

Núm. 70  
Febrer  
2001

# TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

"SA  
NOS  
TRA"

Obra Social  
i Cultural

Cicles:  
Woody Allen  
i clàssics del  
cinema silent



# Sumari

Editorial	3	El jazz i el cine (I), per Jorge Martí	15	Spanish Cinema Now, per Paula Aranovich	25
<i>Bandes de so</i> , per Hazael González	4	<i>Afectes secundaris</i> , per Eduardo Jordà	16, 17, 18 i 19	<i>Apunts a contrallum</i> , per J.C. Romaguera	26 i 27
Raoul Walsh, per Martí Martorell	5 i 6	El Modern de Santa Catalina, per Miquel Sbert	20	Woody Allen, per Xavier Flores	28
<i>L'escenari de llauna</i> , per Francesc M. Rotger	8	Cartes ( d'amor) a Bogart (III), per Toni Roca	21	La personalitat de Woody Allen, per Ramón Freixas	29
David Lynch, per Francesc García Pons	9, 10 i 11	Kubrick, Clarke i Ligeti, per Jordi Vidal	22	Cinema a "SA NOSTRA"	30 i 31
<i>Els meus clàssics</i> , per Antoni Figuera	12 i 13	Cinema contemporani (II), per Josep Franco	23		
La vídua de Sant-Pierre, per Joan Obrador	14	Les cent pel·lícules de la nostra vida, per M. L. Crespi	24		

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Febrer 2001. Núm. 70

### 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, Portopi i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



## Un naufrag a l'horitzó

*He naufragat temps ha  
i resto encara  
sentimental il·lús*

*Joan Oliver, Pere QUART*

Temps Moderns és a punt d'acomplir els seus primers set anys de vida. És la revista de cinema de les illes Balears, el fòrum obert perquè qualsevol veu pugui expressar-se en bé del setè art. Afortunadament, però, no és l'única referència en el panorama cinematogràfic illenc. Es donen, en altres mitjans de comunicació informacions que contribueixen igualment a la bona salut del cinema. No fa falta entrar-hi en detall, perquè exemples podríem trobar-ne amb facilitat a mitjans escrits i també audiovisuals. De tant en tant, tanmateix, es troben casos especials que constitueixen sorpreses agradables. Al darrer número de la revista Lluc (818-819), hi ha un article força interessant, signat per **Verònica Fiol**, recomanable de totes totes. El títol és *Les sales de cinema de Palma entre els anys 1897 i 2000*, és a dir durant tot els temps de vida de la indústria cinematogràfica. Però no només parla dels diferents locals que han acollit sales de projecció i la seva evolució, sinó que a part d'una breu introducció històrica de caràcter general, hi ha un component sociològic que analitza el comportament del públic a diferents èpoques i aspectes concrets sobre canals de difusió i de publicitat cinematogràfics. L'article, al final, descriu un apartat bibliogràfic sobre el qual ha treballat l'autora. Ens satisfà comprovar que Temps Moderns també ha constituït de forma important la base de la seva tasca investigadora.

Després dels **Globus d'or** comencen tots els preparatius per a la cerimònia anual dels òscar de Hollywood. Arriba a convertir-se en un fet d'allò més rutinari però del qual no pot defugir-se'n. La rutina, això sí, frega enguany els límits del que és suportable. Veure novament **Tom Hanks** al capdavant de les llistes de favorits fa dubtar sobre l'eficàcia dels grans estudis quant a la recerca de nous valors. Potser haurien de seguir el model dels clubs de futbol que gaudeixen d'observadors viatgers i incansables. En aquesta línia, és cert que **Javier Bardem** ha gaudit del seu minut de glòria en aquesta prova de força anterior a la gran cita. Vegem-ho com una saludable excepció.



Bandes  
de so

## Alan Silvestri: *el tot terreny*

Hazael González

D'entre la gran massa d'aquests compositors que mai ningú no recorda, i que els seus treballs (bons o dolents) queden sepultats entre una muntanya de cançons o relegats a subproductes de sèrie B (llegeixi's noms com Carter Burwell, Graeme Revell, o Bill Conti, per posar alguns exemples), destaca clarament un cap visible que està disposat a tot per tal de seguir treballant i poder arribar a compartir qualque dia olimp amb els grans, i que a més té possibilitats... encara que si tenim en compte que és el compositor habitual d'un dels directors més taquillers de Hollywood (Robert Zemeckis), doncs això, que ho té més fàcil el jove... Ressaques nadalenes a part, hem de reconèixer a Silvestri una capacitat de treball enviable i un bon fer que, en el pitjor dels casos, resulta no menys correcte. Això és precisament el que li succeeix a la darrera obra estrenada amb música seva, la insulsa *Operació Reno* (*Deception*, 2000), del ja més que veterà John Frankenheimer, que allà on el veuen té ja setanta anys damunt les seves espatlles i títols tan mítics com *El Hombre de Alcatraz* (*Birdman of Alcatraz*, 1962) en el seu haver.

Ens podríem qüestionar per què un director que hauria de ser tot un expert en la matèria es conforma en oferir-nos semblant benedictura, però sen-

se entrar en consideracions d'aquesta classe, aquí tenim Silvestri creant un score eficient i efectiu, una banda sonora per omplir els buits que les múltiples (i inevitables) cançonetes nadalenes deixen... Comparteix cartell aquest film amb un altre amb Silvestri component, precisament l'últim producte de Zemeckis, anomenat *Lo que la Verdad Esconde* (*What lies beneath*, 2000), sobre el qual no puc opinar: des que vaig veure aquest director guanyar tots els premis possibles amb aquell pamflet americà, americanitzant i americanitzador anomenat *Forrest Gump* (id., 1994), no he tornat a donar-li més doblers...

De qualsevol manera, el més important és que estam parlant d'un home que sap sortir-se'n amb intrascendents però sempre efectives composicions acceptant per una altra banda encàrrecs difícils (seves són coses com *Arma Joven II: Intrépidos Forajidos - Young Guns* o *El Guardiaespaldas - The Bodyguard*, 1992- amb cançons fetes per la seva protagonista, Whitney Houston, que ens capolaren el cervell una vegada i una altra...), i que és capaç fins i tot de donar-los la rèplica a aquestes cançonetes, amb les quals sol compartir l'edició de la seva partitura en disc (i si no, escoltau la banda sonora de *Juez Dredd - Judge Dredd*, Danny Cannon, 1995- i ja em diran...). I el més important: quan vol, i quan

té oportunitat, és capaç de demostrar unes taules i un domini que deixa bocabadat el més plantat, com en el cas de la ja citada *Forrest Gump*, l'score de la qual (nominada a l'Oscar aquell any, que tant de premi tant de premi... i no li varen donar el que més es mereixia) és dolç, sensible i ple de tendresa... i la prova de la seva força és que en el doble disc de cançons clàssiques dels 60 que es va editar inclou també una suite de la composició original, que està editada completa en un altre disc. I aquest bon fer és també palès a *Tras el Corazón Verde* (*Romancing the Stone*, Zemeckis, 1984, que podria ser considerada la seva òpera prima a pesar de no ser-ho), *Regreso al Futuro* (*Back to the Future*, Zemeckis, 1985, el tema principal de la qual és certament vibrant), *Depredador* (*Predator*, John McTiernan, 1987), *Abys* (*The Abyss*, James Cameron, 1989) o *La noche de los Cristales Rotos* (*Shattered*, Wolfgang Petersen, 1991, un thriller que posa histèric el més pintat, i que li deu molt, a la música).

Com sempre, i per no variar, en aquest món de la música de cinema hi ha vegades que tenim davant coses que passen desapercebudes i llavors resulten ser d'allò més interessant, i tal vegada el pobre Silvestri en sigui una, d'aquestes... Ens veim el mes que ve amb els premis Goya, a veure a qui toca enguany...■



# Raoul Walsh (I)

A l'hora de titular una sèrie d'articles dedicats a l'estudi de l'obra del director Raoul Walsh, la decisió final ha estat posar-ne tan sols el nom, sense cap adjectiu. Al començament hi havia pensats els títols *Un director singular: Raoul Walsh* i *Un director modèlic: Raoul Walsh*, però, sempre que es fan servir adjectius, es frega la simplificació i la generalització. Aquests adjectius no abracen prou el tarannà i, encara més important, l'obra d'un director com és Walsh, perquè, a part de ser un dels directors més fecunds del cinema nord-americà, va viure des del principi la creació de Hollywood, fet que li va permetre agafar un bagatge important i especialment, segons les seves paraules pròpies, tenir el millor mestre de cinema possible: David Wark Griffith.

Quant a bibliografia, en català a penes no hi ha res disponible sobre Raoul Walsh: tan sols pot esmentar-se el *Diccionari del cinema negre*,<sup>1</sup> de Xavier Coma, que dedica unes entrades a Raoul Walsh i algunes de les seves pel·lícules. En castellà, la situació no és gaire millor: a part de la traducció<sup>2</sup> de l'autobiografia publicada l'any 1974, *Each Man in His Time*, tan sols és possible trobar dos llibres, alguns articles a revistes i algunes referències reduïdes en estudis que també tracten altres directors. Cal remarcar-ne:

AA.VV. *Raoul Walsh*. Cadis: Muestra Cinematográfica del Atlántico, 1990.

ABAJO PABLOS, JUAN JULIO DE. *El mundo filmico de Raoul Walsh*, Valladolid: Fancy Ediciones, 2000.

BENET, VICENTE J. «Los ecos del montaje. Función narrativa del collage en *The Roaring Twenties*». *Archivos de la Filmoteca*, 20, juny de 1995.

CASAS, QUIM. «Juntos hasta la muerte. La ciudad de la Luna». *Nickel Odeon*, 4 (tardor del 1996), pàg. 153-145.

COBOS, JUAN. «Los implacables. Oeste genuino». *Nickel Odeon*, 4 (tardor del

1996), pàg. 171-172.

COMA, XAVIER; LATORRE, JOSÉ MARÍA. *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Ediciones Fabregat, 1981, pàg. 57-66 i 134-142. (Dirigido por...) COMA, XAVIER. *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine americano /2 (1930-1960)*. Barcelona: Laertes, 1993, pàg. 97.

—. «Murieron con las botas puestas. Grandeza shakesperiana». *Nickel Odeon*, 4 (tardor del 1996).

GALLAGHER, TAG. «Directores de Hollywood». A: *Historia General del cine. Volumen VIII. Estados Unidos 1932-1955*. Madrid: Cátedra, 1996, pàg. 327-336. (Signo e imagen).

GOMERY, DOUGLAS. *Hollywood: el sistema de estudios*. Madrid: Verdoux, 1991, pàg. 144-145.

GUERIF, FRANÇOIS. *El cine negro americano*. Barcelona: Martínez Roca, 1988.

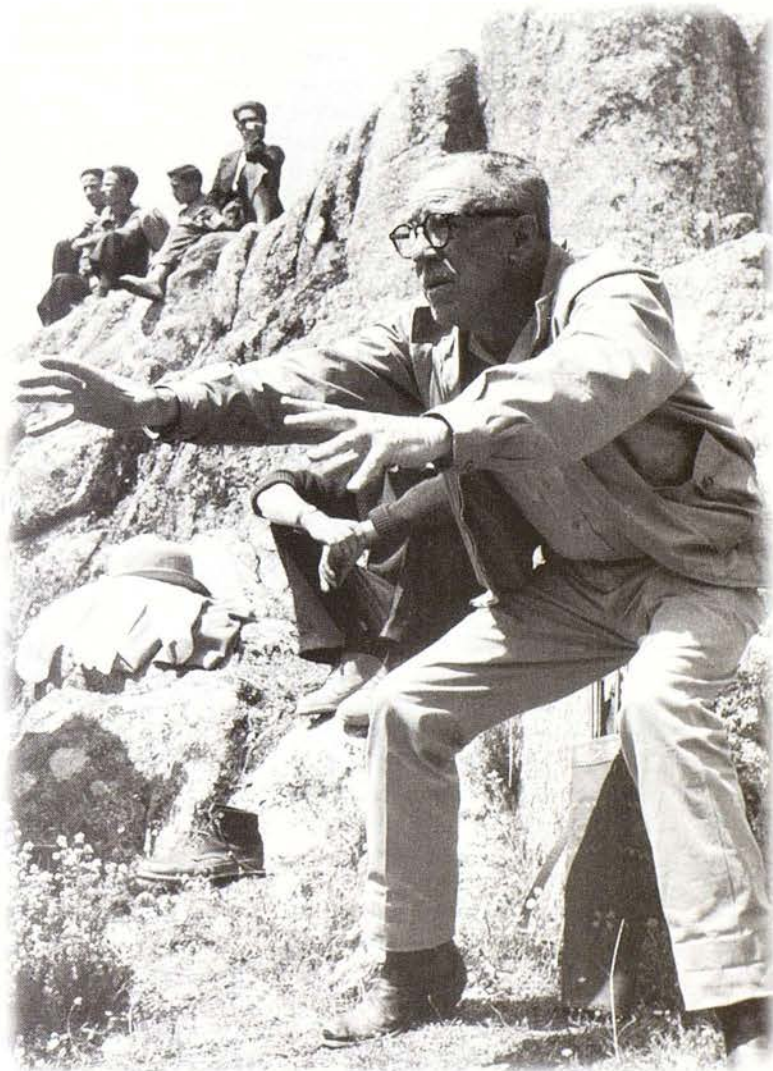
HEREDERO, CARLOS F.; SANTA-MARINA, A. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1996.

MARÍAS, MIGUEL. «Raoul Walsh. El oeste torrencial». *Nickel Odeon*, 4 (tardor del 1996), pàg. 72-75.

PLANS, JUAN JOSÉ. «Tambores lejanos. Palabras cercanas». *Nickel Odeon*, 4 (tardor del 1996), pàg. 198-199.

No s'ha esmentat abans l'entrada que li dediquen Bertrand Tavernier i Jean-Pierre Coursodon al seu estudi *50 años de cine norteamericano*.<sup>3</sup> S'ha deixat de banda perquè, com que actualment és una de les ressenyes més extenses i com-

<sup>3</sup> Madrid: Akal, 1997, tom 2, pàg. 1075-1088.



<sup>1</sup> Barcelona: Edicions 62, 1990. (Seleccions de la Cua de Palla, 100).

<sup>2</sup> *La vida de un hombre. La edad de oro de Hollywood*. Barcelona: Grijalbo, 1982. També se n'ha fet una reedició, amb un altre títol: *El cine en sus manos*. Ediciones JC, 2000.

Raoul Walsh era un director infatigable, format quan el procés per enregistrar una pel·lícula només era qüestió de dies i, per tant, la durada curta que tenien les pel·lícules obligava a fer-ne una darrera l'altra, sense gaire temps de descans.



pletos sobre Walsh disponible a les nostres llibreries i biblioteques,<sup>4</sup> convé fer-ne una mica de menció. Per començar, d'entre tots els directors, és l'entrada que té més pàgines, fet que dona la idea de l'abast de la seva producció. Abast no entès tan sols en sentit quantitatiu, sinó també qualitatiu, perquè excel·leix com a director en una gran part de les pel·lícules que va fer. Potser que en alguns punts sigui difícil donar la raó a Tavernier i a Coursodon (per exemple, quan fan l'afirmació que la versió de Heisler (*I Died A Thousand Times*) de la novel·la *High Sierra* de William R. Burnett és superior que la versió Walsh, estrenada aquí amb el títol *El último refugio*), però l'estudi en aquest cas aprofundeix, i molt, en tot el que fa referència a tècnica cinematogràfica i supera el clíx de director que es podia classificar, segons el que afirmen a la pàgina 175, «"entre els mestres del cinema d'acció", quan s'equipara l'estil amb la rapidesa de la seva narració, en poques paraules, quan hom el converteix en arquetip del director Warner. Una mena de super Lloyd, un Curtiz al quadrat.» Tavernier i Coursodon van més enllà i analitzen l'obra de Walsh escena per escena i —

<sup>4</sup> O no, perquè les seccions d'audiovisuals de les biblioteques normalment solen reduir-se a presència de vídeos i CD i, quant a llibres, a dos o tres manuals per aprendre a manejar càmeres i poca cosa més. Quant a la secció d'història de l'art, sembla que el cinema és un desterrat: com a màxim, els quatre llibres per sortir del pas.

més concretament encara— per moviments de càmera (també a la pàgina 175): «Propulsa literalment els actors al centre mateix de l'acció, l'escena, el conflicte, i accentua, multiplicat per deu, la rapidesa dels seus desplaçaments a través de la planificació i per constants moviments de càmera generalment molt ràpids. Contràriament als costums de la Warner, no accelera artificialment el moviment amb grans encadenats, trucatges visuals o el·lipsis. No abusa del diàleg *staccato* ni dels efectes de muntatge. Simplement ataca qualsevol pla, qualsevol angle que inicia o tanca una seqüència amb una concisió increïble, un sentit de síntesi...» És, per tant, un text la consulta del qual és molt recomanable si hom s'interessa per l'obra de Raoul Walsh.

Entre la primera pel·lícula i la darrera que va dirigir hi ha cinquanta anys (1914-1964). Són cinc dècades d'evolució contínua que comencen durant l'època del cinema mut i que suposen tretze curtmetratges i trenta-nou pel·lícules mudes i quaranta-cinc pel·lícules sonores, és a dir un total de vuitanta-quatre pel·lícules, sense comptar-ne els curtmetratges.

Entre les pel·lícules de l'època muda que s'estrenaren aquí, cal remarcar-ne les següents: *Carmen* (1915); *The Thief of Baghdad* (*El ladrón de Bagdad*, 1924); *What Price Glory?* (*El precio de la gloria*, 1926) i *Sadie Thompson* (*La frágil voluntad*, 1928).

Quant a les pel·lícules sonores, la distribució espanyola va ser més bona. Per ordre cronològic, se'n poden destacar: *In Old Arizona* (*En el viejo Arizona*, 1929); *The Big Trail* (*La gran jornada*, 1930); *Me and My Gal* (*Mi chica y yo*, 1932); *Under Pressure* (*Bajo presión*, 1935); *Artists and Models* (*Cómicos en París*, 1937); *The Roaring Twenties* (*Los turbulentos años veinte*, 1939); *They Drive by Night* (*La pasión ciega*, 1940); *The Dark Command* (*Mando siniestro*, 1940); *High Sierra* (*El último refugio*, 1941); *They Died with Their Boots On* (*Murieron con las botas puestas*, 1941); *Gentleman Jim* (1942); *Objective, Burma!* (*Objetivo Birmania*, 1945); *Salty O'Rourke* (*Fuera de la ley*, 1945); *Pursued* (*Su única salida*, 1947); *White Heat* (*Al rojo vivo*, 1949); *Colorado Territory* (*Juntos hasta la muerte*, 1949); *Captain*

*Horatio Hornblower* (*El hidalgo de los mares*, 1950); *Distant Drums* (*Tambores lejanos*, 1951); *Along the Great Divide* (*Camino de la horca*, 1951); *The World in His Arms* (*El mundo en sus manos*, 1952); *The Lawless Breed* (*Historia de un condenado*, 1952); *Sea Devils* (*Los gavi-lanes del Estrecho*, 1952); *Gun Fury* (*Fiebre de venganza*, 1953); *Saskatchewan/O'Rourke of the Royal Mounted* (*Rebelión en el fuerte*, 1954); *The Tall Men* (*Los implacables*, 1955); *Battle Cry* (*Más allá de las lágrimas*, 1955); *The King and Four Queens* (*Un rey para cuatro reinas*, 1956); *Band of Angels* (*La esclava libre*, 1957); *The Sheriff of Fractured Jaw* (*La rubia y el sheriff*, 1958) i *A Distant Trumpet* (*Una trompeta lejana*, 1964), pel·lícula que finalment va suposar deixar l'allunyament de la direcció de pel·lícules.

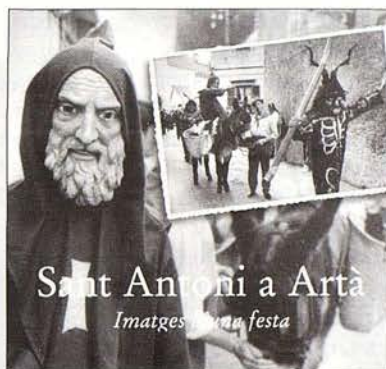
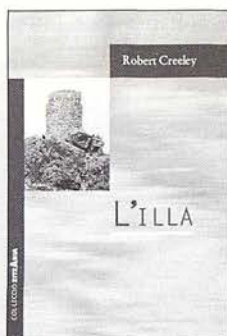
De tota la mostra de pel·lícules esmentades al paràgraf anterior, és fàcilment deduïble que Raoul Walsh era un director infatigable, format quan el procés per enregistrar una pel·lícula només era qüestió de dies i, per tant, la durada curta que tenien les pel·lícules obligava a fer-ne una darrera l'altra, sense gaire temps de descans. Aquest període de formació serà el tema principal de l'article següent. ■



# Estrenes en sessió contínua

## L'Illa

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

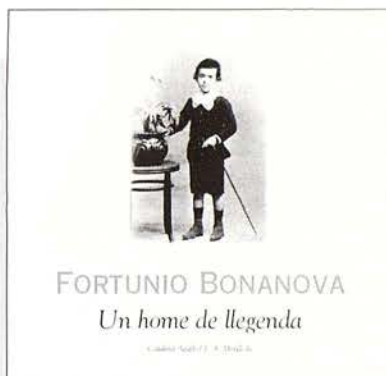
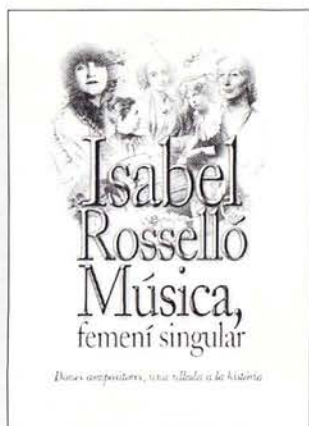


## Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm  
176 pàgines  
Preu 3.500 ptes

## Música, femení singular

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

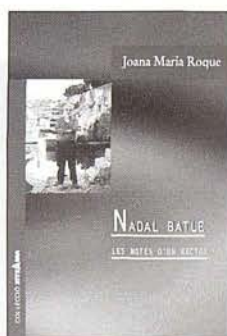


## Fortunio Bonanova Un home de llegenda

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

## Cuba: una assignatura pendiente

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



## Nadal Batle Les notes d'un Rector

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

En venda a les  
**millors llibreries**

**di7**  
EDICIÓ

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



Francesc M. Rotger

Una de les preguntes més tòpiques que hi ha en aquest món per fer-li a un actor és aquesta: "Cinema, teatre o televisió", és a dir, a quin d'aquests mitjans els agrada més fer-hi feina. Amb l'excepció de Pepe Rubianes, que explicita el fàstic que li fa la televisió, la majoria dels intèrprets es despenguen amb qualque resposta diplomàtica, com ara que això depèn del projecte, o de l'equip, o del guió o del director o de les circumstàncies. També és ben cert que una bona part d'ells reconeixen que cada cert temps necessiten tornar a l'escenari (l'escenari de bon veres, no l'escenari de llauna) i sentir, en viu i en directe, els aplaudiments del públic; i fins i tot, que només és al teatre on es manifesta la vertadera essència de l'ofici de l'actor. Aquests dies la revista *El Cultural* ha dedicat un reportatge, precisament, a un grup de gent ben coneguda per la seva intervenció al cinema espanyol recent que, així i tot, en aquests moments participen en destacades produccions teatrals, com Maribel Verdú, Emilio Gutiérrez Caba o Juan Echanove; aquest darrer protagonitza una curiosa versió escènica d'una pel·lícula, *El verdugo* (cas, poc freqüent, d'adaptació del cinema al teatre; la direcció contrària ha estat molt més habitual), que l'any que ve es presentarà a Palma, dins el marc d'una nova temporada promoguda per les conselleries de Turisme i d'Educació i Cultura del Govern autonòmic. És molt clar que una de les diferències més importants entre cinema i teatre ve marcada per la ferramalla tècnica. Lope de Vega deia que bastava amb una manta i una passió per fer teatre i en canvi com a mínim necessites una càmera de vídeo per fer una pel·lícula, encara que sigui la més casposa i cutre i de més baix pressupost de tota la història del cinema. També els seus impactes populars són molts diferents: segurament ningú no sabria qui són Maribel Verdú, Emilio Gutiérrez Caba o Juan Echanove si no haguessin fet cinema (i televisió), de la mateixa manera que a tants i tants boníssims actors de parla catalana, després d'anys i més anys de trajectòria brillant als escenaris, ara se'ls coneix perquè surten al "culebró" que fan a TV3 després de

## Fer cinema, fer teatre

dinar. La televisió és un cas a part del teatre i del cinema i això és perquè no és necessari ser un bon actor de teatre ni una bona actriu de cinema, ni viceversa, basta tan sols sortir-hi; un individu que fa d'ell mateix a un programa perfectament idiota aconsegueix molta més popularitat i de manera molt més ràpida que milers d'intèrprets que hagin passat anys i més anys estudiant Stanislavski o Brecht o tot dos alhora, encara que la gent també se'n oblidia molt més aviat. Cinema i teatre conviuen actualment

de manera més o menys pacífica i enfrontats al seu comú enemic: la televisió. La superioritat del cinema en acceptació massiva resulta, en canvi, inqüestionable quan hi ha percentatges importants de públic que no han anat mai en la seva vida al teatre (és impossible que això passi amb el cinema) i quan el teatre, que du penjat el capell de "cosa culta i per tant yuyu", ocupa parcel·les molt més reduïdes a tots els àmbits dels mitjans de comunicació. ■







# David Lynch (1946-1979) ment creadora

Francesc Garcia Pons

Naixent l'any 1946 a Missoula, Montana, David Lynch reproduceix la imatge perfecta de l'americà mig-educat, tradicional i conservador- i la figura d'un James Stewart amable, cavallerós i de dolça veu; però la seva aparença externa s'oposa al món inquietant, ambigu i pervers que reflecteixen les seves pel·lícules i la seva obra en general: les pintures, escultures, fotografies, composicions musicals, etc. Passà la seva minyonia envoltat de cases elegants, carrers amb arbres, cels blaus, tanques de fusta, formosa gespa, cirerers ben florits... Un món perfecte que, de manera tan evident, inspirà *Blue velvet*, la sèrie *Twin Peaks* i la pel·lícula posterior i la seva darrera i gran obra *The Straight story*. Son pare, que sempre portava el típic capell gros de vaquer, treballava d'investigador científic en el Departament d'Agricultura del Govern i estava subjecte a trasllats freqüents. Aquest estil de vida itinerant pot explicar el caràcter de foranis dels seus principals personatges que són en la seva essència l'alter ego de Lynch: Henry d'*Eraserhead*, Jeffrey de *Blue velvet*, Cooper de *Twin Peaks*, ... Degut a la seva professió, son pare sempre estava experimentant amb les malalties dels arbres i les plantes i amb els insectes que els ataquen. El petit David seguí l'exemple i tot d'una començà a disseccionar animalets i interessar-se per les coses que contrastaven amb aquell món d'imatge típica de postal americana: per les ciutats deshumanitzades plenes de males olors i renous, per la feina de milers de fomigues vermelles recurrent i foradant els arbres, etc. D'aquesta manera, descobrí que sota

la superfície de cada cosa hi havia un món totalment distint ple de noves textures, moviments, ... Recordem la primera seqüència de *Blue velvet* que acaba sota la gespa amb una lluita d'escarabats.

De molt menut, també començà a dibuixar. Sa mare es negava a comprar-li llibres de dibuixos per acolorir, però sí que li donava tot el paper blanc que pogués necessitar. D'aquesta manera, no es limitava la seva imaginació.

A partir dels 14 anys començà a visitar uns veïns dels seus concos que eren pintors. En aquella casa es passava hores pintant.

Poc després, es traslladaren a Virginia i, allà, conegué el qui és un dels seus millors amics, Toby Keeler i al seu pare, un pintor que li aconsellà el llibre de Robert Henri *The art spirit*, que es convertí en una espècie de Bíblia particular.

Als 18 anys, Lynch ingressà a l'Escola del Museu de Boston. Aleshores, la ciutat tenia impor-

tants indústries tradicionals, com la de la fusta. Més envant s'aficionaria molt a aquest material (és notori a *Twin Peaks* i a la seva actual casa, feta en gran part de fusta on hi té una fusteria, lloc en el qual dissenya i construeix mobles).

Passat un any, planejà amb un amic, Jack Fisk, un viatge per Europa de tres anys que als quinze dies s'acabà a causa de l'enyorança que sentia del seu país, però quedà profundament marcat pel viatge de París a Athinai/Atenes en l'Orient Express, per les estranyes experiències que allà hi va viure.

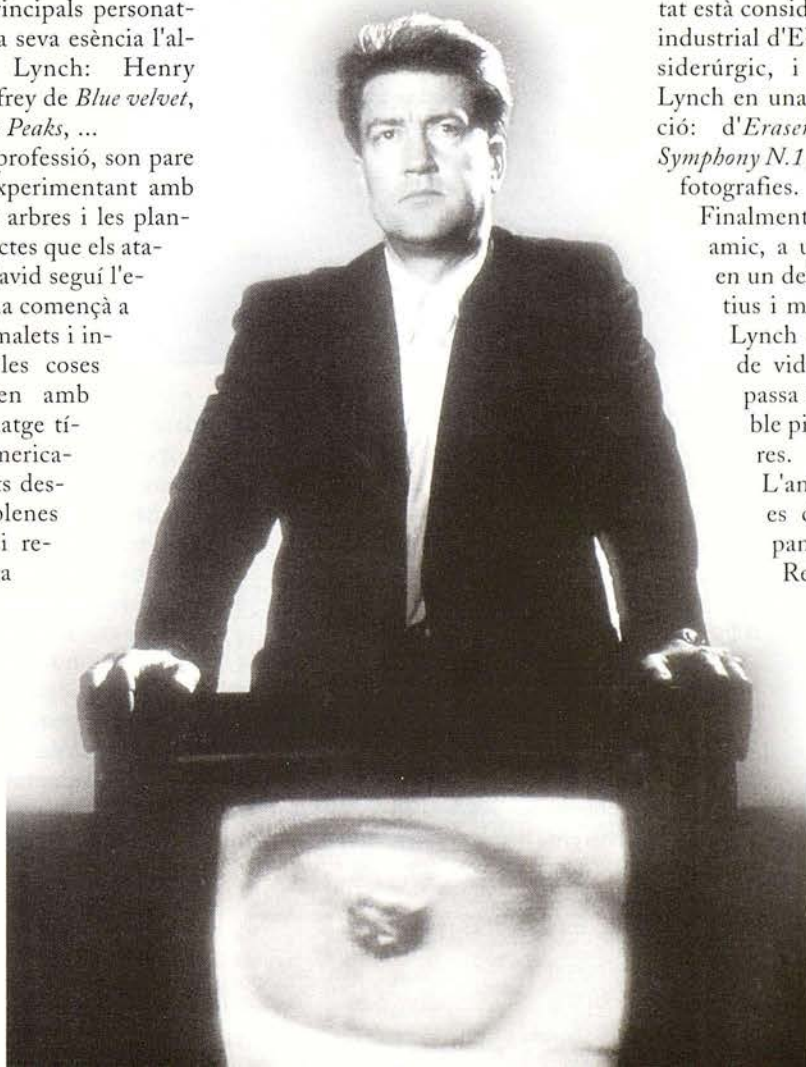
No volgué continuar estudiant. Els seus pares el tragueren de casa seva. Va viure com va poder treballant de repartidor, venedor, fent fotocòpies, etc. I dedicava el temps lliure a pintar.

Mesos després, una vegada reconciliat amb la seva família, decidí seguir amb els estudis. Era l'any 1965, es traslladà a l'estat de Pennsylvania i ingressà a l'Acadèmia de Belles Arts de Philadelphia. Aquesta ciutat està considerada el tercer centre industrial d'EUA, destaca el sector siderúrgic, i s'ha convertit per Lynch en una gran font d'inspiració: d'*Eraserhead* a *Industrial Symphony N.1*, passant per les seves fotografies.

Finalment, s'instal·là, amb un amic, a un apartament situat en un dels barris més conflictius i marginals de la ciutat. Lynch continuà amb l'estil de vida "d'un artista" i es passa tot el temps disponible pintant i creant escultures.

L'any 1967, tenia 21 anys, es casà amb una companya d'estudis, Peggy Reavey, i a l'any següent va néixer la seva filla, Jennifer.

L'estil pictòric de Lynch evolucionà de forma radical. Abans d'arribar a l'Acadèmia, feia composicions de co-



Com bon avantgardista, Lynch converteix la inquietud en una categoria estètica i la utilitza com instrument de "desfamiliarització". Si Lynch pot ser anomenat surrealista és pel seu interès per l'estat oníric, pel procés de "desnormalització" i perquè fa un ús freqüent de l'absurd.

lors brillants, però començaren a canviar per mostrar tots els símptomes d'una imaginació torturada. El fons bàsic de les seves teles abasta una paleta molt limitada de colors foscos que semblen cendres, fang, sang coagulada, ... Estan plenes de textures i, sobretot, les últimes, de matèria orgànica. Els seus quadres tenen molta profunditat -gràcies al color negre- que determina una atmosfera onírica i aterridora, però quasi sempre acompanyada d'unes mínimes pin-

acions, ja que Lynch vol comunicar-se a través d'aquestes experiències sensorials i no amb les paraules, de les quals desconfia, per ser massa definitòries. Li és més fàcil expressar-se mitjançant el llenguatge artístic perquè és més lliure. La seva pintura, i gran part de la seva obra en general, se centra en les coses que té a prop: *La núvia* -el primer dels seus quadres "negres"-, *Casa i jardí*, *Formigues a ca meua*, *La mare és a casa i està molt enfadada*, *L'ombra d'una mà retorça-*

*Peaks*, Fred Madison/ Pete Dayton a *Lost highway* i en el quadre *Em veig a mi mateix* hi ha dues figures, una fosca i l'altra blanca i parecуда a un esquelet.

La inquietud neix també amb l'aparició de les grans ciutats que suposen la separació de la gent de la naturalesa i del passat. El propi pànic urbà de Lynch i el seu desig d'una vida d'ensomni poden haver contribuït a la por espacial tan evident en el seu cinema. Personatges com Fred Madison a *Lost highway* sempre envoltat d'espai buit, altres com Harold Smith a *Twin Peaks* que pateix d'agorabòfia, etc.

Com bon avantgardista, Lynch converteix la inquietud en una categoria estètica i la utilitza com instrument de "desfamiliarització". Si Lynch pot ser anomenat surrealista és pel seu interès per l'estat oníric, pel procés de "desnormalització" i perquè fa un ús freqüent de l'absurd.

Al' exposició del primer final de curs de l'Escola de Belles Arts de Philadelphia, David Lynch presentà una escultura-pintura mòbil (elèctrica) que aconseguí el segon premi. També realitzà una sèrie d'escultures en forma de figures femenines, anomenades *Dones mecàniques* que es transformaven en màquines d'escriure.

Obsessionat amb la idea de crear un quadre que tingués moviment, una espècie de cine-pintura-escultura, construï, amb l'ajuda del seu amic Jack Fisk, una pantalla esculpida amb tres caps tridimensionals i va fer una pel·lícula (en 16 mm.) d'un minut i a color sobre sis figures abstractes vomitant, que es projectava contínuament a la pantalla. Acompanyava la projecció el renou d'unes sirenes d'ambulància que reproduïa un magnetòfon. Tot allò ho titulà *Six men getting sick* i ho presentà a l'exposició de l'any següent, obtenint -compartit- el primer premi.

Wasserman, un milionari i antic alumne de l'Acadèmia li oferí mil dòlars perquè fes una altra escultura-pel·lícula per a la seva sala d'es-



*Eraserhead*

zellades d'humor.

Admira la pintura de Francis Bacon i d'Edward Hopper. Com quasi tota la seva obra creativa, la pintura de David Lynch és indefinible, altament intuïtiva i oberta a l'acció de la sort. Deixa que l'atzar intervingui (és conegut l'accident que provocà l'aparició de l'assassí a la sèrie *Twin Peaks*).

Lynch no il·lustra una teoria, tracta de forma directa amb les idees i els sentiments. És un creador avantgardista i surrealista molt rebec als possibles significats de les seves cre-

*da sobre ma casa*, ... És clara la manifestació estètica en la descripció d'interiors casolans i en aparença benignes romputs per la invasió aterrida d'una presència desconeguda. Aquesta, també, és la pròpia matèria d'*Eraserhead*, *Blue velvet*, *Twin Peaks* (sèrie i pel·lícula) i *Lost highway*.

La seva expressió psicològica està en la metàfora del doble, en la qual l'amenaça es percep com una rèplica del jo, encara més aterridora perquè l'altri és aparentment un mateix. Leland Palmer/Bob a *Twin*

tar. Amb part dels doblers, Lynch comprà una càmera de segona mà sense saber que estava rompuda i no se'n adonà fins passat dos mesos, després de revelar la cinta. Però, malgrat que no complí l'encàrrec, el seu benefactor no volgué que li tornàs la resta dels diners.

Decidí deixar l'Acadèmia perquè no aprenia res de nou i continuà amb la creació a ca seva. Vivía amb la seva dona i filla en una gran casa de dotze habitacions, que no li havia costat gaire perquè estava situada en una zona molt pobra de la ciutat. La barriada era plena de personatges estranys, fum, fàbriques, etc. Allà, la gent vivia aterrida degut als robatoris i assassinats que es produïen quasi a diari.

Trobà feina fent gravats. Tot just podia mantenir la seva família. Però amb els doblers que li havien sobrat de Wasserman va donar forma a la idea de fer una pel·lícula combinant animació i acció real. Això sí, inclogué en els títols de crèdit com a coproductor el nom d'aquell senyor. Aleshores, realitzà *The alphabet*, un curtmetratge de quatre minuts rodat en 16 mm, que interpretà la seva dona. Tracta d'una nina que s'ha d'aprendre l'abecedari però té un final molt tràgic.

*The alphabet* és una forma, en certa manera autobiogràfica, d'expressar la frustració que pateix una persona amb una naturalesa no verbal. Lynch sol·licità una beca a l'American Film Institute (AFI) per poder realitzar *The grandmother*, la seva següent pel·lícula. Calia presentar un guió del projecte. Lynch no sabia com traduir les seves idees en paraules i, finalment, va enviar uns folis que contenien poemes i petites imatges. A pesar de tot, li concediren la beca, però David Lynch realitzà la pel·lícula seguint el seu instint (o subconscient) i per res tornà a mirar aquell grapat de fulls.

Va pintar l'interior de ca seva de negre i amb el seu amic Alan Splet es passaren diverses setmanes enregistrant efectes sonors.

El repartiment l'escollí d'entre els

seus companys de feina, amics i veïns.

*The grandmother* és un migmetratge -34 minuts- rodat en 16 mm. que combina acció real i animació i conta la història d'un nin que, per evadir-se de les horribles relacions que manté amb els seus pares, sembla unes llavors a l'àtic de ca seva. Del vegetal naixent, en sorgeix una amable jaia que es convertirà en la seva amiga.

Aquest segon curt és molt més ambiciós, quant a gramàtica fílmica, que *The alphabet*. És més que una successió de plans estàtics que Lynch realitzà sense tenir gaire preparació d'escola de cinema. Igual que els seus quadres, els dos films, evoquen amb gran força un món infantil ple de temor i misteri. El color està quasi absent, predomina el blanc i negre. Però a *The grandmother* els colors vermell i rosat -la sang, els llavis, etc- estan massa forts. A causa d'un error, en el laboratori forçaren els colors ja que no sabien que Lynch havia fet maquillar de blanc les cares dels actors.

El so sí que té una importància primordial. L'utilitzà per amplificar les emocions i les sensacions

a les escenes. Per això, també, reduí els diàlegs (els seus ritmes, les veus dels actors, etc.) a l'estat pur d'efecte sonor. Emprades de forma no verbal, les paraules es convertiren en textures, arribant a tenir únicament una presència sensorial.

En els seus quadres, sovint, apareixen lletres, que fa servir com a textures, retallades soles i aferrades, formant frases. En els seus posteriors films, també, hi són presents: a la sèrie *Twin Peaks* l'assassí Bob va deixant lletres sota les ungles de les seves víctimes.

Era l'any 1970, després de veure *The grandmother* els directius de l'AFI decidiren acceptar l'ingrés de Lynch en el seu Centre per el Desenvolupament d'Estudis Cinematogràfics. Tota la família es traslladà a Los Angeles, on l'AFI tenia el seu Centre. Lynch trobà una ciutat més o manco tranquil·la i plena de lluminositat, cosa que provocà que moltes de les pors i l'angoixa amb les quals vivia al marginal barri de Philadelphia desapareguessin. Però aquell ambient i les experiències negatives viscudes foren l'embrió d'una "criatura" anomenada *Eraserhead*. ■



*Blue velvet*

In memoriam  
Jason Robards

**S**i existeix un film en la història del cine al qual li escaigui millor que a cap altre el qualificatiu de "maleït" – i això al marge dels seus valors majors o menors estrictament cinematogràfics – és, sens dubte, *Johnny cogió su fusil*, l'única obra dirigida per Dalton Trumbo, important guionista cinematogràfic represaliat pel maccartisme. Que jo recordi, no s'ha passat mai per televisió. És igualment in-

## També a Johnny li varen donar un fusell (això no és un article)

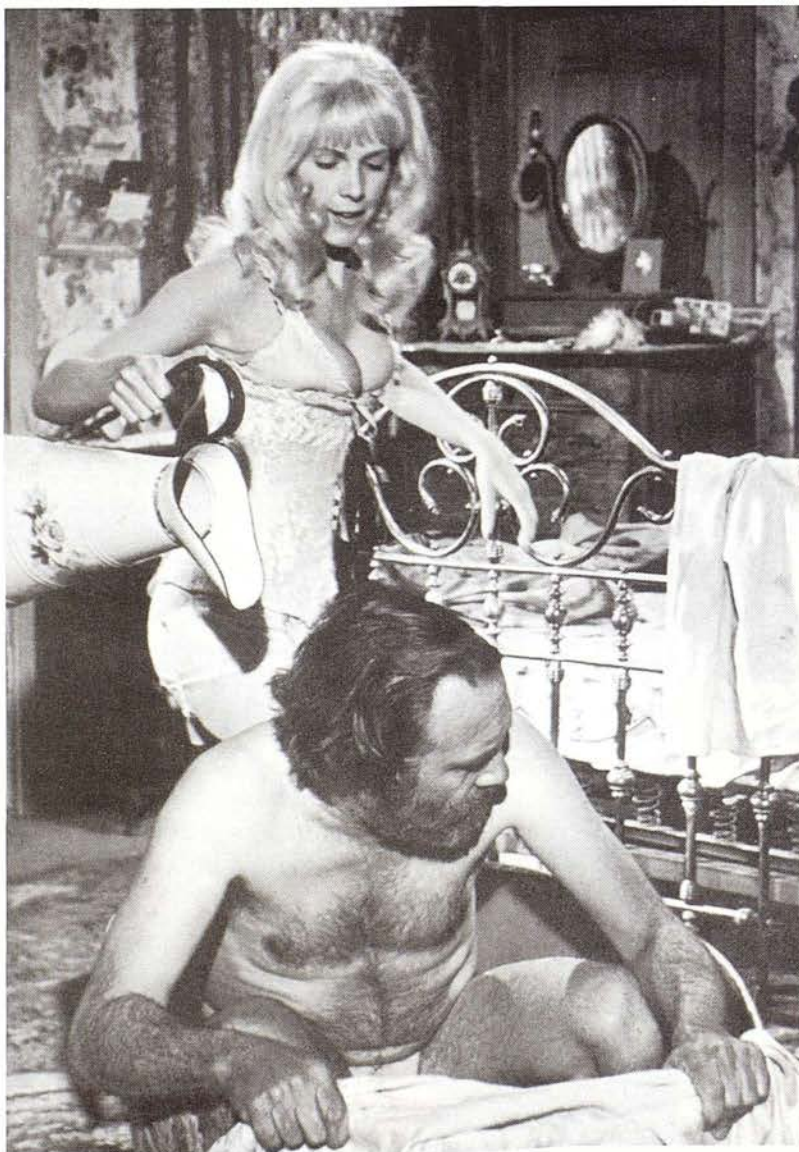
trovable a les botigues de vídeo. I és que, a més, ningú en parla mai. Com si un impenetrable mur de silenci i oblit li hagués caigut damunt.

*Això no és una pipa*, va titular René Magritte, amb subtilíssima ironia, un dels seus quadres: precisament aquell en què se'ns mostrava una enorme pipa com a objecte de la representació. Idò bé, tampoc això que ve ara –dit sense cap ironia– és un article, ja que passa de vegades que cap literatura es pot fer al voltant d'un film. Ni bona ni dolenta. Entre altres raons perquè el contingut d'unes determinades imatges gravita amb tanta força sobre la consciència moral de l'espectador –si aquesta, per poca que en

tengui, no ha esclatat en contemplar-les–, que la tinta que s'hi pugui vessar corre el risc de convertir-se en el fons en un simple gest d'hipocresia o immoralitat intel·lectual desastrosament camuflades. Tot i que després es pensi que aquell comentari no verbalitzat, aquella paraula no expressada poden testimoniar en la seva renúncia a manifestar-se una altra immoralitat o hipocresia gens inferior. Només cal aleshores tancar-nos en un cercle viciós –el del silenci còmplice o el de la inutilitat de totes les paraules– que, encara que sapiguem que Johnny és el producte, la conseqüència i la víctima d'una determinada professió, ens obligui a reconèixer-nos avergonyidament culpables. I els nostres braços, les nostres cames, els nostres ulls, l'oval dels nostres rostres ens el seguiran escopint davant del mirall mil i una vegades.

De res servirà en aquesta ocasió posar-nos mascaretes antigàs per preservar-nos del contagi que nosaltres mateixos exhalam. Perquè la malaltia –la malaltia del segle que hem deixat enrere– es troba arrelada en nosaltres des de molt abans que els primers símptomes ens duguessin a cobrir-nos amb dotzenes de màscares o caretes suposadament protectores. I és una tasca inútil que ens esforcem a alleugerir el dolor d'aquest càncer que a tots ens corseca amb digressions literàries o en aberrants tertúlies de sobretaula i de cafè que, si conviden a res és al vòmit, i que en el fons amaguen un irrefrenable desig de tallar-se les mans i la llengua.

Dalton Trumbo sap que la culpa és dins tots nosaltres. No una culpa original –una mena de pecat d'estirp evangèlica per a riota de tots els mortals–, sinó una "culpa" guanyada a pols per l'home com a subjecte de la història: una "culpa" treballada dia a dia, estratègicament planificada, racionalment desenvolupada i tecnològicament i industrialment controlada (vuitanta milions de cadàvers des de la Primera Guerra Mundial; cent cinquanta milions de ferits i desapareguts), que Trumbo i Johnny s'encarreguen de tatuar-nos a sang i foc des de la pantalla. ¿Serem capaços, en la nostra condició de simples espectadors, d'acceptar el rept que ens proposen? ¿Refusarem, ben



*També memorable varen ser les seves recreacions del personatge de Dashiell Hammett a Julia de Fred Zinnemann i molt especialment el seu antològic Cable Hogue, protagonista del film de Peckinpah La balada de Cable Hogue.*

al contrari, entrar en un joc tan tràgic? És igual. En tots dos casos tenim la partida moralment perduda d'antuvi. Tan sols ens queda el patètic gest de gratarnos la sarna que ens menja. I el conven-

ment, molt lentament sobre la nostra pell, amb la punta dels dits, les paraules *Merry Christmas*, com si novament es posàs en moviment el projector i ens trobàssim situats en el centre d'una de

lencònic i sòbriament destrossat per l'alcohol i la tuberculosi (*La hora de las pistolas*, de John Sturges), en un registre interpretatiu diferent, però no inferior als encarnats per Kirk Douglas a *Duelo*



ciment de saber que el vespre que tornem a veure el film tendrem tenaços malsons.

Una rata enorme, grisenca, correrà per la nostra cara i no ens la podrem llevar de damunt: no tendrem braços. Ni podrem arrencar a córrer: no tendrem cames. Potser només arribarem a dialogar en somnis amb el nostre pare allà, en els verds camps de l'Edèn de la infantesa, qui, cosa curiosa, tindrà els trets facials de Jason Robards\*. I, si s'estravé, li demanarem perdó per haver extraviat en certa ocasió la canya de pescar, aquella amb les guies d'ambre, l'objecte més preuat de la seva vida. O potser una al·lota—sempre en somnis: un altre somni dins del malson—semblant en tot a l'admirable Diane Varsi ens provoqui, amb tota la tendresa del món que ens cap dins una mà, el nostre darrer orgasme. I fins i tot pot passar que tota la vida acumulada en aquest orgasme provocat—benedicció del cel en la terra—, quan ja no queda temps ni terra ni molt manco cel al qual aferrar-nos, ens recordi que fa temps vàrem ser alguna cosa més que no un tronc humà i un bocí de cervell que encara pensa. I aleshores—en somnis tot és possible— pot passar que algú (la mateixa al·lota-infermera d'abans) dibuixi lenta-

les escenes més trasbalsadores de la història del cine. Perquè passa que—ni pel·lícula ni article ho podran evitar ja—Johnny ha vingut a instal·lar-se com un hoste incòmode en la nostra part més profunda, encara que no ho admetrem, preocupats sempre a compondre hipòcritament el gest i trobar el to de veu més adequat per a cada instant. També pot passar que quan menys ho esperem—en un somni més inquietant que no és habitual— l'orbe esclati i quedem sense Johnny i sense nosaltres. I aquest dia, el mirall tornarà a qui s'hi contempli—si queda algú per fer-ho— tots i cadascun dels forats de Johnny, tots i cadascun dels seus buits expoliats per la insània de la guerra. I aquest dia, també nosaltres, fills vergonyosos d'un segle que ens fa sentir calfreds en saber que pertanyem a una raça anomenada humana, serem també un forat, un buit i una absència per omplir, un SOS angoixós que ja ningú podrà callar. La resta serà silenci: *Dulce et decorum est pro patria mori.*

\*Jason Robards: magnífic actor d'estirp bogartiana (no debades Lauren Bacall va acabar casant-s'hi en enviudar de Bogie) que ens va llegar per a la posteritat un bon grapat d'inoblidables interpretacions: un Doc Hollyday ma-

de *Titanes* també de Sturges (un Hollyday més tens i crispat) i per Arthur Kennedy (un Hollyday més irònic i desimbolt) a l'admirable entreacte de la partida de pòquer a *Cheyenne autumne* de John Ford. També memorable varen ser les seves recreacions del personatge de Dashiell Hammett a *Julia* de Fred Zinnemann (el comiat a Julia i Lillian Hellman al port en el moment d'embarcar-se cap a Europa és dels que acrediten un actor); el seu personatge de pistoler Cheyenne a *Érase una vez en el Oeste* de Sergio Leone, protagonitzant una inoblidable escena de declarada i alhora tendra misoginia al costat de Claudia Cardinale (en clara demostració que Leone no només era capaç del pitjor sinó també del millor, com s'encarregarà de confirmar la seva obra pòstuma: *Érase una vez en América*); i molt especialment el seu antològic Cable Hogue, protagonista del film de Peckinpah *La balada de Cable Hogue*, la mort del qual permet que el brivall reverend encarnat per David Warner pronuncii el més inoblidable epitafi de tota la història del cine, en recordar a Déu que si no va alerta amb Cable Hogue li robarà la cartera a l'altre món. I el cor, hi afegirem nosaltres...■

Joan Obrador

H e tornat al cinema, vull dir, després d'un parell d'anys torno a fer un comentari d'una pel·lícula que ara mateix es projecta als Cinemes Renoir; es tracta d'un film amb valors rellevants i d'una actualitat absoluta —ara que ha arribat a la Casa Blanca el responsable directe de moltíssimes execucions legals—: *La veuve de Saint-Pierre*. A la seva darrera pel·lícula, Patrice Leconte torna a reflexionar sobre el desig humà d'un amor absolut i de la seva impossibilitat pels impediments de la vida quotidiana. Però, aquesta vegada, una temàtica intimista es veu emmarcada en un context de crítica social: la denúncia de la injustícia de la pena de mort.

L'any 1990, aquest director, ja ens va sorprendre amb un estrany personatge que, a la seva infància, va decidir que no aturaria fins aconseguir l'amor de la seva vida: una perruquera. I quan la trobà s'oblidà del món. Endavant, el seu món només seria la perruqueria i les mil fragàncies que exhalava. El capità de Saint-Pierre és el mateix home i l'illa blanca és la perruqueria. Ell només viu per a ella, fins i tot, la legalitat de la República francesa queda en segon lloc davant dels desigs de la seva estimada. L'amor del capità és absolut, no importa ni el que puguin pensar els altres ni que pugui perdre la vida en l'intent. De fet, la seva oposició a la pena de mort no és un fet racional,

sinó que es fruit de l'amor que sent cap a la seva esposa. Madame La, en cert sentit, també és la *perruquera* de 1990: una dona deliciosa, amb cutis de melicó, llavis sensuals i ulls d'un negre profund, encisadors. Madame La també sembla amagar un enigma però ella no serà víctima del sense sentit de la vida, més bé li ferirà la justícia de l'estat. Ella porta el cor a la mà i vol mostrar la veritat a tothom: no hi ha ésser humà tant malvat que es mereixi la pena capital. No hi ha assassins, sinó persones que assassinen. I, aquell que assassina avui, demà pot penedir-se'n. És més, com podem comprovar als corredors de la mort nord-americans, la persona que mata, passat el temps, pot arribar a ser una persona completament inofensiva i disposta a donar un cop de mà a tot aquell que li demani ajuda. Un home íntegre, que ha dominat tota la seva vida, pot matar un altre en un minut de follia. Per això, la mort de Neel, i de qualsevol altre, es un càstig inhumà.

La Viuda de Saint-Pierre oposa a la racionalitat assassina de l'estat el sentiment humà de la veritable simpatia. La simpatia, en sentit propi, exigeix la capacitat de posar-te en el lloc de l'altre. Comprendre les raons per actuar dels altres, que no vol dir acceptar qualsevol aberració, sinó que tothom pot equivocar-se i, l'endemà, pot millorar. Però la guillotina barra el pas a qualsevol rectificació possible. Per als representants de l'estat a l'illa, tant fa que Neel demostrï, una i altra vegada, que la seva natura moral és molt millor que la de la majoria dels homes. Ell va matar i la República té l'obligació d'eliminar-lo. Front a l'autocomplaència i hipocresia de la classe benestant de l'illa de neu, Patrice Leconte contraposa totes les vessants possibles del

veritable amor: el capità estima l'ànima i desitja el cos de la seva dona fins al punt d'acceptar el màxim càstig possible sense immutar-se. Només el fet d'olorar la seva roba interior, omple de sentit la seva existència. Madame La, a la vegada que correspon l'amor del capità, mostra fins on arriba l'autèntica solidaritat, fins a quin punt hem d'estimar l'altre pel simple fet de ser un ésser humà. Nell es farà voluntari per desembarcar *la vídua* —la guillotina— que l'havia de tallar el cap, per deixar-li en herència una petita fortuna a la mare dels seus fills. A aquest film, com a mínim, hi ha dues escenes impressionants: quan Nell ja té plena consciència de l'irremissible final de la seva vida i l'han tancat definitivament a la cel·la, treu per dues vegades les mans entre els barrots de la porta. La primera vegada, per tenir el darrer contacte físic amb la dona que porta el seu fill al ventre; la segona per agrair, de l'única manera que ho pot fer, el darrers mesos de vida que li va regalar Madame La.

Evidentment, EEUU no són Europa i, des d'aquí, no crec que podem entendre per quina raó la democràcia més gran i antiga del món mata una i altra vegada —un podria pensar que ho fan amb fruïció— els seus delinqüents més perillosos. Tal vegada Patrice Leconte ens ha obert un poc més els ulls: la justícia d'aquell gran país mata amb tanta facilitat, perquè no sap què vol dir estimar.

M'agradaria acabar assenyalant el petit homenatge que fa Patrice Leconte a Berlanga; perquè el botxí de Saint-Pierre és Pepe Isbert. Aquell pobre individu que matava perquè no sabia fer altra cosa que obeï les ordres de les autoritats franquistes. La història de *La veuve de Saint-Pierre* situa el drama de la mort en un altre temps i altra lloc, un lloc de neu i mar polar, més escaient per al cinema poètic de Leconte que per al negre realisme berlanguà; però ambdós directors mostren el mateix punt feble dels antics sistemes de justícia—mort europeus. Al darrer moment, a l'hora de posar en funcionament l'instrument assassí, l'imponent sistema punitiu es recolza sobre els membres més dèbils de la societat; aquells que no tenien cap ofici ni benefici i que l'únic que podien fer per donar menjar a les seves famílies era fer la feina bruta que la gent benpensant no s'atrevia a fer. Qui deu fer aquesta feina als EEUU? ■



Jorge Martí

En principi, no hi ha dues formes d'expressió que utilitzin llenguatges més diferents que el cine i la música jazz. En el jazz, una part molt important (sovint la més important) de la interpretació d'una peça no està escrita, sinó que s'improvisa. La partitura prèvia, fins i tot en el cas de les Big Bands, té una importància molt limitada. Més encara en formes extremes com el *Free jazz* dels anys 70.

creuament entre les diferents arts, no en la recerca d'un art total, com pomposament deien els romàntics, sinó senzillament provocant la col·laboració híbrida i creativa entre artistes de diferents disciplines.

La primera pel·lícula sonora, *The jazz singer* (1927) d'Alan Crosland, mostra precisament, amb totes les seves deficiències tècniques i argumentals, l'atracció del món del cine pel jazz. Ara bé, el món del cine, eminentment

nora no va ser casual: Irving Berlin va ser un dels responsables de la popularització de la música jazz en la dècada dels trenta, encara que també de la seva domesticació i adaptació als gustos majoritaris dels blancs. Malgrat això, moltes de les seves cançons han esdevingut estàndards habituals en el repertori de qualsevol cantant de jazz posterior.

Ara bé, el cert és que la relació entre el jazz i el cine és molt anterior a l'a-



En canvi, en el cine tot és planificació. Quan s'han intentat experiments d'improvisació —pensem en el cas de certes pel·lícules de Passolini de finals dels 60, com ara *Teorema*— els resultats han estat catastròfics. Sense un guió no hi ha cine. Un dels moments fonamentals d'una producció cinematogràfica és el del muntatge, en què qualsevol mena d'improvisació pot malmetre l'eficàcia narrativa del millor film. No obstant això, i a despit de les seves evidents diferències, el cine i el jazz han mantingut durant anys una fructífera col·laboració mútua. No hem d'oblidar que ambdues són formes d'expressió artística que han nascut i han arribat a la seva majoria d'edat durant el segle XX, un segle que, si per alguna cosa s'ha caracteritzat, és precisament pel mestissatge i per l'en-

blanc en aquell moment, no estava preparat encara per entendre i tractar amb respecte l'àmbit negríssim del jazz. Al Jonson, el protagonista de la pel·lícula, és un blanc pintat de negre, i la música jazz a què fa referència el títol no és en realitat jazz, sinó música de *vaudeville*, melodies meloses que estan molt lluny del jazz o del blues que durant aquells mateixos anys fan furor a Nova Orleans o al clubs de Harlem, com ara el famós *Cotton Club*, del qual tornarem a parlar. No serà fins a l'any 1931, amb *Hallelujah* de King Vidor, que Hollywood tractarà amb la dignitat que es mereix la música afro-americana, en aquest cas no tant el jazz com el gospel, amb una magnífica partitura de Irving Berlin. Hem de dir que la tria d'aquest músic com a responsable de la banda so-

parició de cine sonor. La música jazz constituirà, a partir de la dècada de 1910, el material bàsic pels pianistes, organistes i petites orquestres que acompanyaven en viu la projecció de les pel·lícules mudes. Alguns dels músics de jazz més importants d'aquelles dècades, com el pianista i cantant Fats Waller o el violinista francès Stéphane Grappelli, varen iniciar les seves carreres en aquesta curiosa activitat. Durant les projeccions, els músics s'havien d'adaptar en temps real a les peripècies de l'acció, una exigència de mal·leabilitat a què els músics que millor podien respondre eren sens dubte els músics de jazz. És una llàstima que la falta de gravacions no ens permeti conèixer una mica millor aquella música sense la qual no es podria entendre el cine mut. ■

Eduardo Jorda

Poques dones han tengut un rostre més intel·ligent que el d'Agnes Moorehead. Poques dones han aconseguit sonriure amb un somriure més glacial. Els qui érem nins els anys setanta la vèiem a la sèrie *Embruixada*, en la qual Agnes Moorehead interpretava la bruixa Endora, aquella dona felina i madura que sempre estava disposada a fer-li la vida impossible al cretí del seu gendre. La filla d'Endora era la insulsa Elizabeth Montgomery, rossa i saludable, tan llustrosa com un pot de mantega de cacauet. Els nins estàvem

enamorats d'aquella doneta; i en canvi, ¿quin adult assenyat s'hauria pogut enamorar d'Agnes Moorehead? La seva bellesa hostil, fins i tot quan tenia més de cinquanta anys, estava feta per presidir un temple dedicat a una deessa que exigia sacrificis humans. A quines afrontoses humiliacions hauria estat capaç d'obligar als seus enamorats? Quines capricioses exigències hauria volgut imposar als seus admiradors?

Si pensam en la Deessa Negra de Robert Graves, la imagina amb els trets angulosos d'Agnes Moorehead, amb el somriure despectiu, amb les

celles incrèdules de pagoda oriental. Robert Graves deia en un dels seus poemes que totes les paraules pronunciades davant la Deessa Negra perdien el sentit i es convertien en bagatel·les. I sospitam que això podia passar amb facilitat davant el rostre d'esfinx d'Agnes Moorehead: qualsevol cosa que diguéssim davant d'ella es tornaria a l'instant una punyent estúpidesa que ni tan sols mereixeria el seu menyspreu. No hi hauria frase prou profunda per interessar-la, ni acte suficientment dòcil per aplacar el seu orgull. Robert Graves té també un poema ("In Her Praise") en què parla d'una dona que deixa el seu amant travessat per punyals, després d'haver-li robat la bossa i els anells. Una dona així no podria tenir cap més rostre que no fos el d'Agnes Moorehead. En una làpida, esculpit en pedra, aquest rostre podria representar d'impàvid Àngel de la Mort. És normal que Agnes Moorehead s'especialitzàs en papers de governanta, de fadrinanga, de majordoma arrogant i superba. Sense haver llegit ni una sola paraula de Freud, havia après tota la teoria freudiana de la casa d'hostes, a les reunions familiars, als internats, a les esglésies. En tenia prou si es fixava amb les ties fadrines que feien ganxet mentre s'engronaven amb rítmica violència al balanci, o si escoltava el veïnat taciturn que es passava el vespre traginant mobles i fent grinyolar les taules queixoses del trespol. I així va aprendre a expressar la dissimulació que amaga els greuges íntims, o el dolor que carregam a l'esquena com si fos una discreta taca cutània en el rostre. Molt prest va saber que hi havia homes i dones que s'havien passat la vida sense atrevir-se a contar a ningú quines apegaloses imatges els turmentaven en la foscor. Va saber que hi havia dones infelices que aparentaven ser mares satisfetes, homes dissortats que fingien no desitjar res al món, velles malcarades que enyoraven la breu joventut que s'havia tudat en un instant, com un aguiat socarrat per culpa d'un descuit.

Agnes Moorehead va ser una de les grans "dolentes" de Hollywood, però la paraula "dolenta" és injusta i a més inexacta. En les seves composicions





*Per molt malvada que fos en el seu paper, Agnes Moorehead no expressava la simple maldat, sinó més aviat tot el cúmul de circumstàncies que l'havien feta necessària.*



de personatges, Agnes Moorehead aconseguia quedar sempre a estalvi del que és primari, del que és instintiu, del que és incontrolable, del que és elemental. Tot ho sublimava, tot ho elevava a una categoria superior. La seva maldat no desembocava mai en la perfídia o en la infàmia: no s'acarnissava amb les víctimes, ni les humiliava, ni les traïa, perquè ella no volia caure tan baix. Preferia el menyspreu, la distància, el silenci. I així era en tota la resta. Agnes Moorehead podia estar dominada per la cobdícia però no per la rapacitat. Podia caure en el dolor però mai en el sofriment. Si lamentava qualche acte seu, no es penedia mai d'haver-lo realitzat. La seva primera norma de conducta era no deixar-se dur pels impulsos: s'estimava més que el fred intel·lecte la dominàs fent espetegar un silenciós fuet de set coes. I per això

la seva intel·ligència no deixava pas mai a l'astúcia, aquell recurs vulgar. I per això el seu amor anava sempre més enllà del que senten la majoria dels éssers humans, perquè el seu amor no tenia res a veure amb la sexualitat ni amb el plaer, sinó més aviat amb el sacrifici i la possessió, i qui sap si arribava a exigir l'entrega total i potser la mort.

Per molt malvada que fos en el seu paper, Agnes Moorehead no expressava la simple maldat, sinó més aviat tot el cúmul de circumstàncies que l'havien feta necessària. En la seva forma de mirar o de tòrcer la boca sempre hi havia l'agre regust de les coses que es malmenen, dels projectes contrariats, de la vida desaprovechada. En veure-la, s'intuïa que Agnes Moorehead sempre sabia què volia, però que no ho havia pogut aconseguir per un seguit d'inconvenients i

casualitats. Possedia determinació, voluntat, mitjans, però un obstacle infranquejable s'interposava sempre davant del que volia assolir. Els homes s'estimaven més altres dones més fàcils de manejar, els negocis en què ella participava feien fallida, les cases que li agradaven s'assentaven en terrenys insegurs o tenien els fonaments crullats. ¿I què hi podia fer, aleshores, si no era manejar la maldat com si fos la fràgil pantalla amb què intentava defensar-se del món?

Ningú podria imaginar, veient la mirada esmolada i les seves faccions cantelludes, que Agnes Moorehead es va casar dues vegades, la primera als 24 anys, i que fins i tot va tenir un fill, Sean. I no és fàcil sospitar que la seva infantesa i joventut varen passar en bovines ciutats de l'Oest Mitjà americana. Ni tampoc que fos ballarina i cantant, durant tres temporades, a

...Orson Welles li va confiar el que seria el millor paper de la seva vida.  
Va ser el de la fadrinanga i frustrada tia Fanny Minafer a *El cuarto mandamiento*  
(*The Magnificent Ambersons*, 1942).



l'Òpera Municipal de Saint Louis. Les dades, però, són inqüestionables. Va néixer a Clinton, Massachussets, el 1906. Va anar a la universitat de Wisconsin, on va estudiar literatura anglesa i declamació. Després va començar a fer classes a una escola, però la feina de mestra no li devia agradar molt. Aviat es va posar a fer feina com a cantant a dues emissores de ràdio de Wisconsin, i en poc temps va començar a actuar com a actriu radiofònica. El 1928 va debutar en un teatre de Broadway i el 1937 es va integrar en el Mercury Theater d'Orson Welles. Aquest la va fer debutar en el cine amb el petit paper de la mare de Charles Foster Kane (*Ciudadano Kane*, 1941). Agnes Moorehead va ser una mare intemporal, gairebé de tragèdia grega, coberta per un gipó negre sota la neu. Per expressar la seva desconfiança i ansietat, l'aprensíó i alhora els desitjos d'una vida millor per al seu fill, hi va tenir prou amb un lleuger tremolor imperceptible en els llavis, una mirada desvalguda, un moviment inconscient de la mà ajustant el gipó al coll. I després va agafar el seu fill per les espatles i el va obligar a donar la mà al desconegut que arribava de Déu sabia on dient

que era el nou tutor del nin. I amb aquestes poques coses, aquella dona ja havia deixat molt clar que es trobava disposada a desfer-se del seu fill i entregar-lo a aquell desconegut, per molt que li dolgués, per molt que la seva vida estàs destrossada a partir d'aquell moment.

Després d'aquest breu paper, Orson Welles li va confiar el que seria el millor paper de la seva vida. Va ser el de la fadrinanga i frustrada tia Fanny Minafer a *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942). La RKO va suprimir quaranta-cinc minuts del muntatge ideat per Welles, però la pel·lícula segueix sent grandiosa. De la mateixa manera que un nin avorrit treu d'un armari fins a la més inútil jugueta, Agnes Moorehead va saber extreure d'un cor desconsolat tots els registres de l'amargura i l'infortuni. En els ulls de la tia Fanny es podia percebre la brillantor angiosa d'allò que els poetes barrocs en deien el foc glaçat. Cadascun dels seus moviments parsimoniosos era una amenaça i alhora una involuntària declaració de deconhort. Cada paraula que pronunciava deixava escapar una ràfega del vent gelat que bufava en el seu interior.

Molts dels papers que Agnes Moorehead va fer en els anys quaranta estaven fets a la seva mida. Va ser la severa tutora de la jove protagonista a *Alma rebelde* (*Jane Eyre*, Robert Stevenson, 1944), al costat d'Orson Welles i Joan Fontaine. Charlotte Brontë, l'autora de la novel·la en què es va inspirar la pel·lícula, havia hagut de suportar moltes institutius i governants durant la seva curta i dissortada vida. Ara no podem imaginar-les sense la mirada polar ni els gestos reservats d'Agnes Moorehead. A *La senda tenebrosa* (Delmer Davis, 1947) l'actriu va donar vida a un dels seus personatges més famosos: la malvada Madge Rapf, la dona que per despit assassina la dona de Humphrey Bogart i l'envia amb un fals testimoni a la cambra de gas de San Quintin.

Agnes Moorehead, però, necessitava papers més complexos, dignes de la ment laberíntica d'un Henry James. I per això un dels personatges més adequats al seu talent va ser el de *The Lost Moment* (*Viviendo el pasado*, Martin Gabel, 1947), que no és res més que una adaptació de la novel·la curta *Els papers d'Aspern*, de Henry James. Per a la seva història, situada en un decrepit casalot venecià on viuen una anciana fadrina americana amb la seva neboda, James es va inspirar en la recerca d'unes cartes escrites per Lord Byron a una de les dones que va estimar en la joventut. I a la pel·lícula, Agnes Moorehead va ser Juliana Bordereau, la intel·ligent, despitada i sinuosa anciana a qui havien estat adreçades les cartes d'un suposat poeta que nomia Jeffrey Aspern. Al final del relat, l'anciana destrueix les cartes d'Aspern quan veu que l'home que les cerca no té cap intenció de casar-se amb la seva neboda (de la mateixa manera que el poeta, al seu moment, no havia volgut casar-se amb ella). Per a la crítica, *Viviendo el pasado* va ser "un notable melodrama sobre la força d'un amor que ha pogut vèncer fins i tot la mort." Al món de Henry James les coses no estan mai tan clares: no hi ha melodrames, ni amors que vencen la mort; tot és més ambigu, més indefinible, més impenetrable. Si mai hi va haver

*Per sort, Agnes Moorehead va poder canviar de registre interpretant dones felices o com a mínim aparentment satisfetes amb la seva vida.*

un amor entre Juliana i el poeta, ara ja només queda el fred desengany i aquella neboda a qui ningú estima, que bé podria ser la filla natural que Juliana va tenir del poeta en lloc de la neboda.

Per sort, Agnes Moorehead va poder canviar de registre interpretant dones felices o com a mínim aparentment satisfetes amb la seva vida. El 1953 va fer *Obsesión* de Douglas Sirk, en la qual era la comprensiva infermera de la fada i desgraciada Jane Wyman, que arribaria a ser primera dama dels Estats Units quan va ser elegit president aquell pobre home que nomia Ronald Reagan. I a *Sólo el cielo lo sabe* (1955), també de Douglas Sirk, Agnes Moorehead era l'amiga de la protagonista —també Jane Wyman—, qui aquesta vegada es botava les normes socials quan s'ena-

riures càlids i els moviments pausats quan se servia un martini, perquè Agnes Moorehead sabia posar al descobert quina classe de prejudicis i mesquineses s'amagaven rere aquella educada façana. En les mateixes dades, un intermedi exòtic la va dur a interpretar la mare de Gengis Khan a *El conquistador de Mongolia* (Dick Powell, 1956), rodada al desert de Nevada poc temps després que hi haguessin fet proves nuclears. Després va fer alguns dels seus papers més extravagants: va interpretar una monja, i una reina mare, i una comtessa frívola i bocamolla, i una jutgessa. També va fer una pel·lícula de terror de baix pressupost amb Vincent Price: *The Bat* (Crane Wilbur, 1959), que contava per mil·lèsima vegada la història de l'inevitable casolot gòtic on es cometia la inevitable cadena de

ven en els seus precs per demanar-li un ascens laboral o bona sort en la primera cita amb una caixera de supermercat. En aquest període final de la seva carrera, Agnes Moorehead va tornar als personatges dels seus millors anys, però es tractava de papers excessius i molt poc subtils. A *Canción de cuna para un cadáver* (Robert Aldrich, 1964) era Velma Cruther, la fidel criada de la turmentada i alienada Charlotte (Bette Davis). La submissa Velma vestia amb parracs, duia una teranyina grisa en lloc de cabellera i mirava per la finestra amb uns ulls desorbitats de pertorbada. I a *¿Qué le pasa a Helen?* (Curtis Harrington, 1971) Agnes Moorehead va tenir una intervenció encara més breu, en la qual era una predicadora ampul·losa i histèrica (quin predicador, per cert, no és les dues co-



morava del seu jardiner. Aquest, per descomptat, no era un rústec forçut i desmanegat que menjava tabac i llegia revistes pornogràfiques, sinó que resultava ser una altra vegada el melós i lacti Rock Hudson. La Moorehead es posava al començament de part de la seva amiga, però després cedia a les pressions del seu respectable cercle d'amistats. El més notable del seu paper eren els som-

crims. I a *Jessica* (Jean Negulesco, 1962) va ser una endolada i rica viuda siciliana que no es permetia mai ni un somriure ni un gest amable. En els anys seixanta, Agnes Moorehead va assolir la seva més gran popularitat gràcies al paper d'Endora a la sèrie *Embruixada*. Encara avui hi ha a Amèrica una Església d'Endora, a la qual pertanyien alguns dels seus patètics admiradors, que la invoca-

ses alhora). Cap d'aquests personatges decrepits va fer justícia del seu talent: l'actriu havia perdut el somriure glacial, els moviments sinuosos i aquella forma perversa d'acariciar el respatler d'un sofà o passar-se la mà per la barbata. Les seves darreres actuacions varen ser en insubstancials programes televisius. I Agnes Moorehead va morir el 1974, víctima d'un càncer de pulmó. ■

## El modern de Santa Catalina. Un cinema i una època

Miquel Sbert Barceló

**H**l Modern apareix durant un període especialment gris de la moderna història econòmica illenca. Mallorca no va saber aprofitarse de la neutralitat espanyola durant la Gran Guerra per posar les bases per a una indústria pròpia. Quan la gent esperava que amb el final de la guerra els preus de les subsistències baixarien, els nostres acaparadors s'estimaren més seguir venent a l'exterior que pagava millor que malvendre les subsistències a Mallorca.

El contraban de productes de primera necessitat dels pobles cap a la ciutat era pràctica comuna:

Els maturistes s'esposaven a què els ho prengueren tot en arribar a l'aduana de Palma.

*Eren tres oués als quals les preguntà un de s'aduana:*

*-Qué hey ha res de pago?*

*-No.*

*-No basta que heu digueu. Jo sé que voltros tres feis contrabando d'ous y per tant entrau aquí dins per esser reconocuts.*

*Aquells tres homes entraren y per poch pegan d'esquena, cuant ets ous els afi-*

*naren. Que vos creis! Ell los en trobaren entre ells tres, mitja dotzena. (Foch y Fum, 7/2/1919)*

De fet el febrer del 1919 els ciutadans en estat de guerra saquegen la plaça d'abastos i alguns magatzems cercant queviures. Hi ha contínues vagues de picapedrers, selleters, metal·lúrgics, carreters, estorers, teixidors, etc. demanant pujades de salaris i la jornada de vuit hores.

Les carreteres també es troben en un estat deplorable:

*Arribam a son Caliu*

*sense sufri averia*

*peró n'hem duit aquest dia*

*de pols fins a sa ... guatlara.*

*(Foch y fum, maig de 1919)*

En aquestes coordenades apareix a Santa Catalina el cine Modern, una sucursal del Modern de la plaça de Santa Eulàlia, i del mateix propietari, Emili Villalonga. Aquest gran local estava situat al carrer de la Fàbrica a l'edifici de la fàbrica de fustes de Pieras i Cabrera, tenia un pis principal on la preferència estava situada darrera, un poc més elevada, dos pi-

sos i un amfiteatre. Tenia quatre portes de sortida i 1.500 seients. En aquesta època de la màxima popularitat de les sèries silents ja existia al barri el cinema Victòria -obert el desembre de 1913-. El Modern es va inaugurar amb un concorreguda sessió en què després d'una sèrie de projeccions, hi va haver ball de saló i es va encantar un ram de flors tot a benefici de la Creu Roja. Es va inaugurar amb la sèrie *El Blanco trágico*, amb el popular Polo.

Al cap de pocs dies la càbina es va calar foc. Per sort estava reglamentàriament aïllada i el foc no va passar a la sala.

El març del 1930 instal·là el sonor. Recordem que l'empresa era la mateixa del local que havia introduït el sonor a Mallorca dos mesos abans.

El 1973 i malgrat el decrement d'assistència de públic, el Modern afronta la crisi amb una reforma que inclou la reducció del nombre de butaques i es converteix en sala d'estrena.

Tanca el 1985. Ara després de quinze anys abandonat, ha desaparegut. ■



# Cartes (d'amor?) a Bogart (III)

Toni Roca

**E**stimat Bogie: Ja veus, ha plogut avui una misèria d'homes i d'estels i el meteoròleg, l'home del temps, que diuen els periòdics, havien anunciat a tot vent i a tot rompre una esplendorosa tempesta d'aigua i un excel·lent acompanyament d'efectes/elements elèctrics. Bé, però encara és d'hora per parlar de forma definitiva sobre aquestes qüestions pensa que només són les deu del matí, segons els rellotges d'Ocean Park. A Los Angeles, aproximadament mitjanit i l'espectacle de les avingudes, el paisatge urbà mostrarà tota la intensitat plena de la ciutat.

I avui, davant l'horitzó de Brooklin, els nens lluny de la remor del carrer 42, ja han sortit a jugar. Des del finestrall els observo amb certa tristesa, tal vegada aquest puta instint matern que diuen que tenim les dones del món, ha començat a bullir al meu interior. Per cert i parlant de mares, ahir em va trucar la meua. Ara viu a Illinois, ella, ja sap, ho va veure l'altre dia a un noticiari que passaven al cinema del poble, la història de les nostres relacions, i fins i tot creu que ja hem creuat el que ella anomena "prova del llit". És molt emprenyador, ara que a la fi que ens trobem sortint d'un túnel fosc, que hagi d'aguantar les paraules, també els crits, de la meua pròpia mare. "Crec, Laurie, que tot això que fas amb el Bogart no, està gens bé, tingues en compte que al marge de ser un home casat, bon Déu meu i tres vegades!, el que implica que és una persona irregular i desequilibrada, pensa que té 41 anys, 20 més que tu, pobre nois encara inexperta, jueva de religió, enlluernada pels llums primeres de Hollywood...". Com podràs comprovar, Bogie, tot això sembla ja una clàssica i estúpida història d'incomprensions familiars una mica ridícula, d'altra banda aquesta influència jueva em cansa i em pesa, em posa una mica histèrica. I no és precisament l'hora i el moment adequat per renunciar ni pública ni de forma privada a cap religió. Però això de la sang jueva que corre per les venes pot arribar a ser un argument confós, gairebé ombrívol. No vull pensar més i malgrat el respecte que puc tenir cap a totes les religions del món, en

aquest moment de la meua vida això hauria de passar a segon terme, diluir-se com una paperina de carnaval, dins un got d'aigua del Missisipi, per exemple. Imagina't que pugués tenir ara una mena de remordiment de consciència per tot el que ens passa des de la meua arribada a Hollywood i la trobada amb un món alhora desconcertant i vitalista, un món que he pogut contrastar amb el que respirava fa només un parell d'anys al conèixer la ciutat de Nova York i la meua primera actuació teatral a una gran ciutat.

Precisament, abans d'ahir ara que parlo de Nova York, passejant pels voltants de la Sisena Avinguda, a l'alçada del carrer 27, vaig trobar per un casual el club "The dancers". És estrany pensar que fa catorze anys tu anaves molts dies per aquest club, en aquella època encara no m'havia arribat la primera menstruació i, de veritat, el tema de judaisme era tema central a la conversa familiar i tu, amb tota probabilitat t'acostaves a la recerca d'esplendoroses dones que anaven i venien per The dancers. Tal vegada tingui raó la meua mare quan

m'aconsella que et perdi de vista i intenti trobar homes de la meua edat. Però no ho faré, Bogie, no ho faré. T'estimo prou i tinc tanta mala llet davant un cert clima familiar que el meu estat d'ànim pot esclatar d'un moment a l'altre, puc deixar de ser la noia dolça, plàcida que surt a les planes dels diaris de Los Angeles i San Francisco i palpita furiosa justament com la força de les ones del Pacífic en aquell capvespre així m'ho vares dir, com tornar a temps enrere, molt temps enrere, quan navegaves per aquells mars de Brasil, amb el Leviatán, el vaixell que tant et va influir posteriorment...he de reconèixer que la trucada de la meua mare ha tingut la "virtut" d'intranquil·litzar-me, sóc dona que oscil·la entre el virtuosisme de la serenitat i la crueltat de la impaciència. No t'estranyi, doncs, la meua reacció una mica violenta quan varem anar a aquella festa/celebració per haver iniciat després de tants problemes el rodatge de "To Have and Have Not". Temps era temps.

Un abraçada.  
Laurie ■



# Kubrick, Clarke & Ligeti: Una odissea d'homenatges

Jordi Vidal Reynés

No hi ha cap dubte que estam a l'any més oportú per retre homenatge a aquests tres monstres de la cultura contemporània. L'any 2001 serà, sense dubte, l'any de 2001, una odissea a l'espai.

I podem començar, per què no?, per Homer, creador de l'epopeia d'Odisseu, l'Ulisses d'Ítaca, que segles més tard revisava el gran Joyce. Precissament aques-

tard esdevindrà novel·la<sup>2</sup> i creen una obra mestra del cinema. La pel·lícula (MGM, de l'any 1968), ha estat considerada sempre com la millor dintre del gènere de la ciència ficció. Fou protagonitzada per Keir Dullea<sup>3</sup> (Bowman), Gary Lookwood (Poole), William Sylvester<sup>4</sup> (Dr. Floyd), Daniel Richter (Moon-watcher) i la veu de la rebel HAL 9000, Douglas Rain, que arriba a interpretar la cançó *Daisy*, just quan ha de ser desconnectada.

Si bé Kubrick havia pensat en Carl Orff, la banda sonora fou encarregada en un principi a Alex North, que ja havia musicat "Spartacus" (1960), però a la fi es decidí per autors dels anomenats "clàssics", en concret de Richard Strauss (la cèlebre obertura d'*Also sprach Zarathustra*), Johann Strauss (*El Danubi Blau*), Khachaturian

(*Gayaneh*) i, com no, Ligeti, objecte d'un estudi una mica més ample dins aquest article<sup>5</sup>. El més curiós és que Alex North obria el film amb una fanfàrria molt semblant a la de Strauss, si bé amb clares influències de Rozsa<sup>6</sup>. La primera part de la pel·lícula, *l'alba de la humanitat*, resta sense música, llevat de l'aparició del monòlit i del descobriment, per part de Moonwatcher, de les primeres armes. Molt cèlebre fou la utilització dels vals del Danubi Blau per il·lustrar un viatge per l'espai. Durant la travessia cap a Júpiter escoltam el ballet *Gayaneh*. Quant a György Ligeti, aquest compositor va néixer l'any 1923 a Transilvània, de llengua materna hongaresa i d'as-



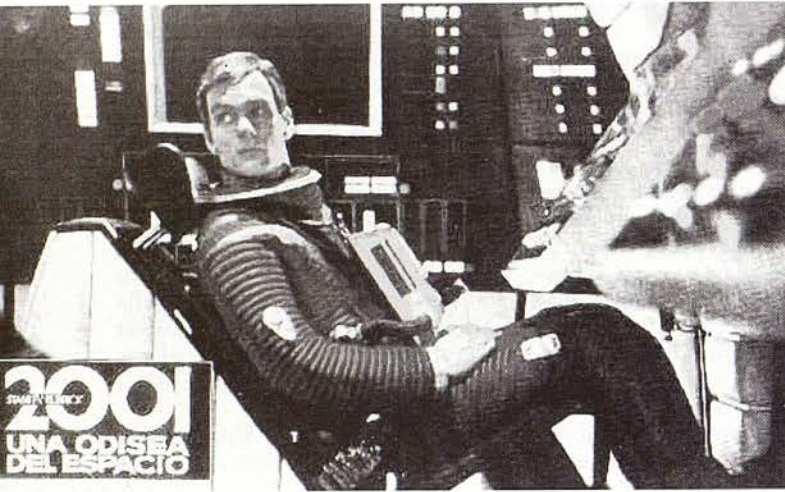
pendència jueva. Després d'estudiar música a Kolozsvár i Budapest s'instal·là a Viena l'any 1956 i es posà en contacte amb la l'avantguarda europea. Actualment viu a Hamburg<sup>7</sup>.

Kubrick aprofità tres de les seves obres per a 2001: fragments del *Requiem*, escrit per a soprano, mezzo, dos cors i orquestra (1963-1965) en versió de la Orquestra de la Ràdio de Baviera dirigida per Francis Travis; *Lux aeterna*, un canon a 16 veus que data de l'any 1966 i que hi interpretà l'*Schola Cantorum* de Stuttgart dirigida per Clytus Goffwald; *Atmospheres*, de l'any 1961, de gran complexitat cromàtica i farcida d'interval·ls de segona, que interpreta l'Orquestra de Sudwestfunk dirigida per Ernest Bour<sup>8</sup>.

Les escenes amb música de Ligeti són les que ens traslladen a allò més desconegut: el *Requiem* esdevé el leitmotiv de la roca; *Lux Aeterna* ens convida a passejar per la superfície de la Lluna fins que arribam a Clavius; *Atmospheres* acompanya Dave Bowman cap a la *porta de les estrelles*.

Altres pel·lícules amb música de Ligeti són "The shining" (1980) i "Eyes wide shut" (1999), del mateix Kubrick, i el seu concert per a violoncel i orquestra sona a "Heat" (1995), de Michael Mann.

I per acabar, dues puntualitzacions: el grup Pink Floyd mai va ser convidat a musicar 2001, com han cregut alguns; en tot cas va ser temptejat (sense èxit) per a aportar fragments del seu àlbum *Atom Heart Mother* a "A clocwork orange" (1971); per una altra part, la cançó "Space oddity" de David Bowie no té res a veure amb "Space odyssey". ■



ta parauleta de què tant en sentirem parlar aquest 2001 ve del grec "odios", camí.

El realitzador americà Stanley Kubrick (1928-1999) llegeix "The Sentinel", un relat breu que Arthur C. Clarke havia escrit el 1948<sup>1</sup>, i de tot d'una decideix fer una pel·lícula en què qualche cosa es posa en marxa quan cau. Per exemple, un monòlit que emet un senyal cap a Júpiter just quan aquells simis de fa quatre mil·lions d'anys han estat capaços d'arribar a la Lluna. És part del llarg anar de la raça humana i el desig de trobar allò que se cerca: qui és o com és Déu. Amb aquest argument, el director de cinema i l'escriptor enllesteixen el guió de "2001, a space odyssey", que més

<sup>1</sup> "El centinela" ha estat editat (en castellà) per Plaza & Janés i Contisa. Arthur Charles Clarke va néixer el 1917 a Somerset i fa trenta anys que viu a Sri Lanka.

<sup>2</sup> "2001, una odissea espacial" ho ha estat per Plaza & Janés, Salvat (col·lecció RTV) i Orbis. Publicada en català per l'editorial Proa.

<sup>3</sup> Nascut a Cleveland el 1936 i actor de televisió. Participà a la sèrie "Brave New World" (1984).

<sup>4</sup> Sylvester (1922-1995) va protagonitzar, per exemple, "Hindenburg" (1975).

<sup>5</sup> La banda sonora fou editada per MGM Records. Darrerament han aparegut noves versions amb material nou i diàlegs de la computadora HAL 9000.

<sup>6</sup> El 1993 s'edità el CD sota el títol "Alex North's 2001".

<sup>7</sup> J.C. Olite, György Ligeti. "Ritmo" 726 (2000), p. 108-109.

<sup>8</sup> Discografia recomanada de Ligeti, pel que fa a aquestes obres, "Obras corales a capella", "Obras corales", ambdues editades per Ligeti-Sony; "Musica Ricercata", editada per Ligeti-Wergo.

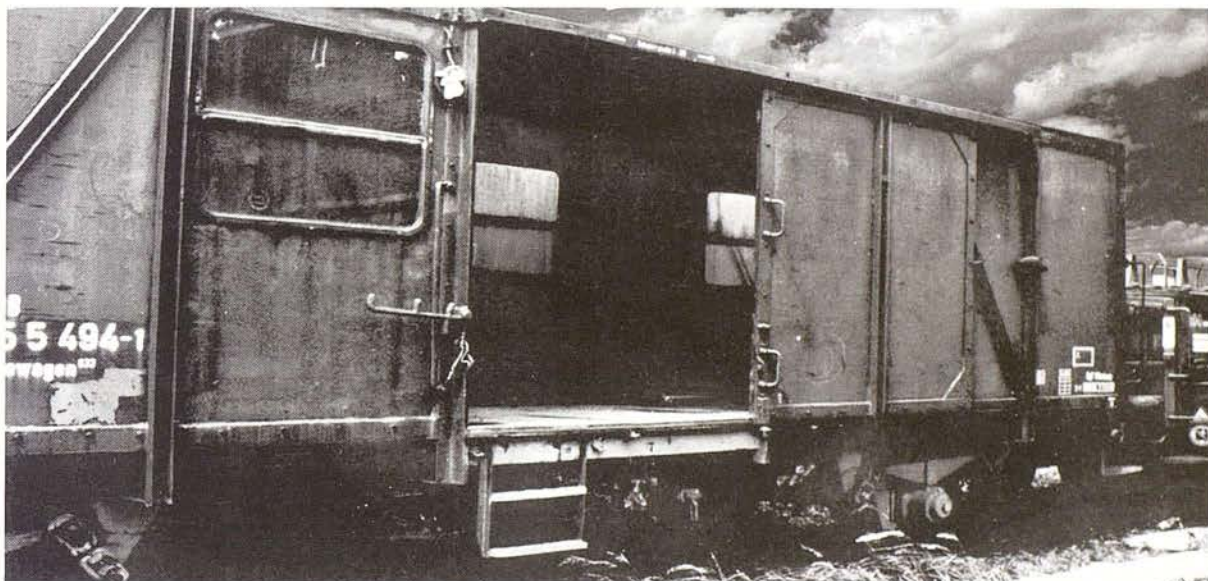
## Sobre els límits, els marges i les fronteres del cinema contemporani. Un cicle sobre la necessitat de recuperar la memòria. (II)

Josep Franco i Giner

La transiuitat clàssica entre la mirada i l'objecte, mòrbida sutura del muntatge, es torna en el cinema contemporani intransiuitat barthesiana. Vertigen que ens recorda l'Scottie davant Madeleine, cec captiu. Amb una diferència, l'enlluernament per la mirada normativa, que seria la que s'estableix en el clàssic, no impedeix en aquest altre cinema que sigui deconstruïda i que es reivindicuin també les mirades marginals. Sí, cal alliberar la mirada captiva del no-res. Si la clàssica se sustentava en un treball ben fet (raccord de contigüitat, muntatge altern, aproximació de la

tre els un temps anomenats gèneres cinematogràfics i els televisius. Els anys quaranta i cinquanta, quan la televisió començava a caminar, es produïa una davallada de la intensitat d'assistència al cinema i començava una llarguíssima reconversió dels modes de producció, distribució i exhibició del setè art. Davallada que arriba a la seva màxima expressió a les darreries dels anys vuitanta, amb la tancada massiva de sales —uns anys abans— i la reobertura de multisales mida TV. La gran demanda de cinema a través de la TV sembla una causa-conseqüència d'aquesta mutació. La diferència, l'exigència de diferència, entre l'exhibició a la sala clàssica de cinema, gran i centrada, i l'exhibició a casa o als

representar, figura sense mostrar i mostra sense figurar. Un dels trets de la postmodernitat és que el saber deixa de ser d'origen narratiu, fonamentalment narratiu, en què la causalitat, la linealitat, la relació significativa entre plans, la subordinació dels recursos tècnics a la concepció dramàtica de la història, etcètera, constitueixen els elements que conformaven la veritat cinematogràfica, la raó clàssica. La postmodernitat necessita deixar en suspens, aparentment, el dogma. Però en realitat el que fa és substituir una raó de tall narratiu per una ideologia amagada darrere d'una tècnica que es presenta a ella mateixa com a incolora, inodora i insípida. Com l'aigua mateixa. Una ideologia que el que fa realment



càmera als rostres dels actors, ubiqüitat de la càmera, etcètera), la major part del cinema actual es recolza en un absurd (?) bombardeig sense fi, ni trellat ni seguida, l'anomenat cinema postmodern. Aquí rau bona part de la tasca: alliberar la mirada: proveir-la d'apresadora de coneixement.

Aquesta era la proposta artística dels films escollits en aquest cicle, i de la proposta teòrica del seus comentaristes. Avaluat la mirada de les darreres dècades, d'ençà dels anys setanta. La mirada que construeix el producte filmic en aquesta mena de barreja de bosc audiovisual. És curiós com s'ha arribat a una metamorfosi, gairebé una hibridació, en-

multicines de rodalies, desapareix per al gran públic. De fet comença a no poder triar. Aquesta mutació del format afecta el producte i el cinema es converteix aquests anys, cada vegada més, en un subproducte televisiu que ajuda, paradoxalment, al segon boom televisiu en aquest segle. I és així com la TV es recupera gràcies al cinema, a l'oferta cinematogràfica de la TV. Però també a la demanda de publicitat sobre cinema, magazines, promocions, videoclips, etcètera, que es vehiculen a través de la TV. Un i l'altre, Cinema i TV, s'hibriden i esborren fronteres, convertint-se en el que s'ha anomenat gènere audiovisual.

Aquest gènere és un mitjà que representa sense narrar i narra sense

és controlar el significat de l'obra en disposar-la en uns espais determinats.

A aquesta proposta del bombardeig el cinema contemporani i els seus comentadors en aquestes sessions proposàvem una teoria que, sense fugir de la tècnica i de la història, ambdós necessàries per entendre millor el mitjà, consideri el cinema com un acte de coneixement que mostra i amaga a l'ensens; un joc gnoseològic no exempt de ser analitzat textualment i filosòficament mentre es fa un passeig per les anomenades mirades contemporànies. Un passeig fet també de desitjos i opcions subjectives, de seduccions i captivacions mediàtiques, renunciant, això sí, a tenir la darrera paraula. ■

# Les cent pel·lícules de la nostra Vida

**L**a sortida a la venda per part del diari EL MUNDO de *Las cien películas de nuestra vida* m'ha fet copsar novament la importància que el cinema ha tengut en la meua vida (i en la de tantes i tantes persones!). És evident que entre aquestes cent obres mestres del cinema mundial no hi són totes les que consider especialment "meves", les que a nivell particular sí que han condicionat de certa manera la meua vida. Però n'han estat editades un bon grapat. Entre les clàssiques hi podem trobar *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940); *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957); *La reina de África* (John Huston, 1951); *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941); *América, América* (Elia Kazan, 1963); *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rosellini, 1945); *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942); *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966); *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963); *Bienvenido, mister Marshall* (L. G. Berlanga, 1952)... *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961)...

## Cinema prohibit

A hores d'ara, quan ja fa mesos que dura aquesta promoció de l'art i de la cultura, encara no puc entendre quins són els mecanismes que permeten fer una oferta comercial d'aquesta magnitud. Les millors pel·lícules de la història del cinema per unes tres-centes pessetes cada cinta de vídeo! Totalment increïble! S'ha de pensar que la gent que començà a fruit del cinema a començaments dels anys seixanta (els socis dels Cine Club Universitari de Palma!), els amics d'aquell home que tant va fer pels afeccionats al cinema a Mallorca (en Francesc Llinàs) hem fet de tot per veure una bona pel·lícula. "Fer de tot" és gastar els pocs diners que teníem viatjant a París, Londres o Milà per anar a veure cinema prohibit per la dictadura o obres de difícil accés a les sales comercials de l'Estat. Entre aquestes pel·lícules

vistes amb deler a sales especialitzades o simples cines de barri de Londres i París o Venècia hi veig que surt a la venda *Senderos*

*de gloria* (de Kubrick). *Senderos de gloria* (que va estar molts d'anys prohibida a l'Estat), i també *Espartaco* (del mateix Kubrick), que va ser estrenada pels anys seixanta en el cine "Augusta" de Palma, representaren molt en la nostra presa de consciència antifeixista i antimilitarista. (*Viva Zapata!* i *Ciudadano Kane* també es pogueren veure a Palma i serviren igualment per anar enfortint el nostre amor al cinema ben fet, a l'art i, sobretot, foren útils per anar consolidant una afecció ben concreta vers un cinema compromès. Compromès amb la qualitat artística i amb els problemes que sacsegen la humanitat. Parlam de la lluita per la llibertat dels homes i els pobles, el combat contra la injustícia social, les guerres i desastres que ordeixen els poderosos de totes les contrades i de totes les èpoques contra els pobles.

Evidentment, en la col·lecció *Las cien películas de nuestra vida* que treuen a la venda EL MUNDO no hi són totes les que personalment hauria seleccionat. Pens en la importància que jo donava (i don!) a la

cinematografia de Bergman. Aquelles *Fresas salvajes* (1956) i *El manantial de la doncella* (1959)! Cap a 1960 Bergman significà el descobriment d'un cinema que era ben lluny dels esferidors fastos de la propaganda nacionalcatòlica del règim franquista. Ara bé: la selecció ha estat feta per votació popular i sens dubte la gent té unes preferències que no tenen per què ser coincidents amb les nostres dèries particulars. I, de totes maneres, dins aquest extens catàleg d'obres importants sí que podem reconèixer algunes de les produccions que romandran per sempre en la història del cinema. Hi tenim l'històric *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976) que en temps de la transició anàvem a veure entre reunió i reunió. *Novecento* acomplia el mateix paper (quant a la formació d'una consciència anti-sistema) que anys abans havien aconseguit *Sacco y Vanzetti* (Giuliano Montaldo, 1971) o *Ser o no ser*, la comèdia antinazi d'Ernst Lubitch que també havíem vist a Londres (el film va ser prohibit durant molts d'anys per la dictadura) a començaments dels setanta.

## Avantatges de la societat de consum

Com explicava una mica més amunt, a hores d'ara encara no puc entendre com és possible que a preu tan mòdic puguem disposar d'una filmoteca particular d'aquesta categoria. Poder veure en voler obres com *El tambor de hojalata* (Volker Schlöndorff, 1979); *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949); *Gilda* (Charles Vidor, 1946); *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969); *La semilla del diablo* (Roman Polanski, 1968)... Anys endarrere no hauríem pogut entendre que fos possible fruit d'uns privilegis semblants. Avantatges de la societat de consum? Si és així, si l'art és a l'abast de les grans masses de ciutadans, potser hauríem de fer un cant a aquesta ben concreta possibilitat. Era z imaginar en un passat recent que poguessis tenir a casa teua, per veure en qualsevol moment i circumstància, tantes obres cabdals de la cinematografia mundial. ■





Paula Aranovich

El propassat dia 8 es va inaugurar la novena edició del festival de cinema espanyol contemporani en el prestigiós Lincoln Center de la ciutat de Nova York. El cicle es va obrir amb una roda de premsa a la qual assistiren prominents figures del cinema espanyol actual: Mateo Gil, Alex de la Iglesia, Laura Mañá, Eduardo Noriega, Gracia Quejereta, Ventura Pons, Helena Taberna i Imanol Uribe. Richard Peña, director del programa de la Film Society del Lincoln Center, va actuar com a moderador d'una interessant conferència a on els actors i directors participants oferi-

*the pretty horses*), Marisa Paredes i Javier Bardem (guanyador del premi Volpi al millor actor en el Festival de Venècia)- han fet d'aquest festival una part essencial del programa anual de la Film Society".

"Spanish Cinema Now" és una revisió de les tendències d'enguany, així com dels canvis experimentats pel nostre cinema, en inevitable comparació amb el gegant nord-americà. Un dels temes tractats a la conferència d'obertura va ser l'abundància d'estrenes dins del gènere "thriller", un clàssic del cine USA adaptat a la cultura espanyola, sens dubte resultat de la nova generació de directors nacionals que va créixer sota la influència de les "B mo-

llor. Si bé és cert que el mercat regularà la producció, és sempre positiu el fet de tenir aquestes pel·lícules a la nostra cinematografia". Tot i això, la quota de pantalla del cinema espanyol en el nostre país ha baixat a un 8-10% respecte al 15% de l'any passat. Aquesta dada pot parèixer sorprenent, però el cert és que Espanya és el país que més pel·lícules nord-americanes exhibeix a les seves sales de cinema. "Nosaltres vèrem crear el problema va explicar el director i guionista Àlex de la Iglesia-, s'ha de cercar un buit en el nostre propi país. Necessitam prendre'ns seriosament el nostre cinema, promocionant-ho com a indústria. No doblar pel·lícules estrangeres



ren els seus punts de vista sobre l'"estat de la nació", pel que fa a producció cinematogràfica. En paraules de Peña: "L'interès creixent i continuat en el cinema espanyol contemporani- que s'ha fet evident amb el gran èxit de taquilla de pel·lícules com *Todo sobre mi madre*, d'Almodóvar, així com el treball d'actors com Antonio Banderas, Penélope Cruz (qui actua com a coprotagonista amb l'"oscaritzat" actor nord-americà -Matt Damon en la recent estrena *All*

*vies*". Un tema polèmic, que va donar lloc a l'expressió d'opinions enfrontades per part dels conferencians, va ser l'espectacular augment de la producció de cinema espanyol d'aquest any (94 pel·lícules). Uribe va expressar la seva preocupació sobre aquest particular, considerant que aquest creixement és excessiu per a les dimensions del nostre mercat domèstic, no obstant això, l'opinió de Ventura Pons va ser precisament l'oposada: "No s'ha de limitar la creativitat, quantes més mi-

seria una bona mesura de suport al cinema nacional".

Alguna de les pel·lícules seleccionades per a la seva exhibició dins d'aquest cicle són: *La Comunidad*, *Sexo por compasión*, *A los que aman*, *Extasis* i *¡Yoyes*, d'entre altres. Spanish Cinema Now es presenta en col·laboració amb la Societat General d'Autors i Editors (SGAE), Minis-teri d'Educació, Cultura i Esport, Institut Cervantes, Directors Guild of America i Writers Guild of America. ■

Joan Carles Romaquera

**D**ins el panorama històric del cinema, avui dia, el cinema mut ocupa un lloc a part, visitat, tan sols, per un interès arqueològic i valorat, amb esnobisme, com una antiguitat. Però en comptades ocasions es considera, aquesta època, com la més important i transcendent en el desenvolupament de l'art cinematogràfic, l'essència del qual és assolida mitjançant el domini de les imatges en moviment, les quals tindran la capacitat absoluta d'expressar emocions, sentiments i idees. És, en definitiva, un moment d'esplendor, en el qual el setè art es consolida (com ja no ho farà mai) com una creació artística, des dels seus inicis més primitius, amb la celebrada projecció

dels germans Lumière al cafè del Boulevard des Capucines el 1895, fins a l'estrena de la primera pel·lícula sonora, *El cantor de Jazz*, el 1927.

Abans de convertir-se en un mitjà d'expressió artística, en un espectacle visual i, posteriorment, en una indústria comercial, que malauradament derivarà en un simple negoci fructuós, el cinema, que va nàixer com una invenció tècnica, va patir el menyspreu dels seus tutors (famosa és l'afirmació de Louis Lumière en què li negava qualsevol futur, a part de la curiositat científica) i fou jutjat com un divertiment extravagant. Però, la tasca fonamental de figures com Griffith, Eisenstein, Chaplin, Murnau, Vidor, etc. aportaria una personalitat distintiva a la resta de manifestacions artístiques, de les quals, això sí, es nodreix el cinema. La imatge, per tant, aconsegueix la capacitat de manifestar un discurs ideològic, d'exposar un debat ètic o d'emocionar amb un conflicte passional.

*Lirios rotos* (1919) de Griffith, *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) de Robert Wiene, *Nosferatu* (1922) de Murnau, *La ley de la hospitalidad* (1923) de Buster Keaton, *Avaricia* (1924) d'Stroheim o *La pasión de Juana*

*de Arco* (1928) de Dreyer, etc. són excel·lents exemples de com la puresa i la distinció del cinema resideix en l'exposició d'unes imatges en moviment, configurant un art complex i sofisticat que es desenvolupa en l'espai i el temps. Vull recomanar, doncs, als lectors que facin una mirada als orígens del cinema i recuperin, sense prejudicis, pel·lícules enterrades davall la polseguera, per tal de descobrir la naturalesa d'un art que sembla patir una embafada d'aliments transgènics. Una bona oportunitat, per això, és el cicle que el Centre de Cultura Sa Nostra dedicarà al cinema silent amb la projecció d'obres rellevants i extraordinàries com *Metropolis* (1927) de Lang, *La quimera del oro* (1925) de Chaplin o *Amanecer* (1927) de Murnau.

Respecte la pel·lícula dirigida per Fritz Lang he de reconèixer que em molesta la puerilitat dels plantejaments, i les conclusions que se n'extreuen, en què es fonamenta el seu discurs. Encara que més consolament em sento quan el mateix director es mostra molt crític amb la seva obra i denuncia la seva ingenuïtat, al tractar de fusionar el treball amb el capital mitjançant la força del cor, en una ciutat futurista que està dividida en tres nivells: en la part superior d'aquesta ciutat vertical hi trobem els poderosos, en el segon nivell hi estan distribuïdes les fàbriques i en el nivell inferior, en l'obscur soterrani, una massa d'esclaus que fan funcionar el sistema. També s'ha de

dir, emperò, que el missatge que conté la pel·lícula és fruit de les simpaties que Thea von Harbour, en aquells moments espasa de Lang, tenia cap el nazisme més que de la ideologia





*Metrópolis*

del director de *El Dr. Mabuse*. Però tal vegada no val la pena insistir en aquest aspecte negatiu perquè tampoc té tanta rellevància com sí que en té la concepció visual de la pel·lícula. Efectivament, és un espectacle en el seu aspecte formal, constituït per uns efectes especials inaudits en l'època, per l'ús de la llum i per la geometria de les formes i el volum arquitectònic i també és una pel·lícula d'una força extraordinària perquè Lang sap aprofitar tota la potència visual com a element dramàtic. A més, hi podem trobar algunes de les constants que configuraran l'univers temàtic del director germànic com pot ser la lluita de l'home contra un poder superior que el domina. A *La quimera del oro*, Chaplin es posa el seu barret en forma de bolet, al bastó i el bigoti i ens porta a l'allunyada i gelida Alaska de 1898, on viurem

les penalitats d'un vagabund disposat a trobar or. Assistim, llavors, a una de les més grans demostracions de com s'ha de fer per conjugar els elements dramàtics amb els còmics, en una sola escena, fins i tot en una sola acció. Davant un moment tràgic, Chaplin opta per una riada, modulant el contrast de forma magistral. A *La quimera del oro* podem gaudir d'antològics moments, com el moment en què Charlot per combatre la fam es menja les seves botes o la seqüència en què un famèlic Big Jim, presa de les al·lucinacions, confon al vagabund amb un descomunal pollastre. També hi ha moments en què es dona pas a la poesia com el moment en què Charlot, després d'esperar inútilment a la seva estimada la Nit de Cap D'any, somiarà amb ella i li oferirà un ball de panets. Pel·lícula senzilla i entranyable que tracta

sobre el dret a la felicitat fins i tot pels més desheretats. Parlar d'*Amanecer* són paraules majors perquè cal considerar-la com una obra mestra sense cap tipus de discussió. La pel·lícula és una insulstant demostració del domini del llenguatge cinematogràfic i del virtuosisme tècnic que tenia Murnau, un director sempre interessat en explorar les capacitats expressives de l'art cinematogràfic. Així ho demostra l'escàs ús que fa dels rètols per desenvolupar el relat i la psicologia dels personatges. El director d'altres obres genials com *Nosferatu* o *El último* prescindí d'aquest recurs perquè el seu objectiu es potenciar tots els continguts de la imatge: ja sigui la il·luminació, la ubicació de la càmera i els seus moviments (quin extraordinari *travelling* aquell que segueix al protagonista per un paisatge emboirat per després abandonar-lo i avançar ràpidament per descobrir on s'amaga la seva amant), ja sigui l'ús d'efectes visuals, transparències i superposicions, o el domini del ritme intern i l'estructura circular de l'argument. Cadascun dels elements és aprofitat per Murnau, el qual elabora una sublim obra d'art, punt de referència de la història del cinema. ■



*La quimera del oro*

# Woody Allen

Havier Flores

A mb *Annie Hall* Allen abandona una de les seves personalitats més extrovertides i alhora més lligades al "cinema còmic americà" per endinsar-se en terrenys molt més sofisticats, on es localitza el que en podríem dir "comèdia sentimental", que, juntament amb una esmolada reflexió sobre la societat contemporània novaiorquesa i una galeria de personatges tan complexos com extensos —neuròtics, escriptors, psiquiatres, obsessos sexuals, intel·lectuals, cineastes— a més de dones, sobretot dones, dones joves, madures, complexes, simples, vitalistes, depressives, belles, etc., constituei-

xen la base principal del seu cine. A partir d'aquí, Allen se submergeix en una inexplicable capacitat de feina per compondre la seva molt prolífica filmografia, com si a cada pas de pel·lícula polís una mica més un discurs personal que avança en un hipotèticament preestablerta direcció.

La seva innegable habilitat i talent per als diàlegs, així com una natural curiositat i afany per desxifrar les contradiccions del món modern i dels sentiments dels seus personatges —tots tan pròxims al seu món— el fan un director de "culte" i d'obligat seguiment per a un bon nombre d'addictes al seu cine.

Des del B/N de *Manhattan* —en la qual, d'una forma imagin que vo-

luntària, comença amb *Gerswina* com *El noviazgo del padre de Eddy* de Minnelli— fins al documental amb base de ficció de *Zelig*, en la qual es prova a sí mateix la capacitat per desenvolupar fins al darrer extrem una bona idea, per arribar a la reflexió sobre l'"autor" que suposa *Stardust Memories*, en què se situa més a prop dels seus admirats Bergman i Fellini, Allen va sargint aquest mapa de cada vegada més detallat que al final serà la seva obra.

De totes formes, també seria difícil discutir amb els qui sostenen que Allen és sobretot un bon escriptor que després, capriciosament, du al cine les seves obsessesions. ■



# La personalitat de Woody Allen

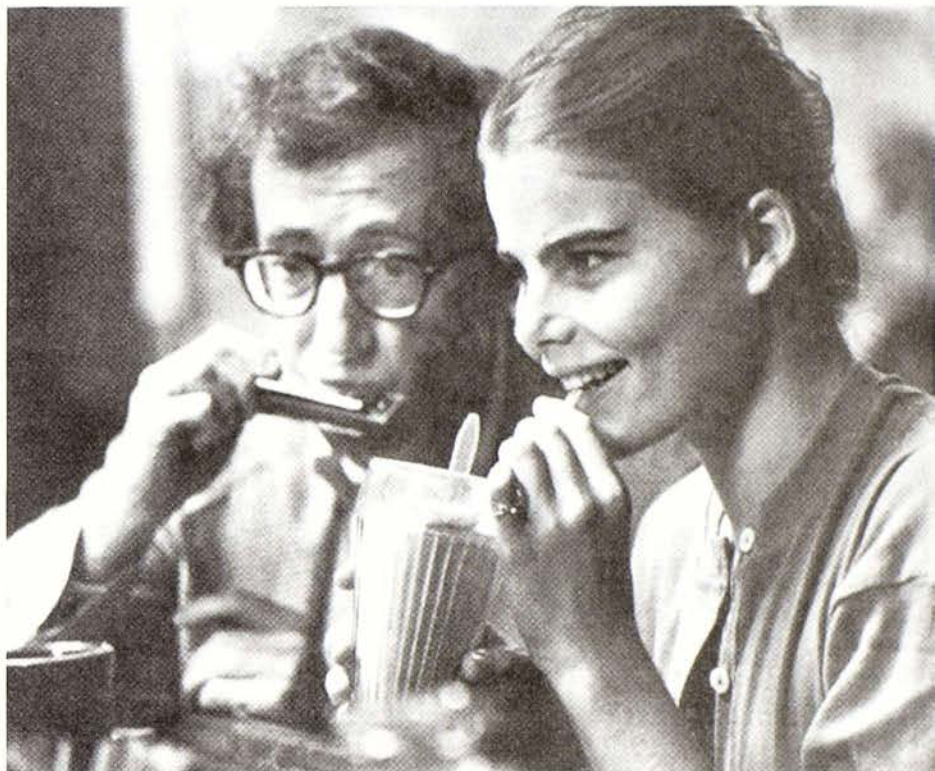
Ramón Fleixas

Woody Allen ha encunyat una personalitat prototípica que els diversos replantejaments o ruptures de la seva filmografia no ofeguen: neuròtic, hipocondríac, inadaptat, ansiolític, vulnerable (físicament i emocionalment), sexualment frustrat... però en els fons encantat amb ell mateix. Una tipologia que arriba a *Annie Hall* i a *Manhattan* una de les seves cimeres expressives, a part de significar sengles punt i apart de la seva obra. La primera com a crucial referència, capital influència en l'evolució de la comèdia sentimental (o no) nord-americana (i no exclusivament) actual. La segona, no ja per constituir-se en el comple-



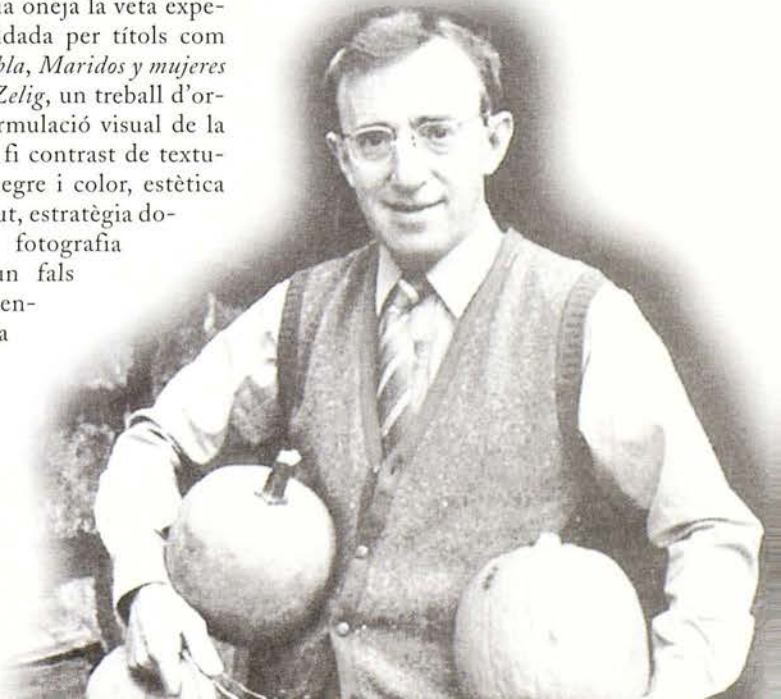
ment/prolongació ideal de *Annie Hall*, sinó per densificar el dibuix del seu personatge fetitxe, aquest Isaac Davis quarentí, divorciat, angoixat davant la pàgina en blanc, que examina la seva vida i acaba per exercir de Pigmalió i enamorar-se de Tracy, una adolescent (i no recorrem a la seva pròpia vida futura...) Isaac, com Alvy, com Allen, és un marginat que avalua amb ull crític el somni americà des d'una perspectiva un poc descentrada.

A *Recuerdos* aflora la seva veta més cosmopolita. Aquí és Fellini, un



dels seus cineastes venerats, el convocat: *Fellini Ocho y medio* s'afina a l'horitzó. Balanç i repàs (entre amarg i llombrigoler, segons l'enfocament del cronista) del seu estatut com a director, o biòpsia de l'estat mental d'una persona, a partir de les tribulacions de Sandy Bates, el seu *alter ego*, un realitzador de films còmics que anhela canviar de registre (els sona?), és una peça culterana, amb tocs severament surrealistes i/o absurds. Una altra tendència oneja la veta experimental, validada per títols com *Sombras y niebla*, *Maridos y mujeres* o, com no!, *Zelig*, un treball d'orfebreria la formulació visual de la qual opera el fi contrast de textures (blanc i negre i color, estètica del cinema mut, estratègia documentalista, fotografia ratllada...), un fals documental centrat en la vida de Leonard Z e l i g (W.Allen), l'home camaleó, un

individu anònim que desitja integrar-se a la societat, la fracassada dèria de discreció del qual es resol esdevenint un heroi de la democràcia americana. Típicament allenianà. I és que Allen, renovant tons i variant gèneres, continua sent fins avui mateix profund sense semblar-ho, brillant sense embafar, irònic amb mirament...■





# Les pel·lícules del mes de febrer

A LES 18:00 HORES

## *Cicle clàssics del cinema silent*

### LA QUIMERA DEL ORO

7 de febrer

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1925

Títol original: *The gold rush*

Producció: Charles Chaplin

Director: Charles Chaplin

Guió: Charles Chaplin

Fotografia: Rollie Totheroh

Muntatge: Harold McGhean

Durada: 72 minuts

Intèrprets: Charles Chaplin,  
Georgia Hale, Mack Swain,  
Tom Murray

### METRÓPOLIS

14 de febrer

Nacionalitat i any de producció:

Alemanya, 1926

Títol original: *Metropolis*

Producció: UFA (Erich Pommer)

Director: Fritz Lang

Guió: Thea von Harbou

Fotografia: Karl Freund,  
Günther Rittau

Durada: 90 minuts

Intèrprets: Brigitte Helm,  
Alfred Abel, Gustav Fröhlich,  
Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp.

### AMANECER

21 de febrer

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1927

Títol original: *Sunrise*

Producció: Fox

Director: F.W. Murnau

Guió: Carl Mayer

Fotografia: Karl Struss,  
Charles Rosher

Música: Hugo Riesenfeld

Durada: 90minuts

Intèrprets: Janet Gaynor,  
George O'Brien,  
Margaret Livingston



### TIRE AU BLANC

28 de febrer

Nacionalitat i any de producció:

França, 1928

Títol original: *Tire au Flanc*

Producció: Armor-Film

(Pierre Braunberger

Director: Jean Renoir

Guió: Jean Renoir,

Claude Heymann,

Alberto Cavalcanti.

Fotografia: Jean Bachelet

Intèrprets: Georges Pomiès,

Roland Caillaux, Kinny Dorlay,

Fridette Fatton, Félix Oudart,

Michel Simon.



# Les pel·lícules del mes de febrer

CICLE WOODY ALLEN. A LES 20:00 HORES

## ANNIE HALL

7 de febrer

Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1977

Títol original: *Annie Hall*

Producció: Fred T. Gallo,  
Charles H. Joffe, Jack Rollins  
i Robert Greenhut

Director: Woody Allen

Guió: Woody Allen

i Marshall Brickman

Fotografia: Gordon Willis

Muntatge: Wendy Greene Bricmont

i Ralph Rosenblum

Durada: 93 minuts

Intèrprets: Woody Allen,  
Diane Keaton, Tony Roberts,  
Carol Kane, Paul Simon

## MANHATTAN

14 de febrer

Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1979

Títol original: *Manhattan*

Producció: Robert Greenhut,  
Charles H. Joffe i Jack Rollins

Director: Woody Allen

Guió: Woody Allen

i Marshall Brickman

Fotografia: Gordon Willis

Música: George Gershwin

Muntatge: Susan E. Morse

Durada: 92 minuts

Intèrprets: Woody Allen,  
Diane Keaton,  
Michael Murphy, Mariel Hemingway,  
Meryl Streep, Anne Byrne.

## STARDUST MEMORIES

21 de febrer

Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1980

Títol original: *Stardust Memories*

Producció: Robert Greenhut,  
Charles H. Joffe i Jack Rollins

Director: Woody Allen

Guió: Woody Allen

Fotografia: Gordon Willis

Música: Dick Hyman

Muntatge: Susan E. Morse

Durada: 88 minuts

Intèrprets: Woody Allen,  
Charlotte Rampling,  
Jessica Harper,  
Marie-Christine Barrault,  
Tony Roberts, Daniel Stern

## ZELIG

28 de febrer

Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1983

Títol original: *Zelig*

Producció: Robert Greenhut,  
Charles H. Joffe, Michael  
Peyster i Jack Rollins

Director: Woody Allen

Guió: Woody Allen

Fotografia: Gordon Willis

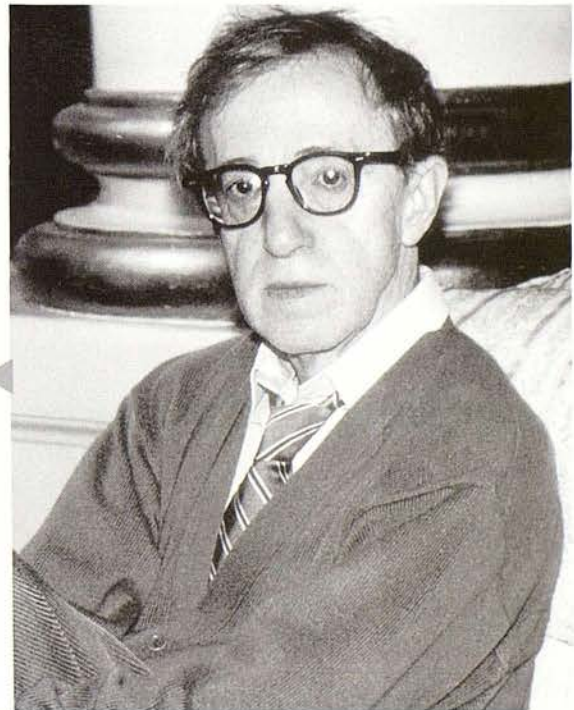
Música: Dick Hyman

Muntatge: Susan E. Morse

Durada: 79 minuts

Intèrprets: Woody Allen,  
Mia Farrow,  
John Buckwalter,  
Marvin Chatinover,  
Stanley Swerdlow.

Cicle  
Woody Allen



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



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

**"SA  
NOS  
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

*Gent de  
confiança*