

Núm. 80
Febrer
2002



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS MODERNS

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural

Entrevista amb José Luis Guerín

Cicle cinema i moviments migratoris



Sumari

Editorial	3	Gravíssimament perillosa, per Gabriel Genovart	12 a 15	II festival de curtmetratges de les Illes Balears, per Margalida Vidal	29 a 31
L'escenari de llauna, per Francesc M. Rotger	4	Els moviments migratoris, per Joan Buades	16 a 18	La síndrome d'Ethan Edwards, per Martí Martorell	32 i 33
Desmuntant Woody, per Antoni Figuera	5 a 9	Les ciutats i el cine, per Jordi Martí	20	Cinema a "SA NOSTRA"	34 i 35
Bandes de so, per Házael González	10	Encontre amb José Luis Guerín, per J.C. Romaguera	21 a 27		
Apunts a contrallum, per J.C. Romaguera	11	Marlene Dietrich, per Toni Roca	28		

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Febrer 2002. Núm. 80

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, Portopi i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



Ocells

*Matar un ésser humà és,
al capdavall,
el menor dels
danys possibles*

Henry James

El vol de l'au és una imatge poètica que atreu i captura l'observador. Mirar cap al cel mentre l'ocell batega les ales amb l'infinít al fons i els núvols introduint un trencament suau a la uni-formitat cromàtica és quelcom que calma l'esperit i ajuda a exercitar el pensament. Si en comptes d'un són dos, cal observar si la causa és el joc amorós que mena a l'aparellament o si, per contra, el vol respon a una caça voraç, amb el repartiment de papers tradicionals de caçador i presa. Existeix la variant de l'esbart, el vol en grup, bé sia de passeig o bé també a la recerca de l'aliment, en molts casos un altre animal. El detall trenca la poesia. No és el mateix el vol de falzies i oronelles, anunciador del bon temps, que el de la gavina sobre el femers o del voltor fent temps mentre l'agonia exhaureix l'últim alè de la víctima de torn. El cinema, una vegada més, en aquest cas a través de **Hitchcock** ens va deixar un llegat que desbarata el sentit oníric atribuït al fet de voletejar. No és només depredador l'ocell. Tots els animals de sang calenta –i també freda– es caracteritzen per l'assetjament als seus semblants. **Manckiewicz**, a tall d'il·lustre exemple, ens deixà també el seu *Brutus* particular, model reproduït al llarg d'altres adaptacions i fins i tot utilitzat a pel·lícules de sèrie negra o de suspens. El món mediàtic d'aquests darrers dies, agafant la referència estatal, ens

ha mostrat un cop més la irracional actuació d'una mare arravatant la vida a les seves criatures.

És la reproducció del monstre de les mil cares possibles. Un tema molt treballat cinematogràficament. Per això mateix, en aquests temps de depredadors i monstres que cavalquen sobre la traïció, hem programat al Centre de Cultura, durant els mesos de gener i febrer, un cicle denominat *70 anys del monstre*, amb cinc produccions que mostren un ventall divers i interessant.

A continuació la immigració serà també protagonista d'un cicle programat en col·laboració amb la Direcció General de Relacions Institucionals del Govern. Cinema i consciència social sobre una qüestió que entre tots hem d'aconseguir que mai no esdevengui un problema. "SA NOSTRA" ha declarat aquest any 2002 any de la immigració i en aquesta ocasió l'escomet sota el pretext cinematogràfic.

La ce de Cela i de *colmena (La)* –digna adaptació al cinema d'una de les principals obres del premi Nobel espanyol– descansa a *Iria Flavia*. Un eixam de ministres decidí marcar grans diferències protocolàries entre ell i **Marsillach**. Ja ho val.



Francesc M. Rotger

Ara es compleixen més o menys set dècades d'*El doctor Frankenstein* (1931) de James Whale, adaptació de la novel·la de Mary W. Shelley, i amb aquest motiu el Centre de Cultura "Sa Nostra" ha programat un cicle anomenat, precisament, *70 anys del monstre*. Idò bé, aquestes passades festes de Nadal, dins la cartellera escènica de Palma, ens visitava una producció, *Te quiero... muñeca*, amb text i direcció d'Ernesto Caballero, que recordava en bo-

na mesura aquest mite del "modern Prometeu", com li deia la seva creadora; encara que el mateix Caballero, al programa de mà, es referia més bé a un altre, el mite de Pigmalíó (també molt apreciat pel cinema i pel teatre: penseu, si més no, en la peça de George Bernard Shaw o en *My Fair Lady*). El cas és que Maribel Verdú, dins aquesta incursió seva al teatre (la veim molt més sovint a la pantalla), interpretava una dona en teoria perfecta, només que artificial, construïda per una científica; i Luis

Merlo, l'home desenganyat de les seves relacions amb dones de carn i os i que s'acaba trobant amb la rebel·lió d'aquesta criatura concebuda per encàrrec segons els seus desitjos. Tot això, en clau d'humor.

Dins l'aportació de caire més autòcton a l'oferta teatral mallorquina d'aquestes darreres setmanes destaca, entre d'altres produccions, *Monjes i mongetes*, el nou espectacle del col·lectiu Diabéticas Aceleradas amb la col·laboració de Tomeu Cañellas. Les mateixes Diabéticas expliciten, a la presentació del seu muntatge, algunes referències, tant teatrals com cinematogràfiques i també literàries, a aquesta mateixa idea del convent "com a eix d'una comèdia". Així, per exemple, recorden Joan Mas o Xesc Forteza (*Ca ses monges*), tot dos dins l'àmbit del teatre mallorquí, i també dos realitzadors espanyols, Garcí (*Canción de cuna*) i Almodóvar (*Entre tinieblas*; que, per cert, després de ser pel·lícula, es va adaptar posteriorment a l'escenari).

Si Diabéticas Aceleradas es caracteritzen, entre d'altres aspectes, per compondre-se en bona part d'actors que encarnen papers de dones dins els seus espectacles, també l'interpret mallorquí Joan Carles Bestard, que participà al seu muntatge *C/ Amargura 13*, s'ha tornat a ficar dins la pell de l'entranyable Madò Pereta, un personatge que ha popularitzat a la *Nit de bauxa* de Canal 4, a una sèrie de representacions al Municipal de Palma, amb el segell de La Lluna de Teatre i direcció d'Antoni Maria Thomàs. Aquest tipus de transformació és una referència important a *La jaula de las locas*, amb Paco Morán i Joan Pera. Aquests dos actors ja ens presentaren una altra peça també adaptada al cinema amb molt d'èxit, *La extraña pareja*. Quant a *La Cage aux Folles*, la comèdia de Joan Poiret (ell mateix actor a la que tal vegada sigui la pel·lícula més emotiva dedicada al teatre, *L'últim metro*) la traslladà al cinema Edouard Molinaro el 1978, i també obtingué una acollida tan extraordinària que a continuació es filmarien una o dues seqüeles. Per suposat, més fluxes. ■





Desmuntant Woody

Antoni Figuera

D'entrada us proposo un joc. Imaginau-vos per un moment que sou la reencarnació inofensiva del doctor Frankenstein. Disposau-vos a crear una nova criatura -artificial? real?- combinant una quarta part del personatge d'Allan Felix (*Sueños de seductor*); una altra, d'Ally Singer (*Annie Hall*); una tercera, d'Isaac Davis (*Manhattan*); i finalment, una de Danny Rose (*Broadway Danny Rose*). Uniu totes quatre peces, sargüi les juntures i obtindreu un retrat-robot bastant aproximat i fidel del personatge Woody Allen. Descomponguem després novament, fragment rere fragment, l'esmentat personatge—deconstruïm el retrat-robot prèviament elaborat— i toparem amb el Harry Block de *Desmontando a Harry*.

Per si tot això no fos suficient, tinguem la paciència suficient per recompondre de nou el nostre protagonista i ens sortirà —per dir-ho en el llenguatge cortazarià pres de la seva novel·la *62 modelo para armar*— el pareddo allenian que és Leonard Zelig d'aquella obra mestra indiscutible que va ser *Zelig*, aquella història d'un camaleó humà que s'adapta a les característiques de qualsevol ambient en què es mogui (per dir-ho amb paraules de l'estudiós de la filmografia de Woody Allen, Jorge Fonte).

Probablement, Woody Allen és un dels realitzadors més controvertits i paradigmàtics

de la cinematografia actual. Doblement controvertit per al públic i per a la crítica. Més valorat per tots dos —crítica i públic— a aquesta banda de l'Atlàntic —Europa— que no en el seu país d'origen —Nord-amèrica. Controvertit igualment per haver aconseguit dividir els crítics en dos blocs irreconciliables: el dels "allenòfils" (en el qual m'hi incloc, amb algunes matisacions) i el dels "allenòfobs": partidaris i detractors irreductibles de la seva obra i dels seus estilemes com a realitzador. Per als primers, cada nova pel·lícula d'Allen suposa un altre "pas de rosca" cada pic més depurat —tant conceptualment com estilísticament— a les seves obsessions personals més arrelades: els orígens jueus, la mort, l'amor i el sexe, la parella, la paranoia, la immortalitat, l'amor pel cine i la música... Per als segons, Woody Allen és el pro-

totip del cineasta cada vegada més autocomplaent, acrític i incansable a l'hora de contemplar-se el llombrícol i furgar-se'l incessantment des d'una perspectiva pseudoliberal i petit burgesa (el mateix estil d'acusacions que, en el seu moment, va haver de patir un cineasta com François Truffaut).

Paradigmàtic també en un doble sentit: Woody Allen és l'únic cineasta dels nostres dies les pel·lícules del qual el públic va a veure atret pel seu nom i no pel de les estrelles protagonistes (cas insòlit en la història del cine, només equiparable al d'Alfred Hitchcock); i és alhora un dels dos únics cineastes nord-americans actuals (l'altre seria Clint Eastwood) en què, en opinió molt personal, convergeixen classicisme i modernitat.

No és la meua intenció insinuar que siguin ells dos els únics que puguin reclamar el dret a l'autoria —una autoria, per altra banda, indiscutiblement guanyada a pols— dins del desolador panorama del cine nord-americà contemporani. Pens en el traspassat Stanley Kubrick; o en els també controvertits Francis Ford Coppola i Martin Scorsese (per cert, coparticipis, juntament amb Allen, de la pel·lícula *Historias de Nueva York*). Crec, però, sincerament que el seu cas és molt diferent dels esmentats Eastwood i Allen.

Tant la mirada personal d'aquests sobre la realitat



Woody Allen és l'únic cineasta dels nostres dies les pel·lícules del qual el públic va a veure atret pel seu nom i no pel de les estrelles protagonistes...

del món que els envolta com la seva concepció del cine —diguem que la seva filosofia existencial i la seva posada en escena, tan deutora de certs clàssics com John Ford en el cas d'Eastwood com de certs mestres europeus que van de Fellini a Bergman, passant per Rhomer en el cas d'Allen— es troben allunyats d'aquell barroquisme un tant operístic, declamatori

i megalomaniac dels tres realitzadors esmentats més amunt.

Acostuma a ser igualment habitual entre els crítics, en enfrontar-se a la globalitat de l'obra d'un realitzador destacat —també és vàlid en el cas d'un poeta o d'un novel·lista—, plantejar-se la des d'una de les dues següents perspectives: o bé valorar-la íntegrament, sense fissures —aquest seria el

arribaria fins al moment de la filmació de les dues primeres (i per a molts no superades) obres mestres: *Annie Hall* (1977) i *Manhattan* (1979).

D'aquesta primera etapa que, ho confés, no m'interessa gaire (em semblen molt mediocres pel·lícules com *Bananas*, *El dormilón*, *La última noche de Boris Grushenko*, *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se*



cas d'un Orson Welles—, considerant que, ja des de les seves obres inicials, es troben plenament perfilades totes les constants temàtiques i narratives del seu autor; o bé —posició més freqüent— la de plantejar-se la seva obra en funció d'una evolució gradual i progressiva —com passa, a parer meu, en la producció de Woody Allen—, que estaria pautaada per un seguit d'etapes:

Un període inicial o de formació, que, en el cas concret, que ens ocupa

atreu a preguntar...), em quedaria únicament amb la seva primera pel·lícula com a realitzador: *Toma el dinero y corre* (1969), pel que té d'homenatge a l'univers de l'*slapstick* i de Mac Sennett —alguns aspectes de la qual, estupendament filtrats a través de la seva actual saviesa fílmica, reapareixen al seu penúltim film: *Granujas de medio pelo*; així com les seves col·laboracions com a actor a l'entranyable mitomaniaca



Sóc dels qui pensen que, a causa de la fertilitat creadora del nostre autor Woody Allen ens deu aquella obra que serà alhora compendi i testament de tota la seva tasca com a director...

Sueños de seductor de Herbert Ross, i a la magnífica *La tapadera* de Martin Ritt (director injustament infravalorat, responsable com a mínim de dues pel·lícules memorables: *El espía que surgió del frío* i *Odio en las entrañas*).

Un segon període d'apogeu i maduresa que, amb els alts i baixos que es vulgui –en la més fluixa de les seves pel·lícules sempre hi ha seqüències i diàlegs que destil·len un afegit d'intel·ligència, ironia i *savoir faire*–, es manté des de la realització d'*Annie Hall* fins a *La maldición del escorpión de jade* (2001): divertidíssima topada entre un èmul de detectiu anti-Marlowe i un altre èmul d'antimag Houdini. En aquesta etapa sobresurten, segons els especialistes de més nomenada, algunes de les seves obres majors: *Hannah y sus hermanas*, *Delitos y faltas*, *Maridos y mujeres* entre d'altres. Opinió que comparteix totalment, si bé vull rompre una llança a favor d'alguns films considerats "menors" i que a mi encara em semblen petites joies artesanals, admirables peces d'orfebreria: *Broadway Danny Rose*, *La rosa púrpura del Cairo*, *Días de radio...* Fins i tot aquell intel·ligent homenatge, com aturat en el temps, a Fritz Lang, a *M* i a l'expressionisme caligaresc, que va ser *Sombras y niebla*.

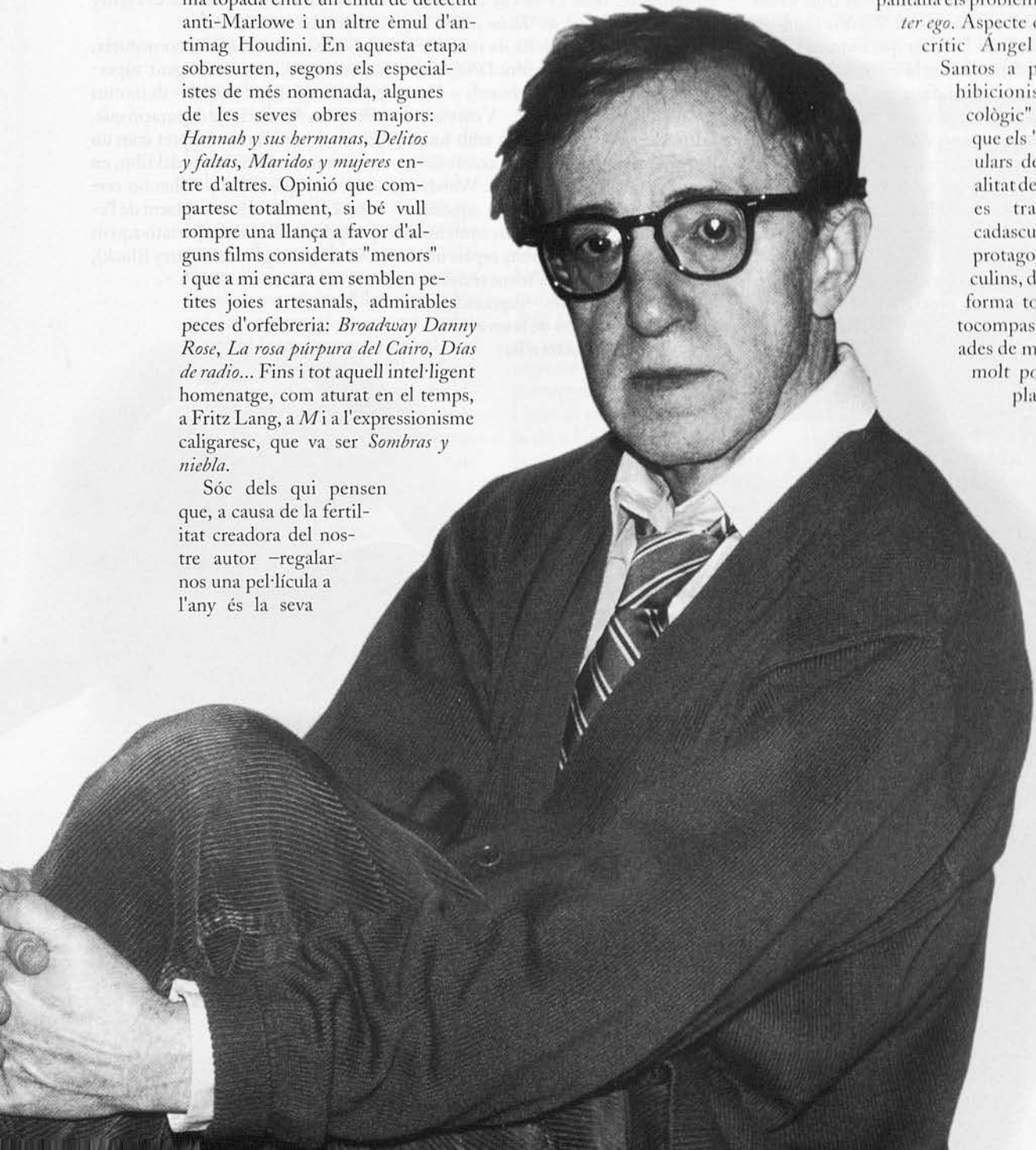
Sóc dels qui pensen que, a causa de la fertilitat creadora del nostre autor –regalar-nos una pel·lícula a l'any és la seva

marca de fàbrica–, Woody Allen ens deu aquella obra que serà alhora compendi i testament de tota la seva tasca com a director, tant en el sentit que ho varen ser en el passat algunes pel·lícules dels seus directors preferits –des del Fellini d'*Ocho y medio* fins al Bergman de *Fresas salvajes* o de *Fanny y Alexander*–, com en el d'alguns dels directors del Hollywood clàssic: pens en el John Ford d'*El hombre que mató a Liberty Valance* o de *Siete mujeres*; en el Howard Hawks d'*El Dorado*; o en el

John Huston de *Dublineses...* Estic absolutament convençut que el millor Woody Allen ha d'arribar. Tot i això, un dels seus darrers films, *Desmontando a Harry*, ja l'avança.

Prement com a punt de partida la seva vida privada, el mateix Allen ens confessa: "Sempre interpret el mateix tipus de personatge: novaiorquès de Manhattan, de classe alta, culte, interessats pel cine i aficionats a menjar a restaurants i a passejar pels carrers." És tant com reconèixer que, com a personatge cinematogràfic, l'autor exhibeix en pantalla els problemes del seu *alter ego*.

Aspecte que va dur el crític Àngel Fernández Santos a parlar "d'exhibicionisme psicològic" en la mesura que els "tics" particulars de la personalitat del realitzador es transvasen a cadascun dels seus protagonistes masculins, de vegades de forma tolerant i autocompassiva; de vegades de manera cruel i molt poc autocomplaent (com és el cas,





Estic absolutament convençut que el millor Woody Allen ha d'arribar.
Tot i això, un dels seus darrers films, *Desmontando a Harry*, ja l'avança.

pens, de *Desmontando a Harry*).

Serà Romà Gubern qui, a *Historia del cine*, ens traçarà un molt precís retrat del nostre carismàtic director: "Arquetip d'intel·lectual jueu, neuròtic, tímid, insegur, vulnerable, producte típic de la vida urbana novaioquesa, obsessionat pel sexe, amb dificultats per establir relacions amb les dones, hipocondríac, obsessionat també amb la mort, addicte a la cultura de l'asfalt i amant del jazz."

D'aquest esmolat i afinat perfil de Woody Allen, se'n desprenen dos aspectes, que consider essencials, del seu cine: l'existencial i el líric. O dit en altres termes: el filosòfic (amb un sentit de l'humor que esquiva tant la pedanteria com la frivolitat) i el poètic (que es manifesta en l'amor al cine, al jazz i a la ciutat de Nova York). Precisament varen ser la música i Nova York —aquell recorregut emblemàtic que varen realitzar, per l'arquitectura dels seus carrers i façanes d'edificis, alguns dels protagonistes de *Hannah y sus hermanas* en una de les seqüències més belles— altres dues presències protagoniques no acreditades del seu

cine. Com diu Jorge Fonte, a les pel·lícules de Woody Allen es fotografien amb autèntica suavitat els gratacels, els ponts, les fulles tardorals dels arbres, les avingudes, la nit d'aquesta ciutat màgica, viva, monstruosa i incomparable alhora. En definitiva, Allen és un autèntic poeta líric de la seva ciutat. I aquesta mirada fascinada que el nostre director projecta sobre Nova York —i amb més calor encara sobre el barri de Manhattan— la farà extensiva a altres ciutats de la vella Europa —Venècia i París— en qualque film deliciosament entranyable, com és el cas d'aquell "fals" musical que és *Todos dicen "I Love You"* (1996). Hauria de recórrer al record de pel·lícules com *Desayuno con diamantes* de Blake Edwards o *Un americano en París* de Vincente Minnelli per retrobar-nos amb una Nova York o una París tan amorosament retratades. Més encara: Woody Allen aconsegueix, gràcies a aquesta simulada quotidianitat com contempla, embellint-los, aquests espais urbans pels quals normalment transita, que també nosaltres —espectadors— ens fem còmplices de la seva mirada en el nostre entorn ha-

bitual. Almanco aquest és el meu cas davant del cine d'Allen. Vet aquí un exemple: em ve a la memòria la perspectiva en panoràmica, en una nit de tardor, de la ciutat de Barcelona des de les costes del Tibidabo, milers i milers de llums pipellejant en la foscor com lluerns fosforescents, i vaig saber que les ciutats —com les dones amb què somiava el protagonista de *La noche americana* de François Truffaut— també són màgiques. Si sabem escoltar-lo, es percep en el silenci de la matinada la Veu de la Ciutat de què ens parlava el narrador nord-americà O'Henry en un relat inoblidable.

Desmontando a Harry constitueix, a parer meu, una intel·ligent superposició —que no depuració— de motius allenians. Absència de depuració que, paradoxalment, no interpret com un error sinó com un encert del film, en la mesura que Woody Allen no cerca una identificació complaent de l'espectador amb el seu superlativament neuròtic protagonista (Harry Block),



sinó un saludable distanciament per la via de la deformació esperpèntica. A la vegada, la pel·lícula suposa un canvi habilitíssim en la relació entre ficció i realitat, des del moment que, en aquest cas, Harry Block tria la ficció abans que no la realitat. Com diu Allen en jutjar el personatge: "El que és més trist de Harry és que tria la fantasia i paga un preu molt alt, acaba vivint tot sol en la seva habitació sense cap connexió amb la realitat." La seva vida és un vertader caos i utilitza les novel·les per confessar els seus pecats mitjançant els personatges. En basar-se clarament en la seva vida per il·lustrar les seves històries, sol provocar l'enuig de tots els familiars –esposes i amants– i amics, ja que no pot deixar de ser autobiogràfic.

Harry Block, escriptor d'èxit, a qui han de retre un homenatge a la Universitat de la qual el varen expulsar fa temps, passa per un bloqueig creatiu, alhora que se sent assetjat per tres esposes i innombrables amants. El seu problema principal (al marge de cercar temes i personatges per als seus pròxims llibres) és trobar qui l'acompanyarà en aquest viatge, ja que ni la seva promesa actual ni el seu millor amic ni el seu fill ho faran per motius diferents. Al final, decideix a no fer el viatge en solitari, contractarà una divertida prostituta. També el seu amic Richard, que morirà pel camí, decideix en darrera instància acompanyar-lo, com el fill de Harry al qual literalment segresta. Durant el viatge –una *road movie* una mica de per riure– la història es desdobra, s'entremesclen episodis de ficció que pertanyen als seus llibres amb altres de la vida real. I aquí és on, des d'un punt de vista cinematogràfic, Woody Allen ret un doble –tot i que modest– homenatge a dos dels seus realitzadors preferits: l'Ingmar Bergman de *Fresas Salvajes* i el Fellini d'*Ocho y medio*. Com també podríem trobar a *Desmontando a Harry* certs paral·lelismes literaris amb novel·les molt probablement no conegudes pel director: *Si una nit d'hivern un viatger* d'Italo Calvino i *Fragments de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester.

Quatre relats curts, a la manera

d'*Entremeses* cervantins passats per l'estètica deformant dels miralls del carreró del Gato de Valle-Inclán, s'escenifiquen durant la pel·lícula, entrelaçant-se amb l'argument general del film: aquell en què la Mort fa acte de presència en la casa d'un bon amic de Harry que acaba de tenir un accident mortal, i confon el mateix Harry amb el mort; un segon episodi en què el protagonista principal (Robin Williams) està literalment desenfocat i esborrat, cosa que descarta un possible problema tècnic de desenfocament de la càmera; un tercer episodi en què una dona major descobreix horroritzada, gràcies als xafardejos d'una amiga, que és casada amb un assassí caníbal que en el passat havia assassinat i s'havia menjat la seva anterior dona, el seu fill i la seva amant; i finalment una quarta història (versió actualitzada, gairebé, d'*El Diablo cojuelo*) en què un dimoni segresta la dona del protagonista de l'episodi esmentat i la du a l'infern, per la qual cosa ha de baixar a cercar-la. Un pic allà, manté una llarga conversa amb el mateix Dimoni i rivalitza per saber qui ha fet pecats més grossos.

Pel que fa a aquestes "quatre pàgines de la vida" inventades per la imaginació desbaratada de Harry Block (en les quals es poden rastrejar fàcilment ressons i reminiscències de Groucho Marx), afirma Woody Allen que li va semblar més interessant que no rodar alguna pel·lícula sobre aquestes històries fer un film sobre un autor que les escrigués i, així, mostrar la personalitat d'aquest home a través de la seva obra.

Desmontando a Harry s'havia de titular *El peor hombre del mundo*, però li varen canviar el títol per adequar-lo al terme psicològic pel qual es coneix l'escola filosòfica encapçalada pel pensador francès Jacques Derrida:

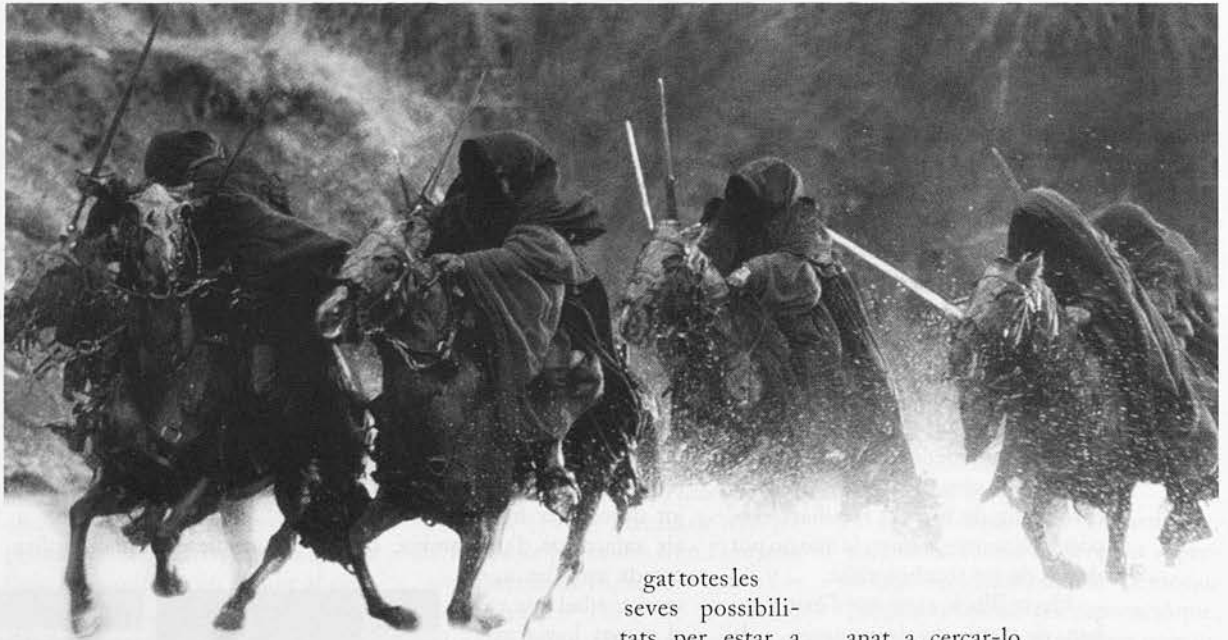
el Deconstructivisme. De fet, el títol original del film és *Deconstructing Harry*. Woody Allen descompon les peces d'aquest puzzle que en definitiva és la pel·lícula, decantant per un costat el que és la història personal de Harry Block, i per un altre els diferents episodis sorgits de la seva escalfada activitat creativa d'escriptor: tan neuròtica l'una com l'altra. Després serà feina de l'espectador tornar a muntar, reconstruir peça rere peça el mosaic, inserint-les una dins l'altra –realitat i ficció plegades. Procés de deconstrucció –i aquest és un altre mèrit del film– que Allen du a terme no només en el terreny psicològic sinó també a l'hora del muntatge, quan aplica l'esmentat



concepte filosòfic a la deconstrucció argumental dels plans. En aquest sentit, el pla inicial que es repeteix entretalladament en els títols de crèdit ens anuncia ja aquest concepte deconstruït de la imatge alieniana.

En definitiva, el cine de Woody Allen –i *Desmontando a Harry* esdevé un dels exemples més pertinents– submergeix la realitat en una irrealitat il·lusòria però creïble que transcorre paral·lela a la realitat vertadera. Potser perquè en el fons tota la seva filmografia es pot resumir en la següent proposta plantejada a la que per a mi és una de les seves obres més rodones: *La rosa púrpura del Cairo*. I no és res més que el reconeixement, a mig camí entre la lucidesa i la màgia, que, malgrat els somnis, el cine no soluciona cap problema, però sí que aconsegueix, encara que només sigui durant hora i mitja, abandonar-los a l'oblit. ■

Házael González



gat totes les
seves possibili-
tats per estar a
l'alçada d'un film que

A nys i panys d'espera i patiment i de rumors i d'esperances... però ja ho crec que ha valgut la pena, ¡quin espectacle!, ¡quina pel·lícula! La primera cosa que ens va sorprendre va ser Peter Jackson dirigint, el boig responsable de coses com *Tu madre se ha comido a mi perro* (*Braindead*) o *Agárrame esos fantasmas* (*The Frighteners*, 1996); i la segona la música, en mans de Howard Shore. Shore, ¿el compositor habitual de David Cronenberg, el creador d'algunes de les melodies més estranyes de la història del cine? Idò, hem esperat a veure què passava i la veritat és que ha estat una bona sorpresa...

Sobretot i abans que res perquè, definitivament, ha pagat la pena esperar: la pel·lícula és magnífica, adaptada perfectament l'univers del seu creador i aconsegueix transmetre tota la força i grandesa del llibre... això també es pot dir de la música. Perquè, a pesar que Shore hagi optat aquí per unes solucions bastant atípiques dins la seva producció (el leimotiv del present recorda ni més ni manco el que John Williams va compondre per a *Parc Juràssic -Jurassic Park*, Steven Spielberg 1993- o fins i tot la fanfàrria d'*Indiana Jones*, tot i que més suavitzada), és innegable que ha despla-

conté tantes situacions i possibilitats: des dels foscos cors dedicats als genets negres fins a les melodies populars dedicades als hòbbits, des de les altures del pas del Carathras fins les profunditats de Mòria, des de les terres de Mordor fins els territoris de Rivendel... i a tot això hi afegim dues estupendes cançons d'Enya, que fan la banda sonora molt més vendible sense restar-li qualitat. Així i doncs, podem sentir-nos satisfets: un treball digne per a un film digne...

¿Què és el que és curiós, però? Que aquest compositor seria, a primera vista, el més poc indicat per tractar un tema de fantasia heroica, o almanco, no seria ni d'enfora el primer en qui pensariem, ja que, en el seu currículum, hi trobam productes tan estranys i exquisits com *La mosca* (*The Fly*, David Cronenberg, 1986), *Inseparables* (*Dead Ringers*, també Cronenberg, 1988), *El silenci de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme 1991), *Seven* (David Fincher 1995)... treballs de qualitat, però sens dubte atípics, retorçuts, morbosos... ¿Com si no s'explica que sigui el compositor habitual d'un director com David Cronenberg, tan aficionat a fer voltes de rosca a l'espectador i a dur-lo a uns límits moltes vegades insuportables? ¿I que ni més ni manco que Tim Burton hagi

anat a cercar-lo, en l'única ocasió que ha prescindit de Danny Elfman, per al film més estrany que ha fet, *Ed Wood* (1994), si és que Burton ha fet mai un film que no sigui estrany)? Shore no és precisament un nin mimat per la indústria; de fet, en la seva curta producció (du treballant en el negoci poc més me vint anys), hi trobam molt pocs films que realment es puguin considerar un èxit, i probablement el de més èxit, *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), no té precisament un *score* en el qual la gent s'hi pogués fixar (el que és més famós de la banda sonora és la cançó *Streets of Philadelphia*, per la qual Bruce Springsteen se'n va dur l'Oscar aquell any). I tot i això, Peter Jackson ha confiat en ell per compondre la partitura d'un film destinat a convertir-se en alguna cosa eterna i perdurable fins al final dels temps... i ha encertat plenament. Shore ha entrat sens dubte en l'Olimp de la banda sonora i no seria estrany que rebés la preuada estatueta per aquest treball: no estaria de més que la hi donassin, així podríem disfrutar molt més, no només de les seves capacitats, que ha demostrat tan bé, sinó que a més obriria les portes a compositors semblants, gent molt interessant que habita els submons de Hollywood i no tenen mai l'oportunitat de rebre el reconeixement que mereixen... ■

Josep Carles Romaguera

Michael Haneke s'erigi, definitivament, al llarg de l'any passat, en una de les figures més importants i transcendents dins el panorama cinematogràfic mundial, gràcies a l'estrena de les seves dues últimes, i magnífiques, pel·lícules: *Código desconocido* i *La pianista*. El cineasta alemany ha confirmat, per una banda, les expectatives que va despertar en el públic quan va estrenar *Funny games*, però, per altra, ha vist com se li penjava l'etiqueta de director provocador, que busca imatges impactants i que, segons alguns, tan sols tracten de cridar l'atenció. Una sèrie de judicis i de valoracions que poden resultar lògics, però també reduccionistes i superficials, ja que penso que Haneke, efectivament un cineasta provocador, no esdevé un cineasta gratuït, que utilitzi situacions violentes i desagradables, en alguns casos portades fins el límit d'allò suportable, amb l'únic objectiu de fer-ne espectacle. La provocació del director de *71 fragmentos de una cronología del azar* resulta feridora, no tan sols a nivell emocional, sinó, sobretot, a nivell psicològic, perquè l'obra de Haneke apunta directament a la consciència de l'espectador, qui no en superarà mai les seqüeles.

Tal vegada sigui *Código desconocido*, a diferència de *La pianista* o *Funny games*, la pel·lícula en què el director alemany afronta els temes des d'una perspectiva més suggerent, però, en definitiva, igual de contundent i impactant, pel que es refereix a la visió de la societat que ens preten posar de manifest. L'inici de la pel·lícula resulta prou significatiu, en aquest sentit. A la pantalla, apareix una nena sordmuda, que pertany a l'escola de música on treballa un dels personatges del film, i que realitza una sèrie de gestos que els seus companys, també sordmuts, no aconsegueixen desxifrar. L'escena esdevé, al cap i a la fi, una concisa, però efectiva i demolidora, metàfora de la societat contemporània occidental, en la qual predomina la incomunicació, en què cada un dels seus habitants sembla usar un codi personal i distint al de la resta.

A continuació, ens traslладem als carrers de París, on coneixerem, a través d'un meravellós i mesurat pla seqüència, alguns dels protagonistes de la pel·lícula, dels quals Haneke ens oferirà comptades dosis d'informació, ja que *Código desconocido*, parteix, com indica un explícit subtítol a l'inici, del relat incomplet de diversos viatges, protagonitzats per distints personatges que en algun instant, per atzar, es creuen. Així doncs, seguirem Anne, una dona que aspira a triomfar com a actriu de cinema, Georges, el seu marit i reporter de guerra que passa llargues temporades a Kosovo, Jean, el germà menor de Georges, qui no vol seguir treballant la granja familiar, tal i com desitja el seu pare, Maria, una immigrant romanesa que mendica pels carrers de la capital francesa i envia els diners que recull a la seva família, i Amadou, un jove d'origen africà que treballa com a professor a l'escola de música per a nens sordmuts.

El conjunt de les històries permetrà Haneke realitzar una contundent i ferotge crítica a la societat actual, posant en evidència que, en el nostre comportament diari, s'hi amaguen actituds intolerants i xenòfobes. A l'esmentat pla seqüència, Jean llença un paper de manera despectiva a les mans de Maria, que demana almoïna, la qual cosa provoca la reacció airada d'Amadou, qui li reprimina el fet. Tot acaba en una dis-

puta al carrer i amb la intervenció de la policia, que deixa marxar Jean, arresta Amadou i comprova la situació il·legal de Marie, que serà, posteriorment, deportada. És aquesta tan sols una situació, la primera, de les moltes que al llarg de la pel·lícula serviran Haneke per descobrir-nos que el concepte de civilització, avui dia, està lluny de ser assolit per part de l'home.

Código desconocido esdevé una visió desoladora, pessimista, que ens demostra, mitjançant un paral·lelisme esgarriós, que les distàncies entre la guerra dels Balcans i la societat occidental són, tan sols, geogràfiques. Mentre en un lloc es desenvolupa una guerra, amb milers de víctimes innocents, coneguda pels mitjans de comunicació, en l'altra, ja sigui París, Londres o Nova York, éssers anònims tracten de sobreviure a la misèria, el racisme i la incomunicació. En definitiva, ambdues situacions són el producte de la imperícia dels homes, de la seva incapacitat per fer front als mateixos problemes de sempre. Coherent i exemplar resulta el desenllaç de la pel·lícula, que no revelarà aquí, però que posa en evidència la manca d'enteniment entre els homes i l'estat primitiu de la nostra societat, alhora, que sembla proposar, com a solució, començar pel principi, ja que no sembla que encara estiguem preparats per l'ús del llenguatge natural humà. ■



Gabriel Genovart

Per a un col·leccionista de programes de cinema, molts dels exemplars de la seva col·lecció li solen evocar un enfilall de vivències, suscitar una constel·lació de sentiments, remoure un seguici de records. Repassar una vella col·lecció de programes de mà equival a rememorar la pròpia biografia personal: cada pel·lícula i el pasquí mateix apareixen vinculats a unes experiències, a unes

emocions i a unes remembrances íntimes que converteixen aquests documents gràfics en objectes inevitablement proustians, perquè quasi sempre ocorre que un fragment de la nostra vida roman lligat indissolublement a la policromia d'aquests petits *somnis de paper*.

En moltes ocasions, un pasquí ens porta uns records que apareixen associats al context psicològic en què tingué lloc l'experiència de la visió d'a-

quella pel·lícula determinada i roman vinculat, per això mateix, a la tonalitat vital d'un moment donat de la nostra existència: la infantesa (en les seves diferents etapes), la preadolescència, la pubertat, l'adolescència, la primera joventut... Altres vegades, es tracta de pel·lícules que no vérem per pura impossibilitat cronològica, simplement perquè eren històricament anteriors als nostres dies o a la nostra precocitat cinèfila; i ens haguérem de conformar en somniar com en serien, de fascinadores aquelles històries que, en una superfície reduïda i amb una admirable capacitat de síntesi, concentraven i condensaven les imatges dels vells pasquins (record, per exemple, haver-me passat hores i hores embambat amb els programes de mà de pel·lícules dels anys trenta i principis dels anys quaranta, tot projectant la meua fantasia en les escenes i figures d'unes composicions i il·lustracions gràfiques magistrals per imaginar les històries més apassionants: *Las manos de Orlac*, *La diosa de fuego*, *Mares de Java*, *La sombra de Frankenstein*, *La garra escarlata*, *El fantasma de la ópera*, *El libro de la selva*, *La venganza del hombre invisible*, *Las mil y una noches*, *El ladrón de Bagdad*, *La torre de Londres*, *Jack el Destripador...*, són algunes d'aquestes joies capaces de desencadenar les fabulacions d'un al·lotet fantasiós). En altres casos, també, un programa de mà ens pot portar el record d'una frustració, perquè es tracta d'una pel·lícula que, per haver estat del "nostre temps", haguéssim pogut veure perfectament; però, ah!, la censura no ens ho permeté.

Sempre que remir la meua vella col·lecció (aqueixa "arqueologia de somnis perduts", que diria Terenci Moix), quan arrib a *Escuela de sirenas*, es fan presents uns mateixos records: jo tenia cinc anys i no m'hi deixaren entrar, perquè ja era *massa gran* per veure una pel·lícula tan *verda*. (I això de "verda", què volia dir? -em demanava, desconcertat).

Puc recordar els detalls d'una escena deliciosament costumista: Anar al cinema, les tardes de diumenge, revestia a vegades en el meu poble -i supòs que també a molts d'altres llocs-



...quan arrib a Escuela de sirenas, es fan presents uns mateixos records: jo tenia cinc anys i no m'hi deixaren entrar, perquè ja era massa gran per veure una pel·lícula tan verda.

el caràcter d'un ritu coral. En determinades ocasions, hi anàvem, en comitiva, tota la família: els pares, els fills, qualque cosí, una tia fadrina, una altra que era viuda, tres o quatre veïnats i qualque amic de la nostra edat que s'hi afegia a darrera hora, perquè aquell dia els seus pares no l'hi podien acompanyar. Els al·lots ens solíem portar el berenar preparat de casa: dues llesques de pa amb companatge (o, si més no, un grapat de galetes d'Inca amb una pastilla de xocolata) per consumir en el temps del descans -els programes quasi sempre eren dobles- o durant la primera pel·lícula, si entrava la talent. I aquell dia era una d'aquestes ocasions especials: un típic programa *Metro Goldwyn Mayer* de cinema familiar, aparentment apte per a totes les edats.

I era un programa especialment prometedor: *Tarzan en Nueva York*, en primer lloc (o de "complement"), i *Escuela de sirenas* de pel·lícula "bona" (o de base, que solien dir els entesos). Aquell diumenge capvespre hauria pogut ser una més de tantes belles tardes de cinema, però a certs personatges influents del poble, cen-

sors improvisats i més papistes que el Papa, els va passar per l'olla que, al marge de la qualificació moral que portava oficialment la pel·lícula, *Escuela de sirenas* era un film indecent. "Tantes dones exhibint-se en banyador...!", es veu que degueren pensar, escandalitzats, aquells aprenents de Torquemada; i, per pressió d'algunes de les forces vives locals, l'empresa del Teatre es veié obligada, hora per hora, a prohibir, en el darrer moment, l'entrada als menors a aquella pel·lícula suposadament tan immoral. (I què és una pel·lícula verda? -li vaig demanar a un nin més gran que jo-. *Que si la veus, fas un pecat mortal* -em contestà-. I un pecat mortal, en aquell temps, no era cap broma: un tot sol bastava per anar a l'Infern).

Així que, encara no havia la nostra comitiva voltat el cantó del carrer del Teatre, quan ja ens arribà el primer senyal d'alarma. Topàrem una madona que ens digué:

-Que anau a n'és cine? Idò aquests al·lots no podran passar a veure Escuela de sirenas. Diuen que l'han posada sa primera i només hi deixen entrar sa gent major. Ets al·lots hauran d'esperar

a defora i, després, els deixaran passar a veure sa pel·lícula d'en Tarzan, que l'han posada sa darrera.

-I ara volem dir que no em deixaran passar amb aquest al·lotó -exclamà una mare, que també s'encaminava al cinema i portava de la mà un infant de devers tres anys-. Si encara no sap què veu, sa criatura.

-Ara no sé si és a partir des quatre o des cinc anys que no poden entrar -respongué la nostra informadora-. Ub! -afegi-, ja hi ha un munt d'al·lots en es portal, que no els han deixat passar.

Quan arribàrem a l'entrada del Teatre, així mateix varen provar de fer-me passar per maia. Malgrat tenir cinc anys, com que era físicament disminuïdó, digueren que en tenia tres...

-No -digué el porter, remenant el cap-. Aquest al·lot és més vell.

-Bé, va fer es quatre la setmana passada -li replicà la meva tieta, que feia la llengua-. Em volem dir què té més?

-Idò, si en té quatre, ja no pot entrar -contestà el porter tot cremat, donant la qüestió per acabada.

I així va ser com em deixaren a defora. Amb el berenar.

Com és sabut, la Metro Goldwyn



Mayer es va especialitzar en un tipus de pel·lícules que podríem qualificar de "cinema per a tota la família"; unes pel·lícules concebudes per agradar a públics de totes les edats, de totes les condicions i de totes les latituds geogràfiques i, en particular, a tots els grups familiars que, com el nostre aquell dia, anaven plegats a les sessions de les tardes de diumenge. En aquell temps, com amb el rosari del Pare Payton, la família que anava al cine unida, romania unida; i les pel·lícules de la Metro funcionaven igual de bé tant en els mateixos Estats Units com a un poblet de la Patagònia, a Honk Kong, a Austràlia, a qualsevol país europeu, a la Unió Sud-africana i a les Illes Balears. És a dir, que quasi sempre eren un èxit tant a Mallorca com a "fora de Mallorca"; i naturalment, també, en el meu poble d'Artà. Sembla com si els executius de la Metro, des dels seus despatxos de Hollywood, haguessin tingut molt presents comitives familiars-veïnals com aquella nostra que, un diumenge d'hivern de finals de 1949 o començos de 1950, es dirigia tota xalesta al Teatre, disposat a passar, tot-hom que la formava, un capvespre de cine feliç.

La majoria de les pel·lícules de la Metro eren, per aquesta raó, immaculadament blanques; i *Escuela de sirenas* obeïa rigorosament a les estratègies de producció i als dissenys comercials de l'afamada factoria del lleó. Qui més qui manco es podia delectar amb els exercicis natatoris d'Esther Williams, amb els números musicals de Xavier Cugat o de Harry James i les seves orquestres fastuoses o amb les fantasioses coreografies aquàtiques d'aquella espècie de "natació sincronitzada" *avant la lettre*. I a més de tot això, els al·lots i la resta del públic encara érem capaços de riure per les butxaques amb les bajanades de Red Skelton, un dels pitjors actors còmics de tota la història del setè art.

Però justament aquell diumenge, a Artà, malgrat ser aleshores (i dintre les limitacions pròpies d'aquella època) un dels pobles possiblement més oberts i més cultes de Mallorca -i malgrat haver estat també un lloc



on la censura cinematogràfica va ser quasi sempre, en relació als menors d'edat, bastant laxa-, a algú se li entrecol·locaren les neurones i ens mutilà una tarda de cine. Tanmateix, emperò, posats a triar, segur que la majoria dels integrants d'aquell expectant públic infantil, que pul·lulava a l'entrada del Teatre mentre els adults veïen *Escuela de sirenas*, preferien la pel·lícula de Tarzan a la d'Esther Williams. Així que la desgràcia

tampoc no va ser massa grossa. Ens quedarem resignadament a defora amb la nostra frustració momentània, qui més qui manco s'empassolà el seu berenar, jugàrem una estona per llevar-nos el fred i esperàrem que ens obrissin les portes per entrar a veure les aventures d'aquells herois de la nostra infantesa que eren Johnny Weissmuller, Johnny Sheffield, Maureen O'Sullivan i la moneia Xita. Ens havien deixat sense la reina de les pis-

cines, però ens quedava el rei de les selves: *Tarzán en Nueva York* era a punt de començar.

No sé quants d'al·lots ens arribàrem a aplegar, aquell capvespre, davant el Teatre, però hi devia haver els de mig poble. El que sí record perfectament és que hi havia en Josep Melià, que devia tenir aleshores deu o onze anys.

Molts d'anys després d'aquell dia, en Melià i jo, prenem cafè a un bar de Madrid. Devia ser devers l'any 1979 o 1980, quan els vídeos domèstics tot just començaven a introduir-se amb força en el mercat.

-Abir—em digué en Melià amb un cert entusiasme— vaig aconseguir una còpia d'Escuela de sirenas!

Jo em vaig posar a riure.

-Aquella pel·lícula que no poguérem veure a Artà quan érem al·lots—vaig respondre, anticipant-me al que ell anava a dir—. Ja me'n record que tu també hi eres en es portal des Teatre, aquell diumenge.

Ni ell ni jo havíem oblidat aquell pas. I cap dels dos havia tornat tenir

l'oportunitat de veure aquella pel·lícula, que després el vídeo ens permetria recobrar, encara que fos amb una còpia pirata; com si se'ns retornàs quelcom que ens havien furat quan érem nins: el caramel·lo que uns adults desaprensius havien pres de la nostra boca d'infants just a la porta del Teatre Principal del nostre poble.

En Melià—l'estimat i enyorat amic, desaparegut prematurament, no fa molt, d'entre nosaltres— comentà llavors amb nostàlgia, dirigint l'esguard de la memòria cap als nostres anys infantils:

-*Què ho eren de bons, aquells diumenges de cine! I llavors, entre setmana, hi havia un dia especial, un dia estel·lar, que era es dijous; quan penjaven, en es cap de cantó de s'estany de can Botigueta, ses postals de ses pel·lícules que havien de fer es diumenge vinent. Plantats allà davant, mirant quadre per quadre, imaginàvem tot allò que havíem de veure. I, a vegades, sa nostra imaginació superava de molt sa mateixa pel·lícula...*

Potser mai, ningú de nosaltres, arribà a fer com en Truffaut, que robava, de nin, alguns d'aquells quadres

per portar-se'ls a casa. Els robàvem, això sí, amb els ulls i ens portàvem aquelles imatges a la ment, tot esperant amb il·lusió la tarda del diumenge. D'Escuela de sirenas, ens haguérem de conformar amb això: aquelles postals, el programa de mà i la nostra pròpia fantasia.

I era el cas que Escuela de sirenas havia circulat quasi per tota la geografia espanyola sense cap problema de censura. Sense anar més enfora: a Búger la projectaren en el mateix saló parroquial. Ho sé de don Joan Pastor, un capellà amic meu que va ser durant molt d'anys rector d'aquell poble. Ell mateix la va contractar per a distracció i esplai de la seva feligresia.

-Però..., si Escuela de sirenas—exclamava ell, molt sorprès, quan jo li contava el que havia ocorregut en el meu poble amb aquella pel·lícula— l'haguessin poguda veure ets ermitans i tot!

Ja ho deia en Pep Melià, ironitzant finament sobre aquella feta de la nostra infantesa:

"A Artà—escrigué en una ocasió—, en aquell temps, com que no hi havia pecats, s'inventaven". ■



Joan Buades Crespi

S'entén per migració o moviment migratori qualsevol desplaçament de població que impliqui un canvi de residència. Tota migració comporta dos conceptes que es complementen entre si: emigració i immigració. S'anomena emigració el trasllat de població d'un lloc cap a un altre. En canvi, s'anomena immigració l'arribada de població a un territori procedent d'un altre. És tracta, doncs, del mateix fenomen vist des de l'espai emissor o des del receptor. Cada migrant és a la vegada emigrant i immigrant.

Els moviments migratoris obeeixen a unes causes expulsives que es donen a l'indret de sortida i a unes de caràcter atractiu que es presenten al d'acollida, allò que es coneix com a *push i pull* a la literatura anglosaxona. Des de la mateixa presència de l'home sobre la terra, aquestes causes fossin d'ordre natural, religiós, polític o econòmic varen generar grans fluxos migratoris d'unes regions a altres del nostre planeta. Dins aquest llarg període de temps es poden distingir dos grans cicles migratoris que tenen en els descobriments geogràfics de finals del segle XV la fita que assenyalava la finalització del primer i l'inici del següent. Malgrat la importància de les migracions anteriors a l'esmentat segle, només ens ocuparem de les esdevingudes a la segona de les etapes.

Des de principis del segle XVI fins a l'actualitat s'han produït i es produeixen desplaçaments de considerables masses de població a grans distàncies. Dins la història dels moviments migratoris, aquestes onades migratòries transoceàniques han estat, sens dubte, les de més repercussió ja que han contribuït a transformar el repartiment dels grups humans sobre la superfície de la terra, a modificar profundament la geografia humana de grans extensions i a originar l'aparició de noves comunitats molt enfora del seu lloc de procedència. Els corrents migratoris transoceànics que més transcendència assoliren en aquest cicle, -a causa del volum de gent mobilitzada i pels efectes que varen provocar-, varen ser el tràfic d'esclaus d'Àfrica a Amèrica entre els se-

gles XVI i XIX i l'allau emigratòria europea a ultramar esdevingut en el decurs del segle XIX i el primer terç del XX.

Es calcula que entre 1517 i 1850, uns vint milions de negres africans foren traslladats forçosament des del seu continent a Amèrica per treballar com a mà d'obra esclava a les plantacions tropicals que els europeus posseïen a les seves colònies americanes. Gairebé el 40% del contingent fou embarcat en el segle XVIII, a raó d'uns

80.000 o 100.000 per any, essent la Gran Bretanya la gran dominadora del tràfic negrer gràcies a disposar d'uns 200 vaixells que transportaven anualment al voltant d'uns 50.000 esclaus.

La més significativa de totes les onades migratòries transoceàniques va ser la protagonitzada per uns 65 milions d'europeus que entre 1815 i 1914 s'establiren a les zones temperades d'Amèrica, Austràlia, Nova Zelanda i Sud-àfrica. L'excedent de po-



Amèrica, Amèrica, una de les millors pel·lícules sobre l'emigració

blació ocasionat pel nou cicle demogràfic de caràcter alcista que es va iniciar al Regne Unit a finals del XVIII i es va estendre per Europa continental en el XIX, les diferents crisis del capitalisme industrial i l'endarreriment de l'agricultura dels països mediterranis i d'Europa oriental juntament amb les polítiques poblacionistes engegades pels nous estats americans expliquen aquesta allau humana sense precedents en la història de la humanitat. La majoria dels

col·lectius que participaren d'aquesta emigració massiva s'assentaren sobretot a Nord-amèrica i en menor mesura al territori de les noves repúbliques sorgides arran de la independència de les colònies espanyoles d'Amèrica. Aquest procés atlàntic iniciaren els habitants de les Illes Britàniques incorporant-se posteriorment alemanys, escandinaus, italians i eslaus.

Els ciutadans de l'Estat espanyol s'afegiren a l'èxode a unes dates més endarrerides. A mitjans del segle XIX la seva contribució en el poblament dels països nous de les Amèriques encara era molt reduït. El gran corrent emigratori es va obrir al voltant de 1880 i es va tancar a la dècada dels trenta del segle XX. Entre 1880 i 1930, es calcula que uns tres milions i mig d'habitants de l'Estat espanyol s'embarcaren cap a Amèrica, dels quals prop d'un milió s'establiren definitivament a diferents països iberoamericans, sobretot a l'Argentina, l'Uruguai i Cuba. Les Illes Balears també participaren en aquest procés emigratori i un nombrós contingent dels seus habitants va prendre part al flux experimentat en el decurs d'aquests cinquanta anys. L'Argentina, l'Uruguai, Xile, Puerto Rico i Cuba varen les principals destinacions escollides pels illenes, encara que un notable col·lectiu, no va voler patir les penúries de les llargues travessies atlàntiques i es va adreçar cap a dos indrets propers de la Mediterrània: França i la seva colònia d'Algèria, que juntament amb l'Argentina constitueixen els espais que més balears acolliren.

En els darrers anys de la dècada dels quaranta del XX, nombrosos europeus procedents dels països que patiren les conseqüències dels conflictes bèl·lics que devastaren el continent emprengueren la ruta tradicional d'Amèrica. En aquesta segona onada transoceànica també hi va intervenir un nombrós contingent d'habitants de l'Estat espanyol obligats a marxar per motius polítics o per escapar de la fam de la postguerra. D'exiliats se'n comptabilitzen uns quaranta mil, mentre que la xifra dels que partiren per motivacions econòmiques entre

1947 i 1965, supera el milió.

Un altre tipus de moviment migratori internacional que no implica el desplaçament a grans distàncies és el que es va produir a Europa entre 1950 i 1973. Provocat pel desenvolupament industrial accelerat d'alguns països d'Europa Occidental que necessitaven mà d'obra forana per treballar en les ocupacions laborals més dures i pitjor retribuïdes, va orientar un flux emigratori des dels països mediterranis europeus, Nord d'Àfrica i Turquia cap a la República Federal d'Alemanya, Suïssa, Gran Bretanya, França, Bèlgica i Països Baixos. En aquests anys partiren de les àrees mediterrànies esmentades més de deu milions dels seus habitants que es convertiren en immigrants en els estats d'acollida.

Les migracions interiors que es donen dins les fronteres d'un mateix país constitueixen la tercera modalitat de moviments migratoris. Originades per la diferent riquesa que hi pugui haver entre les diferents regions d'un mateix estat, condueixen a una redistribució dels seus habitants provocant forts desequilibris poblacionals i el creixement espectacular dels nuclis urbans receptors. L'èxode rural, entès com a emigració del camp a la ciutat, va desplaçar massivament, entre 1950 i 1970, a nombrosos agricultors de les deprimides àrees rurals de l'Estat espanyol i d'Itàlia meridional cap a les industrialitzades urbs de Madrid, Catalunya, el País Basc i del nord d'Itàlia. Ara per ara, l'èxode rural constitueix una de les nombroses tragèdies del tercer món, l'enfollidora explosió demogràfica que pateix, impulsa diàriament grans masses de pagesos a adreçar-se cap a unes ciutats que de fet ja s'han convertit en les aglomeracions més grans del planeta. Aquest fenomen d'hiperurbanització ocasionat per l'assentament dels immigrants ha desbordat la capacitat de les seves infraestructures i el sorgiment de barris de barraques amb condicions de vida infrahumana.

Les Balears, arran del "boom" turístic esdevingut a la dècada dels seixanta del segle XX, també es varen veure afectades pel procés migratori interior registrat a l'Estat espanyol i

Pel que fa a les Balears, l'onada immigratòria atreta pel desenvolupament turístic ha tingut la seva continuació amb altres tres de molt distinta procedència que es feren paleses en el segon quinquenni dels noranta.

passaren d'ésser un centre emissor d'emigrants en un indret receptor d'immigrants peninsulars. Avui, quan ja som en el segon any del segle XXI, l'emigració balear a ultramar constitueix un record llunyà, ja gairebé desaparegut de la memòria de la nostra col·lectivitat i el mateix succeeix en els països europeus protagonistes del flux emigratori transoceànic cap a les Amèriques. Dissortadament hem ha-

nyans noranta, amb uns efectius humans procedents, ara, de l'Europa de l'est, com a conseqüència de la desfeta de la Unió Soviètica i de la crisi del sistema econòmic dels altres països que integraven el Pacte de Varsòvia.

A l'Estat espanyol, l'assentament de col·lectius d'immigrants per motivacions econòmiques era un fet gairebé desconegut fins mitjans de la dè-

ens plantegen l'explosió demogràfica del món subdesenvolupat o les penúries econòmiques que pateixen les antigues colònies espanyoles i el creixent envelliment de la població de l'Estat espanyol causat per l'espectacular descens de la taxa de natalitat que genera una demanda de mà d'obra sense qualificar per treballar en els oficis que més esforç laboral requereixen.

Pel que fa a les Balears, l'onada immigratòria atreta pel desenvolupament turístic ha tingut la seva continuació amb altres tres de molt distinta procedència que es feren paleses en el segon quinquenni dels noranta. Una, integrada també per gent originària de la Península, es va establir a les Illes per treballar en construcció d'habitatges i en l'obra pública del Pla Mirall. La segona, la integren ciutadans de dos països de la Unió Europea: el Regne Unit i Alemanya que han adquirit un notable percentatge dels habitatges bastits pels anteriors. El tercer col·lectiu d'immigrants es compon sobretot de magribins, subsaharians i llatinoamericans i el seu assentament obeeix a l'escassetat de mà d'obra per treballar a l'agricultura i a la construcció. Els 47.589 immigrants estrangers "legals" censats a les Balears per la delegació del Govern per a l'estrangeria i la immigració, juntament amb els que encara no tenen la documentació per ésser reconeguts com a tals, però que s'inscriuen en els padrons municipals per gaudir de certs drets i amb els peninsulars del darrer flux, han provocat que la població de les Balears se situï al voltant dels vuit-cents mil habitants, és a dir, un mig milió més que la qui havia el 1900.

Gairebé tots aquests grans moviments migratoris, els històrics i els actuals, s'han canalitzat dins unes ordenades demogràfiques i econòmiques que han impulsat els excedents humans a desplaçar-se cap a altres indrets a la recerca de millors perspectives econòmiques. Els protagonistes de la migració assimilen els dos conceptes intrínsecs al seu desplaçament, pels qui els veuen marxar són emigrants mentre que pels qui els acullen són immigrants. ■



gut d'evocar aquest fet a través de les informacions oferides pels mitjans de comunicació sobre la gent que diàriament forma llargues cues davant les dependències de les ambaixades dels estats italià i espanyol a Buenos Aires a la recerca d'un visat que els permeti sortir del caos social i econòmic que pateix l'Argentina i emigrar al país d'on procedien els seus avantpassats o ells mateixos.

Aquests esdeveniments certifiquen el que succeeix actualment als països que integren la Unió Europea. Des dels anys cinquanta del XX, el terme immigrant ja era l'habitual en els estats més avançats de la Unió per referir-se a la mà d'obra estrangera que va propiciar el seu desenvolupament industrial. Aquest corrent, interromput arran de la recessió econòmica de 1973, es va reprendre en els

cada dels noranta. Des de l'any 1995 fins el 2001 la població immigrant establerta a la geografia estatal ha augmentat en un 121'91%, comptabilitzant-se a l'actualitat un total de 1.109.060 immigrants. Aquesta estadística, que només fa referència als que disposen de "papers" i que encara s'incrementaria considerablement si recollís els qualificats com a "il·legals", demostra que l'Estat espanyol s'ha consolidat en aquests darrers sis anys com un país d'acollida. Per procedències destaquen els originaris del Magrib amb un 21%, als quals segueixen de lluny els equatorians amb un 8%. Les pasteres que solquen les aigües de l'Atlàntic i de l'estret de Gibraltar cap a les Canàries i Andalusia, respectivament i els avions "pastera" que creuen l'oceà des de l'Amèrica del sud en un tragar incessant,

EN PUNTA



SETEMBRE 2001
S'INTEGRA A DÍ7 UN
NOU DIRECTOR D'ART

JULIOL 2001 DÍ7 OBRI
DEPARTAMENT DE MITJANS
PROPI INCORPORANT UNA NOVA
PROFESSIONAL

MARÇ 2001 REESTRUCTURACIÓ
DELS SERVEIS AL CLIENT DE
DÍ7 I CREACIÓ DE DOS EQUIPS
DE COMPTES

GENER 2001 DÍ7 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

Jordi Martí

En el primer terç del segle XX, Berlín va formar, juntament amb Viena i Praga, un triangle o trinitat daurada de la cultura centreeuropea, que és tant com dir de la cultura feta amb la voluntat de superar les barreres nacionals i d'ésser, abans de res, europea. Del cinema fet a Viena i a Praga ja me n'he ocupat a articles anteriors. Ara li toca el torn a Berlín, capital d'una cinematografia, l'alemanya, tan prodigiosa com, a vegades, poc coneguda al nostre país.

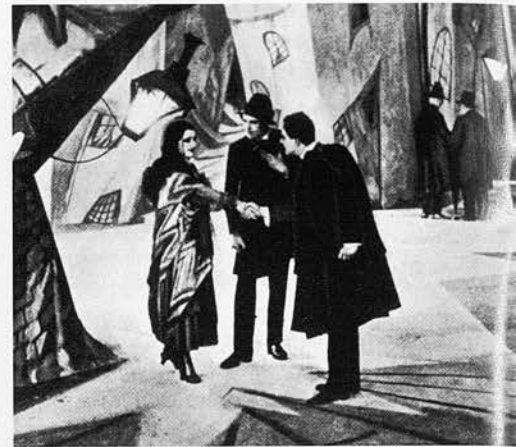
Sembla ser que a Alemanya i, en concret, a Berlín, l'invent del cinematògraf va seguir un procés paral·lel i simultani al de França. Així, Max Skabnowsky va oferir el 1895 la primera projecció pública d'un film rodat amb una càmera similar a la dels Lumière, dos mesos abans que aquests fessin la seva famosa primera projecció a París. Ara bé, l'èxit del cinematògraf a França va ser de tal magnitud, que París es va convertir en la veritable capital europea del cine en aquells primers anys. Quan l'any 1910 Erich Pommer va fundar la primera productora alemanya a Berlín, la Decla, aquesta va sorgir com una filial de la parisencà Éclair. Les primeres produccions de la Decla varen ser molt desiguals, amb una curiosa preferència pels curtsmetratges de contingut eròtic.

Durant la Gran Guerra es va cons-

tituir la mítica productora Ufa, de capital estatal, fundada per cobrir, amb els seus beneficis, les despeses de la contesa bèl·lica. Doncs bé, va ser a partir de 1919, una vegada acabada la guerra i gràcies, per un costat, a la Ufa i, per l'altre, a la confluència a Berlín d'un grup de directors, actors i guionistes, alemanys i estrangers, amb altes dosis de geni i d'inquietuds artístiques, que va esclatar l'època daurada del cine alemany. La major part d'aquesta cinematografia es va circumscriure a l'àmbit estètic de l'expressionisme, moviment originalment pictòric, que va ser entès pels artistes alemanys com un concepte general de l'art i de l'existència i que quasi tot d'una va calar dins altres àmbits expressius, com el literari, el teatral i, inevitablement, el cinematogràfic.

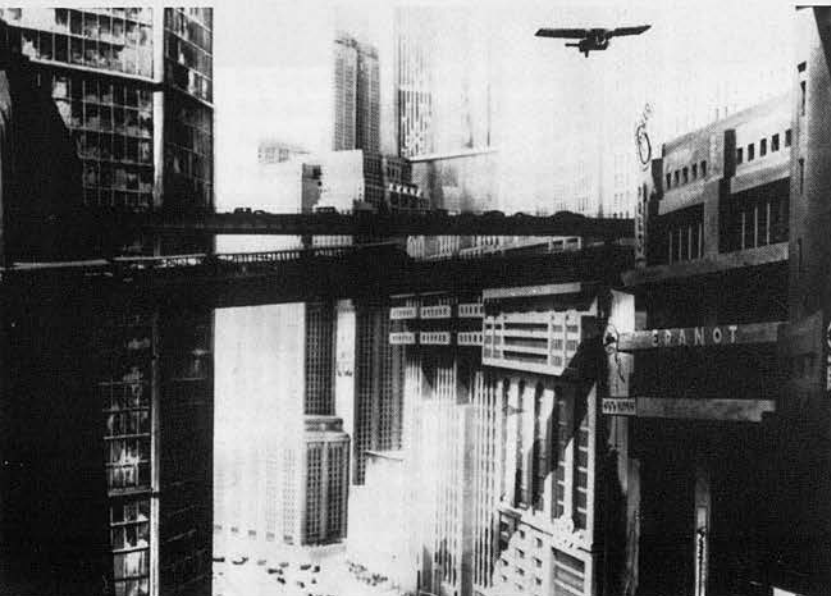
L'expressionisme alemany, des de la seva vessant més metafísica -la captació de l'esperit humà en la seva essència i no en el seu aspecte transitori- fins a les derivacions crítiques o satíriques envers la realitat sagnant de la guerra recent i de les seves conseqüències socials i polítiques -fam, atur, injustícies socials-, va impregnar el món artístic germànic durant els anys difícils de la República de Weimar.

Un antecedent del cine expressionista el constitueix el film *El estudiant de Praga* (1913), del danès Stellan Rye i de l'alemany Paul Wegener. Ara bé, l'esclat de la nova estètica expressionista, que tanta influència tindrà en la posterior evolució de la història del cine mundial -com ara, en el cinema negre americà dels anys trenta i quaranta, o en la filmografia d'un Orson Welles, per posar solament dos exemples-, es produirà entre



1920 i 1922. En aquests anys se succeeixen les estrenes d'*El Golem* (1920) del mateix Wegener, *El gabinet del doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene, la sèrie de pel·lícules sobre el Dr. Mabuse de Fritz Lang i la mítica *Nosferatu* (1922) de Murnau.

El cine expressionista es va anar diversificant i sofisticant amb aportacions prou interessants com *El últim* (1925) de Murnau; la temàtica futurista de *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, visió molt crítica d'un món futur dominat per la tècnica i on l'ésser humà esdevé un apèndix més de les màquines; o la incorporació del sonor a *M. el vampir de Düsseldorf* (1931) del mateix Lang, magistralment protagonitzada per l'hongarès Peter Lorre, que després va realitzar una prodigiosa carrera de secundari a Hollywood, de la qual va deixar constància en el seu llibre *Afectes secundaris* Eduardo Jordá. Però cap d'aquests films posteriors va arribar al ressò popular de *Nosferatu* o *El gabinet del doctor Caligari*. Aquesta darrera va ser exhibida al mateix cine de París durant set anys, entre 1920 i 1927, i els seus decorats, dissenyats pel txec Alfred Kubin, entre cubistes i gòtics, varen definir el que el públic encara ara entén com a estètica expressionista. *Nosferatu*, per la seva part, una recreació molt particular del mite de Dràcula, amb els seus jocs d'ombres amenaçants i el seu inconfusible vampir-recreat fa uns anys, en un homenatge gens dissimulat, per Francis Ford Coppola al seu *Dràcula*-, va deixar una llarga i fructífera empremta en el cine de terror posterior. ■



Josep Carles Romaguera

Com et sents, José Luis, després d'un any tan frenètic amb estrenes, promocions, festivals de cinema, etc.?

Cansat, tinc ganes de recuperar el meu propi temps i no tenir aquesta sensació d'abandó.

Un cineasta com tu, que sempre ha rebut el recolzament de la crítica, però mai no ha gaudit de l'acceptació del públic majoritari, ¿se sorprèn per l'èxit popular d'*En construcción*?

Sí, la veritat és que sí. Jo crec que no he claudicat en res, perquè aquesta pel·lícula està feta amb els mateixos criteris amb què he fet les altres. Llavors quan tracto d'explicar-m'ho crec que es deu al fet que la matèria prima comporta una vocació de cinema popular del qual estava exempt el meu cinema anterior. Encara que això és discutible, perquè *Innisfree* té elements populars, però és diferent perquè allà es creuaven altres temes com la representació i el llegat del cinema i a *En construcción* tindriem, en primera instància, que és la meva primera pel·lícula humanista, en el sentit que el personatge és el centre del film.

¿Com vares reaccionar quan et concediren el Premi Nacional de Cinematografia?

Em prenc amb enorme distància aquests esdeveniments. He de dir que em vénen molt bé els diners, perquè ten en compte que porto treballant en una pel·lícula i cobro el mateix si la faig en dos mesos o en tres anys; desgraciadament he tardat tres anys i, per tant, estava gairebé arruïnat. Així que ho vaig acollir amb enorme satisfacció.

¿I el reconeixement?

Doncs, està molt bé (riu). Em facilita les coses per plantejar el següent projecte. Però és estrany i confús que s'entregui un premi tan institucional per a una trajectòria i una obra tan poc institucionals, que no té res a veure amb el cinema que ells propugnen, ni amb el cinema que es defensa, ni amb els models industrials que tracten de proposar sinó imposar.

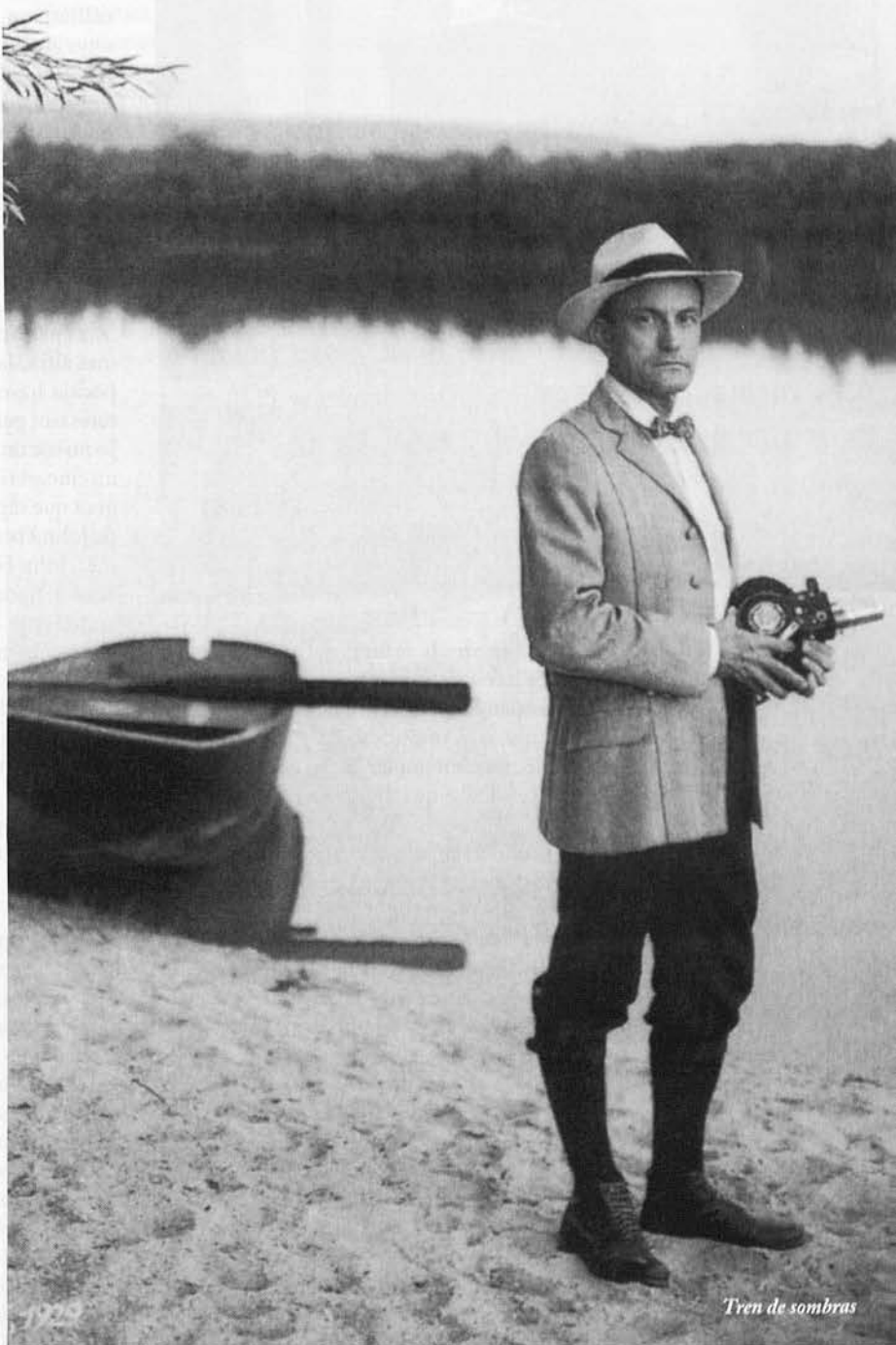
Si no t'importa, voldria, ja que citaves *Innisfree*, fer un recorregut per la teva memòria i començar per aquesta pel·lícula. ¿Quin va ser el

punt de partida d'aquell projecte?

Sempre hi ha més d'un punt de partida, perquè en mi ja vagava la idea de recuperar certs llegats del cinema documental, contemplat aquest des d'una perspectiva molt lliure, fins i tot transgredint, els seus propis límits.

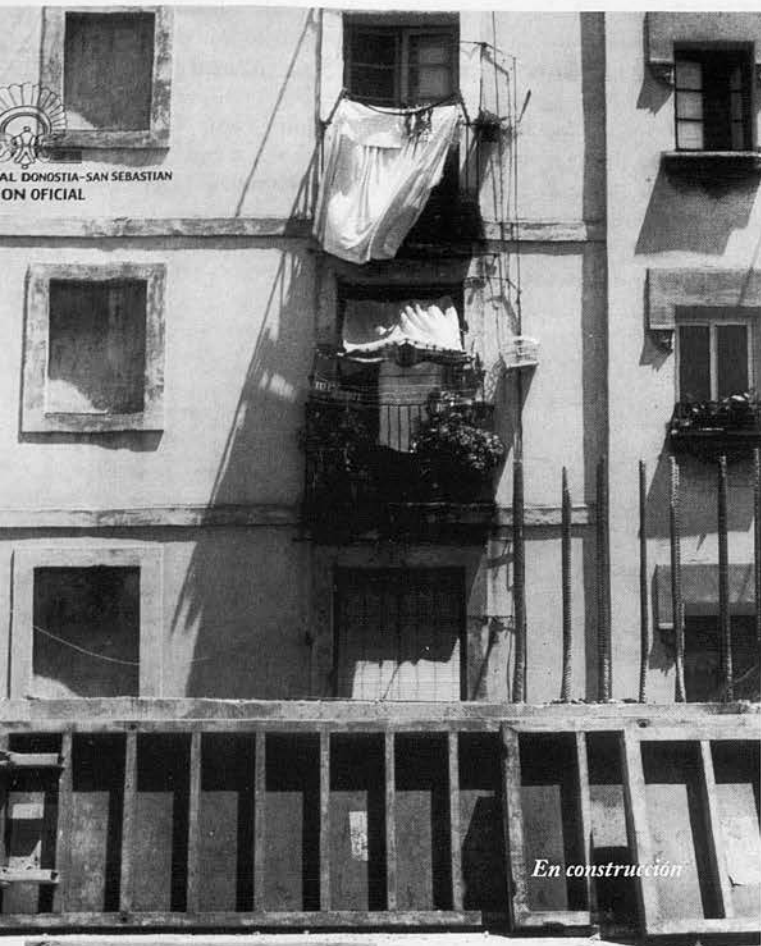
Això no es concreta fins que trobo, fruit de l'atzar, el poble. Jo feia un viatge per Irlanda, guià per diverses

peregrinacions musicals i literàries. Llavors, al topar amb aquest poble, anomenat Cong, vaig veure un graner completament begut que parlava, sol pel carrer, de John Ford, "*Great director!*" (Guerin fa veu d'embriac). Llavors em va semblar un cas excepcional de com una localitat havia interioritzat el cinema, entès aquest com un llegat cultural i viscut de tal ma-



Tren de sombras

Tot em remetia realment al western, que és el meu gènere favorit, el qual em provocà la meua primera gran seducció cinematogràfica. La mítica del western i la cultura irlandesa estan íntimament lligats.



nera, que per entendre la realitat del poble no sols s'havia de remuntar als celtas, els normands i els conflictes amb els britànics, sinó que, inexcusablement, havies de contemplar el rodatge d'una pel·lícula que hi havia quedat com un pòsit mític. Això m'atragué molt i, alhora, em donà la possibilitat de plantejar la realització d'un llargmetratge cinematogràfic amb John Wayne, la qual cosa tenia possibilitats de ser finançada.

Així que l'origen és una proposta documental sobre un lloc concret...

Sí, però diria millor que l'encontre amb un lloc. És curiós perquè les meves pel·lícules han nascut del fet d'haver explorat una petita geografia. Sorgeixen de l'estudi d'un espai físic, que et porta a preguntar-te qui l'ha poblat abans, per què s'ha anat definint d'aquesta manera. Quan penso en això me n'adono de com n'és de fortuït, tot i que el vent bufa cap on vol, com deia Bernanos. Jo vaig pas-

sar per allà i vaig trobar el poble i vaig decidir fer *Innisfree* i, si no l'hagués feta, tot seria distint. Tot es va cimentant sobre encontres furtius.

Per aquest motiu deia que el punt de partida podia ser un documental sobre una localitat, on trenta-set anys abans John Ford havia rodat *The quiet man* (El home tranquil), però tu vares decidir anar més enllà, no limitar-te a un simple exercici de memòria cinèfila.

Mai no m'hagués interessat la idea de fer una pel·lícula sobre una altra, la qual cosa podria haver estat interessant per un teòric. Jo no sóc un teòric, sóc un cineasta i hi ha molta gent que sap molt més de John Ford que jo. A més, John Ford no necessita homenatges i, encara que és un dels

cineastes que més profundament i sincerament admiro, mai no va ser una perspectiva cinèfila aquella que em motivà a fer *Innisfree*, sinó la d'aproximar-me de manera oberta i lliure a un poble.

Hi ha, per tant, una aproximació a l'anàlisi antropològica o etnogràfica.

Doncs, sí, malgrat que em resulten paraules majors, perquè, encara que buscava aquestes dimensions, tal vegada aquests termes em superen una mica. Sens dubte, és important per a mi que sorgís a la pel·lícula la tradició romàntica que va deixar *The quiet man* en aquell poble. Però, efectivament, tot això entraria dins una perspectiva antropològica. Un exemple clar és el d'aquells personatges que portaven unes gorres amb borla com les que porten els homes de les illes d'Aran. ¿Quin era el motiu pel qual es portaven aquelles gorres amb borla pròpies de les zones costeres, si el poble era

de l'interior? L'explicació es troba en què, quan es rodà *The quiet man*, el director artístic va posar aquestes gorres a alguns extres per donar una ambientació més típica. Des de llavors, alguns habitants ho han encunyat com una característica local del poble.

The quiet man forma part de la tradició del poble i de la cultura de cada habitant. La gent, encara que no hagués vist el rodatge del film de Ford, coneix històries, anècdotes que els han contat.

Així és. La pel·lícula té més vigència que qualsevol llegenda anterior. És el concepte de cinema com a art viu. També crec que *Innisfree* es pot veure, de rebot, com una cosa sobre John Ford, perquè em sembla que la pel·lícula remet d'una manera molt espontània cap a ell. En els personatges d'*Innisfree* reconeixia molt dels secundaris de *The quiet man*.

De fet, en aquella localitat reconeixia elements que m'eren molt familiars, com el culte al poni salvatge, els espais lliures, l'alcohol, la ironia, les balades irlandeses, que, encara que les escoltava per primera vegada, semblava que m'acompanyaven des del bressol. Tot em remetia realment al western, que és el meu gènere favorit, el qual em provocà la meua primera gran seducció cinematogràfica. La mítica del western i la cultura irlandesa estan íntimament lligats.

Creo important ressenyar que amb *Innisfree* s'aconsegueix fer palesa l'evolució d'un poble, constatant tot allò que ha canviat i tot allò que hi roman. Ho dic perquè *The quiet man* és una pel·lícula rodada l'any 1952, però l'argument de la qual succeïa el 1927, i la teua pel·lícula es desenvolupa l'any 1988.

Efectivament, John Ford no filmà el seu present sinó que l'actitud de John Ford, prototip de fill d'immigrants irlandesos que fugiren de la fam, és la de recuperar la llar perduda, aquella de la qual n'ha sentit parlar en els relats dels seus pares. Significativament, *Innisfree* comença amb les runes de la casa perduda, aquella que John Ford es proposava recuperar. Ell va crear d'una manera molt evident, com poques vegades ho va fer, un *alter ego* en el personatge de

A Innisfree ens havíem de desplaçar i el rodatge va ser molt curt, ja que durà sis setmanes i punt. Rodàvem de sol a sol, érem joves i recordo que va ser molt dur.

Sean Thornton (John Wayne), que busca la llar perduda. Llavors el procés pel qual passa aquest personatge, per integrar-se a la comunitat, segueix una desmitificació del paradís, d'un món idealitzat a través dels relats materns. Al llarg d'aquest procés, el film elabora una radiografia de la societat irlandesa.

En les dues pel·lícules es parla del tema de la immigració. Sean Thornton retorna d'Amèrica i a *Innisfree* s'escolta a la banda sonora un fragment d'un concert d'U2 en què es tracta el tema. I també tenim el tema de la IRA.

I els latifundistes, l'enfrontament entre el protestantisme i el catolicisme, etc. Jo crec que totes les bones pel·lícules de ficció obririen una porta a un possible documental, perquè totes les bones pel·lícules de ficció tenen un pacte amb la realitat.

A *Innisfree*, ¿experimentaves amb una metodologia de treball que després repetiries a *En construcció*?

Hi ha un canvi important. A *Innisfree* ens havíem de desplaçar i el rodatge va ser molt curt, ja que durà sis setmanes i punt. Rodàvem de sol a sol, érem joves i recordo que va ser molt dur. Abans, jo havia passat un temps parlant amb la gent, coneixent-los. I com que el temps de rodatge era limitat, havíem d'estar molt preparats, tenir certes idees prèvies. Jo havia enregistrat converses, cançons, prenia notes i filmava amb una càmera de vídeo 8, i, per tant, portava una sèrie d'idees preconcebudes, encara que vaig anar incorporant coses durant el rodatge. A *En construcció*, l'experiència és molt més radical i combatu contra les meves idees prèvies, perquè allò que vull és descobrir la pel·lícula en el rodatge mateix, i això ho possibilita un rodatge que es perllonga al llarg de quasi dos anys, amb alternança amb el muntatge. De totes maneres, tens raó, perquè hagués estat impossible concebre *En construcció* sense haver fet *Innisfree*.

¿Has tornat a visitar tot allò?

No, no. Mai no torno al lloc del crim. Al finalitzar el rodatge vaig tornar-hi amb certa freqüència i projectarem la pel·lícula, però a mida que anava havent-hi baixes es feia més di-

ficil. A més, crec que s'ha explotat moltíssim el tema de *The quiet man*, de manera que tot té un aire Disneyland irriant. Amics, coneguts, em conten coses que m'entristeixen.

Facem un salt en el temps i arribem a aquest astorador prodigi que és *Tren de sombras*. En primer lloc, m'interessa saber com sorgeix la idea i si tingueres clara l'estructura de la pel·lícula des d'un principi.

L'estructura de la pel·lícula va estar condicionada pels problemes de producció, perquè, en principi, pensàvem fer un rodatge convencional de sis setmanes. Però això no fou possible. Tenia l'estiu a sobre i no hi havia els diners per rodar la pel·lícula i hi havia una part de la pel·lícula que era indispensable que es rodés durant

l'estiu, com era la vella pel·lícula familiar, ja que es tracta d'un cinema presidit per la llum del sol que ho crema tot. Llavors per filmar això no es necessitaven molts diners. Aquesta circumstància que, en principi, era una adversitat, es convertí en essencial per a la configuració del film. Vaig estar muntant durant tres mesos i quan hi va haver els diners per tornar vàrem anar a rodar la resta, durant la tardor. Al final, fou essencial la presència de les dues estacions i vaig anar composant la pel·lícula així. O sigui, que les meves idees prèvies també es van veure desplaçades per allò que havia anat sorgint mentre rodava i muntava la primera part.

Quant a l'origen són dos els motius principals. Un en tant que es-



Em sembla sempre relliscós i confús el terme o la categoria de documental perquè ben bé no podria definir el que és el documental. Allò que, únicament, puc constatar és que s'anomena documental tot allò més o manco incatalogable.

pectador i l'altra en tant que cineasta. El primer estaria relacionat amb l'antiga pel·lícula familiar, entesa aquesta com a experiència cinematogràfica despullada de qualsevol atribut. Jo tenia moltes ganes de fer alguna cosa a partir de velles pel·lícules familiars dels anys vint i trenta, volia pensar la imatge i la naturalesa del cinema a partir de pel·lícules sense "pel·lícula", reduïdes a la seva mínima expressió, o la seva màxima expressió, segons es miri, i que per a mi és on flora allò més íntim del cinema.

I la motivació com a cineasta?

Vendria del sentiment de suspens i estranyesa que batega en l'interior d'aquests films. Un text que ho expressa molt bé és el de Gorki quan relata la seva primera experiència com espectador i afirma: "Anit vaig estar en el regne de les ombres". Estaria, doncs, relacionat amb això i amb una sèrie d'experiències que comparteixo amb altres amics cineastes, i que fa referència a la nostra primera experiència com a somiadors de fabulacions visuals, les quals partirien del moment en què, durant la infància, comencem a jugar amb les ombres projectades a la paret. És el moment en què el nen imagina imatges, valgui la redundància.

De bell nou ens trobem en el terreny del documental o, millor dit, del fals documental, fonamentat en el cinema amateur de finals dels anys 20.

Em sembla sempre relliscós i confús el terme o la categoria de documental perquè ben bé no podria definir el que és el documental. Allò que, únicament, puc constatar és que s'anomena documental tot allò més o manco incatalogable. Hi ha qui associa la idea de documental a aquella pel·lícula menys treballada, en el sentit que, si no fas res i filmes, estàs fent un documental (rialles). Però també, veig que una pel·lícula de viatges, o de memòries o de concerts, se l'anomena documental. Així que em sembla massa confús i que és un terme que s'usa com a calaix de sastre.

¿Pensares en fer *Tren de sombras* a partir d'una pel·lícula familiar autèntica?

Sí, aquesta era la meua idea inicial que em portà a començar una recerca per filmoteques, institucions i col·leccions privades, on vaig trobar pel·lícules molt belles i suggerents. Sentia, però, l'impediment del pudor per manejar amb llibertat, servir-me i jugar, per dir-ho de qualque manera, amb persones de les quals no en sabia res, així que vaig decidir inventar-me la meua pròpia pel·lícula.

¿Com va ser el procés de rodatge de la primera part de la pel·lícula?

Ja tenia la noia.

Per a mi, un dels altres motius que són a l'origen és el desig de retratar Juliette Gaultier, que fa el personatge d'Hortense Fleury. Hi havia el desig de fer una pel·lícula amb el seu rostre. Després vaig buscar, per un principi ecològic, les persones adequades a la localitat on es rodava la pel·lícula. Una vegada feta l'elecció, i tres dies abans de començar a rodar, els vestírem amb roba dels anys vint i els deixarem al jardí, perquè juguessin, es coneguessin, ballessin i anessin en bicicleta. Ho vaig fer, perquè, al no ser actors professionals, es troben estranys amb el vestuari i els

pentinats. Una vegada se sentiren còmodes, es tractava de crear situacions reals i evitar la simulació, ja que, en cinema, qualsevol petita falsedat es fa insuportable i, a més, és impossible ocultar-la. Era important, per tant, crear fragments de vida davant la càmera i evitar qualsevol aparició de representació. En tot cas, a vegades, a l'estar amb la càmera, i aquesta ser un element viu, un personatge més, podia dir-los coses, intervenir, incidir en

directe. S'ha de tenir en compte que en la pel·lícula familiar, la càmera és un personatge més.

I després el posterior deteriorament per donar aquella impressió de pel·lícula antiga i mal conservada.

Això ja són coses més tècniques. Es va haver de ratllar el negatiu i passar per distintes fases de deteriorament en què s'usaren àcids i coses molt pedrestres, com lleixiu. Eren treballs

En construcción



manuais i domèstics. Va ser una relació molt física, tàctil amb la pel·lícula.

A *Innisfree*, homenatge, en particular, a *The quiet man*. ¿A *Tren de sombras* hi ha l'homenatge al cinema en general?

No sé si anomenar-los homenatges, no? No sé si ho són.

Però *Tren de sombras* coincideix fins i tot amb el centenari del cinema.

Jo partia de la hipòtesi de què passaria si t'enamores d'una al·lota que està filmada els anys vint. No ressuscita res, perquè tan sols hi ha una petjada de llum i ombra, i, per tant, d'allò que t'està enamorant no és una dona.

Sí, però més que homenatges serien celebracions íntimes, i un motiu, el centenari del cinema, per utilitzar-lo com a mirall d'un mateix.

És apassionant la idea, que apareix a la pel·lícula, i l'origen de la qual serien les teories André Bazin, del fet que el cine embalsama el temps. ¿Durant la projecció es produeix una resurrecció?

No, en realitat no ressuscita. Jo par-

dius: "Estimo aquesta al·lota" No, no és una al·lota, és una escriptura de la llum. Què és un fantasma? Un accident de la llum. Ens trobem en el terreny en què el cinema i l'espectralitat convergeixen.

Un altre aspecte que complementa al que s'ha dit anteriorment és que també es parla a *Tren de sombras* de la impossibilitat del cinema per apprehendre la realitat, i per tant de la insuficient capacitat, per part de l'espectador, de desxifrar una imatge en la seva totalitat.

Sí, a més, tal com està filmada la pel·lícula familiar, la secreta història d'amor entre Etienne i la criada, és una de les distintes històries possibles que hi podria haver. És un poc repensar el muntatge i la naturalesa del cinema mateix, de manera que la imatge no es defineix, tan sols, per si mateixa, sinó també pel temps que passes sobre ella, i la relació entre una imatge i l'altra. Què passa si poses una imatge aquí o allà? Això tan evident per nosaltres crec que qualsevol espectador ho pot descobrir a *Tren de sombras*, ja que el con-

vides a exercir de muntador i realitzador.

Abans citaves a Gorki. Podríem concloure que el cinema no és la vida.

Efectivament, no és la vida, sinó la seva ombra. No és el moviment, sinó el seu espectre silenciós. Sempre és així i quan parlo d'*En construcción* i em pregunten què hi ha de realitat i de ficció, doncs penso que el cinema tan sols és una reescrip-

tura de la realitat.

Si abans parlàvem d'antropologia, ¿ens trobem ara dins l'assaig metalingüístic?

No ho sé (rialles). Em resulta massa teòric. Jo la veig més com una pel·lícula de sentiments. Sé que és un film que han usat molt els professors de cinema, i que els agrada molt, però, per a mi, és una pel·lícula molt sentida sobre com n'és d'efimer tot allò que ens envolta. És la meua pel·lícula que està més basada en sentiments i de manera que no es recolza en els actors ni en els diàlegs, sinó a través de l'espai, el temps, les absències, etc. Convidar a l'espectador a sentir tot allò. Sí que hi ha elements metalingüístics, però no és allò principal, segons la meua opinió. Es tracta d'una conseqüència.

I ara tenim *En construcción*, en aquest cas, el projecte proposava una pel·lícula emmarcada dins l'estil documental.

Sí, aquesta era la proposta, però abans ja hem comentat que no m'agrada referir-me al documental com un gènere, sinó, més bé, com una modalitat. Em proposaren fer un documental a Barcelona, allà on visc, quan normalment, m'agrada usar el cinema per viatjar, relacionar-me amb altra gent.

¿Com va ser el procés d'elaboració? ¿En què es diferencia d'*Innisfree*?

Bé, completant allò dit anteriorment quan parlàvem d'*Innisfree*, aquí tindriem una dada decisiva com seria la configuració de l'equip, format a partir de cinc alumnes d'un màster de documental. Llavors, un any abans de rodar, parlarem moltíssim i vàrem veure pel·lícules junts. Ells són més joves que jo, hi ha pel·lícules, per a mi importants, que no havien vist i m'interessava que ho fessin per tenir un lèxic comú. Això també implicava establir les bases d'una convivència que duraria més dos anys. Després, començarem a parlar amb la gent d'un barri i amb gent de la construcció. Establírem, doncs, un doble diàleg; per una banda, un diàleg amb el cinema i, per una altra, amb la realitat que havíem elegit i com ens relacionaríem amb ella. Penso que tota bona pel·lícula ha d'establir un diàleg tant

amb la realitat que l'envolta com amb el propi mitjà, d'una manera més o menys explícita. A més, com et deia, m'agrada el cinema per conèixer realitats distintes, per la qual cosa vaig elegir el món de la construcció, que està ple d'immigrants.

· **Quan vaig veure *En construcció* vaig recordar un poeta que m'has citat qualche vegada, Jacques Prévert, en el sentit, que no és el poeta que baixa al carrer per veure que passa, sinó que viu al carrer mateix, on el que passa forma part de la seva experiència.**

El que intentava era redescobrir les coses. No em resulta fàcil explicar-ho, però és un plaer que em donen alguns, pocs, cineastes que admiro molt i que em poden mostrar una cosa que he vist nombroses vegades, en el cinema o la realitat, però que mostrada per ells, tenc la il·lusió de descobrir-ho per primera vegada. Jo intentava descobrir aquesta facultat, a través de petites coses, materials de la quotidianitat, que passen inadvertits, i que intentava mostrar des d'una perspectiva primigènia. M'agrada molt el moment en què Abdel explica la primera vegada que va veure, esbalait, la neu, perquè, allò esdevé una metàfora d'un dels meus objectius: mostrar les coses de manera que fossin redescobertes.

· **Citava Prévert, però, ¿per què fa la sensació que ha estat com una forma de vida?**

Sí, és clar. Absolutament. Era una forma de vida i ha estat la meua vida durant aquest temps. Podríem parlar d'un cinema que és conseqüència de la vivència, i que s'oposa a un cinema que consisteix en filmar i a partir del qual pot sorgir alguna cosa de vida. Aquí primer es tracta de viure. Aquest és un dels grans llegats de Flaherty. Ell vivia amb Nanuk i, mitjançant la convivència, sorgia la pel·lícula, però no al revés.

· **També compregué el teu interès pel moviment Dogma 95, en el sentit que, tant ells com tu, semblen buscar l'elaboració d'una posada en escena a partir dels elements mínims.**

Jo no m'he imposat cap dogma a priori, però sí que han sorgit durant el rodatge. Em sembla una mica ar-

tificial imposar-se els dogmes des de fora, i ho dic quan resulta que els cineastes que més admiro eren extraordinàriament dogmàtics, però han anat establint aquests dogmes a mida que han anat fent pel·lícules, com una necessitat orgànica que sorgia de l'interior de la seva obra. No hi ha ningú més dogmàtic que Ozu, la filmografia del qual, mentre es desenvolupa, va creant principis més rígids, o com Ford o Bresson, qui comença treballant amb actors i incloent música a la banda sonora i acaba amb l'escriptura ascètica del cinematògraf.

A *En construcció* començarem amb moviments de càmera, però podíem comprovar que les frases es diluïen, que es perdien, pel simple fet d'usar una càmera viva, directa, que perd focus, que corregeix, etc. Els diàlegs de la pel·lícula, que són molt macos, són també molt fràgils. A més, no volia donar la sensació que una frase podia ser captada atzarosament, sinó que es tractava d'una frase important, seleccionada, perquè l'espectador l'escolti, li presti atenció.

· **Una diferència d'estil entre *Innisfree* i *En construcció* és que a la primera tenim una càmera que estava en moviment, com si anassis a la recerca d'alguna cosa, mentre que a la segona diria que està a l'espera.**

Efectivament. A *Innisfree* m'interessava denotar que era la mirada d'un viatger i, tant a l'inici com al final, tenim un plànol de la carretera. Per tant, és lògic, com tu dius, que hi hagi un moviment. A *En construcció* és veritat que és una actitud a l'espera. En aquest sentit, pensàvem des d'una perspectiva moral més que formal, de la mateixa manera que Flaherty quan filmava a Nanuk. Allà teníem a l'esquimal amb els seus utensilis de pesca i Flaherty amb la seva càmera. Evidentment, hi havia dies en què no hi havia pesca, però Flaherty estava allà compartint l'espera. Aquest fet de compartir el temps és una experiència cinematogràfica i humana essencial, perquè, allà on el cineasta intervencionista hagués considerat que el seu temps ha passat, que pensa que el seu temps és car, més valuós que el temps del personatge, i que recorreia al muntatge, Flaherty decideix que

el seu temps no sigui més valuós que el de Nanuk. Nosaltres també tractarem de posar en pràctica aquest principi moral.

· **Em sembla pertinent citar a Bresson: *La facultat d'aprofitar bé els meus recursos amaina quan el seu número augmenta. ¿És aquest un dels teus principis bàsics?***

Hauria d'atendre més a Bresson. Sempre volem abastar massa. Sí, sens dubte, tens raó, perquè, en aquest cas, els moviments de càmera, acompanyaments musicals, fusos a negre, encadenats, etc. embrutaven, eren intervencionismes que embrutaven la relació amb les persones que filmàvem. Visca Bresson!

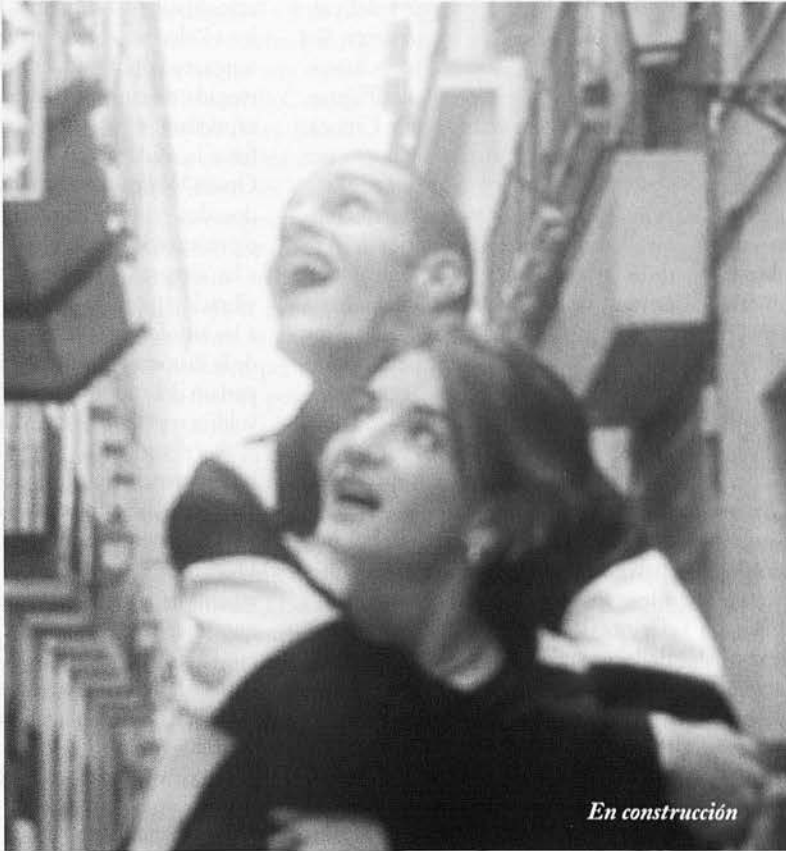
· ***En construcció* és un exercici d'escrupolós respecte a la realitat, però sembla que s'estableixen debats sobre si algunes situacions estaven preparades o planificades.**

Provocar la realitat i després en el muntatge reescriure-la. Per a mi això del respecte a la realitat no vol dir reproduir la realitat, perquè, com he dit, el cinema no és una reproducció, sinó una reescriptura de la realitat. Jo sempre em refereixo a les figures que poblen la meua pel·lícula com a personatges no com a persones, encara que els seus papers no estiguin escrits i ells no siguin actors.. Però quan tu enquadres una persona ja estàs operant sobre ella, en la mesura que selecciones un moment i no un altre, elegeixes una frase i no una altra. Es tracta d'una apropiació d'aquella persona i d'una elaboració teua a partir d'ella.

Si continuem amb Flaherty, per exemple, tenim que el cineasta volia rodar el despertar de la família de Nanuk dins l'iglu, però no tenia distància focal, així que va construir un iglu gegant. Aquest és un exemple molt maco en què es confronten dues veritats. Per a Flaherty era falta a la veritat no filmar els esquimals junts, perquè per a ells la unitat familiar és essencial. Necessitava enquadrar-los junts per copsar la realitat més profunda i per això necessitava manipular la realitat més immediata. Què passa, és menys documental per aquest grau d'elaboració?

· **Jean Renoir deia que s'havia de**

...després de rodar i mostrar la seqüència dels morts amb tota aquella pluralitat de veus, vaig veure que la pel·lícula tan sols podia acabar amb les noves persones que havien de substituir els habitants del barri.



En construcció

deixar una porta oberta a la realitat. Crec que un dels moments que millor exemplifica això és l'escena en què es descobreixen els cadàvers.

Doncs sí, perquè, una vegada rodada aquesta seqüència, que durà uns quants dies, vaig veure que el barri en si mateix s'instal·lava a la pel·lícula, provocant una gran crisi, ja que en principi havia pensat en centrar-me en les relacions entre les persones que fan un edifici. De sobte, aquell rerefons que era el barri es convertia en el protagonista en el moment en què els seus habitants s'apilotaen entorn d'aquelles troballes arqueològiques. A partir d'allò, la casa només importava pel fet de ser una caixa de resonàncies d'aquella realitat més ampla, manifestada a través d'aquell cor de veus que aparegueren en l'escena dels morts.

· Si abans anomenàvem l'antropologia, referent a *Innisfree*, i la metalingüística, referent, des d'un de punt de vista més teòric, a *Tren deombres*, podem parlar ara de sociologia?

Doncs també hi ha aquesta vessant. Efectivament, després de rodar i mostrar la seqüència dels morts amb tota aquella pluralitat de veus, vaig veure que la pel·lícula tan sols podia acabar amb les noves persones que havien de substituir els habitants del barri. Volia mostrar la transformació d'una morfologia social i necessitava que la pel·lícula tingués una pluralitat de veus que actúés com a contrapunt.

· M'agradaria saber què et va portar a decidir-te a elegir certs moments còmics, com aquell en què l'antic mariner i vagabund ens descobreix els seus "tresors". Ho dic perquè podria donar la sensació que es tracta de provocar humor a costa del personatge, però crec que immediatament evites caure en això quan ens ofereixes un pla en què apareix el personatge sol i entre escombraries.

Sí, exactament aquesta era la meua intenció. És un personatge que té molt d'humor, però la seva realitat és tremendament dramàtica. Jo crec que era la manera d'entendre el personat-

ge, deixant-lo parlar i després d'aquella llarguíssima xerrameca, contemplar aquell pla en què el descobreix despullat, en un silenci dramàtic, durant un minut. Em va semblar una imatge escruixidora...

· A mi també.

... T'obligava a replantejar-te tot allò que havia dit abans. És una persona que es percep a si mateixa com un dandi, té un toc de Chaplin, i que projecta il·lusions en els petits objectes que troba entre les escombraries. Hi ha, crec, una dimensió poètica en tot allò. La poesia entesa, no com a retòrica, sinó com a mitjà que permet sobreviure.

· Abans la conclusió ha estat que el cinema no és la vida, però *En construcció* s'hi apropa.

No puc afegir res més a les teves paraules, excepte que te les agraeixo. La pel·lícula no deixa de ser una manera de seleccionar, interpretar i reescriure la realitat, però, bé, si consideres que pot ser així, ho celebri i resulta molt afalagador.

· Per a mi allò més important és que ens permetis compartir la teua mirada, i això és un acte de sinceritat, confiança i modèstia. No tots es poden permetre aquest risc.

No sé si és així o no. Només espero que la meua mirada hagi estat el menys intervencionista possible.

· Diríem que allò més important és la paciència de l'observació i saber mirar.

Sí. I intentar comprendre allò que filmes i estimar-ho.

L'entrevista s'acaba aquí, però la conversa continua. Havíem pactat parlar fins que es posés el sol i ja fa gairebé dues hores que la fosca presideix el cel de Palma. Acomodats al bar de l'hotel, que segons Guerin té un aspecte anys 50 que recorda *Love affair* de Leo McCarey, hem intercanviat impressions de manera distesa, i ens hem recordat de Petrarca i dels qui, malauradament, no ho podem arribar a ser. Són moltes les preguntes que han quedat per fer, excusa vàlida per repetir, i són molts els comentaris que han quedat *off the record*, sempre, al final, els més interessants, els més valuosos. ■

Toni Roca

A les hores, amb llicència eclesiàstica i benedicció apostòlica i romana, jo també voldria parlar de la Marlene Dietrich. Ni més ni menys. O aproximadament. Ara que tot déu i per tot arreu balla i canta entorn de les llums dels ametllers en flor -febrer curt, més dolent que es voldria escriure una vegada més sobre la Marlene/Lola-Lola. I tot just ho faig ara que encara (però menys) ressonen campanades d'un aniversari, d'un centenari prou escenificat des del passat 27 de desembre, cent anys després del naixement a Berlín, ciutat de totes les ciutats, de l'enlluernadora (aclaparadora) protagonista d'*Orient Express* o *Encubridora*. Enlluernadora i de gran capacitat per a la destrucció fins a uns límits...il·limitats. Des de sempre, els cinèfils de tot el món, una mena de col·lectiu a una passa de la seva extinció total (i ningú ho lamentarà) tenien entre les mans una espècie de polèmica o, tal vegada, discussió oberta i encara sobre els valors sobre el talent de dues víctimes glorioses i triomfants del *glamour* més *glamourós* de tots els *glamours* possibles; Greta Garbo/Marlene Dietrich i la dialèctica està servida. Bo és posar la cosa sobre la taula. Però, no ara ni avui. Ara i avui, encara que d'una forma breu, parlaré de tres dels millors films que marquen i defineixen, crec que a la perfecció, les essències més pures de l'actriu; *Marruecos*, *Testigo de cargo* i, finalment, *Sed de mal*. Tres pel·lícules, tres etapes, tres aspectes, molt diferenciats d'una estrella estigmatitzada per la discussió, l'enfrontament entre diversos sectors, que el club Marlen sempre fou un galliner molt esvalotat. De les tres, només una, *Marruecos*, pertany a la fase espectacular i de descobriments fets sota la influència de Joseph von Sternberg.

Marruecos (1930) rere l'impacte produït per l'estrena mundial d'*El àngel azul*, és el punt i partida per a una carrera cinematogràfica dilatadora i copiosa. Tota Marlene n'és present al llarg del més que notable film; la Marlene d'ahir -encara moltes referències i reminiscències de Lola-Lola-, la Marlene d'ara mateix, emergent i poderosa, quan l'estrella agafa el vol -*Capricho imperial*, *El cantar de los canta-*

res i la Marlene del demà i del crepuscle admirable (*Testigo de cargo*, *Sed de mal*, *Vencedores o vencidos...* - Sternberg ubica a la seva particular Pigmalió davant dues celebritats de l'època, Adolphe Menjou i Gary Cooper per al debut a Hollywood. Presents, al cor neuràlgic d'un hipotètic Marroc meravellósament creat a l'interior dels estudis americans a una, lògicament, cantant de cabaret anomenada, per a aquesta ocasió, Mademoiselle Amy Jolly. Tot un marc èpic i poètic, gairebé líric d'una legió estrangera d'origen francès. Una Marlene seductora que arrasa i esclafa per on va

Testigo de cargo (1957). Anys després (moltes coses han passat a la seva vida, a la vida cinematogràfica també) torna a retrobar amb moltes aventures a les espatlles a una Marlene distant i distinta (les essències són les mateixes). Bella, atractiva. Madura, estable, serena davant la càmera, a Marlene només li manca va la mà experta d'un director per guiar-la i conduir-la per un camí de roses, malgrat que el personatge triat portava de cap a peus graus de temperatura elevada. Aquesta mà era la de Billy Wilder. Una mà que, anys abans, ja estava al seu costat, ja li feia costat a Berlín, Occidente. Amb la incorporació a *Testigo de cargo* del sempre eficient Tyrone Power, un terrible Charles Laughton i una divertidíssima Elsa Lanchester. I, a sobre, un inspirat text d'Agatha Christie. Tot perfecte. Marlen, també.

La cloenda (però també hi ha altres cloendes magnífiques) és representada per *Sed de mal* (1958). Un repete, un desafiament, un

acte de valentia suprema. Prova de valor a l'alçada del personatge. Vella, desencantada, una miqueta amargada, carregada de cinismes i de saviesa, d'escepticisme atroç, crea un personatge fet a la mida per al director del film, Orson Welles. La seqüència entre els dos, dos genis de la interpretació, de la representació, amb el pas del temps, s'ha integrat en intensitat dramàtica, vibració èpica, interioritat psicològica, a les antologies (a totes les antologies) de la història del cinema mundial. I no parlaré del *travelling* inicial, perquè no voldria repetir-me. La Marlene de *Sed de mal* deteriorat el rostre, la llarga cabellera rossa transformada en negre compacte (una broma més d'Orson Welles repetint el número fet a Rita Hayworth a *La dama de Shangai*) que rebenta cada vegada (per desgràcia, poques) que surt en pantalla.

Tres apunts, dons, d'una estrella perfecta sempre dirigida per creadors de la talla de Stanley Kramer, Joseph von Sternberg, Alfred Hitchcock... Quasi res, quasi res. Molts anys (i bons), estimada Marlene. ■



Power i Dietrich

Margalida Vidal

El passats dies 6, 7 i 8 de desembre es va celebrar a Alcúdia, per segon any consecutiu, el Festival de Curtmetratges de les Illes Balears, una aposta decidida a oferir al públic illenc les darreres novetats en curtmetratges realitzats arreu de tot l'Estat espanyol. En aquesta segona edició queda reflectit l'interès cap a aquest gènere per part dels mallorquins, ja que unes 2.000 persones passaren per l'Auditori d'Alcúdia durant el pont de la Constitució. Enguany, hi havia novetats respecte de l'edició anterior, ja que s'incorporà una nova categoria dedicada als videoclip musicals, un premi a la millor interpretació i un segon premi a la categoria de curtmetratges procedents de l'Estat espanyol. Un total de 20 curtmetratges nacionals, 6 curtmetratges procedents de les Balears i 16 videoclips es projectaren a Alcúdia dins el marc del festival.

El festival va arrencar el dijous dia 6. Hi foren presents alguns dels realitzadors de curtmetratges així com els membres del jurat. L'actor mallorquí Alejo Sauras, més conegut com a Santi, a causa del seu paper a l'exitosa sèrie televisiva *Al salir de clase* i la productora mexicana Yuri Montero (*Diminutos del Calvario*, *El espinazo del diablo*) varen ser els encarregats d'inaugurar el certamen davant un auditori ple de gent. A continuació, es varen projectar els *Diminutos del Calvario*, 10 curtmetratges d'1 minut de duració cada un i en els quals es pogué comprovar l'ingeni que poden arribar a tenir els directors de curtmetratges. Acte seguit, començà la secció competitiva amb la primera projecció de curtmetratges estatals o categoria A. Es pogueren veure i per aquest ordre: *El emblema* d'Antonio Gil Aparicio, *La mirada obliqua* de Jesús Monllaó, present al festival, *El velatorio* de Javier Domingo, també present al festival, *El cumpleaños de Carlos* de José Javier Rodríguez, *Alas de Ángel* de Ricardo Aristeo i 4, del català Joan Marimon que també va assistir a l'esdeveniment. Es tancà el primer dia amb una assistència d'un 450 per-



sones, una xifra més que considerable a tenir en compte, ja que era el dia de la inauguració.

El divendres 7 era el torn dels curtmetratges fets a les Balears. De bell nou, un gran nombre de persones s'acostaren fins a l'auditori per veure la secció competitiva dels curtmetratges procedents de les Balears, o categoria B. Aquesta sessió va estar marcada per la presència de gairebé tots els directors dels curts, només hi faltà David Mataró. Es tractà d'una sessió bastant divertida, ja que el tema de la majoria d'aquests curtmetratges provocà les rialles a més d'un i més d'una vegada. Es pogueren veure i per aquest ordre: *Ginjols grocs, quan són verds* de Diana Corominas i Ana Petrus, *Prótesis* de Gabriel Fornés, guanyador d'una beca d'estudi a l'Escac en la passada edició pel curtmetratge *Missatges*, *Que te follí un peix* de Luis Ortas, *No tinc ganes de sortir* de Josep Hernández i Miquel Mascaró, *Reflejos de una dama* de David Mataró i *El Hambre* de

Pedro Riutort. En resum, 83 minuts de cinema fet a les Balears, un cinema que com es pogué comprovar té un poc de manca de recursos, però al qual no li falten ni idees originals ni bons guions.

A continuació, el públic pogué assistir a la projecció de videoclips musicals o categoria C. Aquesta secció era completament nova dins del festival, però des d'un principi l'organització aposta fortament per ella. Realitzar un videoclip és una altra manera de treballar per a un cineasta i moltes vegades un hi pot in-



novar més (per diversos motius, entre els quals els econòmics, ja que sovint qui paga són les discogràfiques) que quan es fan curtmetratges en l'estil més clàssic. Es projectaren 16 videoclips i el públic present pogué gaudir de grans creacions cinematogràfiques i alhora musicals. S'hi pogueren veure els següents videoclips: *Espacio Denso* de Francisco Sereni i amb música de Los Piratas,

Azul de Sergi Casamitjana, present al festival i amb música de Los Elefantes, *Polvo en los ojos* de Manolo Gil i musicat per Sociedad Alcohólica, *Seiza* de D. Gallard, J. Neumaier i B. Vilaplana i amb música de 12twelve, *The place where nobody wants to go* de Luis Ortas, també present i musicat pel grup mallorquí Diablo en el ojo, *Adiós ayer*, cançó de José Padilla, *Santos que yo te pinté* del grup Los Planetas, *Opium* de Cultura Probase, dirigit pel reconegut realitzador de curtmetratges Jorge Torregrossa, *Metrópolis* de Roger Fonts i amb música de La Vacazul, *Qué nos va a pasar*, tema de La Buena Vida i dirigit per Nicolás Méndez, *Eternal* musicat per Nacho Sotomayor, *Rompecabezas* dirigit per la famosa cineasta Isabel Coixet i amb música de Marc Parrot, *Que las noches sean son*, videoclip d'animació dirigit per Coké Riobóo i Sergio Catà amb música d'El Combo Linga, *The Guilt* dirigit per Nacho Piedra i interpretat per Migala, *La Mujer Pez*, interpretat per Cecilia Ann i dirigit per Alejandro Garrido i Sergi Jiménez i *Following Dolphins*, cançó in-



terpretada per Nawja Nimri i de nou dirigit per Jorge Torregrossa. Tots els videoclips seleccionats, durant els dies anteriors i posteriors al festival, es pogueren veure i sentir per internet a la pàgina web de la cadena musical MTV España.

I aquest divendres intensiu acabà amb la segona projecció competitiva dels curtmetratges de la categoria A. S'hi varen veure *El Diario de la abuela* de Javier Ocaña, present al festival, *Post-Coitum* d'Antonio Molero, *Pensar mal* d'Álvaro Begines, *El río tiene manos* de la gallega i present al festival Beatriz del Monte Pérez, *...ya no puede caminar* de Luis Berdejo, *La araña negra* d'Álvaro Merino i *La primera vez* de Borja Cobega. Aquests tres directors darrers també van ser-hi presents.

El dissabte dia 8 s'encetà amb una taula rodona que sota el títol de *El videoclip i el curtmetratge a Internet* va tractar temes actuals com ara la renovació del llenguatge del videoclip, similituds i diferències entre el llenguatge del curtmetratge i el videoclip o la recent irrupció dels canals digitals. Els ponents d'aquesta conversa varen ser Antón Reixa, artista multimèdia i productor, Xavier Miró, editor de la pàgina web de MTV España, Sergi Casamitjana, productor i realitzador de videoclips, Mario Torrecillas, periodista, Miguel Bardem, director de cinema i Joan Vich, periodista i codirector del

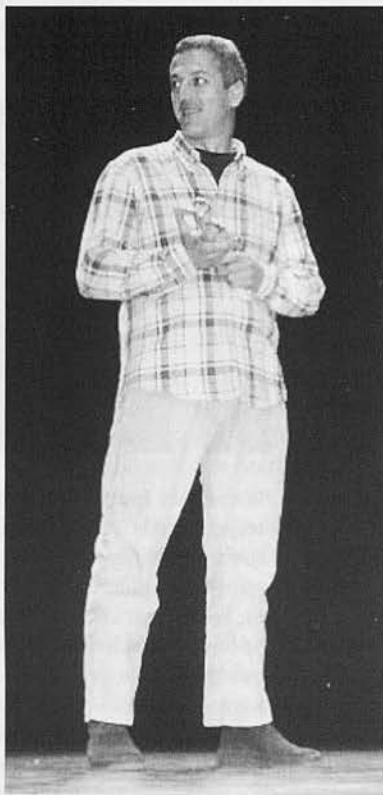
segell Primeros Pasitos.

I a les 20'30h començà la recta final del festival amb la darrera projecció de curts de la categoria A. S'hi pogueren veure *El conde inglés* de Clara López Rubio, *El capitán maravilla* d'Adrià López qui va fer acte de presència al festival, *La sombra de Peter Pan* de Jorge Barrio, *Una mujer con pañuelo* de Isaías R. Jiménez, *El apagón-Blackout* de José M. Caro, *Bamboleo* de Luis Prieto i també s'hi va projectar *El censor* de Joaquín Asencio que per uns petits problemes tècnics no es va poder projectar el dia anterior, que era el dia que li corresponia.

A continuació, es va retre un petit homenatge al director mallorquí Agustí Villaronga. Es va projectar un col·latge amb les millors imatges de les seves pel·lícules i com a punt final va rebre una estàtua de la mà d'un bon amic seu, el director Antoni Aloy. En tot moment, Villaronga estigué envoltat d'amics, familiars i seguidors. Va ser una manera de felicitar-lo per la seva trajectòria com a director de cinema i reconèixer-li el suport que sempre ell dóna als realitzadors de curtmetratges.

I acabades totes les projeccions, arribà el moment de saber quins eren els curtmetratges guanyadors en les diferents categories. Els resultats finals foren els següents:

El jurat format per Xavier Miró, Antón Reixa i Sergi Marqués va de-



cidir atorgar el Premi al Millor Videoclip a Nicolás Méndez per la realització del videoclip *Qué nos va a pasar*, interpretat per La Buena Vida. El director no hi era present i va agafar el premi Ana Espina com a representant de l'organització del festival. Xavier Miró va ser qui el va lliurar. Aquest premi tenia una dotació econòmica de 300.000 ptes.

Alejo Sauras donà el Premi a la Millor Interpretació que va ser per Mariví Bilbao, la dona anciana que vol perdre la virginitat a *La primera vez*. El director del curtmetratge va ser qui va recollir el premi. Hi hagué una menció especial a Bentor Bello pel seu excel·lent treball a *El cumpleaños de Carlos*.

El Premi a la Millor Banda Sonora dotat amb 100.000 ptes. va ser per Marta Sánchez i María Elena García per la seva aportació musical al curtmetratge *Ya no puede caminar*. Luiso Berdejo, el director del curt va agafar el premi de la mà d'Antón Reixa.

El jurat format per Sergi Casamitjana, Joan Olives, J. A Mendiola, Jaume Vidal i Antoni Kirchner va atorgar el Premi al Millor Curtmetratge de les Illes Balears a Miquel Mascaró i Josep Hernández pel curtmetratge *No tinc ganes de sortir*, una divertida sàtira sobre les relacions conjugals. Els directors varen recollir el seu respectiu premi de la

mà del director del festival, Juan Carlos Añibarro. Aquest premi va consistir amb una beca per estudiar a l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya. També varem fer una menció especial al curtmetratge *Que te follí un peix* de Luis Ortas.

El jurat format per Miguel Bardem, Lola Dueñas, Antoni Aloy, Jesús Díaz i Mario Torrecillas va atorgar el Segon Premi del Millor Curtmetratge Nacional a Luiso Berdejo per la direcció del curtmetratge *Ya no puede caminar*. Miguel Bardem va lliurar el premi al director, el qual pujà per segona vegada a l'escenari. Aquest premi estava dotat amb una beca per anar a estudiar un curs a la prestigiosa Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, a Cuba.

El mateix jurat va decidir atorgar a *El cumpleaños de Carlos* el Primer Premi del Millor Curtmetratge Nacional. El premi consistia en 1000.000 ptes. més 1.200 metres de pel·lícula per gentilesa de Kodak, més un curs a l'Escola Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Ana Espina, de l'organització del festival va recollir el premi en nom del director de la mà de Maria Antònia Vadell, vicepresidenta i consellera de cultura del Consell Insular de Mallorca.

El jurat decidí fer una menció es-



pecial al curtmetratge *La primera vez* per la frescor amb la qual es conta la història.

El públic, mitjançant un sistema de votació, tenia el deure de votar aquell curt que havia trobat millor. Per això, hi havia el premi del públic, sense dotació econòmica, per al millor curtmetratge de les Balears i el millor nacional. Aquests premis quedaren així:

Premi del Públic al Millor Curtmetratges de les Illes Balears per a Luis Ortas per la direcció del curt *Que te follí un peix*. Domingo Bonnín, regidor de cultura de l'Ajuntament d'Alcúdia va lliurar el premi al director del curt Luis Ortas.

Premi del Públic al Millor Curtmetratge Nacional per a Borja Co-beaga del curtmetratge *La primera vez*. Yuri Montero va lliurar el premi a aquest jove director que també pujà per segona vegada a l'escenari.

I una vegada lliurats tots els premis ja no quedà res més que fer-se la foto de tots els guanyadors i acomiadar-se fins a la tercera edició del festival, tot un repte i un desig per a l'organització del festival. Només una petita observació lingüística, adreçada als organitzadors: la presentació i cloenda del festival va ser feta per uns actors que parlaven en castellà, quan es tracta d'un festival fet a Balears i en el qual s'hauria de fer en la nostra llengua. ■



Marti Martorell

Ara fa vuit anys que es varen estrenar en tan sols una setmana de diferència les dues pel·lícules que tracta el quart lliurament d'aquesta sèrie d'articles: *The Age of Innocence* (*La edad de la inocencia*), de Martin Scorsese, i *The Remains of the Day* (*Les restes del dia*), del director James Ivory.¹ Aquesta coincidència en l'estrena d'ambdues pel·lícules i, sobretot, en els plantejaments han provocat irremeiablement que fossin comparades entre si, quan segurament més aviat caldria veure-les com les dues cares de la mateixa moneda, dit amb una expressió apresada de l'amic Toni Figuera: les dues pel·lícules són d'«època», reflecteixen les normes i etiquetes de l'alta societat i, especialment, tenen com a protagonistes uns personatges que reprimeixen els sentiments que tenen i actuen com a autòmats.

The Age of Innocence està basada en la novel·la homònima d'Edith Wharton, publicada l'any 1920, i va ser la primera obra escrita per una dona que aconseguia el premi Pulitzer. La història passa a Nova York i comença l'any 1870, quan aquesta ciutat comença a tenir l'anomenada que a hores d'ara encara posseeix, i tots els personatges que hi apareixen pertanyen a la classe alta novaiorquesa. El protagonista, Newland Archer (Daniel Day-Lewis) festeja May Welland (Winona Ryder), una jove adorable al màxim però totalment convencional. May té una cosina, Ellen (Michelle Pfeiffer), que ha tornat de Polònia, país on havia



anat a viure en casar-se amb el comte d'Olenka, després d'una aventura amorosa amb un altre home i tot just quan el dia del compromís entre Newland i May és a prop, Archer i Ellen es temen que s'han enamorat.

Mentrestant, el guió de Jay Cocks i Martin Scorsese, no estalvia temps i esforços per mostrar una societat en què, com Wharton descriu, «tothom vivia en una espècie de món en clau. Mai no es deia ni es feia el que realment es pensava, sinó que es representava tot un conjunt de senyals amb un significat que tothom coneixia. Aquests senyals no sempre eren subtils i, per tant, eren més significatius. Els rebuigs eren més que simples menyspreus; significaven el desterrament.» Mirades, petits gestos... a penes hi ha res que la càmera no capti. Com a mostra més significativa, un plànol seqüència de Newland en arribar a una festa: puja les escales i travessa diferents sales; la càmera s'atura i repassa tot el que Newland mira, tot és perfecte, tot encaixa com una maquinària de rellotge,

però també s'hi destria violència, soterrada, però per això encara més esfeïdora.

Com diu encertadament el *book* de la pel·lícula, és una història violenta, però no en el sentit habitual del terme; els protagonistes maten les víctimes amb l'etiqueta en comptes de fer servir armes. No s'hi vessa sang, sinó ànimes. Per tant, *The Age of Innocence* no és una «peculiaritat» dins la filmografia de Martin Scorsese, que reconeix que els protagonistes «duen roba diferent, però tenen un comportament no gaire diferent al de la màfia tradicional. Quan vaig escenificar el sopar en què Ellen torna a Europa, els servents que hi havia devora la taula semblaven els guardaespalles, els pinxos de la màfia. Era com si diguessin "aquest, Archer, no anirà gaire enfora".»

El món que envolta els personatges d'aquesta pel·lícula és tan violent com el de *Mean Street* (*Malas calles*), *Taxi Driver* o *Goodfellas* (*Uno de los nuestros*). La diferència fonamental no rau en la localització temporal, sinó que en les tres tot just esmentades els personatges poden rebel·lar-se contra la situació, però Newland Archer no té més remei que contenir-se, acceptar resignadament i en silenci la impossibilitat d'estimar en llibertat Ellen: la societat el supera, no pot expressar el que vol i això fa que la comtessa d'Olenka esdevingui només allò que hauria pogut ser i no ha estat. I pitjor segurament era la situació de May, perquè era plenament conscient del que li passava a Newland i, així i tot, callava i no deia res, un silenci mantingut fins a la mort i tan sols molts d'anys més tard, un Newland vell que es nega a veure una Ellen també envellida, arribarà a saber que May va



El fet és que James Stevens és el perfecte majordom, és a dir, una persona tan eficaç professionalment que arriba a no tenir vida pròpia més enllà dels límits de la casa...



haver de fer igual que ell: callar i resignar-se.

The Remains of the Day transcorre a Anglaterra durant els anys trenta i té com a protagonistes el majordom James Stevens (Anthony Hopkins) i la casera Sally Kenton (Emma Thompson). Treballen per a Lord Darlington, un noble que veu amb bons ulls el nazisme i que intenta que altres països europeus donin el vistiplau a aquest sistema polític. El guió és una versió prou fidedigna de la novel·la homònima del japonès, nacionalitzat britànic, Kazuo Ishiguro, publicada el 1989.

El fet és que James Stevens és el perfecte majordom, és a dir, una persona tan eficaç professionalment que arriba a no tenir vida pròpia més enllà dels límits de la casa Darlington i que es planteja com a objectiu màxim servir el senyor sense fer-se notar gens ni qüestionar-se res i que, a més, tot quadri perfectament sense cap estridència. Hi ha multitud d'escenes que palesen aquesta mentalitat d'autòmat, la més explícita de les quals és una en què el

majordom fa servir un regle perquè la distància entre les copes i els plats sigui exactament igual per a tots els convidats. És i arriba a ser tan professional que, quan son pare mor, també serveix a la casa Darlington, espera fins que acaba una festa hores més tard per pujar a l'habitació on son pare és mort.

L'arribada de Sally Kenton va obrir, però, unes esclotxes en la mentalitat de James Stevens, perquè ella, al contrari del que fa el majordom, sí que es qüestiona moltes de les coses que passen a la casa. A poc a poc descobreix que el majordom té una capa de gel que de cap de les maneres vol trencar, perquè amaga totes les possibilitats que els altres el vegin com una persona amb sentiments: n'hi ha prou amb veure l'esforç que ha de fer Sally per poder saber quin llibre llegeix James, ja que el subjecta ben fort; tot perquè no se sàpiga que li agrada la literatura amorosa.

La pel·lícula, d'altra banda, mostra també els intents que es varen fer a Anglaterra perquè el nazisme fos acceptat per tothom, com es veu en la reunió que es fa a la casa Darlington en què participen persones de tot Europa i un representant dels Estats Units, Jack Lewis (Christopher Reeve). Evidentment, el majordom fa la seva feina i res més. Fins i tot no dubta a fer fora dues criades refugiades jueves perquè el senyor pensa que les visites alemanyes es poden sentir molestes. I no acaba d'entendre les protestes que fa Sally Kenton per aquesta decisió.

Malgrat tot, James i Sally s'enamoren, però, ni ella des de fora ni el majordom des de dins, cap dels dos podran rompre la capa de gel que l'envolta a ell. Una combinació d'orgull mal entès i incapacitat de deixar-se portar per la passió impedeixen a James que cap relació sentimental entre

ells dos arribi a bon port. I ella, cansada, es casarà amb un altre home i deixarà la casa.

Gairebé trenta anys més tard, James continua a la casa Darlington, ara en mans de Jack Lewis, el polític nord-americà, enamorat de la casa des que hi va anar per primera vegada, i li costa reconèixer que va fer feina per a un pro-nazi. En una de les poques escenes en què James surt de Darlington, parteix al poble de la costa on es varen instal·lar Sally i el seu home en casar-se. És una visita que no s'allarga gaire i, al començament, tot és molt correcte, però, a mesura que avança el temps, els records de temps antics tornen a obrir-se i és aleshores que ell es tem del mal que va fer a Sally i, especialment, a ell mateix. Massa tard per refer res, la visita acaba quan ja és fosc i Sally, plorant, agafa un autobús i James, tot banyat per la pluja, veu com se'n va. Tan sols restarà el record d'unes mans que se separen sense voluntat de voler-ho fer.

Encara Ivory reforça més la idea del tancament de James, quan contrasta la idea de llibertat, representada per un colom que amollen després d'haver entrat a la casa, i la imatge del majordom que tanca la finestra i simplement mira amb melangia cap a fora: hi ha hagut qualque cosa que l'ha commogut, i molt, però no hi ha hagut res que hagi canviat la situació.

Dues pel·lícules, doncs, que són les dues cares de la mateixa moneda perquè mostren que les normes i regles de la societat subjecten i fan malbé tant els senyors, en el cas de *The Age of Innocence*, com els criats, a la pel·lícula de James Ivory: dos països i èpoques diferents, però així i tot perfectament equiparables. ■





Les pel·lícules del mes de febrer

Cicle 70 ANYS DEL MONSTRE

A LES 18:00 HORES

Dia 6 *Remando al viento* (1987) de Gonzalo Suárez. VOSE

Cicle IMMIGRACIONS, amb la col·laboració de la Direcció General de Relacions Institucionals

A LES 18:00 HORES

Dia 13 *Cosas que dejé en la Habana* (1997) de Manuel G. Aragón

Dia 20 *Charlot emigrante* (1917) de Charles Chaplin

Dia 27 *La ciudad* (1998) de David Riker. VOSE



Charlot emigrante

Cicle 70 ANYS DEL MONSTRE

A LES 20:00 HORES

Dia 6 *Dioses y monstruos* (1998) de Bill Condon. VOSE

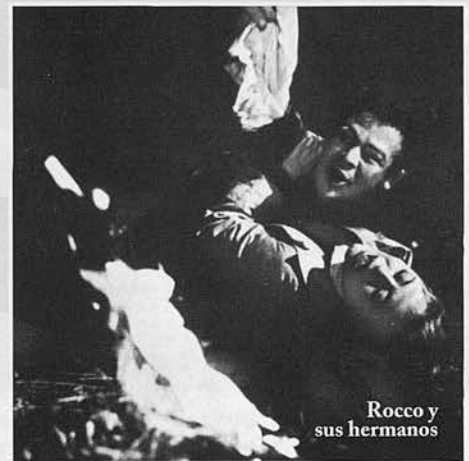
Cicle IMMIGRACIONS, amb la col·laboració de la Direcció General de Relacions Institucionals

A LES 20:00 HORES

Dia 13 *Extraños en el paraíso* (1984) de Jim Jarmusch. VOSE

Dia 20 *Rocco y sus hermanos* (1960) de Luchino Visconti. VOSE

Dia 27 *Código desconocido* (2000) de Michael Haneke. VOSE



Rocco y sus hermanos

DIOSES Y MONSTRUOS

Nacionalitat
i any de producció:
EUA, 1998
Títol original:
Gods and Monsters
Director: Bill Condon
Producció: Regent Ent.
i Gregg Fienberg Prod.
Guió: Bill Condon
Fotografia: Stephen M. Katz
Música: Carter Burwell
Muntatge: Virginia Katz
Durada: 106 minuts
Intèrprets: Ian McKellen,
Brendan Fraser, Lynn Redgrave,
Lolita Dadidovich

EXTRAÑOS EN LE PARAISO

Nacionalitat i any de producció:
EUA-Alemanya, 1984
Títol original:
Stranger Than Paradise
Director: Jim Jarmusch
Producció: Sara Driver,
Otto Grokoberg
Guió: Jim Jarmusch
Fotografia: Tom DiCillo
Música: John Lurie
Muntatge: Jim Jarmusch
Durada: 90 minuts
Intèrprets: John Lurie,
Eszter Balint, Richard Edson,
Cecillia Stark, Tom DiCillo,
Sara Draver.

ROCCO Y SUS HERMANOS

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



Les pel·lícules del mes de febrer

CÓDIGO DESCONOCIDO

Nacionalitat i any de producció: 2000
 Títol original: *Code inconnu*
 Director: Michael Haneke
 Producció: Ivon Crenn, Marin Karmitz, Alain Sarde
 Guió: Michael Haneke
 Fotografia: Jürgen Jürges
 Música: Giba Gonçalves
 Muntatge: Karin Martusch, Nadine Muse, Andreas Prochaska
 Intèrprets: Juliette Binoche, Thierry Neuvic, Josef Bierbichler, Alexandre Hamidi

REMANDO AL VIENTO

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 1987
 Títol original: *Remando al viento*
 Director: Gonzalo Suárez
 Producció: Andrés Vicente Gómez
 Guió: Gonzalo Suárez
 Fotografia: Carlos Suárez
 Música: Alejandro Massó
 Muntatge: José Salcedo
 Intèrprets: Hugh Grant, Lizzy McInnerny, Valentine Pelka, Elizabeth Hurley, José Luis Gómez

COSAS QUE DEJÉ EN LA HABANA

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 1997
 Títol original: *Cosa que dejé en la Habana*
 Director: Manuel Gutiérrez Aragón
 Producció: Gerardo Herrero
 Guió: Senel Paz i Manuel Gutiérrez Aragón
 Fotografia: Teo Escamilla
 Música: José María Vitier
 Muntatge: José Salcedo
 Durada: 110 minuts
 Intèrprets: Jorge Perugorria, Violeta Rodríguez, Kiti Manver, Broselianda Hernández, Isabel Santos, Daisy Granados

CHARLOT EMIGRANTE

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1917
 Títol original: *The immigrant*
 Director: Charles Chaplin
 Producció: Mutual
 Guió: Charles Chaplin
 Fotografia: William C. Foster, Rollie Totheroh
 Durada: 20 minuts
 Intèrprets: Charles Chaplin, Edna Purviance, Albert Austin, Henry Bergman, Eric Campbell

LA CIUDAD

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1998
 Títol original: *The City*
 Director: David Riker
 Producció: David Riker i Paul S. Mezey
 Guió: David Riker
 Fotografia: Harlan Bosmajian
 Música: Tony Adzi Nikolov
 Muntatge: David Riker
 Durada: 88 minuts
 Intèrprets: Anthony Rivera, Cipriano García, José Rabelo, Leticia Herrera



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 _____

