

Núm. 82
Abril
2002



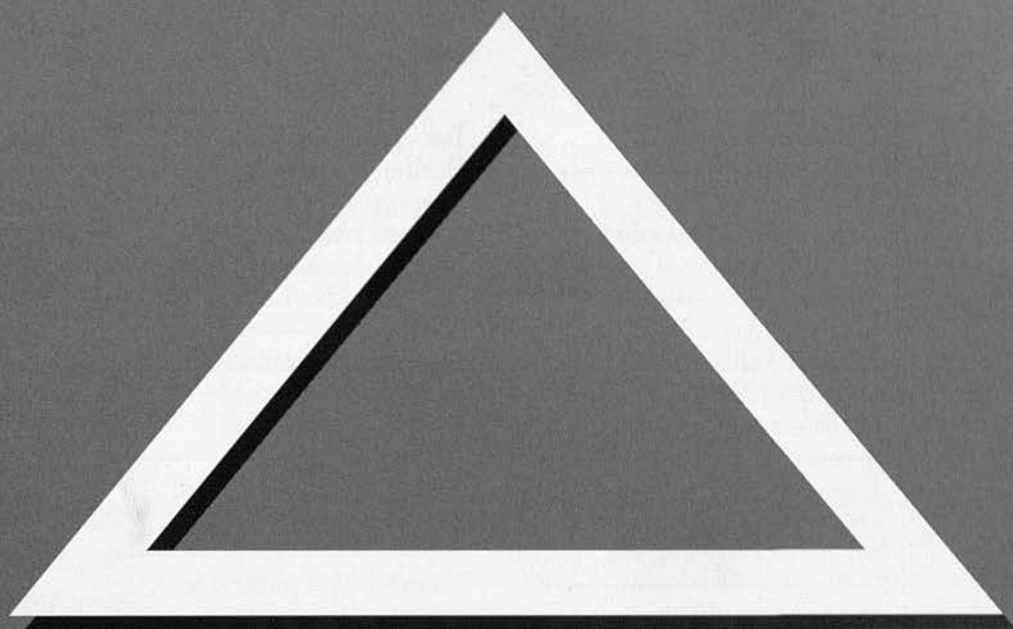
MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS



THE END

(Tampoc ets perfecte)

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	Les ciutats i el cine: Berlín (3), per Jordi Martí	14	<i>La nit del caçador</i> , per Gabriel Genovart	25 a 31
Cinema i fenòmens atmosfèrics meteorològics, per Toni Roca	4	Cinema hongarès, un cine de culte, per Alejandro Leyva	15 a 17	Vidocq: el debat sobre l'utilitat dels efectes digitals, per Sebastià Sansó Vanrell	32 a 34
La pel·lícula de la història: l'altre Kane i l'almirall Nelson, per Francesc M. Rotger	5	Apunts a contrallum: Manoel de Oliveira, per J.C. Romaguera	18 i 19	Les dues úniques paraules possibles del cinema: <i>Billy i, please, Wilder</i> , per Antoni Serra	35
Entre la cinefilia i la cinefàgia, per Antoni Figuera	6 a 8	Trevor Jones: <i>From Hell</i> , per Hazael González	20	El Rialto o el darrer cinema, per Cristòfol Miquel Sbert	36
La síndrome d'Ethan Edwards (VI), per Martí Martorell	9 a 11	La mort d'un poble o la missió guaraní del P. Gabriel, per Jordi Vidal Reynés	21 i 22	Cinema a "SA NOSTRA"	37 a 39
Billy Wilder, per Jaume Vidal	12 i 13	Pecat Original, per Joan Obrador	23 i 24		

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Abril 2002. Núm. 82

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

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

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



BARRES I ESTRELLES

Don Filiberto.- *Para ustedes en nuestra tierra, no hay nada grande, nada digno de admiración. Les compadezco! Son ustedes bien desgraciados! Ustedes no sienten la Patria!*

Dorio de Gàdex.- *Es un lujo que no podemos permitirnos. Espere usted que tengamos automóvil,*
Don Filiberto.

Valle Inclán
(De Luces de Bohemia)

La ferida soferta pels Estats Units arran de l'atemptat de l'onze de setembre no estanca només amb els milers de morts que provocà. De llavors ençà, les seqüeles que va causar als habitants de la gran potència mundial es manifesten dia rere dia.

Aquesta ressaca moral causada pel macabre atac aeri ha fet novament acte de presència amb motiu de la cerimònia dels *òscars* d'enguany. El poble americà necessita fer cos comú contra l'enemic, empassar-se la ràbia amb declaracions públiques d'americanisme. No pot haver-hi dissidents. Això justifica que **Woody Allen** trepitjàs l'escenari per primer cop en la seva vida, tot i que ni se'n parlava d'ell aquest any. Això sí, va comparèixer sense clarinet.

Eddy Murphy havia profetitzat –fals, el seu vaticini tenia una base matemàtica i històrica– que fins a l'any 2004 no corresponia un nou *òscar* a cap actor o actriu de pell negra. També els esdeveniments han provocat una arítmia a la condescendència, tot trencant la dolça harmonia que atorga el costum. D'entrada, per tal d'anar segurs, l'Acadèmia ja va decidir prèviament la concessió d'una estàtua a la trajectòria professional de **Sidney Poitier**.

Tot i així, també les votacions afavoriren **Halle Berry** i **Denzel Washington**, fins al punt de convertir la

fiesta en un homenatge o gairebé una declaració pública d'amor i de germanor a la part de la població que fa dos-cents anys que pateix *apartheid* al país de les llibertats. Tot i que a les candidatures de millor actor n'hi havia dos que reunien un dels requisits més valorats: interpretaven un paper de marginat social, de persona fora de la normalitat, entesa des del punt de vista patològic.

Per una banda **Russell Crowe** ho feia amb un model prêt-à-porter, mentre que el de **Sean Penn** tal vegada no va tenir l'encert de l'oportunitat. Potser els compatriotes de l'*uncle Sam* no van veure cap justificació perquè aquest hagués de ser el nom del protagonista de la pel·lícula. Al final, el mateix de cada any, divisió d'opinions i cap a la sala s'ha dit per tal d'acabar de veure totes les pel·lícules oscaritzades. Hem de poder parlar amb coneixement de causa.

La cinta protagonitzada per Crowe ha fet una aportació al nostre petit país. S'ha considerat que el premi al millor guió adaptat, a mans d'**Akiva Goldsman**, ens pertanyia una mica a tots donada la freqüència amb que el premiat visita Mallorca, passant llargues temporades a **Deià**. Això ens hauria de fer pensar amb la possibilitat d'engagar un ambiciós estudi sobre la connexió entre **Hollywood** i les nostres illes.



Cinema i fenòmens atmosfèrics meteorològics (1)

Toni Roca

(a Nito Verdera, expert en el tema)

Semblava d'or. Especialment a l'horabaixa. De blau metàl·lic (no aquell blau metàl·lic sempre tan qüestionable que utilitza Steven Spielberg a les seves pel·lícules) quan al mig dia, alt i poderós, de l'estiu. Però de tota mena de colors i de coloraines al llarg intens de tota la llarga nit. Simfonia ampla, ventall espectacular quan a la memòria tenia el record perfecte d'un film anomenat *Brigadoon* de Vincente Minnelli, un mestre en tots els gèneres que conreà, el "melo", la comèdia tradicional de sempre al Hollywood de sempre, el "musical". Però sí, *Brigadoon* al fons de la memòria interior, a l'exterior vibrant de tensió, també *Brigadoon* era (és) un camí obert entre la infantesa tardana, la pubertat difícil (i una mica empenya, la veritat) i l'adolescència plena. Infantesa, pubertat i adolescència cinematogràfica, vull dir, que de les altres, aquelles de caire més o menys biogràfica són figures d'un altre paner que ara i avui no em sembla oportú (ni necessari) esmentar. Recordar i evocar *Brigadoon* amb la signatura perfecta de la Metro Goldwyn Mayer, em portava totes

aquestes coses. Perquè a un servidor, humil i senzill, amant d'allò que és quotidià, gairebé totes aquelles pel·lícules engabiades al meu cor, tenen una ressonància atmosfèrica i climatològica. Coses que passen. A canvi, i no cal buscar cap mena d'interpretació (ara els cursis diuen "lectures") perquè possiblement no la té, quan mirava i revisava tantes vegades com fos necessari, *Laura* d'Otto Preminger, a l'escenari principal de la seqüència, apareixia un forta tempesta d'aigua i trons com si d'una fera ferotge es tractés i que descarregava sobre el meu cervell. Pensava, també, en aquell antic, venerable centre parroquial de la perifèria (un centre és clar, catòlic, apostòlic i romà) plena d'obrers de la metal·lúrgica on veia per primera vegada l'adorable (i altres coses més) cinta interpretada per Gene Tierney i Dana Andrews. Tal vegada el dia en qüestió plovia intensament, no puc recordar-ho amb precisió, i aquest factor climatològic, atmosfèric acompanyà sempre el record, la sensació de "Laura". Possiblement existeix algun lligam, estret, o no tan estret, entre una tempestuosa escenografia de tones i tones de neu (o aiguaneu) que cau sobre la terra (tal vegada la ciutat també) i la

pel·lícula *Los mejores años de nuestra vida* un especialment atractiu i notable film dirigit per William Wyler. A primera instància, a primera vista, es podria dir perfectament que no. Cap lligam, cap referència ni prope- ra ni llunyana entre els floquets de neu i l'esmentada cinta. Però, a penes surten, i s'il·luminen els primers fotogrames de *Los mejores años de nuestra vida*, la neu, "tombe la neige" deia un temps anys seixanta, el cantant Adamo, cau sobre el meu caparròt en forma de metàfora lenta i amb pausa, sense cap mena d'impaciència, destil·lant les seves personals, no transferibles essències blanques i de puresa immaculada. Virginal. *Duelo al sol* (penso que és un dels millors westerns de tota la història) és el vent. La terrible, devastadora, força del vent. Un clima de vendaval que, de tota manera, a les escenes inicials, quan la mare de Perla Chávez balla de forma insinuadora i sensual a territori mexicà, aquest fenomen del vent no és sinó un lleuger, fràgil, orat- jot que de llevant ens arriba, gira des- prés cap al xaloc clàssic i enorme, finalment la tramuntana agafa el comandament, bufa i fa costat i llança un poder sense fre i sense límits. ¿Per contrarestar i fer un difícil joc d'equilibris, les baixes passions, els amors intensos, l'alt grau d'erotisme que es belluga entre la parella formada per Gregory Peck i Jennifer Jones, el fred del nord pot apaivagar uns càlids amors? ... És una hipòtesi de treball no descartable del tot. La calor, l'amarga calor, la tristíssima calor de l'agost (turistes per tot arreu malgrat l'ecotaxa) em transporta a *Calle Mayor*, l'obra mestra d'un director, Juan Antonio Bardem, un senyor una mica oblidat malgrat el just "goya" atorgat el propassat mes de febrer. Aquella íntima, terrible història que l'autor de *Muerte de un ciclista* i *Nunca pasa nada* filmà en el seu moment de màxim esplendor creatiu, anys 50. Mentre Betsy Blair, admirable actriu americana, mirava amb ull de neta esperança el personatge interpretat per José Suárez, tenia tota la pell impregnada (pura pigmentació) d'humanitat aferriada pròpia de la calor estiuenca. ■



Los mejores años de nuestra vida



Francesc M. Rotger

A la majoria de la gent que anem més o menys sovint al cinema, el llinatge Kane ens fa pensar, de manera automàtica, en la pel·lícula d'Orson Welles. Així i tot, és possible que, a molts de menorquins, el primer que els vengui a la memòria no sia l'empresari nord-americà inspirat en el personatge històric de William Randolph Hearst, sinó un altre Kane; Sir Richard, governador de l'illa de 1712 a 1736, quan Menorca fou colònia britànica al llarg del segle XVIII. Els menorquins encara se'n recorden, d'aquest altre Kane, sia pel camí que du el seu nom, sia per les "pomes d'en Kane", sia pel rellogge de la façana de l'Ajuntament de Maó, que Sir Richard sembla que va ordenar que li duguessin des d'Anglaterra. Enguany, el 2002, fa justament dos segles que Menorca tornà a Espanya, el 1802, d'acord amb el Tractat d'Amiens.

És sabut que de la Golden Farm, al port de Maó, es conta que hi varen passar una temporada el llegendari almirall Nelson i la seva amant, Lady Hamilton. I Nelson fou el més gran heroi anglès de la Història. Així, almenys, el qualifica Graham Mortimer, el director de la presó de Long Rudford, que és un enamorat de les comèdies musicals a la pel·lícula *Lucky Break*, el segon llargmetratge de Peter Cattaneo, realitzador de *Full Monty*. Idò bé, Mortimer (aquest personatge està interpretat per Christopher Plummer, vos en recordau? el baró Von Trapp de *Sonrisas y lágrimas*) és d'aquests que tenen una obra guardada a un calaix: la seva és *Nelson: el musical*, i són els presos (amb la col·laboració d'una simpàtica i idealista assistenta social) els que es reparteixen els personatges de l'almirall, tota la seva tripulació, Lady Emma Hamilton o el rei anglès Jordi III; així com, a *Full Monty*, una colla d'aturats decidien convertir-se en "boys" d'*striptease* masculí.

Ara mateix, només record una pel·lícula que s'hagi inspirat en aquests dos personatges històrics, Horatio Nelson (1758-1805) i Emma Hamilton. Dirigida per Alexander Korda el 1941 (en plena Segona Guerra Mun-



dial; és evident la seva càrrega propagandística patriòtica), es coneix com *Lady Hamilton*, encara que el seu títol original és qualque cosa així com *That Hamilton Woman*, o sia, "Aquesta dona Hamilton", amb tota la intenció pejorativa sobre les paraules, "aquesta dona". Una parella excepcional, Laurence Olivier i Vivien Leigh (que foren parella dins i fora de la pantalla) interpretaren els papers de l'almirall i de la seva amant. Era la pel·lícula preferida de Winston Churchill.

Visités o no la Golden Farm amb Lady Hamilton, Nelson morí, com recordareu, no gaire temps després de la pèrdua definitiva de Menorca pels britànics, a la batalla de Trafalgar, victòria anglesa damunt les flotes francesa i espanyola, quan eren aliades. El seu monument, a la plaça del mateix nom, Trafalgar Square, és dels més coneguts de Londres. Emma, mare de la seva filla Horatia, sembla que morí en la misèria, déu anys després. ■



Entre la cinefília i la cinefàgia (I)

Antoni Figuera

En l'origen d'aquest article es troba una frase i un caprici personal. La frase pertany a Blaise Pascal (sí, el mateix que va dir que "l'home és una canya que pensa"). El caprici és voler practicar, per una vegada, un exercici d'escriptura simplement lúdic.

Deia Pascal, amb paraules universalment conegudes, que "el cor té raons que la raó desconeix." Cosa que, traduït al meu codi particular d'immemorial aficionat al cine, constitueix la frontera més precisa que delimita el territori del cinèfil del territori del cinèfag (si bé és cert que totes dues categories d'espectadors no tenen per què ser incompatibles ni molt manco, com és el meu cas).

Per descomptat que, pertanyerà a la raça dels "cinèfils" aquell que s'acosti a un film atrinxerat en les "raons" de la raó de què parlava Pascal; mentre que el "cinèfag" ho serà aquell que s'escuda en les "raons" del cor abans que no en cap altra. Cosa que no vol dir (perquè se m'hauria interpretat malament) que sigui cinèfil qui "paleja" una pel·lícula en pla sibarític –i deman perdó per la metàfora no del tot involuntària–; i que sigui cinèfag qui "devora" qualsevol tipus de film, vengui d'on vengui.

Per tot això, deduec que accedim a la "cinefília" quan arribam a l'edat adulta –la qual cosa, per a la gent de la meua generació, equival a dir que es va iniciar quan vàrem començar a freqüentar els primers cineclubs–; mentre que a la cinefàgia que l'antecedeix, hi arribam de manera irrevocable –i per descomptat inconscient–, des de la nostra més tendra i modelable infantesa, si vàrem tenir mai la sort que algú –qualque familiar, segurament– ens dugués de la mà a submergir-nos –beneïda immersió– en l'atmosfera amniòtica d'aquella "placenta dels somnis" (per dir-ho amb la feliç expressió de Gabriel Genovart) que varen ser els avui tristament desapareguts cines de barriada, o sigui, de programa doble.

D'aquí que, i ja que la segona raó de ser d'aquest article és el seu caràcter eminentment lúdic, de simple entreteniment personal a l'hora de redactar-lo (i si algú es pren la molèstia de llegir-lo desig que ho faci amb idèntica actitud), em decidesc a elaborar una sèrie de llistes absolutament provisionals –tot i que gens capricioses–, que recullin les que, a parer meu, són algunes de les millors pel·lícules que com a cinèfil, cinèfag o com la simbiosi entre tots dos, he gaudit durant la meua vida.

I si he parlat de llistes provisionals ho he fet en el sentit que tota elecció i cada selecció depèn del moment –de *l'aquí* i de *l'ara*–, de l'estat d'ànim present, etc...; cosa que significa afirmar que, si bé amb tota probabilitat no n'esborraria cap de les incloses a la llista, també és cert que d'altres no esmentades podrien fer la seva aparició en qualsevol dels llistats ben merecidament.

Quan de vegades els meus amics de sempre –cinèfils i cinèfags d'arrel, fins i tot més que no jo– em formulen la tòpica pregunta sobre quines consider que són les millors pel·lícules de la història del cine, responc que, des del moment que sóc un aficionat al setè art saberut i responsable –carrregant les tintes amb tota la ironia del món en tot dos adjectius–, les cartes de la baralla, en l'ordre que es vulgui, podrien ser, entre d'altres, les següents:

El Gatopardo de Luchino Visconti (tot i que no sempre hagi estat el director italià sant de la meua devoció) pel que té l'obra d'immillorable presa de consciència individual –la del príncep de Salina– sobre el final d'una època i la desaparició d'una classe social (paràfrasi del final de qualsevol època i no només de la Sicília del període garibaldí), quan arriba el temps





Campanadas a medianoche d'Orson Welles, la més amarga reflexió que mai s'hagi fet sobre la decadència, mitjançant un dels més memorables personatges shakespeareans: Falstaff;...



de la irrupció en el poder dels xacals i les hienes.

Fresas salvajes d'Ingmar Bergman, aquell inoblidable testimoni amb què el director suec ens retrata els darrers moments –“l'eternitat i el dia” com ens dirà en un altre l'esplèndid film Theo Angelopoulos– en la vida d'un vell professor, que serà investit Doctor Honoris Causa per una universitat sueca, pretext per a una recapitulació magistral de tota la seva existència, així com l'assumpció resignada i tranquil·la de la meta final que no pot travessar ningú per nosaltres.

Campanadas a medianoche d'Orson Welles, la més amarga reflexió que

mai s'hagi fet sobre la decadència, mitjançant un dels més memorables personatges shakespeareans: Falstaff; així com també la més lúcida recensió al voltant de la soledat i el desengany a què condueix l'amistat traïda (en un registre no del tot diferent, encara que per un camí diferent, a l'empres per Sam Peckinpah, un altre cineasta shakespeareà ple de “renou i fúria”, en un altre film excel·lent: *Grupo salvaje*).

El río de Jean Renoir, un d'aquells films que, com passa amb *Ordet* de Dreyer, no se m'ocorre cap altra manera d'adjectivar que com a miraculós. El transcurs de les coses en la vida

de tres al·lotes adolescents que comencen a descobrir el món en una Índia ancestral, em retrotreu als versos de Jorge Manrique: *nuestras vidas son los ríos* i als de Borges: *Mirar el río becho de tiempo y agua*, per descobrir-hi, tantes vegades com vulguem, que no podem tornar a submergir-nos en aquell riu renoirià de les seves imatges, com a única alternativa vàlida davant aquell altre riu heraclitià de la mort, que és el riu de l'oblit.

Amarcord de Federico Fellini, aquell poema gairebé preventrià tributat a l'univers de la infantesa i de la província, que és un poema a l'univers de totes les infanteses de totes

Blade Runner de Ridley Scott, aquella insuperable al·legoria no sobre el nostre futur, sinó el nostre present, enèsima relectura –fílmica en aquest cas– del mite de Prometeu, que ens converteix, als espectadors, en orfes del nostre passat;...



aquella monumental epopeia epicolírica a les relacions entre l'home i la natura, a l'oposició entre vida rural i urbana, aquell rimer d'inoblidables imatges en què la llum, el vent, el foc esdevenen metàfores del temps (com passa, des d'una percepció diferent de l'espai cinematogràfic, en aquell homenatge als orígens del cine que és *Tren de sombras* de José Luis Guerín).

Dublínese de John Huston, aquell testamentari retrat de família amb neu al fons: aquella neu eterna que es posa silenciosament en forma de floquets extrets de la més aurífera de les vetes: la de la música de les paraules, sobre la consciència desperta o dormida de tots els vius i morts.

Blade Runner de Ridley Scott, aquella insuperable al·legoria no sobre el nostre futur, sinó el nostre present, enèsima relectura –fílmica en aquest cas– del mite de Prometeu, que ens converteix, als espectadors, en orfes del nostre passat; o, com afirma el poeta argentí Antonio Tello, "fent de la pluja l'oblit de totes les visions i el silenci de totes les respostes que mai varen ser ni seran pronunciades."

Fins aquí aquest primer llistat, frustrantment incomplet, de pel·lícules que el meu esperit cinèfil ha anat col·locant en el seu Olimp particular. Llistat palesament frustrant perquè, si bé ho són totes les que hi ha, ni molt manco hi ha totes les que són. Però l'article ja s'acaba i hi ha moltes cartes per mesclar: ¿Com oblidar-me de Chaplin, qualsevol de les obres menors del qual és major que la millor de qualsevol altre cineasta? ¿Com oblidar-me d'aquell

prodigiós univers d'espectres redi-vius, autèntic "Pedro Páramo" hollywoodenc de presències fantasmàtiques que és *El crepúsculo de los dioses* de Billy Wilder? ¿O com deixar de banda, seguint el camí necrofilic en què morts i somnis acaben per convergir, *Vértigo* d'Alfred Hitchcock o *Laura* d'Otto Preminger? ¿O com no fer lloc a un personatge –monsieur Hulot–, protagonista de *Mi tío* de Jacques Tati, que encara avui, després de tants anys, evoca per a mi els més dolços plaers de la infantesa?...

Arribats aquí, m'adon perfectament que estic abandonant el territori de la cinefília per endinsar-me en el de la cinefàgia. Cosa que significa que, com passava amb les famoses sèries de pel·lícules d'episodis de començament del cine (des de *La moneda de hierro* fins a *El fantasma del Louvre*), haurem de deixar algunes coses en el tinter per a una pròxima entrega. ■



les províncies de totes les èpoques de guerra i postguerra que hi ha hagut al món (ja sigui a la Rímíni de l'autor italià, el París de la infantesa de François Tuffaut o l'erm castellà d'*El espíritu de la colmena* de Víctor Erice).

Dersu Uzala d'Akira Kurosawa, aquella excepcional elegia no sobre el sentiment de l'amistat traïda, com en el cas de *Campanadas a medianoche*, sinó sobre l'amistat trobada i retrobada en la immensa estepa siberiana,



La síndrome d'Ethan Edwards (VI)

Marti Martorell

És hora ja de tractar des d'un punt de vista humorístic el tema de l'automatisme, perquè no tots els arguments d'aquest tipus són revenges; drames; professionalismes malaltissos o assumpcions de la identitat pròpia... No, també l'humor l'ha tractat i presenta com a paradigma un personatge molt singular i que fa de contrapunt del d'Ethan Edwards, protagonista de *The Searchers* (*Centauros del desierto*) i interpretat per John Wayne: *monsieur* Hulot.

Mentre a Hollywood la comèdia americana mostrava la cara més punyent i crítica de la societat mitjançant l'ús de diàlegs àgils, però sobretot àcids,¹ a França, un cineasta d'origen rus, Jacques Tati, feia el mateix, però amb pel·lícules sense a penes diàlegs i hereves directament de Max Linder o Charles Chaplin per la seva concepció de l'humor visual.

Jacques Tati (1909-1982), abans de dedicar-se al cinema, era un artista de *music-hall* amb molt de prestigi. Va entrar al món del cinema amb tres curtmetratges,² però no fou fins al 1948 que va estrenar el primer llargmetratge: *Jour de fête* (Dia de festa), una pel·lícula realitzada d'una manera gairebé improvisada, a baix preu i que no trobava cap distribuïdor, però que, un cop presentada al públic, va suposar uns guanys deu vegades superiors al cost que havia suposat la producció. Conta les vicissituds d'un carter francès, François (interpretat pel mateix Tati), que vol incorporar les tècniques americanes de repartiment de correu a un poble perdut enmig de la Franca central, amb un resultat tanmateix nul. Una de les millors escenes de la pel·lícula és la de la bicicleta que se'n va carrer avall sense que ningú no la pugui aturar i que sembla que té vida pròpia.

Jacques Tati no va ser un autor gaire prolífic: a part de *Jour de fête*, ja

només en va fer dirigir quatre més, totes, però, protagonitzades pel senyor Hulot, també interpretat per ell mateix. Són les pel·lícules *Les vacances de monsieur Hulot* (1953); *Mon oncle* (1958); *Playtime* (1967) i *Trafic* (1971).

Qui és, però, el senyor Hulot? Sobretot un home que simplement va a la seva i res més. És a dir, una persona que no segueix els dictats i els convencionalismes de la societat i que, per tant, podria fer-lo sentir desplaçat,

però això tant li fa. Segurament en el film en què Tati fa més palès aquest punt és a *Mon oncle*, pel·lícula de contrastos entre el senyor Hulot i la seva família de nous rics, éssers que fregarien el patetisme si no provocassin la rialla.

D'aquesta manera, Tati fa veure a l'espectador de quina manera la societat provoca que la gent esdevingui autòmat, fins al punt de tenir-ho tant assumit que rebutja aquells que no participen en aquest joc. És en aquest



¹ Com són ara les pel·lícules de Lubitsch (*A Royal Scandal*, 1945; *Cluny Brown*, 1946); de George Cukor (*The Philadelphia Story*, 1940; *Adam's Rib*, 1949) o de Billy Wilder (*Sabrina*, 1954; *The Seven Year Itch*, 1955).

² *Oscar, champion de tennis* (1932); *Gai dimanche* (1935) i *L'école des facteurs* (1947).

D'aquesta manera, Tati fa veure a l'espectador de quina manera la societat provoca que la gent esdevingui autòmat, fins al punt de tenir-ho tant assumit que rebutja aquells que no participen en aquest joc.



sentit que abans s'ha esmentat el contrapunt que s'estableix entre el senyor Hulot i Ethan Edwards: el primer com a representant de personatge que va a la seva enmig de gent rutinària i gairebé sense vida pròpia, i el segon com a mostra genuïna d'autòmat.

És amb *Les vacances de monsieur Hulot* que compareix per primera vegada aquest *alter ego* de Tati i, com molt encertadament va assenyalar André Bazin: «el seu personatge afirma, contra la imbecilitat del món, una informalitat incorregible; ell és la demostració que el que és imprevisit sempre pot sobrevenir i pertorbar l'ordre dels imbècils, com és la transformació d'un pneumàtic en una coro-

na funerària o la d'un enterrament en una excursió molt plaent.»³

En aquesta primera pel·lícula del senyor Hulot, ja en les primeres escenes, hi ha «els altres», amb cotxes potents que deixen enrere el cotxet vell, molt renouer i atrotinat que condueix el senyor Hulot i que a penes pot arribar ja al poblet de la costa de mar on tota aquesta gent passarà les vacances, la majoria dels quals simplement es dediquen a estar a la mar o al menjador quan sona la campana que avisa que el menjar ja està fet. No hi manca tampoc un avançament del

que signifiquen els telèfons mòbils en aquests moments: hi ha un anglès que, fins i tot en temps de vacances, sempre ha d'atendre les telefonades que li fan per qüestions de negoci.

Hi han arribat com una guarda d'animals i així es comportaran: un darrere l'altre, fent el que toca fer perquè són vacances i a penes res més. En aquest mateix sentit és ben demostratiu que els personatges que més es relacionen amb el senyor Hulot són aquells que també són «desclassats» d'aquest grup, els qui mostren encara un esperit, no de rebel·lia, sinó de llibertat envers el que toca fer: la velleja anglesa que fa d'àrbitre als partits de tennis; l'espòs que sempre és a vint passes darrere la seva dona i que

³ BAZIN, A. «M. Hulot y el tiempo». *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1999, pàg. 66.

No és, no obstant això, una visió pessimista de la humanitat. Jacques Tati més aviat es riu d'un món basat en regles i aparences aparentment positives però que allunyen la persona de les vivències, potser menys sofisticades, que la farien més humana.

té el cap a altres bandes diferents de les que li diu sa dona i, especialment, els infants. No de bades, quan les vacances acaben i tothom torna al lloc d'origen respectiu, són els únics que acomiaden el senyor Hulot; la resta, fa com si no hi fos. Respecte del final, també Bazin fa notar: «la delicadesa suprema d'aquest film sense desenllaç no és indigna del millor Charles Chaplin.»

Un encert genial d'aquesta pel·lícula és recuperar els *gags* visuals del millor cinema mut, però, alhora, fer del so un element molt important en el desenvolupament de l'acció, si es vol anomenar d'aquesta manera la successió d'esdeveniments que formen la pel·lícula. Per exemple, la gent que no té cotxe i ha arribat al poble costaner en tren segueix unes instruccions pels altaveus de l'estació que per a l'espectador són intel·ligibles. No entén què es diu, però sap què es diu, perquè n'hi ha prou amb veure com la gent corre de banda a banda de l'estació segons el renou, renou i res més, que surt pels altaveus. També aporta comicitat l'escena en què se sent que el senyor Hulot juga a ping-pong i mostra de quina manera molesta la gent aquest el renou repetitiu de la pilota: són persones a les quals no els agraden els canvis, la vida transcorre marcada pel ritme de la porta batent del menjador i si no fa el tic-tac d'un rellotge, ja hi ha tot un dal·tabaix.

Però no cal figurar-se el personatge del senyor Hulot com la d'un provocador, perquè ell no cerca provocar els altres, simplement viu fora de les convencions i segurament no n'és conscient. Un exemple molt clar és el del partit de tennis: el senyor Hulot no hi ha jugat mai, però guanya tothom. L'única raó d'aquestes victòries és que fa servir un únic moviment per treure la pilota que els altres no troben ortodox i això ja els descentra; tot el que surt del que està programat els és com una malaltia nerviosa que no saben com tractar. És també el fet de saludar-se i acomiadar-se cada vegada que dinen i sopen diàriament

com si fos la primera vegada després de molts de temps, quan realment no han passat més que unes quantes hores o el picnic que fan un dia com si fossin formiguetes tan sols preparades per anar una darrere l'altra.

El senyor Hulot és també un personatge quixotesca, ja que es fica en embulls innecessaris perquè confon situacions, com a l'episodi dels gegants que realment són molins a la novel·la de Cervantes: un home està a punt de fer una foto a la seva família, però al senyor Hulot li sembla que està mirant com es despulla una jove. Li pega una empena i descobreix massa tard que s'ha equivocat i, com que ell és així, se'n va sense aclarir què ha passat.

A mesura que passa el temps, els lliuraments successius de pel·lícules del senyor Hulot incideixen en aquests mateixos aspectes i n'afegiran d'altres, com la crítica a un món perfecte gràcies a la tecnologia, però en què les relacions humanes no són ja tan perfectes, a l'esmentada *Mon oncle*, per exemple, o als aeroports nets i amples, però freds i deshumanitzats, de *Playtime*.

No és, no obstant això, una visió pessimista de la humanitat. Jacques Tati més aviat es riu d'un món basat en regles i aparences aparentment positives però que allunyen la persona de les vivències, potser menys sofisticades, que la farien més humana. ■



* Ídem nota anterior.

Jaume Vidal

B.W. només es va equivocar en una cosa: estava convençut que s'havien oblidat d'ell i que hauria de romandre de manera infinita en aquest món que a hores d'ara no sap molt be cap a on va. Hauria estat interessant saber què pensava del president Bush, per exemple. Però no, era mortal com tots, i ara ja podrà treballar amb l'actor que mai va poder dirigir a causa d'un paraigües, una ironia més de la vida.

Quan *Temps Moderns* surti al carrer, la premsa ja haurà informat de forma exhaustiva sobre el director: les seves manies, els seus desigs frustrats, la seva fina ironia i, sobretot, la sensibilitat i intel·ligència per escriure guions cinematogràfics. El pas a la direcció va ser una altra ironia més de la vida.

Aquesta vessant de la direcció s'ha de agrair a Charles Boyer i al director Mitchell Leisen. Com és ben sabut, l'actor francès es negà a interpretar una seqüència en què havia de parlar amb un escarabat. Més ironies de la vida.

D'una cosa de la qual s'ha parlat poc és la seva immensa paciència: ja em direu si no és propi del sant Job dirigir per dues vegades Marilyn Monroe (sobren comentaris) i una vegada a l'actor que en tota la seva carrera no va dir de memòria més de tres línies seguides (tal vegada va fer una excepció a *Llamada a qualsevol porta*); no obstant això, no deixa de ser una ironia més malgrat que parlem de Bogart.

B.W. va tractar, llevat del western, tots els gèneres cinematogràfics, i si bé en la comèdia va ser un mestre indiscutible, les seves tres obres més representatives estan dins el gènere negre i el melodrama. Queda ben clar que des d'un punt de vista subjectiu serien

Perdició, El crepúsculo de los dioses i Días sin huella.

El cine de B.W. per excel·lència és en blanc i negre, totes els seus films estan impregnats d'una atmosfera que va més enllà del cel·loïde o, dit d'una altre manera, si gratam el fotograma, hi trobarem l'essència del cinema. També, utilitzant la tècnica del color, va saber donar el to adequat, sinó, digueu-me on heu trobat més atmosfera mediterrània si no és a *Avanti*. Cal assenyalar, per fer justícia, que Wilder va treballar amb gent tan important com els fotògrafs Joseph La Shelle, Charles B. Lang, John F. Seitz, els guionistes I.A.L. Diamond, Charles Brackett i Raymond Chandler entre altres i, principalment, va tenir un excel·lent col·laborador com a muntador i qualque més (l'ajudava fins i tot als rodatges) en la persona de Doane Harrison.

Pel que fa als actors, tota la gamma dels millors actors del Hollywood clàssics, des de Ray Milland fins a Jack Lemmon passant per Walter Matthau; des de Barbara Stanwyck fins a Shirley MacLaine passant per Kim Novak, sense oblidar, encara que Wilder se n'hagués oblidat, el nostre actor més internacional, Fortunio Bonanova.

El mes vinent, *Temps Moderns* farà un número-homenatge a B.W. Tot i així, volem recordar que el número 33 (una altra ironia) del maig de 1997 estava dedicat al director. També el Centre de Cultura prepara un cicle dedicat a ell, a part d'algunes pel·lícules dirigides evidentment per ell, hem pensat dedicar un cicle a les deu millors pel·lícules segons una enquesta que va fer a B.W. la revista *Sight and*

Sound: El acorazado Potemkin, Avaricia, Varieté, La quimera del oro, ...Y el mundo marcha, La gran ilusión, El delator, Ninotchka, Los mejores años de nuestra vida i Ladrón de bicicletas. Una bona avinentesa per acostar-nos una mica més a les inclinacions cinèfiles del director.

B.W., com tots els grans mestres, també va tenir un gran mestre, i així com després d'un Miquel Angel hi va ver un Rodin, després d'Ernst Lubitsch hi va ver Billy Wilder. Al seu despatx hi havia una nota a mà que deia "com ho faria Lubitsch". Els que som incondicionals de B.W., a partir d'ara (alguns ho practica ja fa temps) davant esdeveniments importants, abans d'actuar hem de pensar "Com hauria actuat B.W." ■



Jordi Martí

El nazisme, com va fer amb tantes altres coses, va acabar amb l'època gloriosa del cine berlinès. Els millors cineastes van ren haver d'abandonar el país, per la seva ideologia o per la seva condició jueva. Molts marxaren a Hollywood, cosa que va significar una injecció de vitalitat artística per al cine americà, que sense la forçosa aportació europea hauria estat molt més pobre.

El cine negre, per exemple, no es pot entendre sense la influència tècnica i estètica de l'expressionisme alemany, de la mateixa manera que sense un Lubitch és possible que la comèdia americana hagués seguit el seu curs, però els cinèfils no hauríem gaudit de les seves obres mestres del període nord-americà.

Quan el govern nazi es va fer càrrec de la UFA, la productora estatal, el dirigisme propagandístic va establir per decret la mediocritat creativa del cine alemany, de la qual no crec que s'escapi, per molt que s'hagi intentat recuperar recentment la seva figura, ni tan sols Leni Riefensthal.

Reivindicada
des

de fa uns anys per certes periodistes feministes, pel simple fet que era dona, la Riefensthal va sintetitzar amb el seu cine emfàtic i grandiloqüent tots els defectes de l'estètica feixista. Això, sense oblidar que mentre ella rodava alegrement els seus cants patriòtics i es recreava filmant cosos aris perfectes i esportius, els dirigents nazis que finançaven les seves pel·lícules estaven decidint la mort de milions de dones i homes en els camps d'extermini i en els camps de batalla d'Europa. I com deia, aproximadament, José M^a Valverde, «si la estètica se desentien de la ètica, pues apaga y vámonos».

D'aquest període de decadència, el cine alemany no va començar a sortir-ne fins a la dècada dels seixanta, amb dos fenòmens paral·lels. La progressiva acceptació internacional del Festival de Cine de Berlín, que va acollir i premiar les produccions innovadores dels joves cineastes que s'estaven donant a conèixer en aquells moments, com Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Roman Polanski, etc. Per altra banda, l'aparició d'una nova promoció de directors i actors inquietos i molt crítics amb la societat alemanya que s'havia anat forjant en el marc internacional

de la Guerra
Freda,

amb els diners del Pla Marshall, com els directors Volker Schlöndorff, Wim Wenders, Werner Herzog i Rainer Werner Fassbinder, o els actors Klaus Kinski i Hanna Schygulla.

Schlöndorff va ser el primer d'aquesta generació amb *El jove Törless* (1960), basada en la famosa novel·la de Musil. La seva millor pel·lícula és, no obstant, de quasi vint anys després, *El Tambor de hojalata* (1979), també basada en una famosa novel·la, en aquest cas de Günter Grass. La dura recreació de l'Alemanya nazi a partir de la mirada d'un nin que es nega a créixer explica molt bé la mirada crítica d'aquest cine alemany de postguerra. Un camí similar, entre la experimentació formal i l'actitud crítica, el trobem a la filmografia de Fassbinder, mort el 1982, als 36 anys, en circumstàncies encara no aclarides. La densitat psicològica d'alguns dels seus films, com *El matrimoni de Maria Brown* (1978) o *Lili Marlen* (1980), troba la seva culminació a la seva millor producció, *Berlín Alexanderplatz* (1980), a partir de la novel·la d'Alfred Döblin, una cruel mirada sobre les insuficiències i les injustícies de la república de Weimar, presentades com el brou de cultiu del nazisme. Pel·lícules com *Nosferatu* (1978) de Herzog, recreació i homenatge del clàssic expressionista de Murnau, *Paris-Texas* (1984) de Wenders, pel·lícula rodada als Estats Units, o *Fitzcarraldo* (1982) del mateix Herzog,

donen fe del revulsiu que va significar aquest grup de cineastes, amb una filmografia, a estones desigual, però en tot cas prou interessant com per haver enriquit la història del cine del nostre continent. ■



Alejandro Leyva

L'invent dels germans Lumière va arribar molt prest, des de Lyon, a Hongria, un petit país centreeuropeu amb una contribució immensa a la cinematografia universal. Creadors de la talla de Miklos Jancso, Zoltan Fabri, Istvan Szabo o Marta Meszaro, per citar-ne només alguns, han estat realitzadors de culte per a diverses generacions de crítics i aficionats.

El primer local per a exhibicions de films a terra magiar es va inaugurar el 1896 i immediatament es va intentar produir cine. Tot i això, la producció cinematogràfica no s'hi va iniciar fins a la primera dècada del segle XX. En aquella època, a la capital, Budapest, funcionaven més de cent cines.

Poc després, l'esclat de la Primera Guerra Mundial i la ruptura de rela-

cions amb els grans productors estrangers varen obligar a crear les bases que duguessin un ràpid desenvolupament de la producció cinematogràfica hongaresa. Entre 1915 i 1918 es varen construir sis nous estudis i va aparèixer, així, la primera generació de directors professionals, entre els quals s'hi poden esmentar noms com Alexander Korda i Michael Curtiz, famosos després pel seu treball a Hollywood, amb la mítica Casablanca al capdavant.

En acabar la guerra i instaurar-se a Hongria l'anomenada República dels Consells, la producció cinematogràfica va passar a dependre de l'Estat durant els pocs mesos que va durar aquell règim. D'abril a agost de 1919, es varen rodar trenta-una pel·lícules, però la caiguda de la Comuna va impedir la realització d'un programa més ample, i a partir de 1922 es

va iniciar la gran emigració de cineastes hongaresos a la recerca de l'èxit a Hollywood o a Berlín.

En els anys trenta, amb l'auge del cinema sonor, la producció hongaresa va tractar d'enlairar-se, principalment amb comèdies de baix pressupost. En iniciar-se la dècada dels quaranta, la producció cinematogràfica es va posar al servei de les idees feixistes. Les pel·lícules amb alguna pretensió artística varen ser escasses i només se'n va rodar una que pogués considerar-se vàlida, dirigida per Istvan Szots, titulada Homes a la muntanya.

En ser alliberat el país del feixisme la primavera de 1945, la producció cinematogràfica es trobava en un nivell ínfim. Els estudis es trobaven en runes i la inflació perjudicava la vida econòmica i cultural. Novament només és possible destacar un film,



S'ha assenyalat Zoltan Fabri com la figura més destacada de l'època del primer impuls. En els anys que segueixen, Miklos Jancso hi ocuparà un lloc semblant, però amb una manera de fer singular i molt personal.



En algun lloc d'Europa, realitzada l'any 1948 per Geza Radvanyi i inspirat per l'eminent esteta Bela Balazs, de retorn del seu llarg exili polític. La cinta narrava, enmig de les atrocitats de la guerra, les peripècies d'uns nins que havien perdut els seus pares i vagaven abandonats i sense destí.

Posteriorment es va crear l'Escola Superior d'Art Cinematogràfic, institució sense precedents al país, que va donar una constant formació tècnica a les noves generacions de cineastes hongaresos.

Lamentablement, però, les possibilitats de creació dels realitzadors, en estils propis, varen ser tallats per la política cultural de l'època, emmarcada en el període estalinista. És bo recordar de Hongria va ser alliberada del feixisme alemany per l'Exèrcit Roig soviètic.

Aquest període de la història del cine hongarès, que va començar el 1949 i va acabar el 1954, els especialistes l'anomenen l'era de l'esquematisme, durant la qual la producció cinematogràfica es va posar al servei de la propaganda política. A l'obertura

que va seguir la desestabilització, el cine hongarès va reaccionar de manera ràpida i sensible.

Una nova generació de realitzadors es varen integrar a la indústria del cine. Per il·lustrar aquesta etapa bastaria citar el director Zoltan Fabri i la seva pel·lícula Carrusel, de 1955, en la qual, amb un elevat nivell artístic, per primera vegada es donava un panorama vertader dels canvis que tenien lloc als pobles de l'interior.

El 1956 Fabri va realitzar El professor Annibal, un cant contra l'ofegament de la llibertat individual, i s'hi varen destacar també en aquests anys els films Primavera a Budapest, de Feliz Mariassy i Abisme, de Laszlo Radony.

Cap a finals d'aquesta dècada, en la qual Hongria va viure sensibles esdeveniments polítics, hi trobam obres de molt alt valor artístic, com Contrabandistes de Feliz Mariassy i Casa sota les roques, de Karoly Makk, totes dues de 1958, i una mica després, el 1962, Terra d'àngels, de Gyorgy Revesz, entre d'altres.

S'ha assenyalat Zoltan Fabri com la figura més destacada de l'època del primer impuls. En els anys que segueixen, Miklos Jancso hi ocuparà un lloc semblant, però amb una manera de fer singular i molt personal.

Cantata, la seva primera pel·lícula, marca el final de l'etapa anterior, però no determina la direcció del camí a seguir. El mateix realitzador defineix el seu film dient que "mostra el caràcter inacabat d'alguna cosa que vol dir-ho tot alhora."

La nova etapa es podria iniciar amb els noms de dos joves directors debutants, Istvan Gaal, graduat a l'Escola d'Art Cinematogràfic de Budapest, i Istvan Szbo, sorgit dels estudis de Bela Balazs. Les seves pel·lícules, Dins el corrent, de Gaal, Anys



La categoria de Jancso no va ser reconeguda fins després de l'èxit de Sense esperança, de 1965, peça magistral finalista al Festival de Cannes i per a molts de crítics mereixedora de Palma d'Or

d'ensomni, de Szabo, n'obtenen un èxit rotund i en marquen el nou to. Aquestes dues cintes varen inaugurar la sèrie de reconeixements internacionals dels anys següents. Dins el corrent va obtenir un premi al Festival de Karlovy Vary i Anys d'ensomni en va aconseguir un altre a Locarno. Zoltan Fabri, amb la seva obra Vint hores, va ser guardonat amb el Gran Premi del Festival de Cine de Moscou.

Mentrestant es rodaven dues pel·lícules que serien molt significatives de cara al futur, per la profunditat de l'anàlisi de la realitat contemporània. Varen ser Així he vengut, de Miklos Jancso, i Els intractables, d'Andras Kovacs, totes dues crítiques ferotges de fenòmens com el dogmatisme i la intolerància política.

La categoria de Jancso no va ser reconeguda fins després de l'èxit de Sense esperança, de 1965, peça magistral finalista al Festival de Cannes i per a molts de crítics mereixedora de Palma d'Or, per damunt del film francès Els paraigües de Cherburg, a la qual se li va concedir el premi.

La línia d'acció dels seus films no sol destacar el destí personal dels caràcters individuals, sinó el moviment de grups de persones que viuen situacions històriques molt tenses, específicament estructurades. Usa plans seqüència molt llargs. Els internacionalistes, per exemple, està realitzada en uns cinquanta plans seqüència i Silenci i clamor en menys de trenta. En el seu cine, hi estudia les relacions entre home i poder, opressió i lluita lli-

bertària dins de situacions històriques limitat com la caiguda de la República dels Consells de 1919 o la guerra civil russa, però sempre, i sense amagar-ho, actualitzant-les.

A aquest mateix cercle temàtic corresponen les seves obres Vents brillants, en coproducció amb França, Agnus Dei, Salm roig, així com Electra, una nova adaptació de l'obra clàssica, entre d'altres.

Altres directors varen destacar en aquest temps, com Andras Kovacs, amb els seus films Dies freds i A l'erm hongarès; Peter Bacso, amb L'estiu senzill i Temps present; Tomas Reny amb La vall; i Pal Zolnay amb Fotografia, que li va valer un premi al Festival de Cine de Moscou.

Va començar a perfilar-se una nova generació de realitzadors apareguda entre els anys 1970 i 1980 amb noves preocupacions i temes contemporanis, com Sandor Sara, amb el seu film La pedra llançada, que recrea els esdeveniments moltes vegades tràgics de la dècada dels cinquanta; Ferens Kardos i Janos Rezsó amb el film Gargots; Marta Meszaros amb Katy o Judit Elek amb La dama de Constantinoble. També hi trobam un importantíssim film de Gyula Maar, Al final del camí, sobre els problemes que sorgeixen en la vida d'un jubilat, que va assolir el Gran Premi al Festival de Cine de Mannheim, i la seva obra mestra Senyora Dery, on sou?

Al final d'aquest gran cicle de creació, Istvan Szabo va realitzar una trilogia, formada per Mefisto, El coronel Redl i Annibal que encara avui són una referència obligada quan parlem de bon cine.

Qualsevol resum dels darrers anys d'aquesta rellevant cinematografia resultaria distorsionat, ja que hi mancaria la necessària distància temporal que aclareix la real transcendència de les obres artístiques. Tot i això, és evident que el canvi polític a l'Hongria actual no ha afavorit que se superi en quantitat i qualitat el cine realitzat fins als anys vuitanta. Tot sembla indicar, a més a més, que aquesta indústria de la cultura també a Hongria cedeix davant l'expansió globalitzadora del cine nord-americà. ■

J.C. Romaguera

El cas de major longevitat en la història del cinema és el d'un director portuguès, nascut a Oporto el 1908, anomenat Manoel de Oliveira, la trajectòria del qual discorre paral·lela a totes les etapes, èpoques o moviments que s'han donat lloc al llarg de poc més d'un segle. El director de *La carta* és, per tant, un cas inaudit, irreplicable de cineasta prolífic (cal tenir en compte que darrerament estrena una pel·lícula cada any), que en la seva etapa nonagenària de la vida continua, constant, oferint-nos la seva visió del món i de l'home, però també del cinema. Perquè la filmografia del director de *Vuelvo a casa* (2001) —pel·lícula no estrenada a les Balears, però que oferirà el Centre de Cultura Sa Nostra— és un exemple de creativitat, però alhora també de discurs, de reflexió al voltant del propi mecanisme de creació. I és que amb Manoel de Oliveira tenim un cineasta radical i

complex, que presenta força dificultats a aquells espectadors convencionals i passius que s'apropen a la seva figura, aquells que no tracten de fer un esforç per comprendre la seva obra. Evidentment, després un pot valorar, positivament o negativament, l'experiència.

Amb el cineasta portuguès ens situem, doncs, en un àmbit, en una esfera que requereix una predisposició, una voluntat (això sí, gens de sacrifici) com la que es fa necessària per gaudir i aprofundir en les creacions personals de gent com Godard, Haneke, Guerin, etc., autors que ofereixen la seva visió de les coses i una manera de poder veure-les. La clau resideix en la postura adquirida, en l'actitud, disposada a rebre la mirada del cineasta i a comprendre determinada concepció del cinema, entès com a mecanisme que reproduceix aquella mirada, aliena, segurament a productes de consum ràpid. Sobre això, declarava, en un article que re-

comano, l'amic i mestre Toni Figuera: "El cine d'autor —no el clàssic, sinó el modern— cine subjectiu i de realitat interior, procedeix de la intimitat de l'artista" (*Temps Moderns*, nº 73). Una intimitat de la qual sorgeixen una doble visió, ja esmentada, personal i única.

La predisposició és necessària, per tant, en el moment de veure una pel·lícula de Manoel de Oliveira, sobretot, perquè cal tenir en compte que, en les seves pel·lícules, no tot allò que resulta explícit és en realitat allò que s'ha de veure, ja que les forces ocultes de la realitat transiten per les seves imatges, com per exemple succeïa a *El convento*. De la mateixa manera, no tot allò que se suposa la realitat es fa evident als nostres ulls. La concepció del món que té el director portuguès gira entorn de la fricció entre els contraris, evitant així la topada i fer-ne, per tant, de la paradoxal un tret estètic. I per al director de *Party*, evidentment, en el cinema, art de la imat-



ge, la fricció comença entre allò que es veu i allò que no. A *El valle de Abraham*, per exemple, tenim la revisió de la història de Madame Bovary, a través d'una dona, Ema, que es mostra com l'objecte de desig, esplèndida i bella, però darrera la qual s'amaga la tragèdia d'una persona sotmesa al concepte que els altres tenen d'ella.

Manoel de Oliveira, com a cineasta modern que és, beu d'arrels barroques, però no en un sentit visual (per distingir-ho d'una altra exemple de modernitat com Orson Welles), i que lligaria amb les teories bazinianes al voltant del "cinema impur". Si allò que posa de manifest Manoel de Oliveira, en primer lloc, és el fet de qüestionar el dispositiu cinematogràfic com a mecanisme que revela la realitat i el seu revers, en segon lloc, el que fa és evidenciar el mateix artifice de la posada en escena, fent que a les seves obres, de manera oberta, es puguin contemplar els mecanismes de la representació. Una teatralitat, aquesta, que apareix de forma explícita a pel·lícules com *In-*

quietud o *Vuelvo a casa*, en què es posen en escena representacions teatrals, i amb la qual cosa el cineasta ens diferencia la vida i la representació. Una delimitació, emperò, que ell mateix esqueixa, com per exemple a *Party*, pel·lícula en què la seva posada en escena està subjecta a la més estricta teatralitat (recordar aquell moment en què la falda de Leonor Silveira s'obri i se senten les paraules "s'obri el teló"). Manoel de Oliveira, en aquest cas, demostra que la distància entre teatre i vida es romp, produint-se una fricció.

I és que el director d'*El convento*, com a cineasta modern que és, beu de les avant-guardes i parteix del relativisme més absolut, la qual cosa el porta a ser un cineasta radical i sorprenent en els seus plantejaments, capaç d'experimentar però també de reflexionar amb sapiència. Un relativisme que fa d'Oliveira un director conscient de l'existència d'una realitat incògnita i conscient del cinema com a eina de treball, que opera sobre dita realitat. ■

Hazael González

SORPRESA, I MAJÚSCULA, I EN TOTS ELS SENTITS...

Per començar, la pel·lícula, *Desde el infierno (From Hell)*, germans Hughes, 2001) és l'adaptació a la gran pantalla d'un còmic, un gran i complex còmic fet amb una dedicació i un amor molt superior a la mitjana. I és trist que això ho sapiguem pocs, perquè tant com se n'ha parlat, de la pel·lícula (un èxit de taquilla del tot inesperat als EUA), no s'ha dit que darrere hi ha una obra molt superior, tant en rigor com en execució. I és clar que cap pel·lícula pot condensar tot el que es conta allà... fins i tot el seu dibuixant, l'australià Eddie Campbell, està descontent amb aquesta adaptació cinematogràfica i ha arribat a qualificar-la de "pel·liculeta de por adequada per dur-hi la nòvia i que cridi una mica" (i no m'ho invent: m'ho va dir a mi en persona). I tot i això, salvant les distàncies, aquesta és una bona pel·lícula de misteri, que no pot competir (torn a repetir-ho, sobretot perquè la gent s'animi a llegir-lo) amb el còmic original, però que resulta un plaer. Molt ben ambientada, molt ben dirigida (amb les justes dosis de terror, morbositat i misteri) i, per descomptat, molt ben interpretada, val la pena molt més que el dibui-

xant no es pensa i això que la seva opinió s'hauria de considerar de les més fiables...

A això hi contribueix, molt eficaçment, la banda sonora. I qui se n'encarrega? Ni més ni manco que Trevor Jones, un d'aquells que no surten mai a la palestra (ni una sola vegada nominat ni a l'Oscar ni als Globus d'Or), el treball del qual, però, no passa mai desapercebut... Vaig cercar per la cartellera de cine abans d'escriure aquest article per decidir de qui parlava, i em vaig decidir per Trevor Jones pensant que podia escriure un article sobre ell ni fred ni calent... però vaja una sorpresa! La seva banda sonora capta la totalitat de l'atenció de l'espectador, dota el film d'un onirisme gòtic i romàntic per sorprendre i agafar desprevenut, busseja en els racons d'un Londres fosc i màgic... però és clar, hem de tenir en compte la trajectòria d'aquest compositor, que a pesar de ser discreta, no és precisament anònima o mancada de grans noms... perquè es va estrenar amb *Excalibur* (John Boorman, devers el 1981) i en el seu currículum hi ha títols com *Cristal oscuro (The Dark Cristal)*, Jim Henson, 1982, segons molts el seu millor treball), *Arde Mississippi* i *El corazón del ángel (Burning Mississippi)* i *Angel Heart*, totes dues de 1988 i dirigides per Alan Parker), *Máximo Riesgo (Cliffhanger)*, Renny Harlyn 1993) o un dels millors films de cièn-

cia ficció dels darrers deu anys, la fosca *Dark City* (Alex Proyas, 1998). Sens dubte, però, és *El último mohicano (The Last of The Mohicans)*, Michael Mann 1992), els temes del qual s'alternen amb uns altres de Randy Edelman, el seu treball més conegut i recordat pel públic... Però crec cap d'ells es troba a l'altura d'aquest, aquí Trevor Jones ha aprofitat l'oportunitat i ha aconseguit enlluernar-nos amb un treball digne de passar a la història, quan se'n podia haver sortit i passar sense pena ni glòria... però si Hollywood és just, no hauria d'oblidar en els Oscar de l'any que ve (perquè se suposa que allà serà on entri el film), no sabem si premiar-lo (és una mica prest per dir-ho, amb els d'enguany encara frescos), però com a mínim, sí nominar-lo, perquè no crec que ningú que vagi al cine i disfruti amb aquest film (que ho farà) pugui passar per damunt de la seva banda sonora sense quedar-hi encantat...

Malauradament, una objecció: què dimonis hi pinta, aquí, una cançoneta de Marilyn Mason? Passi que al film ens arrabassi en els crèdits finals el meravellós tema de Jones, però que obri l'edició en disc és intolerable. De vegades s'hauria d'explicar als de Hollywood que les vendes no es barallen amb el respecte, i no estaria de més que de vegades en tenguessin una mica més... i aquest n'és un bon exemple. ■



Desde el infierno

La mort d'un poble o la missió guaraní del P. Gabriel (*)

(*) Text de la presentació i posterior debat de *La Misión*. Cicle "La vida de Crist al cinema", 6 de juliol de 2001. Trienal d'Alcúdia 2001. Revisat el març de 2002.

Jordi Vidal Reynés

Martin Valsameda afirma que "Cristo no encaja del todo en el cine" i que és possible transmetre d'una manera més adient el missatge evangèlic amb pel·lícules no necessàriament referides a Jesús o als primers màrtirs cristians. És el cas que comentam de seguida.

dos homes –jo diria sants– que donen la seva vida pel que creuen una causa justa. Una vertadera eucaristia entre un antic traficant d'esclaus empenedit, un sísific penitent i novici anomenat Rodrigo (Robert De Niro) que triarà la lluita per dur a terme el seu objectiu i el pare Gabriel, un jesuïta (Jeremy Irons) que triarà l'amor. Ambdós patiran les funestes conse-

ni, que viu el seu baptisme de sang i es veu obligat a tornar a la selva i a reviure la por de ser capturats pels blancs civilitzats. Un poble mut, testimoni dels dissenys de Déu, en paraules del cardenal Altamirano (Ran McAnally), l'emissari papal –i personatge històric– que intenta convèncer els missioners. Cal recordar que la Companyia de Jesús és un orde de



La producció britànica *The Mission* (Roland Joffé, 1986) amb Jeremy Irons i Robert De Niro, a mode d'*auto sacramental*, ens conta la història de

qüències de les pressions i intrigues de les corts europees pel que fa a les missions indígenes de Sudamèrica al segle XVIII. Enmig, el poble guaraní,

clergues regulars amb un vot especial d'obediència al Papa. El guió és de Robert Bolt, i la fotografia (oscaritzada), de Chris Menges.

I essent la música el leitmotiv de la civilització cristiana no podem resistir-nos a parlar de la banda sonora. És un fet conegut que els guaranis arribaren a interpretar un repertori religiós que aprenien ja a l'escola. Segurament Ennio Morricone es documentà a l'hora d'escriure els temes per a La Missió.

Parlarem breument ara de la filmografia del director i del guionista. Dels actors protagonistes poca cosa puc afegir al que ja no sapiguin vostès. Robert De Niro i Jeremy Irons són dos monstres de la pantalla i encara viuen l'apogeu de les seves carreres.

L'anglès Roland Joffé (nascut el 1945) ha dirigit èxits com *The killing fields*, *La lletra escarlata* i la més recent *Vatel*. Per la seva part, el guionista Robert Bold (1924-1995) ha participat en pel·lícules com *Lawrence d'Àrabia*, *Doctor Zhivago*, *La filla de Ryan* i *The Bounty* (1984).

Passem ara als fets històrics als que fa referència la pel·lícula *La Missió*: l'evangelització d'Amèrica del Sud, iniciada pels franciscans, passà aviat als jesuïtes, que, a partir de 1609, fundaren diferents missions que gaudien de gran autonomia. Les missions, o millor dit les reduccions -en paraules de Alain Guillerrou- havien creat una vertadera república guaraní, un refugi davant l'esclavitud, on es posava en marxa una mena de cooperativisme, un règim quasi socialista. El poble guaraní vivia entre els rius Uruguai i el Baix Paraguai agrupats en clans sota un cacic. Tant els colons com els traficants d'esclaus odiaven els jesuïtes, que arribaren a acollir 20.000 famílies en prop de 60 reduccions. Fins i tot aprengheren la seva llengua -arribaren a publicar un diccionari (1624) i un catecisme guaraní (1640)- i denunciaren moltes vegades els abusos del *encomenderos* a Roma i Madrid. Els bisbes també veien com el control se'ls escapava de les mans. A una reducció hi havia una església, un cementeri, la casa parroquial, oficines, escola, hospital i una plaça amb cases al voltant. El cap religiós era un rector ajudat per un vicari, i el govern -diguem-ne civil- estava en mans d'un *cabildo* indi. La terra era comú i les rendes es destinaven a aliment, al culte i al Reial Tresor.

La permuta de territoris en la franja fronterera entre Espanya i Portugal -els actuals Paraguai i Brasil- a mitjans del segle XVIII acceleraran els esdeveniments que veurem a la pel·lícula. El tractat que signaren les potències peninsulars el gener de 1750

no fou acceptat mai pels guaranis, que passaven a mans portugueses. En aquest moment s'inicia la tasca de Lope de Altamirano (1698-1767), comissari per a l'execució del tractat, que fracassà estrepitosament. A la metròpoli lusa, el marquès de Pomal no podia permetre tal situació, i de fet, ha pasat a la història com uns dels pitjors enemics de la Companyia de Jesús. Definitivament el 1759, els jesuïtes foren expulsats de Portugal, i l'any 1767 d'Espanya -també Altamirano, que fou desterrat a Còrsega-. La major part dels indígenes tornà a la selva. En paraules del professor Orell, l'experiència havia fracassat. La crueltat amb els indis ja l'havia denunciat el dominic Fray Bartolomé de las Casas el 1552: "por la misericordia de Dios ando en esta corte de España, procurando echar el infierno de las Indias, y que aquellas infinitas muchedumbres de ánimas redimidas por la sangre de Jesucristo no perezcan sin remedio para siempre, sino que conozcan a su criador y se salven". Esper que aquestes paraules i la visió de la pel·lícula ens ajudi a ser més solidaris.

I essent la música el leitmotiv de la civilització cristiana no podem resistir-nos a parlar de la banda sonora. És un fet conegut que els guaranis arribaren a interpretar un repertori religiós que aprenien ja a l'escola. Segurament Ennio Morricone es documentà a l'hora d'escriure els temes per a *La Missió*. Els mateixos soldats s'aturen en escoltar els càntics quasi celestials dels nins indis -*la música amansa a las fieras*-, però les tropes portugueses coneixen l'antídot: mercenaris d'alguna altra tribu selvàtica no dubten en llançar les seves fletxes incendiàries cap als pobres guaranis. Les notes que Sergio Miceli publicà amb motiu del concert de Morricone a Sevilla el novembre de 1999 -jo vaig tenir el privilegi d'assistir-hi- ens permeten aprofundir en la relació que hi ha entre dos mons: el dels blancs colonitzadors i el dels indis colonitzats, contrast perfectament assumible en el tema principal de la pel·lícula, una melodia que es barreja amb uns càntics més bé aspres. Ell ho anomena *fusión ilusoria entre las dos cul-*

turas. El pare Gabriel, amb el seu oboè, simbolitza la materialització musical d'un sentiment d'amor.

I no volem oblidar dos jesuïtes mallorquins Antoni Garriga (1662-1733), visitador de les reduccions del Paraguai, i que va conèixer el Cardenal Altamirano, i Pere Joan Andreu (1696-1777), que visqué a Argentina l'expulsió decretada per Carles III el 1767. Tal volta són els nostre pares Gabriel particulars.

BIBLIOGRAFIA

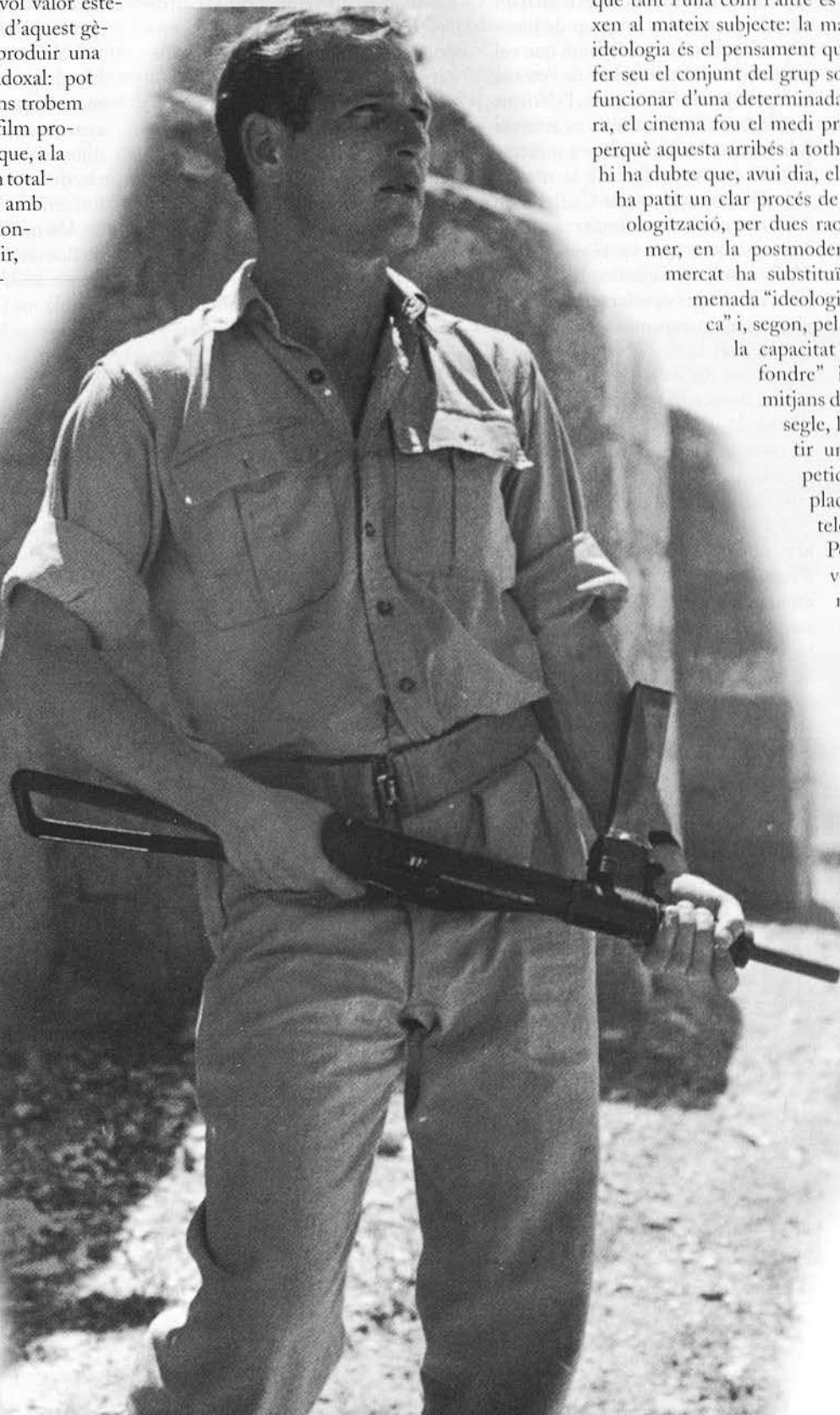
- Martín Valsameda. Jesucristo, ¿personaje de cine? *Religión y Escuela* 80, 1993 p. 27-29
- Gaspar Castaño. Lo religioso en el cine. *Religión y Escuela* 96, 1995 p. 34-36
- Alain Guillerrou. Los Jesuitas. Oikos-Tau, Barcelona, 1970
- Bartomeu Orell. El cinema històric: una eina didàctica. CDL Balears, Palma, 1992
- Sergio Miceli. Notas al programa. XIII Encuentro Internacional de música cinematográfica y escénica. Sevilla, noviembre de 1999.
- Nicolau Pons. Història i afers dels religiosos a les Illes Balears. Palma, 1998
- Enciclopedia Universal Espasa Calpe. s.v. Guaraní (26, 1572) i Misiones del Paraguay (41, 1245-1262).
- Historia de la Iglesia, tom XXIX. Edicep, Valencia, 1978.
- Diccionario de Historia Eclesiástica de España. CSIC, Madrid, 1972: s.v. Altamirano (1, 47)
- "Maestro Morricone" a *Las 80 mejores bandas sonoras*. Rolling Stone 29 (2002) p. 64. ■

Joan Obrador

Po hi ha cap dubte que el cinema polític és un dels gèneres més difícils de conrear dins del nostre estimat art. Principalment perquè és molt senzill oblidar les exigències cinematogràfiques i caure dins el pamflet, deixant de banda qualsevol valor estètic. Però dins d'aquest gènere es pot produir una situació paradoxal: pot succeir que ens trobem davant d'un film propagandístic i que, a la vegada, estem totalment d'acord amb allò que ens contem. És adir, que ens identifiquem amb els "bons" i odiem pro-

fundament els "dolents". Penso que la mitificació d'una pel·lícula com *Casablanca* té molt a veure amb aquest fet. Així, les pel·lícules d'aquest tipus són molt difícils d'avaluar,

especialment quan volen donar testimoni de la "veritat". Per això mateix, un film com, per exemple, *Missing* té en el mateix grau partidaris i detractors. Parlem del vell assumpte de transformar el cinema en instrument de lluita ideològica. Ideologia i cinema tot d'una es donaren la mà, perquè tant l'una com l'altre es dirigeixen al mateix subjecte: la massa. La ideologia és el pensament que ha de fer seu el conjunt del grup social per funcionar d'una determinada manera, el cinema fou el medi privilegiat perquè aquesta arribés a tothom. No hi ha dubte que, avui dia, el cinema ha patit un clar procés de desideologització, per dues raons: primer, en la postmodernitat el mercat ha substituït l'anomenada "ideologia política" i, segon, pel que fa a la capacitat de "difondre" idees, a mitjans del passat segle, li va sortir una competidora implacable: la televisió. Però avui volia comentar un film



Pel que es refereix a la lloança del poble jueu que fa Preminger, val a dir que aquesta pel·lícula recorda sospitosament el pitjor cinema de propaganda feixista: els àrabs que apareixen al film, o són insignificants o s'han deixat seduir pel nazis derrotats,...

que forma part del cinema clàssic, una d'aquelles superproduccions del Hollywood daurat, d'aquella època en què un director important es podia sentir el guia espiritual de les masses. Avui parlarem d'*Exodus* (1960) d'Otto Preminger, film qualificat per la crítica del moment com a *cinema sionista*. *Exodus* no és només el nom d'un vaixell que retorna un grup de jueus cap a la pàtria enyorada, sinó que vol ser el final cinematogràfic de l'eterna diàspora jueva. Tal vegada, l'element més subtil d'aquesta obra es refereix a la banda sonora, a la nova utilització del moment àlgid de la música dels *Deu manaments* de Cicil Be de Mil, el que dona continuïtat a tota la història jueva que va reinventar el Hollywood més clàssic. En aquest film, Preminger va voler fer, a primera vista, coses aparentment contradictòries: relatar la veritable història del naixement del modern Estat d'Israel; una lloança del poble jueu tot justificant la seva necessitat de posseir un estat independent i construir, a la vegada, una romàntica història d'amor cinematogràfic.

La seva obra reflecteix d'una manera objectiva com va néixer l'Estat d'Israel: es tracta de l'únic estat del món, juntament amb Palestina –però ara per ara només és una ficció–, que ha nascut gràcies a una votació de l'ONU (33 vots a favor, 13 en contra). Aquest resultat fou fruit d'una sèrie de factors recollits magistralment a la pel·lícula: primer, la mala consciència dels estats europeus per l'extermini nazi al seu continent; segon, la necessitat de trobar una pàtria definitiva per a un poble eternament perseguit per tota Europa i, tercer, la pressió del sionisme polític-militar. Preminger, en aquest sentit no oculta la veritat, el terrorisme dels sionistes més radicals jugà un paper determinant a l'hora d'aconseguir el naixement d'un estat que no havia existit anteriorment. No oculta, en cap moment, el profund odi dels primers jueus retornats a Palestina, a principis del segle XX, als seus legítims habitants. Només albirar la possibilitat d'independència, l'objectiu serà aconseguir un país cultural i ètnicament pur, jueu. El fundadors del modern estat jueu volgueren eliminar,

des de les arrels, la gran contradicció històrica: un estat jueu amb una població majoritàriament musulmana. Dos són els camins que empraran els fundadors per aconseguir l'objectiu anhelat: expulsar la major part possible de població musulmana i aconseguir un augment espectacular de la població jueva a Palestina per via artificial, gràcies a la immigració de proporcions bíbliques, d'una població desarrrelada.

La pel·lícula se centra en un trio de personatges masculins que sintetitzen la història del sionisme contemporani. David Ben Gurión serà el primer ministre fundador de l'Estat, aparentment, vol un tracte respectuós entre palestins i jueus; i, també aparentment, odia profundament el seu germà com a primer responsable del terrorisme sionista. Però el germà terrorista dirà la veritat que tot sionista acceptarà: l'estat modern es fonamenta en la utilització de la violència, i l'estat jueu no pot ser-ne una excepció. Quant a la justícia, és una ficció, només és la plasmació de la voluntat del subjecte superior. El jove Paul Newman encarnarà la síntesi entre les dues vies, aparentment oposades, del nacionalisme jueu: ell sap que una dosi de violència mesurada sempre serà necessària per la reparació de l'estat d'Israel, però mai una violència indiscriminada com la que representa el seu oncle. A la vegada, tot i que sempre estimarà els seus veïnats palestins, sap que l'autèntica bomba per aconseguir l'aparició del nou estat és la utilització de la immigració d'una immensa població pràcticament anihilada a Europa. La figura encarnada per Newman dona les justificacions clàssiques de la resurrecció d'Israel: les restes jueves es troben a Palestina des de temps immemorials i, a més, ells formen una població clarament diferenciada de la resta de la humanitat. En aquest punt, la infermera nord-americana intentarà fer-li veure que, des del moment en què l'amor pot aparèixer entre dues persones, siguin de la raça que siguin, tots els humans som iguals. L'amor de Newman i la seva infermera es veurà en una cruïlla clàssica, ¿què val més el nostre amor particular, meravellós

però egoista, o el benestar col·lectiu dels qui tenim més a prop? Preminger proposa la solució gairebé impossible, fer compatible l'individual amb la universalitat.

Pel que es refereix a la lloança del poble jueu que fa Preminger, val a dir que aquesta pel·lícula recorda sospitosament el pitjor cinema de propaganda feixista: els àrabs que apareixen al film, o són insignificants o s'han deixat seduir pel nazis derrotats; mentre que el poble jueu no només apareix com el poble que ha patit la injustícia més abominable de la història, sinó que, des del més profund dolor, serà capaç de construir el *món feliç*. Un món feliç anomenat Kibbutz, un lloc on tot és de tots i on no hi cap l'egoisme. Un món que, per moments, sembla ros i d'ulls blaus. Un món on es fomenta la solidaritat més profunda entre els seus membres, però que viu tancat sobre sí mateix i preparant-se per al dia de la victòria final, el dia en què els que viuen de fora només tindran l'opció del patiment.

¿Com valorar un film com aquest, transcorreguts més de quaranta anys? No hi ha cap dubte de que no es troba entre les millors produccions de la història; baldament, per a un sionista podria ser una de les millors pel·lícules de tots els temps i, al mateix temps, per a un palestí, no passaria de ser de la pitjor propaganda pro-jueva que s'ha fet mai. Ara bé, aquesta pel·lícula posseeix un clar valor, fruit de la seva natura contradictòria. En el seu intent de fer, a la vegada, una apologia i un document històric, Preminger donà fe del pecat original que va cometre Occident contra el poble palestí i, per extensió, contra tot el poble àrab. El modern Estat d'Israel fou el resultat d'una confluència macabra: per un costat, de la política colonial de l'Imperi Britànic a l'Orient Mitjà (curiosament, Gran Bretanya es va abstenir en la famosa votació del 47) i, per l'altre, de l'aberració nazi al continent europeu. Em demano, si, en lloc d'intentar exterminar el terrorisme planetari per la via militar, no seria millor que l'imperi occidental tornés a l'Orient Mitjà per redimir el seu pecat, tot oferint al poble palestí un estat segur... ■

La nit del caçador

Presentació del cicle *Cinema i contes tradicionals* i de la pel·lícula de Charles Laughton

Gabriel Genovart

Si volguéssim condensar amb les mínimes paraules l'essència d'aquesta pel·lícula (i de la novel·la de Davis Grubb que la va inspirar, esplèndidament adaptada a guió cinematogràfic per James Agee), podríem dir simplement que és una obra on hi són presents:

- 1r. Els terrors de la nit
- 2n. Els fantasmes dels somnis
- 3r. Les pors dels contes de fades

Els terrors de la nit, perquè la pel·lícula, de principi a fi, és quasi un pur *terror nocturn* infantil.

Els fantasmes dels somnis, perquè no és pot trobar possiblement en tota la història del cinema una pel·lí-

cula més amarada d'un onirisme tan bell, tan líric i, alhora, tan absolutament aterridor.

Les pors dels contes de fades, perquè al conjur de la nit i dels seus somnis –i al conjur també de les tenebres o de la fosca–, hi veurem aparèixer una sèrie de figures i situacions que ens evocuen d'immediat l'univers sempre inquietador dels relats meravellosos de la tradició oral.

Tot això fa que una pel·lícula com *La nit del caçador* sigui indispensable en un cicle com el que avui inauguram i que, com sabeu, porta per títol *Cinema i contes tradicionals*. Com també seria imprescindible en un cicle que tractàs de la relació del cinema amb els somnis, raó per la qual el film que avui veurem ja va figurar,

amb molt bon criteri, a un cicle anterior que, sobre aquest tema, va programar aquest Centre de Cultura en el mes d'octubre de l'any 2000.

Com que aquesta relació amb el somnis ja degué ser tractada aleshores, ens centrarem avui fonamentalment en els aspectes rondallístics o fabulístics d'aquesta pel·lícula excepcional, ben entès que l'univers dels somnis, el dels contes de fades i el del mateix cinema conflueixen sovint a un territori comú - fascinant i misteriós - on moltes vegades resulten difícils, per no dir impossibles, les separacions o, fins i tot, la simple diferenciació.

Ben aviat, quan s'apaguin els llums d'aquesta sala de cinema i comenci la projecció de la pel·lícula,





tindrem l'ocasió de participar en una experiència que, no per repetida, deixa de ser sacral, iniciàtica i quasi, podríem dir i tot, *numinosa*; una experiència que es confon amb aquella que visqueren o viuen encara els membres de les cultures primitives i aborígens a l'espai dels seus recintes sagrats; o amb aquella que vivim quan aclucam els ulls per dormir i, potser, també somniar; o aquella altra que es produïa quan un narrador de contes avançava, a les nits d'hivern, el seu cos cap a la calor de la llar, deia allò de... "Això era i no era" i partia a contar un relat meravellós.

En qualsevol d'aquestes situacions rompem amb la monotonia del transcórrer quotidià i suspenem els vincles amb la realitat i les lleis que la dominen. És l'hora de les criatures de la nit: les que neixen de la foscor, les que engendren els somnis, els somiejos, els deliris, els malsons i les fantasies enfebrides; les que habiten als contes de fades; les que sorgeixen del subconscient; les que es *projecten* en aquest "mirall de fantasmès" (potser fantasmès interiors) que és, sovint, la pantalla cinematogràfica.

Aquest film intensament *nocturnal* de Charles Laughton (tan nocturnal com els somnis i els contes mateixos) es configura així sobre aquest territori misteriós que podem denominar perfectament el *cor de les tenebres* i en el marc d'aquesta aura obsessiva i hipnòtica on hi conflueixen amb límits borrosos i indecisos allò que és oníric, allò que és fabulístic i allò que és més purament i més essencialment cinematogràfic.

Per començar, hem de fer una menció a la fascinant obertura de la pel·lícula que ens remet d'immediat al món dels contes maravillosos i al·ludeix a un dels seus personatges més coneguts i més temibles: el llop ferotge i acarnissat. La pel·lícula s'inicia amb el rostre de Lillian Gish envoltat per les cares eixerides de mitja dotzena d'infants que es retallen sobre la superfície d'un cel estrellat, surreal i candorós, que ens fa pensar en aquell de Frank Capra de *Qué bello es vivir!* La dolça Lillian Gish (en el paper de senyora Cooper) apareix així com una àvia en-

cantadora, en el moment ritual d'iniciar la narració d'un conte, que comença advertint-nos del perill dels llops sanguinaris que es disfressen amb la pell d'un xotet. I, alhora que el conte comença (o que comença el somni, o comença la pel·lícula), podem escoltar una bellíssima i premonitòria cançó de fons - una cançó de bressol - que fa referència a la nit, als somnis i a la por:

Somnia, petitó, somnia.

Somnia, petit meu, somnia.

Encara que el caçador de la nit ompli el teu cor d'esglai,

la por no és més que un somni.

Somnia, petitó, somnia.

Amb aquesta obertura, es diria que Charles Laughton fusiona els contes de fades, els somnis i el cinema en una sola hiperrealitat màgica, meravellosa i, a la vegada, completament terrorífica. Més endavant, el realitzador ens oferirà també seqüències magistrals que ens permeten pensar que aquesta obra genial conté tota una teoria del cinema dintre del cinema, o una teoria dels somnis dintre d'aquest gran somni compartit que és el cine, o una teoria de la presència de l'univers sencer dels contes dins aquest somni/conte de terror que pot arribar a ser una pel·lícula.

I si de l'obertura passam als personatges infantils, els dos germanets Harper, John i May (o Pearl), hem de dir que ens fan pensar inevitablement en tots els infants perduts, abandonats i perseguits de tants i tants de contes de la tradició popular. Hansel i Gretel dels germans Grimm, per exemple; o molts d'altres més de diferents reculls rondallístics. Infants que, víctimes de la fam i de la misèria familiar (i sovint també de d'una animadversió paterna) es veuen emposats a travessar boscos i nits tenebrosos, poblats de sers misteriosos i estranys (benignes, a vegades; malignes i hostils en altres); boscos amb animals, cases de bruixes, cases de fades, casetes de xocolata..., boscos i nits per on tresquen caçadors tan terribles com els llops i els ogres perseguïdors. Com ens fa

pensar també, aquests dos menuts de *La nit del caçador*, en tots aquells altres que, com ells, es veuen lliurats a la bona sort dins una barqueta, a la deriva d'un riu, i que trobam presents igualment a tants de mites heroics, a tantes llegendes i a tants de contes de la tradició folklòrica.

En el començament de la pel·lícula, hem d'assenyalar també una situació que Vladimir Propp destaca com a prototípica dels contes tradicionals: una situació de carència, de dissort o de malaurança, que provoca l'allunyament d'algú (que, a *La nit del caçador*, és el pare dels dos nins). I quan aquest allunyament és el d'un progenitor (en aquest cas, el pare bo i idealitzat), quasi sempre, com ha mostrat la psicoanàlisi, el personatge desaparegut sol ser reemplaçat per una contrafigura malvada o un doble pervers.

I d'aquesta manera irromp dins la vida dels dos al·lotets, com una paorosa imatge hipnagògica, la figura sinistra del predicador psicòpata i ominós: una figura que associam de seguida, sense cap esforç, a la del gegant, l'ogre devorador, el llop, l'*home del sac* o qualsevol altre d'aquests *visitants nocturns* o *personatges obscurs* dels coberbos i contarelles de la tradició folklòrica que tan bé ha inventariat i estudiat Jesús Callejo en el seu llibre *Los dueños de los sueños. Ogros, cocos y otros seres oscuros*. Sens oblidar tampoc el personatge d'un altre conte famós: *Barbablava*, a qui s'al·ludeix també en una ocasió a la pel·lícula (ja cap al final) i en repetides vegades a la narració original de Davis Grubb.

I si de la figura maligna del predicador passam a la qui és la figura benigna i tutelar d'aquesta història, la senyora Cooper (el personatge de Lillian Gish), les associacions gairebé inevitables són aquestes: la fada padrina o la fada bona; o la velleta consirosa i protectora que en els contes - recordau, per exemple, les nostres rondalles - apareix sovint a la vorera del camí que fan els herois o, com en aquesta pel·lícula, a la vorera d'un riu. I també ens fa pensar, Rachel Cooper, en aquella marec d'un cèlebre conte; o en "la

Afegim-hi a tot això aquest bosc animat, aquesta nit encantada i misteriosa i aquesta naturalesa quasi personificada on sembla que els animals en qualsevol moment començaran a parlar per implicar-se en l'acció i en la peripècia del dos menuts que vaguen aperduats.

mare-cabra i els seus cabridets" d'un altre conte famós, amenaçats per la voracitat rabiosa del lloparro depredador. A mi, m'hi fa pensar especialment en aquest darrer personatge de la mare-cabra; sobretot en aquell moment de la pel·lícula en què el predicador-llop, tractant d'intimidat la senyora Cooper, li diu que "hi tornarà a entrada de fosca" per penetrar dins la fràgil caseta, que és com una caseta de conte, on l'anciana protegeix els seus indefensos al·lotons.

Afegim-hi a tot això aquest *bosc animat*, aquesta *nit encantada i misteriosa* i aquesta *naturesa quasi personificada* on sembla que els animals en qualsevol moment començaran a parlar per implicar-se en l'acció i en la peripècia del dos menuts que vaguen aperduats. Un *bosc nocturn* de sers de cacen o són caçats: aus rapinyaires que cauen, implacables, sobre petits conills; guineus que aglapeixen ocellets; aranyes i granots que atrapen mosques i moscards... Un bosc nocturn on un padrastrer malvat, com un ogre afamegat, persegueix sense misericòrdia, enmig de la fosca, dos germanets deseparats, tot cercant agafar-los per donar-los mort i robar-los un *tesor*.

Però cal ressenyar també que allà on *La nit del caçador* expressa alguns dels seus nuclis de significació més profunds és en aquest tema eminentment mitològic i eminentment rondallístic dels *infants-lliurats-al-riu-dins-una-barqueta* (o caixeta, o canastreta o cistellet de joncs); un tema que, d'una manera o altra, és present al llarg de tota la pel·lícula i, en algun moment, amb una rellevància molt especial. Es tracta del "mite del naixement de l'heroi", tan ben estudiat per Otto Rank, un dels deixebles més destacats de Sigmund Freud, en una obra que és tot un clàssic de la psicoanàlisi i que, en relació a aquesta pel·lícula, constitueix, en la meua opinió, una referència obligada i imprescindible. Un mite-llegenda-conte que té aparicions reiterades a *La nit del caçador* i que es concreta especialment en l'al·lusió que, per dues vegades, es fa a la història del petit Moisès,



Però cal ressenyar també que allà on La nit del caçador expressa alguns dels seus nuclis de significació més profunds és en aquest tema eminentment mitològic i eminentment rondallístic dels infants-lliurats-al-riu-dins-una-barqueta...



No podem oblidar que la novel·la de Davis Grubb és tota una reflexió sobre les pors i les soledats infantils, una meditació sobre els somnis i sobre els contes i un penetrant estudi sobre la psicologia de la infància a través de l'exploració dels seus racons més obscurs.

personatge amb el qual s'identifica imaginativament el petit John.

En aquest viatge cap a la por, cap a la nit i cap al territori dels mites que és el film de Charles Laughton, arribam així a una vella història mil·lenària que ens parla d'infants que procedeixen o imaginem que procedeixen (com el petit protagonista de la pel·lícula) d'un entorn familiar extraordinari; una història que ens parla de fams i misèries que assoten països sencers; de fills que són causa involuntària de les desgràcies paternes; de progenitors bondadosos, idealitzats com a reis o nobles senyors, que s'absenten o moren i deixen als fills la possessió de riqueses fabuloses. O de pares malvats i infanticides que, per por de no ser destronats un dia pels seus tendres minyons, els lliuren al riu. Històries de monarques gelosos, vells i usurpadors (com el faraó d'Egipte o el rei Herodes de Judea) que, per temor del que pugui passar un dia, sacrifiquen els petits innocents. O de persones bondadoses, de condició humil, que recullen i emparen els infants abandonats, petits prínceps desposseïts de la seva condició legítima i que, això no obstant, recuperaran la reialesa que els pertoca tan aviat es facin grans i els perseguidors i usurpadors rebïn el càstig que han merescut.

De la significació profunda de tot aquest material en podríem parlar i no acabar, perquè estam davant un film de lectures inesgotables, en què hi són presents perspectives analítiques que ens remetien a Sigmund Freud, a Otto Rank, a Carl Gustav Jung, a Bruno Bettelheim i, fora ja de la psicoanàlisi, també a Vladimir Propp. No podem oblidar que la novel·la de Davis Grubb és tota una reflexió sobre les pors i les soledats infantils, una meditació sobre els somnis i sobre els contes i un penetrant estudi sobre la psicologia de la infància a través de l'exploració dels seus racons més obscurs. I, a tot això, Charles Laughton hi afegeix un reflexió sobre la naturalesa —i gairebé en podríem dir també l'ontologia— del mateix cinema.

Com els vells contes de la tradi-

ció oral, *La nit del caçador* conta també bàsicament una història que tracta del combat d'un infant amb els seus fantasmes interns; una història d'expiació, de maduració i de superació psicològica, expressada en aquest viatge iniciatori a través del bosc, de la nit i del jaç d'un riu. Un bosc, una nit i un riu que, com ens ha ensenyat la psicologia profunda, són els espais simbòlics de les mutacions i de les maduracions psíquiques; un bosc, una nit i un riu que són part essencial dels paisatges més

ocults de la psique humana i de la geografia interior de l'ànima de la infantesa.

A les darreres pàgines de la novel·la, Davis Grubb posa en la ment de Rachel Cooper aquests pensaments sobre la soledat i les pors de la infància que expressen l'essència de la novel·la i l'essència del film de Charles Laughton:

*"Que el Senyor guardi els infants!
Perquè a tot infant nascut de dona
li arriba el moment de córrer per un*

Com els vells contes de la tradició oral, *La nit del caçador* conta també bàsicament una història que tracta del combat d'un infant amb els seus fantasmes interns; una història d'expiació, de maduració i de superació psicològica, expressada en aquest viatge iniciatori a través del bosc, de la nit i del jaç d'un riu.

lloc ombriu, un carreró sense portes, perseguit per un caçador, les potades del qual ressonen intensament sobre el trespol. Perquè tot infant, ric o pobre, per bé que l'hagi afavorit la fortuna, per molt acollidora i segura que sigui la seva cambra, li arriba el moment que escolta l'eco de les passes i se sent tot sol, i ningú no li fa cas, i les fulles seques que llenyuen arremolinades pel carrer es converteixen en un murmurí paorós, i el tic-tac de la vella casa és com aquell renou que ja en posar-se barres al-

tes el rifle del caçador. (...) I si a l'ombra d'una branca sota la lluna un nin veu un tigre, les persones majors li diuen: No n'hi ha cap, de tigre! Au, vés-te'n a dormir! I no obstant, el seu somni és un somni de tigres, i la nit és una nit de tigres, i el tigre llança el seu alè sobre el cristall de la mitjanit. Que el senyor els guardi, els infants! Perquè tots tenen el seu Predicador que els persegueix pel riu ombriu de la por i la impossibilitat d'expressar el que senten i les portes tancades. Tots són

mutts i es troben sols, perquè no hi ha paraules per expressar la por d'un nin, ni orelles que les prestin atenció, i, si n'hi hagués, tanmateix ningú no les entendria, tot i que les arribassin a sentir".

Veurem a continuació *La nit del caçador*. Algú d'aquí dins potser per primera vegada; altres, ni saben quantes vegades l'hem vista ja. No fa res. *La nit del caçador* és una pel·lícula que, a cada visió reiterada, desvela nous i apassionants secrets. Tanmateix, per moltes vegades que l'haguem vista, mai no acabarem de veure-la del tot.

REFERÈNCIA BIBLIOGRÀFICA:

- BETTELHEIM, B.: *Psicoanàlisi de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica Grijalbo, 1981.
- CALLEJO, J.: *Los dueños de los sueños. Ogros, cocos y otros seres oscuros*. Barcelona: Ed. Martínez Roca, 1998.
- CASAS, Q.: "La noche del cazador, de Charles Laughton". *Dirigido por...*, núm. 130, novembre de 1985.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ.: *Drácula de Bram Stoker/La noche del cazador*. Barcelona: Dirigido por..., 1994.
- FONT, D.: *Charles Laughton. La noche del cazador*. Barcelona: Paidós Películas, 1998.
- GENOVART, G.: *La placenta dels somnis. Els mites, els contes i el cinema en la formació de l'afectivitat*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears. Institut de Ciències de l'Educació, 2001.
- GRUBB, D.: *La noche del cazador*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- JUNG, C. G.: *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- PROPP, V.: *Morfología del cuento*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1974.
- RANK, O.: *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Paidós, 1961.
- TATUM, CH.: *La nuit du chasseur*. París: Yellow Now, 1988. ■



Sebastià Sansó Vanrell

Fa ja molt temps, ni més ni menys que vint anys, una pel·lícula va provar d'encetar una nova modalitat de fer cinema, mesclant la realitat i allò que sembla ser però no ho és, el que ara coneixem com a realitat virtual —que no s'ha de confondre amb els efectes especials—. Inaugurà el matrimoni entre el cinema i els ordinadors. La cinta en qüestió fou *Tron* de Steven Lisberger, inclosa quan es va estrenar, ara s'encasella dins l'heterogeneïtat de les

pel·lícules de culte, sobretot als Estats Units. Era la història de Kevin Flynn (Jeff Bridges), un treballador de la Encom, una empresa de disseny de videojocs, a qui el seu cap li pulia la patent del joc de moda. Aleshores ell, en el seu afany de recuperar-lo, queia dins el laberint virtual de la computadora del que n'havia de sortir.

De gran impacte visual a la seva època, es va filmar en dues parts: els actors foren filmats amb una pantalla oscura al seu darrere, afegint-hi després el seu propi món electrònic, enregistrat en

una pel·lícula de 65 mm —que acabà essent de 70—. Tot en blanc i negre.

En un llarguíssim treball de post-producció que durà 10 mesos, s'hi afegiren els colors amb la tècnica experimental de la "pintura amb llum", transparències superposades cadascuna amb la tonalitat pertinent, que en formar un conjunt, es reenregistraven fotograma a fotograma.

I tot amb dos ordinadors de 80 Mb de disc dur —amplament superats per qualsevol PC convencional que tenim a casa—.

Com dèiem, eren els primers temps i poc importava que els efectes es notassin massa. Precisament d'això es tractava, de cridar l'atenció amb una estètica típica de videojoc.

I és que els vuitanta, foren els anys de la informàtica incipient, els vídeos i videoclubs i la música de sintetitzadors... qui no ha escoltat mai els Depeche Mode o aquella cançó eslògan que predicava que el vídeo mataria l'estrella de la ràdio: "*Video kills the radio star*".

D'aquí a la dècada dels noranta, en què la màquina se subordina a la realitat i els seus efectes han de passar desapercebuts. I qui si no Steven Spielberg, fart de bestioles mecàniques que no van acabar de resultar —com *Tiburón*, per exemple—, mostra un camí a seguir a *Jurassic Park* o com els dinosaures poden reciclar-se a la professió actoral.

D'altres, com el seu soci George Lucas, més recentment, també ha abandonat els treballs manuals i s'ha llançat de cap a la piscina digital, on

gairebé s'hi ofega a força de retoc a la seva primera/darrera entrega —segons com es miri— de la nissaga de les guerres gal·làctiques.

Personalment pens que l'excés ha, irònicament, desvirtuat la virtualitat. Que els efectes digitals són útils? Sense cap dubte, ¿que poden fer-nos entrar a espais inimaginables i impossibles a la realitat? Novament d'acord. Però sense passar l'arada davant el bou.

Dins aquest debat s'hi engloba *Vidocq*, història de l'investigador homònim, que firma Jean Christophe..., i que s'emportà cinc premis al passat Festival de Sitges, entre els quals hi destacaven el de millor pel·lícula i direcció.

Vidocq (Gerard Depardieu), antic criminal reciclat primer a policia i a detectiu poc deprés, ens endinsa pel París del 1830 a la recerca del mal·lèfic Alquimista, misteriós assassí que cobreix el seu rostre amb una espècie de careta-mirall on s'hi reflecteixen les seves víctimes abans de morir degollades. Se'l creu responsable de la mort de tres burgesos adinerats involucrats en tèrbols assumptes.

Pitof —nom artístic del director—, és un dels majors experts a França i Europa, en l'ús de l'ordinador com a creador i manipulador d'il·lusions, amb reconegudes col·laboracions amb Jean-Pierre Jeunet i Marc Caro a *Delicatessen* o a la fantasiosa —i cara— *La ciudad de los niños perdidos*. A més d'unir-se, el primer d'ells a la fallida aventura americana d'*Alien: resurrecció*, seqüela de la nissaga oberta per Ridley Scott.

Estèticament, *Vidocq* parteix d'una fórmula de rerefons innovadors, que segurament en els pròxims anys seran imitats en més d'una ocasió. El seu punt fort és una fotografia d'exterior molt aconseguida, en la que s'ofega la capital francesa en una bombolla de cels carregats i carrers estrets i bruts —encara no s'havia duit a terme la reforma urbanística de Hauffman— acabats en unes coloristes praderies enquadrades de forma original, que deixen veure altius ciutadans torrats per llamps, en un començament inspirat pels malsons de les pintures surrealistes. Per entendre'n, un París a les antípodes del reflectit a *Amélie*.





I narrativament, la cosa també flueix més o menys bé, en una estructura de flashbacks, on el biògraf de Vidocq, Etienne Boisset, intentarà resoldre els enigmes.

La cosa varia en l'estil i la forma de filmar els interiors i els personatges. Pitof confon la intranquil·litat en què vol submergir-nos amb uns moviments epilèptics de càmera, que recorden al marejants primers minuts de la celebrada *Moulin Rouge*. Suposo que encara ara deu tenir el marc a punt per col·locar-hi seu diploma Dogma.

Si hi afegim el serial de primeríssims i curtíssims plans que farceixen tot el metratge, unes càmeres lentes efectistes i una il·luminació estranya, ens trobarem despistats a mig camí entre el producte de còmic i la seriositat que se li pressuposava.

I és que sembla que Pitof, a la seva opera prima, no sap governar una nau que ell mateix ha construït, pel narcisme de qui es confia massa i anteposa la tecnologia a la història, a un

guió que no encaixa com tocaria per manca d'atenció.

Un altre problema seria el de determinar a quin gènere pertany la narració. És cert que pretén situar-se a la França de Carles X quan és a punt d'esclatar la segona revolta, o això és el que van apuntant de tant en tant els personatges, per donar un toc més verídic al que, en cap cas, pot classificar-se de pel·lícula històrica. Ni tan sols de biopic del propi interessat. La fantasia ho impedeix.

Imaginació connectada a altres films, com l'ambient ciutadà degradat vist al Londres victorià del *Dràcula* de Coppola, o el malson novaiorquès de Tim Burton a *Sleepy Hollow*. Tots hereus de la mítica factoria britànica Hammer.

També les escenes més aconseguïdes, les de la reflexió de les cares de les víctimes de l'Alquimista al seu mirall en el moment de robar-los l'ànima, han estat manllevades de la poderosa idea visionada l'any 1960 a *El Fotògraf del pànico*.

Sense mencionar el parell de baralles –bastant ridícules– en què Depardieu prova d'imitar l'estil *Matrix*.

En definitiva, cinta que reobri el debat sobre l'organització de les tècniques modernes dins el cinema, sense desvirtuar el que es vol contar.

FITXA:

Direcció: Pitof

Nacionalitat: França

Any: 2001

Durada: 100 min.

Guió: Jean Christophe Grance i Pitof

Producció: Dominique Farrugia

Intèrprets: Gérard Depardieu (Vidocq), Guillaume Canet (Etienne Boisset), Inés Sastre (Préah), André Dussollier (Lautrennes).

Música: Bruno Coulais

Fotografia: Jean-Pierre Sauvaire

Muntatge: Thierry Hoss ■

Les dues úniques paraules possibles del cinema: Billy i. please, Wilder

Antoni Serra

Senyores i senyors del cel·luloide etern: vostès em perdonaran, però la mort —segura, certa, inqüestionable?— del darrer geni insubornable del segle XX, que és el meu segle d'existència voluntària, m'ha deixat paralizat... sí, la mateixa sensació de quan vaig saber que Miller era mort, que Ferrater era mort, que Rodoreda era morta.

Jo, saben?, no m'acab d'empassar la mort dels genis estimats i admirats.

Estic ben segur que pul·lulen per un espai d'ironia, quan no de sarcasme, que és del tot inabastable als mortals racionals.

Per això mateix no m'agraden les necrològiques, malgrat n'hagi hagut d'escriure més d'una... Es poden escriure necrològiques sobre la reina mare d'Anglaterra, perquè era mortal i fou reina —o sigui, efimera. Però la fórmula no es vàlida pels creador i éssers lliures de la imaginació desfermada. Vet aquí perquè esper no haver d'escriure la de Billy Wilder. Perquè Wilder, amb perdó de les mediocritats tangibles i dels efectes especials vulnerables (pares i mares i cosins i parents diversos d'Spielberg), és un irrefrenable pertinaç i insubornable: tot ell —independentment del gènere que elegeixi, si és en blanc i negre o en color— és llibertat de pensament i d'acció, és un narrador en imatges impecable, enèrgic o dolç o rebel, i mai —absolutament mai!— vulgar ni va caure dins la feblesa intel·lectual ni l'expressió cursi.

Per això em vaig enamorar, ja fa molts d'anys, de Wilder i la seva pròpia, inconfusible manera d'interpretar i materialitzar el cinema.

Em podeu ben creure: en el moment que Alfred Hitchcock va dir, amb la clàssica saviesa de britànic antic, que el cinema eren només dos noms: Billy i Wilder, la va encertar de ple. Perquè només amb dues paraules, fins i tot només en dues lletres (B i W, per què no?), es pot mostrar la totalitat de la història d'un art. Qui ha estat capaç de dirigir *Double Indemnity* (1944) i *The Lost Weekend* (1945), sens dubte dos clàssics del cinema negre de totes les èpoques; qui va mostrar la valentia intel·lectual a

l'hora de fer la crítica oportuna al periodisme del moment i a l'actitud prepotent de Hollywood, amb films com *Sunset Boulevard* (1950) i *The Big Carnival* (1951); qui va tenir la gosadia de convertir la comèdia humana, amb cinisme i mordacitat premeditades, en una de les manifestacions artístiques més subtils, com succeeix a *Love in the Afternoon* (1954) i a *Some Like it Hot* (1959); així, doncs, qui ha estat capaç de tot això i més no té la mediocritat del cel de tots els sants guanyada, sinó l'infern de promiscuïtats desitjables: perquè l'infern sí té categoria d'art i no la glòria de la vulgaritat.

Malgrat tot, Billy Wilder va molt més enllà —perquè només ell *resurrexit, sicut dixit, alleluia*— de les possibilitats industrials del cinema i precisament, com deia el meu admirat Krasznahorkai, perquè aquest és un

món «de mesquinesa, de complaença i de càlcul primaris», ell va ser capaç d'oferir-nos i de salvar-nos d'aquest món mediocre a través de la sublimació del cel·luloide de tots els temps: *The Apartment* (1960), *Irma la Douce* (1963), *The front page* (1974), juntament amb un dels títols que jo —vell i sentimental incrèdul— em som edicte, *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970).

És el Billy Wilder que sé que no ha mort, i que no morirà mai.

Saben?, la intel·ligència és immortal. Vegin, si en tenen dubtes, el final més excel·lent de la cinematografia que és el de *Some Like it Hot*. En Jack Lemmon confessa que és un home i el seu oponent enamorat, si no record malament en Joe E. Brown, troba la frase justa i precisa: «Ningú és perfecte.» Excepció feta de Wilder, és clar. ■



Cristòfol Miquel Sbert

Es macrocomplexes comercials amb sales de cine incloses s'han engolit el darrer símbol del que havia sigut el cinema clàssic: monopantalla, cabuda considerable i situació centrada. Ha tancat l'únic cinema que quedava a la Palma antiga. Un testimoni de l'època quan Ciutat

bé de privacions, de carestia de la vida, de caciquisme als pobles, d'analfabetisme. Per això i malgrat això, els joves es volien diferenciar i adoptaven costums foranis en el vestir, en els divertiments, en la música.

Fou edificat pròpiament com a cinema, el més important cronològicament entre el Modern (1916) i el Born

ma de la òpera, amb Lon Chaney i moltes pel·lícules de la UFA no totes tan interessants com *Varieté* amb Emil Jannings o *Asfalto*. Ja a la posguerra, mostrà moltes comedietes de Diana Durbin.

El gener de 1932 inaugura el cinema sonor —dos anys justs després del pioner Modern— amb aparell Western Electric, i calefacció, amb l'exitosa pel·lícula espanyola *Mamá*, amb l'aleshores popularíssima actriu Catalina Bárcena, que, per cert, uns mesos més tard es presentà en persona al mateix Rialto, recità uns monòlegs “just per a dones” i, a més, donà a les assistents “donosos consejos” sobre com conservar la línia amb un senzill règim alimentari.

Va compartir cartellera amb el Balear, i des dels quaranta amb l'Oriental i el Capitol que més tard és substituït pel Modern. Des del 1953 i durant més d'una dècada, projectà sessions matutines de cine-club els diumenges, un veritable luxe per els cinèfils de l'època. El 1960 intenta instaurar el programa amb una sola pel·lícula però no aconsegueix acostumar un públic àvid de cinema. El febrer de 1967 ofereix la primera pel·lícula en català: anuncia *Maria Rosa*, segons l'obra de Guimerà amb Núria Espert, amb un avui imperdonable *eslogan*, “Mallorquins i catalans per primera vegada cinema en sa nostra llengua”. L'empresa no s'atrevia a anomenar la paraula català, per si de cas.

El març de 1969, i durant un poc més d'un any, passa a ser cinema d'art i assaig, modalitat per a locals amb màxim de cinc-centes localitats per mostrar pel·lícules d'interès especial i versions originals subtítolades. Durant més de dos mesos, té un gran èxit de taquilla, la pel·lícula de divulgació sexual *Helga*. Però la idea no funciona. Amb *Amarcord* de Federico Fellini, el 1975, passa a la qualificació de sala especial, modalitat amb la qual la censura es més generosa.

Després, ja no va ser capaç de trobar el seu lloc, oscil·lant entre les representacions de la companyia de Xesc Forteza, les sessions de cinema i els períodes sabàtics. ■



tenia un centre social al Born, que era com la plaça dels pobles, dels pobles d'abans. Quan els diumenges eren missa, cinema o futbol i passeig a la plaça. Abans que la televisió i l'utilitari acabassin amb aquestes rutines.

Molt a prop hi havia hagut el cinema Truyol, el teatre-circ Balear (més tard teatre Líric), la Protectora, el Modern de Santa Eulàlia, el Born, la sala Astoria, La Constància, al carrer Unió; l'Assistència Palmesana, el saló Mallorca del carrer del Call, el Palace, del carrer Massanet, ... i el Principal.

S'havia inaugurat per Pasqua de 1926, durant el govern de Primo de Rivera, com a cinema silent. Era el temps d'*El secreto de la pedriza* i tam-

(1931). Sembla que el seu propietari, Antoni Fortuny Moragues, havia pensat dedicar el local a construir una sala de música de caràcter particular, però finalment s'imposà el criteri més pràctic de treure-li una rendibilitat.

Tenia cabuda per a cinc-centes persones, repartides entre planta baixa i entresol. Se li va voler donar un aire modern i distingit. S'autoqualificava “cine selecto”, tenia un quartet musical propi i una moderna sala de te adossada. Degut a les seves característiques, passada la novetat, mai no va ser un cinema de masses com el Líric, el Balear o el Born, que estrenaven les cintes més comercials. Entre les primeres pel·lícules que projectà, destaquen *El Fantas-*



Les pel·lícules del mes de d'abril

A les 18:00 hores

Cicle Cinema Hongarès

3 D'ABRIL

MUJERES

(VOSE)

Nacionalitat i any de producció:
Hongria/França, 1977
Títol original: *OK Kettén*
Director: Márta Mészáros
Guió: József Balázs, Géza
Bereményi, Ildikó Kórody, Márta
Mészáros
Fotografia: János Kende
Música: György Kovács
Intèrprets: Zsuzsa Czinkóczi, Lili
Monori, Jan Nowicki, Miklós
Tolnay, Marina Vlady

10 D'ABRIL

VICIOS PRIVADOS, PÚBLICAS VIRTUDES

(VOSE)

Nacionalitat i any de producció:
Itàlia/Iugoslàvia, 1974
Títol original: *Vizi privati pubbliche
virtu*
Director: Miklós Jancsó
Guió: Giovanna Gagliardo
Fotografia: Tomislav Pinter
Música: Francesco De Masi
Intèrprets: Lajos Balázsovits,
Pamela Villoresi, Franco
Branciaroli, Teresa Ann Savoy,
Laura Betti

Cicle Manoel de Oliveira

17 D'ABRIL

VUELVO A CASA

(VOSE)

Nacionalitat i any de producció:
Portugal, 2001
Títol original: *Vou Para Casa*
Director: Manoel de Oliveira
Guió: Manoel de Oliveira
Durada: 90 mn
Intèrprets: Michel Piccoli,
Catherine Deneuve, John
Malkovich

24 D'ABRIL (A LES 19.00 HORES)

EL VALLE DE ABRAHAM

(VOSE)

Nacionalitat i any de producció:
Portugal/França/Suïssa, 1993
Títol original: *Vale Abrao*
Director: Manoel de Oliveira
Producció: Paulo Branco
Guió: Agustina Bessa-Luís i
Manoel de Oliveira
Fotografia: Mário Barroso
Música: Frédéric Chopin i Claude
Debussy
Muntatge: Valérie Loiseleux i
Manoel de Oliveira
Durada: 180 mn.
Intèrprets: Leonor Silveira, Cécile
Sanz de Alba, Luis Miguel Cintra,
Ruy de Carvalho, Luís Lima
Barreto.



Les pel·lícules del mes d'abril

A les 20:00 hores



3 D'ABRIL

LOS NIÑOS DE RUSIA
(presentada per Jaime Camino)

Nacionalitat i any de producció:
Espanyola, 2001
Títol original: *Los niños de Rusia*
Director: Jaime Camino
Producció: Tibidabo Films
Guió: Jaime Camino
Fotografia: Martín Ardanaz,
Arturo Olmo, Rafael Solís
Música: Albert Guinovart
Muntatge: Nuria Esquerra
Durada: 93 mn.

10 D'ABRIL

NÓMADAS
(presentada per Gonzalo
López-Gallego)

Nacionalitat i any de producció:
Espanyola, 2001
Títol original: *Nómadas*
Director: Gonzalo López-Gallego
Producció: Cartel S.A. i C.L.G.
Media P.C. S.L.
Guió: Gonzalo López-Gallego, José
David Montero i Vicente Peñarrocha
Fotografia: José David Montero
Música: Jorge Navarro i Christian
Tosat
Muntatge: Gonzalo López-Gallego
Durada: 96 mn
Intèrprets: Manuel Sánchez Ramos,
Diana Lázaro, Pablo Menasanch,
Pedro Rójas, Cristina Fabre.



Les pel·lícules del mes d'abril

A les 20:00 hores



TEMPS MODERNS



Cicle Cinema i contes populars

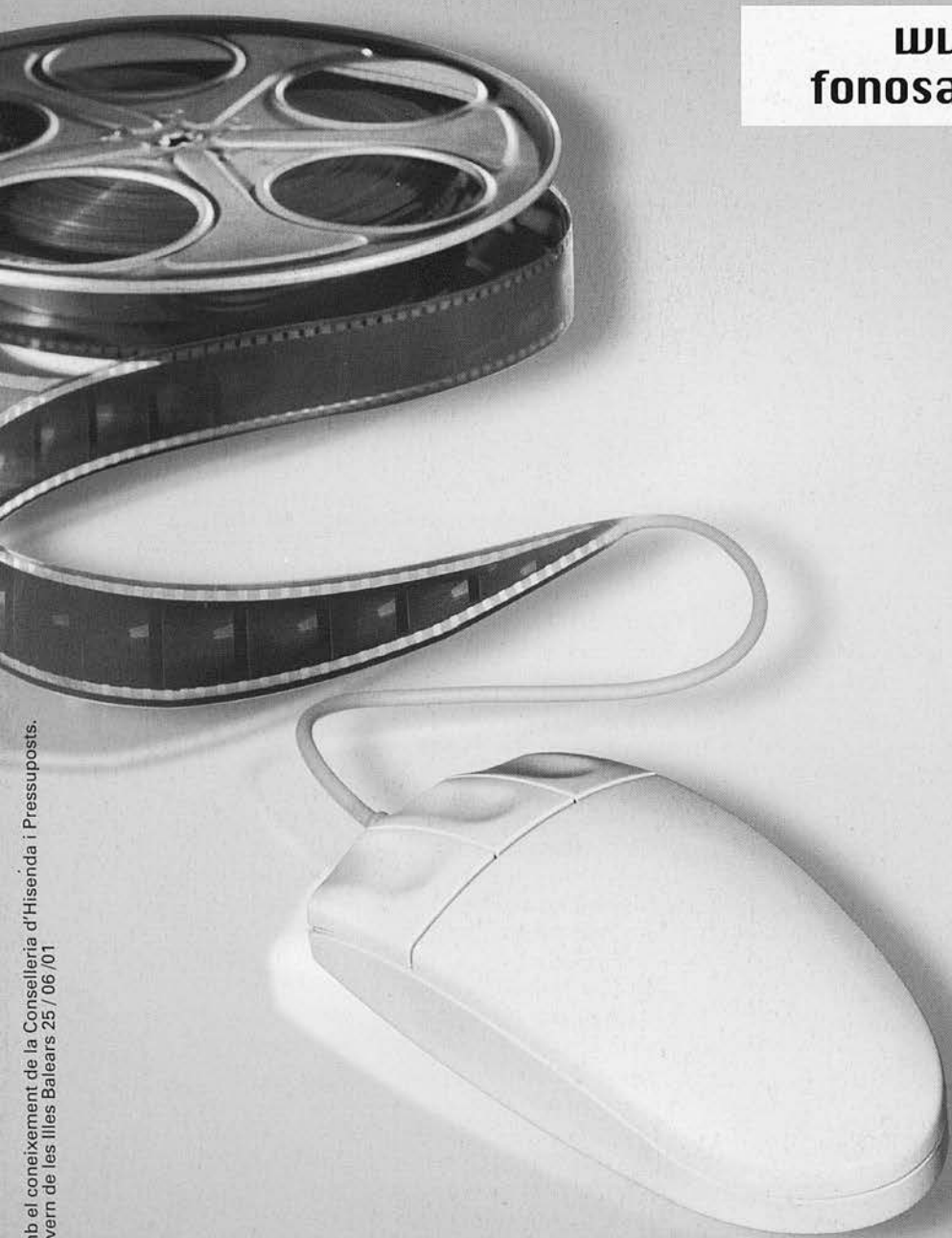
17 D'ABRIL

REBECA
(presentada
per Gabriel Genovart)

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1940
Títol original: *Rebecca*
Director: Alfred Hitchcock
Producció:
Selznick International Pictures
Guió: Robert E. Sherwood
i Joan Harrison
Fotografia: George Barnes
Música: Franz Waxman
Muntatge: Hal C. Kern
i James Newcom
Intèrprets: Laurence Olivier,
Joan Fontaine, George Sanders,
Judith Anderson, Nigel Bruce

Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

www.sanostra.es
fonosanostra 971 757 242



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



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

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS