

Núm. 76
Octubre
2001



MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS

Cicle Jean Renoir

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Sumari

Editorial 3	L'escenari de Ilauna, per Francesc M. Rotger 14	Les ciutats i el cine: Casablanca, per Jordi Martí 23 a 25
La síndrome d'Ethan Edwards (I), per Martí Martorell 4 a 6	Emocions, records, vivències (III), per Toni Roca 15	Darrera Kiarostami, per Joan Bover 26 a 29
Llibres de cine (I) Imatges del silenci de Jordi Balló, per Antoni Figuera 8 i 9	El tresor del pirata, per Gabriel Genovart 16 a 19	Jean Renoir, per J.C. Romaguera 30 a 35
Bandes de so, per Hazael González 10 i 11	El cinema franquista i l'esperit de la croada (i II), per Miquel López Crespi 20 a 22	Donostia 2001, per Iñaki Revesado 36 a 39
Welles, per Xavier Flores 12 i 13		Cinema a "SA NOSTRA" 40 a 43

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Octubre 2001. Núm. 76

Edita

Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 971 72 52 10
Fax 971 71 37 57
vidal.cultura.palma@osic.sanostra.es

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic

Jeroni Salom

Traduccions

Manel-Claudi Santos

Assessors

Francisca Niell,
Antoni Figuera,
Andreu Ramis,
Josep Carles Romaguera.

Fotos

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

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

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



THE ANSWER, MY FRIEND, IS BLOWING IN THE WIND

*Ho sabem, l'home és un
esser racional, però...
Ho són els homes?*

Raymond Aron

L'illa urbana ha tornat ser, durant hores, de color gris. Se'ns ha mostrat novament en blanc i negre, amb l'única llicència macabra del roig del foc que flamejava al bell mig de les torres abans del seu definitiu abatiment.

Woody Allen va ser el primer que va vestir-les blanc i negre, perquè sabia, com Sebastià Serrano, que l'home és un primat visual –la dona també, però no tant– i que la paraula, element clau a les seves pel·lícules, seria copsada més clarament d'aquesta manera que enmig d'un mosaic fet de color.

No és una guerra santa però sembla que més d'un voldria que ho fos. *James Bond* haurà de desviar l'atenció de les seves investigacions i fer monocultiu en els països islàmics, d'aquest pas. És cert, això sí, que

quan esdevé quelcom com el que hem vist a la pantalla televisiva en directe –la imaginació mai no hagués aconseguit els efectes especials que la realitat ens va mostrar–, hom hi cerca premonicions.

Colin Powell, una setmana abans, era assetjat pels periodistes que li reclamaven un paper més actiu en la política nordamericana. No es preocupin, recuperaré aviat el protagonisme, va dir, tot facilitant el titular mediàtic. Potser Morgan Freeman, entrenat el gest adust, podria interpretar-lo a la perfecció.

Qui no haurà pogut veure l'agressió terrorista als Estats Units ha estat Paco Rabal. El nebot de Luis Buñuel, icona de l'esquerra, va morir paradoxalment al cel, mentre volava sobre Burdeus. El compromís social i polític –també el cinema– ha sofert una baixa important.



La síndrome d'Ethan Edwards (I)

Marti Martorell

Una de les visions de l'home més inquietants i captivadores que reflecteixen actualment la literatura i el cinema és la que presenta l'ésser humà com a un autòmat. La formació filològica de l'autor d'aquest article l'obliga constantment a consultar el diccionari, fet que permet trobar dues accepcions de la paraula 'autòmat' que ben clarament defineixen què significa: «m 1 Màquina que imita la figura i els moviments d'un ésser animat» i, sobretot, «2 fig Persona que obra d'una manera mecànica i involuntària, que segueix una rutina.»¹ De fet, és inqüestionable que gairebé tothom segueix unes pautes diàries de les quals no es pot desfer tan fàcilment, la qual cosa els apropa a la figura de l'autòmat. No és aquest concretament el cas de què parlaran els articles d'aquesta sèrie, sinó que se'n tractaran d'altres en què l'estat d'autòmat frega o, fins i tot, forma part de la malaltia o de l'obsessió. En altres paraules: és freqüent veure pel·lícules els personatges principals de les quals actuen com si fossin moguts per mecanismes i ressorts que els allunyen d'un comportament humà. Es pot arribar a dir que aquestes persones pateixen una síndrome, entesa com el «conjunt de símptomes i signes que defineixen clínicament una malaltia».² Els dos símptomes més clars que evidencien aquesta síndrome són la manca de sentiments, d'una banda, i la idea fixa i inamovible d'aconseguir l'objectiu proposat costi el que costi, de l'altra.

La temàtica de l'home com a autòmat no pertany en exclusiva a cap gènere cinematogràfic en concret: no costa gaire trobar-ne exemples que corresponen a gèneres diferents, com són ara la comèdia, *Mon oncle* (Jacques Tati, 1958); pel·lícules d'època, *The Age of Innocence* (*La edad de la inocencia*, Martin Scorsese, 1993); «costumistes», *What's Eating Gilbert Gra-*



Vivir.

¹ Gran Diccionari de la Llengua Catalana. Barcelona: Gran Enciclopèdia Catalana, 1998.

² Ídem nota anterior.



La pel·lícula més representativa dins el gènere del western protagonitzada per un home que actua com a autòmat és *The Searchers* (Centaures del desert, John Ford, 1956)

pe (*A quién ama Gilbert Grape*, Lasse Hallström, 1993), etc.

Hi ha nombroses pel·lícules que mostren el protagonista o els protagonistes com a autòmats. La mostra és tan àmplia que fins i tot és possible establir-ne una primera classificació general: 1) protagonistes moguts pel desig de revenja; 2) personatges subjectes per les normes, les convencions socials, les promeses fetes a algú o les circumstàncies que els han tocat viure i 3) protagonistes incapaces de demostrar els seus sentiments per qüestions professionals.

Respecte del primer punt, l'esquema de personatge principal que, per venjar-se de les persones que en varen assassinar un familiar, un amic, etc., hi va darrera amb la idea de matar-les ha esdevingut un tòpic de molts dels westerns, des de joies com *Seven Men from Now*, de Budd Boetticher (1956), fins a les pitjors mostres del *gaspatxo-western* rodats a Almeria els anys seixanta i setanta. La pel·lícula més representativa dins el gènere del western protagonitzada per un home que actua com a autòmat és *The Searchers* (Centaures del desert, John Ford, 1956). Del personatge principal se n'ha agafat el nom, Ethan Edwards (interpretat per John Wayne), per donar títol a aquesta sèrie d'articles, perquè és un dels personatges de la història del cinema que millor representa aquest estat gairebé robotitzat. Una altra magnífica pel·lícula que, en certa manera, clou aquesta temàtica dins el gènere del western és *Unforgiven* (*Sense perdó*, Clint Eastwood, 1992).³ El proper article d'aquesta sèrie tractarà sobre les dues pel·lícules esmentades, analitzades i comparades entre si en relació a la figura de l'autòmat.

Ja s'ha dit abans que aquesta temàtica és possible descobrir-la en tots els gèneres, però ha estat segurament el western el gènere en què més exponents es troben d'aquest primer grup, com són els dos exemples tot just ex-

³ En aquest cas, però, la recerca dels assassins no és per venjar la mort d'algú estimat, sinó simplement per cobrar una recompensa ben sucosa.

posats, perquè la «limitació» que pateix el primer grup de la classificació general és que el terme de revenja suposa la idea de violència, per la qual cosa gairebé totes les pel·lícules que el

tota la societat en aquesta clau, és a dir, mostra com es comporta qualsevol comunitat que té unes regles de convivència marcades per evitar que la gent realment mostri els sentiments



reflecteixen formen part dels gèneres qualificats de «violents», com ara el cinema negre, el policíac, el bèl·lic, etc.

Quant al grup segon de la classificació, un dels exemples més recents del cinema és la pel·lícula *The Cider House Rules* (*Las normas de la casa de la sidra*), de Lasse Hallström, el mateix director de *What's Eating Gilbert Grape*, ja esmentada: la història d'un jove, Homer Wells (interpretat per Tobey Maguire), la prova iniciàtica del qual serà acceptar que l'avortament és també una solució per evitar que hi hagi infants abandonats i deseparats.

De vegades, la pel·lícula no mostra un sol personatge ancorat per les normes, sinó que fa una descripció de

que té, si és que no es recorre al sarcasme o ja directament, l'atac verbal, tal com mostren l'esmentada pel·lícula de Martin Scorsese, *The Age of Innocence*, i la darrera, i superba, pel·lícula dirigida per John Huston, *The Dead* (*Els morts*, 1987): una pel·lícula que retrata un sopar familiar de la nit de Reis a Dublín de l'any 1904, un sopar de festa com qualsevol que acaba, però, amb una reflexió sobre el domini que tenen les persones mortes sobre les vives, una reflexió provocada per una cançó que es creia ja oblidada, però que encara, en sentir-la, té el poder de fer reviure records dolorosos.

Respecte del tercer grup, és curiós assenyalar que tres de les pel·lícules



El que resta del dia *conta una història d'amor frustrat entre un majordom i una criada que serveixen un noble anglès perquè ell té tan sols com a propòsit últim servir el senyor sense qüestionar-se gens el que fa i que és ben poc inclinat a mostrar els sentiments.*

que millor el representen tenen com a punt en comú la cultura japonesa. Són les pel·lícules *The Remains of the Day* (*El que resta del dia*, James Ivory, 1993); *Ikiru* (*Vivir*, Akira Kurosawa, 1952) i *Shall We Dansu?* (Masayuki Suo, 1996).

La pel·lícula de James Ivory és l'adaptació de la novel·la homònima de Kazuo Ishiguro, un japonès nacionalitzat britànic, que conta una història d'amor frustrat entre un majordom (Anthony Hopkins) i una criada (Emma Thompson) que serveixen un noble anglès perquè ell té tan sols com a propòsit últim servir el senyor sense qüestionar-se gens el que fa i que és ben poc inclinat a mostrar els sentiments. Quan, molts d'anys després, la criada fa veure al majordom la situació en què vivia, ja és massa tard, no hi ha possibilitats de tornar enrere.

Ikiru és la història dels darrers mesos de vida d'un funcionari municipal japonès malalt de càncer. Només en saber que li resta menys d'un any de vida, s'adona que l'ha tudada: no l'ha gaudida perquè l'ambient burocràtic de la feina també ha amarat la vida privada i tot, per tant, era de color gris i sense substància. L'intent de crear un parc a una zona degradada de la ciutat és allò que el farà sentir-se humà quan encara hi és a temps, malgrat totes les barreres que els burò-

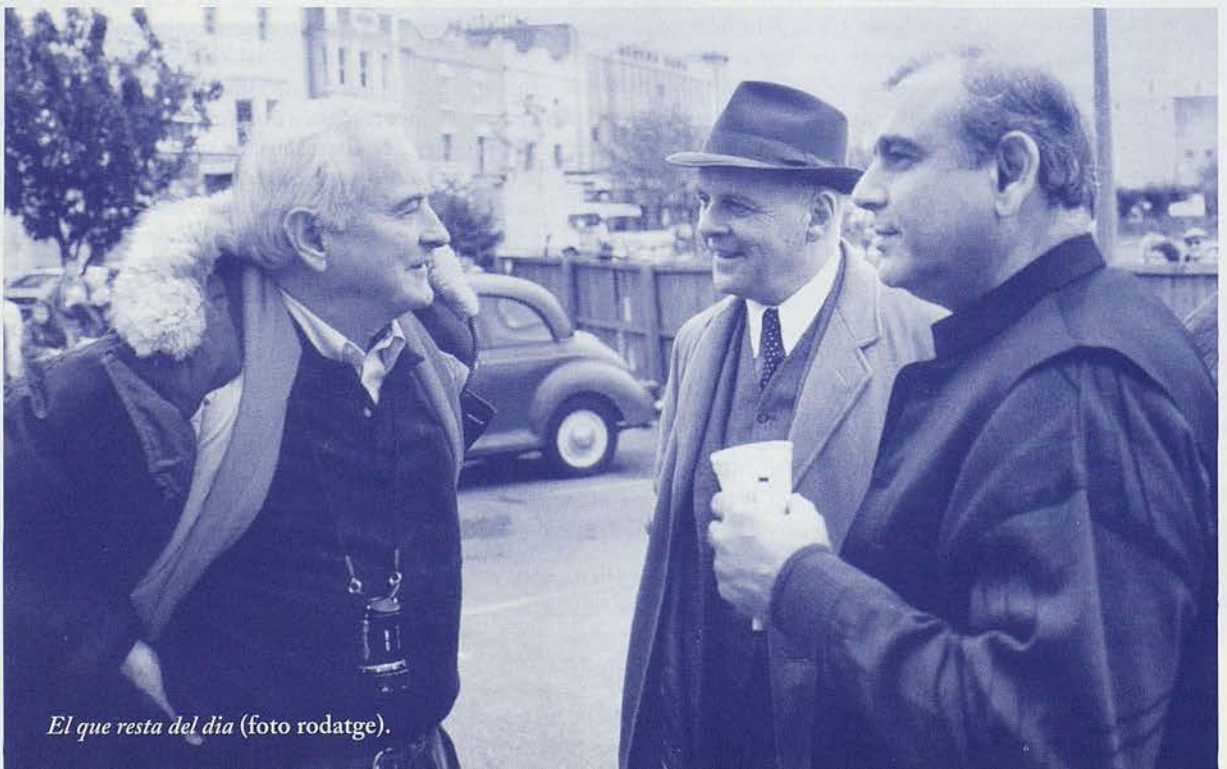


Mon oncle.

crates i els polítics hi posaran en contra. No obstant això, aquesta lluita esdevindrà inútil: els funcionaris que ocupen el lloc del mort són encara més burocràtics i buits que ell ho havia estat abans.

Shall We Dansu? mostra la manera com el ball de saló fa veure al protagonista que hi ha un tot un altre món de sensacions més enllà de les parets de l'oficina, lloc que ha passat gairebé a ser ca seva. D'altra banda, però, ell a la vegada, també fa veure a la professora que el ball és un alliberament i no simplement un mitjà per aconseguir guanyar premis, fet que transforma el ball en una cosa purament mecànica.

En tots els tres casos tot just acabats de veure, sol haver-hi un acte de rebel·lió contra l'estat d'autòmat: el final de gran part de les pel·lícules que tracten aquesta temàtica sol ser que el personatge que actua de forma maquina s'allibera d'aquesta situació i esdevé, finalment, més humana. A més, aquest acte d'alliberament sovint sol ser remarcat per una acció concreta que assenyalava que la persona és conscient del que fa i que vol deixar-ho tot enrere: és la crema del full on hi ha escrites les normes a *The Cider House Rules*; és perdonar la neboda de la mort a *The Searchers* o el darrer ball que fan alumne i professora a *Shall We Dansu?* ■



El que resta del dia (foto rodatge).

EN PUNTA



SETEMBRE 2001
S'INTEGRA A DI7 UN
NOU DIRECTOR D'ART

JULIOL 2001 DI7 OBRI
DEPARTAMENT DE MITJANS
PROPI INCORPORANT UNA NOVA
PROFESSIONAL

MARÇ 2001 REESTRUCTURACIÓ
DELS SERVEIS AL CLIENT DE
DI7 I CREACIÓ DE DOS EQUIPS
DE COMPTES

GENER 2001 DI7 I EL GRUP EURO
RSCG LORENTE SIGNEN UNA ALIANÇA
ESTRATÈGICA

La recent incorporació a Di7 de destacats professionals de la comunicació i l'aliança estratègica amb el grup Euro RSCG Lorente permeten a les empreses de Balears gaudir de tots els serveis d'una gran xarxa nacional i internacional sense renunciar a l'agilitat i la proximitat d'una agència amb seu a les Illes. I és que Di7 creix en creativitat i serveis a favor d'uns anunciants, els de Balears, que cada vegada confien més en una agència *en punta*.

COMUNICACIÓ GLOBAL / PUBLICITAT / RELACIONS PÚBLIQUES / MÀRQUETING PROMOCIONAL
CENTRAL DE MITJANS / INVESTIGACIÓ DE MERCATS / MÀRQUETING RELACIONAL / E-BUSINESS

Telèfon 971 870 348 / e-mail di7@di7.es / web www.di7.es

di7
COMUNICACIÓ



Llibres de cine (I) *Imatges del silenci* de Jordi Balló

(Els motius visuals en el cine)

Antoni Figuera

Farà ja alguns anys que vaig tenir l'ocasió de referir-me, des d'aquestes mateixes pàgines de *Temps Moderns* (col·laborar mensualment en una revista és també una altra manera de fer un torcerbraç a l'avarícia del temps), al magnífic llibre *La llavor immortal*, escrit conjuntament pels crítics Jordi Balló i Xavier Pérez. En aquella ocasió, del que es tractava era d'analitzar de quina manera havien acabat per encabir-se en

la pantalla alguns dels grans mites —clàssics i moderns— de la història de la literatura.

Ara —en solitari— Jordi Balló torna a la càrrega amb un altre llibre tan magnífic com l'altre: *Imatges del silenci* (aprofit el moment per recordar al lector que el seu company d'armes d'aleshores, Xavier Pérez, en col·laboració en aquesta ocasió amb Núria Bou, acaba de publicar una altra obra magnífica: *El tiempo del héroe*, de la qual en recoman encariadament

la lectura d'un capítol senzillament magistral: "Elogio sentimental del fumador").

Si aleshores —en el cas de *La llavor immortal*— l'objectiu prioritari era aprofundir en la relació de dependència del fenomen cinematogràfic respecte del suport literari que, des del començament, el fonamentava; del que es tracta a *Imatges del silenci* és de remarcar alguns dels motius icònics —com a mínim els més representatius a parer de l'autor— que el cine ha "fixat" pel·lícula rere pel·lícula, gènere rere gènere al llarg de la seva història. O dit d'una altra manera: aprofundir en el que la imatge "revela" i "desvela" per si mateixa, més ençà o més enllà de la paraula que li pot servir de suport.

El punt de partida del llibre ve donat per una pregunta tan suggestiva com complexa: ¿Enclouen les imatges un pensament visual en si mateixes? ¿Ens proporcionen aquestes imatges un camp d'investigació suficientment estimulant i explícit per rastrejar-hi les petjades de la nostra memòria iconogràfica? Més: ¿constitueix aquest "pensament en marxa" —per dir-ho amb paraules de Godard— un depurat mecanisme consistent a arrabassar a les imatges de la immobilitat a què la pintura i la fotografia les condemnaven, transmutant-les en un "art del temps"?

Jordi Balló, seguint un criteri escrupolosament rigorós, n'ha seleccionat deu d'aquests motius visuals que la història del cine ha transformat en autèntics "universals" icònics de la percepció, assossegada i entusiasta alhora, de l'espectador. Universals que ens duen des de "La dona a la finestra" fins al clàssic i inevitable "The End"; des de "La Pietà" fins a "L'espectador davant de l'espectacle"; des de "La dona davant del mirall" fins a "Sota la pluja"; des d'"El Pensador" fins a "El ball" i des de "Les escales" fins a "Cap a l'horitzó".

Com es pot comprendre fàcilment, és totalment impossible resumir en un article d'aquestes característiques la inexhaurible varietat de suggeriments que el documentadíssim estudi de Balló proposa en cadascun dels deu capítols —Introducció a part— en

Biblioteca Universal Empúries

Jordi Balló
Imatges del silenci

Els motius visuals en el cinema

què està dividit el llibre i com que tampoc és possible referir-nos a l'exquisida selecció de pel·lícules superbament analitzades en cadascun dels deu capítols abans esmentats, així que em limitaré a unes mínimes referències perquè el lector en faci un tast davant la possibilitat que té de llegir un text indispensable per a tots aquells de bon de veres s'estimen el cine.

Vegem uns exemples dels analitzats per Balló:

a) **La finestra**, entesa, a diferència de la porta, no només com a símbol d'un trànsit físic –solem “demostrar-nos” en la finestra i, en canvi, acostumam a “traspasar” la porta–, sinó com a metàfora d'un itinerari mental que es concreta en la mirada. L'efecte finestra entès com a dualitat: visió centrífuga i centrípeta alhora (a la vegada punt de fuga que possibilita la profunditat de camp de la mirada i efecte boomerang que torna el que es contempla al centre mateix la pupila –o càmera– que el fixa), com passa, fora del territori del cine, en el poema de Baudelaire “Les fenêtrés” o en alguns quadres d'Edward Hooper.

Els personatges que en pantalla (i no oblidem que la pantalla és una altra finestra des de la qual la pupila de l'espectador accedeix a aquell “altre” món ja sigui com a paràfrasi o com a negació del nostre) són davant d'una finestra ens forcen a què mirem no només el que transcorre fora –el món exterior– sinó, i per damunt de tot, el que passa portes endins d'aquella finestra-mirall (llegiu una altra vegada “pantalla”) davant la qual l'espectador es contempla a ell mateix.

Qui mira des d'una finestra –aquell altre panorama des del pont, a escala, si es vol, més domèstica i reduïda–, ja sigui home, dona o nin, ¿què persegueix? Probablement la resposta s'hagi de cercar en la retina obsessiva, malaltissa, del James Stewart de *La ventana indiscreta*: aquella aspiració inassolible en la seva mateixa desmesura i, per això mateix, inequívocament irrenunciable (i en el fons no allunyada del *voyeur* de Hitchcock a la de Borges i el seu *Aleph*) a integrar la fragmentarietat de l'univers en la instantaneïtat d'una única mirada, re-

solta al cap i a la fi –no ens enganem– en simple fum en la rumia de la resta de les cendres de les nostres vides (com ens recordarà el crític Eduardo Torres-Dulce en un memorable article precisament sobre *La ventana indiscreta*).

b) Per a Jordi Balló, el motiu icònic de *La Pietà* no s'ha limitat mai a ser, cinematogràficament parlant, un simple “efecte-quadre” o “efecte-es-cultura” (cosa que vendria a ser l'antitesi del que més amunt Godard n'ha dit “pensament en marxa”), sinó que descriu un moment d'intensitat enmig de la tragèdia, la força visual de la qual sintetitza la narració. Tragèdia de dimensions col·lectives i sociohistòriques (pensem en films com *El acorazado Potemkin* d'Eisenstein i *Roma, ciudad abierta* de Rossellini) o de dimensions íntimes, familiars i pudorosament secretes (com en el cas de *Gritos y susurros* d'Ingmar Bergman). En tots dos casos, l'ambigüitat sexual de moltes Pietats –escultòriques, pictòriques i cinematogràfiques– es poden concretar mitjançant les ja clàssiques figures representades de la Mare i el Fill en el ja esmentat film d'Eisenstein; o en la dona que, sent de la mateixa edat que l'home, el protegeix i reconforta, com passa a l'escena final de la mort de James Cagney a *Los turbulentos años 20* de Raoul Walsh; o en la dona engronsant en braços una altra dona que agonitza –en la ja també esmentada *Gritos y susurros*–; o en la també vigorosa i patètica alhora d'un home que sosté entre els seus braços el cap d'un altre home moribund que podria ser –encara que no ho sigui– el seu fill, com en el cas de la mort d'Antonio (Toni Curtis) “a mans de” i “en braços de” Kirk Douglas a *Espartaco*. Totes, imatges –insuperables i icones pietistes– d'aquell sentiment que converteix el passat en present mitjançant la passió, el patiment i la felicitat perduda; però que també transmuta el present en futur, ja que la vida, a pesar de tot, continuarà, marcada per aquesta pèrdua.

I així, apassionadament i apassionada, botant d'icona en icona, d'imatge en imatge, de capítol en capítol i de film en film, Jordi Balló ens conduirà i ens durà de la mà davant

la dona col·locada davant del mirall; i davant l'espectador situat davant l'espectacle. Abordarem el secret que s'amaga al final de l'escala. Assistirem al frenesí del ball i a la dansa de la mort. Se'ns desvelarà quin és el dis-



Jordi Balló.

positiu de l'acte de mirar i quina és l'emoció reveladora que desvela la mirada. En definitiva, Jordi Balló ens recordarà, de la forma més subtil i profunda, que el cine és alhora un do del cel i un mirall deformant, camp de batalla i cant del cigne, dansa nupcial i mort alegre, etern retorn i nova frontera, entre altres moltes i enriquidores possibilitats.

Al sofert lector del present article no em cal cap altre privilegi que fer-li una modesta recomanació: gratifiqueu-vos, si sou amant del cine, amb la compra del llibre de Jordi Balló i gaudiu-ne de la lectura. ■

Hazael González

L'estiu se n'ha anat i ningú sap com ha estat... i com dèiem ahir, ja fa un any, l'estiu és un temps de poques sorpreses pel que fa al cine, la gent està festa i gresca i l'únic que vol és passar una bona estona en un lloc fresc, sense pensar-hi gaire i entretenint-se, o això diuen ells.

re, i si no donau-li temps) d'una idea més suada que unes calces velles, per a la qual el Rei Mides de Hollywood s'ha cobert les espatles confiant en els seus subalterns... com també ha fet el compositor John Williams, que ha deixat els seus temes i el lloc al mosso Don Davis, que ha tallat, afegit i refegit. Com la pel·lícula, vaja

tor també per omplir, el senyor Carter Burwell, un habitual d'aquest estil de coses que de vegades ens sorprèn (i *Conspiración -Conspiracy Theory*, Richard Donner, 1995- n'és un exemple perfecte). És clar que aquí no es nota gaire què fa, però en fi...

Però anem ja amb el que és bo, que també n'hi ha hagut... Per ale-



Les estrenes-èxit-de-taquilla han estat les de sempre. Per si algú notava a faltar els dinosaures de Spielberg, ha arribat *Parc Juràssic III* (Joe Johnston), les penúltimes restes (sempre hi ha restes per treu-

T a m b é ha fet el seu agost la indústria del videojoc, concretament amb *La Croft. Tob Rider* (Simon Wells), un divertiment divertit que compta amb un bon grapat de cançons marxoso-festivalero-estiuencques... i un compo-

gria general, Tim Burton ens ha tornat a *El planeta de los simios (Planet of the Apes)*, amb el seu habitual (i genial) Danny Elfman per crear una composició vertaderament mestra, negra i plena d'arestes esmolades i tenebroses. Llàstima que el film no ha-

Los otros, en què Alejandro Amenábar ens torna a posar els pèls de punta... acompanyat d'una música que fa del silenci, tan necessari en aquest film, una autèntica virtut: el tema dels crèdits inicials és una vertadera meravella, com la resta de composicions.

gi cobert totes les expectatives que els espectadors esperàvem...

I ves per on, que on trobam el que realment cercàvem és precisament aquí, dins ca nostra, perquè el més destacat pel que fa a bandes sonores ho hem gaudit en dos films espanyols (en estricte ordre cronològic, sense cap preferència per cap dels dos): *Lucía y el sexo*, del sempre carismàtic Julio Méndez, que ha aconseguit (com sempre) un film bellíssim, ple de feina ben feta, en el qual la música

d'Alberto Iglesias ofereix molt per escoltar i per ficar-se en la història... I el segon, un dels treballs més internacionals estrenats ja el setembre, *Los otros* (*The Others*), en què Alejandro Amenábar ens torna a posar els pèls de punta... acompanyat d'una música que fa del silenci, tan necessari en aquest film,

una autèntica virtut: el tema dels crèdits inicials és una vertadera meravella, com la resta de composicions. I el compositor és ni més ni manco que ell mateix, Amenábar, molt aficionat a la música i que a més de compondre-la per als seus treballs ha fet coses tan bones com *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999). El que se'n diu un vertader talent a qui no li hem de perdre la pista en cap de les seves facetes...

És curiós això dels estius, totes les coses (el cine inclòs) segueix el seu camí, i tot es relaxa i es torna més lent. Afortunadament, alguns encara fan feina i ens ofereixen bons moments... i si és aquí, molt millor. ■





Sovint, quan es cita Welles, es cau en la temptació de deixar-se seduir per la simpatia que desperta el personatge —com a tal— i perdràs dintre del laberint de l'aclaparador llegat crític que suscita la seva obra i les seves múltiples biografies. La llegenda —que, per una altra part, ell alimenta d'una forma indisimulada i literària— de "Welles" com a personatge i les anècdotes que adornen els seus periples europeus són, en el fons, una limitació i, a vegades, un obstacle que dificulta l'apropament al que, tal vegada, hauria d'interessar-nos més profundament, és a dir, Welles com a home de cinema, el "Welles cinèfil".

Les claus del seu cinema i la seva òbvia procedència teatral, així com les aportacions —per a alguns revolu-

cionàries— en el camp estrictament cinematogràfic, exigirien desllindar les massa freqüents referències shakesperianes i megalomàniques amb què, a vegades, se solen disculpar les llacunes i insuficiències que apareixen en els proxims estudis sobre la seva obra.

L'enlluernament generalitzat que provocà la seva primera pel·lícula a Hollywood —estrenada cinc llargs anys després a Europa— és més que probable que influís en la seva posterior carrera com realitzador als Estats Units, no tant ja pel seu generalitzat èxit crític sinó per l'animadversió que causà que aquest jove, recent arribat al sistema dels grans estudis, disposés d'un control total, ja no solament en els mitjans de producció, sinó també en l'acabat final de la pel·lícula, fet que tot el món convé a admetre com

a insòlit i únic a l'era dels "grans estudis". De qualque forma, aquesta seria la primera i única vegada que Welles disposaria del control artístic de les seves pel·lícules a Hollywood.

Welles admet, a algunes de les seves entrevistes, haver vist *La Diligència* i *Iron Horse* de Ford almenys un parell de dotzenes de vegades, abans de rodar *Cityzen Kane*, així mateix mai no oblida anomenar Griffith, quan es tracta de cercar paternitat a una "gramàtica" cinematogràfica i a una de les seves darre-



res i més interessants "conversacions" filmades assenyala Renoir com "El més gran de tots nosaltres". Al marge d'aquestes referències, és difícil i a vegades incomprensible el poc interès que suscita la passió de Welles per allò estrictament cinematogràfic. L'enrenou que suscita la seva pròpia personalitat i els seus atreviments i innovacions tècniques fan oblidar el seu

interès i la seva preocupació per traslladar el bagatge aconseguit en el camp de "l'escena dramàtica" al cinema.

Aquest mes d'abril, des de la Fil·moteca Nacional s'ha pogut visionar la seva obra completa, així com gran part dels seus treballs inacabats en el cinema i en la televisió, tot això ha pogut veure's complementat amb una exposició monogràfica sobre la seva persona i la seva obra al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, on s'han mostrat fragments inèdits i inacabats del mite Welles, cosa que ha permès recordar la facilitat amb què Welles es ficava en camps no estrictament teatrals ni cinematogràfics, així com les acostumades difi-

cultats que tenia per acabar gran part dels seus projectes.

Encara que excessivament globalista, i generalitzat, adjuntam un esquema que el mateix Welles realitzà sobre la seva sovint oblidada passió cinematogràfica, rescatat d'un dels múltiples estudis sobre Welles, on ell mateix s'ubica en lletres majúscules dins de la història del cinema. ■



Francesc M. Rotger

Sovint hem tengut ocasió de parlar, a aquest racó de *Temps Moderns*, de les nombroses produccions cinematogràfiques que s'han realitzat, al llarg d'un segle més o menys, amb el punt de partida d'una peça escènica. Ja he assenyalat, també, que és molt més infreqüent, i fa la impressió que es correspon a iniciatives en general bastant recents, que un guió de cinema sia adaptat per representar-se

de fa molts d'anys, tota una obra mestra.

A diferència del cinema, el teatre no se sol donar mai per satisfet amb una versió definitiva de un text (o guió) determinat. A ningú se li passaria pel cap (almenys això vull pensar, mai se sap) rodar una nova versió de *Citizen Kane*. El que passa és que una pel·lícula queda fixada per sempre, a les seves còpies (encara que Scorsese ha passat per Venècia expressant la seva preocu-

res. El pròxim, si no record malament, és un *Somni d'una nit d'estiu*, dirigit per l'antic Joglar (de la companyia d'aquest nom) Pitus Fernández, amb intèrprets mallorquins, menorquins i catalans i que s'ha de estrenar cap als darrers dies de novembre al Teatre des Born de Ciutadella, coincidint amb l'entrega del Premi Born de textos escènics.

El cicle de François Truffaut al Centre de Cultura Sa Nostra de Palma ens ha aprofitat la que possiblement



Le dernier métro.

damunt els escenaris. Fa poc que ha passat per Palma, dins el cicle "Teatres del Món" i després d'una trajectòria d'èxit inqüestionable al llarg de dos anys i de 500 funcions, la versió teatral d'*El verdugo* de Berlanga i Azcona, amb Juan Echanove, Luisa Martín i Alfred Lucchetti: sens dubte, és un bon espectacle, amb unes interpretacions excel·lents; així i tot, no vaig poder evitar demanar-me fins a quin punt és raonable concebre una nova posada en escena (encara que amb destí a un altre mitjà artístic) d'allò que ja era, i des-

pació per les filmacions antigues i les seves condicions de conservació), i en canvi un espectacle teatral, així que cau el teló damunt la seva darrera funció, desapareix, és fum, és no-res; una filmació en vídeo d'una obra de teatre, no cal dir-ho, no és el mateix que la realitat artística d'una representació en viu. D'aquesta manera, cada nova temporada és possible, per exemple, una nova visió d'un Shakespeare. Encara que aquí, a Balears, tampoc no és massa freqüent que una de les seves peces es presenti a les nostres cartele-

sia la pel·lícula més entranyable mai rodada en torn al món del teatre, obviament *Le dernier métro* (1980), una de les darreres del seu realitzador i que protagonitzà Gerard Depardieu. Es curiós que Truffaut, creador d'aquell extraordinari homenatge al mateix cinema que és *La nuit américaine* (1973), fos capaç, també, d'expressar tanta sensibilitat cap al món escènic. Amb el permís de Jean Renoir (*Le carrosse d'or*) o, fins i tot, de Kenneth Branagh (*En lo más crudo del crudo invierno*), *Le dernier métro* és amor al teatre en estat pur. ■

Toni Roca

En aquells temps, dies sota l'esclat primitiu i una mica ingenu dels seixanta, viva encara la Marilyn i Kennedy també, el Cine Spring estava ubicat a l'avinguda o passeig, ara no ho recordo bé, de la Bonanova. Ara, a hores d'ara mateix, vull dir, aquell singular edifici presenta un altre aspecte prou diferent. Sens dubte una pizzeria, una sucursal de banc o un petit centre comercial substitueix l'entranyable cinema. A la part alta del vell Sarrià, poble amb autonomia pròpia fins al 1896, el cine Spring, dins la seva modestia i humilitat (el Bretón també a Sarrià representava una sala d'exhibició més modesta i popular) era la modernitat, la sala confortadora i confortable, la comodat (probable) d'unes butaques fetes de teixit que em recordava les velles cadires de fusta molt habituals als cinemes de l'Eixample barcelonés.. Així podria fer la sensació, però només la sensació, confortable, que la realitat era una altra. Tot molt característic d'aquells anys. D'aquells anys delícia i esperança.

Ara que el temps ha passat puc recordar molt viu a la memòria alguns films

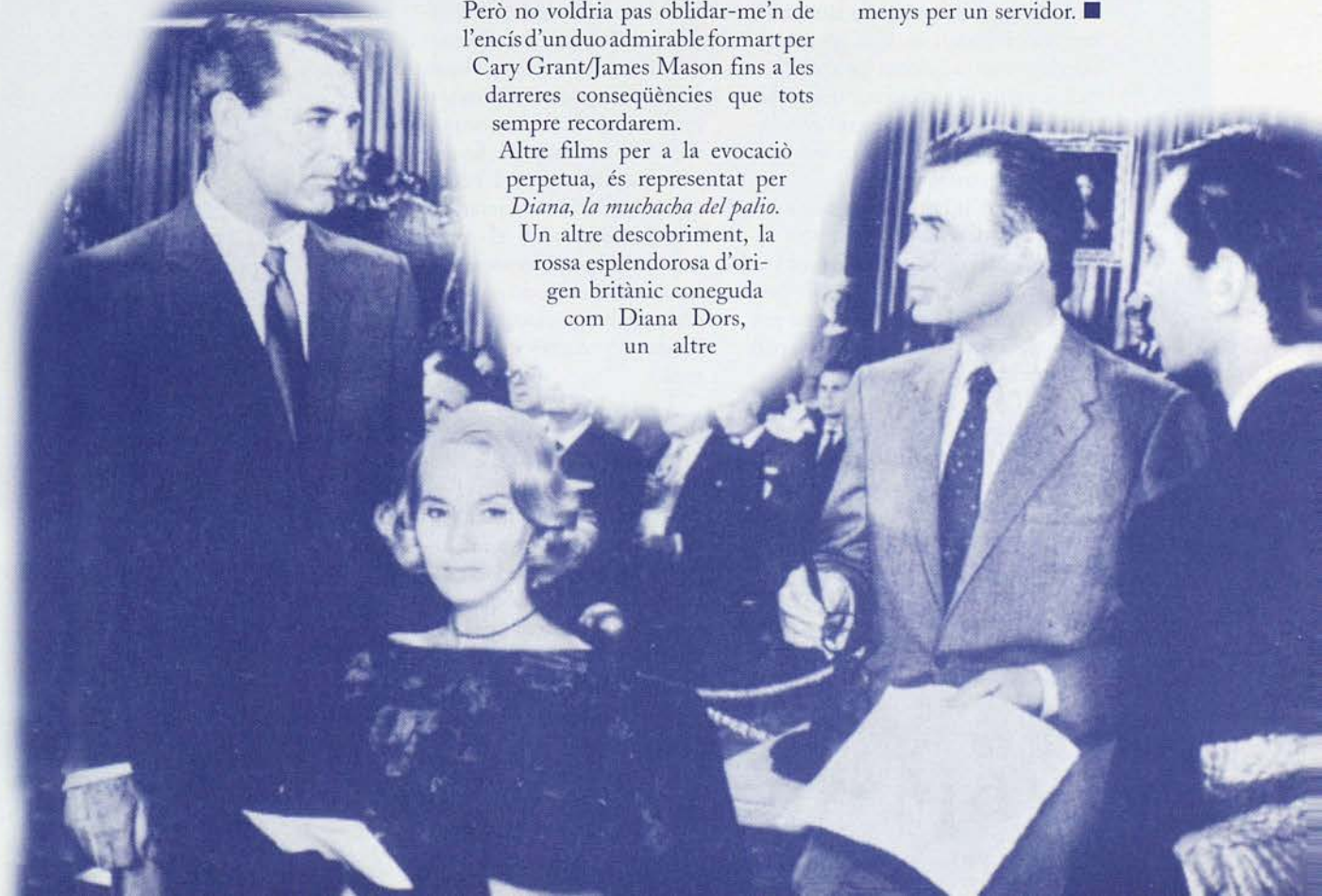
d'impacte i per motius diferents i diferencials. *Con la muerte en los talones* i *Diana, la muchacha del palio*. *Con la muerte en los talones* fou el primer contacte, el meu descobriment del que després seria un dels directors meus més preferents, Alfred Hitchcock. El meu enamorament d'Eva Marie Saint fou total i absolut. Tan rossa, tal alta (així semblava des del pati de butaques), tan elegant, la seva figura rere l'imperturbable Cary Grant, fou tot un descobriment que avui per avui, quaranta anys després, roman estès a la memòria)..Aquella tarda (tarda de diumenge amb tota probabilitat amb el ressò també del Carrousel Deportivo/Cadena Ser) fou de inoblidable. A l'estil i condició de *Siete novias para siete hermanos* al Central Cinema, on vaig "néixer" al musical com a gènere, com a emoció nova, com a sensació captivadora, la penetració a la meua vida de *Con la muerte en los talones* va ser definitiva.. Llavors, no sabíem (nosaltres ni tampoc gent més adulta, algún crític també), que teníem davant nostre una de les obres mestres de l'autor de *Los pájaros* o *Piscosis* i de les quals posteriorment tant i tant hem parlat.. Han parlat. I s'ha escrit, en especial al llarg del 1999, any del centenari d'Alfred Hitchcock. Però no voldria pas oblidar-me'n de l'encís d'un duo admirable format per Cary Grant/James Mason fins a les darreres conseqüències que tots sempre recordarem.

Altres films per a la evocació perpetua, és representat per *Diana, la muchacha del palio*.

Un altre descobriment, la rossa esplendorosa d'origen britànic coneguda com Diana Dors, un altre

malson de pubertat i de l'escola Marilyn Monroe. Després de l'esclat de la protagonista de *Niágara* la indústria cinematogràfica, davant l'èxit fora de sèrie de la Marilyn, presentava, volia presentar, algunes semblances, algunes referències mimètiques D'altra banda, era també una mena d'alternativa, una bala a la recàmera i fer un ràpid recanvi i en cas de fallida. Hollywood ho volia preveure gairebé tot. Gairebé. Un cas molt semblant el teníem amb la Jayne Masfield, super-vamp dels seixanta, morta prematurament en accident de cotxe, als mateixos dies que moria també la deliciosa Françoise Dorleac, musa i mite (amant) de l'entranyable Truffaut. Certament. Encara que tot just abans de morir va podr protagonitzar una les millors pel·lícules d'Stanley Donen, *Bésalas por mí* amb Cary Grant.

Diana, la muchacha del palio no va passar a la història malgrat l'èxit o l'impacte del moment. Però el sentiment del record em remet sovint a la sessió en concret, quan Diana Dors i Vittorio Gassman sobre i al voltants dels bellíssim paisatge d'una Siena molt ben filmada (coloraines característics de l'època), eren els protagonistes d'una història tan intranscendent com etèria i perfectament oblidable... menys per un servidor. ■



Gabriel Genovart

Ja a la primera edat de la vida, cap allà els set o vuit anys, em va caber la sort d'entrar en possessió d'un tresor valuósíssim. Un tresor comparable als de les pel·lícules de pirates que passaven adesiara per les pantalles de cinema del meu poble, els diumenges capvespre, a la sessió de les cinc.

El meu tresor no romania guardat emperò, com aquells de les pel·lícules, dins un cofre de tapadora bombada, anses als costats, reforços de ferro, pany amb escut i clau obrada amb fantasia per les mans destres de qualque ferrer portuari. No estava dins cap bagul de llenya de roure o de qualsevol altra d'aquestes fustes resistents, capaces d'aguantar les peripècies dels viatges, les inclemències del temps, el pas de les dècades i el més que probable enterrament, per un nombre indefinit d'anys, a qualque amagatall secret d'una illa ignota i deserta, que tan sols podia revelar un mapa guardat gelosament (i ves a saber si dibuixat i tot amb la pròpia sang, feta servir com a tinta, del qui l'havia soterrat, aquell tresor).

Lluny de tot això, el meu tresor no tingué altre estoi que no fossin simples caps de cartró. Primer, una capsa de sabates; després, una altra, bastant més voluminosa, dins la qual havia vingut acondicionat un aparell de ràdio, marca Telefunken, que compraren els meus pares devers l'any cinquanta-tres i que fou el primer que entrà a casa nostra.

Però aquells humils receptacles de cartró guardaven, per a mi, un riquíssim tresor de fantasia: una col·lecció d'aquells "programes de mà" —*pasquins*, es deien també en el meu poble (i crec que, igualment, a bona part de Mallorca)— que repartiren amb generositat les sales d'exhibició cinematogràfica al llarg de més de quaranta anys. Aquella col·lecció l'havia començada el meu pare quan era soldat, abans del Moviment; l'havien continuat i augmentat els meus cosins majors i, finalment, havia vingut a parar a les meves mans. I jo la vaig fer créixer, setmana a setmana, conforme anaven passant els diumenges, les pel·lícules i els anys.

Per començar, he de dir que dins aquelles capsas ja hi tenien cabuda, d'entrada, els tresors fabulosos de tots els pirates, corsaris, filibusters i bucaners de les pel·lícules dels diumenges. I els seus vaixells bergantins amb les veles desplegadas a tots els vents de la mar oceana. I les seves comes de fusta, les mans de ganxo i els tros de pedaç a l'ull esfondrat; i les seves espases, sabres i punyals; les pistoles, els mosquets, els mosquetons...; els garfis i cordes d'abordatge; la ullera allargada, de trompa; les bolles de canó, els barrils de pólvora i les bótes de rom. I la bandera negra alçada al curucull del pal major: el pavelló de les tibies creuades i el somris macabre i blanc de la calavera.

Dintre dels cànons de gusts i preferències propis d'un al·lotet de tan curta edat com era aleshores la meua, els programes de pel·lícules de pirates ocupaven un primer lloc avantatjat en la meua col·lecció. I els seguien, poc més o menys per aquest ordre, els d'espadaixins i emmascarats, els d'aventures selvàtiques, els de fantasies orientals, els de misteri i de terror i els de les pel·lícules de l'Oest. I a continuació, tota la resta de gèneres, subgèneres i varietats; puix tots els móns de la ficció cinematogràfica entraven a formar part d'aquell tresor. I encara que aquest criteri de jerarquia pogués variar amb el córrer dels anys, sempre va romandre incòlume una afecció preferent per aquell món canalla i absolutament seductor de la pirateria.

Les raons d'aquesta fixació, tinc per ben cert d'on provenien. En primer lloc, d'un d'aquells programes de mà: el vell programa d'una pel·lícula "antiga" —així catalogava aleshores totes aquelles que eren d'abans de néixer jo o de quan encara era massa menut per anar al cine i, per tant, no havia arribat a temps de poder veure (i

bé que ho lamentava!)— que em tenia absolutament fascinat. En segon lloc, de la visió d'una pel·lícula a la cita amb la qual sí que havia tingut la sort d'arribar d'hora i que m'havia encisat per complet quan no tenia més que cinc o sis anys. El vell programa, de la pel·lícula *antiga*, era el de *La isla del tesoro*, la versió de la Metro Goldwyn Mayer dirigida per Victor

Dintre dels cànons de gusts i preferències propis d'un al·lotet de tan curta edat com era aleshores la meua, els programes de pel·lícules de pirates ocupaven un primer lloc avantatjat en la meua col·lecció.

Fleming el 1934, amb Wallace Beery i l'actor infantil Jackie Cooper en els papers protagonistes de John Silver i Jim Hawkins, respectivament. I la pel·lícula que m'havia enlluernat era *El Cisne Negro*, d'Henry King; un film de l'any 1942, amb Tyrone Power i Maureen O'Hara en els papers estel·lars, que no arribà al meu poble fins devers l'any 1949 o 1950.

El programa de *La isla del tesoro* era una de les "joies de la corona" de la meua col·lecció. Un d'aquests exemplars que els col·leccionistes denominen de "format díptic", a la portada del qual apareixien, en primer terme, els rostres del vell pirata i del nin en franca companyonia, i en segon pla, entre boires, la silueta borrosa d'un bucaner amb un cofre ran

dels peus, just al costat de l'extremtat de fusta. I després, quan obries el programa, apareixien a l'interior diferents escenes de la pel·lícula, explicades per breus escrits, en lletra molt menuda: "El mariner Bill Bones rep una amenaça de mort a través d'un paper amb la *taca negra*", "Bill Bones escruta tot el dia l'horitzó a l'espera de no se sap quin misteriós enemic",



LA ISLA DEL TESORO
PRODUCCIÓN Metro-Goldwyn-Mayer

El Cisne Negro... Poques pel·lícules d'aventures marítimes han reunit un major repertori d'efectes visuals amb tant de poder de captació: els combats navals entre galions enemics, les andanades dels canons, la indumentària colorista dels pirates...



"Jim Hawkins i la seva mare descobriren el mapa de l'illa del tresor"..., comentaven, en castellà, aquells texts. I aquestes paraules eren més que suficients per activar la imaginació d'un infant en ple aprenentatge lector i que just llavors començava, amb prou dificultats encara, a confegir les lletres de les paraules i a desxifrar-ne el significat.

I mentre somniava, programa en mà, amb aquella pel·lícula de visió impossible –no la vaig arribar a veure fins molts d'anys després, ja entrat en la maduresa, gràcies a la televisió–, heus aquí que, un d'aquells diumenges d'esplendors cinematogràfics de la minyonia, els reflectors de la Fox il·luminaren el portent en technicolor d'aquell altre film de filibusters que portava per títol *El Cisne Negro*. No sé si aquesta pel·lícula de Henry King, basada en la novel·la homònima de Rafael Sabatini, és la millor pel·lícula de pirates de la història del setè art (si no ho és, prop que s'hi acostà), però estic totalment convençut que, sense cap dubte, és la més bella de totes. Seguida únicament (i potser no a massa distància) d'una altra joia indiscutible del gènere, producció també de la Fox: *La mujer pirata*, de Jacques Touneur, de l'any 1951.

El Cisne Negro... Poques pel·lícules d'aventures marítimes han reunit un major repertori d'efectes visuals amb tant de poder de captació: els combats navals entre galions enemics, les andanades dels canons, la indumentària colorista dels pirates, el turbant vermell i la capa negra de Tyrone Power, la cabellera roja de Maureen O'Hara, el foc i la sang de les batalles, els blaus de la mar, l'escuma de les ones, la vegetació del Carib, els ocres ombrius dels antres portuaris (els tuguris, les tavernes, els carretons..., il·luminats, a la nit, per la claror esmoreïda dels fanals i la flama groguenca de les torxes) i el blanc lluminós de les residències colonials i del palau del Governador.

Tots aquests motius visuals venien servits a través d'imatges d'una qualitat sensorial extraordinària, que feren el film de King mereixedor de l'Oscar de 1942 a la millor fotografia

en color. Leon Shamroy, l'autor d'aquella esplèndida simfonia cromàtica, aconseguí del technicolor de l'època registres autènticament extraordinaris, dels quals hom no sap que és més admirable; les atmosferes luminiscentes de factura impressionista de determinades escenes, la força dels claroscurs, quasi tenebristes, d'algunes seqüències (particularment les que transcorren als interiors dels vaixells) o la qualitat pictòrica d'alguns plans que semblen veritaders quadres sorgits del pinzell de qualque pintor del Romanticisme (de Gericault o de Delacroix, per exemple). El cert és que poques vegades els colors encesos de la Fox han resultat més expressius ni mai ha estat més bella la roentor ignia dels crepuscles o dels sols ixents color magrana sobre els blaus anyils de la mar. Ni el millor Vincente Minnelli, que possiblement s'inspirà en *El Cisne Negro* per a la realització del seu film musical *El pirata* (1947), fou capaç de tractar mai els seus famosos vermells amb una mestria superior a la de Leon Shamroy en aquesta pel·lícula d'Henry King.

Avui sé que foren totes aquelles percepcions visuals i aquelles qualitats pictòriques el que hem va deixar meravellat. Un nin petit, encara que se li escapi la trama argumental d'una pel·lícula o el joc subtil d'intrigues i aliances d'una història com la d'*El Cisne Negro*, pot romandre, no obstant això, absolutament embadalit pel poder de seducció i la plasticitat d'unes imatges; corprès per la simple perifèria d'una acció enlluernadora i per les seqüències, en si mateixes, d'una pel·lícula, amb independència de seguir-ne més o menys el fil narratiu. Un infant gaudeix senzillament, i sense més complicacions, d'aquests moments estel·lars (que podríem qualificar, genèricament, com a "moments Szelnick") d'una història fílmica tan vigorosament narrada com aquesta. Per això, pel·lícules com *El Cisne Negro* poden ser fruites des de la tendra edat d'una primera infància cinèfila amb la sensació auroral que tenen totes les impressions i emocions de la minyonia.

Al contrari del que m'havia passat amb *La isla del tesoro* (que vaig tenir

el pasquí molt abans de veure la pel·lícula), en el cas d'*El Cisne Negro* no vaig arregar el programa fins després de contemplar-la en la pantalla. Era un programet senzill (mides d'octavilla, de 8'5 x 13'5 cm., que era el format més habitual d'aquells petits cartells de mà en els anys quaranta), però vertaderament preciós: una d'aquestes petites filigranes del cartellisme cinematogràfic que tenen la gràcia de condensar, en un reduït espai i en unes poques imatges, tota l'essència d'una pel·lícula. Quan aquell petit programa va caure en les meves mans, vaig comprendre que era el d'aquella pel·lícula que temps enrere m'havia fascinat, les imatges de la qual recordava perfectament, encara que no recordàs el seu títol, perquè probablement l'havia vista abans de saber llegir del tot. Potser el temps que havia transcorregut no era objectivament molt llarg, però a mi sí que m'ho semblava, dintre d'aqueixa subjectivitat que mesura –i dilata– el córrer dels dies a la infantesa. Per això, el fet d'aconseguir el programa d'una pel·lícula que ja em pareixia "llunyana" i de poder-lo guardar, era equivalent a recuperar un record bellíssim; era tant com conservar i retenir un somni de cine: un d'aquells somnis fugissers de les tardes infantils de diumenge.

Poques pel·lícules he enyorat més i més llargament que *El Cisne Negro* i poques he desitjat tant de recuperar a través de la televisió en color. Haguereu de passar molts d'anys abans de poder fer-ho, però avui la pel·lícula d'Henry King ocupa en la meua videoteca el mateix lloc de privilegi que sempre ocupà en els meus records. O dins el meu tresor de programes de mà.

Així com no vaig arribar a temps de veure *La isla del tesoro* (versió de 1934), tampoc vaig arribar-hi per veure *El capitán Blood* de Michael Curtiz (1935) amb Errol Flynn i Olivia de Havilland; o *El capitán Kidd* de Rowland W. Lee (1945) amb Charles Laughton i Randolph Scott, que també se'm va escapar (i segurament algunes altres que ara no record). Però, per sort, bona part de les millors obres de la filibusteria cinematogràfica encara estava per venir. ■

Miquel López Crespi

Però l'exaltació imperial, la mistificació de la història per part dels corifeus del feixisme espanyol, no finia amb l'aparició de comèdies del tipus *La vida en un hilo*. Juan de Orduña i la inefable CIFESA s'encarreguen de provar d'aconseguir que els ànims que impulsaren el Glorioso Movimiento Salvador de España no decaiguin. A sa Pobla (a Can Guixa, a Can Pelut) anam a veure (sense entendre gaire coses, sorto-

Port de Pollença *Reina Santa, Inés de Castilla...* La dictadura ens vol "formar" amb *Alba de América, Jeromín, Pequeñeces...* Una pel·lícula estrenada a finals dels cinquanta (però que havia estat rodada l'any 1951) causà un cert sotrac en l'ambient somort de la dictadura (i de rebot entre els assidus espectadors del meu poble). Malgrat jo encara (per l'edat) no podia aprofundir en les troballes del film, el cert és que *Surcos* (aquest és el nom de la pel·lícula) em deixà un cert posat ci-

de Galán) feia al pare en aquells anys de la postguerra, a sa Pobla. Cap dels dos es podien explicar com, en plena dictadura franquista, s'havia pogut rodar una pel·lícula que els semblava molt propera a la realitat. Dirigida per José Antonio Nieves Conde, amb fotografia de Sebastián Parera, música de Jesús García Leoz i muntatge de Margarita Ochoa, d'una forma completament inesperada bastia una obra clàssica del cinema espanyol. Per primera vegada en el cinema rodat a l'Es-



sament, d'aquelles monstruositats) *Locura de amor* (1948), una adaptació de l'obra del mateix títol de Manuel Tamayo dirigida per Alberto Marro y Ricardo de Baños. En el "Gardenia", el cine a l'aire lliure que hi havia sortint de sa Pobla (carretera de Muro) veïem *Agustina de Aragón* i al

nematogràfic en la consciència. Anys després m'adonaria d'aquesta influència veient determinades obres en el Cine Club Universitari de Palma. Sempre recordaré, com deia una mica més amunt, els comentaris que l'oncle José (havia lluitat amb l'exèrcit de la República, a l'Estat Major

panya franquista es tractaven qüestions "tabús" per a directors i guionistes: l'emigració del camp a la ciutat, el mercat negre i l'estraperlo, l'atur, la prostitució, l'explotació dels treballadors per empresaris sense escrúpols... En el guió intervingueren, a part de Nieves Conde, Natividad Zaro i l'es-

Però el "descobrimt" de Buñuel ve, sens dubte, amb Viridiana (1961). La síntesi que fa Buñuel d'un Estat espanyol històricament dominat per la repressió cultural catòlica, per l'opressió feudal d'un caciquisme que sembla etern...

criptor Gonzalo Torrente Ballester. La pel·lícula (i això molestà moltíssim la censura feixista) és també un documental del Madrid trist dels anys cinquanta. Un dels equips de filmació (molt abans de posar-se de moda el *cinéma vérité*) anà a rodar "en viu"

daven els seus personatges. Parlam de les magistrals interpretacions de Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana, Marisa de Leza, José Prada, Félix Dafauce, Ricardo de Lucía... La pel·lícula no caigué bé ni als corifeus del franquisme ni a l'església

L'oncle i el pare parlaren molt de temps del film de Nieves Conde. Jo, amb tretze anys, no entenia encara tanta importància donada a un film. Va ser molt més endavant (concretament en una nova visió feta a finals dels anys seixanta) quan vaig copsar



pels barris d'Atocha, Lavapiés, Legazpi, Embajadores... La fotografia de Sebastián Parera ens mostra l'aspecte gris, mediocre, tremendament paorós de l'Espanya dels vencedors en la guerra civil. A tot aquest aspecte, diríem "documentalista", de Sebastián Parera s'hi afegien les actuacions d'un estol d'actors i actrius que bro-

catòlica, que de seguida la qualificà de "gravemente peligrosa" i fou considerada "apestada". Nieves Conde, l'equip tècnic, la mateixa María Asquerino, estigueren molt de temps sense poder fer feina a conseqüència de la "mala fama" aconseguida entre els cercles del poder feixista a causa d'aquesta pel·lícula.

la càrrega de profunditat que significava *Surcos*. Però eren aquests cops a la consciència (malgrat que no entenguéssim les obres a la perfecció) les que servien per anar obrint la nostra imaginació d'adolescents a la importància del cinema.

Mentrestant, es continuava vivint de records. Comentaris referents a

pel·lícules esborrades de la història del cinema de l'Estat com *Nuestro culpable* (Fernando Mignoni, 1937), aquells impressionants documentals de la productora "Laia Films": *Ollaires de Breda* (Biadiu, 1937)... Les pel·lícules més importants fetes en la zona republicana en temps de la guerra civil foren segurament *La conquista de Teruel* (Ramon Biadiu, 1938) i sobretot *L'Espoir*, escrita i dirigida per André Malraux, i el famós documental *Tierra española* (Joris Ivens, 1937) sense oblidar els noticiaris que produïa "Film Popular" (de tendència comunista), *Por todo el mundo*

(1930) i *La edad de oro* (1932) esdevé un director de fama mundial molt lligat a l'esquerra i al surrealisme. En acabar a guerra civil s'ha d'exiliar a Mèxic on realitzarà bona part de la seva obra i es convertirà a partir d'aquell moment en una "bèstia negra" per al feixisme.

De les xerrades familiars al costat de la foganya, a sa Pobla, em restava a la memòria aquest nom: Buñuel. Anys endavant, ja a Palma, i com a soci del Cine Club Universitari que dirigia Francesc Llinàs (i on vaig conèixer igualment aquest gran afeccionat i teòric del fet cinematogràfic que és n'Antoni Figuera)

vaig anar "perseguint" totes les pel·lícules de Luis Buñuel. Record com si fos ara mateix la primera ocasió en la qual vaig poder veure *Los olvidados* (1950). Era a un petit cineclub de Perpinyà, a començaments dels anys setanta. Aquest era un dels films "clàssics" de Buñuel. Però des del "descobriment" de *Viridiana* (1961) ja havíem vist, a mitjans anys seixanta (a Palma es va estrenar en el cine Astoria) *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955), *Nazarín* (1958), *Los ambiciosos* (1959), *El ángel exterminador* (1962), *Le journal d'une femme de chambre* (1963), *Simón del desierto* (1965), *Belle de jour* (1966), *La Via Láctea* (1968), *El*

jans dels anys seixanta) considerem ja per sempre Luis Buñuel com un dels "nostres" clàssics. Supòs que hi va fer molt en aquesta mitificació constant del director aragonès els estudis que es feien a les revistes progressistes d'aquells anys. Són treballs que van sortint a *Triunfo* i *Nuestro cine*. Els comentaris que sentíem per Ràdio París, la BBC de Londres o Ràdio Espanya Independent situant Buñuel al costat dels directors espanyols exiliats (C. Velo, J.M. García Ascott, L. Alcoriza, F. Arrabal...) contribuiran a consolidar ja per sempre les seves obres amb una aurèola de permanent admiració.

Som a l'any setanta. Després de tants d'anys d'exili, insults per part dels "intel·lectuals" del règim franquista, Buñuel pot tornar a l'Estat espanyol. Eduardo Ducay produïx *Tristana*, que Buñuel començarà a filmar l'any 1970. El guió (del mateix Buñuel i de Julio Alejandro sobre la famosa novel·la de Benito Pérez Galdós *Tristana*) ha estat prohibit per la censura durant cinc anys. El projecte sembla que no es podrà realitzar mai. A poc a poc, es van vencent les dificultats posades per la dictadura i els seus servils i, amb bona part dels millors actors i actrius d'aquella època (Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, Jesús Fernández, Antonio Casas, Sergio Mendizábal, José Calvo, Julio Goroategui, Alfredo Santacruz, José Blanch, Vicente Soler, Fernando Cebrián, Juanjo Menéndez, Mari Paz Condal, Cándida Losada, Antonio Ferrandis, José María Caffarel, Joaquín Pamplona) es comença la filmació.

A partir d'aquell moment (malgrat que Buñuel torna a tenir els acostumats problemes amb el règim franquista), el director exiliat esdevé un punt de referència subversiu per a totes les cultures de l'Estat espanyol. De res no han servit els trenta anys de marginació i criminalització constants dels nostres exiliats republicans, de la cultura antifeixista. Buñuel, del nom del qual havia sentit a parlar quasi d'amagat en les tenebroses nits de la postguerra, tornava a viure en els cines de tot l'Estat. ■



(1938) o els que patrocinava la CNT-FAI, per exemple *El entierro de Durutti* (1936).

Ara bé: de les xerrades en veu baixa amb l'oncle i el pare un nom em quedava ben enregistrat en la memòria. Em referesc a Buñuel. Buñuel! És quan sent parlar per primera vegada de *Las Hurdes (Tierra sin pan)*, un històric documental de vint-i-set minuts de durada produït per Ramón Acín (li havia tocat la loteria i en donà els diners a Buñuel!), que va dirigir el mateix Luis Buñuel... Havia produït igualment *Centinela alerta!* (Gremillon, 1936). Amb *Un perro andaluz*

discreto encanto de la burguesía (1970), *El fantasma de la libertad* (1972) o *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

Però el "descobriment" de Buñuel ve, sens dubte, amb *Viridiana* (1961). La síntesi que fa Buñuel d'un Estat espanyol històricament dominat per la repressió cultural catòlica, per l'opressió feudal d'un caciquisme que sembla etern... La força de les imatges del film que recorden, transformades per l'ofici i el temps, l'impacte bestial de *Las Hurdes* o *La edad de oro* (aquella influència del surrealisme que mai no l'abandonarà) fa que, a partir d'aquella pel·lícula (som a mit-

Jordi Martí

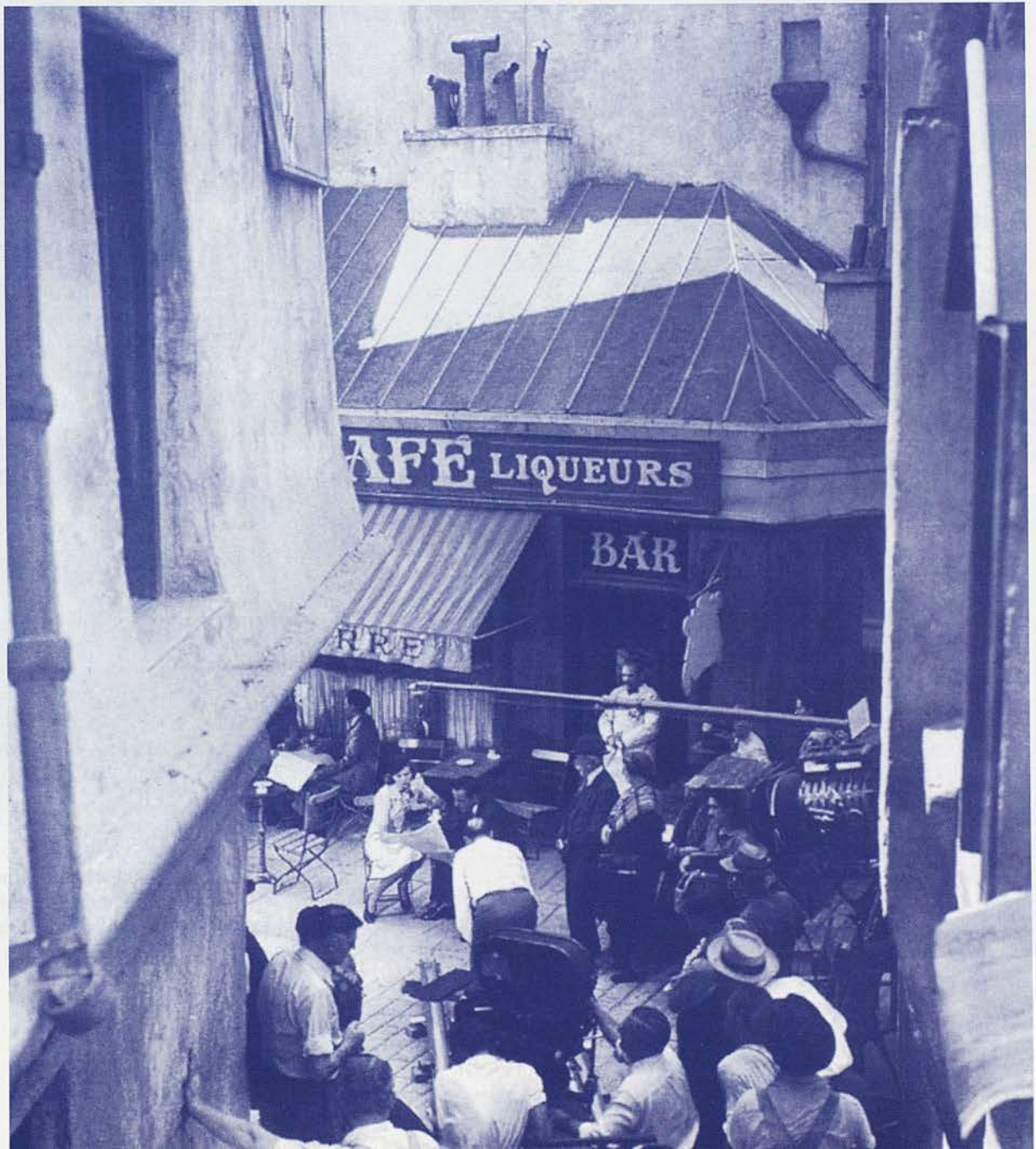
El mite d'una Casablanca romàntica i perillosa, cau d'espies, traficants, estafadors i simpàtics vividors que s'han situat a l'estret marge que separa el que és legal del que no ho és, escenari on conflueixen refugiats de la Segona Guerra Mundial, resistents francesos i agents nazis es deu a dues pel·lícules ben diferents, però igualment inoblidables: *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, i *Una nit a Casablanca* (1946), dirigida per Archie L. Mayo i protagonitzada pels Germans Marx.

Confeso que no he estat mai a Casablanca, com segurament els passarà a la majoria de lectors d'aquest article - si es que en té-, però m'han ase-

gurat, gent que coneix bastant bé el Marroc, que Casablanca no és en si mateixa una ciutat memorable. De fet, sembla ser que estem parlant d'una de les ciutats més lletges del país. Però és un fet que quan sentim la paraula "Casablanca" de sobte conflueixen en la nostra ment tot un seguit d'imatges atractives: simpàtics antiherois, amb esmòquing blanc i la fesomia de Bogart, que renuncien a l'amor per un imperatiu moral, cafès amb pianistes negres que interpreten tristes melodies, dones de somni que dominen els seus instints per mantenir-se fidels a uns principis ètics superiors, policies honorats que somriuen des del rostre de Claude Rains i dolents amb l'uniforme de les SS

que són finalment vençuts per aquell grapat de persones normals i corrents que ens fan vibrar quan entonen *La marselesa*. Com si diguéssim, tot un seguit d'imatges irreals que solament la màgia del cine ha fet possibles i que se superposen sobre la realitat, molt més sòrdida, de la ciutat de Casablanca durant els anys més durs de la guerra. De manera que quan parlem de Casablanca, estem parlant més d'una pel·lícula que no pas d'una ciutat.

Casablanca és una gran pel·lícula feta per secundaris. Michael Curtiz, el seu director, era un simple artesà de la Warner, però va tenir l'encert de convertir un argument de sèrie B en una de les pel·lícules mítiques de la



Però és un fet que quan sentim la paraula "Casablanca" de sobte conflueixen en la nostra ment tot un seguit d'imatges atractives: simpàtics antiherois, amb esmòquing blanc i la fesomia de Bogart...

història del cine. En el seu repartiment apareixen tres dels grans secundaris del cine americà -d'aquells que tant li agraden a Eduardo Jordà i sobre els quals tan bé ha escrit al seu llibre *Afectes secundaris*-: Claude Rains, Sydney Greenstreet i Peter Lor-

rat uns actors de recursos interpretatius limitats però que, per diverses circumstàncies, varen tenir la sort de convertir-se en estrelles, tal vegada per la seva capacitat d'encarar amb desimboltura els papers que els assignaven, com és bona mostra *Casa-*

i Bogart: "-Por qué vino a Casablanca?", "-Para tomar las aguas", "-En el desierto?", "-Me informaron mal". El tema de la pel·lícula es podria resumir en un grup de persones normals, la vida de les quals ha estat truncada per la guerra, que es veuen obligats a



re. Dels seus principals protagonistes, Humphrey Bogart i Ingrid Bergman, he de dir que sempre els he conside-

blanca, on estan francament bé. Els diàlegs tenen punts de genialitat, com demostra aquest entre Claude Rains

actuar com a herois, i ho fan amb tota la dignitat del que sap que el seu destí escapa a la seva feble voluntat. Cinematogràficament, la pel·lícula

En el seu repartiment apareixen tres dels grans secundaris del cine americà -d'aquells que tant li agraden a Eduardo Jordà i sobre els quals tan bé ha escrit al seu llibre *Afectes secundaris*-: Claude Rains, Sydney Greenstreet i Peter Lorre.

il·lustra exactament això: com un grup de tècnics i actors considerats, tal vegada injustament, de segona fila, són capaços de fer, si els deixen, una obra mestra.

Una noche en Casablanca, dels Germans Marx, es va fer com una paròdia de *Casablanca*, situant l'argument uns anys després: la guerra ha acabat i ara són els nazis els que s'amaguen sota noms i personalitats falses a la ciutat. Segurament no es tracta de una de les millors pel·lícules dels Marx -està lluny de la genialitat de *Sopa de ganso* o *Una noche en la òpera*-, però encara conté les suficients dosis d'humor inversemblant i de descarada insubmissió envers els valors racionals de la societat burgesa com per que resulti una pel·lícula deliciosa. En tot cas, el tractament quasi surrealista de les situacions, fa que aquest film vagi més enllà del propòsit paròdic inicial i li otorga una entitat pròpia, que el separa del seu model, diguem-ne, seriós, el film de Curtiz. Ací també estem davant persones normals i corrents que es veuen obligats a realitzar actes heroics, però sense el dramatisme de *Casablanca*, amb aquella inigualable capacitat de riure's d'ells mateixos i de tot el

que els envolta que sempre caracteritzà l'humor dels Germans Marx i que els fa irrepetibles. ■



Joan Bover

En parlar de cinema iranià, el primer i moltes vegades l'únic nom que ens revé –si és que ens en revé cap– és el d'Abbas Kiarostami.¹ El seu tempo contemplatiu, admirat als festivals europeus, denota una manera de concebre la imatge molt personal, seguida i/o compartida per altres realitzadors, com ara Mohsen Makhmalbaf, director de *Gabbeh* (1995), que vàrem poder veure aquest estiu al Palau Soller de Palma.

Els dos participen d'alguns trets comuns, que tal volta podríem resumir en el concepte de *neorealisme poètic*. De fet, Makhmalbaf s'ha anat demarcant del contingut polític d'alguns dels seus films (com ara *Les noces dels beneïts* (1989), sobre les víctimes de la guerra Iran-Iraq) i ho ha justificat així: "M'he allunyat del cinema polititzat per anar cap al cinema poètic. He anat comprènent que la política ens encadena. L'art, pel contrari, ens allibera. L'evolució artística tendeix cap a l'originalitat. Si ens cercam a nosaltres mateixos, ens encaminam cap a la llibertat. Per aquesta raó, m'estimo més la poesia que la política."

Pel que fa al component neorealista, que no oblidem mai un toc de crítica social, els dos directors manifesten opinions complementàries. Kiarostami diu: "És un fet que les pel·lícules sense històries no són gaire populars entre el públic. I en canvi, una història també necessita forats, espais en blanc com els dels mots encreuats, buits que hi són perquè el públic els ompli. Les històries impecables que funcionen perfectament tenen un defecte important: impossibiliten intervenir el públic." Es tracta d'afirmacions molt discutibles,²

¹ Vid. BONET, DANIEL. "Abbas Kiarostami o l'art del poema visual". *Temps Moderns*, 60 (febrer del 2000).

² Qualsevol obra d'art, des del moment en què és rebuda per una persona diferent de la que la va crear, és forçosament completada, manipulada, connectada a d'altres. Totes les pel·lícules amb valors artístics contenen imatges suggerents, personatges ambigus, dobles i triples lectures. Pensa, si no, en les múltiples interpretacions que han generat històries tan "impecables" –i tan diferents– com *Rebecca* (A. Hitchcock, 1940) o *El club de la lucha* (D. Fincher, 1999). Per aconseguir-ho, no els han estat imprescindibles els "espais en blanc" que alguns cineastes confonen amb la buidor, la falsa mística, la lentitud exasperant de qui no té res a dir.

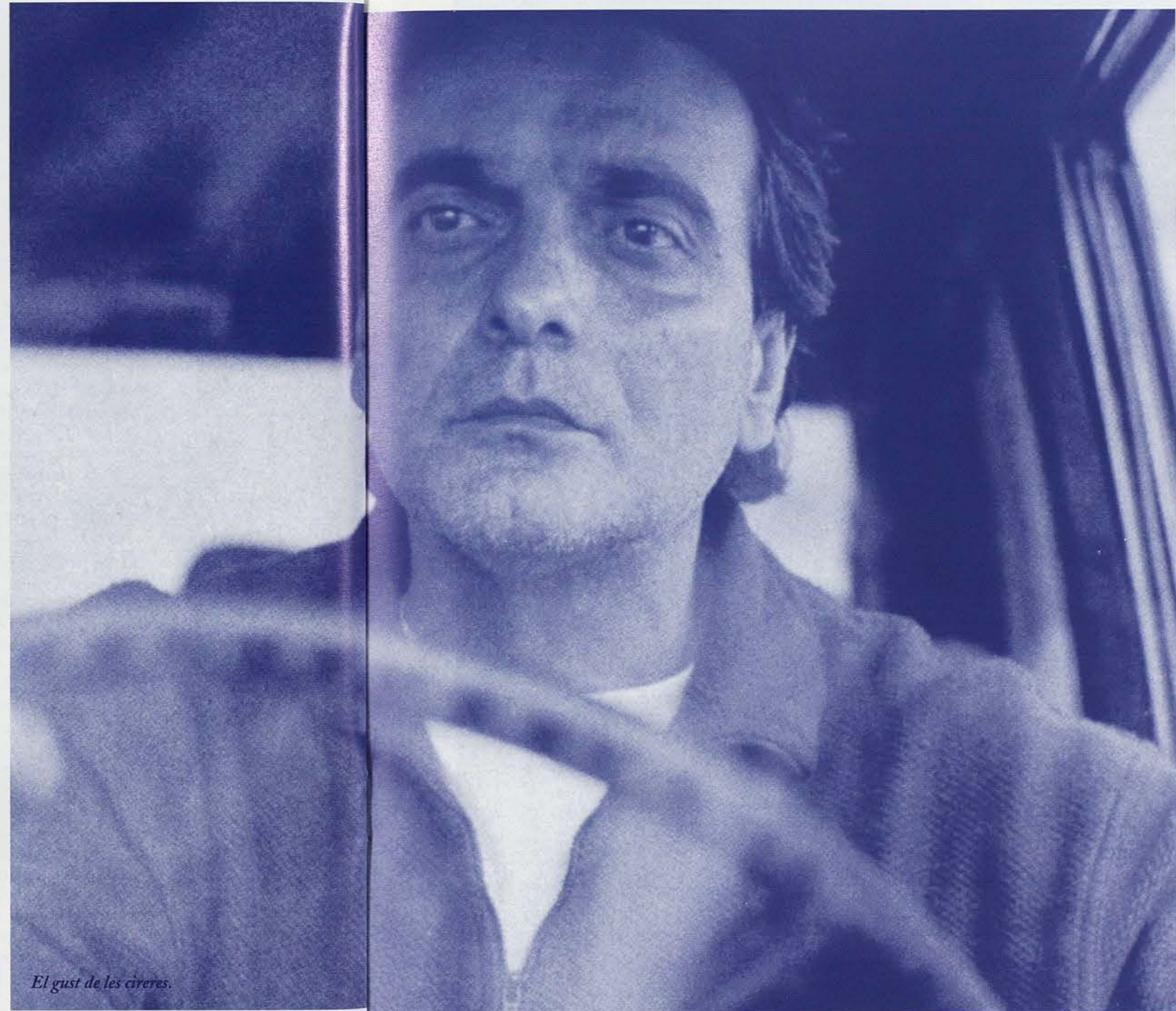
però que troben més d'un punt de connexió amb Makhmalbaf: "Les històries pertanyen a les novel·les i al cinema. A la vida real, vivim una sèrie de moments, però no una història. Podem condensar un any de la vida de qualcú en una cinta de dues hores conservant-ne únicament els moments que ens interessin."³ La conclusió d'aquesta manera d'entendre la narració (?) cinematogràfica és, segons Kiarostami, oferir "un cinema a mig fer, inacabat, que es pugui completar gràcies a l'esperit creatiu dels espectadors". A ca nostra, el seguidor més clar d'aquestes teories és segurament Marc Recha.

Gràcies a la projecció internacional proporcionada pels festivals on Makhmalbaf, però sobretot Kiarostami, han obtingut diversos guardons, a Europa tendim a uniformar el cinema iranià. La darrera mostra vista a Palma n'ha estat *El círculo* (Jafar Panahi, 2000), també premiada a Venècia. *El círculo* recull algunes de les constants dels dos directors esmentats: els diàlegs breus, el predomini de la imatge, l'absència de música, l'intimisme del relat, l'ambientació realista (moltes vegades sense decorats)... Però en d'altres aspectes, el film s'allunya de la (pretesa) simplicitat de Kiarostami i Makhmalbaf. I ho fa, crec, per dos motius bàsics. Un és el d'emfasitzar el seu component metafòric, ja present des del títol mateix, amb plans com el de la fugitiva de la presó enquadrada des de darrera de les "reixes" d'una taquilla de cinema.⁴ L'altre motiu, i el més important, és remarcar el missatge de la pel·lícula, adreçat inequívocament a la societat occidental. Moltes de les situacions i de les línies de diàleg semblen pensades a posta per denunciar-les més enllà de les fronteres de l'antiga Pèrsia. De fet, com veurem després, és del tot infreqüent que una cinta ira-

³ ¿No ho trobau una contradicció flagrant? Si ell mateix afirma que les històries "pertanyen al cinema", ¿com és que hi renuncia a l'hora de filmar?

⁴ La metàfora es presta a més d'una interpretació. El pla, ¿es refereix a la seva condició de fugitiva o a la de dona? ¿Parla de la censura cinematogràfica que exerceix el govern iranià? ¿Suggereix la idea del cinema com a presó? I en aquest cas, ¿de quina casta?

niana tracti dels temes que condensa *El círculo*: la imposició del xador, l'avortament, la prostitució, el jou del matrimoni o la pena de mort. Com també és gairebé increïble una frase com "Aquí una dona no és res sense un home", que en un film iranià resultaria sobrerera per òbvia. I és que la realitat del dia a dia ja és prou cone-



El gust de les cireres.

Curiosament, aquest és un tipus de cinema que, com dèiem al principi, passa com l'ambaixador de l'Iran a Europa, però que algunes vegades els mateixos iranians no poden veure, ja que no segueix les directrius que marquen les autoritats religioses.

guda: no cal introduir-la amb calçador entre les frases dels personatges.

En resum, tot i fer ús d'alguns trets que podríem trobar a *El silenci* (M. Makhmalbaf, 1998) o *El gust de les cireres* (A. Kiarostami, 1997), la intenció de Panahi és explícitament política i això es tradueix en unes imatges i uns diàlegs bastant més directes,

malgrat que no renunciem tampoc al refinament estilístic. Curiosament, aquest és un tipus de cinema que, com dèiem al principi, passa com l'ambaixador de l'Iran a Europa, però que algunes vegades els mateixos iranians no poden veure, ja que no segueix les directrius que marquen les autoritats religioses. I en altres ocasions, no té

gaire acceptació. Aquest estiu passat, arran d'una estada en el país, qualcú ens va dir que les pel·lícules de Kiarostami eren "pel·lícules per a festivals europeus", però que no feien per a ells. Tot plegat convida al debat. ¿Com és possible que el cinema que representa l'Iran fora de les seves fronteres no sigui considerat *representatiu* pels mateixos iranians? ¿Per què no s'hi senten identificats? ¿Perquè no el coneixen? ¿Perquè no s'hi veuen? ¿Quedarà la cultura occidental amb una imatge –i mai millor dit– errònia dels valors, de la gent, de la vida iranià actual? ¿O és justament al contrari? És a dir, ¿és només el cinema alternatiu, de vegades clandestí o censurat, l'únic que no menteix, l'únic que pot transcendir els missatges o la superficialitat de les pel·lícules que la majoria dels iranians sí aprecien? Precisament, els films que fan anar públic a les sales poden dividir-se en dos grans blocs que convé tenir en compte si no ens volem conformar amb una imatge parcial d'aquell panorama cinematogràfic. Darrera Kiarostami i companyia, doncs, trobaríem un segon bloc amb cintes de marcat caràcter psicològic (enguany triomfen títols com *Maral* o *Un paraigua per a dos*), de vegades esperonades per una trama més o menys thrillesca que hi aporta una dosi d'intriga i potser qualche escena d'acció, alhora que dinamitza la tensió dramàtica. Observar aquestes pel·lícules és curiós si passes uns dies al país perquè les diferències entre la realitat del carrer i la cinematogràfica són notables. Moltes dones, per exemple, no vesteixen mai el xador a la pantalla.

Observar aquestes pel·lícules és curiós si passes uns dies al país perquè les diferències entre la realitat del carrer i la cinematogràfica són notables.



El silenci.

Els seus vestits s'assemblen més a jaquetes llargues que els cauen per damunt els genolls i que, per tant, permeten veure uns vaquers moderníssims i intuir, de passada, la mínima part de l'anatomia femenina que representen les cames. Vesteixen de colors llisos (en això segueixen la norma), però en canvi els mocadors solen ésser de colors o amb estampats, molt poques vegades negres. No els veuen els cabells, d'acord, però la part del cap que queda descoberta (és a dir, del front a la barbata, perquè gairebé mai no mostren el coll) exhibeix un rostre d'una bellesa serena, gens ostentosa, ressaltada per uns tocs lleus de maquillatge. Tot plegat, res a veure amb les masses ingents de xadors ambulants que podeu veure a tot arreu tan aviat com sortiu de Teheran. I una contradicció més per a un sistema que ha imposat el vel a les dones per evitar "el pecat".

Moltes actrius posseeixen una mirada greu, una mica severa. En aquestes pel·lícules, no riuen mai. Com a molt, somriuen. N'hi ha que porten joies. No fumen. Encara que al final podem percebre una certa supeditació als homes, els personatges femenins tenen una presència dramàtica ben definida i no és gens estrany que l'acció els giri al voltant o que les seves decisions siguin cabdals en el desenvolupament de la trama, cosa que no sembla que ocorri a l'anomenada vida real.

La llista de detalls es faria interminable: els personatges d'aquestes pel·lícules utilitzen cadires per seure, cosa no gaire freqüent a moltes llars iranianes, bé sigui per costum o per manca de doblers; a un pla s'hi pot veure, de refilada, un anunci de vaquers Levi's; els interiors estan decorats amb un - mal - gust europeu; la música de la banda sonora és decididament occidental quant a ritmes i melodies, tot calcant els clixés de la típica música de cinema per a les escenes festives, d'acció o d'enjòlit i deixant la música amb més arrels relegada a un moment molt concret (una escena rural o els crèdits finals, per exemple) o fins i tot fent-la desaparèixer per complet; etc. Encara que podríem continuar aquesta llista, es-

mentarem només que els exteriors es localitzen gairebé per sistema a cases de classe mitjana-alta, a les avingudes o a bars o restaurants d'estètica moderna, per a gent d'un cert poder adquisitiu.

El caire més realista l'aporten les relacions entre homes i dones, o més ben dit, la visualització d'aquestes relacions. És clar que ells i elles no es toquen mai, seguint estrictament el codi de decència imposat. Com a molt, un contacte lleu de dues mans o d'una mà i un braç durant uns segons molt breus. Curiosament, les històries d'amor són un dels gèneres preferits pel públic iranià. Com en poden rodar tantes sense implicar-hi mai la carn quedarà com un prodigi d'originalitat... o com un absurd.

Per acabar l'apartat, esmentarem el tret sorprenent que aquest grup de pel·lícules evita la propaganda islàmica explícita, tot i que en una gran majoria de casos els temes giren al voltant de la idea del bé sobre el mal. En general, doncs, no són films dolents. Si bé no hi podem admirar gaires troballes expressives, les mancances s'intenten suplir a través de l'elaboració dels diàlegs, el treball actoral i una original explotació dramàtica de situacions en principi convencionals, com ara un robatori.

El tercer gran bloc estaria format per les pel·lícules d'acció que tant triomfen en el carrer Lalezar de Teheran. Amb títols com *Escapada de l'infern* o *La dansa de la mort*, els iranianos gaudeixen d'un seguit de persecucions, tirs, assassinats, qualche explosió baratera, qualche helicòpter en el desert i poca cosa més. Aquí, la narrativa és encara més funcional, al servei d'una evasió d'hora i mitja. L'allargament de la intriga és clau per poder dosificar unes seqüències pretensament espectaculars que el pressupost no permet gaire espesses. És així que entre pistola i pistola s'hi escolen llargs diàlegs... i llargs silencis. Quant a la posada en escena d'aquests diàlegs, els realitzadors opten per una cadena de primers plans i els seus contraplans, tan rutinària com eficaç, que escruta a fons l'expressivitat dels actors i que també és una constant en el bloc comentat abans.

Això sí: el toc de modernitat que no hi falti. I ara com ara, aquest toc el posen invariablement els mòbils. A la majoria de les ciutats no en veureu gaires, per no dir cap. En canvi, a les pantalles, en surten per pa i per sal. Fins i tot apareixen en els cartells anunciadors com a tret distintiu dels personatges. En aquestes cintes parlen més a través dels telèfons mòbils que dels ordinari, fins al punt que aquests darrers arriben a desaparèixer. De vegades, s'usen com a sorpresa dramàtica: a un policia amagat li sona el mòbil quan està a punt de desaparar contra una segrestadora, de manera que ella es tem de la seva presència i posa en perill, de rebot, la vida d'una nina petita. En altres ocasions, s'arriba al ridícul: en una escena de tiroteig a tres bandes amb multitud de personatges disparant des de diversos fronts, a un policia li sona el mòbil... i contesta! No cal dir que les dones hi tenen un paper actiu com a assassines, conspiradores, lladres o còmplices, en una mena de reivindicació, barroera i maniquea, del rol que la societat els nega. De dones policia, no en vàrem veure cap, ni dins ni fora de la pantalla.

Com hem pogut veure, el públic del seu país no sembla compartir gaire les idees multiguardonades de Kiarostami sobre un cinema "a mig fer", obvia la poètica de Makhmalbafi tanca els ulls a la realitat quotidiana. En un país on les discoteques estan prohibides, les dones no poden cantar en públic i l'escassíssim teatre és majoritàriament de caire religiós, la gent acudeix al cinema com a una de les principals distraccions. A les sales, encara hi ha molta tendència a asseure's separats: homes a la dreta i dones a l'esquerra. El so és xerec i les butaques no són còmodes. El trispol està farcit de tota casta de restes de menjar, sobretot panets de cogombre i salsitxa; també qualche llosca, malgrat les advertències, en veu ben alta, de l'acomodador durant la projecció, quan veu qualcú fumant. I és que els iranianos no poden amagar-se ni en l'occidental fosca de la sala, perquè els llums resten encesos en penombra durant tota la sessió. Al·là vigila sempre. ■



J.C. Romaguera

Les trenta-vuit pel·lícules que conformen la filmografia del cineasta Jean Renoir són agrupades, habitualment, entorn a quatre apartats que corresponen a quatre etapes perfectament distingibles i delimitables al llarg de la seva carrera. El primer període pertany a l'època del

cesa, com per les transformacions que la irrupció del so provocarà en el llenguatge cinematogràfic. Ambdós factors es reflecteixen en l'obra del director francès. Posteriorment, va arribar el seu exili a Hollywood, on ha de saber adaptar la seva personal mirada i els seus mecanismes narratius al sistema que constitueix la política dels

les plantejades des de diverses concepcions estilístiques, coordinades genèriques i mètodes de producció. Renoir es mou entre la producció artesana —ell mateix va finançar el rodatge de *Nana* (1926), la qual cosa el va portar a la ruïna— l'avantguarda i la indústria, i trobem que les seves obres van des del melodrama follet-



La Marseillaise.

cinema silent, en què el director va realitzar pel·lícules que, o bé es produïren dins els circuits més comercials, o bé suposaven tímides aproximacions a propostes d'avantguarda. La segona etapa de la seva filmografia es desenvolupà al llarg de la dècada dels trenta, moment que ve marcat tant per la crisi de la societat fran-

estudis. La seva darrera etapa va suposar el retorn al cinema francès, després d'una breu experiència a l'Índia i malgrat mai no va deixar de residir a la seva casa de Califòrnia.

L'etapa muda de Jean Renoir es caracteritza per la seva heterogeneïtat i, per tant, per la dificultat que suposa classificar un conjunt de pel·lícules.

nesc, com *La fille de l'eau* (1924), al drama històric de *Le tournoi* (1928), passant per l'adaptació, feta a *Nana*, d'una novel·la naturalista escrita per Zola al segle XIX i un surrealista divertiment que té com a punt de partida la irrupció del jazz al París dels anys 20 i que es titulava *Sur un air de Charleston* (1926). Apuntar a més que en aquesta època el cine-



La gran il·lusió.

asta va rodar *Mariquitta* (1927), única pel·lícula que s'ha perdut de la seva filmografia, i *La petite marchande d'allumettes* -coneguda com *La cerillera*- de la qual es conserva, tan sols, una versió de 29 minuts, quan el seu metratge original era de 75 minuts.

Pel que fa a la segona etapa de la filmografia del director de *La Marseillaise* es pot afirmar que suposa l'assoliment de la seva màxima capacitat com a cineasta, sobretot, gràcies a la realització d'un seguit d'obres mestres indiscutibles entre les quals cal destacar *La grande illusion* (1936) i *La règle du jeu* (1939), obra cabdal a la història del cinema i que marca el final de la seva plenitud creativa. És en aquest període quan Renoir realitza,

per primera vegada, una pel·lícula, *Toni* (1934) que no suposa una adaptació d'una obra literària, sinó que pren com a matèria prima uns fet reals -el crim passional que han comès uns obrers immigrants- que van tenir lloc a la zona de Martigues. Són aquests uns anys en què Renoir busca apropar-se al poble i ho fa a través d'un drama obrer que es fonamenta en un discurs molt diàfan sobre la necessitat de solidaritat entre els marginats. Posteriorment, realitzaria *Les bas fonds* (1936) i *La bête humaine* (1938) on el discurs anterior es veu tenyit per un sentiment de fracàs davant un negre destí ineludible.

En aquesta època, cal esmentar també algunes recerques de nous ca-

mins expressius, símptomes evidents d'una clara voluntat experimentadora per part de Renoir, qui no dubtava en fugir de qualsevol postura acomodaticia. A *La nuit de carrefour* (1932) tenim una adaptació cinematogràfica d'una novel·la de Georges Simenon, qui va considerar la pel·lícula com el millor trasllat a la pantalla d'una de les seves obres, tot i que, el director s'allunya de les convencions genèriques, que tenien com eix estructural les escenes explicatives de la intriga criminal, per potenciar l'atmosfera que envolta el relat. A *Un partie de campagne* (1936), adaptació d'un conte de Maupassant, Renoir assolida la difícil tasca de transmetre la naturalitat i l'espontaneïtat a partir



d'una tasca d'elaboració d'una posada en escena. Dita tasca, posteriorment, era escombrada per tal de no deixar indicis de l'esforç i per privilegiar una aparent naturalitat, que, en definitiva, sorgia, encara que fos imperceptible per l'espectador, del més mesurat dels artificis.

Finalment, destacar d'aquesta etapa, la, sens dubte, més important, la realització d'una sèrie d'obres mestres. A *La grande illusion* (1936), ambientada a la Primera Guerra Mundial, Renoir fa una denúncia de com és d'artificiosa la delimitació de les fronteres entre els estats i com l'amistat i la solidaritat es poden establir entre membres d'una mateixa classe social, malgrat uns siguin pre-

soners anglesos i francesos i els altres els seus vigilants al camp de Hallsbach. A part de la constatació d'aquestes distincions de classe social que s'imposen sobre les barreres polítiques, la pel·lícula elabora una dura crítica antimilitarista a través de les conseqüències que té la guerra sobre el comportament i les expectatives dels personatges. *La Marseillaise* (1937) suposa un recuperació de la memòria històrica del poble francès en particular i del món en general, a partir d'un argument que rebutja la presència de figures rellevants històricament i es centra en els revolucionaris marsellesos i els seus esforços per combatre a l'aristocràcia. En aquesta obra, Renoir reflexiona sobre

la forma com es construeix la història, fet que provoca que en alguns moments s'apropi a l'èpica més romàntica i en altres al documental. Per acabar tenim *La règle du jeu* (1939) que posa de manifest les estratègies d'una aristocràcia, decadent i a punt de sotmetre's als canvis, que tracta, en un últim intent de preservar els seus privilegis i les seves condicions de vida mitjançant els recursos de la representació teatral.

Després d'una curta estada a Itàlia, en què participà en el rodatge de *Tosca*, que acabà finalment Carl Koch, Jean Renoir va arribar a Nova York, concretament el 31 de desembre de 1940, per iniciar, així la seva tercera etapa, caracteritzada per un

Toni.

A Hollywood, Renoir va haver de perdre la seva original personalitat artística per desenvolupar tasques d'artesà, dins un mecanisme de producció, en què l'estudi posseïa la darrera paraula sobre el muntatge final de la pel·lícula...



La gran ilusión.



La golfa.

... cal destacar la seva visió personal del tema de la dualitat que va desenvolupar, partint del Dr. Jeckyll i Mr. Hyde, a *Le testament del Dr. Cordelier* (1959), on posa de manifest la part monstruosa de l'ànima humana i adverteix dels perills de la nova moral burgesa.

forçat exili. Hi havia per part del director de *Le crime de Monsieur Lange* una decidida voluntat de començar de nou i viure en un ambient de llibertat que li permetés superar el malson de haver viscut el totalitarisme nazi. En aquella època, França havia firmat l'armistici amb Alemanya i començava l'obscura etapa del col·laboracionisme francès sota la direcció del govern dirigit pel general Pétain. A Hollywood, Renoir va haver de perdre la seva original personalitat artística per desenvolupar tasques d'artesà, dins un mecanisme de producció, en què l'estudi posseïa la darrera paraula sobre el muntatge final de la pel·lícula i també es regia alhora de pre-

parar projectes tant per les estrictes codificacions genèriques com per les emblemàtiques presències dels actors, les vertaderes estrelles. D'entre les cinc pel·lícules que va realitzar a Hollywood podríem destacar *This land is mine* (1943), *The southerner* (1945) i *The woman on the beach* (1946).

Abans de tornar a treballar al seu país d'origen, Jean Renoir va viatjar a l'Índia on rodà *The river* i on descobrí una cultura que establia un respectuós contacte amb la naturalesa. Resulta prou significatiu que les primeres pel·lícules d'aquesta darrera etapa del director francès no estiguin ambientades en el present, sinó que

tractin de recuperar la tradició cultural de França, tal i com es pot veure a *French Cancan* (1954), pel·lícula en què es descriuen els intents d'un empresari per engegar un nou cabaret, el Moulin Rouge, on es realitzarà un nou espectacle musical anomenat french cancan. Encara que gairebé totes les pel·lícules que dirigeix Renoir en el seu retorn transmeten una visió optimista, cal destacar la seva visió personal del tema de la dualitat que va desenvolupar, partint del Dr. Jeckyll i Mr. Hyde, a *Le testament del Dr. Cordelier* (1959), on posa de manifest la part monstruosa de l'ànima humana i adverteix dels perills de la nova moral burgesa. ■



Une partie de campagne.

Iñaki Revesado

Després de més de deu anys anant a Sant Sebastià per veure que dóna de si cada una de les cites festivaleres, no és mal moment per fer una petita reflexió del que ha estat l'evolució del festival més important de l'Estat, més ara en què Mikel Olaciregi ha pres el relleu en la direcció del Festival de Diego Galán, qui ha dirigit durant molts d'anys aquesta mostra de cinema amb una fortuna desigual, que en els seus pitjors moments el va obligar a deixar aquesta tasca en mans d'altres professionals, per tal que intentassin salvar el Festival d'una mort que s'anava anunciant. Tanmateix no va ser fins

que es va retornar al senyor Galán la direcció del Festival que la mostra donostiarra no va recuperar no ja els seus millors moments passats, sinó els moments més òptims mai coneguts. En aquests deu darrers anys hem pogut veure com el nombre de periodistes i curiosos ha anat augmentant de manera continuada, al temps que el prestigi del festival s'anava recuperant, però sobre tot, l'èxit ha vingut d'un públic entusiasta que omple les sales projecció darrera projecció, i hem de tenir en compte que en deu dies a Donosti s'ofereixen més de 650 projeccions repartides per diferents sales des de les 9.00 h del matí fins a les 24.00h. Però no només en aquests anys hem

vist evolucionar un festival, també hi ha hagut una evolució important en el món de la distribució i exhibició cinematogràfica, que ha possibilitat que molts de cinèfils puguem gaudir d'un cinema fet a contracorrent de la gran indústria americana. Sense cap dubte, la possibilitat de veure pel·lícules realitzades en països dels cinc continents era un dels més grans atractius de la cita donostiarra, però ara gràcies a l'existència de distribuïdors i exhibidors arriscats i d'unes lleis que intenten possibilitar la visió de films no fets a Hollywood, fa que la cita donostiarra no sigui tan innovadora, tan esperada, tan alternativa; i això que, per posar un exemple de la necessitat de continuar envant amb lleis que restringeixin l'entrada de cinema nord-americà, a Palma, si la memòria no ens juga una mala passada, no s'ha arribat a estrenar el film que va rebre la Conxa d'Or en l'edició de l'any passat: *La perdició de los hombres* d'Arturo Ripstein.

Enguany l'ombra d'una possible guerra mai coneguda al món ha tengut algunes conseqüències, sobretot pel que fa a l'apartat de visites truncades d'actors americans, i en especial dels guardonats amb el premi Donostia, l'actriu Julie Andrews i l'actor Warren Beaty, però aquesta manca de *glamours* s'ha vist compensada amb hores i hores de cinema.

LA COMPETICIÓ

La varietat de temes tractats ha fet que la competició resultàs a priori interessant, encara que moltes vegades els resultats no hagin estat a la alçada de les expectatives creades. L'encarregada d'obrir el foc va ser la producció d'Estats Units *The Safety of Objects* de la realitzadora Rose Troche (*Go fish, En tu casa o en la mía*) en què Glenn Close aporta tota la seva mestria al personatge d'una mare turmentada massa centrada en ocupar-se d'un fil postrat en un hospital en estat vegetatiu, mentre la seva filla li retreu que la tingui excessivament abandonada. El film és interessant i

DONOSTIA SAN SEBASTIÁN

49

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE
NAZIOARTEKO ZINEMALDIA

20-29 Septiembre

2001

AVANCE PROGRAMACIÓN
PROGRAMAZIOAREN AURRERAPENA

Laguntzailea / Colaborador
IBERIA

Bobesle Ofiziala / Patrocinador Oficial
CANAL+



recorda en bona mida *Vidas cruzadas* de Robert Altaman per la varietat de personatges protagonistes trets d'un barri residencial. Una fórmula similar és la triada per l'australià Ray Lawrence en l'estupenda *Lantana*, ja que també ens trobam amb una multitud de personatges la vida dels quals convergeix en un punt donat. Hi ha molts de paral·lelismes entre els patiments de tots ells, malgrat els diferents orígens i els grups socials a què pertanyen, cosa que omple la pantalla d'humanitat. El compromís amb la realitat actual d'una Europa esquiva amb els problemes dels no europeus va arribar de la mà de la producció suïssa *Escape to Paradise* de Nino Jacusso, malgrat la tristesa de la temàtica proposada hi ha locs per moments de comèdia. Tanmateix els mes grans somriures van venir de la darrera creació del grup Dogma (si fins fa poc semblava que tots els festivals havien d'incloure una producció iraniana, sembla que el que ara és imperdonable és no donar una nova oportunitat a aquest moviment que té tants d'adeptes com de detractors), malgrat que en *Et rigtigt menneske* del danès Ake Sandgren no sigui massa observador de les normes dogmàtiques. El protagonista és un personatge de ficció creat per una nina de set anys que de cop cobra vida i s'ha d'enfrontar a una realitat molt més maquiavèlica, complicada i incongruent del que la seva ment ingènua hagués estat capaç d'imaginar. De l'anglès Fred Schepisi va arribar l'adaptació d'una novel·la d'èxit: sota el títol de *Last Orders* s'amaga un film excel·lentment plantejat però desenvolupat de manera errònia. Un grup de quatre amics es reuneix per fer un viatge en què hauran de dur a terme el darrer desig del cinquè amic que és mort. Encara que hi ha moments emotius, divertits, dramàtics... el resultat és un intent excessiu d'abarcар moltes històries sense que cap d'elles arribi a bon port. El repartiment de luxe (Michael Caine, Bob Hoskins, Helen Mirren) no aconsegueix millorar la qualitat final del producte. En una situació similar, encara que amb un resultat més aconseguit es troba *La fuga* d'Eduardo Mignogna, de qui ja coneixem *Sol*

de otoño i *El faro del sur*. Set homes empresonats aconsegueixen fugir de la presó. A partir d'aquí el guió es bifurca per seguir la vida de cada un d'ells tant en la seva evolució posterior com en la visió de continus *flash backs* que no ajuden gens a la narració i que en alguns casos (sobre tot el

tat dels seus episodis no sol ser la mateixa, i si bé cap de les tres és equivocada el cert és que les dues darreres no estan, ni molt manco, a l'alçada de la primera. Aquesta història en què una dona es veu obligada a triar entre l'amor i la lleialtat, va ser la millor mitja hora que hem pogut veure



que fa a la història del jugador de cartes) són una autèntic entrebanc per poder seguir el film amb interès. El to més poètic va estar representat per l'holandesa *Magonia* de la realitzadora Ineke Smits. La trobada d'un infant amb son pare diumenge darrer diumenge, dóna lloc a tres històries independents. El que sol passar en aquest tipus de films és que la quali-

aquests darrers dies en el Kursal. L'aposta més arriscada per part d'organització del festival, va ser incloure dins la secció a concurs el darrer treball de José Luis Guerín *En construcción*, en què s'aconsegueix en un to entre la ficció i el documental mostrar la transformació d'un grup humà al temps que es transforma el seu entorn urbà. Es tracta d'un treball dife-



rent que exigeix per part de l'espectador una predisposició i un esforç per seguir amb interès la feina de creació d'una història al temps que canvia la fesomia d'una barriada de Barcelona. En general la pel·lícula va agradar i va rebre molts d'aplaudiments, però el que està clar és que aquesta darrera creació de Guerin, està feta només per a una minoria. Lluny del cinema d'avantguarda del català es troben les altres dues pel·lícules espanyoles a concurs. *Visionarios* de Manuel Gutiérrez Aragón marca un gir de 180 graus amb respecte al seu darrer treball *Cosas que dejé en La Habana*. D'un cinema social passa a un film absolutament descriptiu, fent ús d'un to de crònica objectiva per contar uns fets reals sobre unes aparicions de la Mare de Déu en un petit poble a prop de Donostia. El realitzador va assegurar que estava interessat simplement en narrar uns fets, i des d'aquest punt de vista al film no se li pot posar cap emperò. El problema és que l'excessiva objectivitat impregna tot el metratge, aportant fins i tot una fredor inusual a una actriu tan natural i apassionada com ara Ingrid Rubio. Molt millor és el treball de Vicente Aranda a *Juana la Loca*, film no històric, sinó acostament a un personatge històric injustament tractat de boig. L'acurada producció eleva la qualitat del conjunt en el qual sobresurt de manera espectacular la interpretació d'una actriu estupenda i encara quasi desconeguda: Pilar López de Ayala. La jove actriu fa una creació de la reina Juana magistral. Magistral com a adolescent temorosa, magistral com a princesa enamorada, magistral com a dona traïda, magistral com a amant malalta de gelosia i magistral com a reina usurpada. Magistral també com a boja. El cinema francès va dur la que tal vegada ha estat l'única història d'amor a concurs. *C'est la vie* de Jean Pierre Ameris situa la seva parella protagonista en l'entorn sempre dur i difícil d'un hospital per a malalts terminals. El protagonistes són un pacient i una voluntària que hi fa feina, i que hi viuran una bella relació amorosa. El cinema oriental va estar representat per produccions que no mereixen gaire comentari. But-

terfly Smile (Xina) és un atac a la paciència de l'espectador, *Visible secret* (Hong Kong) és una absurda història que barreja ficció i realitat i *The Warrior* (Índia) és una treball més elaborat però tampoc està a l'alçada de la resta de la competició. Finalment la Conxa d'Or va anar a mans de *Taxi para tres* d'Orlando Lübert, producció xilena que ens presenta un taxista que es converteix en còmplice de dos delinqüents. Amb un vocabulari ple d'argot a vegades intel·ligible, el va tornar a semblar la discòrdia ja que hi havia en la competició altres obres molt més mereixedores del gran guardó.

ZABALTEGI

En la secció Zabaltegi s'han tornat a barrejar films ja vistos en altres festivals i primeres realitzacions d'autors de tot el món.

Entre les pel·lícules ja vistes en altres festivals mereixen un paper destacat l'Os d'Or de Berlín i la Palma d'Or de Cannes. A *Intimacy* de Patrice Cherau assistim al coneixement de dues persones a través del sexe, segons la novel·la de Hanif Kureisi. Justificat el premi de Berlín per a un film arriscat i emotiu. Per la seva part la pel·lícula de Nanni Moretti que guanyà a Cannes amb *La stanza del figlio* és com un cop de puny a la boca de l'estómac en reflectir el dolor que provoca en una família la mort accidental d'un fill. És de destacar la bona feina de guió que no permet mai que els protagonistes s'extralimiten en les seves emocions, cosa que fa encara més

creïble el patiment d'uns pares (molt bé Nanni Moretti i Laura Morante) incapaçs de digerir la temprana mort del fill. També hem pogut veure l'èxit cinematogràfic de l'any a França titulat *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean Pierre Jeunet, que és una faula tan tendra com fantasiosa, que segurament també es guanyarà les simpaties del públic espanyol. L'Argentina Lucrecia Martel presentà *La ciénaga* (premiada a Berlín) en la qual una família multitudinària es dona cita en una casa d'estiu, i aprofita per treure a la llum tots el pedaços bruts. *Elling*, guardonada amb el premi de la Joventut i el premi a nous realitzadors, és una excel·lent comèdia noruega dirigida per Petter Næss que segueix el camí de dos malalts mentals en el seu procés d'adaptació i integració en la vida social fora del centre psiquiàtric. *Le prix du pardon* del senegalès Mansour Sora Wade ens va donar l'oportunitat de gaudir d'una entranyable història d'amor i màgia segons els costums d'un poblat africà. Les espanyoles *Salvajes* de Carlos Molinero i *Un gos anomenat dolor* de Luis Eduardo Aute són dos intents de cercar nous límits en el llenguatge cinematogràfic. En la primera gaudim d'un bon guió i uns bons diàlegs, però la realització és tosca i irritant (els excessius moviments de càmera resulten desagradables); el film d'Aute és una successió de dibuixos a llapis amb referències a Goya, Sorolla, Picasso o Dalí. Millors resultats són els aconseguits pel també músic Fito Páez en *Vidas Privadas* on una extraordinària Cecilia Roth dona vida a una argentina turmentada que torna del seu exili a Espanya per enfrontar-se als fantasmes deixats per una abominable dictadura. Encara que en la seva presentació a Berlín *Le fate ignoranti* de Ferzan





Ozpetek no va gaudir de massa èxit, el realitzador de *Hamam, el baño turco* ha fet el treball més obert, optimista, emotiu, creïble, humà i tendre de quants hem vist aquests dies. La mort de Massimo deixa Antònia (la

va anar a un film premiat en Cannes pel seu guió: *No man's land* del bosnià Danis Tavonic, que és una altra visió de la guerra, on s'exalta la humanitat dels combatents, sense tenir el compte el bàndol a què pertanyen.

rer any (dins aquesta secció el festival ha servit com a presentació de l'excel·lent film mexicà *Y tu mamá también* d'Alfonso Cuarón); i finalment hi ha hagut una secció que sota el nom de *Sucedio ayer* ha fet un repàs a través de moltes i variades pel·lícules dels fets més rellevants del segle que hem acabat.



Part de l'equip de *Taxi para tres*.

seva dona) en un pou de tristor. Tanmateix, passats els primers dies descobreix que la vida de Massimo no era com ella pensava, com Massimo li havia fet creure. Poc a poc, Antònia va descobrint les altres veritats que el seu home l'amagava fins a fer-se, finalment, una membre més de la família que el difunt l'havia ocultat durant set anys. El premi del públic

El festival, com és habitual, ha servit per revisar l'obra d'un clàssic com Frank Borzage, director d'obres com ara *Vidas heroicas*, *Tres camaradas* i la més coneguda *Adiós a las armas*; també ens ha descobert un realitzador actual, el georgià Otar Iosseliani, de qui a Espanya només s'ha estrenat *Adiós tierra firme*; també hem gaudit de la millor producció en castellà del da-

PACO RABAL

Deixam capítol apart pel tercer premi Donostia d'aquesta edició. Malauradament el festival va fer tard en reconèixer la extraordinària trajectòria d'aquest actor lligat per sempre al nom de Luis Buñuel. El premi va ser recollit pel seu nebot Liberto en un acte que es va convertir en un homenatge ple d'amics i companys que van evocar alguns dels moments que compartiren amb el genial actor. La pèrdua de Paco ha deixat un buit dins el cinema nacional que serà difícil d'omplir. A tots ens queden infinitat d'imatges gravades, tant en les seves col·laboracions amb Buñuel, com en altres feines més recents amb Mario Camus, Francisco Regueiro, Jaime de Armiñán o la seva creació de Goya en el film de Saura. Des d'aquestes pàgines, també nosaltres volem donar-li el nostre adéu.

Finalment, el palmarès, polèmic com sempre, és el següent:

Conxa d'Or: *Taxi para tres*
d'Orlando Lüber

Conxa de Plata millor director: Jean Pierre Ameris per *C'est la vie*

Conxa de Plata millor actor:
Duzgun Ayham per *Escape to paradise*

Conxa de Plata millor actriu: Pilar López de Ayala per *Juana la Loca*

Premi Especial del Jurat: *En construcción* de José Luis Guerín

Premi al millor guió: *Le vélo de Guislain Lambert*

Premi a la millor fotografia: *The Warrior* ■



Les pel·lícules del mes d'octubre

Cicle JEAN RENOIR

(Amb la col·laboració de l'Aliança Francesca)

LA GOLFA

3 d'octubre
a les 18:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
França, 1931
Títol original: *La chienne*
Director: Jean Renoir
Producció: Braunberger-Richebé
Guió: Jean Renoir i André Girard
Fotografia: Théodore Sparkhul
Muntatge: Denise Batcheff i Jean Renoir
Durada: 80 minuts
Intèrprets: Michel Simon,
Janie Marèze, Georges Flament,
Jean Gehret

TONI

10 d'octubre
a les 18:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
França, 1934
Títol original: *Toni*
Director: Jean Renoir
Producció: Les films d'aujourd'hui
Guió: Jean Renoir i Carl Eistein
Fotografia: Théodore Sparkhul
Muntatge: Marguerite Renoir i
Suzanne de Troye
Música: Paul Bozi
Durada: 85 minuts
Intèrprets: Charles Blavette, Jenny
Helia, Celia Montalvan, Edouard
Delmond

UNE PARTIE DE CAMPAGNE

17 d'octubre
a les 18:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
França, 1936
Títol original: *Une partie de campagne*
Director: Jean Renoir
Producció: Pantheon / Pierre
Braunberger
Guió: Jean Renoir, sobre una història
de Guy de Maupassant
Fotografia: Claude Renoir
Decorat: Thomas Little, Lyle
Wheeler, Leland Fuller
Música: Joseph Kosma
Muntatge: Marguerite Renoir
Durada: 40 minuts
Intèrprets: Sylvia Bataille, Georges
Darnoul, Jane Marken, Jean Renoir,
Paul Temps



Les pel·lícules del mes d'octubre

Cicle JEAN RENOIR

(Amb la col·laboració de l'Aliança Francesca)

LA GRAN ILUSIÓN

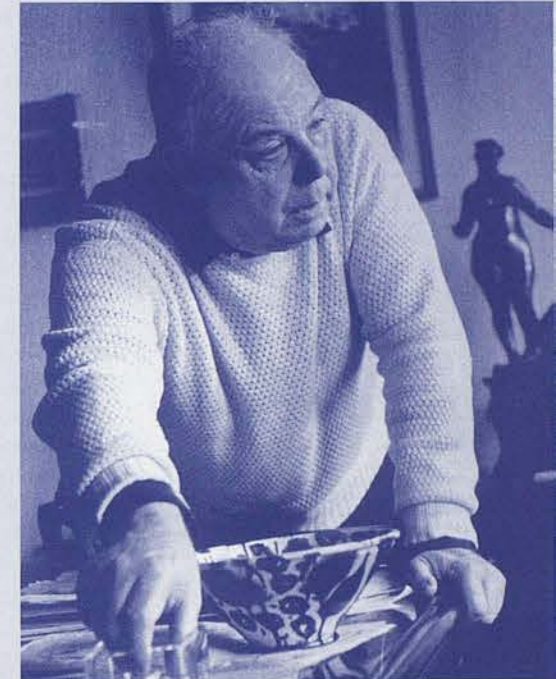
24 d'octubre
a les 18:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
França, 1937
Títol original: *La grande illusion*
Director: Jean Renoir
Producció: Les Réalisations d'Art
Cinématographique
Guió: Charles Spaak i Jean Renoir
Fotografia: Christian Matras
Música: Joseph Kosma
Decorat: Marguerite Renoir
Muntatge: 110 minuts
Intèrprets: Jean Gabin, Marcel
Dalio, Eric Von Stroheim, Pierre
Fresnay, Julien Carette

LA MARSELLESA

31 d'octubre
a les 18:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
França, 1937
Títol original: *La marseillaise*
Director: Jean Renoir
Producció: Films La marseillaise
(André Zwoboda)
Guió: Jean Renoir
Fotografia: Jean Bourgoïn, Alain
Douarinou, Jean-Marie Maillols,
Jean-Paul Alphen i Jean Louis
Música: Joseph Kosma
Decorat: Marguerite Renoir
Muntatge: 135 minuts
Intèrprets: Pierre Renoir, Lise
Delemare, Louis Jouvet, Léon
Larive, Maurice Escande, Gaston
Modot





Les pel·lícules del mes d'octubre

Cicle DONA I CINEMA

LUNA NUEVA

3 d'octubre
a les 20:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1940

Títol original: *His girl friday*

Director: Howard Hawks

Producció: Columbia Pictures

Guió: Charles Lederer

Fotografia: Joseph Walker

Música: Morris W. Stoloff

Muntatge: Gene Havlick

Durada: 87 minuts

Intèrprets: Cary Grant,
Rosalind Russell, Ralph Bellamy,
Gene Lockhart



JOHNNY GUITAR

10 d'octubre
a les 20:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1953

Títol original: *Johnny Guitar*

Director: Nicholas Ray

Producció: Republic

Guió: Philip Yordan

Fotografia: Harry Stradling

Música: Victor Young

Muntatge: Richard L. Van Enger

Durada: 100 minuts

Intèrprets: Joan Crawford,
Sterling Hayden, Mercedes
McCambridge, Scott Brady,
Ward Bond, John Carradine.



Les pel·lícules del mes d'octubre

Cicle DONA I CINEMA

PERSIGUIENDO A AMY

17 d'octubre
a les 20:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1996

Títol original: *Chasing Amy*

Director: Kevin Smith

Durada: 110 minuts

Intèrprets: Ethan Suplee,
Ben Affleck, Jason Lee.

COSTA BRAVA

24 d'octubre
a les 20:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
Espanya, 1995

Títol original: *Costa Brava*

Director: Marta Balletbó-Coll

Durada: 90 minuts

Intèrprets: Desi del Valle,
Marta Balletbó-Coll,
Montserrat Gausachs,
Marel Malaret

LA LECCIÓN DE TANGO

31 d'octubre
a les 20:00 hores

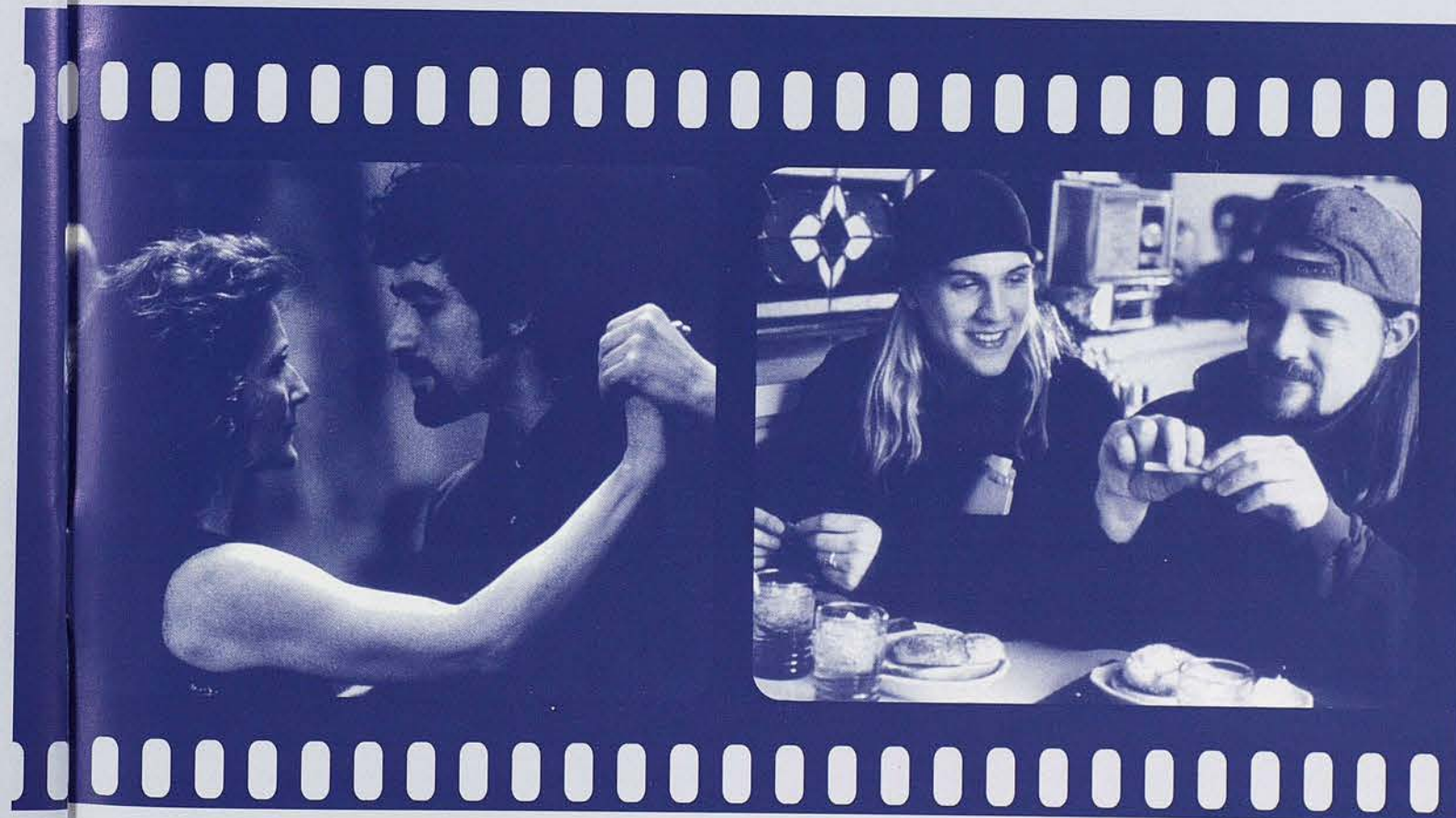
Nacionalitat i any de producció:
Gran Bretanya, 1997

Títol original: *The Tango Lesson*

Director: Sally Potter

Durada: 100 minuts

Intèrprets: Sally Potter i
Pablo Veron.



Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

www.sanostra.es
fonosanostra 971 757 242



- ⇒ Club Cine Hispania
- ⇒ Multicines Manacor
- ⇒ Porto Pi
- ⇒ Porto Pi Terrazas
- ⇒ Multicines Eivissa
- ⇒ Sala Augusta
- ⇒ Rívoli
- ⇒ Metropolitan
- ⇒ Rialto



Internet: 24 hores, 365 dies
Fonosanostra: de 8'00 a 22'00 hores, de dilluns a dissabte