

Núm. 79
Gener
2002



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

Cicle

70 anys del monstre



"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Sumari

Editorial	3	Les ciutats i el cine: Viena, per Jorge Martí	16	Emoció, records, vivències... (i V), per Toni Roca	26
L'escenari de llauna, per Francesc M. Rotger	4	La síndrome d'Ethan Edwards (III), per Martí Martorell	17 a 19	Apunts a contrallum, per J. C. Romaguera	27 a 29
Llibres de cine (III) La placenta dels somnis, per Antoni Figuera	5 a 7	Manipulació del cinema durant la guerra civil, per Cristófol Miquel Sbert	20	James Whale, per Iñaki Revesado	30 i 31
Bandes de so, per Hàzael González	8	En construcció - Mirada de cineasta, per Miquel Verd	21	Reconstruir el mite de James Whale, per José Tirado Muñoz	32
Harry Potter... Episodi I, per Joan Obrador	9	El cinema Africà, per Sebastià Sansó V.	22 a 25	Cinema a "SA NOSTRA"	34 i 35
Kalua, per Gabriel Genovart	10 a 13				
Poesia i cinema: Quan Ives Montand era Lambrakis, per Miquel López C.	14 i 15				

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Gener 2002. Núm. 79

Edita
Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 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).



La quimera de l'euro

*Deixau-me dir qui som,
ara mateix abans
que sia massa tard,
abans que jo mateix
em cregui la comèdia*

Jaume Santandreu

La gran revolució globalitzadora –*Odisea 2001+1*– assolirà el punt més alt dia primer de gener del darrer any cap-i-cua –altrament dit any *Medem*– que viuran tots els lectors de *Temps Moderns* –*Apocalipsy Now*–. La consigna capitalista d'acumular diners amb l'únic objectiu de consumir s'acomplirà amb més facilitat gràcies a la decisió unificadora dels governants continentals –*Europa, Europa*–.

El centimeig serà una passa en rere que augmentarà encara més, si cal, les ambicions dels rics, naturalment, i també d'alguns pobres –*El violinista a la teulada*–. Per no fer esment als professionals de la pantalla. Els actors europeus accediran a una dimensió molt més ajustada de les diferències salarials respecte dels seus col·legues nordamericans.

–*The big chill*– L'afany migratori d'aquesta classe treballadora s'accentuarà tot provocant un desequilibri preocupant –*Lamerica*–.

Molts d'ells, la majoria, patiran durament les represàlies classistes i racistes dels habitants de l'imperi bushià –*America, America*–. Només els més afortunats aconseguiran veure els seus noms en els llocs de privilegi de les grans produccions que clouen el cicle globalitzador. Un procés en el qual el cinema produït als Estats Units pot considerar-se pioner.

El futur és incert i sobretot gris, el mateix color de l'argent. Els més agosarats i inconformistes cercaran nous refugis –allunyats d'Afganistan, això sí–. *Bangla Desh* ja és història, igual que *Harrison*, i *Les veus de Marràqueix*, és a dir *Bowles* i *Canetti*, tampoc ja no hi són. Tot i això, alguns profetes diuen que *Stromboli* encara existeix.



Francesc M. Rotger

Em sembla que feia temps que una pel·lícula de contingut històric no destacava dins el panorama de l'actualitat del cinema espanyol. Ara, en canvi, una producció ambientada entre finals del segle XV i començaments del XVI, *Juana la Loca*, de Vicente Aranda, s'ha convertit en un dels èxits d'aquesta temporada. De fet, és el llargmetratge seleccionat per representar la indústria espanyola dins el gran circ dels Oscar d'Hollywood, d'aquí a unes setmanes. És evident que *Juana la Loca* no guanyarà l'Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa; entre d'altres motius, perquè em resultaria sorprenent que no se l'endugués *Amélie*, de Jean-Pierre Jeunet, que és òbviament molt superior en tots els aspectes. Fins i tot, trobaria injust que *Amélie* no guanyés l'Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa, encara que he de reconèixer que no he vist totes les pel·lícules seleccionades pels

seus països respectius. Si hem de dir la veritat, jo crec que els espanyols no en sabem, de fer cinema històric, els francesos i en particular els anglesos, ens donen quaranta mil voltes. Aquí hem passat de fer un cinema històric feixista i de cartró pedra, el que es feia quan la dictadura, a un altre cinema històric dins el qual la història és bàsicament un teló de fons (molt car) per ambientar les qüestions que interessen al director o al guionista. Per exemple: *La conquesta de Albània* d'Alfonso Ungría, per suposat *El Dorado* de Carlos Saura i ara *Juana la Loca* són casos que em semblen una tuda de mitjans, encara que aquesta darrera almenys ha anat bastant bé a la taquilla.

De fet, *Juana la Loca* s'inspira en bona part no directament en la crònica històrica de caire més o menys científic o contemporani, sinó en l'obra de teatre *Locura de amor*, del dramaturg del segle XIX Manuel Tamayo y Baus. La que encara continua sent la pel·lícula més coneguda sobre la vida de Juana I

de Castella, una altra *Locura de amor*, que Juan de Orduña dirigí els anys quaranta amb Aurora Bautista i la nostra (per la seva vinculació amb Mallorca) Sara Montiel, també era una versió de la mateixa peça, començant pel seu mateix títol. Sembla que hi ha una tercera adaptació, encara més antiga i muda, de Ricardo Baños, rodada cap a l'any 1909.

En definitiva, en aquesta nova versió, Aranda insisteix en la mateixa tesi, tan romàntica (i tan cinematogràfica, i tan literària, i tan teatral) que Juana de fet no estava boga, encara que genèticament és probable que hi estigués, a conseqüència de constants i successius matrimonis entre parents pròxims. Tanmateix, un individu lamentable com el príncep Carles, fill major de Felip II i descendent de la mateixa Juana, aconseguí una aurèola d'heroi dissortat, gràcies a la tragèdia escrita per Schiller i que Verdi convertí en òpera. S'ha de reconèixer que la veritat històrica, crua i freda, potser no resulta tan apassionant com la llegenda; i d'altra banda, això de la veritat històrica no deixa de ser poc menys que un impossible. ■



Locura de amor

Antoni Figuera

Ja va sense dir, noblesa obliga, que el que segueix no és un article de cine ni un comentari sobre un llibre. És qualque cosa més i qualque cosa menys: una mostra d'agraïment com a lector i un testimoni d'admiració com a cinèfil.

No tenc el gust de conèixer personalment Gabriel Genovart. Ni tan sols en coneixia la seva existència fins a l'afortunat dia que, en passar per davant del mostrador de la llibreria Embat, m'hi vaig topar amb la portada del seu llibre *La placenta dels somnis (Els mites, els contes i el cinema en la formació de l'afectivitat)*; i molt particularment amb la reproducció a tota pàgina d'un d'aquells entranyables programes de mà (per la possessió del qual hauria venut aleshores ben gustosament l'ànima al dimoni), que reproduïa el cartell d'una de les meves pel·lícules fetitxe d'infància i adolescència: *Raíces profundas* de George Stevens. Després vaig saber que Gabriel Genovart havia col·laborat esporàdicament en aquestes mateixes pàgines de Temps Moderns. Per tot això, ningú podrà acusar-me d'amiguisme –i confii ser eximit també del pecat de vanitat oportunista– quan arriba el moment de parlar (simplement pel plaer de fer-ho) del seu magnífic llibre.

Record haver deixat escrit en certa ocasió –i deman disculpes per endavant per l'autocita– que el que més em rebotava en l'autor de *L'Odissea* (Homer) era el fet que més de dos mil·lennis abans m'hagués plagiat totes les idees i que ho hagués fet infinitament millor que no jo.

Bromes a part, aquest mateix sentiment de joiosa frustració és el que anava experimentant a mesura que m'endinsava en les superbes pàgines de *La placenta dels somnis*. Gradualment em sentia envaït per un sentiment de profunda i sana enveja, ja que aquest era justament el llibre que a mi m'hauria agradat escriure i que, per sort per al lector, ja no escriuré mai. I dic que "per sort" perquè Gabriel Genovart ja ho ha fet amb una profunditat i un rigor que jo, ni de prop, hauria aconseguit. Perquè és cert que –i aquí entrarien en joc les "afinitats

electives" de què parlava Goethe– la mesquina i egoista frustració que a un li pugui haver provocat el fet de llegir expressat per boca –per la ploma– d'un altre el que sempre ha pensat sobre el cine i la relació amb els mites i els somnis, ho compensa amb escriure la lectura –i relectura– d'una obra tan apassionant. Ah, aquell darrer capítol magistral dedicat a analitzar –que no a desmitificar– les arrels profundes del mite de Shane i la crida del turó llunyà; la petjada que la visió per primera vegada del film de George Stevens va deixar en el cor i la memòria de l'autor del llibre i de qui subscriu aquestes línies...! Si Gabriel Genovart pot parlar, en referir-se a la pel·lícula-

la, d'un "duel a mort a l'OK Oasis", en clara referència al cine del seu poble natal, Artà, on, quan era nin, va assistir a l'estrena (Alan Ladd i Jack Palance tirotejant-se a mort en el *saloón* de Grafton) amb els mateixos ulls –se suposa– enlluernats i atònits amb què Ana Torrent contemplava fascinada les patètiques aventures de la criatura de Frankenstein en la, per a mi, millor pel·lícula de tota la història del cine espanyol, *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice; jo també, per un simple reflex especular a partir



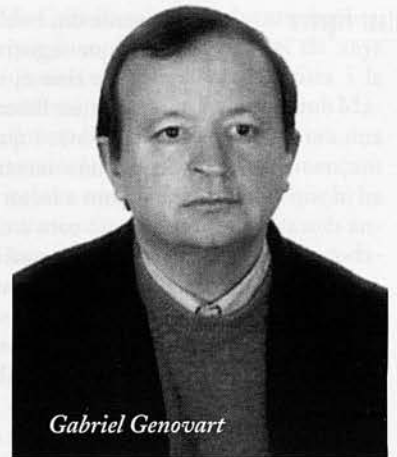


...el llibre de Gabriel Genovart m'ha transportat durant molts de vespres, que hauria desitjat que no s'hagués fet de dia mai, a aquell País de Mai Més on els mites, contes i pel·lícules convergeixen davant els ojos ardiendo como faros...

d'aquelles "afinitats electives" a què em referia abans, puc parlar amb coneixement de causa d'un "duel a mort a l'OK Balear" en una semblant clara al·lusió al cine de Palma –el teatre Balear, avui reconvertit en bingo: quins temps, Déu meu!– on jo vaig veure també per primera vegada *Rai-ces profundas*. Aquest cine –el Balear– que mereixia dir-se també Oasis, ja que en aquell mateix oasi cinematogràfic (única alternativa cultural de l'erm sociopolític de l'Espanya tota provinciana dels anys cinquanta) vaig tenir l'oportunitat que enriquessin la meva retina les imatges d'altres pel·lícules igualment estimades per Gabriel Genovart: *Cuando ruge la marabunta* de Byron Haskyn; *La senda de los elefantes* de William Dieterle; *Retorno al pasado* de Jacques Tourneur...

Si el discutit i discutible Guillermo Cabrera Infante ens parlava fa

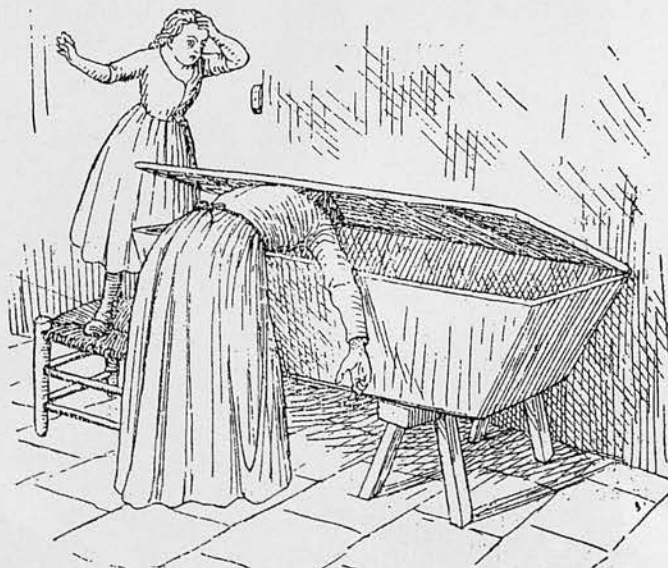
temps d'una *Arcadia algunas noches* (títol d'un molt bon estudi sobre l'obra de cinc grans realitzadors: Orson Welles, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Huston i Vincente Minnelli), que simbolitzava aquell "regne imaginari" en què es transformava davant dels nostres ulls qualsevol sala fosca en obrir-se les cortines i il·luminar-se la pantalla; la veritat és que, com a lector, el llibre de Gabriel Genovart m'ha transportat durant molts de vespres, que hauria desitjat que no s'hagués fet de dia mai, a aquell País de Mai Més on els mites, contes i pel·lícules convergeixen davant els *ojos ardiendo como faros* (Antonio Martínez Sarrión, dixit) de tots i totes els Peter Pan i Wendies que són i han estat al món. I que, per entendre'ns, són els mils i mils d'espectadors que en el seu moment, quan eren nins o adolescents, varen gaudir de la



Gabriel Genovart

visió de les mateixes pel·lícules i varen disfrutar amb la lectura dels mateixos contes, relats i mites de què ens parla G. Genovart. I que, ara ja adults i no de primera generació precisament, desencantats fins a les anques del món en què vivim (jo, com a mínim, ja he començat a acomiadar-me del nou segle XXI tot just començat: em fa, senzillament, oi) no perdem encara la confiança en el fet que ara es comptin almanco per dotzenes els que gaudeixen de la lectura de *La placenta dels somnis*.

La millor opinió que es pot donar del llibre de G. Genovart –i aquest no és un assumpte lleuger– és que, tot i que ha estat editat per l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat de les Illes Balears, i tot i que té totes les traces d'haver estat publicat com a tesi universitària, afortunadament no s'assembla gens a una tesi doctoral fada, avorrida, doctament acadèmica i escrita en un llenguatge abstrús i inintel·ligible que només entenen –si ho aconseguen– l'autor i quatre comparses o col·legues de fatigues. I no s'ha de pensar per això que el llibre està mancat de documentació o d'incardinació interna en tots i cadascun dels temes que planteja. Des de Freud i la seva *Interpretació dels somnis* fins a *Espejo de fantasmas* de Román Gubern, Gabriel Genovart recolza i fonamenta el desenvolupament de les seves teories en l'obra dels més famosos especialistes en el territori dels mites, contes de fades i somnis: Bruno Bettelheim, Otto Rank, Erich





Llegint *La placenta dels somnis* hem tornat a *possessionar-nos de la mirada de Mia Farrow en una de les més belles i injustament menys valorades pel·lícules de Woody Allen: La rosa púrpura del Cairo.*

Fromm, Jung, Vladimir Propp, entre d'altres.

El que és vertaderament apassionant de *La placenta dels somnis* i el que converteix la seva lectura en un plaer extraordinari allunyat de tota pedanteria és haver sabut aparellar rigor i amenitat capítol rere capítol, pàgina rere pàgina, paràgraf rere paràgraf.

Si com afirma Joseph Campbell "els mites són infinits en la seva polivalència", no hi dubte que l'esmentada polivalència es posa de manifest igualment en les múltiples maneres que ha tengut el cine de relacionar-se amb aquell "univers oníric" paral·lel al seu (el de les imatges) que és el dels mateixos mites, contes de fades i somnis. I no ens referim només al fet concret que el cine pugui haver tractat temàticament dels universos o territoris esmentats (en el cas dels contes de fades, *La Ventafocs*, *Blancaneus*, *Barbablava*, *Àlicia*, etc...; en el cas del món dels somnis, pensem en pel·lícules que van des de *Jennie* i *Cartas a mi amada* de William Dieterle fins a *El año pasado en Marienbad* d'Alain Resnais, passant per *Sueño de amor eterno*, de Henry Hathaway), sinó en l'essència específica del cinematògraf entesa com a "tren d'ombres" en l'incertada expressió de Màxim Gorki, des del moment mateix que es va inventar amb els germans Lumière i Mèlies.

La tesi final del llibre, si la podem

catalogar així, seria la de ratificar l'existència d'una autèntica "poètica del somieg" (*poétique de la rêverie* l'anomena Gaston Bachelard) que podem trobar a totes les fantasies col·lectives de la humanitat i que han estat simultàniament recreades oralment pels mites i contes de fades així com "internalitzades" mitjançant les imatges dels somnis; per després ser, en el nostre temps, "externalitzades" mitjançant les projeccions cinematogràfiques.

Així doncs, de la mà de Gabriel Genovart ens embarcarem amb la mateixa avidesa i ànsies de conèixer el món que ho varen fer els qui es varen embarcar a la Hispaniola (Stevenson) o al Pequod (Melville) en aquell Transsiberià o Orient Express de camins i averanys que es bifurquen i que, en el cas del llibre que ens ocupa, és el resultat dels mites, somnis, contes de fades i pel·lícules que hi conflueixen i s'entrecreuen. I transportats per aquella "estora màgica" de les "mil i una nits" de la seva imaginació de cronista —com si es tractàs d'un Álvaro Cunqueiro renascut— viatjarem amb l'autor des de les boirines que envolten el casalot de Manderley (*Rebecca*) fins a les que, després de travessar les esquerpes altures del pas del Borg, ens permetin entrellucar entre les ombres l'immens perfil d'un castell dels Càrpats (mite

de Dràcula). O bé navegarem cap al sud de tots els mapes per retrobar-nos novament amb els noms màgics que varen poblar l'imaginari de la nostra infantesa i adolescència: els Tòpics i el Carib, l'Àrtic i l'Antàrtic, Casablanca i Macau, Tahití i Java, Bagdad i Veracruz, etc...

Llegint *La placenta dels somnis* hem tornat a *possessionar-nos de la mirada de Mia Farrow en una de les més belles i injustament menys valorades pel·lícules de Woody Allen: La rosa púrpura del Cairo*. Aquella mirada absorta contemplat des de la seva butaca —i des de la nostra, també absorts espectadors— les meravelloses circumvolucions de Fred Astaire i Ginger Rogers als acords de "Cheek to cheek": reveladora seqüència de tot el que el cine ha representat des dels començaments (i els mites i els contes des de molt abans), com a suport moral i psicològic, enmig de la grisor i la mediocritat de tantes vides humanes, durant el segle XX.

Que no s'han de confondre els somnis amb la vida ho sabem Woody Allen, Gabriel Genovart i supòs que molts d'altres. Però no resulta incert que sense aquests somnis que ens rescaten de les insuficiències de la vida, com molt bé va saber advertir Ernst Fischer (*La necessitat de l'art*), la nostra calamitosa existència resultaria senzillament invivable. ■



La noche del cazador



Bandes
de so

Henry Mancini: la festa continua

Hazael González

El 1994 ens va deixar un d'aquells compositors sense els quals avui no seriem aquí, ni jo mateix ni molts dels aficionats a les bandes sonores. El mestre Mancini sempre va tenir molt clar que la qualitat d'una partitura per al cine no tenia per què estar enfrontada amb la comercialitat, i viceversa, així que durant tota la seva vida va produir belles bandes sonores que després venia com a patató, gràcies a la facilitat per escoltar-les i taral·lejar-les. Malauradament ja no podem escoltar no-

1964 (*La Pantera Rosa*) que va servir d'inici a una de les sagues més delirants de la mà de Blake Edwards com a director, Peter Sellers com a protagonista i Henry Mancini posant els seus hilarants i festius compassos per subratllar i remarcar totes i cadascuna de les anècdotes, els gags, les guinyades, les situacions ridícules, que culminaria l'any 1993 amb *Son of the Pink Panther* (*El hijo de la Pantera Rosa*), en la qual Roberto Bagnini rellevaria el traspasat Sellers, amb uns títols de crèdit absolutament memorables i el més que co-

possible trobar ningú en aquest planeta que desconegui el tema, però seria molt interessant posar-lo a un aficionat a la música que no l'hagués sentit (o vist) mai perquè ens en donàs l'opinió...

Però com que no només de pantes va viure Mancini, recordem també memorables melodies com el "Baby Elephant Walk" de *Hatari* (Howard Hawks, 1962), les cançons de *Victor/Victoria* (¿*Victor o Victoria?*), Blake Edwards, 1982, per la banda sonora de la qual se'n va dur l'Oscar, la cançó del mateix títol que els films *Days of Wine and Roses*, (*Días de vino y rosas*), Blake Edwards 1962, que també va obtenir l'Oscar, els conegudíssims compassos de *Breakfast at Tiffany's* (*Desayuno con diamantes*), Blake Edwards 1961, que també se'n varen dur l'Oscar... pràcticament podríem dir que cap dels treballs de Mancini resulta desconegut no ja per als aficionats a la música de cine, sinó per al públic en general, que segurament sense esforçar-se podrà recordar qualsevol de les melodies abans esmentades. ¿Això vol dir que els treballs de Mancini són frívols o vulgars? De cap manera... i per demostrar-ho existeixen peces tan refinades com el seu treball a *Touch of Evil* (*Sed de mal*), Orson Welles 1961, un treball completament jazzístic que va ser precisament el que el va donar a conèixer a Hollywood, o el que és encara més sorprenent, les seves dues úniques incursions en el terreny de l'animació, per a *The Great Detective Mouse* (*Basil, el ratón superdetective*), 1986 i *Tom and Jerry, The Movie* (*Tom y Jerry, la película*), un dels seus darrers treballs, dues peces vertaderament delicioses...

De totes formes, i sigui com sigui, el terreny en què aquest gran home es va moure millor va ser sens dubte en les festes, i precisament un dels treballs amb què em quedaria seria *The Party* (*El guateque*), Blake Edwards 1968, una autèntica festa en la qual el repertori musical és imprescindible i inoblidable (si la podeu veure en versió original, amb la veu de Peter Sellers, el personatge del qual nom Hrudny Kakshy, ja és total). Henry Mancini ens va dur la festa, i a pesar que ell se n'ha anat, nosaltres la continuam en honor seu. Sens dubte, és el millor homenatge que li podem fer... ■



Sed de mal

ves composicions del mestre, però la festa que ell va posar en marxa encara continua...

¿Qui, d'entre qui llegeixen això, no sabria taral·lejar la peça de jazz més famosa de la història, que alhora és un dels temes escrits per al cine més coneguts del món? ¿Què seria de la Pantera Rosa, aquell extraordinari felí d'estirp gairebé surrealista (¿hi ha res de més incongruent que una pantera de color rosa?) i de maneres de caminar característiques que també és un diamant cobdiciat per tots i defensat pel tros de pa de l'inspector Clousseau, sense el "Pink Panther Theme" que li dona vida? Aquella mateixa *The Pink Panther*,

negut tema interpretat per Bobby McFerrin únicament amb la seva veu, en una filigrana sonora digna de record... Aquesta pantera que al mateix temps és la responsable de la banalització d'un tema de jazz que és impossible de dissociar d'ella, però que si s'escolta per separat com si fos un tema qualsevol (cosa bastant difícil, i ho dic per experiència, perquè quan comença a sonar la famosa pantera ja surt pels altaveus i la seguim veient per molt que tinguem els ulls clucs) un s'adona que és la melodia de jazz més perfecta que s'hagi escrita mai, amb unes cadències i unes notes i subtils variacions de ritmes totalment inoblidables. No crec que sigui

Joan Obrador



Qui subscriu, com a bon pare de família que és, tampoc no ha pogut defugir de la immensa cridòria de *Harry Potter i la pedra filosofal*. De quin color era la mà oculta que dirigeix el mercat capitalista? O, més bé, era invisible?. Sigui negra o translúcida, el cert és que qualcú d'aquells éssers invisibles que comanden el mercat cultural occidental va decidir, un bon dia, transformar en un fenomen cinematogràfic el personatge que ideà la novel·lista J. K. Rowling. Aquest, com és obvi, no és el lloc adequat per analitzar una novel·la juvenil; però el producte cinematogràfic sí que ens incumbeix. I he de confessar que, en un primer moment, vaig quedar mut... no sabia què dir als meus fills. Fins i tot, el concebut "Que ben fet que està!", em semblava un comentari buit, per redundant i trist. Tal vegada, la mort del cinema es troba de cada cop més a prop. Estic parlant d'aquell futur pròxim en què l'espectador acudirà a les pantalles grosses no per la història que li puguin contar o per la reflexió que pugui fer més tard, sinó per assistir a un immens espectacle audiovisual que no es pot degustar a casa per una simple qüestió d'espai.

Però no, no podia ser que una pel·lícula que arriba al nivell de recaptació de les grans superproduccions juvenils nord-americanes estigui buida de con-

tingut, tal vegada el que succeeix és que hi ha un excés d'efectes especials que impedeixen la reflexió... I succeí que, en el clímax de l'espectacle, quan Harry s'enfronta, cara a cara, amb l'innombrable, apareix la gran mentida que el nostre heroi vol destruir: "no existeixen ni el bé ni el mal, només existeix el poder, si et poses del meu costat -parla el rostre del poder fosc- aconseguiràs el que més desitges". Harry, no sabem per quina raó, representa el bé i, com ho sap tothom des del mateix moment de l'inici del film, derrota l'enemic. Un enemic sospitosament semblant a la força de la foscor que actua a *Star Wars*. De fet, el paral·lisme entre l'Episodi I de *la Guerra de les Galàxies* i el primer lliurament d'Harry Potter és sorprenent. Tots dos films s'estructuren a partir del més trivial maniqueisme: n'hi ha uns que són molt bons i, d'altres, molt dolents, però en cap moment sabem el perquè de la seva bondat o maldat. En aquest punt, si més no, la producció de Lukacs intenta ser més explicativa relacionant la bondat dels bons amb una defensa de la democràcia i del poder legítim. A tots dos films, qui s'haurà d'encarregar de destruir el poder de la foscor és un nin elegit pel destí i marcat des del començament. Per altra banda, a totes dues pel·lícules podreu trobar seqüències pràcticament idèntiques a la cursa de *vaines* d'*Stars Wars* i a l'estrany partit de futbol per aprenents de

mags que haurà de guanyar H. Potter. Per acabar d'arrodonir les semblances, val la pena recordar que els dos films acaben d'idèntica manera: amb la força de l'obscuritat vençuda, però no derrotada... el que significa que, més tard o més prest, tornarà a atacar. He sentit dir que J. K. Rowling, va vigilar molt de prop la interpretació que ha fet la Warner Bros de la seva creació literària, per tal que el cinema no fes malbé l'esperit de la seva obra-. Tal vegada, la pel·lícula recull els moments més significatius de la novel·la; però el que poso en dubte és que una escriptora de tan de renom es limités a fer una translació del futur imaginat per Lukacs a la seva escola de màgia anomenada *Hagwarts*.

Pel que a mi es refereix, m'hauria agradat poder explicar al meu fill que el maniqueisme està molt bé per al cinema, però que, a la realitat, no existeix ni la maldat absoluta ni el seu oposat. I que, si he de triar, m'agrada més creure que en un futur llunyà, molt llunyà, es podrà delimitar una nítida frontera entre el bé i el mal, que no pensar que, en aquest món, existeix una suprarrealitat -per molt màgica que sigui- on existeix aquesta frontera. L'escola Hagwarts no és només màgica, sinó que representa la pèrdua completa del sentit. Però, com és evident, no vaig ser capaç d'explicar-li res de tot això al meu fill. ■

Gabriel Genovart

Un dia d'escola, a l'hora del rosari, la monja m'esqueixà un programa. Iestic segur que volgué esqueixar també els meus pensaments, que quasi juraria que em va endevinar.

Era el capvespre d'un dilluns plujós de l'hivern, en el darrer tram de la jornada lectiva, l'espai destinat invariablement a uns resos que es feien eterns i mai no vèiem arribat el moment de sortir.

Era l'hora de les oracions, però tanmateix el meu pensament vagava molt enfora de les avemaries, els glòriapatrís i els misteris de goig o de dolor, perquè tot el meu dolor i el meu goig era la dolça tristesa en què m'havia capficat la pel·lícula del dia anterior, la malenconia evocada per un nom que ressonava un cop i un altre en el meu cervell: Kalua, Kalua, Kalua..., i una frase -la darrera- d'aquell film: "Kalua, la meva estimada".

Com André, el protagonista de la pel·lícula, jo portava, aquell dilluns d'hivern, "el cor buit i una pena infinita": la buidor i la tristesa d'un amor impossible. Perquè, com ell, jo també m'havia enamorat de Kalua en la tarda del diumenge; i no podia -ni volia- apartar la ment d'aquella illa paradisiaca de la Polinèsia llunyana -que devia caure cap allà l'Oceania remota de què parlaven els llibres escolars-, ni d'aquelles aigües verdes i transparents a platges d'arenes blanques vorejades de cocoters, on anava a morir la vegetació densa d'un interior misteriós, la frondositat humida i lluenta d'una verdor tropical que, tot acariciant les dunes, quasi besava les ones de la mar.

Aquella vegetació es feia espessa, quasi impenetrable, cap allà endins, el cor de l'illa. L'engalanaven plantes selvàtiques de flors multicolors i ocells de plomatges vistosos i de cants cridaners. La solcaven torrents i rierols que baixaven de les muntanyes de l'interior per vessar les aigües a la mar, tot formant adesiara qualche gorg cristal·lí on suraven els nenúfars i nedaven -ells i elles- els nadius. La brisa engronsava els troncs i les copes altíssimes dels cocoters, en moviments suaus, dolços, ondulants, com els d'aquelles danses, d'aquelles melodies, d'aquells cants i d'aquells cossos de





les nadiues que vestien *sarong* i portaven collars de garlanda i flors d'hibiscus silvestre al cabell.

I enmig de tanta ufanor, el que sobretot destacava era la bellesa de Kalua. Perquè en aquella illa edènica dels Mars del Sud hi havia una princesa, i la princesa era ella: Kalua, la filla del rei, del cap o capitost d'aquella tribu d'aborígens que semblaven viure en harmonia perfecta, en comunió absoluta, amb aquella naturalesa idíl·lica i salvatge. Si allò era un paradís, l'*au* d'aquell paradís –com el mateix títol de la pel·lícula la proclamava– era, per excel·lència, Kalua; perquè davant ella empal·lidia la garridesa de qualsevol altra d'aquelles nadiues, l'esplendor de la flor més encesa i la gràcia de l'ocell de colors més vius d'aquelles selves. I era aquest paradís, i el record de Kalua, el que jo m'havia volgut emportar aquell dilluns fred i ploiver a l'escola. Per això havia ficat el programa dins la cartera, entre les fulles d'un llibre.

A diferència de la majoria de pel·lícules, que solien arribar tardíssim al meu poble, la pel·lícula de Kalua –*Ave del paraíso* era el seu títol– va arribar inusualment aviat: cap allà l'hivern

de 1952, a poc temps de la seva exhibició en els cines de Palma i a penes un any després de la seva estrena als Estats Units. Era l'any de la meua primera comunió i se suposa que els meus pensaments havien de ser purs i immaculats; però *Ave del paraíso* havia vingut a torbar el meus candors infantils, tot i que romanguessin intactes les innocències pròpies d'un al·lotet de set anys d'aquella època. Perquè en aquell temps, ai, la innocència encara habitava al cinema i a l'ànima dels nins.

Ningú mai no ha dit que *Ave del paraíso* –realització de Delmer Daves per a la Twenty Century Fox de l'any 1951 (i *remake* bastant lliure d'un obra anterior en blanc i negre, dirigida per King Vidor el 1932)– sigui cap obra mestra de la història del cine. La crítica, que ha considerat sempre superior la versió de Vidor, no ha passat de qualificar el film de Daves com una pel·lícula de factura correcta, molt ben ambientada, amb una excel·lent utilització dels escenaris naturals esplèndidament fotografiats en tecnicolor i que va assolir un èxit notable de públic i de taquilla.

La pel·lícula oferia tots aquests ingredients que solen fer somniar els espectadors: escenaris exòtics, paisatges d'"ensomni" –filmats a les illes de Hawaii, Oahu i Kauai–, una emotiva i dramàtica història d'amor i un magnífic quadre d'intèrprets, en el qual destacava, naturalment, la seva protagonista femenina: la dolça i bellíssima Debra Paget en el paper de Kalua, secundada per Louis Jourdan (en el paper d'André, el jove francès que arriba a aquella illa verge per romandre corprès d'aquella forma de vida natural i primitiva i enamorar-se perdudament de Kalua), Jeff Chandler (en el paper de Tenga, el germà de l'heroïna) i Everret Sloane, el magnífic actor de caràcter que, en el paper d'un occidental proscrit que habita per aquelles latituds, aportava a la història els seus tocs més ombrius i pessimistes. Delmer Daves, que, a més de ser el director de la pel·lícula, va ser-ne també l'autor del guió, volgué donar a la seva història un caire antropològic, tot recreant la manera de viure d'una tribu polinèsia amb els seus ritus, costums, supersticions, creences, danses i cançons.



Moltes pel·lícules tenien aleshores, en particular per als infants, el caràcter d'una revelació, d'una iniciació, d'una introducció als misteris (els "misteris de la vida"...).

En el temps en què s'estrenà *Ave del paraíso*, el cinema mantenia intactes, en el seu grau màxim (i, possiblement, en el punt zenital), tot el seu poder de seducció i la seva condició de "fàbrica de somnis". Un film com aquest podia fer embadalir tota classe d'espectadors i, si m'he de guiar pels meus records personals, ha de dir també que podia arribar a extasiar per complet la ment d'un infant, perquè *Ave del paraíso* és, sens dubte, una d'aquestes incomptables pel·lícules que, en el seu moment, incidiren especialment en aquesta "educació sentimental" que el cinema va suposar per als espectadors del segle XX.

Moltes pel·lícules tenien aleshores, en particular per als infants, el caràcter d'una revelació, d'una iniciació, d'una introducció als misteris (els "misteris de la vida"...). Algunes tenien aquest caràcter singularment. Hi havia pel·lícules que, com aquesta, parlaven de l'amor, el sexe, la mort, el més enllà..., que sempre han estat els temes essencials de les iniciacions humanes. I a *Ave del paraíso* hi havia quelcom de tot això, encara que fos tractat a la manera del cinema comercial de Hollywood. Tot i ser una pel·lícula perfectament apta "per a tots els públics" (inclòs, naturalment, el públic infantil), aquell cant rousseauinà al mite del bon salvatge —que era, particularment en tota la seva primera part, el film de Daves— podia significar per a un nin de set anys un desvetllament dels sentits, el presentiment de la sexualitat, el vague despertar de la *libido* i la intuïció de la bellesa i la glòria de la carn (d'aquella *carn* que, amb el *món* i el *dimoni*, constituïa, com afirmava la doctrina cristiana, la perillosa triada dels més mortals "enemics de l'ànima").

La història contava com dos amics, el nadiu Tenga i el francès André (que s'havien conegut, d'estudiants, a una universitat europea), arribaven a l'illa d'on era natural el primer i, un cop allà, el jove francès s'enamorava de la bella germana del seu amic; però el bruixot o *xaman* d'aquella tribu —el *kahuna*, li deien— no estava disposat a consentir aquest amor, que ell considerava maledit dels déus pel fet de ser André un intrús i un estranger. Tot i això, l'amor

del dos joves progressava amb el beneplàcit de tota la comunitat indígena i a pesar dels entrebancs que el malvat *kahuna* hi posava per fer-lo fracassar. Malgrat totes les argücies, màgies i bruixeries d'aquell pervers *xaman*, els dos joves passaven totes les proves rituals de la tribu —entre aquestes, el ritu de caminar Kalua, per imposició del *kahuna*, sobre calius blamats (amb el peus descalços!)— i, un cop havien superat tots els reptes, es casaven i vivien joiosament. Fins el moment en què, quan més feliços eren, el volcà entrava en erupció...

Perquè en aquell paradís hi havia també un infern: aquella illa meravellosa tenia un ventre de foc, un volcà a les entranyes que, en el moment més impensat, podia provocar terratrèmols, esclatar en bramuls i flamarades i vomitar torrents i torrents de lava. I tota l'illa romania llavors coberta per un mantell de tristesa i de mort. El cel i les aigües es tenyien de vermell i l'aire del color plomós de la cendra; callava el cant dels ocells, emudien les cançons i les rialles dels joves, les danses cessaven i l'esglai i la desolació s'estenien per tot arreu:

—És l'ira dels déus —clamava, rabiosos, el *kahuna*—. Els nostres déus mostren el seu enuig perquè la primogènita del Cap ha maridat amb un estranger. Tan sols el sacrifici de la jove pot aplacar la còlera divina: Kalua ha de llançar-se al volcà!

Davant aquest manifest, Kalua entenia que no li quedava més remei que acceptar el destí tràgic de la seva immolació:

—He estimat i m'han estimat —exclamava ella, tota resignada i disposada al sacrifici—. Pujaré a la muntanya i tornarà la pau.

Convençuts també els pares de Kalua que les coses eren fatalment així, conhortaven la seva filla:

—Ens has donat alegries, filla meva —li deia, afligit, el pare, al peu de la muntanya sagrada del volcà rugent—. Tots som part de quelcom infinit. Qualque dia ens tornarem a trobar, en el llarg somni.

—Primer m'acomiaré del meu espòs i aniré al foc tot seguit —respondia l'al·lota, serenament—.

I André, que no acabava d'enten-



Jo podia recordar perfectament les imatges de la pel·lícula, aquell dilluns a l'escola, com si tornassin a passar per davant els meus ulls; i encara que fos vagament i fragmentàriament, podia recordar també les paraules que les acompanyaven.



dre que la crueltat del sacrifici imposat a la seva esposa hagués de comportar-li a ella, necessàriament, la mort en holocaust, tampoc no comprenia del tot que les darreres paraules de Kalua havien estat les d'un adéu definitiu fins que veia després, desesperat, com es llançava a les flames la seva estimada.

—André: He de pujar a la muntanya i els déus ens tornaran a somriure —li havia dit Kalua, poc abans—. Escolta'm bé, amor meu, que ja ens queda poc temps: La mort no és res. Venim del desconegut i, si els déus ens beneixen, anirem cap a una felicitat tan gran com la que he trobat devora tu.

Jo podia recordar perfectament les imatges de la pel·lícula, aquell dilluns a l'escola, com si tornassin a passar per davant els meus ulls; i encara que fos vagament i fragmentàriament, podia recordar també les paraules que les acompanyaven. Justament s'estreuenia que aquella escoleta meua, regentada per monges de la Caritat, estava precisament, quasi porta per porta, ben davant del Teatre Principal del poble on els diumenges veia les pel·lícules. Des del pupitre estant, mirava de reüll a través de la finestra que em deixava veure la façana del vell Teatre. L'aigua de la pluja regalimava pels vidres, aquell capvespre d'hivern. L'horabaixa plorava com havia plorat André la tarda anterior en veure com Kalua desapareixia per la boca del volcà esglaiós, engolida per la focatèria immensa. I l'erupció, llavors, havia cessat.

El rosari ja havia arribat a les lletanies quan vaig treure dissimuladament de la cartera el programa d'*Ave del paraíso* i el vaig posar davant meu, sobre la plegueta de fer caligrafia. El programa reproduïa la figura de Kalua (amb el *sarong* cenyit al cos, que li ressaltava una insinuant i seductora anatomia: els malucs, el pubis, els pits...) acompanyada de les imatges d'André, de Tenga i la silueta amenaçadora d'aquell volcà paorós. Vaig contemplar el cim d'aquella muntanya cònica, per on Kalua havia desaparegut per sempre, com l'havia contemplada André per l'escotilla del camarot, des del vaixell que l'allun-

yava de l'illa, en els darrers plans de la pel·lícula. Més que no les lletanies del rosari, gairebé podia sentir encara, amb un nus a la gargamella, les paraules finals d'André, que sortien en *off* del seu cor adolorit mentre el vaixell salpava...

—I ara deix aquesta illa, potser per sempre. Port amb mi un cor buit i una tristesa infinita. Però, malgrat el meu dolor, també em port el record de moments que mai no oblidaré: el meu amic Tenga, surant sobre la cresta de les ones; l'alegria de viure dels nadius, que embargava fins i tot els més ancians; les rialles de les al·lotes; la sinceritat dels cors d'aquella gent; la seva dignitat, la seva generositat i la seva voluntat de compartir la felicitat. Però, sobre totes les coses, vagi allà on vagi i fins a la fi dels meus dies, portaré amb mi el meu amor per Kalua... Kalua, la meua estimada.

I els resos, que seguien:

—*Especulum iusticiae, Sedes sapientiae, Causa nostrae laetitia...* —anava dient la monja, davant davant, rosari amb mà, mentre anava i venia, amunt i avall, per entre les fileres de pupitres d'aquella petita escola—. *Ora pro nobis, ora pro nobis, ora pro nobis...* —contestàvem nosaltres, els al·lots, darrere darrere—. Però jo, abstret com em trobava en la contemplació del pasquí (i amb el pensament posat en el record de la pel·lícula que encara no feia vint-i-quatre hores havia vist), quan me'n vaig tèmmer que, en lloc de respondre *ora pro nobis*, el que anava repetint a cada invocació, en veu baixa, era això: Kalua, la meua estimada; Kalua, la meua estimada; Kalua, la meua estimada...

De sobte, aparegué sobre el meu pupitre una manota que em llevà d'una grapada el programa de davant.

—Te n'aniràs a l'Infern —em digué sor Magdalena, mentre em feia bocins el pasquí—.

I m'esqueixà aquell programa com el dia abans el tenebrós *kahuna* havia esqueixat l'amor de Kalua i André. I així com havia fet aquell bruixot amb la pobra al·lota, la monja també m'envià a mi a les flames del foc etern.

Per sort, a Mallorca, a diferència d'aquella illa del Pacífic, l'Infern era més enfors. ■

Poesia i cinema: Quan Ives Montand era Lambrakis

Miquel López Crespí

Po sé ben bé per què, però la blavor, mediterrània i nostra, del cinema, la duc clavada al moll dels ossos; el trespol de ciment, les cadires de fusta, les llotges on tant hi pecaren els adolescents, el No-Do, l'esclafit de les clovelles de cacauet, els xiulets quan la pel·lícula es rompia, la sala a les fosques, el fred de peus. Rita Hayword llevant-se el guant de vellut negre, delícies de capvespres, somnis provocats, gelats de Ca'n Pomaret, pocs cotxes pels carrers de plaça, xafardeigs, gent empipada, el Campos que ha perdut de dos a zero, en Timoner campió del món, el batle Forques amb els mostatxos enravenats. Cara al sol. Lluna vella. Inici de l'esperança...

Damià Huguet

LAUREN BACALL I INDRID BERGMAN

Sobre el fons esgrogueït de la memòria;
entre el fum dels cigarrets d'aquest cafè del port
a l'hora que retornen els pescadors
amb els vaixells buits de peixos i de somnis,
s'agiten,
des del fons més profund de l'existència
(advertesc desordre de velles imatges enmig de nosaltres),
Marilyn Monroe avançant a ulls clucs
cap a una mort plena dels més terrorífics malsons
i Maria Schell (*Els germans Karamàzov!*) fent costat a una
Lauren Bacall que mostra tota l'essència
romàntica i perillosa d'aquelles pel·lícules
en blanc i negre
(munió de diàlegs sardònics amb la presència
gegantina de Bogart).
Són les dones dels films que m'han acompanyat
en aquests anys d'estèril domini dels vencedors:
Jean Seberg,
Anna Karina,
Indrid Bergman a *Casablanca*
donen la mà a Claudia Cardinale
o a Leslie Caron en una esvanida *Lili*
dels cinquanta.
No em resta més bagatge que el seu record,
us ho puc ben assegurar.

YVES MONTAND ERA LAMBRAKIS

Plou dolçament, quietament aquest hivern.
Som a Londres per a turistes pobres
i no resta gens lluny el cop dels coronels,
a Grècia (el record de Lambrakis sempre present).
Ara es fa tard i ens hem cansat de voltar
per les llibreries de Trafalgar Square,
de l'obligada visita a la White Tower
(amb la presència boirosa de totes les Annes Bolenes
de la història).
A l'horabaixa no volem anar al museu
de figures de cera de Madame Tussaud.
Tampoc ens atreu gaire caminar per Regent's Park
ni perdre'ns pel Soho a la recerca de la casa
on Marx escrigué *El 18 Brumari de Lluís Bonapart*.
A Hyde Park (qui no recorda Speaker's Corner
amb tot el seu infinit exèrcit de folls?)
hem deixat una parella de maoistes britànics
lloant les excel·lències de la Revolució Cultural Proletària
(un grup de monges portugueses miren,
encuriosides,
les roges banderes de seda,



els cartells amb la imatge del President Mao,
el posat altiu de les milicianes
de la Jove Guàrdia en ple combat contra la burocràcia).
A qualsevol hora del dia la salvació de la humanitat,
una nova religió universal,
el retorn de les sufragistes,
els discursos d'un exaltat obrer en atur
enmig de les riallades dels turistes.
Però nosaltres som a Londres per veure Z,
un film de Costa-Gavras que perdura
en la nostra memòria com una sòlida,
estilitzada aura d'infinites sensacions obertes a la revolta.
Homenatge doncs a Yves Montand,
Irene Papas,
Jean-Louis Trintignant,
tots els treballadors del cinema que feren possible
aquell ferm esclat de llum en la foscor.

CHAPLIN

Molt abans dels viatges i de totes les absències
hi hagué increïbles descobriments en els cines de poble
de la nostra infantesa submergida en la marea.

Charles Chaplin ens delia
i no podíem captar encara els misteris
i suggeriments de l'últim dels seus gestos,
en cada escena de *La quimera de l'or*.

Aleshores,
asseguts en les cadires de bova del Gardenia,
en els bancs de fusta de Can Guixa (tres pessetes l'entrada)
ens deixàvem commoure per les aventures de Stan Laurel i
Oliver Hardy,
les anades i vingudes de Buster Keaton en *El maquinista de La
General*.

Quan els germans Marx omplien la pantalla
el cine esclatava en centenars de rialles incandescentes
(Harpo, Chico i Groucho feien de les seves a *Una nit a l'òpera*)
En aquell temps hi havia flaire de cacauets torrats dins sala
i inesperats talls de la llum que feien xiular els espectadors,
emocionats en la contemplació d'una batalla d'indis
o en la defensa de la ciutat de Saragossa sotmesa
al cruel encerclament del maleït francès.

Quan s'apagaven els llums
-màgia,
univers de meravelles en tants d'horabaixes marcits-,
les parelles apropaven els cossos
i es besament intensament als llavis.

EISENSTEIN JA ERA UN NOM OBLIDAT

Eisenstein ja era un nom oblidat
(ni havia nascut, per a l'"Espanya" oficial).
Se'n perdia el rastre en els llunyans laberints de la guerra
(els pares a l'estrena d'*Octubre*, a València,
i Dziga Vertov, Tininànov, Kuleixov.

A la sala,
els milicians amb entrada gratis,
que havien volat tancs franquistes,
abatut avions nazis;
i final de projecció amb càntic
de La Internacional,
onejar de banderes proletàries,
un exèrcit de punys tancats,
la imminent victòria damunt el feixisme).
Però tots aquells noms amagats en els armaris,
els mots "república", "maquis",
pronunciats en veu molt baixa).
S'esvania tot record i una sang
de postguerra ofegava *Barris baixos*,
La conquesta de Terol,
L'espoir.

RECOMPTE

¿Quin sentit pot tenir ara fer recompte dels milers de films
que s'han anat descolorint amb el temps,
dels pretèrits somnis buidats d'impulsos
-cops inesperats en el mateix centre del cor,



múltiples desercions-,
la infinita varietat d'abstraccions arribant
cada dia amb la serena de la nit?
¿En quin indret trobaríem les aventures còsmiques
que ens prometeren els nostres actors,
els fantasmes que poblen aquestes ciutats en runes?
Constatació de l'anihilament de veritats i prodigis,
fi de totes les certituds que il·luminaren
un segle majestuosament revoltat.
Torna el remor de les màquines esculpint
màgiques ombres en la pantalla.
Fascinants exèrcits de desapareguts provant d'aturar
els trens carregats d'hebreus que marxen en direcció als
camps. ■

Jorge Martí

Si Berlín va ser, durant el període d'entreguerres, la capital de la important indústria cinematogràfica centreeuropea, podem considerar Viena la seva sucursal més important. El 1918, acabada la Gran Guerra, Erich Pommer va crear a Viena la productora Decla amb capital francès. Després de l'arribada del sonor, la Decla es va especialitzar en una sèrie de comèdies amables i almivarades am-

a una sistemàtica recerca de la superficialitat més infumable, les manifestacions més tardanes de la qual foren les embafadores pel·lícules sobre la emperadriu Sissi dels anys cinquanta. El seu únic mèrit va ser el llançament internacional de l'extraordinària, des de tots els punts de vista, Romy Schneider.

Dit això, hem de recordar que de l'ambient teatral i cinematogràfic vienès varen sorgir-ne alguns dels ci-

nic *El tercer home* (1949), de Carol Reed, n'és un exemple.

Graham Greene, que uns mesos abans havia quedat fascinat per una Viena derruïda per la guerra, ocupada per les potències estrangeres i habitada per uns supervivents astorats davant la cavalcada atroç de la història, que els havia passat per damunt sense contemplacions, i per una caterva de refugiats sense papers, estafadors, estraperlistes i delinqüents sense escrúpols de cap mena, va convèncer el director Alexander Korda que la ciutat era un escenari perfecte per a una pel·lícula de sèrie negra. Korda, que va actuar com a productor, va encarregar la seva realització a Carol Reed, que va elaborar el guió amb Graham Greene a la mateixa Viena. La idea central, un Harry Lime que simula la seva mort i que apareix després del seu enterrament, és de Greene. Però del frau de la penicil·lina i de l'entramat de les clavegueres de la ciutat va assabentar-se'n Greene fortuïtament durant una conversa amb un oficial nord-americà a un cafè, on Anton Karas interpretava amb la seva cítara aquell tema que després es va dir "Harry Lime theme" per aconseguir propines. Era com si Viena col·laborés per a donar una determinada imatge cinematogràfica de si mateixa.

L'elecció dels actors protagonistes, Orson Welles, Joseph Cotten, Alida Valli i Trevor Howard, va ser decisiva. L'ambient opressiu de la ciutat el va plasmar magistralment el director de fotografia Robert Krasker, especialment a l'escena de la persecució de Lime a través de les clavegueres, una escena tan propera a l'estètica d'alguns films del mateix Orson Welles que tothom ha sospitat sempre que la seva col·laboració amb Carol Reed va anar més enllà del que s'espera habitualment d'un simple actor. El resultat, aquell creuament entre cine negre i cine expressionista, és una de les millors pel·lícules que s'hagin fet mai. El turista que visita avui Viena es troba amb una ciutat molt diferent, ordenada, neta i un poc monòtona. Per als cinèfils, Viena serà sempre aquell terrible escenari urbà on Holly Martins va traïr Harry Lime, el seu millor amic. ■



bientades, generalment, a la gran època de Viena anterior a la guerra. La seva idealització de l'aristocràcia i la burgesia austríaca fugia de la realitat més immediata dels vienesos: les terribles crisis econòmiques dels anys 20, unides a la no menys terrible crisi d'identitat que va significar la traumàtica desaparició d'aquella Àustria imperial que aquestes pel·lícules rememoraven. Mentre els escriptors i els pensadors vienesos coetanis treien d'aquesta profunda crisi moral la força per generar una de les literatures més interessants del segle XX -basta recordar els noms de Stefan Zweig, Joseph Roth, Arthur Schnitzler, Sigmund Freud o Hugo von Hofmannsthal-, la major part del cine produït aquells anys a Viena es reduïa

neastes europeus més brillants de la primera meitat del segle XX, la major part dels quals, no obstant, varen desenvolupar quasi tota la seva carrera fora de Viena, primer a Berlín i després, amb l'arribada de Hitler al poder, als Estats Units. Entre ells destaquen els vienesos Erich Von Stroheim, Josef von Sternberg, Fritz Lang, Otto Preminger, o d'altres que, sense ser austríacs, es varen formar cinematogràficament a Viena, com Ernst Lubitsch, Max Ophüls, Peter Lorre, Hedy Lamarr, etc. Sense aquests noms l'expressionisme alemany, el cine negre o la comèdia americana dels anys trenta no haurien generat algunes de les obres mestres de la història del cine.

Ara bé, com passa molt sovint, la pel·lícula que amb més força visual va aconseguir mitificar la ciutat de Viena va ser una producció estrangera. Els forans que visiten fugaçment una ciutat la valoren amb un entusiasme que difícilment experimenta qui hi viu d'una manera habitual. El film brità-

Marti Martorell

Aquest tercer article tracta d'una pel·lícula que s'emmarca dins el segon grup de la classificació exposada a l'article de presentació d'aquesta sèrie. Aquest bloc abraça els personatges subjectes per les normes, les diferents convencions socials, les promeses fetes a algú o les circumstàncies que els han tocat viure.

La pel·lícula que millor representa aquesta idea és *Unforgiven* (*Sense perdó*, 1992) de Clint Eastwood, un dels escassos westerns dels deu darrers anys. De fet, *Unforgiven* homenatja gran part dels millors westerns. N'hi ha prou amb recordar la pel·lícula tractada l'article anterior, *The Searchers* (*Centaures del desert*, John Ford, 1956) i *Ride the High Country* (*Duelo en Alta Sierra*, Sam Peckinpah, 1962).

És ben clar que el començament i el final de la pel·lícula de Clint Eastwood es varen fer en tot moment com a homenatge a *The Searchers*. Després d'un viatge que ha suposat tota una experiència vital en les dues pel·lícu-

les, els dos finals remetent una altra vegada a l'escena inicial: la porta que s'obre al començament, es tanca al final de *The Searchers*; la caseta i l'arbre de Hodgeman que es veuen al començament de la pel·lícula tornen a sortir al final d'*Unforgiven*... a més, la música que acompanya aquestes imatges bucòliques, un tema degut a Clint Eastwood i interpretat bàsicament amb guitarra, remarca encara més l'aire melangiós que tenen.

D'altra banda, la pèrdua de la destresa a l'hora de disparar o ja no saber muntar que té William Munny (Clint Eastwood) és comparable a l'envelliment i, per tant, la pèrdua de facultats que volen amagar de totes totes els protagonistes de *Ride the High Country*, com molt bé mostra l'escena en què un dels dos personatges principals fa creure que va al bany perquè la gent no vegi que ja necessita ulleres per llegir, tot just quan l'acaben de contractar per fer de pistoler...

En acabar els títols de crèdit, apareix el text següent: «Dedicated to Sergio and Don», tota una gran pel·lícu-

la dedicada als dos directors (Sergio Leone i Don Siegel) que varen fer que Clint Eastwood fos conegut arreu com a actor. A més a més, Don Siegel el va ajudar i va animar a fer de director. El que sorprèn és que aquesta pel·lícula ideològicament s'allunya bastant de les pel·lícules realitzades amb els dos directors esmentats: el deixeble agraeix les lliçons apreses dels mestres; però alhora se n'allunya.

Un punt al qual es dona molta importància a la pel·lícula és el fet de mostrar els personatges com uns éssers humans vulnerables i plens de curiositat per les coses més planeres. William Munny cau malalt en el camí entre Hodgeman i Big Whiskey, la ciutat en què treballen les prostitutes que pagaran mil dòlars als vaquers que marcaren la cara d'una d'elles. Arriba molt malalt i té molta de febre, causat tot això per la pluja i el fred, estat que és aprofitat per Little Bill Dagget (Gene Hackman), el xèrif de Big Whiskey, per deixar-lo gairebé baldat i a punt de morir. Estarà tres dies inconscient, temps en què rebrà l'ajuda de la prostituta marcada i, so-



bretot, del seu company Ned Logan (Morgan Freeman). També es veu que el personatge que interpreta Jaimz Woolvett, el tercer home que els acompanya, un principiant jove, té un problema greu per dedicar-se amb un mínim de seguretat a aquesta feina: és molt curt de vista i dispara sense saber on ho fa. Tot i que ho intenta amagar, és descobert ben prest per Ned Logan.

La vulnerabilitat d'aquests personatges també es fa palesa en una escena curta, però una de les millors del cinema dels anys noranta: mentre el principiant dorm, William Munny i Ned Logan tenen una conversa davant el foc que els dóna una mica de calor. William recorda que va matar un home temps enrere, i el que més recorda d'aquest fet és que li va rebentar la cara i que hi va haver dents pertot arreu; però no pot reconstruir de cap manera per quin motiu li va disparar, perquè estava completament ebri...

En relació amb aquesta idea, també hi ha el personatge de Bob l'«Anglès» (Richard Harris), un cràpula britànic que viu de contar la seva «vida» a un periodista que treballa per entretenir la gent de la costa Est nord-americana, assedegada d'històries del «salvatge oest»; tanmateix uns romanços farcits d'elements èpics que, en el fons, no són més que relats tergiversats i patètics que no tenen res a veure amb la realitat; és a dir, moltes de les famoses llegendàries de lladres i bandolers formades a l'altrabanda dels Estats Units eren més aviat històries que eren més que res fruit de la imaginació de la gent que ho volia veure així i que, com molt bé es diu a *The Man Who Shot Liberty Balance* (El home que mató a Liberty Balance, John Ford, 1962), un home tan sols pot esdevenir llegenda quan ja és mort.

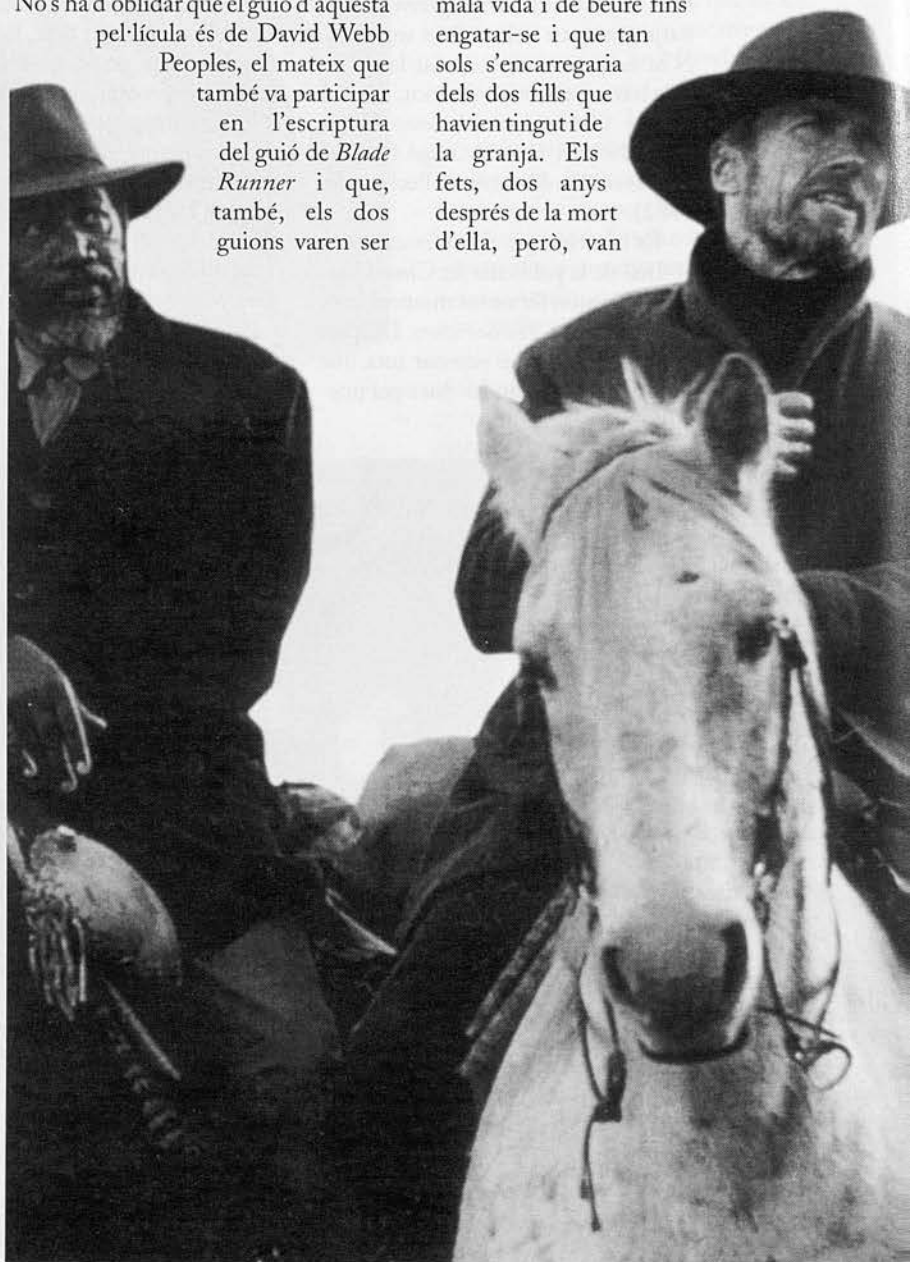
Quant a la curiositat per les coses més terrenals, un detall que humanitza molt els personatges és la conversa que tenen en un altre moment William Munny i Ned Logan, casat amb una índia. Ned li demana si pot suportar ser viudo. William li respon que ja se n'ha fet la idea. Però la intenció de Ned no és tant saber com

porta la viduïtat des d'un punt de vista dels sentiments, sinó més aviat fisiològic. William no l'entén fins que Ned li fa la pregunta directa: «com et consoles sexualment? fas servir la mà?» Una resposta que no tindrà resposta perquè uns trets fan interrompre la conversa.

En principi, els elements que formen part de l'esquema del guió podrien fer pensar que es tracta d'una més de les tantes històries més que vistes en la història del western. No obstant això, *Unforgiven* aprofita aquests elements per anar més enllà. No s'ha d'oblidar que el guió d'aquesta pel·lícula és de David Webb

Peoples, el mateix que també va participar en l'escriptura del guió de *Blade Runner* i que, també, els dos guions varen ser

escrits en la mateixa època.¹ La reflexió sobre què ens fa humans o què ens separa de les màquines, doncs, és ben evident. El text que introdueix la pel·lícula diu: «Ella era una dona bella, no sense ofertes de matrimoni. A sa mare li va saber molt de greu que ella decidís casar-se amb William Munny, un lladre i assassí conegut; un home notori per tenir un caràcter molt viciós i gens moderat. Quan ella va morir, no va ser per ell, com sa mare esperava, sinó de pigota.» I aquesta dona va fer prometre a William Munny que deixaria aquesta mala vida i de beure fins engatar-se i que tan sols s'encarregaria dels dos fills que havien tingut i de la granja. Els fets, dos anys després de la mort d'ella, però, van

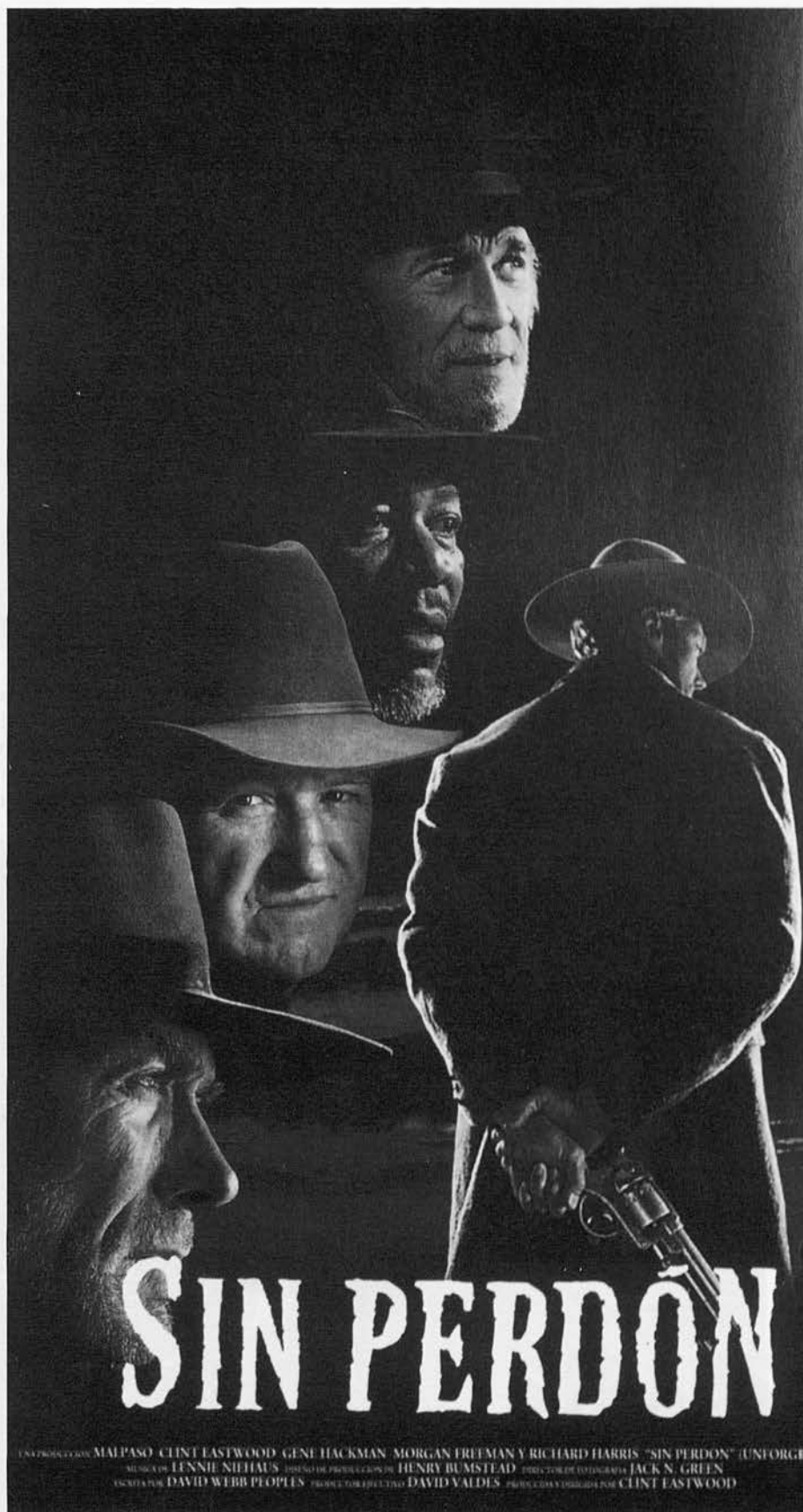


malament, perquè els porcs emmalalteixen i la temptació d'aconseguir diners ràpidament mitjançant l'assassinat li provoquen una forta lluita interior: ha de continuar amb la promesa feta a la seva dona o deixar-la de banda per sobreviure? Com es poden combinar aquestes dues necessitats? Durant bona part de la pel·lícula, William Munny es nega a deixar-se portar pels desitjos; no beu cap de gota de whisky ni es deixa temptar sexualment per la prostituta. Amb la finalitat de no rompre la promesa, es comporta com una màquina... fins que la revenja apareix i tot se'n va a orris.

El seu amic Ned Logan és assassinat brutalment per Little Bill Dagget, un crim que no pot deixar sense resposta. Hi ha un canvi substancial i William torna a ser l'assassí ràpid i efectiu d'abans de conèixer la seva dona: cinc homes moriran en l'enfrontament entre William Munny, Little Bill Dagget i els seus ajudants. En haver acabat, William Munny desapareix dins la pluja i la foscor de la nit.

I després? En acabar la pel·lícula apareix l'escena de la casa i l'arbre ja esmentada amb el text següent: «Uns anys més tard, la senyora Ansonia Feathers va fer el llarg camí a Hodgeman per visitar el darrer lloc de descans de la seva única filla. William Munny havia desaparegut amb els seus fills molt de temps enrere... deien que a San Francisco, on va prosperar amb la venda de mercaderies. I no hi havia res a la tomba per explicar a la senyora Feathers per què la seva filla es va casar amb un lladre i assassí conegut; un home notori per tenir un molt caràcter viciós i gens moderat.»

¹ El que va passar és que el guió d'*Unforgiven* va «passejar» per diferents estudis i directors que no acabaven de veure clar què fer-ne; fins que va arribar a les mans de Clint Eastwood més de cinc anys abans de fer-se la pel·lícula. Aquest director reconeix que ja de tot d'una va veure que era un guió molt interessant, però que ell mateix no era prou madur en aquell moment per fer-ne una pel·lícula i, per tant, abans va voler esperar: una espera que ben va valer la pena. ■



Cristófol Miquel Sbert

Després de demanar que tots els locals d'espectacles fossin oberts per tal de mantenir la sensació de normalitat dins la vida ciutadana, el 23 d'octubre de 1936 el Governador Civil, Mateo Torres, passava aquest comunicat als batles dels pobles restablint la censura local: "Siendo necesario ejercer la debida vigilancia sobre las películas que se exhiben en los cinemas para evitar los estragos que en el público producen, especialmente en la juventud, he acordado que los señores alcaldes no autoricen la exhibición de ninguna película que no haya sido censurada por su autoridad, con la advertencia de que no autorizarán ninguna película en que por su forma o fondo se atente a la moral y a las buenas costumbres o se haga la apología de robos, crímenes, formas de realizarlos, etc. que puedan con su proyección impresionar los ánimos de los espectadores de corta edad, inculcando en ellos un espíritu de imitación y hasta el deseo de poner en práctica lo que en la pantalla han visto.

Del cumplimiento de cuánto por

la presente ordeno se servirán los señores alcaldes, excepto el de esta capital, darne cuenta."

Sembla que el dur governador civil s'extralimitava en les seves funcions representant prohibicions del passat. En realitat la mesura afectava a molt poques poblacions, només les més grans. Les altres havien tancat.

Malgrat que l'esclafit de la guerra havia paralitzat l'arribada de material nou per estrenar, sembla que molta gent seguia anant al cinema a cercar una evasió, més necessària que mai. És difícil creure que s'està en guerra mentre es veu un tòrrid romanç entre Gable i Harlow, es contempla la parella Astaire i Rogers ballar un festós i espectacular *carioca* o es veu Miguel Ligeró entre dos carabiners per haver robat un pernil o endiumençant-se per anar a la berbena. Hi havia qui s'hi passava més hores que les que durava la sessió, acompanyat d'un frugal entrepà cercant oblidar una poc amable realitat..

Un altre tema important eren els noticiaris, els *newsreels*. Els negociats de propaganda que existien als pobles més importants comunicaven als ajuntaments de les localitats properes

que segons el BOE de 12 de desembre de 1937, "Por haber perdido actualidad e interés los sucesos acaecidos en fecha anterior al 18 de julio de 1936, quedan prohibidas las proyecciones en todos las salas de espectáculos de España de los noticiarios producidos con anterioridad a la fecha expresada."

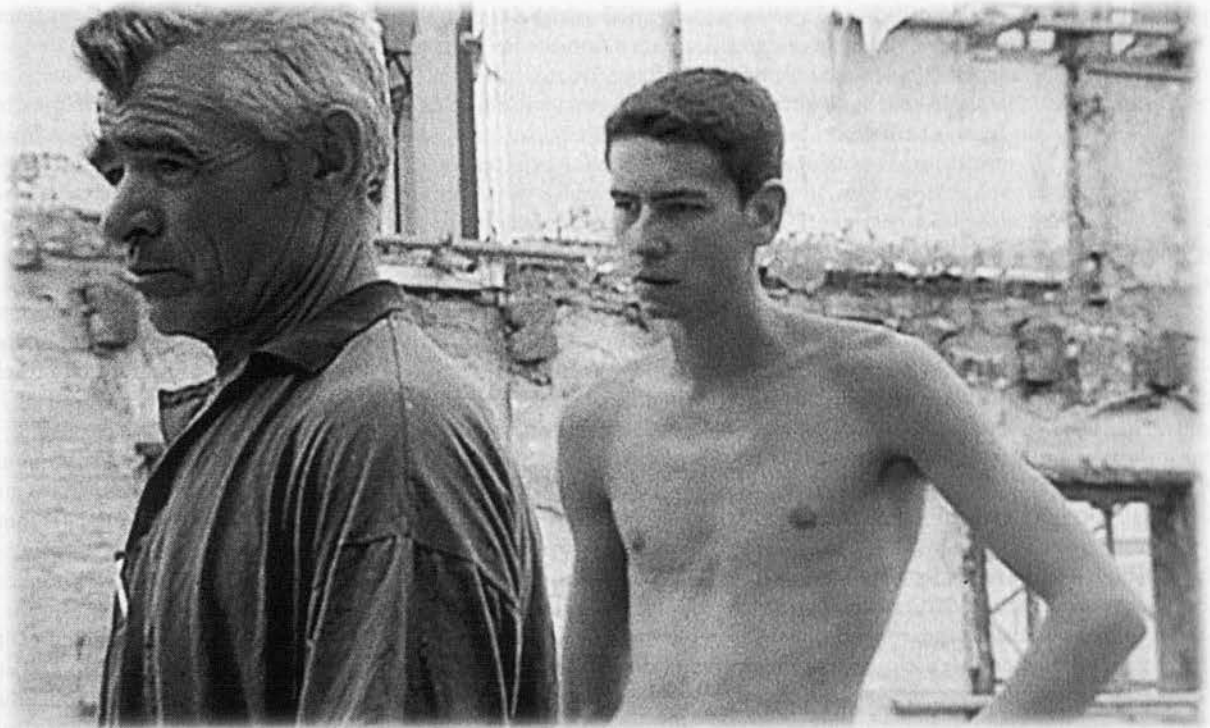
Una mesura encaminada a depurar ideologies malgrat que, a la pràctica, sembla més aviat simbòlica. Un noticiari de més de devuit mesos té poc interès pel gran públic.

La majoria de pel·lícules que es veien a les dues Espanyes eren les mateixes. En realitat, poc material "didàctic" dins la programació convencional podien oferir els cinemes de la zona republicana..

Les notícies de la presa d'alguna nova capital per part de l'exercit sublevat es complementaven aviat amb la distribució del corresponent documental firmat per Cifesa. En realitat, el bàndol nacional no es preocupà massa de convèncer el poble. Preferia l'acció directa. El No-do no apareixerà per desbancar els censurats noticiaris estrangers com el Luce o el Fox movietone fins al 1943. ■



Miquel Verd



José Luis Guerin és un personatge peculiar. Ho dic amb coneixement de causa perquè el vaig tenir de professor durant els anys d'universitat. És d'aquells individus amb psicologia en el tracte i amb sociologia en la mirada, un artista que analitza l'entorn però que en frueix alhora, un pensador de gran lucidesa que encisa amb les seves observacions.

En Construcción és un títol que suposa una declaració d'intencions en ell mateix, perquè Guerin és un destructor meticulós de realitats que després reconstrueix a través de la seva reflexió personal. Guerin és un cineasta del temps, que aquest cop ha fixat la seva atenció en coses "vistes i sentides durant la construcció d'un edifici nou en el Chino", com s'encarrega de senyalar el full-presentació de la pel·lícula. I com a bon cineasta del temps aborda l'espai amb voluntat disseccionadora, però sempre amb la consciència que l'obra resultant de les seves operacions serà personal i subjectiva, com ho és el temps en cadascú de nosaltres. Per això, Guerin no va al cinema durant tot el procés de preparació i rodatge dels seus projectes, perquè no vol influències ex-

ternes a l'hora de procedir en la confecció del film. I per això, passa mesos en la sala de postproducció treballant amb la infinitat de material enregistrat (en aquest cas més de 120 hores), perquè sap que és en la construcció filmica on resideix la mirada del director.

En Construcción és un documental que pot avorrir si l'anem a veure buscant grans efectismes o grans operacions emotives. Però ens pot captivar si ens deixem portar per la seva poesia de la quotidianitat, una quotidianitat que pot ser decadent o miserable, però, al cap i a la fi, humana.

El "Chino" és un barri emblemàtic de Barcelona que concentra immigrants, prostitutes, treballadors, drogaaddictes, jubilats, artistes, camells, estudiants, i tot tipus de persones de condició molt diversa. Des de fa ben bé deu anys, l'administració local ha decidit netejar i revitalitzar la zona, tot promovent la restauració edificis de gran bellesa i valor històric, aprofitant-los en alguns casos com a seu d'organismes oficials, així com derriuint-ne d'altres en mal estat per tal de construir en el seu lloc nous edificis d'habitatges. *En Cons-*

trucción se centra en l'aixecament d'un d'aquests immobles durant més de dos anys, tot establint com a protagonistes del film la gent del barri i els obrers que durant un bon espai de temps comparteixen zona vital amb ells. Tots ells són testimonis d'un canvi que els obre vies de futur però que alhora els allunya d'un món que, tot i ser imperfecte i en ocasions desagradable, ha estat la seva realitat fins al moment.

En Construcción no és un documental en el sentit estricte de la paraula, és una pel·lícula d'autor que ens vol fer participants d'una mirada i d'una reflexió. Una determinació valenta davant l'allau d'imatges buides que corre generalment per les pantalles.

Dades:**Guionista i director:**

José Luis Guerin

Productor:

Antoni Camín

Intèrprets:Juana Rodríguez, Iván Guzmán,
Juan López López, Santiago Sagade**Duració:**

125 minuts

Espaya, 2001 ■

Sebastià Sansó Vanrell

Com a introducció prèvia a qualsevol judici de valor, cal fer un breu reconeixement al continent, a la seva realitat, la seva gent i les seves vivències. Àfrica, passa per ser, curiosament, una de les terres més desconegudes i alhora més explotades dels darrers segles de la nostra història. Ignorància que no queda reduïda a l'àmbit europeu, sinó que s'endinsa endogàmicament, dins la pròpia nació africana i dins cada una de les centenars d'ètnies que habiten en alguns dels 55 països actuals. A més, les disputes religioses, racials i idiomàtiques no faciliten precisament la qüestió.

La independència de les nacions africanes es pot dir que va començar entrada la dècada dels cinquanta i tal volta continuï avui en dia. Emancipació política? És possible, encara que els vincles d'un abús comercial hi són presents continuant a un ritme considerable: l'explotació dels infants a les mines, que abans estava en mans de l'home blanc, ara ho està en les d'un home negre que representa a un blanc, per exemple.

Així doncs, si entram més en matèria...seria possible parlar de cinema africà com a conjunt homo-

geni? La resposta —amb les degudes excepcions— és, sorprenentment afirmativa.

El tema no deixa de ser senzill quan es coneix, quan s'intueix com es mou la seva realitat. És evident que els cineastes africans no disposen de grans mitjans ni possibilitats d'experimentar amb el llenguatge de la imatge als seus estats. És per això, seguint el camí invers a la colonització, els de cultura francòfona emigren a França, mentre que la resta opta per altres estats afins com els del Benelux, o per un país tan allunyat de la seva cultura en tots els sentits, com és Rússia.

Amb això, l'estil filmic serà similar en tots ells. Serà europeu en la Forma.

Però, per a un mateix problema, se'n poden extreure explicacions variades. ¿Realment el cineasta africà fa les pel·lícules que vol fer, o està sotmès a "suggeriments"? No deixa de cridar l'atenció, el fet que sigui el cinema que rep més ajudes de l'exterior, en forma de distints fons europeus per a la seva producció i distribució, tant públiques com per part de fundacions privades.

I ja se sap que, qui paga mana, o almenys influeix perquè les produccions resultin agradables i com-

prendibles al vell continent, poc aversat als canvis sobtats.

De ben segur que si els mateixos curts o llargmetratges, es gestassin dins un estil africà propi i el seu destí fos el públic africà (òbviament, amb grans diferències a cada país) i no amb la testa pensant en Occident, resultarien ben diferents. Aquest cine és estrany a l'Àfrica, si exceptuam els seus dos únics festivals de certa ressonància: el Fespaco¹ d'Ouagadougou i el de Cartago.

Un canvi a curt o mig termini esdevé complicat, perquè no és un cinema finançat per africans. I com un peix que es menja la cua, tornam a ser al principi: falten escoles, falten tècnics, falten guionistes, falta crítica i "sobren" actors.

En un número recent de la mítica revista *Cahiers du Cinéma*, el director David-Pierre Fila², comentava, en aquest sentit, que el cinema africà s'ha convertit en un "cinema de festival", amb una audiència ja sensibilitzada, incapaç d'arribar a les sales comercials, davant un públic ampli. Segons ell, aquestes mostres es converteixen en còmplices de la situació, que fa que els mateixos cineastes se sentin plenament satisfets amb aquesta noto-



rietat volàtil i no aspirin a més. Que sigui un cine només per als entesos.

Reconeixent que una bona part d'aquestes constatacions són certes, personalment pens, que la Forma no ha de ser un impediment per veure el Fons de les realitats comunes d'uns pobles marginats, immersos en molts casos, en disputes tradicionals que al món ric tenim cobertes, gairebé sense tèmer-nos. És una quotidianitat que s'ha de denunciar i el cinema n'és un vehicle excel·lent.

El cine africà està encara en aquest camí de recerca.

Arribada l'hora de posar nom propis que representin la recerca actual d'un llenguatge propi, ens trobam, en primer lloc, amb l'obra del senegalès—abans actor—Djibril Diop Mambéty, prematurament desaparegut a París al 1998. El seu treball inaugural fou *Contrast-City*, un curt que ironitzava sobre l'estat de la capital on va néixer, Dakar. Però la clau del seu enlairament fou *Touki-Bouki*, d'èxitosa crítica a Europa, que fou seguida per una altra cinta no menys admirada, *Heynes*, seleccionada per al festival de Cannes el 1992.

Enemic de la mediocritat en qualsevol de les seves manifestacions, tal

vegada Mambéty sigui, en certa manera, l'excepció al que abans qualificàvem d'homogeneïtat panafricana.

Seu fou el protagonisme de la primera jornada de projeccions, amb els curtmetratges *Le Franc*, en què un mandrós músic anomenat Marigo, davant la impossibilitat de pagar el lloguer i amb l'objectiu de fer callar la seva cridanera llogatera, confia la seva sort i el seu instrument a un bitllet de loteria que resultarà ésser el guanyador de la grossa, però que irònicament, no pot desferrar de la porta de la seva habitació. I *La petite vendeuse de soleil*, la història d'una nina minusvàlida de Dakar que es decideix a vendre el diari estatal pels carrers i així guanyar diners amb els quals ajudar la seva família. Tot i que la competència cruel amb els altres al·lots, l'optimisme la fa sortir endavant.

Aquests dos films, havien de donar cos a una trilogia que el autor qualificava com "les històries de la gent normal" i que havia de concloure amb el projecte *L'apprenti voleur*, una espècie de tribut al coratge dels nins del carrer.

La sessió es va tancar amb l'aclamada producció de Burkina Faso, *Kini & Adams*³, d'Idrissa Ouédraogo, una tragicomèdia sobre dos ho-

mes i un destí, dos amics i un somni: aconseguir muntar un cotxe a partir de peces velles —i cares—, per així poder emigrar del camp a la millor vida de la metròpoli. Però els problemes en el treball i amb les dones els aniran separant poc a poc...

És un bon exemple del que abans esmentàvem sobre els pros i contres del camí pels quals el cinema africà ha de passar; perquè, si Mambéty era el capdavanter de la nova revolució, Ouédraogo representa l'europeisme, el producte més exportable. La pel·lícula està íntegrament rodada en anglès, a Zimbawe, amb un equip format per francesos amb col·laboracions de la gent del país i amb actors sud-africans.

Tot això sacrifica l'arribada del projecte al públic de Burkina Faso, la seva entesa. El director, a la pàgina web del Festival de Cannes del 1997, es desmarcava d'aquestes acusacions, argumentant que el seu país d'origen encara no té la infraestructura necessària per tirar endavant un llargmetratge i que els actors sud-africans tenen més experiència en la composició de personatges.

La mostra francesa li és especialment afi, ja que al 1990, amb la seva anterior obra *Tilai*, va obtenir el Gran Premi del Jurat.





De la tarda següent cal destacar-ne la pel·lícula sud-africana *Fools*⁴ (1997) d'una hora i mitja de durada i que mescla el idioma de la regió: l'anglès, el zulú, el sotho i l'afrikaans nadiu. La història es l'adaptació cinematogràfica de la novel·la homònima de Njabulo S. Ndebele, una narració molt personal sobre com l'estatus social de cada edat pot canviar un home dins el context d'un *apartheid* encara patent. Es tracta d'una neteja d'honors, tan personals com d'una comunitat que pateix les festes colonials, analogies de la seva derrota.

El 1990, Zamani és un home respectat per la comunitat negra, és professor i un antic activista contrari a la segregació racial. Però acaba de violar una de les seves alumnes. Un greu problema que la seva gent intentarà ocultar, en una espècie de viatge pel país, per escoltar el que diu el poble.

La seva difusió a les sales fou -com és habitual- tasca impossible. Sudàfrica és un país completament monopolitzat per les distribuïdores americanes. En una d'elles, UIP, opinaren que la cinta era massa "televisiva" i la van rebutjar

esgrimint que, com els jueus a l'Alemanya nazi, les terribles històries de la comunitat negra durant cinquanta anys no eren interessants, eren massa violentes per a l'espectador. Paradoxalment era la mateixa empresa que acabava de distribuir *Shindler's List* (La llista de Shindler) per tot el país.

El que més sobresurt del film, però és el fet que sigui el primer en la història rodat per un negre a Sudàfrica, Ramadan Suleman, de 47 anys d'edat, administrats sobretot en la recerca d'un teatre purament africà, com també ho demostra la fundació del Dholmo Theatre, primera companyia de color, el 1983.

A més a més es projectaren els curtsmetratges: *Quand le soleil fait tomber les moineaux* (1999) del marroquí Hassan Legzouli, *Le café de la place* (1998) del seu compatriota Mohamed Ulah-Mohand i *On the Edge* (1997), una dura història de drogues i prostitució del director nigerià Newton I. Aduaka.

La Mostra de Cinema de l'Àfrica, finalitzà amb un seguit de films molt interessants, com *Le Damier*⁵ (El jugador de dames) (1996), una divertida trama de 40 minuts del

congolenc B.B. Kanyinda, en què en un país africà fictici, un autoanomenat "fundador i president vitalici" pateix una insuportable nit d'insomni al seu palau. I quan això passa, una sola cosa el pot divertir: una bona partida de dames. El problema és que ja no troba contrincants de la seva alçada. Per a tal efecte, envia el patró dels seus guardes a remoure cel i terra per tota la ciutat si és necessari, a fi de presentar-li el "Campió de totes les categories". Un famolenc barbut d'aspecte inofensiu en un principi, que no triga ni cinc minuts en esser derrotat un cop darrere l'altre pel dictador, que, fart per la situació, li demana el que li passa. La qüestió és més simple del que sembla. Necessita fumar-se uns quants cigarrets de marihuana, que transformen el seu joc de patètic a sublim, així com avancen les calades. La llàstima són els efectes "secundaris", en forma de rialles i insults variats cap a la figura del dirigent, el qual fa que el vulguin tornar a la ciutat i "emmudir-lo". Sembla el final, fins que, a punt de partir, el campió diu les paraules màgiques: "Adéu! Papa nacional". Conmogut per la retòrica, l'a-



nomena ministre sense cartera. Però novament la indolència del serf el traeix.

I *Rue Princesse*, producció de la Costa d'Ivori del 1993, en què, en un to de comèdia, se'ns trasllada la història d'amor de Jean, un jove fill d'un ric industrial de la fusta, i la Josie, una prostituta famosa del carrer de la Princesa, que resulta esser el punt de confluència de tots els veïns, incapaços de ser fidels a les seves parelles -oficials s'entén.

Tot dirigit pel veterà Henri Duparc, guineà de naixement, que estudià cinema a París i a un lloc tan allunyat com és l'Escola Cinematogràfica de Belgrad, amb una llarga carrera dins el món de la publicitat i els documentals.

Cal acabar agraint a "Sa Nostra" i el Govern Balear, la lloable iniciativa de muntar una mostra com aquesta, itinerant per totes les nostres illes. Perquè sempre és molt positiu distingir i donar a conèixer altres realitats, històries originals, emocions... que puguin arribar a treure el cinema africà de la seva situació de "clandestinitat" permanent, que un altre cineasta, en aquest cas argentí: Pablo César⁶, insinua

sospito que encertadament- en un article d'un portal d'internet, admetent que als europeus no els agrada ni els agradaria trobar-se amb un Fellini veneçolà o un Pasolini argentí i encara molt menys amb un Visconti africà. Encara que saben que hi són.

Precisament, Pier Paolo Pasolini rodà molt pel continent africà. En un dels seus films, *Apuntes para una orestíada africana*, ell mateix acaba dient en off:

Els pobles de l'Àfrica tenen problemes i els seus problemes són infinits.

Però els problemes no es resolen, es viuen.

La vida és lenta.

L'avançar cap el futur no té solució de continuïtat.

El treball del poble no coneix ni retòrica ni indulgència.

El seu futur està a l'ansia de futur.

I la seva ansia és una gran paciència.

¹ Festival de cinema de Burkina Faso: <http://www.fespaco.bf/>

² David-Pierre Fila és un director originari del Congo. Comença

la seva eva acabar el seu primer llargmetratge, *Matanga*, relat sobre la investigació de la mort sospitosa d'una jove de Brazzaville, per part del seu cosí. Fila també va treballar durant un temps per a la televisió francesa.

³ Kini & Adams: una pàgina web referida a la pel·lícula és <http://www.filmfestivals.com/cannes97/cfilms5.htm>

⁴ Fools: pàgina web relacionada amb ella: http://www.trax.it/ramadan_suleman.htm

⁵ Le Damier: aquesta seria una de les pàgines que donen a conèixer la pel·lícula i la seva productora: <http://www.endarkenment.com/ujima/kanyinda/ledamier/index.bt>

⁶ Pablo César. Cineasta argentí, realitzador de 22 curtmetratges, 5 llargmetratges, dels quals tres formen una trilogia filmada a Tunísia, la Índia i Mali. Ha estat jurat internacional a Bèlgica, Canadà, Tunísia, la Índia, Burkina Faso i França. És professor en la Universitat de Cinema (FUC) de Buenos Aires. Actualment en un projecte de coproducció amb el Sudan i Moçambic. ■

Toni Roca

Una projecció televisiva del film (només discretet i tira que te'n vas) *Un grito en la niebla*, amb Doris Day i Rex Harrison, ha permès a la meua sempre fràgil, desgastada memòria, estreta i poc selectiva, recordar la inauguració com a cinema d'un dels espais teatrals més mítics i aleshores clàssics del terreny escènic de Catalunya, el Comèdia, enclavat a un dels llocs més bells i tòpics de la capital catalana, encreuament Gran Via/Passeig de Gràcia. Però l'estrena del teatre com a cine va portar greus conseqüències per a la vida cultural catalana. Passar el Comèdia de teatre, al verb i la paraula, al cine, pura acció, espectacle per a masses, fou un esclat enorme. (De tota manera, convé fer una petita advertència: alterà només, però, com s'ha dit abans, la vida cultural. Perquè l'altra vida, la vida real, continuà impenetrable, impertorbable, al marge de la qüestió. Lògicament).

Total; que tot allò, molt a principis dels seixanta, fou un escàndol del qual els anomenats mitjans de comunicació se'n feren ressò. A la manera, és clar, de llavors ençà. La pèrdua cultural, deien, era impressionant. Un lloc on varen viure i conivir al llarg de tants anys veus literàries i teatrals de l'alçada de, per exemple, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tennessee Williams, Agatha Cristhie, Arthur Miller o Buerro Vallejo, deixava de banda els textos teatrals per transformar-se en un vulgar espai per a la projecció de pel·lícules. Tot un atemptat per a la cultura. Un sacrilegi. Un acte brutal i gairebé salvatge. De la veu, de les interpretacions extraordinàries de Carlos Lemos sobre un text de Pirandello als crits quasi cursis, una mica bambets, histriònics sempre, d'una vulgar Doris Day, marcava una diferència difícil de suportar. Tot això de fer-se realitat (i així succeí) era poc menys que intolerable. La força de la pressió, utilitzar aleshores totes les armes que podia tenir a l'abast, fou la primera reacció. Cal recordar que, anys seixanta, eren temps de franquisme absolut, la dictadura tenia l'aparell preparat i no podia veure amb bons ulls un espectacle en perill de transformar-se en greus alteracions d'ordre públic. Des de bon principi la polèmica esclatà i es va moure a les pàgines dels periòdics (poc paper tenen a fer per aquells dies les emissores de ràdio d'escassa in-

fluència) en què els articles d'alta temperatura i les cartes al director eren notícia viva de cada dia. Especialment a *La Vanguardia* i *Diario de Barcelona*, rotatius al capdavant del periodisme a Catalunya. Reportatges, articles, cartes, debats, col·loquis... El plor i el gemec més comprensible eren la nota predominant. Però era, de tota manera, una polèmica controlada. Mentre la cosa no creuava els límits, sempre estrets, de la pàgina dels periòdics, la situació no preocupava. Des del poder, la vigilància era perpètua i la tranquil·litat, encara que relativa, podia deixar les coses al seu lloc. El que passà és que el dia de la inauguració s'acostava, el dia de la gran tragèdia (en certa mesura, ho era, cal reconèixer-ho, ara amb la perspectiva d'un temps pretèrit), el dia en què mort el teatre, emergia, feliç i triomfant, gloriós i efervescent, la figura, la imatge en belles coloraines de Doris Day. Allò s'havia d'impedir fos com fos. L'exèrcit de la cultura, feble exèrcit, cal dir-ho, va voler sortir al carrer i trencar la cara, en un sentit figurat, com si d'una metàfora es tractés, a la protagonista de *Confidencias a medianoche*, *Pijama para dos* i tantes i tantes comèdies que als cinquanta/seixanta ompliren de felicitat les pantalles arreu del món. Calia, doncs, passar de la teoria als fets, a la pràctica dels fets concrets. Una cosa era redactar cartes (de protesta) al director, i una altra passar a fets encara més concretes, més directes. Sortir al carrer, fer una mena de manifestació pública desafiant la llei i l'ordre. Mostrar a la gent del carrer que, a la ciutat, diversos col·lectius lligats al món de la cultura, al món del teatre en particular, volien fer impossible la transformació, del teatre al cine. Tot i malgrat les circumstàncies i amb un perill evident, la manifestació davant del teatre es va fer realitat. Realitat a mitges. La manifestació no fou tal. Més aviat una mini, disminuïda alteració de



l'ordre amb gent que repartien fulls volants als vianants. Fulls volants de denúncia, protesta i informació sobre els fets que volien remoure la gran ciutat. No recordo si també aquells entusiastes persones portaven qualsevol mena de cartell reivindicatiu. Cartell a favor del teatre, contra el cine. Penseu que sí. Però no podria precisar el fet, el detall.

Llavors, passà el que havia de passar. El teló no s'aixecà per començar l'obra de teatre. A canvi, sobre la molt nova pantalla, el somriure generós i obert de la Doris Day. La realitat, la dura realitat s'imposava sobre les circumstàncies. I des de llavors ençà. D'altra banda, el "nou" Comèdia em va permetre conèixer personalment Rocío Dúrcal, que estrenà al lloc esmentat anys després la seva primera pel·lícula, *Canción de juventud*. Na Rocío -jo era en aquell temps un "fan" apassionat de la nena en qüestió- em va signar un autògraf i una dedicatòria. Fou un dia meravellós. Després, títols memorables a recordar, *El último tren a Gunn-Hill*, *Cantando bajo la lluvia*, *Lo que el viento se llevó*, *El séptimo sello*, *El manantial de la doncella*, *Nevada Smith*, *L'Isola d'Arturo*. Però mai més, han passat quaranta anys, es va tornar a escoltar el verb i la paraula de William Shakespeare. Per exemple. ■

Joan Carles Romaguera

Es troben davant unes obres que requereixen una participació per part seva, i no una simple assistència passiva. Al contrari de tots aquells que el consideren com un director elitista, reservat a estudiosos, cinèfils i altres, penso que Guerin és un autor que mostra el màxim respecte cap a l'espectador, al qual considera intel·ligent, al contrari de tota mena de productes, sobretot hollywoodencs, però també espanyols, que prenen a l'espectador per un imbècil.

Es troben davant unes obres que requereixen una participació per part seva, i no una simple assistència passiva. Al contrari de tots aquells que el consideren com un director elitista, reservat a estudiosos, cinèfils i altres, penso que Guerin és un autor que mostra el màxim respecte cap a l'espectador, al qual considera intel·ligent, al contrari de tota mena de productes, sobretot hollywoodencs, però també espanyols, que prenen a l'espectador per un imbècil.

Sembla, emperò, que, i amb motiu de l'estrena d'*En construcció*, la seva darrera i magnífica pel·lícula, l'etiqueta d'iconoclasta i cineasta difícil, errònia per un director impermeable a la designació simplista, s'hagués esborrat una vegada que l'esmentada pel·lícula fos guardonada al Festival Internacional de Sant Sebastià amb el Premi Especial del Jurat i el

els terrenys cinematogràfics transitats per José Luis Guerin no són accessibles per a qualsevol que, per casualitat, es topi amb alguna de les seves obres, sinó que estan reservats per aquells que presentin una predisposició especial, per aquells vertaderament interessats en l'obra d'un cineasta essencial avui dia i que considerin que el cinema encara, després de superat el segle d'existència, pot ser reivindicat com una manifestació artística. Són dos els motius que provoquen una afirmació que ja m'agradaria que fos una gran mentida i que revelessin el cineasta català com un cineasta que provoqués llargues col·les a les taquilles i que les seves pel·lícules formessin part de la memòria popular i col·lectiva. Malauradament, haurien de canviar molt les coses, potser massa. En primer lloc, cal considerar Guerin com un director innovador, radical i atrevit, que ha desenvolupat una carrera al marge de les convencions que assolen el cinema actual i que no ha buscat l'acomodament dels grans productors, en detriment de la seva original i personal capacitat creativa. En segon lloc, no hi ha dubte que pel·lícules com *Innisfree* o *Tren de sombras* resulten incòmodes per a la majoria dels espectadors, els quals

es troben davant unes obres que requereixen una participació per part seva, i no una simple assistència passiva. Al contrari de tots aquells que el consideren com un director elitista, reservat a estudiosos, cinèfils i altres, penso que Guerin és un autor que mostra el màxim respecte cap a l'espectador, al qual considera intel·ligent, al contrari de tota mena de productes, sobretot hollywoodencs, però també espanyols, que prenen a l'espectador per un imbècil.

Sembla, emperò, que, i amb motiu de l'estrena d'*En construcció*, la seva darrera i magnífica pel·lícula, l'etiqueta d'iconoclasta i cineasta difícil, errònia per un director impermeable a la designació simplista, s'hagués esborrat una vegada que l'esmentada pel·lícula fos guardonada al Festival Internacional de Sant Sebastià amb el Premi Especial del Jurat i el

Fripresci, que concedeix la crítica internacional. A més, cal afegir que, posteriorment, Guerin va rebre, sorprenentment, i no per immerescut, el Premi Nacional de Cinematografia. Els esdeveniments han fet que el nom de Guerin hagi aparegut en els mitjans de comunicació, televisió, premsa diària i revistes especialitzades (?), més sovint del que sol ser habitual en un cineasta que, en aquest sentit, roman en l'oblit i la marginació.

També s'ha de dir que amb *En construcció*, el seu director ha aconseguit, sense trair, en cap moment, la seva particular actitud, una pel·lícula que resulta més accessible per a l'espectador majoritari. Hom pot entendre que una revolucionària obra mestra com *Tren de sombras*, per la qual més d'un director vendria la seva ànima al diable, resultés una proposta massa agosarada, que tant per la seva intrèpida, inaudita, concepció formal, com per la seva complexitat discursiva, deixés desarmat fins i tot l'espectador més atrevit i més previngut. *Tren de sombras*, el millor tribut que es va dedicar al cinema amb motiu del seu centenari, suposà un atemptat, que segurament el mateix Godard (i d'altres) recolzaria, contra el concepte convencional de pel·lícula. *En construcció* permet una aproximació més còmoda, ja que, des del punt de vista formal, les seves propostes no són tan radicals, sinó que parteix dels principis més estrictes del gènere documental, per tal d'ofrir-nos el procés de construcció d'un edifici en l'antic barri xinès de Barcelona i d'apar-nos a personatges que habiten la zona. Guerin pot



En construcció és el resultat d'una admirable tasca portada a terme per Guerín i el seu equip de col·laboradors, que han estat aproximadament prop de dos anys seguint el transcurs de construcció d'un immoble i observant tot el que succeïa pels voltants.

resultar, en aquest cas, un cineasta més assequible respecte a les seves anteriors obres que he pogut veure, l'esmentada *Tren deombres* i *Innisfree*, amb la qual la seva darrera pel·lícula té alguns punts de contacte, encara que en aquell cas, la perspectiva documental portava, de manera explícita un emotiu homenatge a *El home tranquil·lo* de John Ford i proposava un viatge a terres irlandeses, per tal de posar de manifest el pas del temps i indagar en la memòria col·lectiva.

En construcció és el resultat d'una admirable tasca portada a terme per Guerín i el seu equip de col·laboradors, que han estat aproximadament prop de dos anys seguint el transcurs de construcció d'un immoble i observant tot el que succeïa pels voltants. La càmera del director barcelonès capta diversos moments i situacions protagonitzades per obrers que treballen en el futur edifici i per diferents personatges que viuen en el conegut barri del Raval. Més de cent vint hores de filmació han estat seleccionades per tal de construir una

pel·lícula que té com a protagonistes la gent del carrer, la gent anònima i quotidiana. *En construcció* esdevé, per tant, una pel·lícula profundament humana, que ens apropa a la gent corrent, a la gent vulgar, que sobreviu entre la pobresa d'un barri marginal o que es trenca l'espina entre ciment i bloquets, i es també una reivindicació de tota una gent que pot resultar molt més interessant que qualsevol personatge de ficció o qualsevol figura històrica rellevant i que no necessita, en cap cas, ser encarada per actors de renom.

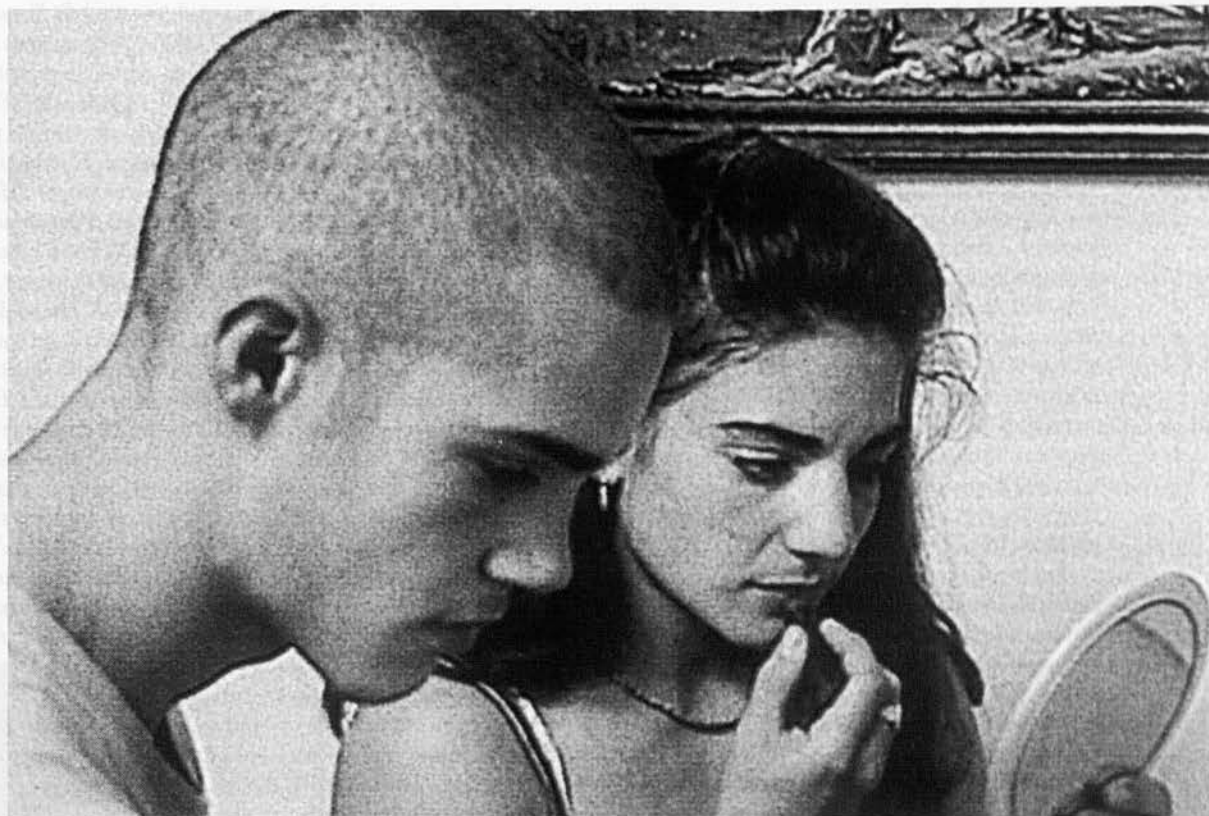
Guerín evidencia una estricta ètica de treball, una contumaç actitud i una paciència per a l'observació que fa que dels esdeveniments més quotidians, les situacions més nímies i insignificants sorgeixen trossos de vida que ni el més inspirat dels creadors seria capaç de reproduir. Amb *En construcció* l'espectador es trasllada a la realitat més immediata i comparteix més de dues hores amb una sèrie de personatges, com Guerín vol que se'ls anomeni, entranyables i als quals, al finalitzar la pro-

jecció, coneixem de manera tan propera, que et resisteixes a abandonar la sala, esperant poder compartir algun altre moment amb ells, però conscient del fet que, segurament, ja no els tornarem a veure. Personatges com el mariner vagabund, que considera tresors delicats, els objectes que recull de les escombraries, com el jove peó que s'enamora de l'al·lotja del balcó, decidida a marxar del barri, com l'estimable i desorientada prostituta i el seu passiu company, o com el paleta musulmà, que constantment parla d'ideologia i de política comunista, etc. Tots junts configuren una gran radiografia humana, contemplada per Guerín amb escrupolós respecte i amb afable complicitat, coneixedor que la posició de la seva mirada té el privilegi de poder contemplar la realitat sense filtres, sense prejudicis, ni màscares.

D'aquesta manera, la capacitat d'observació del cineasta li permet presenciar, compartir, diversos instants en què es manifesta la vida en la seva més pura essència. Però, a més,



La darrera pel·lícula de Guerin és una nova oportunitat que ens concedeix el cineasta de compartir amb ell la seva mirada, de gaudir pacientment del temps de l'observació i de poder atrapar junts la vida, a través dels seus propis ulls.



dels moments de rutina, de quotidià, l'espectador descobreix com de la innocència, de la ignorància, en sorgeixen agudes reflexions, cavil·lacions transcendents tan lícites com las de qualsevol altra persona, tal i com ocorre en el meravellós moment en què es troben els esquelets mil·lenaris, o el moment en què, homenatge a Howard Hawks inclòs, alguns dels personatges discuteixen sobre la construcció de les piràmides i l'antiga civilització egípcia, després que, la nit abans, s'hagi passat per televisió *Tierra de faraones*. Reflexions ingènues i simpàtiques, però també moments autènticament poètics, com el dia en què neva i que l'ideòleg paleta musulmà defineix com cotó caigut del cel (la pobre gent del carrer també té dret a la poesia, sembla que ens vol dir Guerin), i d'altres moments, amargs i tristos, com aquell en què l'obrer confessa que passa el cap d'any borratxo i sol.

Però, a més, *En construcció* és una obra que planteja una sèrie de qüestions directament relacionades amb la pròpia naturalesa del projecte i que

condiciona una poc habitual metodologia de treball. Una metodologia en què els diferents processos creatius que constitueixen la pel·lícula han acabat interferint-se i complementant-se, de tal manera que durant el rodatge, en què no hi havia cap tipus de planificació, es deixava sempre la porta oberta a l'atzar, tal i com recomanava Jean Renoir. Sense un guió ben definit i estructurat i amb la filmació de més de cent vint hores d'escenes captades de la realitat immediata i imprevisible, havia de ser el procés de muntatge aquell que donés solidesa i certa coherència a la pel·lícula. Per aquest motiu, no resulta gratuït esmentar la figura de Robert Bresson en relació a la pel·lícula. Per una banda, perquè Bresson concep el cinematògraf com la correlació de dues etapes: el rodatge i el muntatge, de la mateixa manera que Guerin ha hagut de desenvolupar la seva tasca, i per altra banda, perquè el director de *Mouchette*, proposa que la posada en escena sigui elaborada a partir dels més mínims recursos. Quan a això últim, el cine-

asta català, val a dir, parteix d'una proposta radical com és la d'elaborar una posada en escena a partir del no-res, sense cap tipus de preparatiu, sinó simplement amb l'enfrontament directe que es produeix entre la realitat i la seva mirada, estàtica i austera.

En construcció és una obra extraordinària, no tan audaç ni aclaparadora com *Tren de ombres*, ni tan nostàlgica, ni captivadora com *Innisfree*, però sí més entranyable i divertida, també més lleugera, però igual de suggerent i de decidida alhora de dissoldre les arbitràries delimitacions que separen la realitat i la ficció, d'esqueixar qualsevol esquema preestablert i d'ensorrar convencionalismes. La darrera pel·lícula de Guerin és una nova oportunitat que ens concedeix el cineasta de compartir amb ell la seva mirada, de gaudir pacientment del temps de l'observació i de poder atrapar junts la vida, a través dels seus propis ulls. Una oportunitat que no pot oferir qualsevol cineasta i que suposa un privilegi per l'espectador. De nou, gràcies José Luis. ■

Una de les injustícies que sovint es cometen amb els artistes és que el pas del temps els sol reduir a creadors de només unes poques obres, d'aquelles que són jutjades com els cims de la seva carrera, o que, pel motiu que fos, aconseguen fer-se més cèlebres. La figura del realitzador cinematogràfic no és aliena a aquest desgat, així directors que van fer una extensa carrera, a vegades només són coneguts per una o dues de les seves pel·lícules, com és el cas de James Whale, creador de les molt conegudes *Frankenstein* i *The Bride of Frankenstein*, però que és el responsable d'una vintena de films més o manco arraconats per la glòria de les obres esmentades.

Igual que molts altres realitzadors, l'arribada de Whale al cinema es va produir després d'una consolidada i reconeguda trajectòria com a director de teatre. L'èxit de la seva producció dramàtica de tema bèl·lic titulada *Journey's End* va fer que Howards Hughes li proposàs dirigir la part dialogada del seu film mut *Hell's Angels*. Des d'aquest moment, Whale ja no abandonà la seva feina de realitzador de pel·lícules, alternant aquest treball amb la direcció d'obres dramàtiques. En el conjunt de la producció del realitzador de *Frankenstein* podem distingir clarament dos tipus de treballs, els que són obres seves pròpiament dites i els que podríem anomenar "encàrrecs". Si bé en aquestes obres alienes al seu talent creador, moltes vegades s'entreveu la mà de Whale, és en els projectes controlats per ell de bon principi en què el seu talent queda palès. El primer film que realitzà íntegrament fou la versió cinematogràfica del seu èxit teatral *Journey's End*, en què les limitacions de l'espai dramàtic i l'exagerada teatralitat en la interpretació dels actors minvaren el resultat final del film. A partir d'aquí, s'inicià una carrera que tocarà tots els gèneres cinematogràfics (tret del western), encara que els films de terror o fantàstics són els que li proporcionaran els més grans èxits. La firma d'un contracte que el lligà amb la Universal per una sèrie d'anys tindrà com a primera conseqüència *Waterloo Bridge*, film ambientat a Londres durant la Primera Guerra Mundial, en què abandona les

limitacions teatrals per jugar amb la càmera per tal de poder abastar tot l'espai cinematogràfic. L'èxit que va tenir *Dracula* en el moment de la seva estrena va fer pensar a la Universal en les grans possibilitats econòmiques que podia tenir un altre film amb monstre i posà en mans de Whale el projecte de *Frankenstein*, adaptació de l'obra de Mary Shelley. No obstant, el projecte ja havia passat per altres mans, el guió estava elaborat d'una manera que l'allunyava molt de l'original de la novel·la i fins i tot s'havia gravat una prova d'uns 20 minuts de durada dirigida per Robert Florey en què el paper de Frankenstein l'interpretava Bela Lugosi (en un clar intent d'aprofitar-se del recent èxit de l'actor en el seu treball com a protagonista de *Dracula*). Però res del que estava fet era matèria que Whale volgués fer servir. Les seves condicions per participar en el projecte passaven per grans canvis que afectaven tant a qüestions tècniques (sobretot de caracterització del monstre), canvis de guió que donassin vida a un Frankenstein que es guanyàs la simpatia del públic i, fins i tot, un canvi de l'actor triat per donar-li vida. L'entrada de Boris Karloff com a intèrpret principal vençut facilitada per la seva col·laboració en un altre film de la Universal. La trobada de Karloff i Whale va enlluernar el realitzador: "Vaig dibuixar el seu cap i hi vaig afegir marcades prominències ossudes en els llocs on se suposava que es podien haver soldat les diferents parts del crani. Les seves faccions eren més suaus del que hagués volgut, però la seva personalitat em va semblar més important que la seva aparença, la qual podia ser modificada fàcilment". El rodatge es va perllongar cinc dies més del que estava previst i es van gastar 30.000 dòlars més del que estava pressupostat, però tot això va mereixer la pena ja

que, si el cost total de *Frankenstein* fou de 291.000 dòlars, en unes poques setmanes se n'havien recaptat més de 5.000.000. L'èxit de *Frankenstein* col·locà Whale en un lloc preeminent dins la Universal. Tanmateix el següent treball fou *Impatient Maiden*, una pel·lícula de les anomenades d'encàrrec. En *The Old Dark House* torna novament al gènere del terror, encara que en el film hi ha moments d'humor negre. Aquesta barreja de tons diferents dins una pel·lícula és una circumstància que es repetirà en els seus films fantàstics. La prova de la força que tenia Whale dins la Universal es posa de manifest en el fet que per aquest film va recórrer a actors anglesos més o manco desconeguts als Estats Units, amb els quals havia treballat a Anglaterra en la seva etapa de director d'escena, com ara Ernest Thesiger, Charles Laugh-



ton, Raymond Massey i Eva Moore, cosa que, en principi, no agradava gaire la productora. El projecte d'adaptar la novel·la de H.G. Wells *The Invisible Man* entusiasma Whale. Evidentment era una idea que imposava molts de reptes, cosa que no podia ser més desitjable. Si bé l'actor triat per la Universal per interpretar el film era Boris Karloff, Whale no va veure mai l'intèrpret de *Frankenstein* com a protagonista de *The Invisible Man*, i acabà per imposar un desconegut actor anglès, Claude Rains (treball que li donaria la fama que després gaudí). L'ús dels efectes especials que el film requeria es va fer amb un secretisme total, per tal d'evitar possibles filtracions als altres estudis. Després d'una complicada feina tant de rodatge com de muntatge, l'estrena de la pel·lícula va arrossegar la gent als cinemes per veure allò mai no vist: l'home invisible! En el film tornaven a barrejar-se moments de comèdia (a què no són aliens la

interpretació d'Una O'Connor) amb d'altres d'intensa tragèdia amorosa. En *One More River* es trasllada a l'Anglaterra dels anys trenta per tractar un drama social. Una sèrie de problemes quant a la manera de marcar el camí que havia de prendre la Universal com a productora menor, lluny de les poderoses MGM o Paramount van propiciar l'idea de crear un projecte que donàs continuïtat al cèlebre *Frankenstein*. Es partia d'una idea només insinuada per Mary Shelley al seu original: el desig del monstre de tenir una companyia, idea que també va agradar Whale, sempre que es tractàs d'una història nova, que no fos simplement una segona part de Frankenstein. No obstant, el projecte li oferia un primer problema de guió: Frankenstein havia mort, i trobava que ressuscitar-lo no era un recurs massa ortodox. La solució enginyosa consistí en iniciar la nova història de Frankenstein amb una trobada entre Lord Byron i el matrimoni Shelley en què la creadora del monstre confessa que el final de Frankenstein no és el que la gent es pensa, el que ha fet creure a tothom. "Us agradaria sentir el que va passar després...?" diu Mary. Amb aquest senzill, però encertat recurs Whale es permet crear un nou Frankenstein que fos coherent amb el que va néixer de la ploma de Mary Shelley, però a qui podia modelar de la manera que volgués. El nou Frankenstein no només parlarà, sinó que tindrà actituds tan humanes com ara fumar, riure o enamorar-se. Finalment, també *The Bride of Frankenstein* costà més del que s'havia previst inicialment, però també donà uns excel·lents resultats, encara que no assoliren les recaptacions de *Frankenstein*. Per tal d'evitar que els dirigents de la Universal es vessin temptats amb una nova pel·lícula sobre el monstre, Whale fa que aquest, rebutjat per la seva companyia, faci explotar el laboratori on va ser creat, negant així qualsevol possibilitat de continuïtat. De fet *The Bride of Frankenstein*, suposa la retirada definitiva de Whale com a director de films de

terror i l'entrada en projectes de més envergadura com ara *Show Boat*, *Good Bye, Mr. Chips* i *The Road Back*. Aquests són films que no va poder controlar en totes les seves fases de creació, però que li donaren la possibilitat d'avançar en qüestions tècniques ja que disposà de mitjans fins aleshores desconeguts.

Els problemes de censura i un seguit de pressions polítiques en la Universal, acabaran per allunyar-lo de la productora que el va veure néixer com a cineasta. Filmà *Great Garrick* per a la Warner i *Port of Seven Seas* per a la MGM. Però l'entrada en projectes de les grans productores el van impedir tenir el control sobre la totalitat de les seves obres. De fet, cap dels seus treballs fins a la seva retirada com a realitzador de pel·lícules són comparables als seus grans films amb la Universal. En 1941 va abandonar el món cinematogràfic quan tenia poc més de 50 anys. Des de llavors només es dedicà a viure i a dirigir petits muntatges teatrals. Poc sabem dels darrers anys de la seva vida, però ens és lícit pensar que no varen ser gaire diferents de com ens els va mostrar el realitzador nord-americà Bill Condon en *Gods and Monsters* (excel·lent film que, si no heu vist, us recomanem que el recupereu en vídeo) en què recrea els darrers dies de la vida de Whale, en què és presentat com un *gentleman*, un home lúcida, esplèndid, sibarita, irònic. Tot plegat, no és gaire poc...

FILMOGRAFIA

- Journey's End* (1930)
- Waterloo Bridge* (1931)
- Frankenstein* (1931)
- Impatient Maiden* (1932)
- The Old Dark House* (1932)
- The Kiss Before the Mirror* (1933)
- The Invisible Man* (1933)
- By Candlelight* (1934)
- One More River* (1934)
- The Bride of Frankenstein* (1935)
- Remember Last Night?* (1935)
- Show Boat* (1936)
- The Road Back* (1937)
- The Great Garrick* (1937)
- Sinners in Paradise* (1938)
- Wives under Suspicion* (1938)
- The Man in the Iron Mask* (1939)
- Gen Hell* (1940) ■

José Tirado Muñoz

Encara avui existeixen moltes desavinences al voltant d'aquest enigmàtic personatge; mentre alguns s'obstinen a dissociar entre el cèlebre estàndard de l'època daurada de la Universal i el fetitxista *bon vivant* revelat a *Dioses y Monstruos*, la majoria de nosaltres preferim imaginar que el veritable James Whale tenia tant d'un com de l'altre. Probablement, és impossible depositar l'admirat artista del seu controvertit perfil públic, tal i com tants escriptors i cinèfils han anat emfatitzant durant la creació d'aquest mite. Precisament, gràcies a aquest esperit de genialitat destruït pels fantasmes del passat i traslocat per l'elegant decadència, Hollywood ha permès bastir James Whale com una de les llegendes més obscures. Però, malgrat no oblidar aquest interessant incentiu bukowskià, James Whale hauria de representar molt més que un simple capítol d'anècdotes al *Hollywood Babylon*. Aquesta dualitat imposada sobre la seva biografia ha acabat afectant també el conjunt de la seva obra, de tal manera que tendim a desacreditar la seva creació tot limitant-la al registre terrorífic, ja que probablement Whale és un dels hostes més dignes per qualsevol gènere cinematogràfic.

Nascut a Anglaterra però establert als Estats Units, James Whale madura al mateix temps que Hollywood viu una insòlita explosió innovadora. Durant els anys trenta, l'arribada

del so diegètic descobreix tota una sèrie de possibilitats consolidades amb l'excés del musical, amb l'"anticlasicisme" dels gàngsters i amb la imaginació dels monstres de la Universal. Dins d'aquest últim esglaó s'empara l'obra més coneguda de James Whale, però realment els films de terror suposen una petita part dins la seva filmografia. Títols com *Journey's End*, *El caserón de las sombras* o *El hombre invisible* han estat durant molt temps eclipsats per les cèlebres i exquisides *Frankenstein* i *La novia de Frankenstein*.

Precisament, considerar aquestes obres mestres com episodis continus d'una mateixa història ha estat, des de fa temps, una de les més aventurades i desencertades afirmacions. Així, *Frankenstein* neix i avança com una tesi, malgrat que ingènua, sobre l'horror i la depravació (transportant-nos inevitablement als grans clàssics de l'expressionisme alemany). Per aquest motiu, evita acomodar-se en els trucs i els efectes sobrenaturals arribant a colpejar la tragèdia, la intolerància i la discriminació humana. Contràriament, a *La novia de Frankenstein*, Whale tan sols apel·la a l'anterior premissa per donar sortida a una història indeturable, impossible i imaginativament fantàstica. Com si es tractés d'un capritx infantil, el director capgira el discurs que havia creat amb l'altre film, i anteposa l'artificiositat i l'humor cínic al dramatism del primer *Frankenstein*.

Però les diferències entre les dues obres van més enllà de la divergència argumental i, fins i tot, es contradiuen a nivell narratiu i formal. Si *Frankenstein* apareixia desproveïda d'artifici, per tal de centrar així l'interès en els personatges, a *La novia de Frankenstein*, Whale fa un ús magistral de la retòrica cinematogràfica: emfatitza l'àgil ritme de la història, divaga pels decorats amb sumptuosos moviments de càmera i estimulants angulacions, sorprèn amb una expressiva fotografia, una aplicació magistral de la música i un irònic i deformat esquema narratiu.

Si volem, doncs, esclarir el mite de Whale, és imprescindible assistir en primera persona a qualsevol de les seves creacions. Això sí, no hem d'esperar trobar-nos amb els clònics esquemes del pseudoaterrador "cinema d'ensurts", sinó amb una visió peculiar del gènere de terror. Si les actuals produccions comercials ens havien acostumat a un desafortunat horror gòtic, visualment desatès i argumentalment recurrent, aquest cineasta arribarà a sorprendre'ns amb productes totalment creatius i inquietants. El resultat d'aquesta combinació és inevitablement deliciós, ja que amb la finalitat de sobrepassar els marcs del gènere de terror, introdueix la intensitat destructora, l'elegància poètica i l'impecable esteticisme del melodrama. I és que aquest cineasta, que dirigeix per inspiració, s'implica professionalment, encara que el producte sigui un encàrrec, procurant superar els suggeriments plàstics oferts pel guió. Però, davant d'un projecte personal (com el cas de les pel·lícules anteriorment esmentades), és on podem descobrir el veritable treball del director per antonomàsia, d'aquell qui s'aboca apassionadament amb cada-

un dels elements que configuren el seu film.

Amb la intenció d'augmentar la curiositat dels espectadors vers les pel·lícules d'aquest mestre, recolliré les paraules de James Curtis per afirmar que "només aprofitant-nos a l'obra i persona de James Whale podem comprendre plenament la seva visió sobre el cinema." ■



EN PUNTA



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

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

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

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

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

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

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

di7
COMUNICACIÓ



Les pel·lícules del mes de gener

Sessió especial

CASABLANCA

5 de desembre a les 18.00
i 20.00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1943

Títol original: *Casablanca*

Producció: Warner Bros.

Director: Michael Curtiz

Guió: Julius i Fhiklip Epstein

Fotografia: Arthur Edeson

Música: Max Steiner

Muntatge: Owen Marks

Durada: 98 minuts

Intèrprets: Humphrey Bogart,
Ingrid Bergman, Paul Henreid,
Claude Reins, Conrad Veidt

Cinema Cubà

LA VIDA ES SILBAR

9 de gener a les 20.00 hores

Nacionalitat i any de producció:
Cubana, 1998

Títol original: *La vida es silbar*

Producció: Rafael Rey

Director: Fernando Pérez

Guió: Humberto Jiménez, Fernando

Pérez i Eduardo del Llano

Fotografia: Raúl Pérez Ureta

Música: Edesio Alejandro

Muntatge: Julia Yip

Intèrprets: Rolando Brito, Luis

Alberto García, Claudia Rojas, Coralía

Veloz, Jorge Molina, Bebe Pérez.

Cicle JEAN-LUC GODARD

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

PIERROT LE FOU

9 de gener a les 18.00 hores

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1965

Títol original: *Pierrot le fou*

Producció: Georges de Beauregard i

Dino de Laurentis

Director: Jean-Luc Godard

Guió: Jean-Luc Godard

Fotografia: Raoul Coutard

Música: Antoine Duhamel

Muntatge: Françoise Collin

Durada: 152 minuts

Intèrprets: Jean-Paul Belmondo,
Anna Karina, Dirk Sanders,
Raymond Devos.

ALPHAVILLE

18 de gener a les 18.00 hores

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1967

Títol original: *Alphaville*

Producció: André Michelin

Director: Jean-Luc Godard

Guió: Jean-Luc Godard

Fotografia: Raoul Coutard

Música: Paul Misraki

Muntatge: Agnès Guillemot

Durada: 140 minuts

Intèrprets: Eddie Constantine,
Anna Karina, Howard Vernon,
Laszlo Szabo.

LA CHINOISE

23 de gener a les 18.00 hores

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1967

Títol original: *La chinoise*

Producció: Anouchka Films, Parc

Film, Productions de la Gueville,

Athos-Films

Director: Jean-Luc Godard

Guió: Jean-Luc Godard

Fotografia: Raoul Coutard

Muntatge: Agnès Guillemot

Durada: 90 minuts

Intèrprets: Anne Wiazemsky, Jean-
Pierre Léaud, Juliette Berto.

UNE FEMME MARIÉE

30 de gener a les 18.00 hores

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1964

Títol original: *Une femme mariée*

Producció: Anouchka Films, Orsay
Films

Director: Jean-Luc Godard

Guió: Jean-Luc Godard

Fotografia: Raoul Coutard

Música: Fragments de Beethoven

Muntatge: Agnès Guillemot i

Françoise Collin

Durada: 135 minuts

Intèrprets: Macha Méril, Bernard
Nöel, Philippe Leroy, Roger
Leenhardt.



Les pel·lícules del mes de gener

Cicle 70 anys del monstre

EL DOCTOR FRANKENSTEIN

18 de gener a les 20.00 h.

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1931

Títol original: *Frankenstein*

Producció: Universal

Director: James Whale

Guió: Peggy Webling

Fotografia: Arthur Edeson i Paul Ivano

Efectes especials: John P. Fulton
Ken Strickfaden

Música: Giuseppe Becce i Bern
Kaun

Muntatge: Clarence Kolster

Intèrprets: Colin Clive, Mae C.
John Boles, Boris Karloff, Edw.
Van, Frederik Kerr

LA VERDADERA HISTORIA DE FRANKENSTEIN

30 de gener a les 20.00 h.

Nacionalitat i any de producció:

R.U., 1972

Títol original: *Frankenstein: The true
story*

Producció: Ian Smith

Director: Jack Smight

Guió: Don Bachardy, Christopher
Isherwood

Fotografia: Arthur Ibbetson

Música: Gil Melle

Muntatge: Richard Marden

Intèrprets: James Mason, Leonard
Whiting, David McCallum, Dallas
Adams, Michael Sarrazin

LA NOVIA DE FRANKENSTEIN

23 de gener a les 20.00 h.

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1935

Títol original: *The Bride of
Frankenstein*

Producció: Universal

Director: James Whale

Guió: William Hurlbut

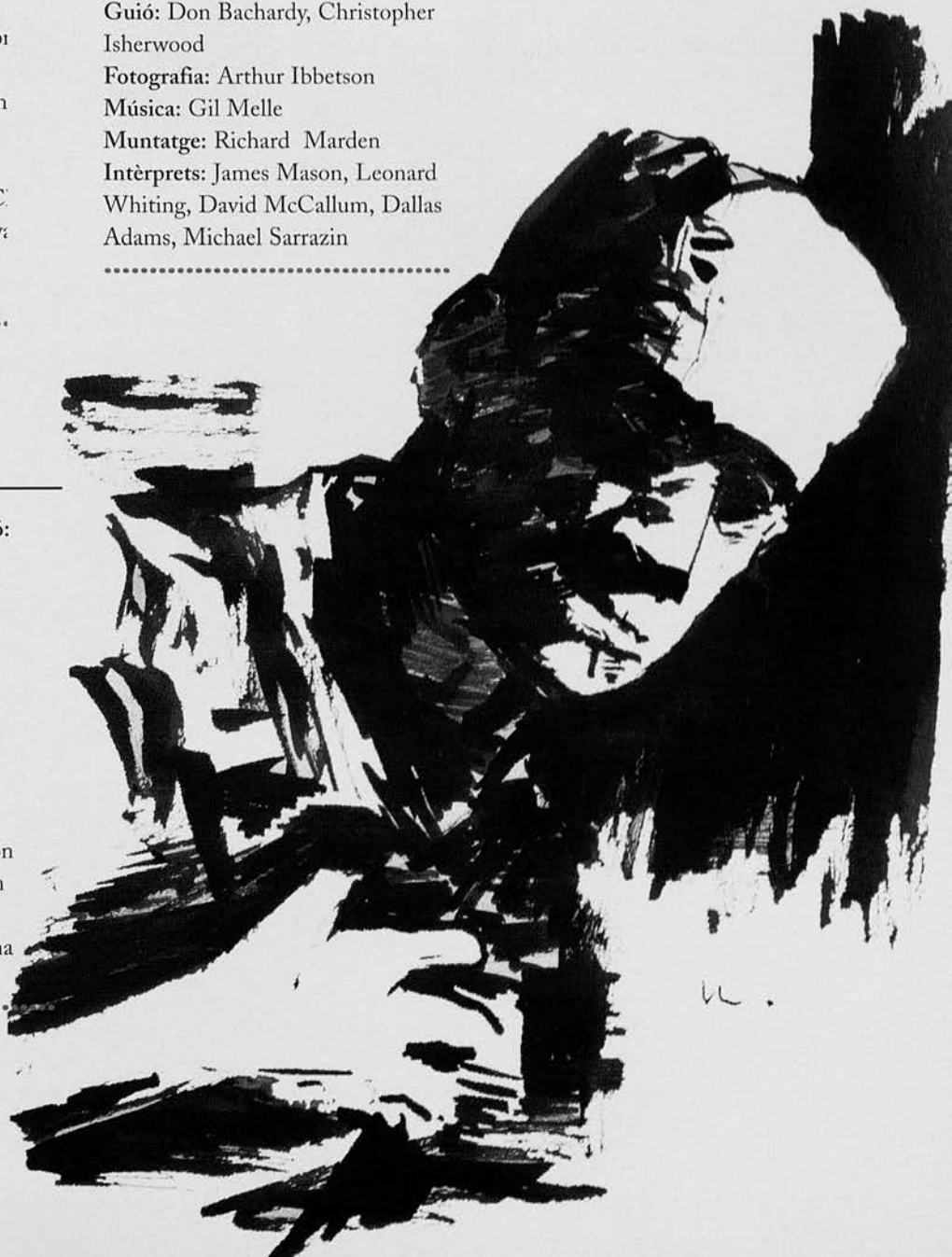
Fotografia: John J. Mescall

Música: Franz Waxman

Muntatge: Ted J. Kent

Efectes especials: John P. Fulton

Intèrprets: Boris Karloff, Colin
Clive, Valerie Hobson, Elsa
Lanchester, Gavin Gordon, Una
O'Connor



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 _____

