tenen sobre la forma que té Kubrick d'expressar les seves idees.

Després de tres dècades, la importància de *2001: a Space Odyssey* no ha estat superada i les perspectives actuals que presenta el gènere fantàstic, el qual ha assimilat l'herència de grans creadors com Kubrick de la pitjor manera, no permet ser optimista. No podem esperar, en temps de *Matrix* i similars preses de pèl, que el cinema actual ens ofereixi una obra tan important com aquesta, en la qual, a part de la innovació tècnica, hi hagi una voluntat per experimentar amb els recursos expressius i es tracti amb tanta profunditat i sinceritat temes referents a la pròpia naturalesa humana. És, per tant, aquesta la millor manera d'obrir aquest nou segle, amb una pel·lícula que es va avançar a la seva època i que ha de ser una de les obres cabdals del cinema vinent. L'any 2001 ha de ser qualificat, sens dubte, com kubrickià, malgrat no agradi al meu estimat Figuera.



els personatges de Rocco i Simone exposen l'etern enfrontament entre el bé i el mal, l'origen del qual prové de la tradició cristiana, que en aquest cas es conjuga amb l'Idiota de Dostoievski.

LA FAMÍLIA PARONDI ARRIBA A MILÀ

Quan Visconti semblava decidit a variar la seva trajectòria com a cineasta, que s'havia iniciat avançant-se als propis principis del Neorealisme amb *Ossessione*, cap a un refinament estètic i la recreació de grans frescs històrics, amb la realització de *Rocco e i suoi fratelli* és probable que hi hagués la intenció de fer l'obra definitiva de la seva carrera, aquella en què es produís la síntesi perfecta entre les seves propostes ideològiques, extreïtes del marxisme, i el seus orígens aristocràtics, en la qual es produís la fusió entre el seu interès pel poble i el seu bagatge cultural del teatre, l'òpera i la literatura. En aquesta obra, per tant, hi ha una confluència notable d'estils, de referents literaris i culturals, fins i tot, de principis estètics que Visconti maneja, en general, de manera brillant. Com si es tractés d'un mestre renaixentista, i gràcies a la seva polifacètica activitat artística, mescla elements provinents de diversos llenguatges artístics.

Però aquesta acumulació provoca certes irregularitats en el conjunt, com per exemple el fet de dividir la història en cinc capítols, cada un dels quals porta per títol el nom d'un dels germans. Aquesta estructuració, al cap i a la fi resulta ser massa novel·lesca, en el pitjor sentit del terme, i un tant arbitrària perquè a vegades el capítol, encara que l'encapçalí el nom d'un germà, no se centra en aquell personatge; és, doncs, un recurs més aparent que res. També pens que el darrer terç de la pel·lícula, els capítols de Luca i Ciro, resulta fallit i no està a l'alçada de la intensitat dramàtica de què gaudeix la resta del metratge.

Visconti es troba que ha d'anar tancant les nombroses portes que al llarg del relat ha obert i que s'apodera de la seva tasca la precipitació i la conseqüent pèrdua del domini sobre el que està contant. L'arriscada voluntat de voler contar-ho tot a partir de la història d'una família que arriba a Milà des del pobre sud d'Itàlia té, llavors, la seva contrapartida però també és veritat que *Rocco e i suoi fratelli* presenta un cabal cultural que la fa atractiva i força interessant.

Un dels grans encerts del director de *Senso* és que organitza els seus plan-

tejaments temàtics en torn de dos personatges, la qual cosa fa que l'acció es bipolaritzi i doni pas al conflicte, recurs essencial per poder plantejar el dramatisme que requereix la pel·lícula. Així doncs, els personatges de Rocco i Simone exposen l'etern enfrontament entre el bé i el mal, l'origen del qual prové de la tradició cristiana, que en aquest cas es conjuga amb l'*Idiota* de Dostoievski. Rocco es caracteritza per la seva bondat extrema, més pròpia d'un sant, i un tant innocent, mentre que Simone resulta ser el més feble psicològicament i s'abandona a la mala vida i a les males companyies.

Els personatges de Vincenzo i Ciro representen el tema de la incorporació al món industrial de Milà amb diferents resultats. Mentre Vincenzo tan sols aconsegueix establir-se en la construcció com un simple obrer sense feina fixa, Ciro entra a una gran empresa com l'Alfa Romeo i assumeix que la seva vida s'adapta definitivament a la ciutat. També es fa evident la dualitat entre els personatges de Ginetta i Nadja; la primera és una jove discreta i responsable que es casarà amb Vincenzo malgrat l'oposició familiar; la segona és una prostituta que establirà una relació traumàtica amb Simone, per després estimar sincerament Rocco, el qual li aportarà il·lusió per la vida, li farà abandonar la prostitució per acabar abandonant-la perquè el seu sentiment de culpa li fa creure que Simone encara l'estima i la necessita més que ell.

És, per tant, evident que la riquesa del film és extraordinària i que *Rocco e i suoi fratelli* supera a l'espectador. Però hauria d'afegir que, a la pel·lícula, hi podem trobar temes tan *fordians* com són l'enyorança de la terra, manifestada pels germans, els quals veuen en el petit Luca l'únic amb possibilitat de tornar, i la preservació del nucli familiar, representat per una mare castrant i dominant que acaba

transigint en tot per tal de mantenir els fills al seu costat. També podem citar la presència del cinema negre, com per exemple l'escena de la baralla entre Marini i Simone, tota la descripció del món de la boxa o la utilització en algunes escenes de les llums i les ombres. En altres moments hi ha escenes més pròximes a la *nou-*



velle vague, com tota la descripció de la història d'amor entre Nadja i Rocco. I, en definitiva, podríem seguir enumerant moments memorables, com l'escena en què es desporten els germans mentre neva, inesborrables plans com el picat sobre Rocco i Nadja amb el carrer al fons en el Duomo de Milà (quina llàstima que no el mantingui més temps!), o parlariem de l'eficàcia de l'el·lipsi, la qual permet intensificar el relat i donar el ritme necessari.

Parlar d'una pel·lícula com aquesta permetria omplir planes i planes, perquè, a cada nova revisió, un hi pot trobar noves idees respecte dels personatges i les seves situacions, o nous recursos adoptats per Visconti en determinats moments dramàtics. És cert que no estam davant una obra rodona, però afirmaria que en la seva imperfecció es troba la grandesa d'aquesta magistral creació cinematogràfica, desbordant i excessiva, en alguns aspectes com determinats actes de Simone o en la reiteració del retrat de Rocco. Però gràcies a la seva riquesa de continguts, principal desorb que desequilibra el conjunt, i a la intensitat com són tractats, la pel·lícula atrapa l'espectador i el porta a una experiència molt intensa. ■

¿Casablanca?...

I Per quina raó encara ens agrada amb tanta fruïció *Casablanca*? Perquè aquest film té greus mancances tècniques i un guió directe, massa ingenu. Les mancances tècniques són pròpies d'un temps amb restriccions econòmiques i urgències peremptòries; mentre que el guió va ser concebut per donar ànims a una població que patia la guerra més cruenta que ha creat l'espècie humana. Dues idees bàsiques constitueixen el nucli argumental de *Casablanca*: primer, els bons són els aliats —els Estats Units és la terra de provisió— i els alemanys són els dolents, a més de beneïts. Segon, la felicitat individual, en temps d'una guerra mundial, no té cap importància en front del destí universal. Tot plegat podria fer d'aquesta pel·lícula una simple producció de cinema bèl·lic de segona divisió. Una d'aquelles produccions propagandístiques que els bàndols que intervenien a les guerres, abans de l'apogeu televisiu, es capfiquen a fer sense parar esment en les despeses. Però no. Cada vega-

ració d'Ingrid Bergman. Quant al Bogart, trobo que hi ha moments en què va deixar escapar el posat bogardià, abans que una interpretació creïble. Tota la banda sonora del film —des de la Marsellesa fins a la melodia de Sam— aconsegueix perfectament la funció evocadora d'un temps passat que fou millor i que, en cert sentit, tornarà a començar. Fins aquí les lloances. Perquè aquests mèrits no justifiquen l'extrema importància que s'ha donat sempre a aquesta pel·lícula. Aquest film té un altre mèrit no pròpiament cinematogràfic: *Casablanca* és el fruit més destriable del subconscient col·lectiu masculí del passat segle. El mascle sempre ha situat les seves heroïcitat en el marc bèl·lic; perquè a la guerra no hi havia lloc per a les dones, més enllà que el de gaurir el cos o l'ànima del guerrer. I l'amor també era una propietat masculina. Vull dir, qui amava —el pol actiu en la relació— sempre era l'home; la dona estava condemnada a la passivitat, no podia amar, sinó ser amada. Com a molt, la dona podia acceptar l'amor que se li oferia, mai podia prendre la decisió d'amar, prendre la ini-

conèixer la superioritat del gènere masculí des del principi. Ella, una pobra al·lota de províncies, no va comprendre res de la vida fins que va trobar a París el gran home de la resistència txecoslovaca Víctor Laslow. Després un altre home, Rick-Bogart, li va obrir els ulls al veritable amor. I a *Casablanca* va presenciar, sense poder obrir boca, com aquests dos homes decidien sobre el seu destí i el seu cos. Si ho mirem de prop, l'actitud de Rick davant de la nova presència d'Ilsa és patètica, no és només perquè consideri que l'ha enaganyat amb un altre, sinó més bé perquè és incapaç de veure en aquella persona un ésser amb autonomia. Com si ella no es pogués enamorar d'un altre, o si ella no patís a causa de l'absència de l'ésser estimat. És molt curiós que Ilsa, en el moment que pren una determinació pròpia, li doni tota la capacitat de decisió sobre la seva vida, sobre el trio, a Rick. Quan ells dos comparen, a l'aeroport, abans de fugir, l'amor que senten cap a Ilsa la primàcia de la masculinitat assoleix el màxim relleu: a la seva conversa només prenen en consideració els seus punts de vista, els sentiments d'ella no contenen per res. De fet, podríem fer una altra *Casablanca*, fer que Rick i Víctor prenguessin la decisió contrària és a dir, que Ilsa hagués partit amb Rick cap a Lisboa, i el paper d'Ingrid Bergman no quedaria trastocat en res. Més passivitat impossible.

En definitiva, *Casablanca*, tal vegada en contra de la mediocritat del seu director, és una obra genial perquè descriu a la perfecció un determinat tipus de subjectivitat masculina que aspirava a la possessió completa de l'ànima de l'amada. Aquest tipus d'home, que són a la vegada Rick i Laslow —per això no discuteixen—, estava plenament vigent a la segona meitat del passat segle. Què ha succeït amb aquest model d'home? I Ilsa, on ha quedat? No hi ha cap dubte que molts de nosaltres encara voldríem ser l'amo del Rick's Cafè; però el greu problema és que ja no hi ha cap Bergman disposada a fer el paper d'Ilsa. Si vos trobeu en aquesta difícil tessitura... penseu que sempre ens quedarà *Casablanca*. ■



da que la tornem a veure, diem sí a *Casablanca*.

No hi ha cap dubte que l'obra de Curtiz conté valors eterns. Personalment em sembla sublim la interpre-

ciativa en el joc.

El triangle amorós que conformen Rick, Ilsa i Laslow és absolutament paradigmàtic del desig masculí del passat (o més bé de sempre?). Ilsa re-

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

Josep Franco i Giner

El cicle que veïrem el mes de novembre passat, on es projectaren quatre films de la dècada dels noranta, en dimecres successius, volia aportar a aquest espai de cinema ètic, clàssic per excel·lència, unes petites mostres de cinema contemporani. Vostès podrien pensar tot d'una que tampoc era per tant, que tanta diferència no podia hi haver entre una forma d'entendre el cinema, la clàssica, i una altra, l'anomenat contemporani. Fins i tot si pensem que un dels clàssics més clàssics, de l'any 1941, *Ciudadà Kane* és la porta d'entrada del cinema contemporani. Segurament és una qüestió de graus, d'hàbits més o manco consolidats, i així podríem establir la primera diferència dient que en el clàssic la norma esdevé regla d'or inquebrantable. Els usos i els costums acaben inscrivint-se en els murs de pedra dels estudis de Hollywood. I aquests usos i costums són els que han conformat l'aparell del clàssic entre els anys trenta i seixanta, la seva ètica, els seus hàbits.

Bàsicament eren: un sistema de producció d'estudis, d'*star system* pel que fa als actors; divisió del treball a la manera d'una fàbrica de producció de cotxes i conseqüent estandardització del producte final, classificat per gèneres; una línia de continuïtat manifesta en la forma filmica, de manera que la narració fos coherent, adequada, correcta i cohesionada; un final amb clausura que esgotés el deliri del públic i tancara les seves expectatives en els límits mateixos del film; una proposta de sentit compartit amb voluntat socialitzant, global i vàlida per al món occidental en la seva completud, etcètera. En definitiva, una proposta ideològica i estètica sense es-

clertes ni badadures per on s'escolés la més mínima quantitat de significat. La cosa, però, segons com era vista i amb quines eines era travessada, no resistia una anàlisi del discurs interdisciplinari. Els anys seixanta, just en el moment en que aquesta proposta ètica comença a trontollar, els estudis sobre el cinema i les mirades analítiques que s'hi amorren, sota el genèric d'estudis culturals i a l'empara de tota una sèrie de fragments metodològics diversos, psicoanàlisis, feminismes, estructuralismes, semiòtiques, comencen a elaborar la seva particular dissecció del cadàver: enlloc de mapes de conjunt i visions globals d'u-

evidència que és possible elaborar un text cinematogràfic en què la transgressió de totes les normes no porte associada la pèrdua de la memòria. La caiguda de les estructures de referència, caiguda aparent, la mort de la raó monumental, de l'arxiu gegantí d'hàbits i ètiques inqüestionables, ens obligava, precisament, a recuperar la memòria.

El cinema contemporani, en sortir dels marges acollidors del sistema d'estudis, renuncia a la continuïtat del raccord, a la clausura narrativa, a la pau del sentit unicorde. La necessitat de la memòria, títol de la primera ponència del professor Juan Miguel Company, caminava en



na escola, un gènere o un autor, o de la construcció de la HISTÒRIA del cinema, s'ocupen i s'interessen per les regles provisionals que permeten el trànsit del sentit, de les condicions de possibilitat d'aquest i de la seva interrupció. Interessarà, a partir d'aquests anys, focalitzar l'anàlisi i mostrar, potser, com de feixuga és la presència del significat, si no volíem fer-lo encabir en la tranquil·la transició del flux sense fi d'allò clàssic. El cinema d'aquests anys, així com el discurs que se n'ocupa, posa en

la línia de revisitar els límits, els marges i les fronteres del cinema contemporani. Una necessitat, també, de conèixer els textos des de dins, de comentar-los respectant el màxim la seva forma, el seu significat, la seva manera de ser 'altres' ostensivament i deixar-los lliures de pertànyer a cap sèrie reductora. I tot això fet amb una escrupolosa mirada crítica i deconstructiva que a l'ensems es deixa arravatar i seduir per l'objecte d'estudi. Una mirada que esborra els mateixos límits de què s'ocupa. ■

Eduardo Jordà

Fortunio Bonanova es vantava d'haver escrit dues novel·les, però ara sabem que l'única novel·la que va escriure va ser la seva pròpia vida. Va ser una mescla de brivall, de buscavides, de seductor i de farsant.

Va interpretar Ali Babà, l'emperador Lluís Napoleó III, Cristòfol Colom, un guerriller antifranquista, un general de Mussolini, un sobri camioner que nomia Corlopis i l'exquisit i febril comte Tomescu, per citar només alguns dels seus personatges, i tot i això es podria dir que sempre va interpretar el mateix home gesticulador, enèrgic i feliç. Fins i tot en l'adversitat i el fracàs, com quan va interpretar un cantant d'òpera retirat que vivia al costat de les ominoses vies del tren (*El beso mortal*, Robert Aldrich, 1955), Bonanova feia la impressió de conservar una reserva amagada de felicitat,



com si fos aquell botí que els bons atracadors estogen a la taquilla d'una estació per assegurar-se una vellesa tranquil·la en sortir de la presó. Ningú podia veure l'aire mundà de Bonanova i les seves maneres estufades sense imaginar-lo en el camerino d'una teatre de l'òpera, amb una partitura com a baverall per no embrutar-se la bata de seda, mentre es menjava

un gran plat de macarrons alhora que li acariciava el cul a una mezzosoprano.

Bonanova era molt més bon actor que no es pensa la gent, i per això va saber introduir un matis de desànim o de fragilitat en alguns dels seus personatges. Pens, per exemple, en l'atribolat professor Mattisti de *Ciudadano Kane* en el xèrif pusil·lànim de *Babà negra* (Anthony Mann, 1953). Ara, l'home que prestava el rostre i la seva vida a les vides alienes va seguir sent en la seva vida privada el mateix personatge excessiu i jovial. Això, almanco, és el que un pensa en repassar les fotos de la vida de Bonanova, i com que ningú pot viure així durant tants d'anys, sense caure ni un sol moment en la vacil·lació o el desànim, hem de concloure que el personatge del convincent i entusiasta Bonanova va ser, també, la seva millor creació.

Bonanova es podia permetre dir que el seu número de la sort era el 13. Per alguna cosa creia en sí mateix, tenia fe en el futur, era tenaç. Si sumam totes les seves curtes aparicions a pel·lícules d'un cert valor, la pel·lícula que resulta no passa d'un discret migmetratge, i tot i així, a Bonanova se'l veu tan content com si acabassin de contractar-lo per a un paper estel·lar a una pel·lícula de Rita Hayworth. Hi ha una imatge de la seva vida que m'agrada en particular. És una foto de 1943, quan les coses li anaven bé, potser la millor època de la seva vida. Bonanova s'havia casat amb Margaret Pierce i acabava de tenir la seva filla Risa, a qui li cantava *Sa ximbomba* al costat de l'arbre de Nadal. Feia molta feina i s'havia comprat un ostentós Dusemberg descapotable. Un dia es va trobar amb Xavier Cugat i un periodista els va fer una foto. L'enèrgic Bonanova li diu qualque



Nascut a Palma l'any 1896 amb el prosaic nom de Josep Lluís Moll, Bonanova tenia un bigot llepat i poc escrupolós, uns rínxols negres d'escanyador de viudes riques i uns ulls de gran visir otomà.

cosa al músic de Girona amb un somriure que no té res de jactanciosa; és un somriure de seguretat i confiança, el somriure d'algú a qui mai han defraudat i a qui res li ha sortit malament. La seva mà dreta revoloteja sobre el cor de Cugat, que també somriu però amb una mica de cautela, ja que és possible que desconfiàs una mica dels aparatosos somriures de Bonanova. Per si de cas, Cugat amaga les mans dins les butxaques de l'americana, com si donàs entenenent que és inútil usar les mans quan s'està al costat de Bonanova. Pel que sabem, les coses li anaven molt millor a Cugat que no a Bonanova, però la imatge suggereix que el triomfador mansfoderades és el mallorquí, mentre que Cugat pareix un nou arribat que escolta els consells del gall vell que se les sap totes.

En una altra de les seves fotos, veim Bonanova amb un puro consumit a la boca, donant instruccions a Anthony Quinn sobre el guió de rodatge de *Sangre y arena* (Rouben Mamoulian, 1941), a la vegada que assenyalava una línia del diàleg amb un llapis. Anthony Quinn escolta amb atenció, potser aprèn el que mai ha sabut abans. Qualsevol que els veiés diria que Bonanova era el director en lloc d'un secundari que tenia una aparició fugaç a la pel·lícula. El mateix havien de creure el sastre de Bonanova i el xinès de la bugaderia a la qual duia els seus millors vestits. En realitat, qualsevol que el tractàs una mica havia d'arribar a la conclusió que Bonanova era un director de cine, o fins i tot un productor important que havia après tot el que sabia a l'ombra d'Irving Thalberg, "vostè se'n recorda d'Irving Thalberg, el geni de la Metro? Idò aquell era". En una altra foto, presa durant el rodatge de *Perdición* (Billy Wilder, 1944), veim Bonanova assegut al costat d'Edward G. Robinson, a qui li mostra una revista de cine. Fortunio va vestit de mecànic, amb unes retranques caigudes i una camisa desacreditada pel greix proletari i unes botes d'espantaocells; Edward G. Robinson va vestit de petit burgès impecable, amb el seu guardapits fosc i el seu puro mossegat i els seus bolígrafs feiners en la butxaca del guardapits, però li ha caigut de forma ignominiosa un calcetí a retxes, de manera que l'innoeble proletari sembla ell, mentre que

Bonanova fa l'aspecte d'un propietari honorable que no ha pogut endiumenjar-se com calia per culpa d'una vaga inesperada del servei domèstic.

Nascut a Palma l'any 1896 amb el prosaic nom de Josep Lluís Moll, Bonanova tenia un bigot llepat i poc escrupolós, uns rínxols negres d'escanyador de viudes riques i uns ulls de gran visir otomà.



Acostumava a dur una flor insidiosa al trau, i lluitava unes patilles cobdiciosos de caçador de dots. En algunes fotos promocionals es feia retratar amb frac i copa; a la mà duia un fi bastó amb empanyadura decorada per figures triangulars d'art déco. A Hollywood va representar l'encant de l'Europa mediterrània que cantava romances mentre tallava una síndria, el paper del donjoan que mai perdia la compostura tot i que hagués de viure de prestat, l'elegància de l'home que ho havia après tot a l'Scala de Milà (i poc importa que fos fent de tramoista). I és que Bonanova sempre va saber fer-se passar per un altre, cosa que demostra que duia l'actuació a la sang. Què és un actor, sinó un impostor que es fa passar per qui no és? "Jo no sóc ningú, ni tampoc ho pretenc ser", va escriure Fortunio en una carta pública en què reclamava la condició de pioner del cine parlat en espanyol. No era ningú, ni pretenia ser-ho, però no s'oblidava de recordar als seus lectors que escrivia aquella carta a Hollywood, voltat d'executius de la RKO i de "tres enervants belleses hollywoodenques."

Si una cosa és certa a la seva vida, és que va ser un geni de la suplantació. Al co-

mençament de la seva carrera de baríton, el 1921, va dir que era a París, en ple èxit líric, quan el varen cridar per fer el paper protagonista de la pel·lícula *Don Juan* (Ricard Baños, 1921), tot i que la veritat és que es trobava de gira per Catalunya amb una companyia de sarsuela. La història de la primera pel·lícula de Fortunio és tan inversemblant

que sembla tret d'un dels melodrames mexicans que interpretarà anys després. Basti dir que l'actriu que havia de fer de donya Inés a aquell *Don Juan* mut va ser assassinada pocs dies abans d'iniciar-se el rodatge. Va haver de ser substituïda per Inocencia Alcubierre, acomodadora d'un teatre del Paral·lel. No sabem què va passar al rodatge, perquè també va morir l'actor que feia de don Diego Tenorio i l'amo de la finca on es filmaven els exteriors. L'al·lota que feia de donya Inés es va tallar el nom a Ino Alcubierre, tot i que això tampoc li va servir gaire: no se'n va saber res més, d'ella, després d'aquella pel·lícula.

Fortunio, en canvi, no va tudar l'oportunitat. Aprofitant l'èxit de *Don Juan*, es va integrar a la companyia de sarsuela d'Amadeu Vives i va anar de gira per Amèrica del Sud. El 1925 va representar *Maruxa* a Nova York, i l'any següent *Los gavilanes*. Des del primer moment va veure que la seva carrera era a Amèrica. Va formar la companyia Arcos-Bonanova amb la cantant Pilar Arcos, amb la qual va viure una de les seves moltes històries d'amor. Va cantar tangos disfressat de *gaucho*, cosa que hauria horroritzat Borges, que no parava de dir que l'única educació musical

El 1927, Bonanova va fer la seva primera pel·lícula americana (Love of Sonya, Albert Partker), en la qual va cantar de veres davant els micròfons, ni més ni manco que davant Gloria Swanson, però va ser en va perquè la pel·lícula era muda i ningú el va poder sentir.

dels *gauchos* consistia en els renills de cavall. El 1927, Bonanova va fer la seva primera pel·lícula americana (*Love of Sonya*, Albert Partker), en la qual va cantar de veres davant els micròfons, ni més ni manco que davant Gloria Swanson, però va ser en va perquè la pel·lícula era muda i ningú el va poder sentir. Després va fer el que fos amb la intenció de cridar l'atenció. Es va fer passar per boxejador i per això es va fotografiar boxejant amb el granític Paulino Uzkudun. Va fer creure que era periodista esportiu i va enviar cròniques esportives a l'Argentina i altres països. Va anar de gira per Sud-amèrica recitant la "Marcha Triunfal" de Rubén Darío al pas de la marxa militar de Schubert. Va fer conferències contant "la vida íntima de Greta Garbo, Nils Aster i Gary Cooper." I si li demanaven per la seva vida sentimental, deia que era un dels fadrins d'or de Hollywood (l'altre era Gary Cooper!).

L'any 1931, quan tenia papers de dolent hispà i de ballarí sud-americà als teatres de Nova York, va dir que era l'únic actor de Broadway que havia estat torero, quan en realitat només va ser torero, i a més retirat, a dues pel·lícules que va rodar molts d'anys després: *Sangre y arena* i *Fiesta* (Richard Thorpe, 1947). Però és que molts pocs han posseït el mateix talent que Fortunio Bonanova per a l'autopromoció. A un periodista mexicà el va fer creure que anava a rodar una pel·lícula a París, amb Erich von Stroheim de director, Marlene Dietrich de protagonista femenina i ell mateix, per descomptat, de protagonista masculí. I quan vivia a Los Angeles li agradava anar en persona als cines que projectaven pel·lícules seves, amb la intenció de bravejar per la sala fins que el públic el reconegués, i a les hores corresponia als aplaudiments amb un discurs que duia preparat. Fortunio es va establir a Los Angeles

l'any 1931, després de l'èxit de l'obra teatral *Silent Witness*, en la qual interpretava un malvat de bigot esmolat i mirada tortuosa. Ja sabem que no va escriure novel·les, però jo diria que va escriure moltes de les ressenyes de les seves actuacions. Així degué passar amb el retrat que li va fer un periodista colombià que firmava amb el nom forassenyat de Clímaco de Arce, que el descrivia amb la prosa asfixiant d'un perfumista: "Fortunio Bonanova té ben posat el nom. Li somriu la deessa esquiva i el corn d'or



li rega al seu pas rierols daurats." Els raigs daurats no li evitaren qualque disgust. Una vegada, a Hillywood, es va deixar enganar per un fals agent artístic que li va fer xantatge en denunciar-lo per incompliment de contracte. Fortunio va aprofitar l'oportunitat per vantar-se del seu èxit, i va dir als periodistes espanyols que s'havia salvat gràcies als seus contactes polítics i a què va pagar 200 dòlars.

Una de les seves millors fotos promocionals el presenta meditatiu, cansat, amb els ulls aclucats i esperant alguna cosa que ni tan sols ells sap què pot ser.

Una altra foto de 1946 el mostra recolzat en una tauleta baixa en la qual algú, amb gran sentit de l'oportunitat, ha deixat un mirall molt servicial. El mirall, què més pot fer, duplica el galant del bigot musti i l'exquisit mocador de butxaca. Fortunio està encenent un xigarró que el mirall generós converteix en dos, sense saber que ja se n'han anat els seus millors anys d'actor i que ara s'inicia la seva etapa de decadència. I així va ser. El 1950 va obrir una acadèmia per a cantants d'òpera i per a nous talents a Los Angeles, el Cívic Opera Lyceum. Alhora va muntar un número de ball i cançons amb el trio femení The Glamoramas, amb les quals Fortunio va explotar la seva imatge de cavaller elegant que ha jugat a la ruleta a Montecarlo i ha caçat cérvols (bé, en realitat gallines) amb el príncep destronat d'un país que es deia Zembla o Zenda o casa parecuda. En els anys cinquanta Bonanova va tenir programes de televisió i va seguir fent pel·lícules, però ningú podia negar que ja li havia dit adéu a tot això. Les coses varen haver de posar-se molt negres perquè, el 1960, la seva dona va haver d'acceptar una feina d'administrativa a la base de Torrejón. Fortunio es va instal·lar amb la seva dona i la seva filla a Madrid i va sortir fotografiat a la revista *Ondas*, però ja tenia la mirada opaca, el gest fatigat,

el somriure imprecís. Va rodar una pel·lícula calamitosa a Eivissa i una altra, més calamitosa encara, a Madrid. No va voler tornar a Mallorca mai, on tenia que ningú se'n recordàs d'ell. Quan va tornar a Amèrica va descobrir amb amargor que allà ningú se'n recordava tampoc d'ell. Un dia de 1969, va voler anar a l'òpera. Tornava de veure *Madame Butterfly*, taral·lejant una ària, quan va patir una apoplexia a ca seva. El varen dur a una residència d'actors i allà va morir, enyorant un plat gran de macarrons i les anques pròdigues d'una mezzosoprano. ■

J. Javier Marzal Felici

Vull començar destacant un fet que em resulta molt cridaner, especialment en aquests temps poc favorables a la reflexió crítica, com és l'existència mateixa d'un cicle de pel·lícules que giren al voltant del títol genèric "Cinema i semiòtica".

Immediatament ens vénen al cap una sèrie de preguntes: Quina relació pot haver-hi entre el cinema i la semiòtica? Què és això de la semiòtica?, Serveix la semiòtica per a alguna cosa? Intentar explicar què és o què representa el plantejament semiòtic constitueix una tasca no gaire fàcil en un principi. El que sí podem assenyalar per començar és que el terme "semiòtica" no és una paraula 'popular', d'utilització quotidiana. Al mateix temps, aquest terme no "fa massa gràcia", no resulta 'amable'. Per una banda, sabem que és una paraula utilitzada per intel·lectuals que construeixen complexos arguments per a parlar sobre les manifestacions artístiques o sobre els fenòmens culturals, els discursos dels quals no solen ésser fàcils de seguir.

Per altra banda, part de la crítica cinematogràfica -camp que ens interessa ara- no oculta el seu desinterès, de vegades radical, fins i tot militant, contra els plantejaments semiòtics: aquest 'antisemiòticisme' és ben palès en diversos fòrums, com per exemple el programa televisiu sobre cinema "*Qué grande es el cine!*" de José Luis Garcí, o els plantejaments crítics d'algunes cartelleres i revistes cinematogràfiques (*Dirigido por, Nickel Odeon*, la premsa diària o setmanal, programes de ràdio, etc.), que menyspreen l'anàlisi cinematogràfica que vaja més enllà de parlar de l'anecdòtic que envolta el rodatge d'una pel·lícula, de les aventures i desventures del 'star-system' que hi participa, dels nombrosos efectes especials, de la bondat o maldat del film, en termes subjectius o ideològics, etc.

Així doncs, podem veure que la desconfiança cap a la "semiòtica" i, en general, cap al treball analític té diferents vessants. La primera de les raons, i potser la més a prop a nosaltres, es troba simplement en la desconfiança que genera allò que no es coneix: com que el discurs dels intel·lectuals semiòtics -Yuri Lotman, Umberto Eco, Jacques Aumont, Francesco Casetti, etc.-, no s'entén, és ben segur que no servirà per a gran cosa, diuen alguns. En una societat en què la velocitat i el ràpid consum

(de béns materials però també d'idees i béns culturals) són els eixos vertebradors de la nostra quotidianitat, és clar que un pensament complex no pot desplegar-se a les nostres vides (no disposem ni d'espai ni de temps).

En segon lloc, cal admetre que els intel·lectuals -entre ells, els historiadors i teòrics del cinema- han creat moltes vegades **metallenguatges crítics** que ens distancien de l'obra artística i de la

el discurs semiòtic, implica un treball i un esforç que parteix d'una situació de confusió emocional i intel·lectual. És molt més senzill, a l'hora de jutjar la "bondat" o "maldat" d'una pel·lícula, confiar mecànicament en un barem que publica una cartellera o revista de cinema que anar més enllà d'un judici sense matisos (hi ha diferents sistemes com la numeració del 0 al 5; número d'estrelles; utilització d'adjectius qua-



Funny Games

seua fruïció o contacte. De vegades, aquests metallenguatges han acabat convertint-se en una finalitat *per se*: semblaria així que el discurs al voltant d'una pel·lícula pot tenir major protagonisme que l'obra objecte d'interrogació. En tercer lloc, s'ha dit moltes vegades en relació amb aquesta idea, que l'anàlisi és incompatible amb la possibilitat de gaudir de la bellesa i l'emoció que generen en l'espectador les pel·lícules: així, l'anàlisi esdevindria una mena d'enemic de la dimensió lúdica del cinema. Els teòrics i historiadors del cinema diuen en la seua defensa que l'activitat analítica no és incompatible amb el fet de gaudir de la bellesa de l'obra d'art.

Finalment, també existeixen raons que podríem qualificar de "peresa intel·lectual" en aquest rebuig cap als discursos teòrics sobre el cinema. L'articulació de qualsevol discurs crític, como

l'eficaci, més o menys dràstics -"bona, molt bona, interessant, per veure, imprescindible, obra mestra, etc."-).

Moltes vegades, els judicis crítics estan fortament determinats per **consideracions polítiques**. Per exemple, la pel·lícula *You're the One* (*Una historia de entonces*) de José Luis Garcí ha sigut rebuda per una bona part de la crítica amb desconfiança. Una cartellera valenciana ha publicat una crítica demolidora, -li atorguen un "0"-, afirmant que la pel·lícula destil·la la ideologia de dretes del seu director (s'assenyala com a significativa l'absència de més referències explícites a la dictadura franquista). Aquesta crítica està fortament mediatitzada per un plantejament ideològic, que ens recorda la crítica de "consigna". Tal vegada, *You're the One* siga el millor film mai dirigit per Garcí, en què en molts moments s'arriba a una considerable al-

¹ Aquesta conferència està basada en el nostre text, José Javier Marzal i Juan Miguel Company: *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. València: Generalitat Valenciana, 1999.

tura poètica i estètica, amb una notable sensibilitat, i un sentit del ritme narratiu prou estimables. Clar que el que importa són els arguments que poden posar-se damunt la taula per demostrar aquests judicis, i no precisament "arguments d'autoritat". El fet de que jo—Xavier Marzal, suposat especialista en el tema—faça aquesta valoració crítica del film de Garcí no és cap tipus de garantia de la bondat del film. És precisament açò el que li interessa a la semiòtica, la vertebració i construcció d'arguments que puguin explicar judicis simples sobre un film, una fotografia o qualsevol fet cultural. El punt de partida, com passa també en altres escoles de pensament, és una "perplexitat" primitiva: el motor de l'anàlisi semiòtica és la interrogació sobre com signifiquen els fets de la cultura. La hipòtesi de treball és que tot fet cultural—un quadre, una obra de teatre, una construcció arquitectònica, una composició musical, etc.—, *tot fet cultural pot ser entès com a procés comunicatiu*. Però, a més a més, tota *performance*—és a dir, qualsevol realització o manifestació cultural—es recolza en una *competència* preexistent del públic. La nostra competència per entendre els fets culturals apunta cap a l'existència de *codis*. La hipòtesi semiòtica és que sota qualsevol procés comunicatiu existeixen regles i signes que descansen en convencions culturals. L'anàlisi semiòtica, mitjançant l'estudi dels signes, es proposarà desvetllar la seua existència i relacions amb altres signes, mostrant les claus que poden explicar on rau la significació.

Així, quan ens enfrontem a l'estudi del cinema des d'una perspectiva semiòtica, el que fem és intentar desxifrar els signes que podem reconèixer al text filmic. No s'ha subratllat suficientment que la concepció semiòtica de la cultura està fortament arrelada al pensament contemporani. Efectivament, avui sembla molt natural a tothom, fins i tot als més foribunds enemics de la semiòtica, que pugam parlar de "llenguatge cinematogràfic", "llenguatge de la fotografia", "llenguatge de la pintura", "còmic", "televisió", etc. No som conscients, la major part de nosaltres, de l'important grau de penetració del pensament semiòtic fins i tot al llenguatge quotidià. Molts crítics es declaren contraris al pensament semiòtic (com al programa televisiu de Garcí) i, tanmateix, parlen del "llenguatge del cinema", d'una sintaxi del muntatge filmic, de regles de composició dels enquadraments, etc. La *metàfora del llenguatge* és una de les conquestes més importants del segle XX, que ens ha proporcionat una forma d'acostar-nos a la comprensió dels més diversos fenòmens culturals.

No obstant això, parlem de "*metàfora*" del llenguatge. En el cas del cinema, no podem parlar de l'existència d'un llenguatge en els mateixos termes que quan es parla dels llenguatges naturals, com el català. Als llenguatges naturals trobem efectivament un sistema de doble articulació, el primer dels quals estaria format per un conjunt d'unitats mínimes sense signi-

ficació que fem tots nosaltres quan ens enfrontem al desxiframent del significat de qualsevol text filmic o fet cultural. L'errada interpretació del protagonista, capaç de construir un discurs argumentalment impecable, però amb una conclusió errònia, representa la impossibilitat d'arribar a discernir un significat "absolut" que romandria ocult sota la superfície del text. La



Tren de sombras.

ficació—els fonemes—, i el segon per una sèrie d'unitats mínimes, aquesta vegada amb significació—els lexemes i morfemes—. Al camp del cinema, quines podrien ser les unitats mínimes sense significació? ¿el color, la textura, l'enfocament de la imatge, la mida del pla...? La resposta és clara: el discurs filmic no "significa", com ho fan els llenguatges naturals. Però això no vol dir que siga incorrecta la utilització de l'expressió "llenguatge cinematogràfic": molt arrelada al *llenguatge col·loquial*, es tracta d'un terme que ens ajuda a parlar i a entendre el cinema. Umberto Eco va insistir que, quan s'afirma que els fets culturals poden ser estudiats com a processos comunicatius, açò vol dir que podem entendre millor la cultura—el cinema—des del punt de vista de la comunicació, però no que pugam assimilar els fets culturals al funcionament dels llenguatges naturals.

Una altra aportació fonamental del pensament semiòtic és la *negació de l'existència d'un únic significat ocult al text filmic*. Així, l'anàlisi no es pot entendre simplement com la recerca d'una veritat oculta, com el desvetllament d'una estructura amagada. La investigació detectivesca de Guillem de Baskerville a *El nom de la rosa*, la famosa novel·la d'Umberto Eco, representava metafòricament el treball d'interpreta-

ció de l'expressió "*estructura absent*" per Umberto Eco va dirigida en aquest mateix sentit.

Tanmateix, des que Eco va enunciar els principis de la seua teoria semiòtica fins als nostres dies, cal dir que han passat moltes coses. Fins i tot, molts semiòlegs van tenir temptacions formalistes, positivistes, antihistòriques, etc. Avui, el pensament semiòtic es pot considerar, amb la psicoanàlisi, el marxisme o l'hermenèutica, una perspectiva de treball necessària, que no té perquè veure's incompatible amb altres metodologies.

Recuperar l'equació "*cinema i semiòtica*" és, sobretot, una manera de fugir de lectures omnicomprensives o conclusives del fet cinematogràfic; és obrir l'horitzó d'interpretacions, més enllà de les mirades dominants que adrecen la nostra atenció cap als aspectes més epidèrmics del cinema: els espectaculars pressupostos, la dissoluta vida dels actors i actrius de Hollywood, els apassionants i pregnants efectes especials, l'abundant anecdotari que envolta la producció de les pel·lícules, etc. La crítica cinematogràfica hegemònica ens allunya, en definitiva, de la possibilitat de poder formular preguntes sobre com construeixen sentit les pel·lícules, quines mirades articulen o en quines posicions ens situen als espectadors.

És clar que el discurs dominant de la crítica cinematogràfica ha de ser ubicat en el context actual del pensament únic. El paisatge cultural contemporani és cada volta més monocromàtic, i els discursos culturals acaben construint textos que serveixen l'objectiu de legitimar la realitat que hem de patir quotidianament.

És clar que el discurs dominant de la crítica cinematogràfica ha de ser ubicat en el context actual del pensament únic. El paisatge cultural contemporani és cada volta més monocromàtic, i els discursos culturals acaben construint textos que serveixen l'objectiu de legitimar la realitat que hem de patir quotidianament. La proclamació de la fi de la història aniria en aquest mateix sentit. Els plantejaments semiòtics suposen, doncs, un trencament de l'ordre -econòmic, ideològic- que se'n imposa: la semiòtica representa així la introducció d'una dialèctica de la interrogació que pretén deconstruir i posar de manifest la naturalesa de les mirades normatives, de l'atracció de les quals som víctimes, i també, ens pot ajudar a descobrir les mirades marginals, desenvolupades als marges del model cinematogràfic dominant. Ens situem, doncs, en una concepció de la mirada com a acte de coneixement.

La selecció d'una sèrie de pel·lícules com *Tren de sombras* de José Luis Guerín, *La eternidad y un día* de Theo Angelopoulos, *Funny Games* de Michael Haneke o *Smoke* de Wayne Wang representa una aposta per qüestionar la uniformitat que irradia la mirada hegemònica. *Funny Games*, del realitzador austríac Michael Haneke, és un film extrem a l'hora de representar la violència perquè no existeixen contemplacions cap a l'espectador. Potser es tracta de la pel·lícula que més desercions ha provocat entre els espectadors els darrers anys, fent-nos sentir malament per la seua radicalitat discursiva. Tot el contrari que la pel·lícula *Smoke*, que desplega una mirada càlida, sensible i intel·ligent, i que per raons d'espai ara no podem comentar.

Funny Games parteix d'una situació tòpica, del thriller clàssic cinematogràfic, com va quedar fixat a *Hores desesperades* de William

Wyler de 1955: un criminal evadit de la presó es refugia a una mansió acomodada, on pren com a ostatges un matrimoni amb el seu fill, mentre la policia intenta localitzar-lo. Aquest enunciat argumental és reinterpretat per Haneke que, deliberadament, elimina la segona part de la història: la policia no neutralitza l'agressor. Així, la catarsi alliberadora de l'espectador queda en suspens, cosa que constitueix una manera d'atemptar contra els fonaments del dispositiu identificatori clàssic. Sobre aquesta qüestió, el propi Haneke ha dit:

"No deixes que el crim siga venjat. Violes totes les regles per a fer veure a l'espectador el que normalment veu sense adonar-se, és a dir, quines són precisament les regles del cinema que consumeix. Per què l'espectador pugui gaudir amb la violència té necessitat d'eixes regles".

Efectivament, per poder gaudir de la representació de la violència, és necessari disposar d'una distància tranquil·litzadora des de la qual poder contemplar-la sense perills. Entre altres aspectes, podem destacar com intranquil·litzadors "l'absència de mòbil" en els actes criminals dels dos psicòpates, que exhibeixen la banalitat del mal; "l'absència de clausura" del film, que remet a la idea de serialitat assassina: el psicòpata no té sentit del temps, la qual cosa li obliga a repetir compulsivament les mateixes accions que no poden tenir un final; finalment, el retrat de la mort i la violència és descarnat i distant, sense deixar en cap moment que l'es-

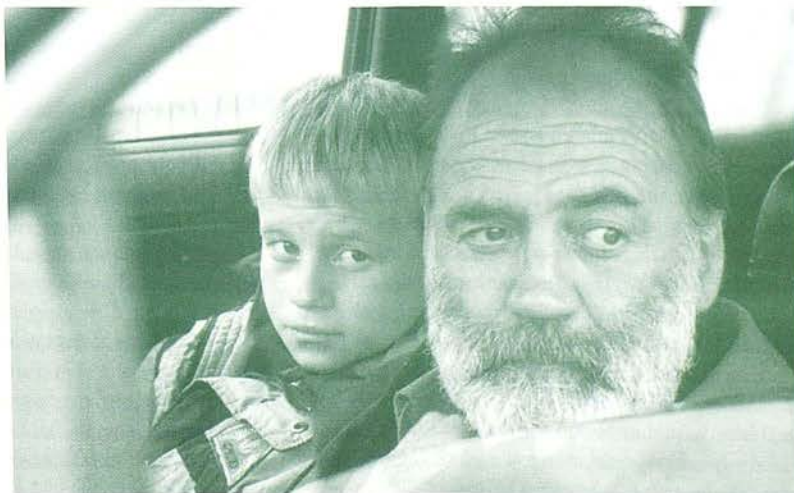
² Flavia de la Fuente y Eduardo Antín: "Conversación con Michael Haneke" en *El Viejo topo*, nº 18, p. 65. Barcelona: mayo 1998.



pectador pugui trobar una possible redempció o explicació dels fets que contempla.

La proposta de Haneke se situa, doncs, als antípodes del cinema d'acció hollywoodenc i del discurs televisiu dominants, en què la representació de la mort té uns efectes embrutidors i paralitzants que ens immunitzen de la seua omnipresència quotidiana. Una anàlisi textual de *Funny Games* mostraria, sense dubtes, el seu caràcter subversiu i reflexiu que ens fa pensar en una altra pel·lícula contemporània, *La taronja mecànica* de Stanley Kubrick, director que jugava igualment amb la distorsió del joc d'identificació i distànciament de l'espectador: si en la primera part, el públic se sent totalment distanciat del protagonista Alex, líder d'una banda de delinqüents, a la segona part, a poc a poc comencem a identificar-nos amb el personatge, i a sentir-nos-hi solidaris. Ens trobem, doncs, amb un tipus d'operació enunciativa similar: en ambdós casos, la catarsi necessària no pot arribar com passa tradicionalment al cinema clàssic.

La deconstrucció d'aquest tipus de principis i mecanismes de producció de sentit del text filmic és possible mitjançant les eines que ens proporciona la semiòtica i altres disciplines. No obstant això, no podem perdre de vista, com va assenyalar Michel Foucault que "establim discursos i discutim no per a arribar a la veritat, sinó per poder a vèncer la veritat"³. En aquest sentit, la perspectiva semiòtica ens pot servir d'eficaç vacuna per a combatre el *sedentarisme* i l'*artrosclerosi mental* als que estem abocats, mitjançant l'exercici necessari i saludable de l'anàlisi crítica. ■



La eternidad y un día.

³ Michel Foucault: *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1980, p. 155.

M. A. Garcias

Aquest article és el resultat d'una llarga reflexió sobre l'evolució experimentada pel cinema fantàstic d'alt pressupost (i per tant de producció majoritàriament nord-americana) al llarg dels darrers (més o menys) 20 anys, tendència possiblement iniciada amb l'estrena de la primera entrega de *La Guerra de les Galàxies*, l'any 1977. Aquest fenomen és el que jo he anomenat espectacle multimèdia.

És més fàcil definir l'espectacle multimèdia identificant-lo en films concrets més que no com si es tractés d'un gènere o d'un estil. Prenguem per exemple títols de ja fa un parell d'anys, com ara *Independence Day* o

bum!, tot comença a explotar, els cotxes volen, les ciutats s'esbuquen, i l'espècie humana s'aboca a la destrucció, i gràcies a la meravella de la tecnologia, aquesta il·lusió i les emocions primàries que l'acompanyen, es fan tan reals com si succeïssin de veres davant dels nostres ulls.

Quan torna la calma i recuperem l'enteniment, recordam que la collonada d'història que ens estan contant és una completa bajanada, però els focs artificials encara ens llueixen a les pupil·les. Acabam de ser testimonis d'un fastuós espectacle multimèdia, que ve a ser l'equivalent modern dels números de circ o dels trucs de màgia, però que gràcies a la tecnologia assoleixen una dimensió fins ara impossible. Benvinguts a l'era digital.

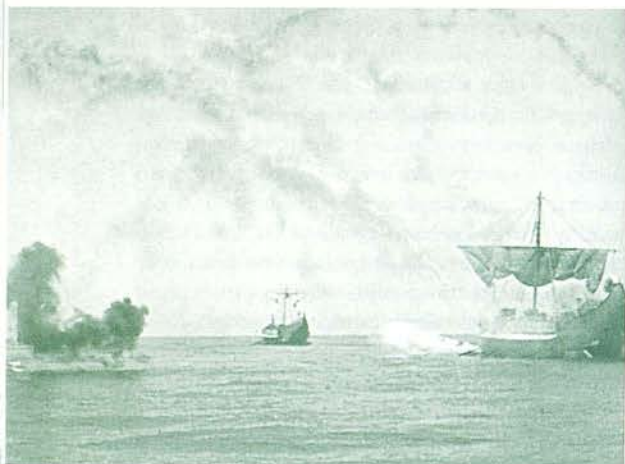
He dit que em referiria al cinema fantàstic perquè aquest ha estat el que de forma quasi única ha estat adoptat per aquesta modalitat creativa, i els exemples en aquest gènere durant les darreres dècades contenen algunes de les imatges més recordades pel públic del segle XXI: la citada *La Guerra de les Galàxies* i les seves seqüeles, les nissagues d'*Indiana Jones*, *Aliens*, *Terminator* i *Batman*; *Blade Runner*, *Desafiament Total*, *Jurassic Park*, *Starship Troopers*, *Dark City*, *Matrix*... la llista és inexhaurible. En els 90 hem patit el ressorgiment d'una variant de cinema que també s'ha apropiat de l'espectacle multimèdia com a figura d'estil: el cinema de catàstrofes; *Deep Impact* i *Armageddon*, *Dante's Peak* i *Volcano*, les esmentades *Independence Day* i *Godzilla*... en totes elles la presència d'un element destructiu exageradament vistós gràcies a uns efectes especials de darrera generació es convertia en el centre, i en moltes en la raó de ser, de la seva existència. Molt recentment en cinemes, les darreres mostres de totes dues modalitats: *X-Men* (cinema fantàstic postmodern: de superherois, ni més ni menys) i *La Tempesta perfecta* (cinema de catàstrofes de la més noble tradició).

Però també en podem trobar exemples, recents i clàssics, en altres gèneres, des d'*Allò que el vent s'endugué* fins a *Titànic*, d'*Els Deus Manaments* a *Cleopatra*. En realitat, es tracta de la forma de representació més antiga en la història del cinema com a espectacle, ja que persegueix el mateix objectiu que els germans Lumière en les seves projeccions pioneres, o Méliès amb els seus primitius efectes especials: la regressió a les sensacions més primitives de l'home a través de la il·lusió, l'evasió del món real a un d'imaginari però amb una aparença de realitat cada vegada

més aconseguida, el despertar d'emocions fortes al bell mig d'una vida monòtona i agobiant. Es tracta, en definitiva, d'una catarsi, d'una experiència col·lectiva de fugida, de cinema dirigit a l'estómac en lloc d'al cervell. La crítica cinematogràfica moderna, amb les seves idees preclares, i majorment reaccionàries, entorn a l'experimentació, el progrés i la fusió amb altres camps creatius i les noves tecnologies, rebutja de partida tot allò que faci olor a tecnològic, efectes especials, estètica de videoclip, o una cosa semblant. I fan bé, perquè en la pràctica totalitat dels casos el material cinematogràfic del qual estam parlant és ínfim, insultant en les seves mancances. Però l'error, la trampa a la qual s'aboquen els comentaristes fílmics en donar a aquests subproductes la seva atenció, ni que sigui per enfonsar-los, és que aquestes pel·lícules no són en realitat cinema: el seu embolic argumental, els seus diàlegs, els personatges que els poblen i les estrelles que els interpreten, són només el suport, la coartada, l'esquer del qual hàbilment s'envolten els productors i els tècnics i creadors d'efectes especials, els veritables autors, en darrera instància, d'aquestes obres.

George Lucas, en els seus comentaris a l'estrena de l'*Episodi I* de la seva nissaga galàctica (un cas flagrant d'espectacle multimèdia excepcional, a la vegada que una pel·lícula infame) deia que la seva era una obra "blindada a la crítica". Encara que al que Lucas es referia literalment era que es tractava d'una pel·lícula adreçada al públic i no a la crítica (perquè d'un temps ençà els crítics ja no formam part del públic, en opinió de la indústria), del que es tracta en el fons és que no és possible criticar seriosament *Episodi I* (encara que alguns ho han intentat): la crítica cinematogràfica tracta d'analitzar i raonar, de reflexió i opinió (o d'això hauria de tractar-se, ara que la manca de criteri, professionalitat, especialització i suport dels mitjans ho fan dubtar). Però de quina classe de reflexió o anàlisi és susceptible l'espectacle multimèdia, si del que es tracta en essència és d'atacar la part irracional i instintiva de l'espectador?

Esper arribar amb aquesta reflexió tant a l'espectador com al professional de la crítica, perquè a partir d'ara sàpiguen distingir el mitjà del missatge, de la mateixa manera que saben distingir una obra d'art de l'esquelet d'un dinosaure, encara que totes dues obres s'exhibeixen en museus. Molts d'espectacles multimèdia, per casualitat, s'exhibeixen en cinemes. ■



Cleopatra.

Godzilla, dos films units per la seva autoria (en el sentit més cahierista del terme) i per l'opinió unànime que possiblement mereixen a tots els que llegeixin aquestes línies. A nivell ideològic, narratiu, de construcció de guió i personatges, de ritme, planificació i, en definitiva, tot el que solem anomenar *posada en escena*, l'anàlisi menys rigorosa revela l'absència d'allò que solem anomenar *cinema*. És per això que qualsevol referència a un film d'aquest tipus en una revista com ara aquesta, és fer un favor als seus responsables. Ara bé, tothom que vegi un film com *Independence Day*, fins i tot el crític més recalitrant, o el mateix Claude Chabrol (qui la va qualificar com la "primera pel·lícula d'Adolf Hitler"), no pot negar haver-se sentit enlluernat pel desplegament de mitjans visuals en moments específics de la cinta, en els quals els sentits (especialment el sentit comú), l'intel·lecte i la raó queden anul·lats per la grandesa de l'espectacle que se'ls brinda. Les naus extraterrestres obren foc i...

Aproximació a la definició de cinema negre (i VIII)

Marti Martorell

Es els anys cinquanta s'han fixat com la fita que tanca la gran època dels gèneres cinematogràfics, perquè va ser en aquesta dècada que, per motius econòmics i judicials, el sistema de producció industrial cinematogràfica dels vint anys darrers es va enfonsar. També el maccarthisme — ja tractat a un article anterior, el cinquè — va afectar de forma greu el món del cinema, especialment els guionistes, caps de fotografia i directors més esquerrans, una gran part dels conradors del gènere negre. Es tanca, doncs, així l'època clàssica d'aquest gènere. Evidentment, durant les dècades posteriors hi haurà una línia de continuïtat que, a hores d'ara, fins i tot sembla haver revifat.

s'enfonsa, com ho fa l'edifici que surt al començament de la pel·lícula.

Un director, John Huston, que va fer tot un clàssic del cinema negre com és *The Asphalt Jungle* (*La jungla de asfalt*) el 1950, encara el 1985 va realitzar *Prizzi's Honor* (*El honor de los Prizzi*), una producció menor dins la filmografia d'aquest autor i més aviat una mirada irònica del món de la màfia. No obstant això, el 1972 sí que va realitzar una pel·lícula colpidora i que deixa l'espectador amb el cor estret: *Fat City*, una crònica de l'ocàs d'un boxejador que comparteix molts de punts en comú amb el protagonista perdedor de *The Asphalt Jungle*, Dix Handley.

El poc prolífic Lawrence Kasdan —vuit pel·lícules en vint anys— va debutar l'any 1981 en la direcció amb *Body Heat* (*Fuego en el cuerpo*), una història que deu molt a

tant, va carregar molt l'aspecte més eròtic de la relació entre Frank (Jack Nicholson) i Cora (Jessica Lange): quan es va estrenar, les escenes de contingut sexual molt marcat varen provocar molt d'enrenou. És inevitable comparar aquesta versió amb la dirigida per Tay Garnett l'any 1946 i interpretada per John Garfield i Lana Turner: la mesura i la contenció que marquen les pautes de la pel·lícula de Garnett encara potencien més la desmesura i la part òbvia de la versió de Rafelson. En canvi, l'any 1999 Bob Rafelson va estrenar *Poodle Springs*, una pel·lícula que no va tenir tanta repercussió com *The Postman Always Rings Twice*, però en tot cas superior a aquesta. A *Poodle Springs* hi ha la novetat de presentar un Philip Marlowe, creat per Raymond Chandler, ja envellit i casat amb una advocada rica que parti-



L.A. Confidential.

Per tancar tota aquesta sèrie d'articles dedicades al gènere negre, es farà un repàs de les pel·lícules que es poden considerar hereves de l'època clàssica.

En primer lloc, cal assenyalar una pel·lícula la visió de la qual, sense cap palliatiu, ha de considerar-se imprescindible per veure com perviu l'essència del cinema negre més genuí: *Atlantic City*, de Louis Malle, estrenada el 1980. Dos intèrprets austers, Burt Lancaster i Susan Sarandon, i la història desesperada d'un món que

Double Indemnity (*Pendició*, Billy Wilder, 1944), interessant i amb escenes d'intensitat sexual ben alta. Del mateix any, i també d'un autor poc prolífic, és *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*), una nova versió de la novel·la homònima de James M. Cain, dirigida per Bob Rafelson i amb guió de David Mamet. Rafelson ha explicat que totes les altres versions li semblaven poc creïbles quan tractaven la història de l'adulteri entre els dos protagonistes i, per

cipa en els negocis no gens nets de son pare. Malgrat l'edat, Philip Marlowe, interpretat per James Caan, conserva l'escepticisme i el cinisme que sempre l'han caracteritzat.

També amb la figura de Philip Marlowe com a protagonista, el 1973 va estrenar-se *The Long Goodbye* (*El largo adiós*) una pel·lícula de Robert Altman, adaptació de la novel·la del mateix títol de Raymond Chandler. Aquesta versió va ser molt contestada per la crítica, però per ventura és

Els padrinos és un mosaic que abraça quatre generacions dels Corleone i que continua el camí marcat per les pel·lícules que descriuen l'ascens i caiguda, inevitable, de personatges rellevants de la màfia

una de les millors adaptacions d'una obra de Chandler perquè, revisada amb perspectiva, es veu que presenta un Marlowe que «esdevé un antiheroi superat pels esdeveniments i pel seu temps, un home que no arriba mai a controlar la situació. Actitud que reflecteix lliurament, però de manera molt fidel, el pessimisme depressiu del llibre».¹ L'any 1997 Robert Altman encara va fer una altra aportació al cinema negre amb *Kansas City*, una pel·lícula ambientada durant l'època de la gran depressió econòmica amb un refons de campanyes electorals, violència i corrupció i que, alhora, com a homenatge fa del jazz el vertader fil conductor de la pel·lícula.

D'altra banda, aviat farà deu anys de l'estrena de *The Godfather. Part III*, una cloenda que no desdiu gens amb la resta de pel·lícules que formen la trilogia dirigida per Francis Ford Coppola, una saga que comença l'any 1972 amb *The Godfather*, continua el 1974 amb *The Godfather. Part II*—la millor de les tres pel·lícules, excel·lent sobretot la part que conta l'arribada d'Itàlia i l'ascens en la màfia de don Vito Corleone, interpretat aquí per Robert De Niro, i muntada en paral·lel amb la història de l'ascens del fill de Vito, Michael— i acabada el 1991 amb la tercera part. És un mosaic que abraça quatre generacions dels Corleone i que continua el camí

¹ Adaptat de TAVERNIER, BERTRAND, COUR-SODON, JEAN-PIERRE. *50 años de cine norteamericano*. Madrid: Akal, 1998, pág. 306.



El carterero siempre llama dos veces.

marcat per les pel·lícules que descriuen l'ascens i caiguda, inevitable, de personatges rellevants de la màfia, un conjunt en què destaquen *The Roaring Twenties* (*Los violentos años veinte*, Raoul Walsh, 1939) i *Scarface* (Howard Hawks, 1931).

L'any 1974, Roman Polanski dirigeix *Chinatown*, una història malaltissa en què apareix des de l'incest, amb embaràs inclòs, fins al món de la corrupció. Es pot considerar una de les millors pel·lícules de gènere negre dels anys setanta. El protagonista de *Chinatown*, Jack Nicholson, quinze anys més tard va dirigir-ne una segona part *The Two Jacks*, amb el mateix guionista que l'anterior, Robert Towne, però mancada de l'empenta que tan bé caracteritzava l'altra.

Martin Scorsese ha realitzat en aquests deu darrers anys dues pel·lícules que es poden relacionar si fa no fa amb el gènere negre: *Cape Fear* (*El cabo del miedo*, 1992) i *Casino* (1995). La primera és un *remake* fallit d'una pel·lícula de J. Lee Thompson, superior en tot cas a la de Martin Scorsese, i *Casino* mostra el món fosc i corrupte que amaguen les sales de joc de la ciutat de Las Vegas. En canvi, *Goodfellas* (*Uno de nuestros*, 1990) sí que s'inscriu plenament en la línia del cinema negre i és una pel·lícula molt captivant que conta, sense la transcendència de vegades excessiva de la trilogia de Coppola, la manera com funciona el món de la màfia i les famílies que la formen. Finalment, dues grans pel·lícules d'aquests tres darrers anys que fan pensar que potser el gènere negre recupera la dimensió que tenia fa més de seixanta anys:

Twilight (*Al caer el sol*) i *L. A. Confidential*.

A *Twilight*, dirigida per Robert Benton el 1998, es conta la història de Harry Ross, interpretat magníficament per Paul Newman, que, com a detectiu privat ja retirat, decideix ajudar uns amics, que han triomfat en el món del cinema actual, en un cas de xantatge. Els tres factors que fan especial aquesta pel·lícula són: primer, una trama policíaca que retracta un món d'assassinat, sexualitat i excés, i amb un guió sense trampes i molt d'ofici. Segon, una història d'amor impossible, però sense estridències. Finalment, una mostra de les dificultats per lligar els valors dels temps passats amb el món actual.

També ambientada en el món del cinema, però durant els anys cinquanta, hi ha *L. A. Confidential*, pel·lícula dirigida per Curtis Hanson i estrenada el 1997. El guió es basa en una novel·la de James Ellroy, la qual cosa suposa la descripció d'un món tèrbol i aspre: tres policies (interpretats per Kevin Spacey, Russell Crowe i Guy Pearce) s'encarreguen d'investigar un cas d'assassinats que finalment es traduirà en el coneixement del món en què el sexe, la corrupció i el poder tot ho transfiguren i res no és el que sembla.

Pel·lícula amb ben pocs efectismes, recupera en gran part el to narratiu i la temàtica de moltes de les pel·lícules negres dels anys trenta i quaranta: violència moltes de vegades no evident, però soterrada; forta crítica social de les forces que en principi són portadores de la virtut; la visió de la ciutat com a cau del mal; finalment, els diners bruts i la prostitució com a vertaders motors de la societat. ■



Fuego en el cuerpo.

Remando al viento: la màgia de Vil·la Diodati

Maties Salom

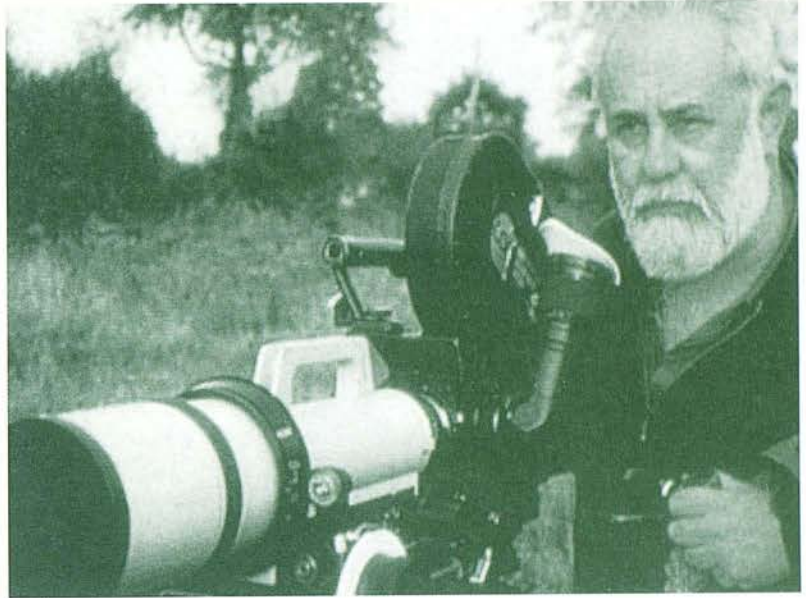
«A veces pienso que he dado vida a un influjo nefasto, a una criatura capaz de actuar más allá de... ¡más allá de las páginas de un libro!»

Mary W. Shelley,
a *Remando al Viento*¹

L'última obra de Mary Shelley, *The Last Man* (1926), explica la història de la destrucció de la raça humana a causa d'una epidèmia que deixa un únic supervivent. Latorre apunta, a la seva *Semblanza de Mary Shelley*, que l'escriptora podia veure's, després de la mort de Percy i Byron, com la darrera d'una raça d'*hermosos malditos*.² Gonzalo Suárez, a *Remando al Viento*, parteix d'una idea semblant i la porta fins a les últimes conseqüències.

Remando al Viento és un llarg flash-back, en què la Shelley recompon la història de la seva relació amb el món amb la perspectiva que dona trobar-se sola i haver perdut tots els éssers estimats. Un sentiment de culpa la porta a buscar el monstre que havia creat la seva imaginació —i a qui ella atribueix tots els mals— en els paratges on Walton comença a explicar la història de Frankenstein, i on aquest últim havia arribat cercant l'engendrament de la seva ciència. La percepció del seu recorregut vital està distorsionada per l'esperit romàntic que la porta a confondre imaginació i vida, realitat i ficció.

Els escriptors romàntics tenien una sensibilitat especial per captar i donar vida a aquests fantasmes, i el fantasma del monstre de Frankenstein es mou entre el món de la fantasia i la realitat a l'antull del subconscient de Mary Shelley. La Criatura és la superposició de tots els condicionants que marquen la vida de l'escriptora, filla de William Godwin i Mary Wollstonecraft,



necraft³, qui la donà a llum sense ajuda dels metges. Aquests no l'atengueren fins molt temps després del naixement de la petita Mary, i la mare morí deu dies després d'haver-la portat a la vida. Godwin mai no perdonà la filla d'haver causat la mort de la seva esposa, i decidí satisfer aquesta culpa castigant la nena. L'anomenà Mary Wollstonecraft Godwin, com si fos la reencarnació de la seva esposa. La creença que Mary era una jove projecció de la mare fou portada fins a extrems insospitats. La nena intentà d'una manera fervent sobrepassar l'ombra de la mare endinsant-se en la literatura i escoltant les discussions portades pel seu pare i un grup d'amics intel·lectuals que l'envoltaven. També començà a escriure. Tota aquesta pressió la condicionà permanentment a associar llibres i escrits a la resurrecció de sa mare.

Els intents de Mary per competir amb la mare morta assoliren proporcions obsessives quan complí desset anys. Començà a escriure asseguda vora la tomba de Mary Wollstonecraft.

Buscava trobar l'esperit de la mare, però aquest mai es va dignar a aparèixer⁴. Amb disset anys conegué a Percy Bysshe Shelley, un poeta ric, ateu radical. S' enamoraren i fugiren junts al Continent, en contra de la voluntat de Godwin —Shelley estava casat amb Harriet Westbrook— afectat pels mateixos prejudicis que havien combatut ell i la seva dona.

Amb tota aquesta càrrega a les seves espatlles, les frustracions i les culpes de Mary Shelley es corporeïtzaran una nit a Vil·la Diodati, en el transcurs d'un estiu plujós que compartiren els Shelley amb Lord Byron i el seu metge, Polidori. Segons el pròleg de *Frankenstein o el Modern Prometeu*, escrit per Mary, amb la lectura de contes alemanys de por traduïts al francès i de poemes de Coleridge i del mateix Byron es plantejà un concurs molt particular: escriurien contes de por.

L'atmosfera era propícia: Byron s'havia encarregat de turmentar la parella recordant la condició de casat de Shelley i la infantesa de Mary mit-

¹ Totes les cites del guió de *Remando al Viento* estan extretes del publicat per l'editorial Plot en "Tal cual. Biblioteca de Textos Cinematográficos", al 1988.

² LATORRE, J.M., *El cine Fantástico*. Dirigido, 1987.

³ «William Godwin era pensador, teòleg de l'economia utòpica i autor d'algunes obres molt controvertides de la societat del seu temps. Mary Wollstonecraft fou l'autora del primer manifest feminista, al 1792, i una intrèpida i activa escriptora que pugna durament en contra dels costums de la societat del segle XVIII» (José María LATORRE), op. cit.

⁴ La semblança de Mary Shelley que he trobat més completa i interessant —dona moltes pistes per conèixer-la i fer-se una idea dels seus fantasmes interiors i el sentiment de culpa que planejava sobre ella— la fa Donald F. GLUT a *The Frankenstein Legend. A tribute to Mary Shelley and Boris Karloff*. The Scarecrow Press, Inc. Mentuchem N.J., 1973.



jançant la lectura de poemes que recordaven ambdues situacions. Aquest joc es completava amb les humiliacions que rebia Polidori per part de Lord Byron.

Byron començà un relat de vampirs que no arribà a acabar... Per ell, allò era literatura de segona. Un geni com ell no podia perdre el temps en aquells afers; al cap i a la fi, només havia proposat el concurs per provar a Mary Shelley, i, de fet, ho aconseguí. Polidori, amb moltes menys manies —i menys talent— que l'amo de la casa vampiritzà el relat inacabat de Lord Byron i escriví una novel·la, *The Vampyre*, on caracteritzava el protagonista —Lord Ruthven— amb trets senyorial i actituds refinades, impròpies en els vampirs d'aquella època, propers a la personalitat del seu mentor. És el primer vampir-senyor de la història de la Literatura, i n'hi ha que diuen que aquesta novel·la influí Bram Stoker a l'hora d'escriure el seu *Dràcula*⁵, sobretot a l'hora de fer del personatge protagonista un aristòcrata amb aire de senyor.

A Mary li arribà la inspiració després d'una tertúlia diürna sobre la teoria darwiniana de l'evolució de les espècies i els experiments realitzats en el seu temps en matèria de galvanisme. El

protagonista del seu conte seria un personatge que crea vida de teixits morts: crea un ésser sense identitat, perquè no sap d'on ve i el seu creador el rebutja, una projecció del sentiment que experimenta Mary envers el seu pare.

Era, també, el conte de Mary, una paràbola sobre els límits del saber humà i l'enfrontament dels homes amb les forces sobrenaturals que donen la vida. Va escriure un esbós i el mostrà a Shelley, que l'animà a allargar el conte i donar-li forma de novel·la. Mary W. Shelley exorcitzà d'aquesta manera tots els fantasmes que portava dins, i els donà una forma: els seus fantasmes eren els fantasmes de Frankenstein —Victor també se sent impotent enfront de la mort, també ha perdut sa mare—; el Monstre d'aquell és el seu Monstre⁶.

Per explicar la turmentada i tortuosa vida interior de Mary Shelley, Suárez recorre a la confusió entre realitat i ficció amb el *flash-back* amb què està narrada la pel·lícula. La veu *en off* de Mary ens recorda que el que estam veient són els seus records, i aquests records estan distorsionats per unes experiències fortes prèvies als esdeveniments que se succeeixen i pels mateixos esdeveni-

ments, que acaben creant la Criatura, a qui culpa Mary de tots els mals i a qui identifica amb ella mateixa.

135. Playa casa. Ext. Día.

(...) MARY: Ahora ya sé de qué materia está hecha mi criatura. Y también conozco el espíritu que la mueve. Soy yo. Siempre he sido yo. Desde que, al nacer, maté a mi madre. Mucho antes de que él se desprendiera de mí y echara a andar.

(...) MARY: Ahora ya no puedo detenerle. ¿Qué puedo hacer, Dios mío, qué puedo hacer?

BYRON: Ya que has tenido poderes para escribir nuestro destino, ten ahora la fuerza para aceptarlo..)

(Del guió de *Remando al Viento*)

Mary no només l'acceptarà, sinó que anirà a buscar-lo a la fi de la terra, al Pol Nord, on comença el film. Hi ha una diferència substancial entre el guió original i la posada en escena posterior, ja que en l'última se suprimeix el viatge de Mary en trineu per les neus de l'Àrtic, la troballa de les restes de l'Ariel —el vaixell on morí Shelley— i l'encontre amb la Criatura. Aquest és un viatge interior, que en la versió definitiva queda substituït pel monòleg de Mary transcrit en la primera cita d'a-

⁶ A *Remando al Viento*, Polidori destaca el poder neutralitzador de les fòbies i els complexos que té la Literatura sentenciant que «la ficció es la mejor vacuna contra la realidad».

⁵ Donald F. GLUT, op. cit.

La Criatura que Frankenstein creà en la imaginació de l'escriptora tindrà vida real en la mesura que Mary la vegi com la causant dels seus mals, encara que en realitat siguin els mals de la Shelley els que acabin formant el Monstre.



quest article («*Estoy sola... Como en las páginas de mi libro...*»), i és una mostra explícita del capbussament final de la protagonista en el seu món més íntim. El monòleg és efectiu i ens adverteix que «imaginación y vida se confunden como en aguas de un mismo lago...»

Shelley, Byron i Clara —la germanastra de Mary, que, embarassada de Byron, també es trobava a Vil·la Diodati l'estiu de 1816— són només *extraños recuerdos*; han passat al món dels morts, de les imatges interiors i dels fantasmes. Ja són part de la imaginació i comparteixen espai amb la Criatura des del moment en què desapareixen del món real. Des d'aquest moment, passen a formar part del món de la Criatura. Diu Polidori que «la imaginación sólo consigue crear cosas que nacen muertas, aunque a veces puedan resultar muy bellas (...): l'imaginat forma part des de sempre del món dels morts.

Les paraules de Lord Byron marquen Mary, i li suggereixen que viure implica poesia —«para vivir no basta la

vida»—, entesa com allò que pot fer que la imaginació ens faci viure. El Monstre, a la novel·la de M. Shelley, tindrà la vida, però patirà unes mancances —comprensió, amiatat, una dona— que no li permetran viure-la. La Criatura que Frankenstein creà en la imaginació de l'escriptora tindrà vida real en la mesura que Mary la vegi com la causant dels seus mals, encara que *en realitat* siguin els mals de la Shelley els que acabin formant el Monstre.

Mary W. Shelley necessitava atribuir les desgràcies a algú, i Gonzalo Suárez fa que les atribueixi a la Criatura, donant-li, al Monstre, una dimensió corpòria i material. L'engendrament de Frankenstein és com una claveguera on Mary pot llençar tots els fets que no li agraden i treure'ls de si mateixa: des de la mort de sa mare fins a les infidelitats de Percy, el Monstre pot abraçar totes les culpes de Mary, fins que arriba un moment que només sent culpabilitat i s'adona que ella és el Monstre, perquè capta tots els seus sentiments i frustracions com a la no-

vel·la representa, la seva creació, el més perniciosos de la ciència i la gosadia humanes, encapçalades per Victor.

Amb les aparicions de la Criatura, aquesta ens demostra que és una projecció de la personalitat de Mary Shelley. Les seves paraules són, llevat del moment en què es troba el nen William i li pregunta si és el fill de Percy i Mary i de l'última escena, quan diu que «ya nunca remaremos al viento», calcades a les escoltades en algun moment per la Shelley. El primer cop que parla ho fa amb paraules de Percy —«tu respiración es mi respiración»— i de Polidori —«no es bueno dejar al perro fuera de casa»—, unes paraules que, posades en boca del Monstre adquireixen un valor simbòlic-representatiu del que és: és alguna cosa interior a Mary, des del moment que ambdós comparteixen l'aire que respiren; també és exterior i adverteix que no és bo deixar el gos fora de casa. Aquesta és una advertència amb to amenaçador.

Després, la creació de Mary s'apareixerà a William i parlarà amb ell —«nos vemos en Venecia», acaba, advertint que seguirà la família—, com també ho farà amb Percy, dient-li paraules —«¿hasta cuándo podrás seguir satisfecho de ti mismo?»— que podríem atribuir al desengany de la Shelley envers el seu marit.

L'aparició següent es produeix moments abans que Shelley i Williams s'embarquin en l'Ariel per no tornar i, després del funeral, quan es diu a si mateix, referint-se al destí de Byron que «nos veremos en Grecia».

Mary també atribueix a la Bèstia la mort de Harriet, Allegra —la filla de Byron i Clara— i de la seva germana Fanny, que ella identifica en un moment de la pel·lícula com a «frases de un mismo relato».

Els fets, com que estan dins Mary, no són presentats cronològicament. Això reforça la idea de la distorsió dels esdeveniments en la ment de Mary Shelley, que és, no ho oblidem, qui ens els està explicant.

El film acaba on ha començat: al Pol Nord. Hi torna a haver diferències entre el guió original i la posada en escena, ja que se suprimeix de la versió definitiva l'encontre entre Mary i la

Si en el guió el final és obert, en la pel·lícula encara ho és més, perquè se suprimeix tota l'escena anterior fins que el Monstre plora i diu que mai remaran al vent, immediatament després que la veu en off de Mary hagi relatat la mort de Byron.

Criatura, on aquesta última pregunta a la seva creadora per què no la va fer com els altres. «Lo sé —diu Mary, acariciant la mà del Monstre—. Ellos creaban belleza, y alguien tenía que imaginar el horror. Esa fui yo».

Llavors és quan la Criatura es disculpa pel mal que ha fet als amics de Mary, al·legant que volia ser com ells, i l'única manera que tots fossin iguals era que patissin tots, perquè ell no podria ser mai feliç.

136. Hielos. Ext. Luz diáfana.

CRIATURA: Yo veía... veía... Hijos, amigos... No eran como yo... Sólo... el dolor... nos hacía... iguales...

MARY: Pero tú no eres culpable, porque sólo hiciste lo que yo imaginaba... y yo, ¡oh, Dios!, sólo he venido hasta aquí para decirte esto. No hemos creado vida ni hemos creado muerte... ¡Hemos remado al viento! Tú y yo.

CRIATURA: Tú... y yo...

MARY: Piensa que tú existías antes de que yo te viera, y que existirás siempre. Ahora, vete.

(Del guió de *Remando al Viento*)

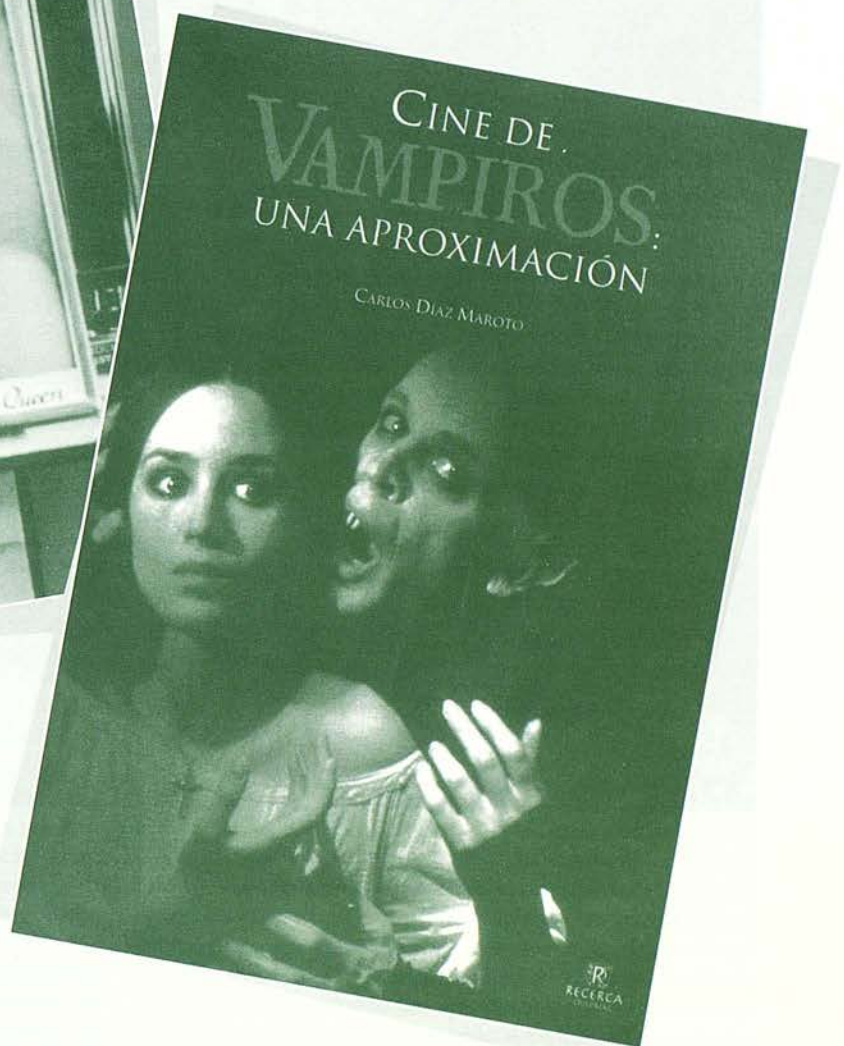
L'escena acaba —i, amb ella, la pel·lícula— amb el Monstre plorant, mentre veu marxar el vaixell on va Mary, i afirma, trist, que «nunca remaremos al viento». Aquest encontre representa un alliberament per a tots dos. Mary se'n desfà, d'ell, perquè s'adona, finalment, que els seus sentiments de culpa són injustificables («no hemos creado vida ni hemos creado muerte»), i que l'únic que ha fet ha estat intentar salvar els obstacles que ha anat trobant en el seu camí —ha «remado al viento»— i, amb ella, la Criatura, que és una part d'ella que existia abans —els productes de la imaginació són intemporals (pertanyen al món dels morts)— i existirà sempre, però l'assumeix i, assumint-la, l'exorcitza.

Si en el guió el final és obert, en la pel·lícula encara ho és més, perquè se suprimeix tota l'escena anterior fins que el Monstre plora i diu que mai remaran al vent, immediatament des-



prés que la veu *en off* de Mary hagi relatat la mort de Byron. Mentre al guió Mary troba el seu engendre, a la pel·lícula no aconseguix veure'l, al Pol Nord. És al principi del film on el capità del vaixell on viatja li diu que han de tornar enrera; llavors Mary comença a recordar —introdueix el *flash-back*—, i les imatges tornen al gel quan ens enteram de la mort de Byron: veiem el vaixell que s'allunya i el monstre que plora.

Entre una versió i l'altra hi ha una diferència substancial: l'encontre cara a cara, enmig del gel, entre la creadora i la criatura. L'assumpció implícita del seu destí i del seu passat per part de Mary —al guió— es queda en un simple record, en la pel·lícula, en què la protagonista es queda amb tots els remordiments —encara que siguin «extraños recuerdos»—, com també fa el Monstre, i cap dels dos exorcitza les culpes. ■



S'ha publicat el segon llibre de la col·lecció *Peeping Tom*. El primer volum tractava sobre el cinema de vampirs. Aquest segon està dedicat a la sèrie de televisió *Twin Peaks*, de David Lynch i Mark Frost. L'autor és Javier J. Valencia. El col·lectiu Recerca actualment manté dues col·leccions, la mencionada *Peeping Tom* i *L'illa de les ànimes perdudes*. El seu correu electrònic és: recerca@recerca.org

Miquel S. Font

Molts han volgut, a desgrat del seu creador, interpretar, veure imatges o fins i tot símbols en les pel·lícules del genial aragonès. Una d'aquestes possibles interpretacions són les referències als mallorquins en el film *L'âge d'Or*. L'intent més argumentat que podem trobar prové del gran especialista en Buñuel, Agustín Sánchez

ren a la vegada les carabasses amb els ases a sobre, sorgeix la temàtica dels bisbes podrits o putrefactes, aquí ens porten directament a les complexitats citades en parlar dels estudiants a la Residència: ases, bisbes i Cristos podrits. És clara la influència del poema de Benjamin Péret "Attention au simoun" en aquestes imatges dels mallorquins." (Pàg. 33). El poema en qüestió al qual remet Sánchez Vidal, el transcrivim en la traducció de Visor, Madrid, 1980:

llor la significació que es donen a L'ge d'Orr sobre els mallorquins, els maristes, el bisbe defenestrat i tota la galeria de putrefactes que desfilen en ocasió de la fundació de Roma imperial o del fet del marquès X. Així, els mallorquins són els uns i els altres, car a través d'ells es manifesta una societat moribunda, que mutila el desig que s'interposa entre els amants." Coincidim plenament amb Sánchez Vidal en l'apreciació que fa Buñuel de l'església com a interrup-



Vidal, en un catàleg monogràfic dedicat al film *L'âge d'Or*, editat amb motiu d'una exposició al Museu Pompidou de París. Tractant la incorporació de referents eclesiàstics, Sánchez Vidal, exposa: "Els uns i els altres tenen la mateixa funció: obstacles tangibles erigits per la religió enfront de la realització del desig. Així és que la dimensió social i històrica es perceben en l'episodi de la fundació de Roma imperial sota les despulles dels Mallorquins. Però, qui són els mallorquins? El nom sols revela l'indici d'explicar el joc entre els noms dels nadius de Mallorca per designar els prelats. Aquest fet ens permet assimilar dues idees distintes que apareixen a *Un Chien andalou*: si allí els capellans són fermats als pianos i es ti-

...Espera que la carne cubra los esqueletos y que los esqueletos cubran el campo cubran la carne de los héroes de nariz partida de risa cubran las ciudades atormentadas por los ornamentos sacerdotales corran tras las nubes que se retuercen como serpientes y detienen a los espejos obsesivos...

Continua Sánchez Vidal: "L'univers que presenta aquest poema no és en absolut estrany a l'univers espanyol. Així, Louis Aragon manifestava que el barroc francès és a Péret, el que el barroc espanyol és a Buñuel. En tot cas Péret serà qui exercirà més influència sobre Dalí i Buñuel el 1929. Això ens permet entendre mi-

tor de la llibertat sexual, que és perfectament extensible a la resta del grup (Salvador Dalí i Pepin Bello), que topa, però, amb un dels membres com Federico García Lorca. Sobre aquest fet s'hi reafirma el grup surrealista del 1930 en el text aparegut en el programa de mà editat en motiu de l'estrena de *L'âge d'Or* signat per Maxime Alexandre, Aragon, André Breton, René Chair, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Eluard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, André Thirion, Tristan Tzara, Pierre Unik i Albert Valentin, en què en un dels apartats tracta les relacions entre l'instint sexual i la repressió a la qual està sotmès en un món dominat, llavors, per la tirania de la burgesia, comandats a la vegada

D'on venia, doncs, aquesta certa mania, l'assimilació Mallorca i els seus habitants amb l'església? On s'inicia aquesta relació i per què? Ara per ara, només i en vista dels arguments de què disposam, estam en disposició d'oferir més dubtes que no pas resolucions.

da per l'església. Però l'apreciació de l'autor continua sense argumentar el perquè precisament dels mallorquins i no altres gentilicis. Haurem de cercar en l'epistolari entre el director i el productor del film, el vescomte Charles de Noailles, per trobar el primer referent als mallorquins, això és, abans del rodatge de la pel·lícula, en què Buñuel explica la relació entre els mallorquins i els putrefactes. Carta 57... Luis Buñuel a Charles de Noailles Sant Sebastià 15 d'agost de 1930... "Pel que fa als mallorquins endiumenjats, si alguna vegada coincidim a Toledo jo mateix us en mostraré un centenar a la vella església de San Román. Es troben entre els murs darrere un hotel pintat pel Greco i l'única entrada possible és per la casa seva... Molt poca gent ho coneix. D'altra banda aquí mateix, a Sant Sebastià, fins i tot hi ha mallorquins, i en aparença, són vius. Jo els prefereixo endiumenjats i en silenci..." Dos arguments que es poden extreure de la lectura: el primer és que Luis Buñuel fa referència a la representació escultòrica de determinats bisbes i arquebisbes de l'exterior de l'església de San Román de Toledo que res tenen a veure amb Mallorca, i ho fa a través de la falsa atribució a aquests com a mallorquins, i segon que des d'on escriu, també es poden trobar "mallorquins, i en aparença són vius", com a altres representacions, malgrat no especifiqui, pensem, escultòriques o pictòriques, pròpies de la història de la cristiandat utilitzats aquí genèricament, fet que confirma la nostra tesi quan apuntàvem que per a Buñuel, la concepció dels prelats "endiumenjats" és igual a mallorquins. Caldria, doncs, cercar més endarrere per intentar esbrinar per què Buñuel insisteix a atribuir a determinats graus eclesiàstics el gentilici mallorquí.

Posterior en el temps i sense datar, però anterior a la filmació de *L'âge d'Or*, la següent referència als mallorquins la trobam de la ploma de Salvador Dalí; recordem, que en els crèdits apareix com a responsable amb Buñuel de l'escenari. Dalí escriuria: "...És de nit: la vida dels escorpins, en el paisatge on habiten, hi trobam un bandit situat a la recer d'una roca des de la qual divisa un grup d'arquebisbes que canten entre les roques. El bandit corre a donar la notícia que els Mallorquins ja són allí (perquè els arquebisbes són coneguts pel nom de mallorquins (1) [(1)] Mallorquins -habitants de l'illa de Mallorca (Espanya)]... [continua]... Els mallorquins s'han convertit en esquelets. Arriba un vaixell amb les autoritats eclesiàstiques i militars i sobre les despulles dels



mallorquins funden la Roma imperial..." Malgrat que no explica la relació entre els prelats i els mallorquins, l'anterior fragment serveix per comprovar com l'equip de *L'âge d'Or* al complet és conscient de què són els mallorquins i que en cap cas és una apreciació pertanyent en exclusiu a Buñuel.

Una de les interpretacions que alguna vegada s'han aportat a la qüestió, anònima i un tant generalitzada, assegura que la relació de *L'âge d'Or* i els mallorquins, prové del fet que l'exterior on es rodà la seqüència en qüestió, és una cala mallorquina. Com a arguments en contra, serveixin les següents informacions, la primera extreta del guió de rodatge de la pel·lícula: "5-9 d'abril: filmació a Cap Creus (escenes del desembarcament dels mallorquins i la fundació de Roma)". Serveixi per redundar en aquesta afirmació el fragment següent de Luis Buñuel a *Mi último suspiro*: "Un escenógrafo ruso se encargó de construir los decorados del estudio. Los exteriores se rodaron en Cataluña, cerca de Cadaqués y en las afueras de París..."

D'on venia, doncs, aquesta certa mania, l'assimilació Mallorca i els seus habitants amb l'església? On s'inicia aquesta relació i per què? Ara per ara, només i en vista dels arguments de què disposam, estam en disposició d'oferir més dubtes que no pas resolucions. Per una banda, és molt probable que

coneixent els antecedents anàrquics i inconnexos del pensament tant de Dalí com de Buñuel, si bé la dèria anticlesiàstica d'ambdós té una gènesi i uns arguments, la seva assimilació al gentilici mallorquí, ben bé podria ser fruit d'una casualitat.

Raons personals? No tenim constància de cap relació entre Buñuel i Mallorca. Si de Dalí i l'illa, durant el juliol de 1929, un any abans de *L'âge d'Or*, a través de les Galeries Costa on exposa l'obra *Dit gros, lluna, ocell podrit* (única obra que Joan Maragall permeté exposar en la mostra d'art jove català un any abans a la Sala Parés de Barcelona, l'octubre de 1928), que rep crítiques com la de J. Bauzá titllant-los a ell i l'obra "d'antiartístics". En la seva defensa apareixen articles de Ernest Dethorey i Antoni Gelabert. Prové d'aquest rebuig a la seva obra la mania pels mallorquins? Afectà tant a Dalí la crítica que des de llavors combaté els mallorquins i els seu nom a través de la seva obra? No ho creiem així. I de Buñuel, quines podien ser les seves raons quan sembla que tot apunta a ell com a motor de la polèmica? Es manifestà altra vegada al llarg de la seva obra contra els mallorquins? No en tenim constància. El cert és que els mallorquins han estat, són i de ben segur, seran, un misteri tant pels prelats de *L'âge d'Or* com pels mallorquins. ■

Toni Roca

Bogey; Leslie Howard, ara que el temps ha trepitjat camins ho veig des de la perspectiva d'aquesta neu que avui cau per tot l'estat de Nova York, fou un arbre petrificat que el vent s'endugué. Però la presència nova de la seva figura em portà mentre vivia a Washington amb la mare a una situació molt íntima de pardals que volaven folls enmig dels secrets del cervell.

Recordar aquells dies, aquelles hores viscudes, em sembla tan inútil, tan estèril i angunios que he hagut de resoldre els problemes engegant el televisor que en aquesta hora del capvespre passa pel·lícules antigues, de colors ocres malgrat fossin filmades en un blanc i negre incipient, Pola Negri / Rodolfo Valentino... No comprenc, Bogey, perquè hi ha per part dels programadors del canal WDK una persistència, una insistència a programar cines de Chaplin atès que el pobre Buster Keaton defenestrat per la irrupció del cinema sonor (*The Jazz Singer*, fou fatal per a molts) espera inútilment la revisió dels seus darrers treballs. No, tampoc la televisió porta avui a prou al·licients per mantenir la mirada fixa a les imatges. Malgrat les previsions dels meteoròlegs d'Ocean Park, ja tot és inútil...

He buidat de l'aparador l'ampolla de menta mesclada amb una olorosa "gin" que sembla colònia viva i de pàlpit portada d'antigues possessions angleses. Aquesta ginebra produeix un moviment nerviós al centre principal on els membres, els òrgans del sexe es mouen cap una línia directa de la sang, de la sang ombrívola, sepulcral. És aquesta, ja ho veus, Bogey, una situació meva talment irregular, producte de la distància, dels petits intents d'oblit, de les impetuoses

onades sensibles que em porten al record de la memòria oberta del teu cos desequilibrat pel Johnny Walker, especial 12 anys, per les cigarretes que mai et treus dels llavis encara que la teva irrupció violenta a *Casablanca* aquella nit al Capitol Center de Washington no va poder alterar els meus íntims sentiments. D'altra banda, et veig perdut entre la boira, enlluernat per la llum dels ulls de l'Ingrid Bergman, uns ulls que posseïen la veritat i la fatalitat d'aquella mar del Pacífic. Però tota aquesta mena d'història, no deixen de ser històries, petites cròniques de la vida quoti-



diana i per quotidiana, privada de llibertat. Aquesta manca de llibertat personal, intransferible que em té presonera dins els límits i mars d'Ocean Park, a l'apartament carregat, això sí, de luxe funcional, de llums que volen esclatar d'emoció, d'escales d'esglaons sinistres que puguen i baixen de forma turmentosa, indiscriminada i anàrquica. És un apartament amb telèfon interior incorporat que només has de premer el botó vermell i se sent la veu líquida del cam-

brer, o d'un porter/vigilant, jove i alegre, molt preparat per al servei domèstic i domiciliari. Em sembla que l'anomenaré Bobby. Ha nascut a Nebraska i s'esgronsa amb calculada sensualitat. Sí, penso que torno a sentir fam que em mossega la boca de l'estómac. Ocean Park, estimat meu, ha deixat de ser una festa frenètica i només l'ombra, tal vegada el cos reial i tangible del cambrer Bobby, que em durà "hot-dogs, cervesa i aigua del torrent de Niàgara, em produirà uns moments de disbauxa que pugui tranquil·litzar la febre que circula per entre les meves cuixes. L'amor torna

a simbolitzar una mena de cambra polièdrica amb triangles trigonomètrics de reflexions diürnes que embolica paperines, remors de llençols tacats de semen i cançons tendres d'horabaixa a cura del Sinatra que avui mateix, al cine del barri estrena *Un dia a Nova York*. M'emborratxaré de menta, de "gin", de cervesa, d'aigua mineral, de balades tristes de Bing Crosby i després, Laurie, dona solitària del món solitari, dama de l'aigua i de la pluja, entre les ombres se n'anirà al cinema. La masturbació serà plena.

T'estimo, Bogey

PD: Sóc nascuda sota l'estigma, la devoció, l'apostolat de l'escorpi, el signe obert de la mala llet, de la mala sang, de

la ràbia impotent, de la desesperació inútil, de la provocació més encoberta, de les aigües més sinistres. Però t'estimo, Bogey, t'estimo i els escorpins de Tijuana, Mèxic, districte federal o del poblet de Sonora seran testimonis ben vius de la nostra capacitat per estimar (també per destruir austeres caravanes de sentiments).

A Jerusalem, farem gemegar els nostres respectius sexes. Amèn Bogey, amèn.

Laurie ■

Cicle Bogart/Huston

José Carlos Romaguera

Durant el pròxim mes de gener, dins, ara ja sí, un nou segle, al Centre de Cultura Sa Nostra, els espectadors podran gaudir del resultat que sorgirà de la col·laboració entre una de les parelles, actor-director, més fructíferes de la història del setè art. Les figures mítiques de Humphrey Bogart i John Huston van realitzar una sèrie de pel·lícules que avui dia formen part de la cultura popular cinematogràfica, i que en qualche cas, com *El halcón maltés*, s'erigeixen en obres cabdals per a l'evolució del cinema. De les sis pel·lícules que van realitzar conjuntament es projectaran *El tesoro de Sierra Madre*, *La reina de Àfrica* i *La burla del diablo*, deixant per a una altra ocasió, que serà celebrada amb molt de goig, la ja anomenada *El halcón maltés*, *Across the Pacific* (que Huston no va finalitzar) i *Cayo largo*.

Una vegada que hem pogut conèixer el que van ser les seves vides personals, no hi ha dubte que el destí no podria haver evitat que les trajectòries de Bogart i Huston s'haguessin creuat, establint, posteriorment, una estreta relació d'amistat. Els primers contactes es produïren a la cantina, no podia ser en un altre lloc, dels estudis Warner Brothers, on l'un i l'altre hi acudien amb freqüència. Era, llavors, una relació freda i distanciada. L'any 1938 aproximadament, John Huston era un aspirant a guionista i Bogart un actor desconegut. En aquells moments entre ells tan sols hi havia un vincle artístic. Huston havia escrit el guió d'una pel·lícula, *The amazing Dr. Clitterhouse*, en



la qual participava Bogart.

Un parell d'anys més tard, John Huston era ja un guionista que s'havia fet un nom als estudis i que acabava de finalitzar el guió d'*El último refugio*, pel·lícula que dirigiria Raoul Walsh i que comptava, en principi, amb George Raft com a principal protagonista. Finalment, i gràcies al boicot de Huston, que odiava Raft, el paper principal va caure en mans de Bogart, decisió que fou celebrada pel futur director. Va ser durant el rodatge d'aquesta pel·lícula quan va nàixer la seva amistat. A continuació, va arribar-li a Huston l'oportunitat de dirigir la seva òpera prima i en aquella ocasió també va tornar a fer de les seves perquè *El halcón maltés* no fos protagonitzada per George Raft o Paul Muni, sinó per Bogart. Després de realitzar junts a l'any 1942 *Across the Pacific*, el director va haver de marxar a la guerra, on va realitzar documentals propagandístics, lògics, per altra banda, en aquella època. Una vegada finalitzada la guerra, el cinema els tornaria a reunir en el rodatge d'*El tesoro de Sierra Madre*, magnífica epopeia sobre el fracàs d'un grup de perdedors que es veuen sepultats per la seva cobdícia. Una extraordinària història en la qual comprovem com Huston és, tal vegada, un dels directors que millor sap transmetre la

vida, en tota la seva essència, a través d'una pantalla. La pel·lícula fou guardonada amb els Oscar al Millor Director i al Millor Guió per John Huston i amb l'Oscar al Millor Actor Secundari per al seu pare, Walter Huston.

En vista de l'èxit i de la complicitat que hi havia entre ambdós, l'any següent decidiren repetir a *Cayo Largo*. Però seria el 1951 quan aquesta parella assoliria la més important de les seves col·laboracions amb la realització de la mítica *La reina de Àfrica*, gràcies a la qual l'actor guanyaria el seu únic Oscar i el director disfrutaria de la caça de l'elefant pel desèrtic continent africà. Es tracta, en definitiva, d'una de les pel·lícules més famoses de la història del cinema, no tan sols per la bella història d'amor entre els seus protagonistes, sinó per la llegenda que arrossega el seu accidentat rodatge. Finalment, el darrer fruit que donaria l'equip format per Bogart i Huston fou *La burla del diablo*, que va patir el mal de la incomprensió i un estrepitos fracàs comercial i crític, causat, en gran part, al seu humor críptic i autoparòdic, ple d'acudits privats. La pel·lícula vol l'atenció de l'espectador per poder desxifrar el contingut d'aquesta desgavellada mescla de gèneres i aquesta autèntica comèdia de l'absurd. ■



La burla del diablo



Les pel·lícules del mes de gener

CICLE BOGART. A LES 18:00 HORES

LA BURLA DEL DIABLO

10 de gener

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1953

Títol original: *Beat the Devil*

Producció:

G. Bretanya Romulus / Santana

Director: John Huston

Guió: Truman Capote i John Huston

Fotografia: Oswald Morris

Música: Franco Mannino

Durada: 100 minuts

Intèrprets: Humphrey Bogart, Jennifer Jones, Gina Lollobrigida, Peter Lorre, Robert Morley, Edward Underdown.



CASABLANCA

3 de gener

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1943

Títol original: *Casablanca*

Producció: Warner Bros.

Director: Michael Curtiz

Guió: Julius i Philip Epstein

Fotografia: Arthur Edeson

Música: Max Steiner

Muntatge: Owen Marks

Durada: 98 minuts

Intèrprets: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Reins, Conrad Veidt, Sydney Greenstreet, Peter Lorre.

EL TESORO DE SIERRA MADRE

24 de gener

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1948

Títol original:

The treasure of the Sierra Madre

Producció: Warner Bros.

Director: John Huston

Guió: John Huston

Fotografia: T. McCord

Música: Max Steiner

Muntatge: Owen Marks

Durada: 120 minuts

Intèrprets: Humphrey Bogart, Walter Huston, Tim Holt, Bruce Bennet, Barton Mac lane.

LA REINA DE ÀFRICA

31 de gener

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1951

Títol original: *The African Queen*

Producció:

Romulus / Horizon. Gran Bretanya

Director: John Huston

Guió: John Huston i James Agee

Fotografia: Jack Cardiff

Música: A. Gray

Durada: 103 minuts

Intèrprets: Humphrey Bogart, Katharine Hepburn, Robert Morley, Peter Bull.

Cicle Bogart





Les pel·lícules del mes de gener

A LES 20:00 HORES

Sessió especial

Cicle Visconti

2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO

10 de gener

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1968
Títol original: *2001, a Space Odyssey*
Producció: Metro Goldwyn Mayer
Director: Stanley Kubrick
Guió: S. Kubrick
i A.C. Clarke
Fotografia: G. Unsworth
Música: O. Strauss,
A. Khachaturian
Muntatge: R. Loveloy
Durada: 120 minuts
Intèrprets: Keir Dullea,
Gary Lockwood,
William Sylvester,
Daniel Richter.

ROCCO Y SUS HERMANOS

24 de gener

Nacionalitat i any de producció:
Itàlia, 1960
Títol original: *Rocco i suoi fratelli*
Producció: Tatanus /
Les Films Marceau
Director: Luchino Visconti
Guió: Luchino Visconti
Fotografia: Giuseppe Rotunno
Música: Nino Rota
Muntatge: M. Serandrei
Durada: 176 minuts
Intèrprets: Alain Delon,
Annie Girardot,
Renato Salvatori,
Katina Paxinou,
Roger Hanin.

EL INOCENTE

31 de gener

Nacionalitat i any de producció:
Itàlia-França, 1976
Títol original: *L'innocente*
Producció:
Rizzoli (Giovanni Bertolucci)
Director: Luchino Visconti
Guió: Suso Cecchi D'Amico,
Luchino Visconti, Enrico Medioli
Fotografia: Pasqualino de Santis
Música: Chopin, Liszt,
Mozart, Gluck
Muntatge: Ruggero Mastroianni
Durada: 120 minuts
Intèrprets: Giancarlo Giannini,
Laura Antonelli, Jennifer O'Neill,
Rina Morelli, Didier Haudepin.

Rocco y sus hermanos



Aquesta és **Sa Nostra** Raó de ser



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

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

*Gent de
confiança*