

Núm. 78
Desembre
2001

TEMPERALS MODERNIS

PAPERS DE CINEMA

Cicle
Jean-Luc Godard

Especial principis de pel·lícula

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Sumari

Editorial	3	El pla, per J. A. Mendiola	17	Adèu, principis per Emili Gené	26
Els programes de mà: petits <i>somnis de paper</i> , per G. Genovart	4 a 7	Breve encuentro, per J. Tirado Muñoz	18	El bar de Tim Siempre hace buen tiempo, per Antoni Figuera	27
L'escenari de llauna, per Francesc M. Rotger	8	Avanti, de Billy Wilder, per Jorge Martí	19	<i>Tous les matins du monde</i> Alain Corneau, 1991, per Magdalena Brotons	28
Bandes de so, per Hàzael González	9	Sempre vaig voler tenir una piscina, per Eduardo Jordà	20	Sempre arribo tard, per Matias Vallés	28
Robert Bresson (1901-1999), per Juan A. Horrach	10 i 11	Saul Bass, el demiürg, per Joan Bover	21	Llibres	29
Haneke: El cinema del desassossec, per Iñaki Revesado	12 i 13	L'home que dispara a Pat Garrett, per J. C. Romaguera	22	Moby Dick, per Miguel Capellà	30
Amelie, per Joan Obrador	14	Temps Moderns... Per qué no?, per Joan Obrador	23	<i>High Sierra (El último refugio,</i> Raoul Walsh, 1941), per Martí Martorell	32
<i>Especial principis pel·lícules</i> Sed de mal: Un Traveling històric, per Toni Roca	15	Au-revoir les enfants, per Iñaki Revesado	24	Apunts a contrallum, per J. C. Romaguera	33
Principi de vida, principi de <i>Some Like it Hot</i> , per Antoni Serra	16	Sed de mal, per Ramon Freixas	25	Cinema a "SA NOSTRA"	34 i 35
El llindar de la desolació, per Manel-Claudi Santos	17	Els crèdits van apareixent..., per Xavier Flores	26		

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Desembre 2001. Núm. 78

Edita
Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Teléfono 971 72 52 10
Fax 971 71 37 57
jvidala@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
Dibuix portada
J. A. Mendiola
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).



166,386

*He après que una vida
no val res, però també
que res no val una vida*

André Malraux

Suport incondicional als EE.UU. en la lluita antiterrorista internacional generada a partir dels esdeveniments de l'11 de setembre.

Aquest seria l'inici d'una pel·lícula allà on la política suportàs la part més important de la trama.

Són, emperò, paraules pronunciades pel president actual del govern espanyol. Això fa pensar que actors com **Sean Penn** o **Tim Robbins**, a tall d'exemple, facin ja les maletes per acostar-se al nostre redol i fer part de produccions locals de *Cadena perpetua*, *Pena de muerte* o tantes altres.

Suport a canvi de suport. Els productors ianquis de la pel·lícula que haurà de batre records de taquilla aquest Nadal, *Harry Potter*, van decidir no doblar la pel·lí-

cula al català, en una decisió unilateral a favor de la diversitat lingüística. D'aquesta manera, les persones que hagin llegit el llibre en català veuran la pel·lícula en castellà. Al capdavall, i tot sigui en defensa de les bones intencions de la productora, no és res inusual. Quina obra literària* editada en català, no hem vist sempre en versió castellana a la pantalla?

L'asterisc introduït al paràgraf anterior marca el lloc en què figura la paraula número 166 d'aquest text. El que ve a continuació haurem de considerar-ho com la part centesimal que arrodoneix el preu de l'euro. En una publicació gratuïta com aquesta el canvi monetari no hi tindrà especial incidència i, conseqüentment, la inflació que amenaça la conversió no afectarà afortunadament els lectors de Temps Moderns.



ELS PROGRAMES DE MÀ: petits *somnis de paper*

Gabriel Genovart

El dia de demà, quan els historiadors vulguin reconstruir la vida espanyola del segle XX, especialment aquesta petita existència intrahistòrica, consuetudinària i gairebé anònima de la immensa majoria de la gent, no po-

dran prescindir del que va significar el cinema en el viure col·lectiu de les masses ni de tot quant s'hi va relacionar.

I entre tot allò que es vinculava amb el setè art, cal comptabilitzar-hi aquells mitjans de propaganda que estimulaven el delit dels públics

a fruit assíduament dels productes creats per aquella "factoria de somnis" que fou la indústria cinematogràfica: aquelles *pel·lícules* que, a la majoria de les poblacions, desfilaraven per les pantalles de les sales fosques amb una periodicitat generalment setmanal. Entre aquests mitjans de propaganda, ocupen un lloc important els petits programes, pasquins, o cartells de mà, que avui s'han convertit en objecte de culte i de col·leccionisme cinèfils.

D'aquests petits documents gràfics, que conserven tot l'encant i la fragància d'una època passada i d'un temps definitivament esvaït, es pot afirmar que constituïren un "invent" o recurs gairebé exclusivament espanyol per publicitar el cinema. Tot i que ocasionalment puguem trobar qualche tipus de rèplica o correspondència d'aquest mitjà propagandístic a algun altre lloc de l'estranger (a França, per exemple, o a qualche país sudamericà), s'ha de dir que aquestes manifestacions foranes sempre tingueren un caràcter esporàdic i limitat. Tan sols aquí, a Espanya, el cartellisme de mà (a diferència dels cartells murals, que gaudiren d'una implantació molt més generalitzada) va esdevenir un sistema de propaganda continuat que s'estengué al llarg de més de cinquanta anys, la qual cosa converteix aquests petits documents en un fenomen distintiu i característic del nostre país.

Podem definir els programes de mà com *aquells petits cartells publicitaris (facilitats normalment als empresaris i exhibidors per les productores i distribuïdores) que anunciaven una pel·lícula mitjançant la reproducció gràfica d'alguns dels seus moments o escenes més interessants i la imatge, quasi sempre destacada, dels actors protagonistes; i amb un espai en blanc (que generalment solia ser el mateix dors) reservat a les empreses locals perquè hi poguessin consignar, per mitjà d'un text imprès, els detalls concrets de projecció (dates, horaris, complements, etc.) i uns quants eslògans publicitaris, elegits a voluntat, que contribuïssin a fer l'anunci més atractiu.*

Per arribar a assolir la forma més



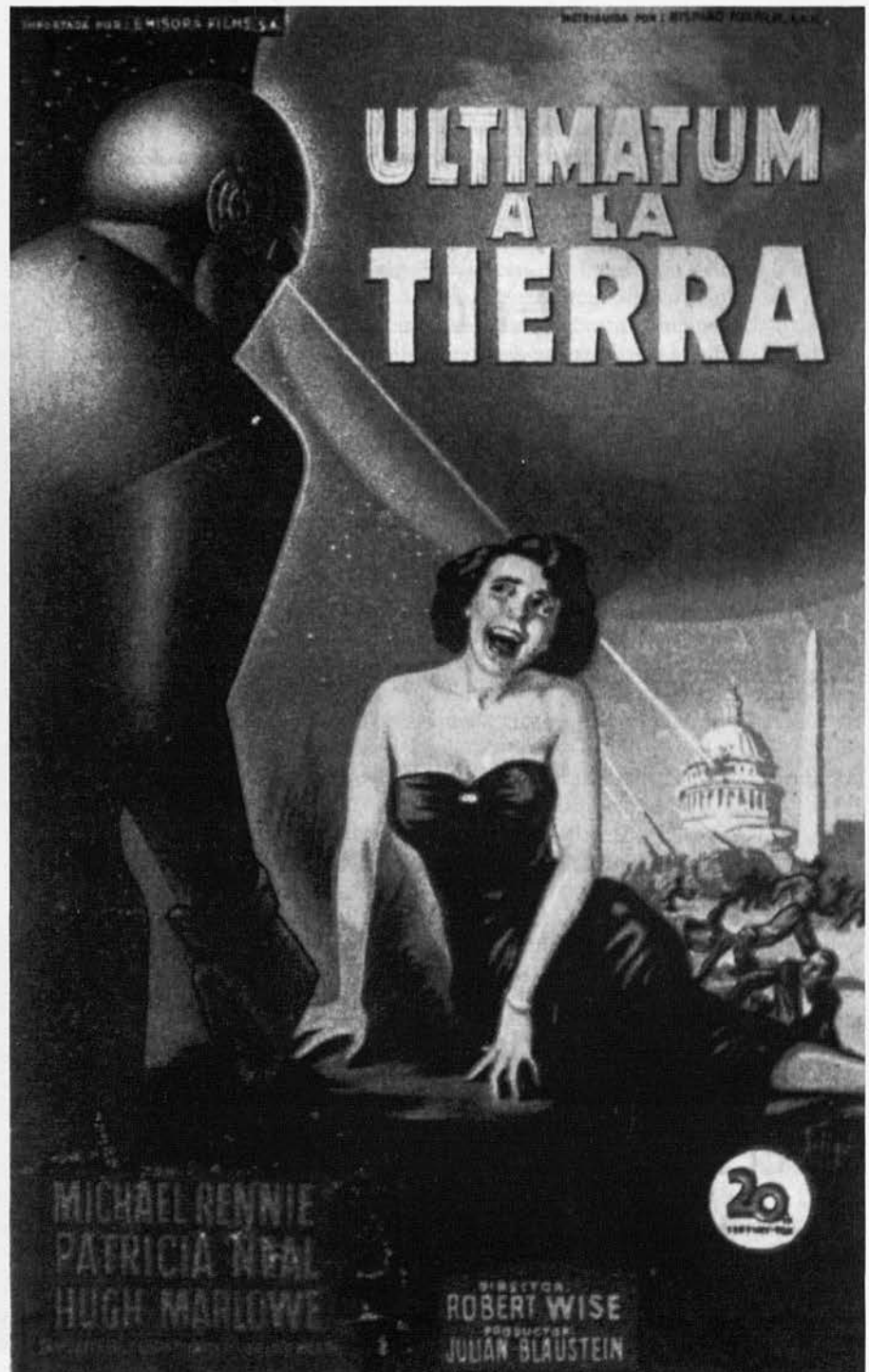
L'esplendor dels programes coincideix, per tant, amb l'esplendor del cinema, amb la seva època daurada per antonomàsia, i s'inscriu dintre un àmbit cultural en el qual l'afició a "col·leccionar imatges" s'havia convertit en un dels passatemps predilectes...

ajustada a aquesta definició, els cartells de mà hagueren de recórrer una llarga trajectòria de balbuceigs inicials, que va des de l'aparició dels primers llargmetratges fins al final de l'època muda i el començament del cinema sonor, moment en què es pot dir que el programa ja havia cristal·litzat amb les característiques que el definiren més essencialment. Ve a continuació una època d'esplendor, que comprèn els anys trenta, quaranta i cinquanta (en plena coincidència amb les que han estat, indiscutiblement, les tres millors dècades de la història del setè art), per entrar seguidament en una decadència progressiva en els anys seixanta i desaparèixer pràcticament per complet a principis de la dècada següent. Com ha escrit Francisco Baena, un dels estudiosos més documentats de la història d'aquest material, *"el programa mantuvo su existencia durante todo el tiempo en el que el Cine desparramó virtudes o medios de madurez y pureza. No estuvo presente cuando éste no era más que 'un invento para desarrapados' - así fue catalogado el Cine, en origen, por sus detractores-, y desapareció cuando la sociedad enfermó de tele-manía".(*)*

L'esplendor dels programes coincideix, per tant, amb l'esplendor del cinema, amb la seva època daurada per antonomàsia, i s'inscriu dintre un àmbit cultural en el qual l'afició a "col·leccionar imatges" s'havia convertit en un dels passatemps predilectes per a un gran nombre de persones de totes les edats i, en especial, de les edats infantils i juvenils. Aquest passatemps venia d'enfora, de molt abans del naixement del cine. Pràctica-

ment, de principis del segle XIX, quan els processos d'impressió havien perfeccionat la tècnica de l'estampat en color, que enriquia extraordinàriament les possibilitats de la reproducció gràfica. Posteriorment, el naixement de la fotografia es va sumar als antics dibuixos i gra-

vats i, sobre el suport del paper, del cartró i de la cartolina, les noves tècniques d'impressió feren possible que la societat disposàs progressivament d'un repertori d'imatges visuals -policromes, en molts de casos, i de cada cop més atractives i millor reproduïdes-, les quals, a tra-





Més tard, l'arribada del cinematògraf eixamplaria increïblement aquesta possibilitat fins a punts que ningú mai no havia arribat a imaginar, alhora que esdevenia, quasi immediatament, un nou mitjà de contar històries i de crear fabulacions.

vés de múltiples formats i presentacions (llibres il·lustrats, revistes, postals, estampes, cromos, cartells, etc.), dilataven enormement les oportunitats d'un coneixement icònic de la realitat i de l'orbe terraquí més enllà de les limitades circumscripcions geogràfiques de cadascú.

Més tard, l'arribada del cinematògraf –l'invent de les "fotografies animades", com fou presentat inicialment, quan encara no era més que una curiositat de barraca de fira– eixamplaria increïblement aquesta possibilitat fins a punts que ningú mai no havia arribat a imaginar, alhora que esdevenia, quasi immediatament, un nou mitjà de contar històries i de crear fabulacions. A més de tot això, el fulgor del cinema portaria aparellada tota un estela d'articles que servirien per donar-li publicitat, tot estimulant i intensificant aquella afició al col·leccionisme gràfic que ja el precedia. I entre tots els articles col·leccionables relacionats amb el nou espectacle de les imatges mòbils, els programes de mà destacarien especialment. Cal tenir present que estam parlant d'un temps pobre i d'una formes de vida humils i senzilles; d'una època de la qual sí que es pot afirmar amb tota propietat que "una imatge valia per mil paraules". Qui tenia una col·lecció d'imatges tenia un tresor. I si era un infant el qui posseïa aquest tresor, podeu creure que se sentia un autèntic privilegiat.

Entre tots els articles d'aquell col·leccionisme gràfic anterior i posterior al naixement del cinema, es pot dir que hi havia una veritable gradació jeràrquica. En el cim d'aquesta jerarquia (quasi platònica), se situava un col·leccionisme tan prestigiós i de tanta categoria o elit com el de la filatèlia; però això de col·leccionar els segells de les cartes solia ser cosa, particularment en els pobles, de certes persones majors i un poc solemnes: mestres d'escola, el metge, l'apotecari, qualque administrador de correus retirat i algun altre digne representant de les forces més o manco vives (tot i que mai es pogués descartar del tot, en

aquest grup tan selecte, la presència de qualque al·lot una mica raret, que generalment portava ulleres i feia cara d'intel·lectual prematur). Venien, a continuació, les postals: aquestes postals que des de fa temps es diuen "antigues" o "velles" i que encara avui són objecte cobdiciat de recerca per part d'un bon nombre de col·leccionistes. Seguien després, potser, les estampetes religioses (algunes de les quals eren una autèntica filigrana), però generalment només les col·leccionaven les persones més pietoses o acostades a la Santa Mare Església. I així successivament, fins arribar al grau més ínfim d'aquell escalonament jeràrquic que, després de passar pels programes de cine i per tota classe de cromos i de postalletes (com, per exemple, les que acompanyaven les pastilles de xocolata i els sobrets de safrà) acabava en la rotunda pobresa i la humilitat absoluta d'aquelles cares de caps de mistos que, en el meu poble al manco, ennoblíem amb la genèrica denominació de "sants" i convertíem en uns objectes que tant valien per ser col·leccionats com per improvisar un entretingut joc de carrer.

Tot aquest material, en la seva entranyable modèstia, arribaria a agermanar-se amb unes altres manifestacions culturals, igualment característiques d'aquella època, a les quals venia a enriquir com a mitjà d'esplai: les bolles, les baldifes, els cercols, els vencins, etc., d'uns jocs populars infantils procedents d'una tradició remota que havia aconseguit crear, amb els materials més simples i rudimentaris, una riquesa lúdica extraordinària. Com s'agermanaria també, naturalment amb els tebeos, que havien fet la seva aparició a principis de segle per arribar a formar part destacada en aquell retaule d'entreteniments juvenils.

Enmig d'aquell panorama, i quasi coincidint cronològicament amb l'aparició del tebeo, havien aparegut també els programes de cine, aquelles "estampes profanes" que, amb tot el seu esplendor cromàtic, la seva inesgotable riquesa d'imat-



Aquells cartellots, que normalment s'entregaven en adquirir l'entrada del cinema per anunciar el film d'estrena de la sessió del diumenge vinent, es convertien després, entre setmana, en una espècie de prelude del somni:

ges, les seves formes variades i capritxoses, l'exquisidesa dels seus plantejaments gràfics i tot l'encant sobreafegit de la seva vinculació a un espectacle enlluernant que els estaments més conservadors qualificaven de "pecaminós", es convertirien ràpidament en un dels més vistosos i popularment més seductors de tots aquells articles de col·lecció possible. Amb un avantatge a favor seu, d'importància capital: els programes de mà no costaven res; es repartien gratuïtament com a reclam publicitari, amb una abundor i generositat que avui ens sembla gairebé impròpia de l'austeritat d'aquella època. D'aquesta manera, els programes de cinema, acompanyats dels cromos (cromos de tota classe i varietat imaginable), de qualque llibre de contes i d'una amplíssima diversitat de tebeos, entraren a formar part, com a objectes privilegiats, dels tresors més preuats de la infantesa.

Aquells cartellots, que normalment s'entregaven en adquirir l'entrada del cinema per anunciar el film d'estrena de la sessió del diumenge vinent, es convertien després, entre setmana, en una espècie de prelude del somni: en el somni presomniat d'una pel·lícula esperada i en un estímul per a la imaginació. I els que llavors érem nins, sortíem d'aquells cines pobres i vells dels nostres pobles o de les barriades ciutadanes –aquelles sales humils, de programes dobles, que per unes hores s'havien convertit en el reialme del mite i del somni– amb els ulls plens de mil imatges i l'ànima captiva de mil emocions embriagants. Enrere deixàvem el crit de Tarzan, l'Imperi Fantasma, la moneda rompuda, el tigre d'Esnapur i el doctor Satan; el sarcòfag de la mòmia, el castell de Dràcula, la fortalesa de Fu Manxú...; l'ídol de l'home llop, el bramul de Kong, el monstre de Frankenstein, les petjades sobre la neu de l'home invisible...; la màscara de ferro, el signe del Zorro, la marca del renegat, el presoner d'If...; el tam-tam de les selves, els mars de la Xina, les pluges de Ranxipur, l'embruig de Xangai...; les verdes

praderes, els tambors llunyans, els senyals de fum d'una foguera índia i les vastes planures d'horitzons infinits; i el país d'Oz, les melodies de Broadway, les roques blanques de Dover, la terra roja de Tara i el falcò maltès a les jungles d'asfalt.

Sortíem, els diumenges a vespre, del regne dels somnis amb l'enutjosa perspectiva de reintegrar-nos a la realitat deprimida del dia següent: la realitat d'uns pobles on l'hivern era trist, la vida era grisa i les escolles avorrides, rutinàries i fredes, sense imaginació ni creativitat. Però, ah!, a la sortida del cine portàvem amb nosaltres, en forma de cartellot de mà, la promesa engrescadora per al diumenge vinent d'una nova incursió a les regions del misteri i del mite: portàvem un d'aquests petits programes o pasquins. Podíem passar suportablement una setmana sencera, una setmana llarguíssima, si el capvespre del diumenge proper ens esperava altra vegada, com el programa prometia, quelcom tan excitador com la profunditat d'una selva inescrutable, els enigmes d'un terror sobrenatural, l'aterratge d'una nau extraterrestre, l'encís de l'Orient llunyà i misteriós, la vastitud reverberant d'un desert sota un sol implacable, la terra verda dels castors i de les muntanyes nevades o les veles desplegadas d'un vaixell salpant i la insígnia d'un pavelló pirata tremolant a sobrevent.

Venien també com anell al dit, aquells programes, per fer-los servir com a "punt", enclotats entre les fulles de les àrides enciclopèdies de la nostra infància escolar; i els miràvem furtivament adesiara, en horari lectiu, al llarg de la setmana, per alimentar una necessitat de fantasia i d'ensomnis que la misèria pedagogia d'una època obscura proporcionava molt escassament. Si no era que el frare, la monja o el mestre t'hi trobaven i t'esqueixaven el petit cartell.

Tanmateix, emperò, ningú no pot esqueixar un somni.

(*) Veg. BAENA, F.: *Los programas de mano en España*. Barcelona (Cornellà de Llobregat): Editat per F. B. P., 1994. ■



Francesc M. Rotger

ap el Nadal, als països de llengua anglesa és tradicional la posada en escena de *Peter Pan*, l'obra de James M. Barrie gairebé centenària i que és ja tot un clàssic (la seva versió cinematogràfica més coneguda, en dibuixos animats i a càrrec de la factoria Walt Disney, també ho és). Una altra tradició dins el món del teatre consisteix en celebrar el Cap d'Any a l'escenari, és a dir, programar la funció de manera que hi compregui el moment (diuen que màgic) de les dotze de la mitjanit, que separa oficialment l'any vell de l'any nou: en aquests casos, s'atura la representació (o es fa l'intermedi), es convida els espectadors a una copa de cava i després es segueix.

Per Nadal, a Mallorca feim *Els Reis*. A Palma, ja fa temps que una destacada companyia teatral, Taula Rodona, recuperà l'*Adoració dels Tres Reis d'Orient*, en la versió de Llorenç Moyà, de qui fa poc s'han complit vint anys de la seva mort; cada 6 de gener a migdia, a Ses Voltes, personatges populars de la política, la cultura, el periodisme i altres àmbits de la societat illenca hi interpreten els seus

papers. A diferència de Papà Noel o Santa Claus, els Reis Mags no han tengut massa sort al cinema: em sembla que només han sortit a qualche pel·lícula espanyola de postguerra o, de manera molt breu, a qualche superproducció bíblica. Una altra tradició mallorquina de Nadal és l'estrena de la Companyia Xesc Forteza, aquests dies amb l'espectacle *Millor per s'octubre*.

Enguany, la primera setmana de gener, a Palma, es preveu l'estrena a Ciutat de *Somni d'una nit d'estiu*, versió en català de la comèdia de William Shakespeare que, segons sembla, és la primera coproducció de la història entre mallorquins (l'empresa Teatre Educatiu, que també ha fet la seva pròpia versió de *Peter Pan*) i menorquins (les companyies Groc i La Clota), amb actors i actrius de totes dues illes i de catalans, i direcció d'un altre menorquí, l'exmembre dels Joglars Pitús Fernández. D'aquesta mateixa peça shakespeariana es podrien recordar no tan sols altres posades en escena (la Lindsay Kemp Company, Ur Teatro de Sant Sebastià de manera memorable o els mallorquins del Centre Dramàtic Di

Marco), però també almenys una adaptació cinematogràfica a càrrec de Michael Hoffman, amb Michelle Pfeiffer, Rupert Everett, Kevin Kline i Calista Flockhart, la protagonista de la sèrie de televisió *Ally McBeal* (dins la qual rep prestada, en el doblatge en castellà, la veu de l'actriu Olga Cano, que justament interpretà el paper de Wendy a la versió de *Peter Pan* de la companyia basca Sorgiñak).

I ja que parlem de somnis, acabem parlant de malsons. La jove companyia universitària Morgana Teatre ha presentat fa un parell de setmanes, al Teatre Municipal de Palma, *L'estrany cas del Doktor Jekyll i el senyor Hyde*, ambientant la narració d'Stevenson al Berlín prenazi dels cabarets dels anys vint. Més que teatrals, Jekyll i Hyde han estat força vegades monstres cinematogràfics: com a mínim em consten nou adaptacions, i amb protagonistes com John Barrymore, Fredric March o Spencer Tracy.

Imatge: de la pel·lícula *El sueño de una noche de verano* o de qualsevol dels seus protagonistes: Michelle Pfeiffer, Rupert Everett, Kevin Kline o Calista Flockhart. ■



Hàzael González

El 2001 se'ns n'ha anat de les mans, i nosaltres gairebé sense tèmer-nos-en... ens posarem una mica nostàlgics i direm que aquest serà el darrer any de la pesseta i que a partir d'ara tant les entrades de cine com les bandes sonores les haurem de comprar amb euros, quina vida! Però parlem de les nostres coses, que és el que més ens importa, al cap i a la fi: pel que fa a les notícies més tristes, les necrològiques d'enguany han estat discretes per al gran públic. Dia 15 d'abril mestre Jerry Goldsmith quedava sense el seu orquestrador habitual, Arthur Morton, que feia feina amb ell d'ençà de 1935, ni més ni manco... Dia 12 de juliol moria James Bernard, un històric de segona fila que va fer feina principalment per a la productora Hammer, aquella els productes pseudoterrorífics de la qual, fets amb dos cèntims, va originar un autèntic culte que encara ara es manté... i un altre històric, Larry Adler, ens deixava dia 6 d'agost, però cap dels seus ocasionals treballs per al cine és suficientment recordat, així és la vida...

Premis, com sempre, n'hi ha hagut de totes les mides i clors, així que parlarem dels que més han sonat, com sempre: l'Oscar se l'endugué Tan Dun per *Tigre y Dragón* (*Chouring Tigger, Hidden Dragon*, Ang Lee, 2000), un compositor que amb el temps hem sabut que és un home, però poca cosa més, tot i que la seva feina (que no és dolenta, alerta) va ser reconeguda més per una qüestió de repartir premis que no per la seva qualitat..... El Globus d'Or va ser més just, Hans Zimmer i Lisa Gerrad varen veure reconegut el seu impressionant treball a *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), que no pocs han qualificat de còpia i recòpia, però que indiscutiblement és molt bo. Precisament de Zimmer ens ha arribat una sorpresa més que agradable per tant: l'any: ni més ni man-

co que un disc en directe titulat *The Wings of Film*, en què fa unes magnífiques versions d'obres seves com la "desconeguda" *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1990, en el CD de la qual, farcit de cançonetes, només hi ha un tema del compositor que literalment posa els pèls de punta) o *El rey León* (*The Lion King*, Roger Allers i Rob Minkoff, 1994, que li va valer un Oscar), vertaderament bell. I a Espanya, el Goya se n'ha anat per al senyor José Nieto per la banda sonora de *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 2000), que demostra una altra vegada que aquest guardó no és per a joves talents, per bé que el de millor film si... I com a curiositat final, el veterà músic de rock Bob Dylan també se n'ha duit Oscar enguany, per la cançó "Times Have Changed" del film *Jóvenes prodigiosos* (*The Wonder Boy*, Curtis Hanson, 2000).

I això ha estat tot. En el record ens queden vertaderes fites del cine musical com *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001, i ja sé que sóc un pesat...), la projecció internacional de talents espanyols que també són compositors a més de directors (Mr. Aménabar), Tom Cruise que s'estima més Penélope Cruz que no Nicole Kidman (on hem arribat!... i ja sé que no té res a veure, però no m'ho podia callar), Shrek i Ase lapidant les cançons dels films dels dibuixos animats (ja era hora! Estam farts de les cançonetes obligatòries...), Dany Elfman que construeix una banda sonora primitiva i primigènia plena de color per a la nova versió d'*El planeta de dels simios* (*Pla-*

net of the Apes, Tim Burton)... I finalment una llàgrima pel tristament desaparegut Congrés de Música de Cine de València, una convenció anual que va aconseguir acostar talents internacionals al nostre país i reunir tots aquells a qui agradaven i agraden d'aquest art tan minoritari com és la banda sonora. Enguany s'ha acomiadat amb un concert de Carles Cases que va ser apoteòsic, segons m'han dit (*mea culpa* i tota la vergonya del món, perquè no vaig tenir mai l'oportunitat d'anar-hi, i si la vaig tenir, la vaig desaprovechar...), esperem que algun dels pròxims anys sorgexi el miracle i pugui renèixer de les seves cendres... altrament, els aficionats a la BSO tenim ja l'edició trimestral de la prestigiosa revista *Filmscore*, cosa que no deixa de ser molt positiu.

Com dèiem ahir, ja fa un any, si ha nascut qualque compositor que des-
punti en el futur, la nostra capacitat d'endevinació no dona per tant. Ens veim l'any 2002, amb euros... ■



Juan Antonio Horrach

Tretze pel·lícules en quaranta anys (de 1943 a 1983). Escàs bagatge per a tant de prestigi, a la qual cosa s'hi ha d'afegir la seva gairebé inexistent presència en el món contemporani de l'audiovisual. Irònicament, l'obsessiva preocupació del cineasta francès Robert Bresson per allò invisible, per allò irrepresentable, ha impregnat plenament la transmissió de la seva obra. I és que les seves portentoses pel·lícules, de confecció humil i treballada, no es corresponen amb el sentir majoritari de l'espectador de cine. Però el seu arraconament s'agreuja per no disposar, com en el cas de Bergman o Godard, d'un reduït però eloqüent seguici d'incondicionals. L'admiració envers la seva feina es redueix a petites ressenyes esparses en llibres o revistes que no cerquen

una adhesió enfervorida en l'interlocutor. L'entusiasme que desperta és difícilment comunicable.

La por reverencial, si no el més obert rebuig, que produeixen les seves pel·lícules es deu en gran mesura a la font intel·lectual poc apropiada de què parteix. Bresson extreu el seu ideari moral, el seu sofrent pelegrinatge en cerca de l'absolut, del cristianisme jansenista i de la seva tràgica i desesperança concepció de l'home. Impregnant-se de les ensenyances de Sant Agustí, Pascal i Kierkegaard, i basant-se en tràgics textos de Dostoievski, Bernanos i Tolstoi, el cineasta francès dedica la seva feina a la plasmació en el cel·luloide d'allò invisible a través d'una minuciosa i obsessiva fixació per allò visible. El seu procediment és negatiu, és a dir, tracta de plasmar una cosa tan irrepresentable però eloqüent com és l'esperit a través del seu oposat, que és allò material. Es tracta de "traduir el vent invisible per l'aigua que esculpeix al seu pas." D'aquesta manera, arribat al límit d'allò real, aprofundint en la seva fragilitat i inestabilitat, traspasa l'esmentat límit per comunicar l'emoció transcendental inherent al misteri en què se sustenta l'existència. Mutulant els elements d'allò real destil·la les essències d'allò sagrat.

Aquesta manera de procedir tan radical ha suscitat moltes reserves, però sobretot massa malentesos. Bresson no és el que se sol entendre per un místic; l'espiritualitat del seu cine no és una fantasmagoria il·lusòria farcida de peregrines profecies, sinó que procedeix d'un materialisme tan absolut que cerca revelar la seva vertadera essència. El cine del francès no divaga de forma temerària i ingènua; contempla la matèria fins a travessar-la, fins que l'esperit acaba per revelar-se en si mateix. En una dialèctica entre allò concret i allò abstracte, la càmera de Bresson no reproduïx esdeveniments, sinó que produeix indicis visuals, és a dir, pren la part pel tot, se centra en gairebé imperceptibles gestos quotidians, en presències ofegades; d'una situació, en pren dos o tres detalls que superen en intensitat el registre de la totalitat de l'esdeveniment. A més de subvertir el principi de causalitat, ja que presenta abans els efectes que no les causes.

Pocs casos hi ha al món del cine d'una plasmació més conseqüent dels principis d'un realitzador en la superfície del cel·luloide. Bresson, que abans de director era pintor, va ajornar el seu debut en el cine no només per l'escàs interès que tenien, i tenen, les seves propostes de dilemes teològics de culpa i redempció en un món més lliurat a temes socials, sinó per l'àrdua elaboració d'un



ideari estètic-moral (en ell, totes dues coses van de bracet) que pogués vehicular les seves obsessions. Aquesta recerca intel·lectual va germinar en el seu únic llibre, *Notas sobre el cinematògrafo*, col·lecció d'inspirats i reveladors aforismes, autèntiques cicatrius de lucidesa, que marquen els preceptes del que va anomenar "cinematògraf" ("que és una nova forma d'escriure, i, per tant, de sentir"). El cine convencional (tant el comercial com el de pretensions artístiques) se sosté sobre principis falsos, com és el d'espectacle, i aglutina elements d'altres arts (pintura, literatura, teatre) de forma parasitària. Però el "cinematògraf" és un art independent, és una escriptura la sintaxi de la qual està per desxifrar. La seva essència consisteix en el muntatge i en la utilització de les càmeres per "crear", i no per reproduir els mitjans teatrals i bastards de la posada en escena.

Posades dels bases, només faltava realitzar-les. I Bresson va dedicar la seva vida, jo diria que la seva salut mental i, per descomptat, la seva estabilitat material, a descobrir el terreny verge del vertader cine. Per a aquesta àrdua tasca va mostrar una intransigència absoluta per tot allò que fos innecessari i superflu. El seu estil, fer-

tilitzat per l'ascesi, suprimeix les impureses retòriques de la representació i confia la seva efectivitat a la força expansiva dels signes despulats. D'aquí que els actors (ell en deia "models") visquin les seves esquinçades passions interiors sense recórrer a la interpretació psicològica, i es reconcentrin en la inexpressivitat més profunda. Inexpressivitat pictòrica que desplaça les significacions al terreny del so, el qual crea efectes més profunds, més interioritzats. D'aquesta manera, potencia els renous naturals i el seu valor rítmic, alhora que l'escassa música no diegètica triada (Bach, Schubert, Mozart, etc.) s'adapta entre silencis per desintegrar la matèria i purificar les passions.

Abans parlava de la profunda desconfiança que inspira a Bresson la realitat en si mateixa, però em vaig oblidar de remarcar que aquesta actitud s'estén al terreny de la imatge cinematogràfica. La pintura li havia ensenyat que el que requereix són "imatges necessàries", antítesi de les melindroses imatges que passen habitualment per belles i artístiques. En el cine, la bellesa no es concreta en els fotogrames, sinó que ve donada per les relacions que es creen, mitjançant l'ús del muntatge, entre les di-

ferents imatges. Tot art implica transformació, de manera que són els vincles, les col·lisions, els que expressen el cabal de bellesa que el cine pot revelar. Una pel·lícula és un conjunt coordinat d'imatges que, preses d'una en una, no signifiquen res, però que, gràcies al muntatge, esclaten de bellesa i sentit en la ment de l'espectador, lloc en què ha de "viure" una pel·lícula i no en el precari i temporal teixit del cel·luloide. Un film no és bell per si mateix, sinó que produeix bellesa en el seu contacte amb l'espectador. Aquesta bellesa és invisible als ulls; allò que és essencial només es pot veure amb l'ànima.

Mort i enterrat, en cos i ànima, Bresson reneix periòdicament com la flor en l'aigua en cada projecció de les seves pel·lícules. El seu cine difícil, meticulós i inclassificable, no ha creat escola. Tot i això, podem apreciar-ne detalls, fugaços i lluminosos, del seu profund estil en pel·lícules recents d'Aki Kaurismäki, Hal Hartley, Bruno Dumont, José Luis Guerín, Víctor Erice, Abbas Kiarostami, Atom Egoyan o Michael Haneke. El cine de Bresson s'ha esvanit en l'oblit però la seva inspiració roman latent en l'ànima d'aquests (i altres) directors. ■



Iñaki Reyesado

Fa ara quatre o cinc anys es va estrenar, precedida d'excel·lents crítiques en els festivals on es va exhibir i també de certa controvèrsia per la duresa del seu argument, *Funny Games*, pel·lícula que va donar a conèixer el nom d'un cineasta amb lletres majúscules: Michael Haneke, un realitzador alemany, nacionalitzat austriac, de qui només s'havien pogut veure, fins aleshores, un treball peculiar però de qualitat inferior com era *Benny's video*.

També ara, abans de l'estrena de *La pianista* les bones crítiques, els premis a Cannes i novament la controvèrsia davant una història d'extrema duresa, han acompanyat aquest nou film de qui ja podem considerar el cineasta que té més capacitat per reflectir històries sense concessions, no aptes per a estòmacs sensibles.

Tant *Funny Games* com *La pianista* són obres molt recomanables per a qualsevol que estigui interessat en el poder del llenguatge cinematogràfic, films excel·lents que, en canvi, hom es cuidaria molt de recomanar als amics, ja que si normalment el bon cinema serveix, abans que tot, per gaudir-ne i passar-hi una bona estona, amb els treballs de Haneke el que està garantit precisament és tot el contrari, de gaudir res de res, més bé garanteix dues hores de patiment i angoixa, encara

que també de bon cinema.

Desconec el treball que ha realitzat entre aquestes dues obres, *Code Inconnu*, ja que més que la curiositat que em despertava un film que considerava de visionat imprescindible, en el moment de la seva estrena va poder més una mena de sentit comú, de força autoprotectora que em dissuadí de veure una pel·lícula que també prometia un desassossec fred i implacable, sens dubte darrere aquesta decisió s'amagava la inquietant i profunda empremta que em deixà *Funny Games*.

Els trets argumentats de *Funny Games* eren ben senzills. Un matrimoni i el seu fill van a passar el cap de setmana a la casa que tenen a la vora d'un llac tranquil. La casa, ubicada en un entorn bucòlic, es converteix en un parany del qual els serà impossible sortir-ne després de l'aparició de dos joves d'aspecte encantador, però que en realitat són dos assassins sense escrúpols. La crueltat dels visitants no tindrà límit i les seves víctimes es veuran obligades a passar tot tipus d'humiliacions i patiments abans de ser gratificats amb el tret de gràcia que els alliberi de la tortura i el dolor. On es trobava el mèrit de Haneke? En principi, amb aquests trets argumentats, sembla que simplement ens trobam davant les malèfiques accions de dos psicòpates que freqüenten les pel·lí-

cules de terror d'adolescents americans. Doncs no. El que fa que *Funny Games* sigui una obra imprescindible i gairebé ja una pel·lícula de culte és que tot l'ambient d'angoixa, de veritable por, l'aconsegueix sense mostrar ni una gota de sang i en què els psicòpates són, a més, dos joves aparentment normals que semblen fer el que fan només per divertir-se. No hi ha darrere ells cap passat que els turmenti, no provenen d'entorns socials complicats, simplement semblen jugar a allò que més els agrada: matar després d'haver sotmès les seves víctimes a tot un seguit de tortures més psicològiques que físiques, de la mateixa manera que altres joves es diverteixen fent carreres de motos, anant d'excursió a la muntanya o gaudint d'una bona pel·lícula.

Erika Kohut, la pianista a qui dona vida de forma magistral Isabelle Huppert, té moltes coses en comú amb els dos assassins de *Funny Games*, ja que es tracta d'una persona que fa tot el possible per complicar la vida de les persones que l'envolten, encara que la seva maldat no assoleix els extrems esgarrifants dels dos joves psicòpates. No obstant, a *La pianista*, Haneke deixa intuir, encara que d'una manera no massa evident, les raons que han conduït el seu personatge a prendre les actituds vitals que manté. Molt s'ha dit del fort i desagradable contingut



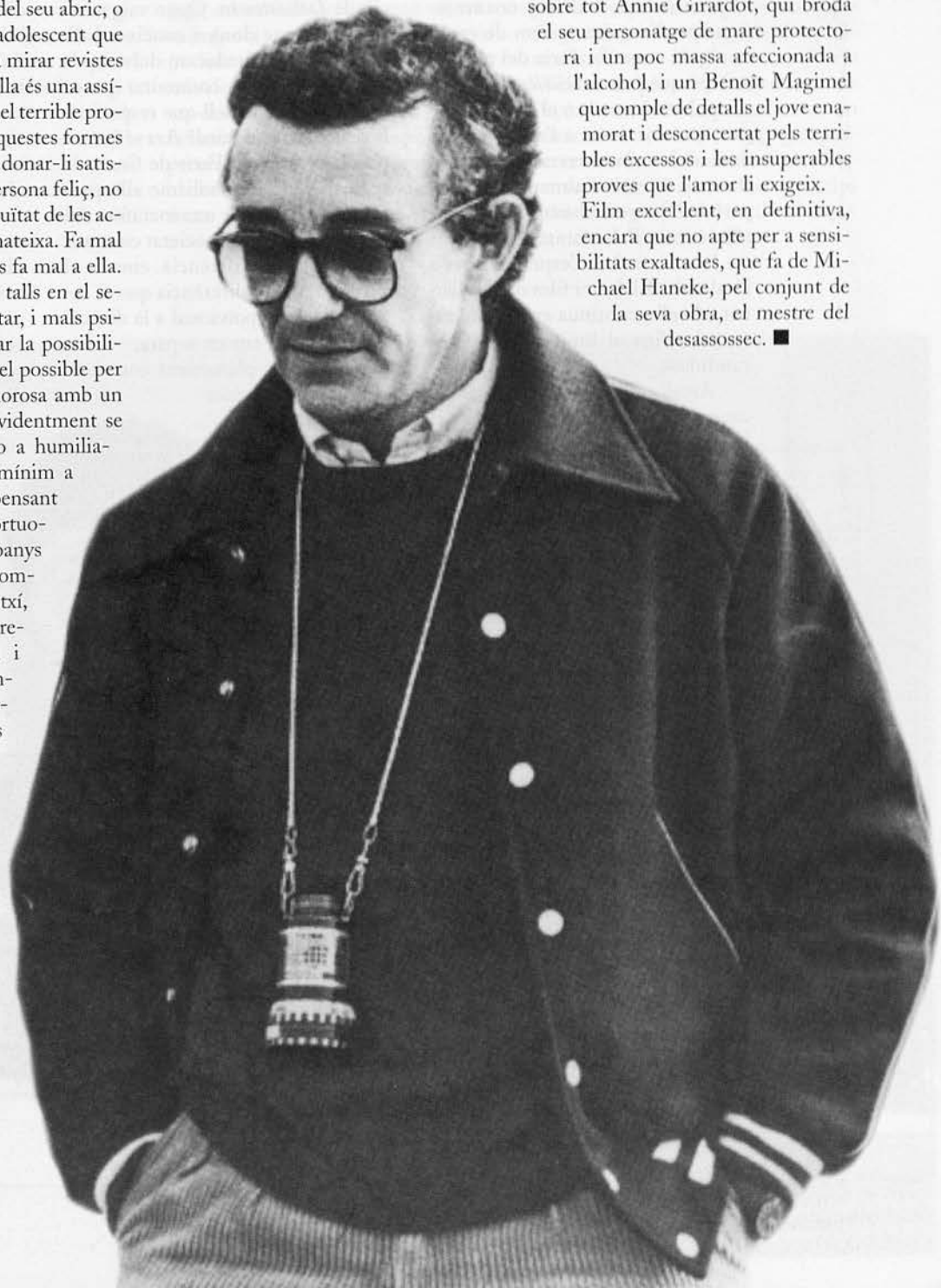
Però es veu que en Erika s'ha desenvolupat un esperit de rebel·lia, que es manifesta també contra la mare, amb qui arriba fins i tot a pegar-se, però que no li ha donat la força suficient per rompre amb el vincle maternal i emprendre el vol.

sexual del film, però això (a més d'un reclam comercial segur) no és més que una de les estrofolàries maneres amb què el personatge d'Erika construeix la seva vida. Perquè, si és ben ver que la disfunció en el terreny sexual es mostra en la recerca d'unes experiències masoquistes, la fredor i la duresa presideixen la resta de relacions de la professora de piano, amb la seva mare, amb els seus alumnes i amb els seus companys professors. Així ho demostren les contínues bregues amb la mare, la mala jugada que li fa a una de les seves alumnes en introduir un tassó trencat a la butxaca del seu abric, o retraient a un alumne adolescent que s'aturi en els quioscos a mirar revistes pornogràfiques, quan ella és una assídua dels *sex-shops*. Però el terrible problema d'Erika és que aquestes formes desagradables, lluny de donar-li satisfacció o de fer-li una persona feliç, no són més que una continuïtat de les actituds que té amb ella mateixa. Fa mal als altres, però també es fa mal a ella. Mals físics, com fer-se talls en el sexe amb una fulla d'aïtar, i mals psicològics, com destrossar la possibilitat de ser feliç fent tot el possible per truncar una relació amorosa amb un jove plantós per qui evidentment se sent atreta, obligant-lo a humiliacions sexuals (com a mínim a jocs no desitjats, estic pensant ara en la impossible i tortuosa masturbació en els banys del conservatori) i a comportar-se com un botxí, quan el que ell desitja realment és estimar-la i gaudir del sexe joiós, sense mals, simplement fer-li l'amor. Dèiem abans que Haneke deixa entreveure les raons que han conduït la pianista a dur aquest tipus de vida. La figura d'una mare autoritària i exigent amb la seva filla, amb la intenció de formar un prodigi de pianista es pot entreveure com a possible causa. Però es veu que en Erika s'ha de-

desenvolupat un esperit de rebel·lia, que es manifesta també contra la mare, amb qui arriba fins i tot a pegar-se, però que no li ha donat la força suficient per rompre amb el vincle maternal i emprendre el vol. I quan aquesta actitud es manté passats els 40 anys no hem de cercar més culpables: Erika acaba sent producte de si mateixa, i s'acomoda, perquè li agrada, en el seu personatge de monstre malèfic. Podríem dir que és dolenta perquè les circumstàncies així l'han creada, però es manté en aquesta dolentia perquè

hi gaudeix. Erika esdevé finalment en la representació del mal sense motius, del mal gratuït, en definitiva, del mal perquè sí.

I tot això duit a terme per la màestra de Haneke, qui ha escrit el seu personatge, donant-li tants de matisos que malgrat els seus excessos resulta totalment creïble, tant en la seva maldat com en la seva "humanitat". Credibilitat a què no és aliena la perfecta recreació d'una Isabelle Huppert que s'ha ficat de ple dins la pell de la pianista. La resta del repartiment també està a l'alçada de la protagonista, sobre tot Annie Girardot, qui broda el seu personatge de mare protectora i un poc massa afeccionada a l'alcohol, i un Benoît Magimel que omple de detalls el jove enamorat i desconcertat pels terribles excessos i les insuperables proves que l'amor li exigeix. Film excel·lent, en definitiva, encara que no apte per a sensibilitats exaltades, que fa de Michael Haneke, pel conjunt de la seva obra, el mestre del desassossec. ■



Joan Obrador

Sembla que determinada cinematografia francesa contemporània -parlo de la que he conegut a la pantalla grossa-, com ara *El marit de la perruquera*, *Delicatessen*, *La vídua de Saint Pierre*, *Chocolat...* ha descobert la Veritat: el món és absurd i la nostra vida com a éssers aïllats no té sentit; per altra banda, la salvació mai ens arribarà des de fora, perquè, com a bons existencialistes que són els creadors cinematogràfics francesos, fa temps que saben que déu no existeix. Però no per això hem de deixar-nos arrossegat per l'angoixa o hem de caure en el pou sense fondària del nihilisme; perquè la salvació és al nostre abast, la trobarem en el profund lligam que ens uneix a l'altre: l'amor. Sens dubte, la darrera filmografia francesa és essencialment sartriana, però on Sartre trobava l'infern, directores com P. Lecomte o Jean-Pierre Jeunet, troben l'esperança per a l'individu. El darrer film de J. P. Jeunet, *Amelie*, continua en el camí assenyalat fins al límit de l'extrema candidesa.

Amelie ben aviat descobrirà la causa de la seva profunda insatisfacció i la raó de l'alienació de les relacions familiars a la societat contemporània: la incomunicació. Incomunicació que aïllen la minyona d'ulls negres tant del món exterior com de son pare i sa mare. Però ella troba ràpidament la solució per sobreviure a un món estrany i incomprendible per als infants: la imaginació. Allà on la nina d'ulls marmoris troba la solitud i la incomprensió dels adults, ella col·loca tota una imaginació prodigiosa. La imaginació infantil és capaç de transformar un món trist, un món sense sentit, en un altre de màgic i farcit d'al·licients per viure. (Baldaament només es tracti de fer caminar pedres planes sobre aigües estanca-des.) Però el temps passa i la nina que fou capaç, gràcies a la seva vida interior, de suportar una vida buida al costat d'uns pares neuròtics, decideix anar a la ciutat de la llum per construir una vida plena.

És curiós el paral·lelisme que es

pot establir entre la comunitat que l'acull a París i el fantasmagòric edifici de *Delicatessen*: tots dos edificis estan habitats per éssers que comparteixen una vida absurda, tancats sobre ells mateixos i aliens als que tenen més a prop. Per altra banda, el centre neuràlgic de les dues comunitats és el punt de proveïment de queviures: en un cas es tracta d'una carnisseria antropòfaga, l'altre un comerç regentat per un ximple. I tant en un cas com l'altre, la comunitat serà salvada per l'amor. De fet, *Amelie* no és altra cosa que una concreció de *Delicatessen*. Quan vaig veure el film que donà a conèixer J. P. Jeunet em va quedar un dubte: ¿on es trobava aquella comunitat que es menjava a tot aquell que responia a la seva oferta de feina? Ara sé la resposta: es troba al París de finals de segle XX. El canibalisme allà present no és més que una metàfora del gran mal de nostra societat contemporània: la indiferència envers el proïsme, una indiferència que és inversament proporcional a la distància física que ens en separa.

Amelie és plenament conscient d'aquest mal i decideix fer tot el possible per remeiar-lo de l'única manera que se li acudeix, establint ponts invisibles per ajudar els altres en les seves relacions amoroses; ressuscitant la relació entre un pare

i la seva filla; fent d'alcovota entre dos futurs amants; reconciliant una vídua enganyada amb la memòria del seu difunt; fent que son pare surti del seu amagatall... Per moments, sembla que Amelie s'oblida d'ella mateixa i pensa que és suficient que els qui l'envolten siguin feliços perquè el món sigui millor. Però, i el seu cor?, ¿és suficient la força de la seva imaginació perquè suporti una solitud indefinida? Ella es resisteix amb ferma determinació i intenta no obrir la seva ànima a aquell per qui estava predestinada des del mateix dia de la seva fecundació; debades ho intentarà, perquè, a la fi, la força de l'amor també posseirà el seu cos i serà infinitament feliç.

Un greu dubte em va sobtar novament davant d'un film de Jeunet: i si fos tot mentida?. Vull dir, no que el dictamen de la darrera filmografia francesa fos errònia, sinó que ells ens ofereixen el que volem veure, ens diuen la veritat que voldríem que fos veritat; però ja no és veritat, simplement perquè les condicions socials l'han fet del tot impossible. Tal vegada, ens trobem davant d'una d'aquelles pel·lícules que es fan en temps de guerra, aquelles pel·lícules en què es remarquen les mancances de l'enemic i es lloen les nostres forces, a pesar de saber que la guerra ja està perduda. La nostra guerra pretén combatre l'alienació, la indiferència i el camp de batalla és la gran ciutat. Si guanyéssim, l'amor formaria part de la presència quotidiana; si perdem, la solitud aterridora dominarà les nostres ànimes. Sembla com si

Amelie ens parlés d'un temps passat, un temps en què encara era possible l'amor de veritat. ■



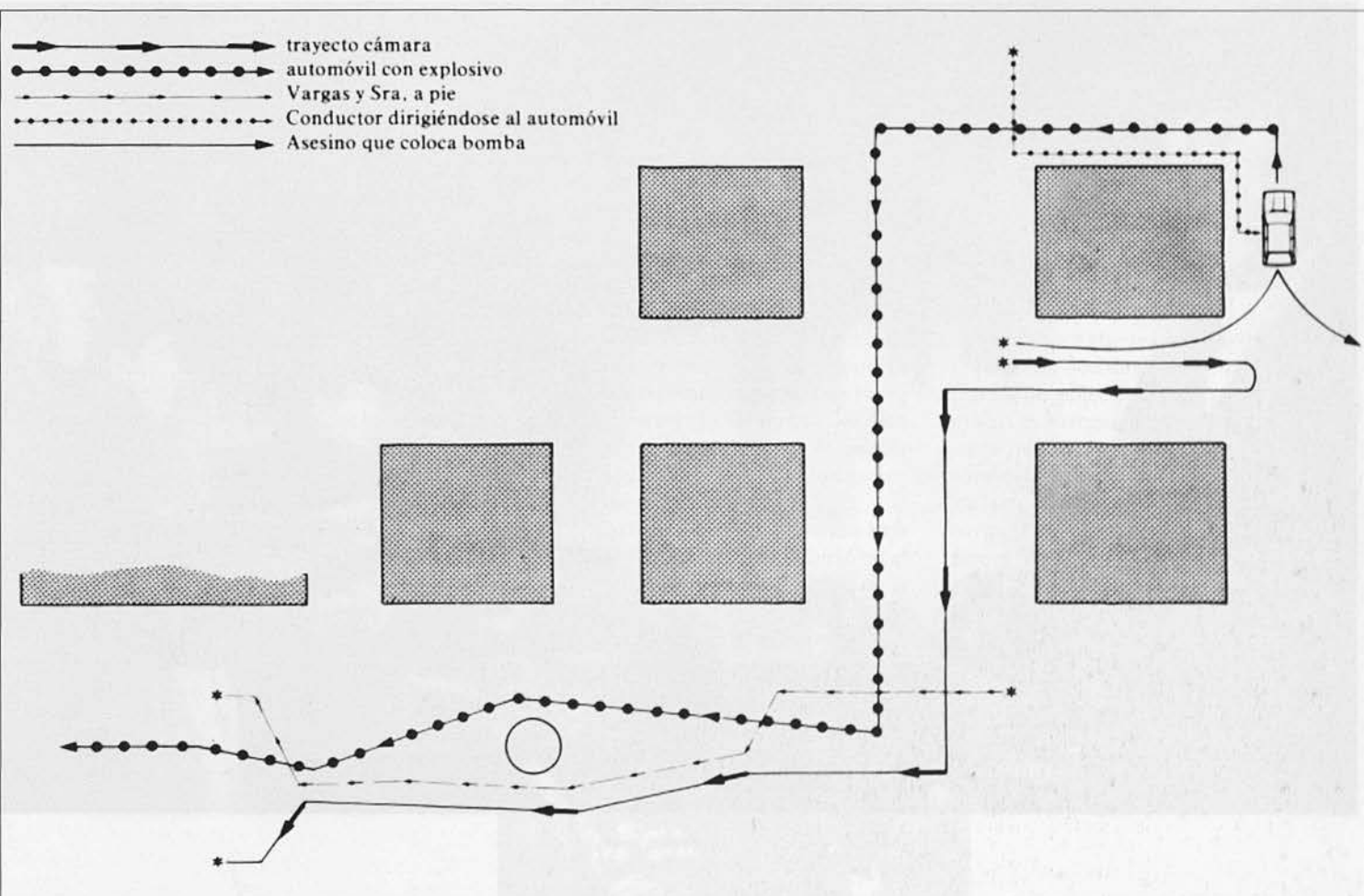
Toni Roca

El que és normal i prudent és descarregar tota l'essència, tota l'espectacularitat i jocs d'artifici d'un film a les seqüències finals amb l'objectiu de deixar l'espectador sol i desolat a la seva butaca sense remei per evadir-se. Llavors, arriba el mot, the end, i tot es clausura. El cinèfil surt feliç a l'exterior i el director, al cap i a la fi, un graduador de clímax, també mostra la seva felicitat. A canvi, el que és menys recomanable és fer perfectament el contrari, obrir una pel·lícula, per exemple, amb un terratrèmol, una explosió grandiosa o una batalla naval amb tots els elements de la naturalesa desfets.

Orson Welles (un mestre, és clar) a *Sed de mal*, una de les seves millors pel·lícules d'una curta biografia, fa perfectament el contrari. A penes liquidats sobreimpresos els títols de crèdit, l'autor de *Campa-*

nadas a medianoche, com aquell que diu, agafa el toro per les banyes, greixades i netes les màquines de filmar, oberta la mirada, clar l'esperit de l'ànima, tal i com volia i desitjava Orson Welles, s'inicia un dels més bells, rotunds, fermes travellings de tota la història del cinema. Welles comença la casa pel terrat. Això, lògicament, només ho pot fer un mestre del llenguatge, del muntatge i cinematogràfic, de la narrativa mantinguda forta i a pols al llarg dels noranta minuts que arriben després. Si un temps, es digué, a l'estil Rosellini, que un traveling era una qüestió moral, aquí podem dir que el traveling, aquest traveling que obre *Sed de mal*, és tot un desenvolupament estètic d'una bellesa harmònica i harmoniosa, precisa, exacta, rica i poderosa. Crea el clima perfecte en el moment perfecte. El que passa és que el que ve a continuació encara és millor. Per

això, la cinta és una obra mestra. La càmera ràpida, nerviosa, però sempre controlada s'aferra a l'exterior de places i carrers (frontera entre Mèxic i els Estats Units) d'una forma literal, es belluga com una papallona entre la gent diversa que creua la ciutat fronterera, segueix i persegueix dos dels protagonistes principals, Charlton Heston i Janet Leigh, no els deixa ni un sol moment, fins que arriba de forma inesperada l'esclat d'una bomba ubicada a l'interior d'un cotxe que abans hem vist passar. A partir d'aquí un altre director naufragaria, com un Tom Hanks qualsevol. Orson Welles, no. Orson Welles després d'oferir-nos una lliçó de cinema impressionant, un exercici didàctic i pedagògic perfecte, continua al mateix ritme. Impertorbable i serè. Un principi d'història genial. A l'estil i a l'alçada del seu director. ■



Principi de vida, principi de *Some Like it Hot*

Antoni Serra

Si em permeteu, íncubes i súcubes del cel·luloide, ja ens ho va advertir Auden a un dels seus poemes, *In memory of W. B. Yeats*, si no vaig errat, amb aquestes paraules: «i cadascú dintre la seva cel·la estigui convençut de ser ben lliure», i així ara —sabeu que ens han fet creure que ja estam en el segle XXI— el director de *Temps Moderns*, una revista gens usual —diria fins i tot que inimaginable— en una terra culturalment gairebé calcinada, m'ha comunicat que he de ser del tot lliure a l'hora d'eleger el principi que més m'ha interessat, per les circumstàncies que siguin (sexuals, polítiques, econòmiques, de santoral o d'infern etern), de qualsevol de les pel·lícules de la meua ja llarga, sentimental i inútil vida. I és clar, s'ha d'agrair la llibertat de ser lliure...

I d'immediat no vaig dubtar ni un segon de la possible elecció.

Exacte, es va fer present a la meua memòria un film del sempre admirat Billy Wilder *Some Like it Hot*. El començament, l'inici, el principi d'aquesta excepcional obra de Wilder és, no cal dubtar-ho, el principi de la vida. Recordaré les escenes que segueixen d'immediat als crèdits de la pel·lícula en blanc i negre: un cotxe fúnebre —típic de finals dels anys vint—, conduït per uns senyors molt circumspectes, és perseguit per una dotació policíaca. Hi ha intercanvi de trets. La caixa de mort o bagul (dcvb alcoverià: veure baül) rep de ple els impactes de les bales i el cadàver, ai santamare-dedéu santíssima!, vessa brollers de sang convertida en whisky (el miracle bíblic de l'aigua transformada en vi de reserva de bona anyada ha estat superat pel geni de Billy Wilder). I, ¿no és l'alcohol el principi de la vida? ¿No és l'alcohol el que possibilita la felicitat, talment una consubstanciació de la carn?

Vet aquí, per tant, la meua incondicional admiració pel principi de *Some Like it Hot*.

Però encara hi ha més teca, si se'm permet de continuar. A les escenes següents de la persecució, la policia arriba a la funerària on ha estat conduït el bagul/baül i faciliten, a l'inspector en cap, la contrasenya per participar a les exèquies, que no és més que «vengo al funeral de la abuelita». Perfecte. Admirable. Crec que, en aquesta ocasió, el Déu Suprem cinematogràfic (la Metro-Goldwyn-Mayer) va ser just i precís.

Some Like it Hot té el millor principi i, al mateix temps, el millor final possible de pel·lícula —malgrat jo elegís en el seu moment el de *Casablanca* per pur romanticisme tronat.

Perdonau la meua heterodòxia, però no m'agrada que els sants —i alguna beata verge sense flor romanial— m'agafin confessat. ■



El llindar de la desolació

Manel-Claudi Santos

La porta s'obre. A contrallum, es retalla la silueta d'una dona que avança cap a l'exterior. La càmera, tímida, la segueix amb discreció des de darrere. Al fons, enmig d'un paisatge àrid i calcinat, s'acosta algú a cavall. Des del porxo de la casa, la dona prova de veure de qui es tracta, tot i que sembla que ho intueix —tal vegada ho desitja—, com si fes molt de temps que esperàs aquell retorn; ella, que segurament ja espera poques coses de la vida, amb un marit i tres fills (dues nines i un nin) als quals s'ha arribat a avesar. De sobte, abans que se'l distingeixi bé, la dona diu el seu nom: Ethan. L'oncle Ethan torna. Els fills, que han anat entrant en quadre un rere l'altre, i el marit, carregat amb un feix de llenya, no s'ho acaben de creure, sorpresos. Ella no n'està gens, de sorpresa, com si confirmàs les sospites que un dia o altre el tornaria a veure. El genet arriba fins al grup familiar. Descavalca. Encara vesteix l'uniforme gris i polsós de confederat. Fa tres anys que la guerra ha acabat. Els dos germans

se saluden amb una certa fredor desconfiada. La dona mira Ethan amb devoció, amb la nostàlgia d'un passat que no va poder ser. El grup entra dins la casa. Som a Texas. Any 1868.

No sé si es poden dir més coses amb més pocs elements. Aquest començament de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) de John Ford és tota una declaració d'estil; però també, i sobretot, una manera de mirar el món des de l'interior, d'evidenciar que ens trobam davant d'una història que no es desenvolupa fora, sinó dins dels personatges. Una història que farà treure la part millor i la pitjor de cadascun dels protagonistes. De l'interior acollidor de la casa a l'exterior inhòspit del desert. L'home, immensament tot sol, amarg, enfrontat a ell mateix, als seus sentiments més profunds, a les seues contradiccions més irrecon-

ciliables. Aquesta concisió, aquest ascetisme gairebé japonès serveix a Ford per descriure'ns la desolació d'un personatge (Ethan Edwards, interpretat per un John Wayne insuperable) que, a poc a poc, davant dels nostres ulls, ho va perdent tot: primer, la guerra; després, la família; finalment, gairebé la capacitat per reaccionar com un ésser humà. Potser, es tracta de la mateixa desolació, del mateix desert que trobaríem si mai miràssim de veres també al nostre interior. Per això ens inquieta, ens desassossega, perquè tal vegada tots som, d'alguna manera, Ethan. ■



El pla

J. A. Mendiola

Mai no s'ha valorat suficientment la utilització del llenguatge cinematogràfic per part d'Alfred Hitchcock. Per ventura perquè les seves característiques han fet que hi hagi prou coses més importants i dignes de tenir més en compte a l'hora de les valoracions. Tothom sap que Alfred Hitchcock abans de començar el rodatge sabia perfectament els plans que utilitzaria i com. Fins i tot tenia clar quin seria el muntatge final. No tenia cap necessitat d'un "story board". Aquesta circumstància ha fet que gairebé mai magnifiquem la planificació a cap de les pel·lícules del director anglès, enca-

ra que a ningú se li escapa l'exhibició en el muntatge i en la selecció dels plans utilitzats a la seqüència de la dutxa a *Psicosi*. Tampoc podem oblidar el plànol-sequència de *Young and Innocent* (1973) que va des d'un pla general fins arribar a un primer pla de l'ull del culpable. Una autèntica meravella.

Quasi res hi ho comparem amb la més impressionant exhibició en el domini de la història a través de la càmera. Un sol pla fou suficient per

rodar *Rope*, la història del crim perfecte amb un pla perfecte. La càmera només s'aturava per canviar el rodet, cada deu minuts i sempre ho feia en un objecte negre i seguia el mateix recorregut. I així durant vuitanta minuts, que són els que dura aquest pla inicial que en el temps argumental s'iniciava a les 19.30 i acabava a les 21.15. Un risc, perquè començava amb llum de dia i acaba amb llum de vespre. Un risc, perquè fou la primera pel·lícula que va produir el mateix Alfred Hitchcock. La primera de les quatre que va rodar amb James Stewart. La primera que va rodar en color. *Rope* fou el principi de moltes coses. Un bon principi. ■



José Tirado Muñoz

Amb la humilitat de qui encara està descobrint la praxi analítica, voldria aventurar-me, convidant tothom a revisar les primeres imatges de *Breve encuentro*. Només així reconeixem que la seva qualitat és tan significativa com per eclipsar el menor desencert que faci oscil·lar el film. Però un discurs tan apassionat com aquest que, probablement sembli hereu de la retòrica francesa, es fonamenta en tota una sèrie de coordenades estètiques inqüestionables.

Tot i que Lean ens ha ofert infinitat d'inicis simbòlics, aquest és segurament el més premonitori, fatalista i narrativament insòlit. No obstant, fins el seu desenllaç no podrem entendre l'autèntic sacsejament de la primera seqüència, on se'ns ha estat mostrant, des del primer moment, el destí inalterable dels personatges. Així, el director no només provoca a l'espectador recordant-li la seva incapacitat per incidir en l'evolució de la història, sinó que a sobre ho fa amb tanta fredor i distància que dilata fins l'extrem la tensió del melodrama. Així es configura l'univers dramàtic que David Lean ha

desenvolupat al llarg de la seva carrera, i que trobem ja en els primers minuts d'aquest film.

Entre les columnes de fum que dibuixen els trens de l'estació de Milford, irrompen els títols de crèdit. Lleugerament, la càmera començarà a guiar-nos per l'escena al ritme del *Concert per a piano núm. 2* de Sergei Rachmaninov. D'aquesta manera, David Lean construeix un espai dramàtic fàcilment comprensible, fent circular el punt de vista i mostrant-nos la situació que, lluny d'envoltar els protagonistes (Alec-Trevor Howard; Laura-Celia Johnson), els aïlla dins el quadre.

Un entorn tan quotidià com el bar de l'estació esdevé, en mans de Lean, un univers màgic i desconcertant, gràcies a l'ús pictòric de la il·luminació i a la densitat del silenci que domina l'escena i evidencia la clandestinitat de la relació. L'evidència es farà encara més palpable amb l'arribada de Dolly Messiter i amb el comentari que fa a Laura: "Trucaré a Fred demà al matí i faré la guitza". Així doncs, assistim de nou a una situació d'adulteritat frustrada a les quals

David Lean ens ha acostumat: els protagonistes dubten entre obeir els seus desigs interns o conti-

nuar amb la seva monòtona estabilitat (aquest dubte, ve determinat pel pes de la restricció social que, en aquest cas, encarna la vella xerraire).

Laura, en silenci, deixa caure la mirada sobre un contrapla buit, mentre pensa en la indecisió i passivitat que l'està abocant al patiment. De la mateixa manera, Alec respon, amb una actitud igualment supeditada, ja que agafa el tren i desapareix de la vida de Laura. Però aquest destí fatídic, que ha volgut separar els protagonistes, s'ha estat amagant des del principi, en la icona del tren, que avança de manera inexorable cap a un destí fix, sense aturar-se.

La figura del tren, que és un dels símbols més característics de tota la filmografia de Lean (*Sangre, sudor y lágrimas*, *Locuras de verano*, *Dr. Zhivago*, *Pasaje a la India* o *El puente sobre el río Kwai*) adopta, a *Breve encuentro*, un caràcter encara més metafòric i determinant, ja que testimonia la separació dels protagonistes, al mateix temps que, amb el seu estricte horari, marca la fugacitat del seu últim comiat. Aquests petits efectes sonors, com és el de la campana, adopten una magnífica transcendència fins arribar a catalitzar alguns dels moments més dramàtics d'aquest melodrama. ■

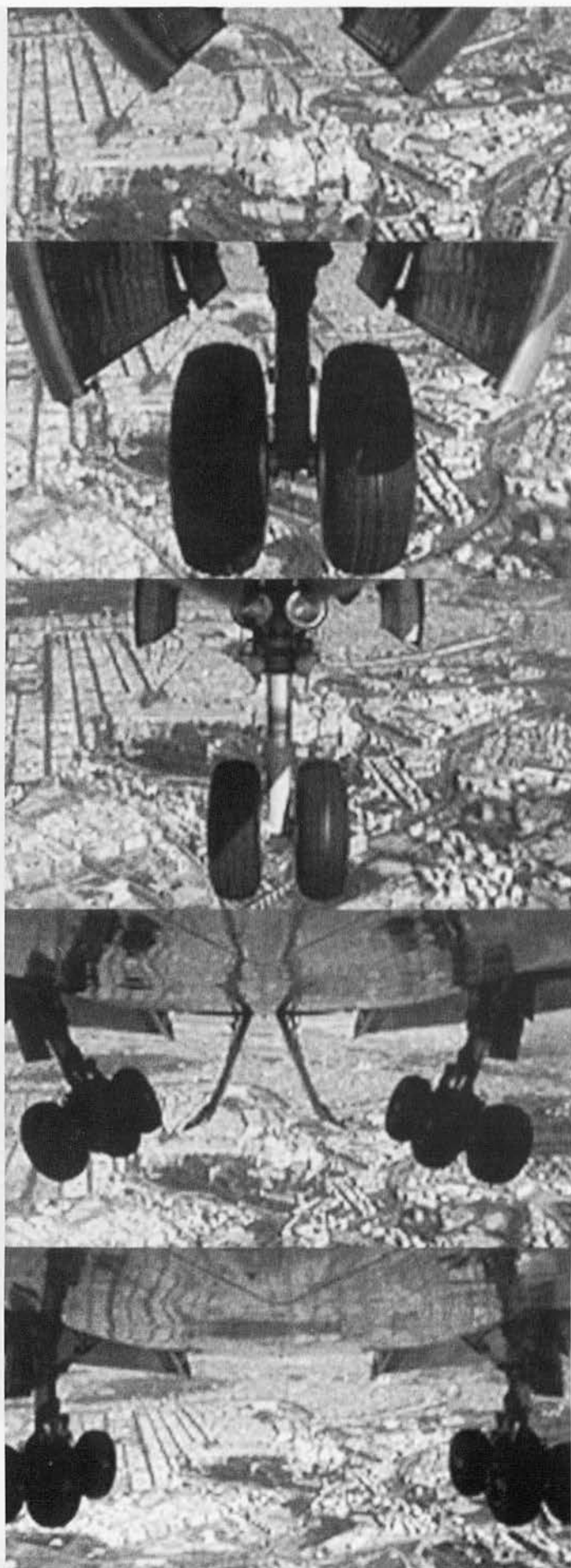


Jorge Martí

El cine és, per damunt de tot, una narració amb imatges. La suma d'elements expressius que, juntament amb la imatge en moviment, conforma una pel·lícula -diàlegs, banda sonora, etc.-, hi són presents com a complements supeditats a la imatge. Així, un diàleg extraordinàriament ben escrit i perfectament declamat per dos grans actors asseguts en dues cadires durant mitja hora resulta, cinematogràficament parlant, insatisfactori: intuïm que el que estem veient, encara que sigui molt interessant, no és cine, sinó teatre filmat.

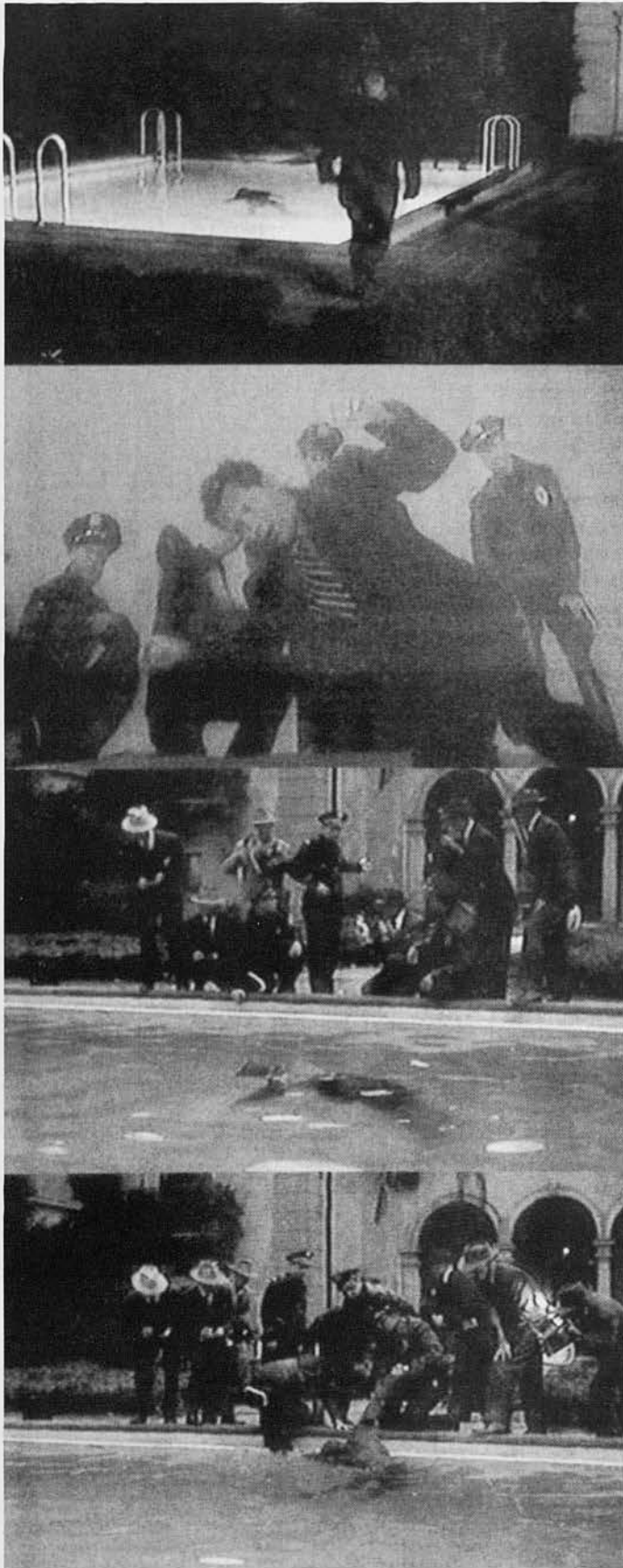
Hi ha bons directors, com J. Manckiewicz que, influïts pel teatre, sempre ens fan la impressió que depenen massa dels diàlegs pel desenvolupament narratiu dels seus films. D'altres, com els mestres John Ford o Billy Wilder, conciben millor l'essència no verbal del llenguatge cinematogràfic i molt sovint no necessiten cap paraula per expressar una emoció o una situació, ni per a fer avançar alhora la trama. En els millors moments dels seus films, John Ford aconseguia que els actors fessin palesos els seus sentiments sense dir ni una frase, amb l'expressivitat del rostre i, sobretot, de la mirada. Per la seva part, les millors escenes còmiques de Billy Wilder solen ser escenes mudes que ens entren pels ulls, que és per on ha d'entrar primer una pel·lícula, abans que per l'oïda.

Un exemple d'aquesta capacitat per a la comicitat "muda" -és a dir, essencialment cinematogràfica- el tenim en el divertidíssim començament d'una de les seves pel·lícules més entranyables, *Avanti* (1972), que a Espanya es va estrenar amb l'absurd títol de *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?*. Jack Lemmon arriba a un avió vestit amb una roba estrofolària. Durant el vol, parla a cau d'orella amb un senyor seriós, que ocupa la cadira del costat. Després d'un primer moment de sorpresa, accepta les seves proposicions, que l'espectador desconeix. Un minut després tots dos van al bany, cosa que provoca un ensurt generalitzat entre la resta de passatgers i les hostesses. Quan surten, cadascú du el vestit de l'altre. Després sabem que la proposició, que ens ha fet malpensar, era, en realitat, canviar-se de vestit. Lemmon interpreta, magistralment com sempre, un home de negocis que ha d'anar a cercar les despulles del seu pare, mort a Ischia, prop de Nàpols. Però la notícia l'ha agafat jugant a golf i, amb les preses, no ha tingut temps de canviar-se de roba, així que ha comprat al seu company d'avió l'americana i els pantalons negres. Aquesta primera escena, no solament és memorable en si mateixa, per la seva capacitat còmica, sinó que funciona com a una mena d'obertura operística que anticipa el to i l'atmosfera de la resta del film: una tendra i jovial òpera bufa en què es combinen un agredolç romanticisme i una crítica implacable, irònica i no exempta de cinisme. ■



Sempre vaig voler tenir una piscina

Eduardo Jordà



Tenim tendència a pensar que els morts no poden contar històries ni recordar com va ser la seva vida, però el cine –juntament amb la poesia– té el bon costum de treure'ns d'aquest error.

Una vegada vaig sentir que un mort que surava en una piscina contava la història dels darrers anys de la seva vida. Això va ser a la primera escena d'una pel·lícula titulada *El crepusculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950).

–Jo era guionista. El meu més gran desig sempre va ser tenir una piscina. Ara ja la tenc –deia el mort, i des d'aleshores veig surar en totes les piscines buides algú que sempre va somiar amb tenir una gran piscina en el jardí de ca seva.

El mort nomia Joe Gillis i no era un mal paio. Era un periodista de províncies que havia arribat a Hollywood amb la idea de triomfar en el cine, però que no aconseguia vendre el seus guions pollosos i devia un cotxe de segona mà. En això s'assemblava molt a Pat Hobby, un altre guionista fracasat de Hollywood del qual ja ens va parlar, fa molt de temps, Francis Scott Fitzgerald, qui per cert també va ser guionista de Hollywood, i vivia en uns apartaments que tenien el ridícul nom de "El jardí d'Al·là", i tenia un cotxe de segona mà i somiava recuperar la piscina que va tenir quan era jove i ric. I la piscina en què surava Joe Gillis es trobava en una mansió decrepita i envaïda per la fullaraca, on vivia una actriu del cine mut de qui ja ningú se'n recordava, i on un ximpanzé jeia enterrat amb tota pompa en el jardí, i on un majordom cap pelat li escrivia cartes de suposats admiradors a la seva antiga muller, ara només la seva senyora. I la mansió era, per descomptat, a Los Angeles, en un carrer que es deia Sunset Boulevard, el bulevard del crepuscle, on totes les cases tenien piscina, on totes les cases tenen piscina. ■

Saul Bass, el demiürg

Joan Bover

En parlar de principis de pel·lícules, convé no menystenir la importància dels títols de crèdit. Podríem parlar del virtuosisme d'Orson Welles i el pla-seqüència que obre *Touch of evil* o el minimusical coreografiat per Kenneth Branagh durant els títols de *Much ado about nothing*. A l'altre extrem, hi trobaríem la negació dels crèdits. Steven Spielberg ha optat per suprimir-los i entrar directament en matèria. Lars von Trier va deixar tres minuts la pantalla en negre sobre un fons musical a *Dancer in the dark*, per cridar la nostra atenció a la manera d'un cor grec que fes servir instruments en comptes de paraules. El cas de Woody Allen és, com sempre, únic. Des de fa anys, els seus crèdits apareixen en el mateix tipus de lletra, de color blanc sobre fons negre, amb els intèrprets en dues columnes i rigorós ordre alfabètic i un tema del jazz més clàssic com a banda sonora. Els títols d'Allen unifiquen una obra heterogènia en interessos i propostes formals, la cohesionen i, al cap i a la fi, simbolitzen la coherència dins la diversitat.

Però qui va entendre com ningú la importància dels títols de crèdit i en va fer un art va esser Saul Bass: grafista, cartellista, fotògraf i realitzador de cinema animat. S'especialitzà en cinema publicitari i documentals de divulgació científica, però el que tots en recordam són els principis de les pel·lícules a les quals ell afegia el seu toc personal. Una cinta amb Saul Bass començava ben bé des del primer dels títols, ja que t'obligava a centrar l'atenció. O bé, quan els situava al final, et convidava a continuar la reflexió o l'entreteniment una vegada que l'acció havia acabat, com a *West side story* o *Around the world in 80 days*, respectivament.

Crec que el gran mèrit de Bass va esser el de saber recodificar la història que estava a punt de narrar-se o, si ho volem així, de llegir-la en una altra clau. Els seus dissenys i dibuixos ens donaven una possible pauta de lectura, ens posaven sobre la pista i, el que és més important, ho feien sense trepitjar la feina del director. Els títols no hi eren un

pegat, sinó un complement o, fins i tot, una ajuda. Encara més: sabia extreure polisèmia d'un mateix signe, com ara l'encreuat de línies rectes que obre *Psycho* i *North by northwest*. En el primer cas, reflectien la laberíntica i trencadissa mentalitat psicòtica del protagonista. En el segon, delineaven el trencaclosques en què l'espionatge internacional transformaria la vida d'un ciutadà innocent. En tots dos, va poder comptar amb la complicitat musical de Bernard Herrmann.

També a *Anatomy of a murder* el jazz de Duke Ellington hi juga un paper important. Saul Bass va crear uns títols sincopats, de traç gruixat i expressionista, a partir d'una figura humana esquemàtica que s'anava descomponent en les seves diverses parts i, al final, en formes asimètriques. Bass lligava, a partir del nexce comú de la fragmentació, l'anàlisi i l'esquarterament, una associació d'idees inquietant. A *Vertigo* tornava a descompondre una figura humana, però, en aquest cas, no era un dibuix, sinó la imatge real d'una cara, a la qual s'aproximava en una successió de plans de detall, de la mateixa manera que, durant la pel·lícula, James Stewart intentaria recompondre Kim Novak i aproximar-s'hi fins al deliri eròtic. Val a dir que probablement qualsevol altre dissenyador hauria recorregut a les altures per il·lustrar el vertigen del títol. Ell, en canvi, va optar per una sèrie de complexes formes geomètriques combinades en una mena de ball pertorbador que anticipava a la perfecció el component psicològic de la cinta, molt més important que la trama. Igual de des-

ficiosa resultava l'aigua en calma de la nova versió de *Cape Fear*: la distorsió de les formes, la intensitat dels colors, els filtres, la tasca de composició i enquadrament ens oferien diferents visions d'una mar tranquil·la que mai ha resultat tan enigmàtica i desassossegadora.

Si els seus crèdits se situaven al final, resultaven un magnífic resum de l'espectacle precedent, com en el cas d'*Around the world in 80 days*: sis minuts i mig que reconten tota la història a partir dels dibuixos animats i d'una suite de les principals melodies de la partitura a càrrec de Victor Young. A *West side story*, la càmera recorre els grafitos de les parets a la recerca d'informació, d'igual forma que, durant dues hores, l'acció ha recorregut els carrers d'aquesta barriada per investigar les causes de l'odi interracial i la conflictivitat social. Dos exemples del que deïem sobre la seva capacitat per tornar a llegir la història i recodificar el seu missatge a través d'un llenguatge diferent. No es tractava, doncs, de desxifrar l'entrellat, sinó justament de tornar-lo a xifrar perquè paradoxalment servís de guia al públic.

La funció dels títols de Bass no va esser mai, com veis, purament ornamental. Conscient que, en la majoria dels casos, era la primera cosa amb què es topava l'espectador, va decidir començar a ordenar-li el món que estava a punt de crear-se davant seu, actuar sobre una matèria encara informe però que, amb la seva ajuda, esdevindria eterna. En definitiva, un demiürg audiovisual. ■



L'home que disparà a Pat Garrett ¹

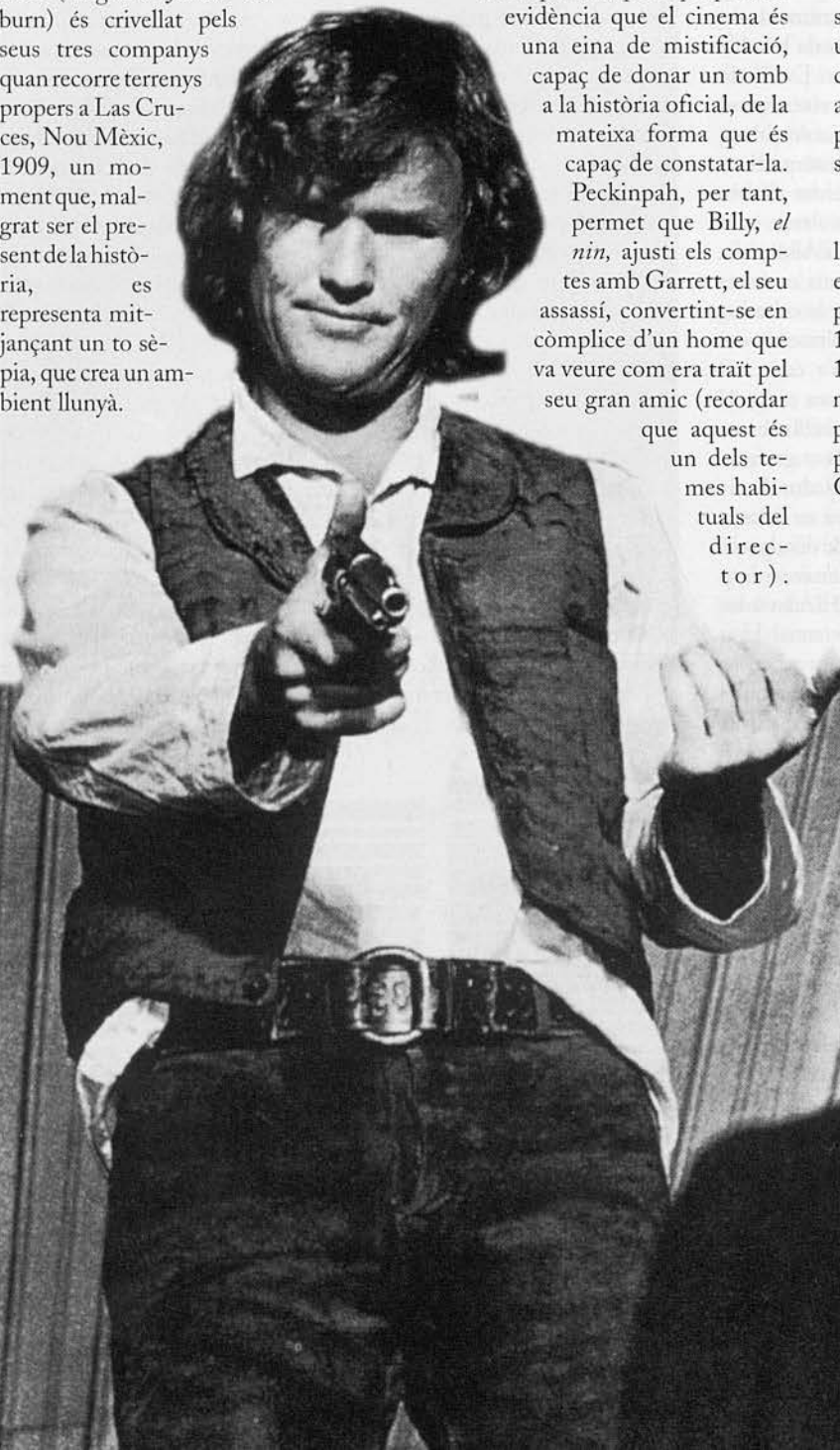
Josep Carles Romaguera

Comencen a sentir-se a la banda sonora els acords de la guitarra de Bob Dylan i s'inicia la pel·lícula amb un muntatge alternat de dues seqüències, distanciades vint-i-vuit anys en el temps i situades en espais diferents. Per una banda, unes imatges de tonalitats terroses en què Billy, *el nin* (Kris Kristofferson amb un esplèndid semblant entremaliat) i el seu grup fan punteria, disparant contra el cap d'unes gallines enterrades vives, a Old Ford Summer, Nou Mèxic, qualsevol dia de 1881. Per altra banda, Pat Garrett (magnífic James Coburn) és crivellat pels seus tres companys quan recorre terrenys propers a Las Cruces, Nou Mèxic, 1909, un moment que, malgrat ser el present de la història, es representa mitjançant un to sèpia, que crea un ambient llunyà.

En principi, res s'hauria de dir davant aquest inici, però allò que resulta important, encomiable, és la magistral alternança que, mitjançant el muntatge, realitza el director, Sam Peckinpah de les dues escenes. La distribució dels dos moments provoca que vegem, en principi, Billy, *el nin*, disparant i de seguida passem a veure com Pat Garrett és abatut a trets, mentre que, fora de camp queden, per moments, tant les gallines com els assassins de l'antic xèrif. El muntatge, doncs, crea aquí una ficció que esdevé impossible, històricament parlant, però que posa en evidència que el cinema és una eina de mistificació, capaç de donar un tomb a la història oficial, de la mateixa forma que és capaç de constatar-la. Peckinpah, per tant, permet que Billy, *el nin*, ajusti els comptes amb Garrett, el seu assassí, convertint-se en còmplice d'un home que va veure com era traït pel seu gran amic (recordar que aquest és un dels temes habituals del director).

Però, crec que la sapiència del director de *La balada de Cable Hogue* va més enllà quan el muntatge ens mostra com és Pat Garrett, que arriba a Old Ford Summer, qui dispara el darrer tret sobre ell mateix, en un moment equivalent a aquell en què Garrett dispara sobre un mirall en el qual es reflecteix el seu rostre. *Pat Garrett & Billy, The Kid*, doncs, no és tan sols una elegia sobre l'amistat traïda, sinó que és, també la història d'una redempció impossible per algú que va deixar de banda la lleialtat per poder sobreviure als nous temps. Pat Garrett, amb la consciència marcada, no sabia que un tal Peckinpah algun dia utilitzaria la seva història per, en encertada observació del meu mestre i amic Figuera, constatar no la lluita per la supervivència, sinó la impossibilitat d'assolir-la.

¹ Aquest esplèndid inici va ser tallat per la Metro Goldwyn Mayer, eliminant-se la mort de Garrett. La productora va tallar 18 minuts dels 124 que muntà Peckinpah. L'any 1986, es va estrenar una còpia de 121 minuts de durada, en què s'inclouia el pròleg amb el muntatge alternat, l'epíleg i una conversa entre Chisum i Garrett. ■



Joan Obrador

Quin és el començament de la pel·lícula de la meua vida?... el de *Temps Moderns*. Sense que hi hagi suspicàcies, val a dir que la nostra revista honora un dels millors films de la història del cinema. Però, quan acaba el començament d'una pel·lícula? Suposo que, fins i tot, s'han escrit tesis doctorals molt acurades que intenten delimi-

tar les parts argumentals essencials de tot film: Començament, Tronc i Desenllaç. He de dir que jo no ho tinc molt clar: ¿està format el començament de la nostra pel·lícula fins al moment en què Charlot, posseït per la follia, fuig de la fàbrica i intenta estrènyer el botons que coronen els prominents pits d'una respectable senyora que passava per allà?. O, més bé, ¿hauríem de situar el llindar que cerquem en el moment en què Charlot agafa la bandera ro-

ja per tornar-la al seu propietari i és confós amb un líder sindicalista?. O, més aviat, ¿hauríem de recordar el moment en què l'heroi es troba amb la seva donzella miserable al camió de la policia destinat als pobres delinqüents?...

He de dir que *Temps Moderns*, des de sempre, m'ha captivat perquè aquest film té una rara qualitat, fins i tot, el meu fill de deu anys l'acaba tota la filosofia marxista sobre l'alienació, i totes les raons que provocaren les revoltes obreres contra la industrialització salvatge, es troben sintetitzades en els seus primers minuts de *Temps Moderns*. ¿Ja voldrien les grans indústries del segle passat haver disposat de màquines i engranatges tan bells i sublims com els que va idear Chaplin per a la seva indústria! Quant al riure... s'ha de



de descobrir i ha rigut com al mestre li hagués agradat: amb el somriure de la innocència. Charles Chaplin va saber lligar el compromís polític, el sentit de l'humor i la poesia com poques vegades s'ha aconseguit. Aquestes tres qualitats les trobareu en el seu estat pur a l'inici de la pel·lícula, en el moment en què l'encreuat de la fàbrica dóna compliment a l'ordre del gran empresari i engega la moderna cadena de producció. De vegades, he tingut la sensació que

dir que Charlot, sempre serà Charlot, i que no només demostra les seves dots mímiques i el seu talent com a ballari, sinó que, en el seu deliri, s'imagina ser un toro i vesteix les parts nobles de totes les dones que li surten al pas.

Quan torneu a veure aquest film prodigiós, fixe-u-vos en el ramat d'ovelles que surten al començament. Si no vaig equivocat, són les mateixes que, anys més tard, recorreran *El àngel exterminador* de Buñuel. ■

Quant torneu a veure aquest film prodigiós, fixe-u-vos en el ramat d'ovelles que surten al començament. Si no vaig equivocat, són les mateixes que, anys més tard, recorreran *El àngel exterminador* de Buñuel. ■

Iñaki Bevesado

És injust amb qualsevol obra d'art el fet de jutjar-la només pel que deim "una primera impressió", per una mirada superficial, o en el cas de l'obra cinematogràfica per un acostament als primers minuts del film, com si aquests fossin vàlids per emetre judici sobre la totalitat de l'obra, però és ver que moltes vegades en els primers minuts del metratge el creador s'està jugant molt, quant a com serà valorada la seva pel·lícula. En aquests temps que corren, en què el poder de la forma, la tècnica i el disseny se sobrevaloren i són l'eina més eficaç per sorprendre el públic, alguns han optat per invertir en un bon equip professional que elabori uns títols de crèdit acurats, nous i creatius, encara que després, en molts de casos, el film pròpiament dit no estigui a l'alçada dels crèdits

amb què se'ns presenta (estic pensant ara en un treball més o manco recent, com ara *Entre las piernas* de Manuel Gómez Pereira, que té uns crèdits impactants però una trama massa feble). D'altres cerquen impressionar l'espectador de bon principi amb efectes tècnics magnífics (l'impossible *travelling* amb què s'inicia *Todo por la pasta* d'Enrique Urbizu) o bé amb una suggerent veu en off que omple l'atmosfera de misteri (ningú l'ha fet millor que en Hitchcock i el seu ja mític "Anit vaig somiar que tornava a Manderley" amb què comença *Rebecca*, que és també un dels meus principis favorits). Però posats a triar, m'estim més aquells començaments en què només amb cinc minuts et fiquen de ple en la història que pretenen contar-nos, és a dir aquells breus preàmbuls que sense massa detalls t'introdueixen ben enmig de la narració. Per això i perquè sempre he trobat que les estacions de tren són un decorat riquíssim on desenvolupar una història (s'hi barregen encontres i desencontres, l'alegria de l'arribada i la tristesa dels comiats, l'alliberació de la fuita i l'empenya de qui

comença de bell nou, la quotidiana permanència del cap d'estació i dels venedors de diaris i l'evanescència amb què es dilueix la presència dels viatgers...) l'inici que voldria destacar és el de *Au-revoir les enfants* del realitzador francès Louis Malle. La càmera ens mostra un acomiadament. Un nin ja camí de l'adolescència besa la seva mare amb la resignació de qui sap que malgrat tot està obligat a pujar al tren aturat a l'andana per anar a l'internat. Després d'estirar només l'estrictament necessari la primera escena, per fer veure que es tracta d'un infant que encara s'estima més els braços de la mare que la independència desprotegida de l'internat, el protagonista ja es troba en el dormitori col·lectiu de l'escola. Amb quatre detalls que semblen no ser massa importants, Malle ens dona les claus de la seva història. Així sabrem que ens trobam en un internat catòlic, que són els anys de l'ocupació nazi de França i que a l'escola, a més dels nins de sempre, entre els que s'aprecia la companyonia i els mals jocs a parts iguals, han arribat uns nouvinguts silenciosos, discrets: són nins jueus a qui els capellans han acceptat acollir per tal de lliurar-los de la bogeria nazi. A un d'aquests nins, se li assigna el llit que està al costat del del nostre protagonista, qui s'acosta al jueu i li pren un dels llibres que hi ha a la seva maleta i li fa un comentari. Només és un primer gest d'acostament, però ja, des d'aquest moment, sabem que Louis Malle ens parlarà d'amistat, de tendresa, del despertar a la vida, de l'absurd de la guerra i de l'implacable mal de la justícia inventada pels humans. Però això és només un inici molt prometedor del que serà després un film excel·lent. ■



Ramon Freixas



El punt d'arrencada de *Sed de mal* és magnífic. Conté un dels moviments de càmera més sofisticats de la història del cine, un enlluernador pla-seqüència que ha originat voluminosa literatura. Portentós i brillant. Una estratègia d'Orson Wells per copsar l'atenció, atrapar la mirada de l'espectador. No és, però, un acte d'exhibicionisme virtuosista propi d'un artista renaixentista o megalòman, segons destaquem l'òptica exegètica o denigradora del comentarista. Ni tampoc, segons l'analista més mesurat, equidistant entre totes dues posicions, una anècdota elevada a la condició de categoria. Se n'imposa la descripció. Són tres minuts i vint segons, més o manco, de pur cine. Los Robles, localitat en la frontera que separa Mèxic i Estats

Units. Un seuaç de Joe Grandi posa una bomba de rellotgeria en un automòbil descapotable al qual s'encaminen Rudy Linnekar i Zita. Pugen al vehicle i el posen en marxa. Accedeixen al trullós carrer principal del poble amb destinació a la frontera. La càmera els segueix perpendicularment. Simultàniament una altra parella, l'inspector de policia Mike Vargas i la seva esposa nord-americana Susan, casats de fa poc, passeja en la mateixa direcció. Càmera, cotxe i transeünts segueixen una trajectòria paral·lela fins a arribar al post fronterer, on el policia encarregat dels passaports saluda Vargas i el felicita pel darrer èxit professional: la detenció de Vic Grandi, cap d'una de les famílies criminals més poderoses de la zona, acusat de tràfic d'estupefaents. Acabats els tràmits duaners, Linne-

ker i Zita es creuen amb Vargas i Susan. En l'instant que es besen, la bomba esclata en *espai off*. Tornem a la interessada recriminació de gratuïtat que s'ha disparat sovint contra Orson Welles. És fàcilment desmuntable. Un *tour de force* tan espectacular es proposa com un concentrat (vitamínic) de les constants destil·lades seguidament pel film. Més enllà de la complexitat tècnica i de la fascinació estilística de pla seqüència, mil·limètricament dissenyat, que contempla tres accions diverses, enuncia un fet criminal, un conflicte racial latent, una frontera que divideix dues formes de vida i una mirada dispar de la sexualitat, de manera indisociable, s'alça com la clau temàtica, ètica i estètica que regeix el bastiment de la ficció. Un autèntic *morcerau de bravoure*. ■

Els crèdits van apareixent...

Havier Flores

Els crèdits van apareixent –acompanyats d'una intimista i càlida música– i tenen com a fons uns dibuixos acolorits inequívocament infantils. Els noms dels actors es correspondran amb els personatges de la pel·lícula... Isabel, Ana, Teresa, Fernando. Amb el penúltim dibuix –un ingenu rellotge de butxaca de l'època dels nostres padrins– apareix el nom del director. Després un darrer dibuix, amb un subtítol a baix “*érase una vez...*”. Un zoom –o un *travelling* frontal bruscat– s'en camina cap a la imatge, que enllaça amb la imat-

ge real d'un camió entrant a un poble.

Un altre subtítol ens indica l'època i localització “*en algún lugar de la meseta castellana 1940*”, curiosament l'any de naixement del director. Una panoràmica ens descobreix l'entrada del camió a un poble, el jou i les fletxes emmarquen el seu nom: Holluelos. D'entre els dos carrers que es veuen a l'entrada, el camió tria el de la dreta per anar a l'interior del poble. En el següent pla, un nígul de nins cobreix la part posterior del camió, on diversos homes apareixen traslladant qualche material. Els nins, envoltant un home més voluminós, escolten les seves explicacions, que els informa amb mal dissimulada exageració que ha duit la pel·lícula més fantàstica que mai es pugui veure.

Tercer pla. Una dona amb un cornetí pregona al poble la projecció d'una pel·lícula... els adults una pesseta, els nins dos rals.

Els plans següents són ja interiors, en els quals contemplam el tràgic de

molta de gent entrant a un gran local presidit per una gran pantalla més o manco blanca, diversos individus manipulen un vell projector, gent de tota classe s'afanyen a cercar un lloc idoni: alguns duen el seu seient, uns altres duen un braser. Abans que no s'apagui la darrera bombeta, veim també dues nines assegudes en terra que miren expectants cap a la pantalla. Ara només queda la llum dèbil de qualche cigarreta i el raig de llum que surt del projector. La càmera recull ara el que es veu a la pantalla –convenientment rectificat el quadre pel projeccionista–: d'entre unes majestuosos cortines apareix un elegant personatge que se situa en el centre de la pantalla i s'adreça a l'espectador. L'home ens avisa de la pel·lícula que veurem –“la història del Dr. Frankenstein”– i acaba la petita introducció amb l'advertiment que “*no nos la tomemos demasiado en serio.*”

Aquest és el començament, més o manco, del primer llargmetratge de Víctor Erice, rodat l'any 1973. ■

Adèu, principis

Emili Gené

Segons els mestres i la tradició, una bona pel·lícula ha de complir un grapat de condicions, com per exemple que el principi deixi l'espectador aferrat a la seva butaca; crec que era Hitchcock qui deia que si una pel·lícula no conseguia que l'espectador quedàs clavat al seu seient els primers cinc minuts, el fracàs ja era irreversible. Però aquest director pertany a una època on es veia bé fins i tot que els homes madurs fossin miranines; el feminisme estava en panyals i la televisió encara no havia fet estralls.

Vull dir que el cine era un espectacle seriós que s'havia guanyat a pols el seu prestigi després d'inversions multimilionàries durant dècades, i construir sales aptes per un consum ritua-

litzat que esdevingué un acte iniciàtic, celebrat dins una foscor que només era traspasada per la màgia enlluernadora que es projectava des de (i cap a) la pantalla. L'espectador era un element passiu d'aquesta mena de missa laica, i el director era l'oficiant virtual d'un acte carregat de solemnitat.

Però arribà la tele, el vídeo i les productores japoneses. El cine ja no és foscor catàrtica perquè el comandament a distància, les crispetes i l'acceleració adolescent no deixen espai per cap altre litúrgia que no sigui la de l'estètica del videoclip. Tot i això, hi ha coses que no han canviat gaire: els finals continuen sent tancats, per exemple, com si qualsevol narració de masses hagués d'assumir la funció didàctica de fer el món més lògic, comprensible i just (sic). Però els principis d'ara tenen

poc a veure amb els de l'època daurada de les sales romàntiques; han deixat de tenir aquell tractament reverencial per acostar-se a les pautes actuals de relació, on les presentacions formals semblen antiquades.

Les pel·lícules ara no comencen, continuen. Les introduccions sobren perquè l'espectador està ocupat encantant la bossa de patates i perquè el consum videogràfic (principal destinatari del mercat) és sempre ple de mil estímuls casolans. La narració no comença quan comença la cinta per tal de donar temps a l'espectador, i dedica les primers minuts a passejar la càmera per llocs familiars. L'argument, la pel·lícula, no comença fins que els nins (principals destinataris del mercat), com passa a les classes, decideixen fer silenci. ■

El bar de Tim

Siempre hace buen tiempo, Stanley Donen i Gene Kelly (1955)

Antoni Figuera

Tres soldats, tres camarades, tres amics inseparables als quals la guerra ha agermanat més que no els separarà la postguerra en reintegrar-se a la vida civil –Ted, Doug i Angie, als quals reconeixem sota els rostres jovials i riallers, primer; esquerps i reconcentrats després, de Gene Kelly, Dan Dailey i Michael Kidd–, decideixen prendre's una darrera copa en tornar del front i haver de separar-se qui sap si per sempre. I davant la mirada, entre perplexa i irònica de l'amo del bar (Tim), que sembla saber-ho tot sobre promeses incomplides, els tres amics es fan la solemne promesa de tornar-se a trobar en el mateix lloc deu anys després, encara que hagin d'anar a la cita des de l'altre cap de la ciutat o des de l'altre cap de món. I segellen el pacte per escrit en un paper que estogen en l'interior d'un llum, amb Tim com a testimoni.

Així comença un dels més bells i crepusculars musicals de la història del cine (tan sols equiparable al que, anys més tard, representaria el també bellíssim i incomprès *La leyenda de la ciudad sin nombre* de Joshua Logan).

Sempre he pensat que les millors pel·lícules són aquelles en què l'espectador percep en cada una de les

seves imatges el batec que destil·la el pas del temps que es reflecteix en la fluïdesa de cada seqüència i que deixa la seva petjada en el gest de cada rostre. Batec o palpitació que acaba per convertir-se en el vertader protagonista del film. És el que m'ha passat en els darrers anys veient obres tan prodigioses com *Dublineses* de John Huston i *Tren de sombras* de José Luis Guerin.

Idò bé: d'aquesta mateixa matèria amb què somnis i temps es varen forjar, és la matèria de què està feta l'obra de Donen i Kelly. Els tres soldats que veim aparèixer a la pantalla avançant cap a nosaltres mentre canten, sobreimpressionats sobre imatges de guerra al començament del film, podrien ser potser els mateixos que anys després modelaran amb el seu protagonisme aquella altra joia del musical que va ser *Un día en Nueva York*, dels mateixos Kelly i Donen. No són ells, però. La vitalitat d'antany, sense abandonar-se del tot, s'ha tenyit ara d'una agredolça nostàlgia i d'una crepuscular malenconia. Igual podrien ser aquells tres veterans que tornen a la llar en l'obra mestra de

William Wyler *Los mejores años de nuestra vida*. Però tampoc, perquè l'optimisme vital que vessen per tots els seus porus Donen i Kelly aconseguix triomfar, encara que només sigui provisionalment, sobre la sensació de derrota definitiva que planeja sobre els protagonistes del film de Wyler en la recerca angoixosa d'un assentament social i vital que cauteritzi i apagui les pèrdues físiques i morals, les ferides i cicatrius indelebles que la batalla ha anat deixant en tots.

A les primeres imatges de *Siempre hace buen tiempo* ja es conté espectacularment el seu final. Han transcorregut deu anys d'ençà del seu comiat després de tornar de la guerra. Ted, Doug i Angie, després d'un penós reencontre en què cada un veurà reflectit en els altres els rastres febrils del seu fracàs, han acabat per recuperar la seva vella amistat perduda. Tot i això, les seves vides tornaran a separar-se com va passar deu anys abans i cada un reprendrà un camí diferent. Tan sols les llums de neó del local de Tim seguiran pipejant com sempre al caient de la matinada mentre el temps incessant i astut prosseguirà la seva lenta croisió de la nit, a una banda i a l'altra de la pantalla. ■



Tous les matins du monde (Tots els matins del món)

Alain Corneau, 1991

Magdalena Brotons

Totes les notes han d'acabar morint. Aquesta és la primera frase que pronuncia Marin Marais, interpretat per Gérard Dépardieu. Vell i cansat, fa una becada mentre un deixeble seu dirigeix els músics, uns músics que nosaltres no veim perquè se situen en un fora de camp durant tota la seqüència. Un primer pla es manté fix en la cara arrugada, però generosament maquillada del mestre, endormiscat, durant la interpretació. De fons, el baix continu de la *Sonnerie de Ste Geneviève du Mont-de-Paris*, una de les seves obres. Una i altra vegada se senten les quatre notes que, repetint-se, marquen el ritme greu i pesat. Marais es desperta i els músics s'aturen. Atenció, el mestre ha fet un senyal. Tots es concentren en escoltar les indicacions d'un dels músics més famosos del barroc francès. Marais sap que no és aquesta la veritat de la música. Demana una viola i comença a tocar *Les Pleurs*, una peça del seu mes-

tre, el Sr. de Saint Colombe, evocant un passat que ha traït, un passat perdut en les tenebres, que sent, ara que



ja ha arribat al final de la seva vida, més present que mai. Interromp bruscament el seu concert, enrabiat amb ell mateix. Els músics es precipiten a sortir de l'estança, però el mestre els demana que es quedin i escoltin. Men-

tre es tanquen les contrapersianes, obscurint-se poc a poc la sala, Marin Marais comença a parlar d'austeritat, una paraula que sona ridícula en boca del músic més afamat de la cort del Rei Sol. Austeritat! Marais recorda al Sr. de Saint Colombe, un molt considerat violista que vivia entregat a la música, en la seva concepció intimista de l'art musical. I aquí comença la història, una història que ens durà a conèixer de quina manera Marais va aprofitar-se de les ensenyances de Saint Colombe en la seva recerca de fama, riquesa i poder, oblidant el vertader significat de la música. La seqüència inicial ens anuncia doncs, a mode de flash back, l'error comès per Marais, un error que lamentarà tota la vida. I és que *tots els matins del món són camins sense retorn.* ■

Matias Vallés

Sempre arribo tard

S i pensa cometre l'assassinat a la primera escena, oblidau-me, perquè seré en un altre lloc. Quan em sotmeto a l'exercici de tortura memorística que se'ns proposa, adverteixo que no sols no record cap principi de pel·lícula memorable, sinó que no record cap principi. Punt. I molt manco ara, quan el cinema d'autor? Que inclou subproductes de Schwarzenegger, una pel·lícula d'Ivan Reitman? Reserva els rètols pel final, i al principi solament surt Sogecable, sempre Sogecable. Necessito un preescalfament, aquells rètols interminables i contornejats de James Bond.

Arribo puntual, enteneu-me. Tan puntual que sempre m'acabo la coca-cola, les crispetes i la xocolatina abans que comenci la projecció principal, i cap exercici de contenció? He provat fins i tot el ioga? m'ha alliberat d'aquesta bulímia de la sala obscura.

Quan aconseguixi sincronitzar la ingestió de pop corn amb el començament de la pel·lícula, tal vegada endevini a interpretar-lo artísticament. Ni tan sols em crec els principis que comencen pel final? *Sunset Boulevard*, *American Beauty*, *Moulin Rouge*? Sempre sospito que William Holden ressuscitarà a la darrera escena i abandonarà la piscina pel seu propi peu.

Quan encara pensàvem que 2001 era una obra mestra, m'insistiren tant sobre el genial començament de Kubrick, que li vaig preguntar al meu interlocutor a què es referia. Jo pensava que l'escena dels micos era un spot de cotxes del *Movierecord*. Molt il·lustratament filmat, això sí.

Desprecio l'inici, segurament perquè tampoc m'interessen els deu primers anys d'una persona. Allò bo ve després. Ara que ho penso, tampoc record res del meu naixement, la qual

cosa no ha danyat el meu floriment posterior.

En lloc de precisar *The End*, quan és tan evident que s'ha arribat al final, les pel·lícules haurien de subratllar en pantalla *The Beginning*, i així podria respondre a la prenguda d'avui en condicions. El principi solament serveix per identificar al protagonista, que mai s'ha de torbar més de deu minuts en aparèixer en pantalla. En general, Clint Eastwood construeix uns començaments pedagògics, in crescendo, òptims pels espectadors que aterram de l'espai exterior. El més interessant de Poder absoluto ocorre en els seus primers cinc minuts? de la mà d'un precís guió de William Goldman?, però no ens contagia la sensació d'intrusisme i d'aquí estic jo visible a la majoria de pel·lícules.

Cineastes, guardau els vostres trucs pel final. I pregau perquè jo arribi des-pert. ■

Gabriel Genovart

LA PLACENTA DELS SOMNIS

**ELS MITES, ELS CONTES I EL CINEMA
EN LA FORMACIÓ DE L'AFECTIVITAT**



El nostre col·laborador Gabriel Genovart ha tret al carrer fa un mesos *La placenta dels somnis*. Un viatge a través del món del cinema i el conte tradicional. Valgui aquesta nota com a benvinguda a un llibre que enriqueix la nostra prestatgeria. No obstant això, al proper número de temps Moderns, li dedicarem l'espai que realment es mereix.

Miguel Capella

L'home servent de Déu, criatura en deute amb el creador, es veu en ocasions vorejant les condicions més extremes de vida. Aquests pescadors de l'Amèrica més profunda han de sortir a la mar per a guanyar-se el menjar.

No és fàcil convèncer-los que són uns elegits. D'això se n'encarrega Orson Welles des de dalt la trona dels sermons. Recorda a

l'home el deute contret, l'elecció divina per a combatre la balena, dimonitzada en aquest cas per a arrodonir el sentit i l'objectiu de l'arenga.

John Huston agrupa personatges anònims, retrata un cornaló de la societat i ho fa a la perfecció de la mà d'O.W. —a l'inici de la pel·lícula encara no apareix Gregory Peck—. La veritable intenció de Huston és una altra, però d'aquesta manera ens intro-

dueix magníficament per tal d'entendre tot el que vendrà després.

El mite de Moby Dick ha fet que hagi estat un personatge interpretat des de diferents caires. La dimonització que en fa Welles és deïficació en boca dels crítics de l'època, mentre que els compromesos dels seixanta hi van veure el rostre del capitalisme explotador de l'home sense considerar l'home. Tot un cabal de possibilitats. ■



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 LÓRENTE 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

High Sierra

(El último refugio, Raoul Walsh, 1941)

A l' començament, una panoràmica amb moviment ascendent i fugisser del cim Whitney (Sierra Nevada, Califòrnia), que també es repetirà en sortir els títols de crèdit al final de la pel·lícula, anticipa allò que tanmateix ja no estarà mai més a l'abast de l'atractor Roy Earle, interpretat per Humphrey Bogart: una infantesa molt feliç a una granja, però una vida posterior feta malbé a la ciutat.

Roy Earle ha estat indultat, gràcies a les gestions i pagaments de Big Mac (Donald McBride), perquè encara li faci un darrer atracament

molt substanciós. El tancament ha durat més de vuit anys i tot d'una en tocar el carrer simplement desitja anar fins al parc per comprovar «que l'herba encara és verda i que els arbres continuen creixent». Una música bucòlica, deguda a Adolph Deustch, remarca més el caire nostàlgic de tot el traveling que acompanya la passejada que fa Roy Earle per damunt «aquesta herba encara verda». Hi ha uns infants que juguen i Roy Earle se sent feliç: els mira i se seu en un banc. Una pilota de *baseball* rodola fins als peus i la torna als jugadors amb el darrer somriure que es veurà en tota la

pel·lícula.

Té l'obligació d'anar-se'n a Califòrnia, però, tot just en sortir de la ciutat de Chicago, es desvia cap a la costa est per passar, encara que només sigui per una visita que a penes dura uns pocs minuts, per la granja on va créixer i que tants de bons records li ha donat. Una visita, però, que acabarà amb un gust ben agre, quan veu que és reconegut com un bandit i no com l'infant que corria per allà i sabia quin era el millor del riu per anar-hi a pescar. Comença un viatge cap enllac. El mal ja està fet i ja ni l'amor el podrà redimir... ■



Juan Carles Romaguera

constant provocador de debats apassionats entre fervents seguidors i crítics denostadors, protagonista de polèmiques i susceptible de caure en evidents contradiccions, Jean-Luc Godard, amb el pas del temps, no ha claudicat davant les tendències mercantilistes i consumistes de la indústria cinematogràfica actual. Amb *Al final de la escapada* (1959), el seu primer llargmetratge, va provocar un interès general però no va escapar de les discussions teòriques, provocades, per una pel·lícula que, malgrat ser considerada avui dia com un clàssic, va suposar una sorprenent i audaç ruptura de les normes de la gramàtica cinematogràfica. A continuació, emperò, lluny d'acomodar-se, de repetir-se i consolidar un sistema estilístic, Godard buscà nous horitzons cinematogràfics, noves i arriscades aventures (pel·lícules) que posaven en evidència una agosarada i perillosa actitud inconformista, que, per a alguns, entre els que m'incloc, de moment (malgrat conèixer tan sol una part de la seva inaccessible producció), provoca admiració, mentre que, per a uns altres, suscita irritacions, quan no escàndols, com el que provocà *Yo te saludo, María* (1984), qualificada pels fonamentalistes catòlics de blasfema.

L'obstinada actitud de Godard ha renunciat, també al seu, discutit, prestigi entre aquells que l'admirem, ha rebutjat establir un seguit d'incondicionals, des del moment en què el director francès ha demostrat que mai no concep el seu treball tenint pensant l'espectador. Godard està constantment en marxa, ja sigui a través de produccions destinades a una exhibició comercial (per dir-ho de qualque manera), ja sigui amb produccions independents, i gairebé domèstiques, destinades a un públic minoritari, sectari i privi-

legiat. És així, doncs, com la trajectòria del director de *Vivir su vida* (1962) requereix no sols l'esforç a l'hora de ser vista, sinó també una voluntat per poder ser seguida. Perquè Godard és un dissident, que assumeix el seu camí solitari i polèmic, és un cineasta innovador, capaç d'actuar alhora com a paleontòleg, que busca en els orígens del cinema, i com a explorador sense brúixola, descobridor de nous recursos narratius sorprenents.

És, per tant, habitual que d'entre tots els components de l'anomenada *nouvelle vague*, es consideri Godard com el cineasta que arriba més lluny en els seus plantejaments. Però no crec que es tracti aquí d'una qüestió de distància, sinó que més bé es tractaria del tipus de camí elegit per desenvolupar la trajectòria. Directors com Rohmer o Rivette, aquest encara més marginat que Godard, també han recorregut un llarg camí, però sens dubte menys arriscat i més accessible pel simple fet que, dintre de les seves respectives filmografies, les seves obres segueixen una línia constant i de coherència interna molt més identificable. La filmografia del director de *Pierrot el loco* (1965) és com un calaix de sastre que ben bé podria resultar un desastre (perdonin la gosadia del joc godardià) però que, gràcies a la seva heterogenia vastitud, permet diferents camins d'accés per als més atrevits.

L'aportació fonamental de Godard

és haver elaborat un llenguatge personal, intransferible, que expressa la seva visió del món i la seva manera de percebre'l. Un món considerat absurd, en perpètua descomposició i sotmès a la gratuïta arbitrariedad, i contemplat des d'una perspectiva desesperadament nihilista, anarquista i inevitablement tràgica, requereix, segons el director francès, un llenguatge rupturista. Les pel·lícules de Godard dinamiten la sintaxi del cinema clàssic tradicional, heretada de la literatura i el teatre de la cultura burgesa del segle XIX, esdevenen una successió de moments, a vegades inconnexos tant espacialment com temporalment, i configuren una sèrie de situacions que rebutgen qualsevol identificació psicològica, la qual cosa l'apropa a Robert Bresson.

En definitiva, Godard elabora les seves obres d'esquena a la noció d'argument (és sabut que treballa sense un guió definitiu, sinó que utilitza simples anotacions), i permet que irrompi l'arbitrariedad narrativa, la qual cosa romp qualsevol estructura. Per a Godard, al cinema tot hi te cabuda, de tal manera que no resulta estrany que a les seves pel·lícules són constants les cites literàries, les referències cinematogràfiques, les autocitacions, els homenatges, *les boutades*, les disquisicions filosòfiques, les digressions, etc. L'obra godardiana, per tant, vulnera tot allò que està vinculat amb la tradició cinematogràfica. Ara bé: ¿és, aquesta, la manera que té el director de *Made in U.S.A.* (1966) de manifestar la seva rebel·lia o es tracta, en definitiva, d'una mostra d'escrupolós respecte envers els grans mestres, autors, com reconeix Godard, d'obres irrepetibles? Segurament ambdues respostes són afirmatives. ■





Les pel·lícules del mes de desembre

Cicle ROBERT BRESSON

A LES 20:00 HORES

(Amb la col·laboració de l'Alliance Française)



PICKPOCKET

5 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1959
Títol original: *Pickpocket*
Director: Robert Bresson
Producció: Les films Delahaie
Guió: Robert Bresson
Fotografia: Léonce-Henry Burel
Música: Jean-Baptiste Lulli
Muntatge: Raymond Lamy
Durada: 75 min
Intèrprets: Martin Lassalle, Marika Green, Pierre Leymarie, Jean Pelegri.

L'ARGENT

12 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1983
Títol original: *L'argent*
Director: Robert Bresson
Producció: Jean-Marc Henchoz
Guió: Robert Bresson
Fotografia: Pasqualino de Santis i Emmanuel Machuel
Muntatge: Jean-François Naudon
Intèrprets: Christian Patey, Vincent Risterucci, Caroline Lang, Sylvie Van den Elsen

Cicle ANDRZEJ WAJDA

A LES 18:00 HORES

(Amb la col·laboració de la Cinemateca Cubana)

SIN ANESTESIA

5 de desembre

Nacionalitat i any de producció:
Polonesa, 1979
Títol original: *Bez znieczulenia*
Director: A. Wajda
Guió: Agnieszka Holland i A. Wajda
Fotografia: Edward Klosinski
Música: Jerzy Derfel
Muntatge: Halina Prugar-Ketling
Intèrprets: Zbigniew Zapasiewicz, Ewa Dalkowska, Andrzej Seweryn, Krystyna Janda, Emilia Krakowska

7
Anys de

TEMPS MODERNS



Les pel·lícules del mes de desembre

Cicle Jean-Luc Godard

(Amb la col·laboració de l'Alliance Française)

A BOUT DE SOUFFLE

12 de desembre a les 18.00 h.

Nacionalitat i any de producció:

Francesa, 1959-1960

Títol original: *A bout de souffle*

Director: -Jean-Luc Godard

Producció: Les films Georges de Beauregard

Guió: François Truffaut

Fotografia: Raoul Coutard

Música: Martial Solal

Muntatge: Cécile Decugis

Durada: 129 min

Intèrprets: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Henri-Jacques Huet, Van Doude.

LE PETIT SOLDAT

19 de desembre a les 18.00 h.

Nacionalitat i any de producció:

Francesa, 1960-1963

Títol original: *Le petit soldat*

Director: Jean -Luc Godard

Producció: Les films Georges de Beauregard

Guió: Jean-Luc Godard

Fotografia: Raoul Coutard

Muntatge: Agnès Guillemot,

Nadine Marquand, Lila Herman

Durada: 127 min

Intèrprets: Michel Subor, Anna Karina, Henri-Jacques Huet, Paul Beauvais.



UNE FEMME EST UNE FEMME

19 de desembre a les 20.00 h.

Nacionalitat i any de producció:

Francesa, 1961

Títol original: *Une femme est une Femme*

Director: Jean-Luc Godard

Producció: Rome-Paris-Films (Beauregard, Ponti)

Guió: Jean-Luc Godard

Fotografia: Raoul Coutard

Música: Michel Legrand

Muntatge: Agnès Guillemot, Lila Herman

Durada: 118 min

Intèrprets: Anna Karina, Jean-Pual Belmondo, Jean-Claude Brialy, Nicole Paquin.

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 _____
- ⇒ Rivoli _____
- ⇒ Metropolitan _____
- ⇒ Rialto _____

Amb el coneixement de la Conselleria d'Hisenda i Pressuposts.
Govern de les Illes Balears 25 / 06 / 01



Internet: 24 hores, 365 dies

Fonosanostra: de 8'00 a 22'00 hores, de dilluns a dissabte

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS