

Núm. 84

Juny
2002



MODERNS

PAPERS DE CINEMA

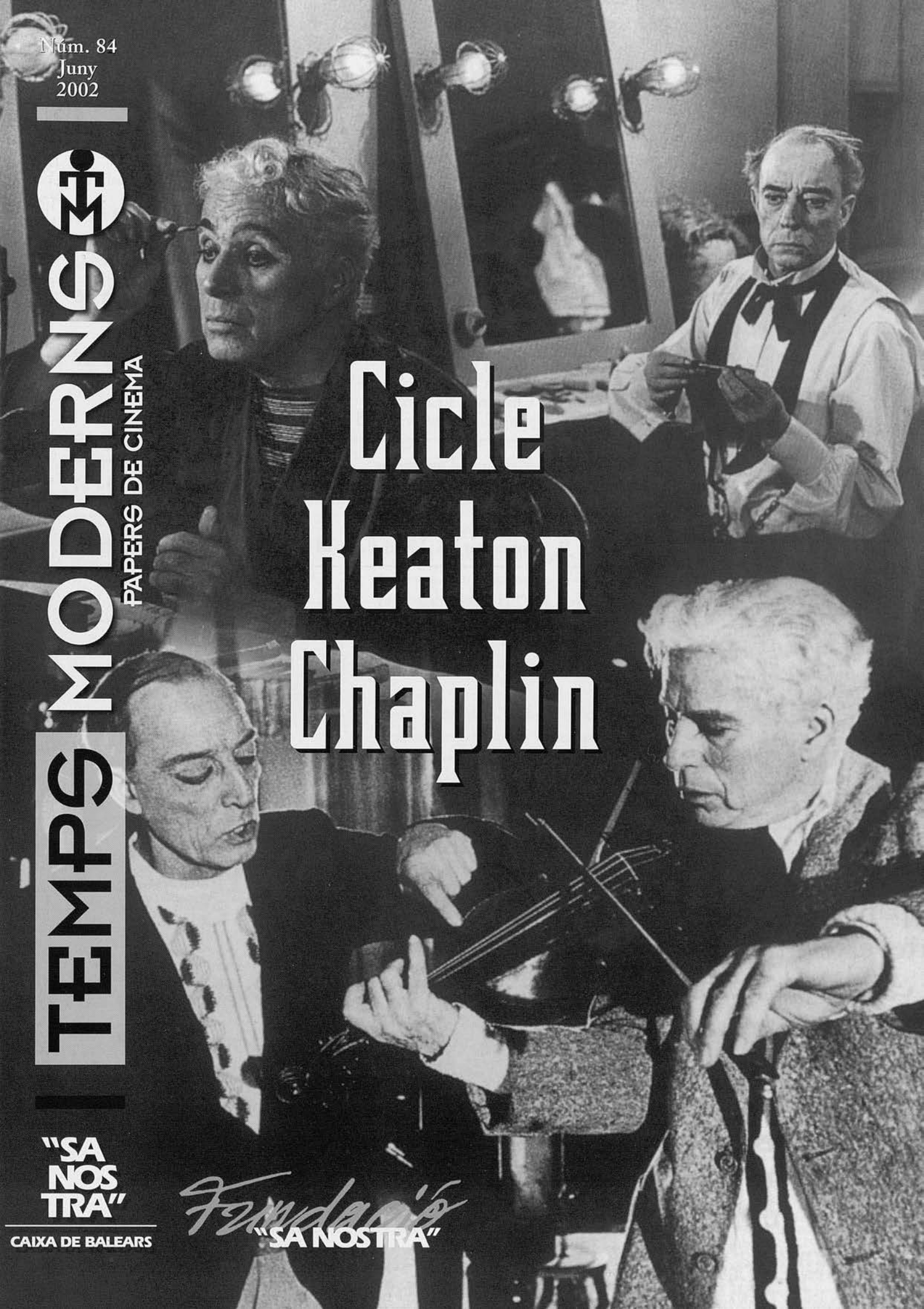
Cicle Keaton Chaplin

TEMPS

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"





Sumari

Editorial	3	<i>El hijo de la novia, La vida es bella... Els límits de la comèdia?</i> per Joan Obrador	12 i 13	Cinema i fenòmens atmosfèrics meteorològics (III), per Toni Roca	22 i 23
Entre la cinefília i la cinefàgia, per Antoni Figuera	4 a 7	Kubrick, Burgess i Àlex, el meus vells "Drugos", per Marcos Jávega F.	14	Poesia i cinema: Fassbinder i Friz Lang, per Miquel López Crespi	24 a 26
Oscar 2001: més oblidats per Házael G.	8	Apunts a contrallum: Keaton & Chaplin, Chaplin & Keaton, per J.C. Romaguera	15 a 19	Recerca Pruaga: Cicle Batman Superman	27
Curiositats exquisides: <i>Jack Lemmon nunca cenó aquí</i> , de Diego Galán, per Iñaki Revesado	9 i 10	Memòries d'un cinema, per C. Miquel Sbert	20	Pere Gimferrer: <i>Cine y literatura</i> , per Martí Martorell	28 i 29
La pel·lícula de la història: <i>Allons Enfants</i> , per Francesc M. Rotger	11	<i>Flor de espino o la nina pobra</i> , per J.A. Mendiola	21	Especial Billy Wilder	30 i 31
				Cinema a "SA NOSTRA"	32 a 35

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Juny 2002. Núm. 84

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).

PASSA CURTA I DE COSTAT

*El més trist que puc
imaginar-me és arribar a
ser incapaç de la luxúria.*

Charles Chaplin

La passa curta amb els peus badats de Charlot, a la manera pingüinal, omplirà la pantalla del Centre de Cultura durant els mesos de juny i juliol. Uns peus amb ulls que volen captar les imatges d'aquells que l'observen mentre avança davant la càmera. Charlot com avançada de Chaplin. Una trajectòria cinematogràfica i una vida tant o més interessant. Un personatge d'empremta, innovador en l'estil, inventor del personatge i capaç de caricaturar el dictador foll. Homenatge? És massa poc.

Al costat de Chaplin, Buster Keaton. La història els ha reunit. S'han convertit en companys gairebé inseparables. L'humor de Keaton és l'humor de fa cent anys, revolucionari a partir del suport utilitzat, el cinema. Keaton i Chaplin o vice-versa.

Després de la riulla el descans. Dos mesos per a la reflexió. La xafogor de l'estiu ens envairà i ens arraconarà tot provocant l'efecte anti-sargantana, cercarem les ombres i l'oratge fins que els rajos solars ens siguin més favorables, cremarem neurones però per la via natural, sense donar facilitats als agents externs.

El mes de setembre ens retrobarem amb l'inici d'una nova temporada. Comentarem el cinema que ens haurà visitat durant aquests dos mesos i enllestirem programes i cicles que són en procés d'incubació. Avui, si vos heu de tancar dins la sala fosca no descarteu la pel·lícula de Rodrigo García. No hi trobareu potser el realisme màgic congènit que alguns han volgut veure-hi però sí que tendreu l'oportunitat de contemplar una galeria de personatges ben retratats i millor interpretats. El més inintel·ligible és el títol de la pel·lícula.



Entre la cinefília i la cinefàgia (i III)

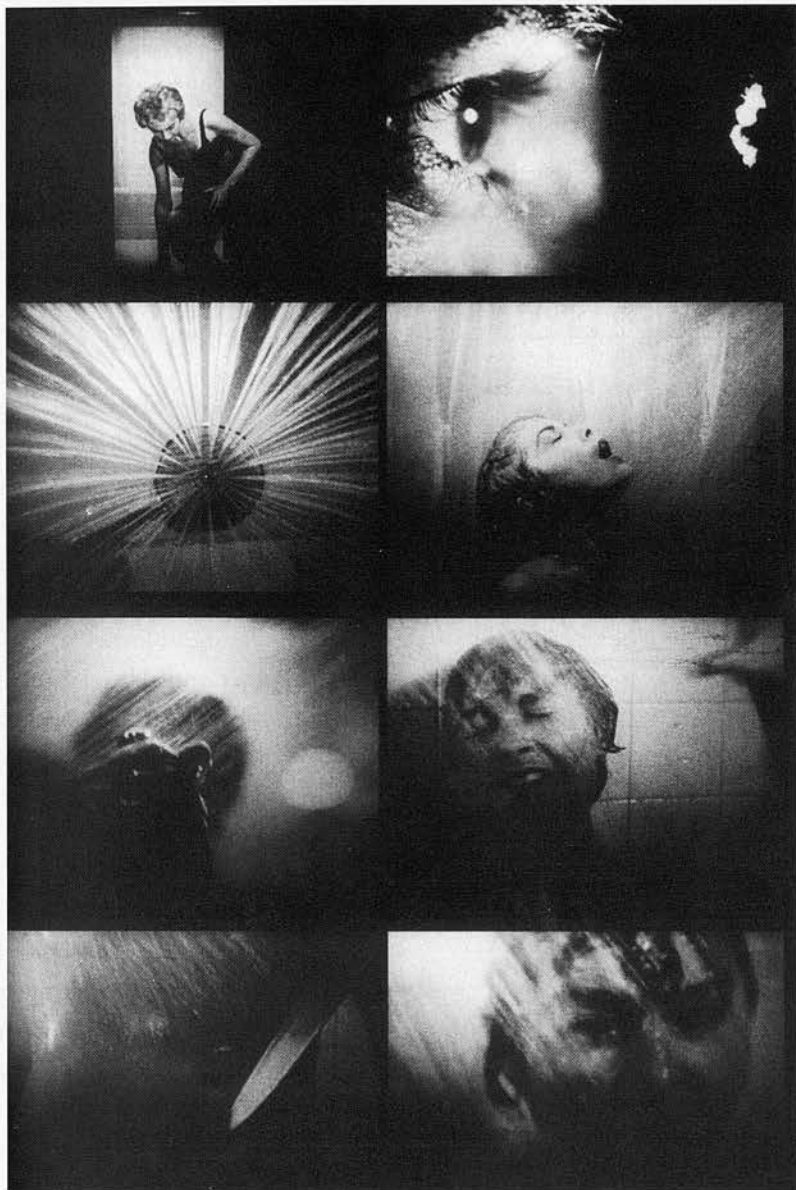
Antoni Figuera

Reprenent el tema que vaig iniciar al número d'abril d'aquesta revista a voltant de les relacions d'oposició i de complementarietat entre els conceptes de "cinefília" i "cinefàgia" (és a dir, entre una aproximació al fenomen cinematogràfic que podríem catalogar d'"il·lustrada" i una altra de descaradament "romàntica"), he de declarar que aquella "harmonia d'oposats" que es desprèn de tots dos mètodes d'acostament al cine, deriva d'una pluriforme i variable poètica de les imatges cinematogràfiques tan inequívocament personal i intransferible que li pertany en propietat a cada espectador i només a ell.

I no m'estic referint ara a l'anàlisi del fenomen icònic de la imatge cinematogràfica (així, en singular), a la teorització del qual han contribuït tants i tan destacats especialistes en la matèria –des d'Umberto Eco fins a Roland Barthes passant per Román Gubern. Sense anar més enfora –i ja ressenyat en aquestes mateixes pàgines–, tenim la recent publicació d'aquella esplèndida aproximació al tema que va ser el llibre de Jordi Balló *Imatges del silenci (Els motius visuals en el cinema)*.

Tampoc es tracta de plantejar-nos en aquest article el tema de l'"especificitat" de la imatge cinematogràfica en relació amb l'especificitat de la imatge pictòrica o fotogràfica. Ni ens anima el propòsit de desmuntar, descomponent-les com si de quadres o fotos es tractàs, determinades imatges de pel·lícula (una mica a la manera com ho va fer Picasso amb *Las Meninas* de Velázquez). Basta recordar els que alguns analistes han duit a terme amb amb els films de Hitchcock: trossejar, descomponent-les en microplans o microfotogrames, com si fossin entomòlegs, escenes tan famoses com la de la dutxa de *Psicosis*; o les dels successius atacs de les aus a l'heroïna (Tippy Hedren) de *Los pájaros* a la seqüència de la barca en el llac i en la cabina telefònica al poblet costaner de Badia Bodega.

Tampoc és el moment de plantejar el sentit del concepte de "representació" cinematogràfica en l'àmbit



de determinades metaficcions que qüestionen, emfasitzen o transgredixen el marc dialèctic en què es mouen, juxtaposant-se o superposant-se, els termes "realitat" i "ficció" en l'interior de la imatge filmica, com serien els casos de *La ventana indiscreta* del mateix Hitchcock o de *Blow-up* d'Antonioni, basada en el relat "Las babas del diablo" de Julio Cortázar.

No. El nostre propòsit, molt més de cinèfag que no de cinèfil –i no em fa res confessar-ho– resulta infinitament més modest i no té tantes pretensions. Notau que ens hem referit a una poètica de les imatges en plu-

ral i no en singular, amb la finalitat de remarcar la seva "diversitat" i no la seva "essencialitat". Del que es tracta és de proposar l'elaboració o catalogació –cada espectador el seu: el que cregui merèixer– d'un divers "museu imaginari" al qual acudir-hi periòdicament per gaudir tantes vegades com ho desitgi, i en la mesura que vagin desfilant per davant de la passarel·la del seu record –també la memòria té ulls–, de les imatges que pertanyen a tantes dotzenes i dotzenes de pel·lícules –i en aquest punt sí que arriben a coincidir quantitat i qualitat– que, aïllades d'aquell discórrer temporal amb què les regala i alhora les con-

Del que es tracta és de proposar l'elaboració o catalogació d'un dovers "museu imaginari" al qual acudir-hi periòdicament per gaudir tantes vegades com ho desitgi, i en la mesura que vagin desfilant per davant de la passarel·la del seu record...

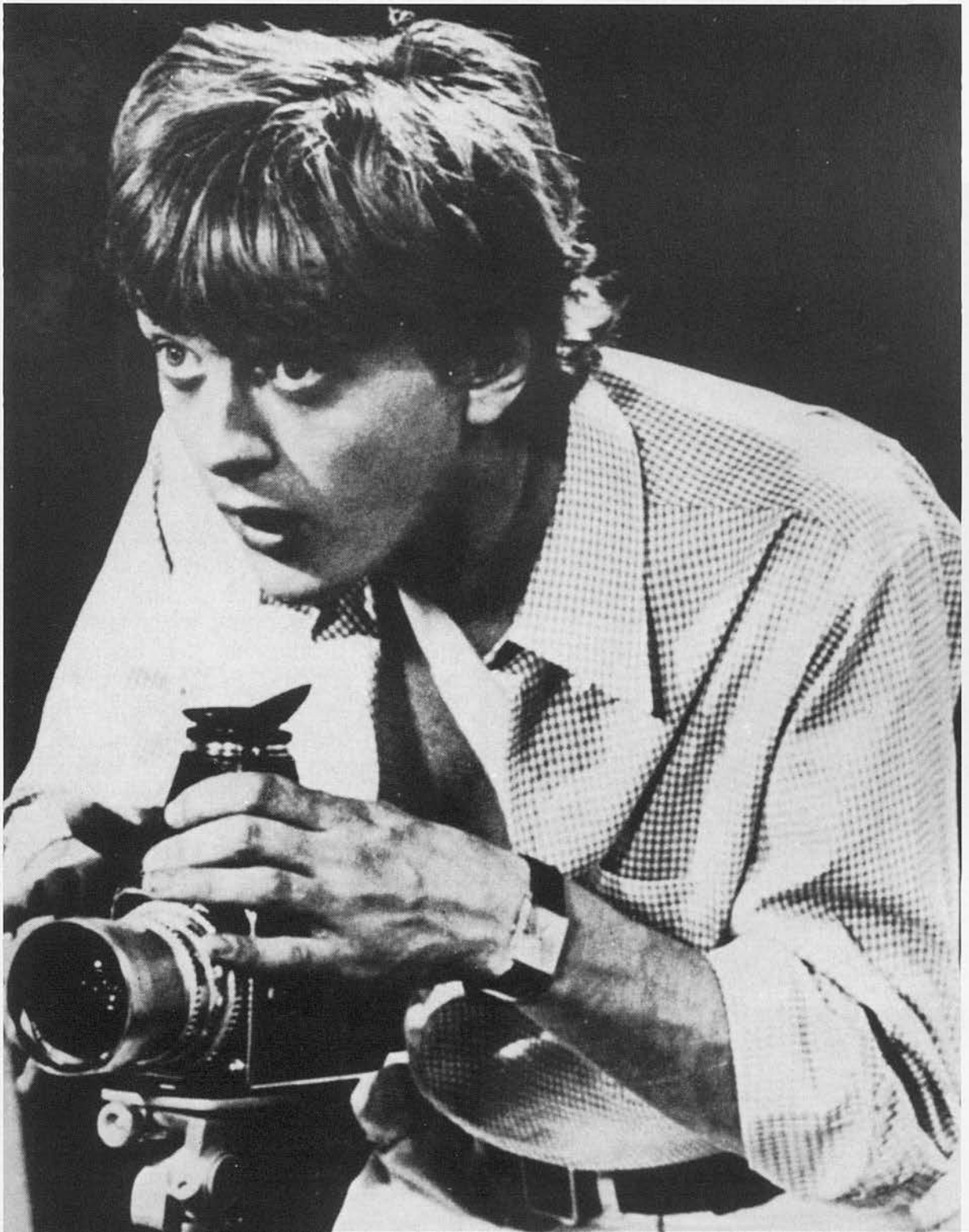
demna la mesura salvadora i traïdora del "tempo" cinematogràfic, romanen momentàniament "fixades" a la nostra retina (i dic momentàniament, ja que haurà de ser la nostra tasca rescatar-les d'aquell procés de fossilització a què es veuen sotmeses), com una tela en els murs d'una pinacoteca o una fotografia en les pàgines d'un àlbum, a l'espera que les imatges esmentades ingressin en un altre "tem-

po" mental fora del seu decurs a la pantalla.

Com suggereix Susana Fortes en un dels articles de la seva estimulant recopilació de cròniques cinematogràfiques *Adiós, muñeca*, existeix un mecanisme inconscient en cadascun de nosaltres per mitjà del qual, per una estranya —i per què no confessar-ho: màgica— associació d'idees, encadenam imatges pertanyents a pel·lí-

cules diferents i les sotmetem a un procés de muntatge interior que, alhora que subverteix les nostres emocions, també les subverteix a elles.

Així que no crec exagerar si afirm que en l'imaginari particular de qualsevol bon aficionat al cine (és igual si s'hi aproxima per un estricte compromís intel·lectual o per un estímul purament vital o emocional, o per una ponderada mescla de tots dos, que és

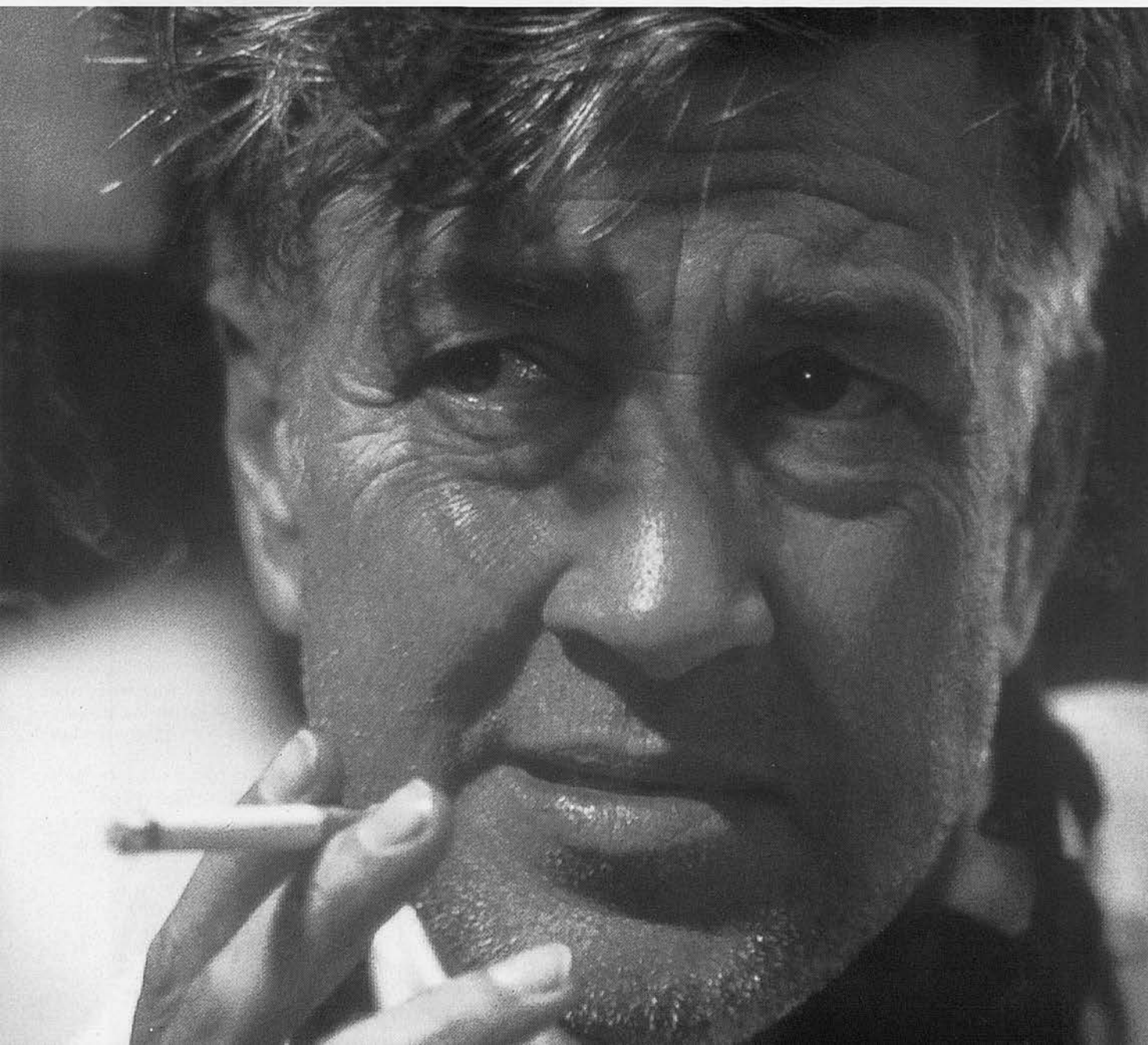


Imatges que en el transcurs dels anys (dècada rere dècada, i ja en van...), en engranar-se en l'arenal dels meus records, han acabat per tornar-me una altra imatge polimorfa i fragmentària de mi mateix...

el que jo he denominat fenomen d'osmosi entre cinefília i cinefàgia) es dóna freqüentment aquesta notabilíssima operació de mnemotècnia consistent a seleccionar —és a dir: triar i descartar—, rebobinant-les novament i brindant l'oportunitat d'ingressar en un univers temporal diferent —el traster de la consciència—, totes aquelles imatges tretes d'innombrables films, arxivades mentalment a contraoblit i que, desglossades en una no menor infinitat de seqüències, escenes i plans, acabaran per sotmetre's dòcilment a un nou procés de remuntatge, a la manera d'un "collage" o "puzzle" visual en moviment, l'objectiu laboriosament perseguit del qual haurà de ser el d'anar recons-

truïnt fotograma a fotograma aquell film ideal (o ideal criatura de Frankenstein embastada amb blocs de temps perfectament engalzats) que desitjaríem emmagatzemar ja per sempre a la nostra Arca de Noè d'espècies protegides, valgui la ironia. Cosa que traduïda al meu cas particular significa que, des d'abans de tenir ús de raó —dada que diferencia el cinèfag del cinèfil— vaig quedar seduït i atrapat de per vida en aquella espessa teranyina teixida amb centenars i centenars d'"imatges de pas" —no ens enganem: les imatges passen encara que ens encaparrem a detenir-les; el temps flueix a través seu com flueix per les nostres venes i medul·les (Quevedo dixit)— i ens hem de conformar —le-

nitíu conhort— amb deixar constància de la fugacitat del seu trànsit en aquell doble salt mortal al buit que suposa tant el moment present de la percepció en la pantalla com l'instant ulterior de la recuperació en la videoteca de la memòria. Imatges que en el transcurs dels anys (dècada rere dècada, i ja en van...), en engranar-se en l'arenal dels meus records, han acabat per tornar-me una altra imatge polimorfa i fragmentària de mi mateix, en tot semblant a la que es desprendria d'una estel·la de reflexos successius en el fons d'un mirall crullat per l'òxid dels segles (imaginau com a teló de fons la seqüència final de *La dama de Shangai* d'Orson Welles), voletejant també entre la boira del pas-





... és la mirada de l'espectador, el penetrant punxó de la seva pupil·la,
el que succiona el flux seqüencial de totes aquelles imatges
que el podrien haver impactat...

sat: la imatge de qui vaig ser, la de qui no he estat mai, la de qui sóc, la de qui ja no seré mai...

Si el poeta Luis Cernuda va poder dir que *es la mirada la que crea, per el amor, el mundo*, igualment es pot deduir que és la mirada de l'espectador, el penetrant punxó de la seva pupil·la, el que succiona el flux seqüencial de totes aquelles imatges que el podrien haver impactat, com el verí de la cobra paralitza aviat el seu enemic, aïllant-les per uns instants per remun- tar-les després en un procés revifica- dor de preferències. Perquè no hi ha dubte que és de la decidida voluntat de cada impenitent espectador de conservar ben cuirassada –com es conserva el millor rom a les bótes de noble i vell roure– la seva particular i inintercanviable poètica de les imat- ges. Com –pens jo– conservam cadascun de nosaltres la nostra particu- lar poètica de llocs –ciutats, paisat- ges– visitats o somiats o totes dues coses alhora. I, ja va sense dir, una poètica també dels rostres, dels andamis i dels gestos que es puguin ha- ver creuat amb nosaltres durant la nos- tra vida i que contemplam llavors re- duplicats en el rectangle il·luminat de la pantalla. Una poètica de les imat- ges sobre la qual, més enllà del valor objectiu –per se– de cada una (la seva essencialitat intrínseca, baziniana, la seva relació d'oposició/complemen- tariat amb la que la precedeix i amb la que la segueix: la seva representa- tivitat, que és tasca d'anàlisi del cinè- fil); el cinèfag projecta sobre cada una la seva subjectivitat intel·lectual i emotiva; aquella connotació expres- siva que converteix la recepció d'una pel·lícula per part de cada espectador en un univers a part on el que és co- herent pot arribar a ser substituït per la màgia. Ja que, a diferència del que pensava el protagonista de conte ja esmentat de Cortázar, "Las babas del diablo" (el fotògraf Roberto Michel) i el seu homònim Thomas (David Hemmings), protagonista del film Blow-up d'Antonioni, *no és possible separar l'acte de mirar del que es mira*.

Vegem amb uns pocs exemples (in- dependentment del major o menor nivell de qualitat de les pel·lícules es- mentades) quin ha estat en el meu cas

la conseqüència resultant de projec- tar sobre les imatges d'alguns films el llegat de la meua experiència perso- nal i transcinèfila (o hauria de dir mil- lor "transcinèfaga"?):

- ✓ Si em dispòs a reviuire per un in- stant alguns dels meus erràtics va- gabundejos per alguns cantons de Sintra (deixant-me dur per les me- ves passes on les meves passes em duen) o pel barri lisboeta de l'Al- fama, camí del castell de Sant Jordi, automàticament em veig transmu- tat en l'*alter ego* dels protagonis- tes d'*En la ciudad blanca* i *Ré- quiem* d'Alain Tanner, demorant- me rere les petjades –ombra i boi- ra– de Tabucchi i de Pessoa. I en les imatges que tots dos films em brinden amb la complicitat de la meua retina, redescobrec no ja no- més el sentit –si en té– del meu vagarejar zigzaguejant, sinó igualment el del no menys erràtic i subreptic zigzaguejar del temps esllavissant-se per entre els carre- rons d'empedrat irregular, arru- fant-se en l'interior dels tramvies de grinyolar gangós, com si imi- tassin la respiració exhausta d'un asmàtic.
- ✓ I si, testimoni i protagonista d'a- quella urbanita companyonia en- tre el cine i la vida, em deix dur d'una ciutat a una altra (o d'una pel·lícula a una altra) fins arribar –posem per cas– a Venècia, la in- evitable inhalació de l'aire fètid que emana de la llacuna i dels canals, no només no provocarà en mi cap desordre olfactivu –disgust o re- pugnància–, sinó que, en evident relació d'analògica correspondèn- cia amb les imatges evocades de Visconti (*Muerte en Venecia*) o del Nicholas Roegg d'*Amenaza en la sombra* –una altra vegada el temps crullant-se com un mirall malferit pels segles–, torna a reactivar-se en mi aquell sentiment amb freqüèn- cia refusat que la Belleza –aquell altre mirall dessagnant-se– ve in- cubant en l'interior la mòrbida lla- vor de la seva destrucció i de- cadència.
- ✓ O si, desvariejós del destí de ciu- tat en ciutat i de pel·lícula en pel·lí-

cula, que és tant com dir de record en record, és París ara el motiu de l'anèdota, la meua memòria –aquella estàtua de cera o sal ex- posada a la intempèrie d'un Mu- seu Grèvin enrunat– em conduïx de la mà pel barri de Montpar- nasse, Place du Tertre amunt i avall, a l'encontre d'alguns fantas- magòrics interiors apelfats pel fum i els vapors de l'alcohol –el nom de l'estrella serà ABSENTA?– per on vagaregen vertaders daguerreotips del passat: La Goulne, Valentí el Desossat, sorgits de les tenebres del *Moulin Rouge* de John Huston, naturalment (i no d'aquest París de pacotilla digitalitzada que és el *Moulin Rouge* de Bazz Luhrmann, a pesar de la presència sempre es- timulant d'aquella altra merave- llosa Margalida Gautier/Da- ma de les Camèlies que és Nicole Kidman/Satine), reproduït en la nostàlgica mirada que project sobre la ciutat tota la insòlita varietat de matisos que les emulsions cromàtiques de la fotografia del film de Huston varen ser capaces d'extreure de les teles i cartells d'un Toulouse Lautrec.

Sóc conscient, en arribar al final d'aquesta segona entrega sobre les re- lacions entre cinefilia i cinefàgia, que el seu desenvolupament m'ha duit per viaransys que no eren els previstos al començament. Potser es deu –i sé que no ho puc presentar com a excusa– al fet que, com afirmava l'escriptor Benjamín Jarnés, he pretès sense gai- re èxit construir sobre el que han fil- mat uns altres i el que jo he viscut, un altre producte mental d'ordre cre- atiu. O perquè en el fons el discurs de tot cinèfag tal vegada es redueix a ser el d'un "biògraf d'ombres", co- mençant-ne per la pròpia. O perquè, en definitiva, com ho sembla saber el realitzador David Lynch, el cine i, per suposat, qualsevol especulació que hi puguem fer –ja sigui la del cinèfil o la del cinèfag– no és res més que un SOMNI o un MALSON o totes dues coses alhora. Somni o mal- son fluïnt a la deriva del nostre cor, entre Sunset Boulevard i Mulholland Drive. ■



Hàzael G.

Silenci... No hi ha banda... Han tornat els premis més prestigiosos, els de sempre, els de cada any, *glamour* naftalinat i moltes ganes de tocar la moral a la gent amb les nominacions primer i els premis després... tot i que, per fortuna, enguany gairebé no ens podem queixar: ha guanyat qui els aficionats més desitjàvem.

Vegem, doncs, la història pas a pas: l'any anterior, John Williams obtenia trenta-nou nominacions, tocava pensar que enguany serien quaranta... idè no, han estat quaranta més una, ja que aquest any estava doblement nominat, per *Inteligència Artificial* (A.I. Steven Spielberg) i *Harry Potter y la Piedra Filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, Chris Columbus) realment dues bandes sonores molt ben realitzades, encara que no puguem dir el mateix de les pel·lícules.

Randy Newman, nominat per *Monstruos S.A.* (*Monsters Inc.*, Pete

mençar a començament dels vuitanta no és poca cosa... tot i que, de totes formes, dic que no pot queixar-se, perquè, a la fi, l'estatueta ha estat seva, per la cançó "If I didn't have you" de la mateixa pel·lícula (arrabassant-la a uns altres consagrats com Enya, Paul McCartney o Sting). I és que, si un compositor fa feina per a una certa companyia d'animació, sempre passa que l'Acadèmia el té més present...

James Horner, nominat per *Una mente maravillosa* (*A Beautiful Mind*, Ron Howard) ja se'l va endur el 1997 per aquella meravellosa *Titanic* (James Cameron, 1996), un treball bastant més desenvolupat i més ben acabat que no aquest, malgrat que no hi ha dubte que és un compositor que es mereix tot el respecte i l'admiració, perquè és capaç d'eclipsar o agombar les més belles imatges amb les seves temptadores melodies.

I tanca la llista el guanyador, Howard Shore per *El Senyor dels Anells* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson),

aquell més estrany i més adequat, tot i que no n'estàvem convençuts..., perquè, a més de ser la primera vegada que aquest compositor ha estat nominat, tota la seva carrera s'ha desenvolupat sempre amb directors *outsiders*, sobretot el gran David Cronenberg, i, vés per on, l'Acadèmia no ha tengut més remei que capitular.

Hi ha, però, un oblidat, un gran oblidat... Silenci... No hi ha banda... i el misteri està servit. ¿Per què Angelo Badalamenti no ha estat nominat mai als Oscar, i únicament se'n varen recordar als Globus d'Orel 1999 i el 2001? ¿Per què, si tots i cadascun dels seus treballs són un gaudi per als sentits i ens menen sempre cavalcant per aquells onirismes lynchians de carreteres perdudes i habitacions d'hotel i llocs on sempre el protagonista és silenci? Més: es pot fer música amb silenci? Sí, Badalamenti en pot fer, com David Lynch pot fer màgia amb el cel·luloide i a l'Acadèmia s'encaparren a donar premis als més convencionals i més poc sorprenents de tots els directors.

En fi, els Oscar d'enguany ens deixen (al cap i a la fi, com cada any) amb aquell gust de boca entre ranci i decadent, aquelles decepcions amargues (pobra Nicole, ella que brillava tant..., però serà un altre any), i almanco, l'alegria que el premi de la banda sonora l'hagin atorgat, per un d'aquells estranys casos, amb bastant justícia, tot i que els aficionats seguirem plorant pels cantons de *Mulholland Drive* esperant que Badalamenti deixi de ser un fantasma entre les ombres i es converteixi d'una vegada en la figura pública que ja és i a la qual neguen la fama amb aquell pesat silenci. ■



Docter i John Lasseter), tampoc no pot queixar-se: és cert que mai no n'havia guanyat cap (a diferència de Williams, que en té vuit, d'estatuetes), però quinze nominacions per a una carrera que va co-





Curiositats exquisides: *Jack Lemmon nunca cenó aquí*, de Diego Galán*

Iñaki Revesado

Coincidint amb la celebració de la darrera mostra de cinema donostiarra, Diego Galán va presentar un llibre que és un recull dels esdeveniments més importants i de les curiositats més sorprenents que han tengut lloc al llarg de les darreres edicions del festival, fets comentats per qui té una informació de primera mà, gràcies al seu càrrec de director de la mostra durant els darrers anys. El títol del llibre té a veure amb les continuades negatives de Jack Lemmon a visitar el festival, malgrat les insistents invitacions realitzades per part del senyor Galán, qui després de la mort del protagonista de *Con faldas y a lo loco* va veure com el seu desig no es podria veure mai complert. El llibre s'estructura a través del repàs d'allò més important (sempre sota la mirada subjectiva de l'autor) que va tenir lloc en cada

tanta fins al 2000, que és la peculiar situació política d'Euskadi. En aquest sentit, Diego Galán sembla haver estat un mestre de l'art de la diplomàcia per tal de, si no tenir a tots contents, almanco, no tenir ningú massa disgustat. Els anys en què un dels objectius primordials de l'esquerra abertzale era el boicot als productes francesos es va permetre programar a concurs pel·lícules gal·les, cosa que va tenir una clara resposta per parts dels radicals. En l'edició del 1986, es projectava a concurs *L'inspecteur Lavardin* de Claude Chabrol. Mentre es feia la projecció per a la premsa, dues persones entraren en la cabina i obligaren el projeccionista a fer-los entrega de la darrera bobina, cosa amb la qual, els periodistes es quedaren sense el final de la pel·lícula. No obstant, per a la sessió nocturna de gala, ja havien aconseguit una nova bobina duita

cions, convidava els seus lectors a fer boicot a les sessions festivaleres), però també el suport de la majoria de donostiarres.

Durant els anys vuitanta, moltes de les visites més importants eren persones que no havien fet massa per engrandir l'art cinematogràfic, però que gaudien d'una gran popularitat. Així visites com ara les de Kelly LeBrock i Steven Seagal, Ana Alicia (famosa per la sèrie de televisió *Dinastia*) o Cybill Shepherd avui val més oblidar-les. Però l'equip directiu de Diego Galán va saber guanyar-se el suport d'alguns primers noms del cinema mundial, que, en els últims anys, estan enlluernant el cel donostiarra. Entre aquests incondicionals, hi trobam noms com Bernardo Bertolucci, John Sayles, el desaparegut Krzysztof Kieslowski, Willian Dafoe, Oliver Stone, Claude Chabrol, Bertrand Tavernier, François Du-

una de les edicions en què ha treballat dirigint el festival, des de 1985 fins al 2000, amb dos breus parèntesis en què, circumstàncies més polítiques que cinematogràfiques, el n'allunyaren. No tractarem aquí d'abastar l'ample contingut d'anècdotes que se'ns revelen (per això, el millor que es pot fer és llegir el llibre), només intentarem animar-vos a la seva lectura, tant a qui heu visitat qualche any Donosti els darrers dies de setembre, com a qui no n'heu tengut mai l'ocasió, la lectura us resultarà amena, agradable, divertida i també, a estones, emotiva. Hi ha un fet que travessa com un fill conductor el conjunt del relat, des dels primers vi-

per a l'ocasió des de Bordeus (on el film es projectava comercialment), això sí, bobina que no duia els corresponents i obligats (segons el reglament del festival) subtítols al castellà. Igualment, el trajecte entre l'Hotel Maria Cristina, el teatre Victòria Eugènia i l'abadia de Sant Elm (on es fan la majoria de sopars de gala als convidats) any rere any s'ha vist obstaculitzat per autobusos travesats, contenidors incendiariis i altre mobiliari urbà destrossat. La postura de la direcció del festival davant tots aquests esdeveniments, intentant mantenir-se'n al marge, ha rebut crítiques dels sectors més radicals de l'esquerra i de la dreta (fins i tot el diari *La razón*, en una de les darreres edi-

peyron, Manuel Gutiérrez Aragón, Pedro Almodóvar i un llarg etcètera que han contribuït a donar al festival una credibilitat que fa alguns anys se li negava. A més de tots ells, va haver-hi una persona que va fer tot el que estava en les seves mans per ressuscitar la mostra donostiarra; Pilar Miró, que, mentre fou directora general de cinematografia i, com a creadora, contribuï en fer-ne una defensa bel·licosa. El llibre recull també una llegenda negra que durant uns anys acompanyà els premis Donostia. Després d'algunes fatals coincidències resultà que els guardonats amb el premi o visites de primer nom morien poc temps després de recollir el premi. Fou el cas de Bette Davis, Anthony Perkins o Klaus Kinski. Fatals coincidències, que, com deim, co-

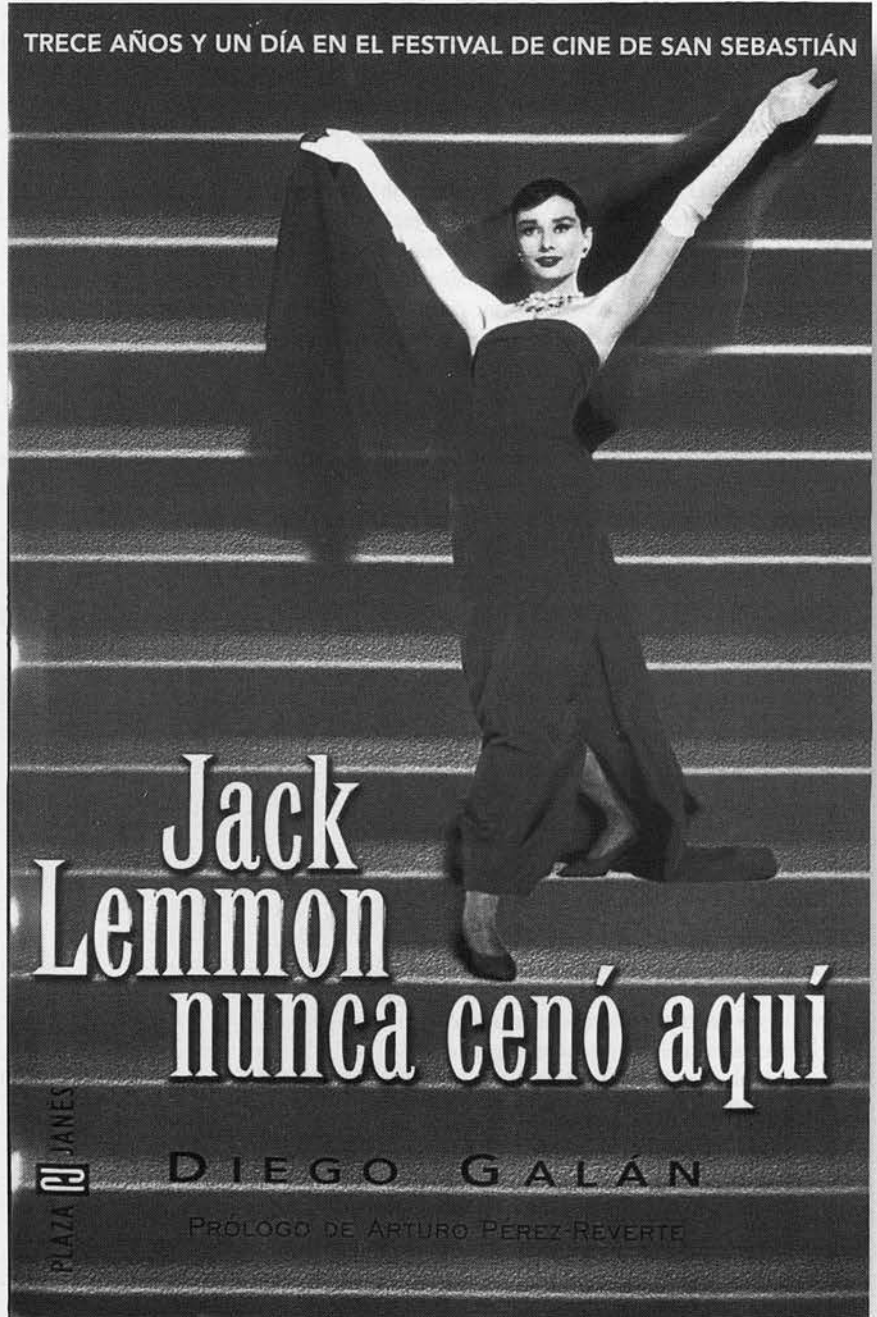
* *Jack Lemmon nunca cenó aquí*. Diego Galán. Espasa Calpe. Barcelona, 2001.

... el llibre de Diego Galán ens acosta la part més humana d'algunes estrelles de cinema, i és, per tant, recomanable per a tots els que estimau el cinema i molt especialment pels mitòmans.

mençaren a crear tot tipus de rumors que la direcció del festival no podia evitar. Quina fou la solució?, donar més joventut al premi i triar estrelles que vessassin salut: Susan Sarandon, Jeremy Irons, Catherine Deneuve, Robert de Niro... tots ells han ajudat a oblidar qual-sevol tipus de fatal presagi. D'anècdotes, el llibre, en recull moltes. Tal vegada les més divertides van ser les estratègies necessàries perquè l'any en què coincidiren Lana Turner i Mickey Rooney, els dos mítics actors, matrimoni en el seu moment i enemics en l'actualitat, no es trobassin en cap moment. Altres odis que confluïren en els carrers donostiarres foren els d'Oliver Stone i Quentin Tarantino a causa d'*Asesinos natos*, el guió de la qual, obra de Tarantino, havia estat manipulada en la direcció d'Stone, segons l'opinió del realitzador de *Pulp Fiction*. El capítol més estafolari i exquisit és el dedicat a una vellíssima Bette Davis i la seva intransigent secretària. La mítica actriu va passar a Donosti una part dels darrers dies de la seva vida. Ella era tan insuportable com encantadora, tan esplèndida com extravagant, tan diva com humil i tan, tan fumadora que deia sentir-se feliç de poder cultivar el seu vici en públic sense por a sentir-se tractada com una delinqüent. El capricis de la protagonista de *La loba* costaren més d'un disgust i moltes llàgrimes a la direcció del certamen, però, segons afirma Diego Galán, el lliurament del premi Donostia a l'actriu pocs dies abans de la seva mort, va ser la millor plataforma publicitària del festival a l'estranger, tenint aquest aïllat episodi molta més repercussió que tots els esforços realitzats per donar a conèixer el certamen més enllà de les fronteres europees. Entre les visites millor recordades estan la

simpàtica Emma Thompson, la intel·ligent Vanessa Redgrave, els entrançables Gregory Peck i Glenn Ford, l'elegant Anjelica Huston, el tímidíssim (fins a extrems malaltis-

agradable, es troben visites com ara l'estufat Hugh Grant, la presència freda, impertorbable, de Catherine Deneuve o l'infantil Peter Bogdanovich.



sos) Robert de Niro, el sibarita Claude Chabrol, l'amigable Vittorio Gassman, l'entusiasmada i nerviosa Oliver Stone, la compromesa Susan Sarandon o la sempre accessible Jeanne Moreau. En l'apartat menys

En definitiva, el llibre de Diego Galán ens acosta la part més humana d'algunes estrelles de cinema, i és, per tant, recomanable per a tots els que estimau el cinema i molt especialment pels mitòmans. ■

Francesc M. Rotger

Ara que hem estat parlant de França més que no parlàvem en molts d'anys, amb motiu de les seves eleccions presidencials, la selecció de les millors pel·lícules de 2001, realitzada precisament per *Temps Moderns* i presentada aquests dies passats al Centre de Cultura "Sa Nostra" de Palma, ens ha proporcionat l'ocasió de tornar-nos a trobar amb una curiosa aportació francesa, i recent, al gènere històric dins el cinema, i m'estic referint a *La inglesa y el duque*, darrer llarg-

crates, i els "dolents" els revolucionaris; un punt de vista que no es tornava a presentar a les pantalles, si no record malament, des d'aquella *Pimpinela Escarlata* que protagonitzà Leslie Howard. D'altra banda, és evident que els temps, durs i al mateix temps apassionants, de la Revolució Francesa, han interessat un bon nombre de cineastes; encara més, possiblement, el personatge més destacat que sorgí d'aquell complex procés polític, Napoleó.

És interessant, en qualsevol cas, el retrat que fa Rohmer del "duc" del ti-

teix final i també morí a la guillotina, encara que el seu fill, un altre Louis Philippe, sí que arribaria a ser rei, gràcies a la Revolució de 1830. Aquesta ja seria una monarquia liberal i Louis Philippe mateix canta l'himne revolucionari, *La Marsellesa*, davant el poble; encara que, com confessa als seus íntims, "Només he mogut els llavis, perquè ja no me'n record de la lletra".

No és massa estrany trobar-se pel·lícules històriques dins la producció cinematogràfica francesa. Darrerament es presentava, a Palma, *El pabellón de*



La inglesa y el duque.

metratge, de moment, si no estic equivocant, del veterà director Eric Rohmer. Sembla que inspirada en les memòries d'una dona de la noblesa anglesa que residí a França a l'època de la primera Revolució, ens mostra un estrany, encara que suggerent, París del segle XVIII, amb uns decorats de tècnica aparentment virtual i d'irrealitat òbvia. Valors cinematogràfics a part, *La inglesa y el duque* també resulta una mica sorprenent, perquè els "bons" de la història, per així dir-ho, són els aristò-

tol mateix de la pel·lícula, Louis Philippe Joseph de Borbon, duc d'Orleans (1747-1793) i cosí del rei de França Lluís XVI, i que està interpretat de manera molt convincent per Jean-Claude Dreyfus. Sembla que amb intencions de convertir-se ell mateix en rei, fou elegit diputat de la Convenció revolucionària, canvià el seu nom aristocràtic pel de "Felip Igualtat" i votà a favor (episodi que queda reflectit a la pel·lícula) de la mort del seu cosí. Tanmateix, el duc d'Orleans tingué el ma-

los oficials, amb direcció i guió de François Dupeyron, basada en la novel·la de Marc Dugain *La chambre des officiers*. Sensible, humana, emotiva, fins i tot potser franciscana en alguns aspectes, aquesta s'ambienta a la Primera Guerra Mundial, encara que el seu argument, que recorda una mica *Johnny cogió su fusil* sense arribar a tanta duresa, es podria desenvolupar a qualsevol etapa de la història a la qual s'estigui produint una guerra. O sia, malauradament, a totes. ■

Joan Obrador

Po sé per quina raó m'estimo l'Argentina, possiblement el meu sentiment és resultat d'una identificació irracional amb els pobles anihilats pels seus governants. Amb la tirania militar dels anys setanta i principis dels vuitanta aquest poble patí tota la crueltat del feixisme. La democràcia que retornà de la mà d'Alfonsín no fou capaç ni de crear un ordre econòmic nou ni fer justícia amb les mares de la Plaza de Mayo. La renovada llibertat, com a mínim, permetrà que el cinema mostri les aberracions del passat immediat amb films com *No habrá más pena ni olvidos* (1983) o *La historia oficial* (1985). Però els argentins ja no poden mirar el passat... fins i tot, la nova crisi econòmica ha fet desaparèixer les mares de la Plaza de Mayo i ha creat un nou concepte econòmic, propi d'un poble tan inventiu com l'argentí: el *corralito*. El present argentí es mereixia un nou cinema denúncia, però, en el seu lloc, ens arriba un

melodrama amb un final rosa com *El hijo de la novia*.

El guió, creat per Juan José Campanella –el mateix director– i Fernando Castets, està farcit de matisos: al drama social, que ha provocat l'aparició de la pobresa en un dels països més rics del món, s'hi afegeix l'immens drama familiar que suposen el mal d'Alzheimer i els accidents de circulació. Tot això, adobat amb els típics problemes de l'home contemporani. El més curiós és que, a partir d'aquest còctel de desgràcies, no neix el drama absolut, sinó el que podríem anomenar "comèdia existencial". La conclusió és clara: si la vida no és més que una immensa mierda –vull dir, mierda en argentí–, l'únic que podem fer és fer cas als nostres autèntics sentiments, estimar de debò i somriure...

Aquest film navega per les aigües més difícils de totes: no és drama ni comèdia i, alhora, té la capacitat de provocar el riure i la reflexió més profunds. Però, per aconseguir aquest efecte, a més del guió, es fa impres-

cindible una interpretació convincent. Norma Alejandra dona vida a Norma Belvedere, una anciana que pateix el mal d'Alzheimer. La interpretació d'Alejandra és magistral perquè, no només es mostra perfectament fora del món, sinó que demostra una dolçor característica d'aquests malalts, quan es troben a punt de travessar la darrera frontera de la racionalitat. Héctor Alterio és Nino Belvedere, un immigrant italià, fet a si mateix, a l'Argentina pròspera del passat i que ja només posseeix una dèria, acomplir l'únic desig de la dona que l'ha acompanyat tota la vida i que no va fer realitat: unir-se a ella amb un matrimoni com Déu mana. Alterio mostra un registre allunyat de la duresa característica del seu rostre; en la pell de Nino, els seus ulls blaus cel mostren l'amor de veritat. Ricardo Davín interpreta el fill de la nòvia qui, mòbil en ma, lluitarà contra totes les adversitats per defensar el negoci familiar. Durant la primera part del film, Davín mostra amb mestria la inseguretat, el no saber estar, caracte-



... davant d'una realitat que no ens agrada, el millor que podem fer és emprar la nostra imaginació i construir una alternativa fictícia.



ristic de l'home occidental. No sap relacionar-se amb els seus pares i no entén les dones que l'envolten: la seva exdona, la seva companya sentimental... fins i tot, la seva filla i la mare sense ànima, li mostren el camí que ha de seguir, però ell no escolta. L'únic terreny que sembla dominar Rafael és el seu restaurant. Rafael aconsegueix un triomf paradoxal en l'àmbit dels negocis, crec que la paradoxa forma part essencial de l'ànima argentina, perquè l'acabarà venent a la multinacional de torn.

Quan més confús es troba el fill de la nòvia, apareix Juan Carlos disfressat de policia corrupte. Aquest personatge, interpretat per Eduardo Blanco, sembla secundari. Però és ell qui obre els ulls de Rafael i l'ajudarà a reconèixer els seus sentiments. A més, la interpretació de Blanco mostra l'autèntic tarannà d'aquest film. *El hijo de la novia* manté un curiós paral·lelisme amb una altra producció que aconseguí l'Oscar a la millor

pel·lícula estrangera: *La vida es bella* (1999) de Roberto Benigni. I no parlo simplement de la semblança física entre l'actor argentí i el còmic italià, sinó que els dos films plantegen la mateixa situació: davant d'una realitat dura, la comèdia ens ajudarà a sobreviure —no la comèdia com a gènere cinematogràfic, sinó entesa com una manera de viure. La boda que, en contra de la voluntat de la jerarquia eclesiàstica, el fill regala als seus pares se situa en el mateix tipus de realitat que la que Benigni volgué construir per al seu fill, perquè no descobris l'atrocitat del camp de concentració nazi. Quan vaig veure *La vida es bella* em va colpejar un greu pregunta: és legítim fer una comèdia emmarcada en el mal absolut del nazisme? No hi ha cap dubte que la crisi econòmica argentina no és comparable a l'olor dels forns crematoris de la Segona Gran Guerra, però l'estratègia de J. J. Campanella és la mateixa que la de R. Benigni: davant d'una

realitat que no ens agrada, el millor que podem fer és emprar la nostra imaginació i construir una alternativa fictícia.

Però, Campanella a *El hijo de la novia*, tal vegada, va un pas més enllà que Benigni; mentre que l'italià planteja el recurs a la imaginació com una salvació individual, l'argentí planteja el recurs a la fantasia com una possible salvació col·lectiva. És en aquest sentit que s'ha d'entendre el recurs metalingüístic —el cine dins del cine— de la seva darrera producció. Si Juan Carlos, una vegada que ho ha perdut tot, es refugia en la professió d'actor secundari, no és només per una qüestió de supervivència personal, sinó perquè, sembla ser que l'única indústria productiva, enmig de la profunda crisi argentina actual, és el cinema. Segur que podeu trobar altra situació històrica en què una profunda crisi econòmica va suposar una clara empremta creativa per a la indústria del setè art. ■

Marcos Jávega F.

A *Clockwork Orange* (*La taronja mecànica*) fou obra literària abans que cinematogràfica. Anthony Burgess, pressionat per una urgència creadora, fruit del pronòstic mèdic que assegurava la seva imminent mort —mesos després comprovaria que el diagnòstic fou erroni—, escrigué amb poc temps una gran quantitat de novel·les. Moltes d'aquestes obres van sofrir mutilacions sobre els textos originals a càrrec dels editors, restricció que Burgess va haver d'acceptar, ja que la seva economia també estava malalta —curiosa i sortosament, amb el pas del temps, la seva salut i el seu compte corrent experimentaren una similtània millora. Burgess visqué una relació d'amor-odi amb la revolucionària obra que sortí de les seves mans, ja que no podia sofrir que el gran públic només el valoràs després que aparegués la versió en cel·luloide i que ignoràs l'existència d'altres obres seves, molt més llüides segons el seu mateix criteri. El text literari resulta àrid pel seu llenguatge embotit de lèxic *nadsat* (barreja d'anglès i rus), el qual és emprat balsàmicament, per tal de suavitzar l'excitació dels instints més salvatges que els actes descrits poden provocar. La pel·lícula que Stanley Kubrick va treure a la llum l'any 1971 transformà la trama de Burgess en una joia, la vitalitzà, multiplicà el seu efecte transgressor, la dotà d'imatges en què la bellesa brollava en el contradictori xoc entre el goig i la repugnància, el plaer i el dolor, l'esbalaiment i el rebuig, i l'elevà a la màxima expressió cinematogràfica.

Qui no hagi llegit el llibre o ho hagi fet en l'edició nord-americana no coneixerà la gran diferència pel que fa al

fil argumental entre els dos textos: la conclusió. El film no recull el darrer capítol, en què un Àlex més madur decideix que ja és hora de construir i no de destruir, d'alleujar el seu malestar existencial, tractant de cercar una companyia sentimental amb qui engendrar una família i poder gaudir d'estimació. Burgess propugna que un text narratiu de qualitat ha d'exposar necessàriament una evolució del personatge, la qual cosa defensa també l'escriptor britànic, no s'aconsegueix sense *el seu final*. Que no s'enfadi el meu amic Burgess, però el seu rosegat epíleg sobra tant com el que Spielberg ha inserit a la recent *Intel·ligència Artificial* —projecte de Kubrick que, com sabem, mai no va poder perfilar, arribant finalment a les mans del director d'*ET*. En canvi, Àlex, el personatge de la fascinant versió filmica de *La taronja mecànica* no evoluciona "positivament" en pantalla, és cert, però se suggereix —i aquí hi trobam el mèrit precisament— sobradament que Àlex no repetirà els errors de la seva adolescència. Però, a la vegada, també ens deixa clar que mai no renunciarà als seus instints. De fet, l'abrupte acabament kubrickià esdevé una destalada, una exquisida sorpresa, una porta oberta a diverses interpretacions.

Les imatges desobedients, capoladores, vulneradores, escandalitzaren uns espectadors que quedaren descomposts, víctimes del desconcert que tota obra d'art produeix. Molts d'aquests impacats receptors no arribaren a extreure segones lectures. De fet, es tracta d'un acurat espectacle visual i musical, amb una iconografia que beu de la influència del pop-art rematada per la refinada fúria sònica de Beethoven, la qual cosa origina un extasiament sensorial. Pot ser objecte de delectança sense analitzar-la racionalment, és a dir, que pot alimentar fins i tot l'apetit del modern espectador carnassa de *grams sales multicine*, que volveure "pel·lícules en les quals no calgui pensar". Emperò aquesta és la

cinta perfecta per a qui li véngui de gust pensar —acció que mai no he entès perquè s'interpreta com un esforç addicional—, si em permeten la ironia —segur que sí, *oh germans meus*—, i reflexionar sobre el perquè de la delinqüència, els límits que un científic no pot excedir, o els valors morals que defensen els polítics —i, sobretot, els que aniquilen.

El segle XX ja s'ha desmembrat i l'home encara no ha descobert el monòlit regenerador de l'odissea espacial del genial director (per què no el congelaren a ell en lloc de Walt Disney?). En canvi, trenta anys després d'*A Clockwork Orange* del meu reverenciat Stanley, la violència s'ha convertit en la protagonista principal, no tan sols del cinema i la televisió per lament perpetu de psicòlegs infantils, sinó del planeta sencer. Àlex, protagonista principal ancorat dins una societat opressora, percebia la llibertat com la poma prohibida, la qual només podia assaborir mitjançant la violència. Encara avui és l'únic mitjà d'expressió de molta gent, pobres i poderosos.

Una taronja mecànica, figura formosa: allò que sembla real, viu i sucós exteriorment, però manipulat i dirigit en el seu interior. Convertir l'home en un ens sense elecció moral, en un radiant i jovial autòmat. Kubrick obre el debat en la veu del personatge de l'escriptor turmentat: "*Presumeixen de la seva campanya contra el crim, per la qual fan servir tècniques de condicionament humà. Així es comença. Abans que ens adonem, ens implantaran un règim totalitari. La gent del carrer ha de saber que perill la nostra tradició de llibertat, i això no és tot: arribarà un moment en què la gent estarà disposada a vendre la seva llibertat per aconseguir una vida més tranquil·la (...)*" Ideals lloables, que el personatge trairà pels seus interessos d'enderrocar el govern dominant: exprimirà l'Àlex ben igual que ho feien els qui ell criticava ferotgement. Tothom, si hi pogués sortir beneficiat, mossegaria la taronja mecànica. La versemblança d'allò que ens contem produeix esgarrifança: en els temps —moderns?— en què vivim molts aplaudirien la implantació d'un mecanisme que avortàs tot acte d'agressió al proïsme. I a qui ho aplicariem? A l'acusat d'assassinat o al totpoderós cap de govern que el condemna a mort? ■



J.C. Romaguera

Podrien ser molts, i diferents, els motius que serveixen com a punt de partida a l'hora d'escriure aquest article (al marge del compromís adquirit amb el director d'aquesta revista, el no mai ben ponderat Jaume Vidal), com, per exemple, el simple fet de voler parlar de dues de les figures més emblemàtiques dels orígens del cinema, però crec que, principalment, hi ha dues qüestions que, des d'un principi, cal tenir en compte.

En primer lloc, penso que en aquestes alçades cal evitar la sempiterna controvèrsia entre els partidaris de Buster Keaton i els partidaris de Charles Chaplin, com si d'un discussió entre *culés* i *merengues* es tractés, i de manera que fos impossible poder reconciliar ambdós bàndols i poder gaudir de les qualitats artístiques d'un i l'altre alhora. No en recordo l'inici, malgrat ja a l'any 1939 Lewis Jacobs, en el seu llibre *The rise of the American film*, dedicava només una línia a Keaton i un capítol sencer a Chaplin, però, des de sempre, s'ha produït una rivalitat històrica per part de la crítica cinematogràfica que, sobretot, en la dècada dels seixanta i setanta, va assolir el seu zenit quan pel fet de voler fer justícia amb l'oblidat i marginat Keaton, es va vituperar l'obra, inqüestionable penso, de Chaplin. Tal vegada, la infravaloració del primer i el reverencial respecte cap el segon, estiguin motivats pel caràcter polifacètic del creador de *Charlot*, i pel fet que Keaton treballà amb directors i guionistes, la qual cosa provocaria un oblit respecte de la seva tasca en aquests camps.

En segon lloc, crec que l'obra d'aquests dos mites ha estat eclipsada, més en el cas de Chaplin que no pas en el de Keaton qui, en realitat, quedà, de seguida, en l'ombra de la incomprensió, per la seva presència com a icones del cinema còmic silent i per la seva caracterització en la pantalla —ja sigui com el impassible *cara de pal*, ja sigui com el cèlebre i popular *Charlot*— la qual cosa ha provocat, en definitiva, que no s'apreciï la seva tasca com a cineastes en tota la seva complexitat. I en aquest sentit, crec que



Buster Keaton era, en definitiva un marcià, i el seu sentit de l'humor era producte d'aquest sentiment que l'alienava respecte de la resta del món, i segurament era la principal causa, aquesta, de la seva caracterització en un home de cara allargada i impertèrrita, de presència anodina...

encara més oblidada roman la seva producció de curtmetratges, en els quals es poden observar alguns dels trets característics que seran heretats posteriorment en els seus llargmetratges i on descobrim el seu primer contacte amb

Federico García Lorca, eren el producte d'una mirada extraterrestre, d'una ment incompresa, d'un ànima estranya en un món que no entén i amb el qual s'ha d'enfrontar a través de la bondat ingènua i al qual ha de

els esdeveniments imprevisibles, davant les seves pròpies i absurdes circumstàncies, mentre que, en altres, havia d'escapar a la carrera degut a la persecució que patia pels membres de la societat.



un mitjà artístic –què més, sinó, que aprofitar el cicle que organitza Centre de Cultura “Sa Nostra” sobre l’obra que precedeix obres cabdals com puguin ser *El moderno Sherlock Holmes* o *El maquinista de la general*, per part de Keaton, o *La quimera del oro* o *Tiempos modernos*, per part de Chaplin–.

“Aquells ulls humans en l’exacte balanç de malenconia”, com diria d’ell

superar mitjançant la destresa física. Buster Keaton era, en definitiva, un marcià, i el seu sentit de l’humor era producte d’aquest sentiment que l’alienava respecte de la resta del món, i segurament era la principal causa, aquesta, de la seva caracterització en un home de cara allargada i impertèrrita, de presència anodina i que, en ocasions, romania impassible davant

Una semana, per exemple, evidenciava tot això a través de la història d’una parella de recent casats als quals havien regalat una casa prefabricada i que s’havia de muntar segons els números que apareixen a les capses. Els números, però, eren alterats per un rival gelós i, com a conseqüència, hi havia una construcció absurda, la qual cosa provocava una disbaratada comèdia

La intenció, doncs, era provocar humor però amb una implicació i identificació per part de l'espectador, qui participava dels sentiments, del patetisme i d'un dramatisme, que, per exemple, no trobam tan present en Keaton, un artista més cerebral.

d'*slapstick* en què sorgia, ja, la temàtica keatoniana: la persistència enfront del fracàs, la insatisfacció de les expectatives alienes, la crítica a la sofisticació, etc. Un exemple de la mirada poc convencional, marciana, de Kea-

Quant a Chaplin no va tardar gaire en elaborar el més popular mite cinematogràfic del segle XX, i, partint de la caracterització pròpia de la *comèdia dell'arte*, que establia perfectament una correspondència entre ves-

mor però amb una implicació i identificació per part de l'espectador, qui participava dels sentiments, del patetisme i d'un dramatisme, que, per exemple, no trobam tan present en Keaton, un artista més cerebral.



Carreras sofocantes.

ton seria aquella que es desprenia d'*El rostro pàlido* en què, en un context cinematogràfic en el qual els indis només servien de blanc als distints herois del *westerns*, la mirada de Keaton era totalment revolucionària, de la mateixa manera que ho era l'*el·lipsi* final, un gag que podria haver inspirat *Un perro andaluz*, paradigma del surrealisme cinematogràfic.

timenta, fisonomia i caràcter, elaborà amb un petit bigoti, un barret en forma de bolet, les enormes botes i el bastonet de jonc un personatge immortal anomenat Charlot, que tractava, sense assolir-ho, de camuflar la misèria a través de la dignitat més aparent. Una actitud, aquesta, que aportava una dimensió molt humana al personatge. La intenció, doncs, era provocar hu-

En aquest sentit, també tenen molta importància dos elements com són la visió de la societat i les relacions sentimentals. Per una banda, tenim que ja en el període Essanay (*Charlot cambia de oficio*, etc.) i, sobretot, en el període Mutual (*Charlot en la calle de la Paz*, *Charlot prestamista*, etc.) la crítica social es feia molt directa, de manera que, Cha-



Per altra banda, sorgiria també el tema de l'amor, que es convertiria en una constant en l'obra chapliniana. Però no es tractava d'un amor assolit a través de la conquesta per part de Charlot, sinó més bé es tractava d'un personatge que s'entregava per complet.

plin, a l'hora de presentar una personatge en una situació compromesa o ridícula, tenia en compte que representés la dignitat del poder, o tractés d'aparentar-la. Per altra banda, sorgiria també el tema de l'amor, que es convertiria en una constant en l'obra chapliniana. Però no es tractava d'un amor assolit a través de la con-

questa per part de Charlot, sinó més bé es tractava d'un personatge que s'entregava per complet. Seria un acte d'amor que implicava una absoluta confiança per part seva, que desencadenava el sacrifici i la renúncia de la seva pròpia persona. És, tal vegada, en aquest punt on s'ha volgut veure un aspecte negatiu en Chaplin, de-

gut el seu excessiu recurs a la sensibilitat, encara que no crec que en parlar d'ell un hagi d'estar per aquestes coses. Chaplin va més enllà, això sí, en un sentit totalment contrari al de Keaton. Mentre el primer viatjava al fons dels humans, el segon se'ls mirava estranyat des d'una altra dimensió. ■



C. Miquel Sbert

Els cinemes foren un reflex de la societat que els freqüentava. Un lloc per a somiar per a un poble que ho necessitava ferm. Si els cinemes poguessin parlar contarien anècdotes com les següents, totes rigorosament autèntiques.

Els doblers

Prova de la importància que tenia el cinema dins aquell desert d'entreteniments i doblers és la següent anècdota. A finals dels anys quaranta, es projectà una pel·lícula de la Metro titulada *El valle del destino*, amb Gregory Peck, que hagués passada

manant els doblers. La pel·lícula ja estava a més de la meitat i l'empresa va demanar a l'escàs públic que tornàs l'endemà, ja que projectarien la pel·lícula sencera. No donaren cap entrada als espectadors, perquè no hi havia més que quatre rates...

El dilluns a la nit no hi va faltar ni la guàrdia civil, que s'hi hagué de presentar a tractar de sufocar els ànims de la gentada, que volia entrar a aquella inesperada funció gratuïta.

Les cadires de bova

El mobiliari del local era com el de tots els locals de pobles petits: butaques de fusta i cadires de bova, afegides en grups de quatre amb un llistó per darrera. Sempre hi havia algú que es passava els nervis remenant-se sobre la cadira o traient filasses del seient. Un hora-baixa es podia veure un braç indolent que, penjant de la llotja, aguantava una cama de cadira. El que podia passar amb aquell pal era molt més interessant que el que succeïa a la pantalla. Finalment, els pitjors auguris es produïren. La cama de la cadira es va desprendre de la mà i va caure damunt d'un espectador del pati de butaques. Hi va haver crits, però sense més conseqüències. Llavors la gent era més sacrificada i, si no, s'havia d'aguantar.

La cartellera

El divertiment superava el temps

que durava la funció. No sols abraçava l'anticipació i la posterior evocació: la propaganda mateixa també era part de l'espectacle. Al principi de la postguerra, aquell temps de llargues nits a les fosques, un grup de joves

asseguts damunt la voravia de la plaça major organitzaren una malifeta. Despenjaren la cartellera estibada de fotografies i, a l'empara del silenci i les fosques, se l'endugueren a tirar a l'abeurador. Foren castigats a no sortir de ca seva un parell de diumenges. Digueren que ho havien fet per protestar, perquè ja estaven cansats de veure pel·lícules de Tarzan.

La repressió

La repressió estava en el punt més àlgid. Per aquelles saons, es projectà una pel·lícula que venia precedida de l'aurèola de "greument perillosa" perquè s'insinuava una violació. Es deia *Belinda* i estava protagonitzada per Jane Wyman, que hi feia de cega. El poble anava alçurat i els al·lots estaven a la guaita a veure quina cosa nova aprendrien el diumenge hora-baixa en sortir de la doctrina.

Un grupet d'al·lotells de no més de set anys, que havien aconseguit burlar la vigilància, i que no havien entès res, tractaven d'esbrinar on era la verdor de la pel·lícula.

— "Si no és perquè ella li posa un parell d'ous dins sa mà?" digué un.

Tots s'ho pensaren una estona.

El ball

El Nadal de 1965, aprofitant la popularitat dels conjunts musicals locals, es va organitzar algun ball a l'antic teatre. Tot anava de primera. El local estava a vessar de gent jove i de carrabines que feien les seves traveses de parelles. De cop i volta, per l'altaveu s'anuncia la *yenka*. Aplaudiments i crits d'entusiasme. Tothom podria demostrar que estava al dia en beneitura. Cada any sortia una nova manera de contorsionar-se davant de la parella i aquesta vegada el ball consistia en anar botant dues vegades des del centre als quatre punts cardinals, operació que culminava amb quatre bots al punt de partida. Aquesta operació multiplicada pel nombre de parelles provocava una tal vibració que pareïa que la casa s'havia d'esbucar. Això regirà la madona, que era a l'habitatge de baix. Estava grassa ferm, però pujà les escales en dos llongos. El ball s'acabà en sec. ■



desapercebuda si no hagués estat perquè, el diumenge vespre, la màquina es va avariar. Aquella nit, la parròquia era adulta i no començà a cridar i a fer un ensordidor cor de bamballetes de-

J.A. Mendiola

A Balears la producció cinematogràfica, com tantes altres coses, ha vingut de fora. *Flor de espino* és una excepció, com ho és també *El secreto de la pedriza*, la seva germana rica. *Flor de espino* fou rodada amb la intenció de recaptar fons amb finalitat benèfica. El director i guionista fou l'odontòleg Jaume Ferrer i els protagonistes Anita Forteza, vídua de Josep Zaforteza –pareix esser que aquesta família tenia una còpia en no massa bones condicions–, Jorge Dezcallar, Marqués del Palmer, Fernando de España i Dezcallar, els quals, supòs, s'ho passaren d'allò més bé emulant els seus herois de la pantalla. La història del jove ric que s'enamora de l'al·lota pobra i que, finalment, resulta que era tan rica com ell, no donava per massa, sobretot tenint en compte el punt de vista.

Abans de trobar-les i restaurar-les, sense tenir massa bibliografia, sabíem els quatre que ens interessaven aquestes coses, que la pel·lícula important no era la segona, el nostre incunable, encara que ambdós foren rodats el mateix any, 1925. *Flor de espino*, la germana pobra de la nostra història, era una pel·lícula d'afeccionats, mentre que *El secreto de la pedriza* era un treball professional. La



diferència és grossa. No hi ha punt de comparació, tant a nivell de realització, planificació com, per descomptat, d'interpretació. La seva recerca les ha igualades, pel que fa a la satisfacció personal. Varen esser molts d'anys, molts fils estirats i cada vegada jaigua! Fins i tot, a la caixa forta d'un banc que deien que l'havia embargada.

A la Filmoteca Española només hi havia dues carpetes, una per cada una, amb el seu nom i igualment buides totes dues. Ningú no en sabia res, de cap d'elles i va ser a la Filmoteca Na-

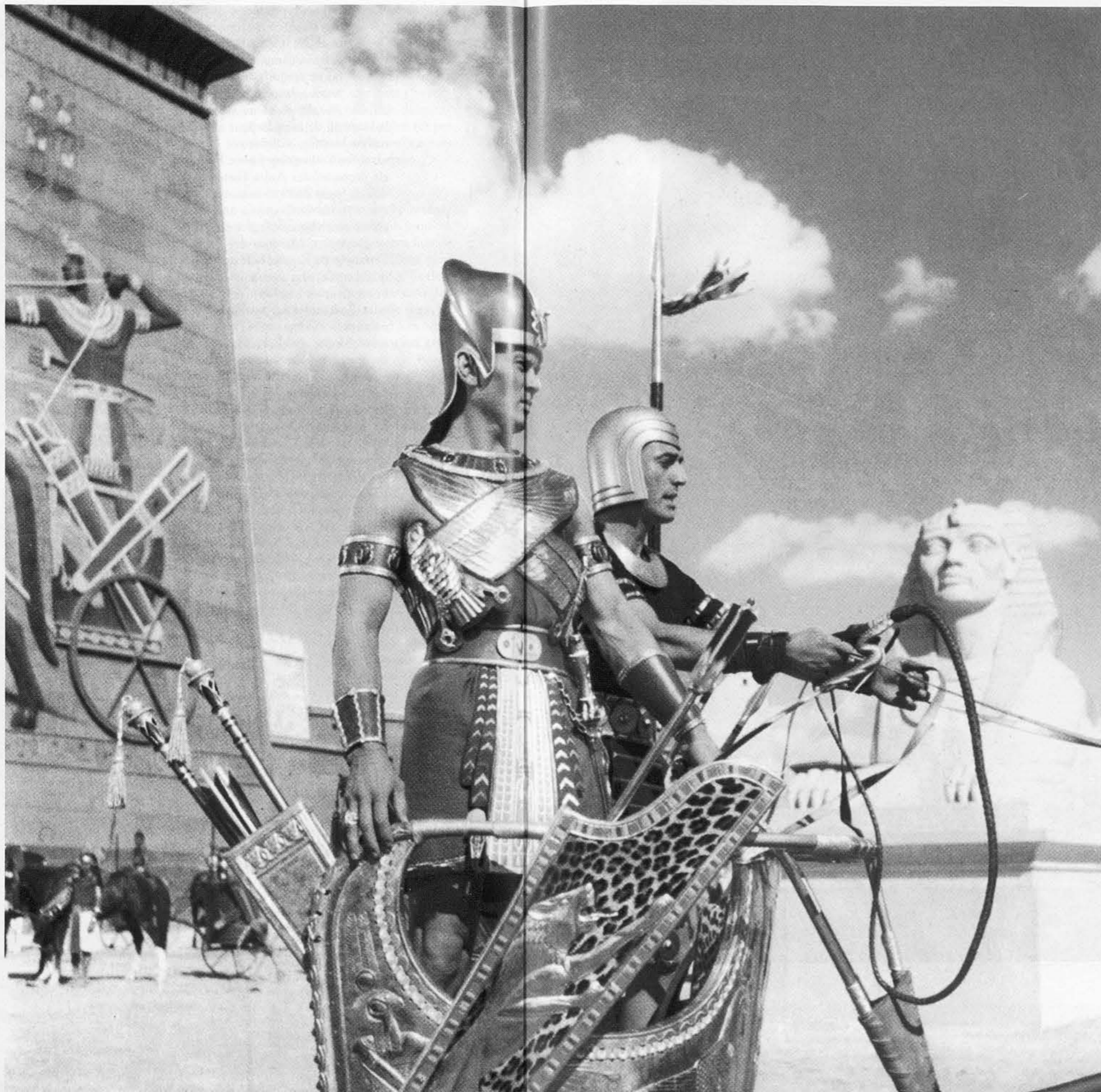
cional en què, un dia, badocant i mirant llaunes, sense saber ben bé què cercava vaig afinar-ne quatre amb el nom *Flor de espino*. Era un lloc on només hi havia pel·lícules intocables per la seva condició de "nitrat", material delicat i altament inflamable. En primera instància, no sabia si el contingut es corresponia a *Flor de espino* i vaig anar tot corrent a veure qui, altres vegades, m'havia manifestat no saber de què li parlava. Vàrem mirar-hi dintre i efectivament, hi havia la *Flor de espino* de què els quatre esmenats havíem parlat tantes vegades. L'encarregat va fruir de la troballa, encara que fos per solidaritat, però el seu esguard va esser d'incomprensió, com si ell sabés de sempre l'existència de la còpia. Trobar finançament per a la restauració no va ser gaire difícil, sobretot tenint en compte que el senyor Tous era un home sensible als temes cinematogràfics i, com a mínim, sabia de què li parlava, fins i tot entenia la importància de la seva restauració. Es va estrenar un altre cop al Teatre Principal per les festes de Sant Sebastià. Es va omplir, una vegada més, per veure un altre retall de la nostra petita història cinematogràfica. Tan petita que gairebé no hem començat a fer un bon arxiu. ■



Toni Roca

Lo anava molt lluny l'ànima, l'esperit i el tarannà espriuà la tarda aquella que, per primera vegada (Cinema Coliseum barceloní a la, encara, anomenada, Avenida José Antonio Primo de Rivera) vaig veure *Los diez mandamientos*, film ara finalment recuperat talment com vituperada, insultat, rebutjat i maleït l'any (i posteriors) de la seva estrena entre nosaltres. Amb el temps, de vegades, no es canvia de dona, però sí d'opinió. Coses de la vida quotidiana. I altres coses. I altres coses també.

I era espriuana la tarda per l'aigua, a trons i barrals, que queia amb fúria i violència sobre, ara ja, sí,AVINGUDA de les Corts Catalanes. Tempesta llarg temps anunciada. Des de la caiguda, lenta, sense pressa, amb perfum d'horabaixes i capvespres de silenci d'un estiu tan cruel com implacable, la promesa de pluja (pluja finíssima, de qualitat primera, gran reserva) era tan evident com evident era el rebuig total i generacional a uns films que abans de veure'ls ja estaven classificats, a l'estil i les paraules de l'historiador i crític cinematogràfic, Àngel Zúñiga, de "pastel bíblico", que així sempre qualificava Zúñiga els espectacles de Cecil B. de Mille. S'equivocava. Nosaltres també. Però, ja s'ha dit abans, amb el temps, o gairebé, tots nosaltres, pobres cinèfils d'aquella època d'adolescències i experiències primeres, rectificarem. Ara, "el pastel bíblico" ja agrada i així és reconegut. Les seves revisions periòdiques m'han produït plaer infinit. De tota manera, ara, en aquests moments, es tracta de parlar sobre l'aigua que acompanyà l'abans, el durant i el després de la projecció. Aquelles aigües premonitòries, des de la caiguda vertical de l'estiu (estiu del 1959) foren tota una descàrrega elèctrica literalment espantosa, horrible, devastadora. Per uns moments (llavors tot es desinfla, com passa sovint a la mediterrània nostra) semblava que el nivell de les aigües ho desbordaria tot, arreple-



gant, aquí i més enllà de més enllà, tot aquell objecte, humà o matèric que es trobava pel davant. Una cosa seriosa, sí, senyor. Clara densitat de l'aigua que picava l'exterior de les persones i el seu interior també. Tarda/nit metereològicament de revolta i de soroll aquàtic. A la platea central del Coliseum entregat a la dialèctica, al dur enfrontament personal, físic, Charlton Heston/Yul Bryner despertava admiració i reverència. L'èxit, a l'estil del film, fou colossal. O kolsoal. Com vulgueu.

D'altra banda, que n'era de tranquil, des del punt de vista atmosfèric, la visió, d'*El Verdugo* de Luis García Berlanga, probablement homenatge al seu títol. Tot el contrari de la jornada dedicada a *Los diez mandamientos*. Tranquil·litat, harmonia en tots els sentits, sensitivitat emotiva sobre la línia de l'horitzó. Inici, és clar, de primavera gloriosa. Sol de pura meravella, llum explosiva escampada pels racons. Clara percepció d'un sentit obert de la llum que augmentava així que el dia anava creixent. Suavitat i calma. Blavíssim cel d'abril sense pluges. Ni tal sols humitat perceptible pels vols del Windson Palace de la capital catalana. Un dia excel·lent a tots els efectes, per a tots els punts possibles de la metròpoli. Amb la llum perfecte de qualsevol "musical", la jornada fou esplendorosa. En canvi, a l'interior del cinema, tot era desolador i terrible, anguniós, fúnebre. Patètic espectacle, esperpèntic que destil·laven, una per una, les imatges d'aquella història concebuda per Berlanga i Azcona. Panorama d'una desolació possible d'una Espanya, anys seixanta, trista, casposa, mediocre, sense sortida a penes, carreró estret, sense poder personal per poder sortir d'aquell malson. Tal com era la situació, dramàtica, d'un botxí (un miserable) presoner absolut d'unes circumstàncies de pobresa i marginació. Contudent Berlanga, admirable, corrosiu Azcona. Un film negre per a un dia blanc. Blanquíssim. ■

Miquel López Crespi

A *vui parlo de tu com qui parla d'ell mateix,
cinema,
com qui recorre i assenyala alguns racons d'una
pàtria on ha viscut
—un territori immens per on podria vagar anys,
retroband a cada pas la intensitat d'una presència.*

DAVID JOU
(Els ulls del falcó maltès)



POTIOMKIM

*Pugeu. Us esperen els soldats, les botes, els fusells, les baionetes.
I la llibertat.
Aquest combat
serà diferent dels altres.
Unes grans escalinates
i dues multituds: una a dalt i una a baix.*

(DAVID JOU)



Ningú ha retratat com Eissenstein i Dziga Vertov tota la grandesa de la rebel·lió a la pantalla (muntatge a velocitat esquinçadora, ritme agitat de les imatges, talls brevíssims i sobtats canvis d'escena, protagonisme de les masses revoltades, vida i art en unificació indissoluble).

És clar que Griffith sabia emprar a fons els recursos del primer pla, però nosaltres som ara amb els hereus de Babeuf.

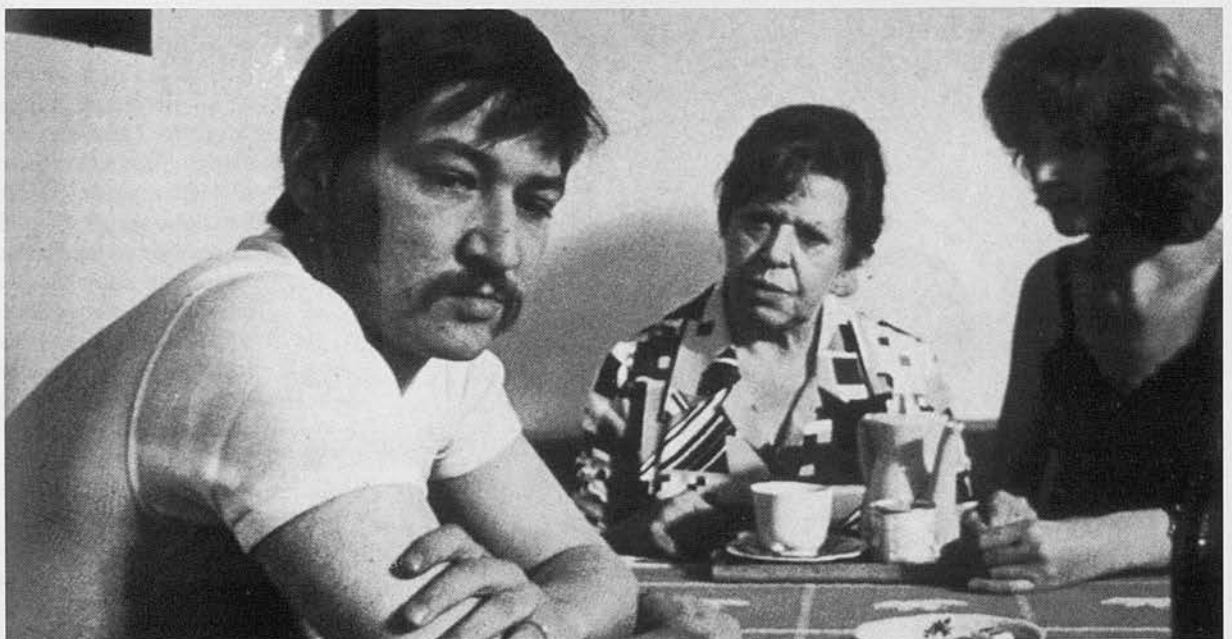
A Moscou, Lenin inaugura el monument a Robespierre mentre el comissari de la guerra, el camarada Lev Davidovix Bronstein fa fugir els exèrcit coaligats del vell món capitalista. És el moment de fer girar la maneta. Pudovkin filma un canelobre que tremola: la burgesia no té sortides.

*A Octubre,
el poder dels tsars vora esfinxs d'Egipte.
A La vaga,
panoràmica de la feina d'una carnisseria;
paràfrasi de les execucions: Eisenstein.
En la retina,
per sempre més,
les pesants botes dels cosacs
escalinata d'Odessa avall,
una evidència transparent:
la història del segle XX comença
amb la revolta del Potiomkim.*



COM SI LA GUERRA NO HAGUÉS FINIT ENCARA

*Sabíem que era un món efímer:
noranta minuts per a una pel·lícula,
tres hores si n'hi havia dues amb NO-DO o bé superproducció
de Hollywood. Estàvem aferrats desesperançadament*





*a les màscares de la pantalla,
les úniques portes obertes a la nostra adolescència
en el misteri de la llum i les ombres.
I era un ritu màgic consultar la cartellera mentre inventà-
riàvem mil malalties inexistents amb què excusar-nos
davant els pares
per haver fet el salt a classe.*

*Qualsevol d'aquells films podia obrir esquerdes
doloroses en la imaginació, deixar-hi llavors de rebel·lió
per sempre més, l'inici concret de la revolta.
deixar-hi per sempre més llavors de rebel·lió,
Quin perill per al futur,
triar Viva Zapata o Espàrtac
contra la lliçó d'història del col·legi!*

El salari de la por o La llei del silenci
(molt abans de La Vaga o Roma ciutat oberta)
 rastres profunds en la memòria.
 A la sortida sempre feia fred,
 plovia i la vida del carrer
 tenia un posat massa gris,
 d'una tristor agra,
 talment com si la guerra no hagués finit encara.



PARÍS

Érem a París i encara no sabíem com havíem pogut
 arribar-hi (barats viatges en tren,
 entrepans àrabs asseguts a una entrada de la rue Saint
 Séverin
 o de la Huchette a la recerca d'una estrena de Godard,
 documentals de Medvedkin o Dziga Vertov
 en els petits cines del Boulevard de Saint Michel).
 Aleshores Kubrick era tan notori
 com Pávlovkin, Passolini o Orson Welles.
 Senderes de glòria era prohibida a l'estat espanyol
 i, cansats després del llarg viatge,
 cercàvem un petit cine existent a la rue des Trois Desgrés.
 L'empenta del maig del seixanta-vuit deixava sentir
 la seva presència enfollida pel barri Llatí
 curull de llibreries (la Shakespeare and Company)
 plenes d'obres de Marx, Lenin i Engels.
 Hi havia arreu gernació de desconeguts poetes barbuts,
 al·lots i al·lotes ianquis molt ben alimentats
 a la recerca de qualsevol nirvana de llibre de butxaca
 i munió d'exiliats de totes les contrades
 somniant futures revolucions castristes o maoistes.
 Després d'admirar la superba interpretació de Kirk
 Douglas
 en la pel·lícula de Kubrick
 ens havíem de veure amb amics del partit davant Ruedo
 Ibérico
 (número 6 de la rue de Latran).
 Eternes discussions amb mags i endevins
 d'un futur socialista que mai no va existir!
 Màgiques matinades prop del Sena
 tot enyorant una existència sense desheretats
 lluny de les trinxeres plenes de fang,
 de la injustícia que denunciaven els films
 acabats de veure en els vells cines de prop del Carnavalet
 (obligada visita al museu de la Revolució
 amb la primera declaració dels drets de l'home i del ciutadà,
 manuscrits de Marat i Robespierre,

*l'acer de la guillotina que tallà els caps
 de Lluís XVI i Maria Antonieta).*
*Des de la finestra s'albira un cartell
 de Rocco i els seus germans
 (haurem d'anar-hi avui vespre,
 després del míting a la Mutualité).*



T'AGRADAVEN FASSBINDER I FRITZ LANG

T'agradava la pluja insistent,
 les obres de Fassbinder i Fritz Lang,
 la lluna immensa.
 Et delien els antics cines de barri,
 les estacions desertes,
 els bars buits,
 les velles portes deseparades xisclant
 a totes les nostres ciutats en derrota.
 T'agradava la calç blanca
 d'aquella infància abandonada,
 l'ombra de les parres.
 Portaves sempre dins les butxaques
 l'eco de somnis molt llunyans
 (un vell anunci d'El falcó maltès,
 qui sap si una intrombable fotografia
 d'algun film d'Howard Hawks).
 Em mostraves plànols de ciutats ignotes,
 la meua primera carta.
 T'agradava parlar dels amors
 que es desfeien entres les ombres de la pantalla,
 enmig del semàfor i el fum dels cotxes.
 Estimaves els paisatges esborrats.
 T'assegur que no sé on trobar-te ara.
 Sovint he anat a una estrena
 pensant que et tornaria a veure,
 llunyana,
 confosa en la boira nocturna,
 com aquell hivern a Londres,
 quan l'obscuritat començava a diluir
 lentament cases i homes.
 Com si fos avui mateix.
 Talment com si mai no ens haguéssim
 dit adéu després d'acabar la projecció.
 T'agradaven les obres de Fassbinder i Fritz Lang,
 els blues d'Aretha Franklin,
 la lluna immensa,
 les façanes de calç blanca
 de la nostra infantesa abandonada. ■

PRESENTACIÓ

Emmarcat dins les jornades "Còmic Nostrum 2002", organitzades per l'Associació d'Amics i Víctimes del Còmic, el col·lectiu RECERCAPRUAGA organitza unes sessions audiovisuals centrades en els dos superherois de referència del món del còmic i que han acabat transcendent el mitjà per convertir-se en dues vertaderes icones de la cultura popular.

Les projeccions tendran lloc al Centre de Cultura "Sa Nostra". La entrada serà totalment lliure i gratuïta.

Aquest cicle conta amb el suport de Fundació "Sa Nostra".

PROGRAMACIÓ

Dissabte 1 de juny, 12.00 h.
Centre de Cultura "Sa Nostra"

Xerrada audiovisual sobre Batman i Superman, a càrrec de Carlos Díaz Maroto y Luis Alboreca, autors del llibre *Batman: De Bob Kane a Joel Schumacher* (Nuer Editorial).

Serà un recorregut per les diferents produccions audiovisuals sobre aquests personatges. Entre d'altres, es podran veure fragments dels serials de Batman de Columbia dels anys quaranta, la sèrie d'animació de Superman dels estudis Max Fleisher de començaments dels quaranta, intervencions dels personatges a diferents grups ("Superfriends", "Justice League") i altres curiositats.

Al final de l'acte està previst obrir un torn de preguntes i intervencions del públic assistent.

Dissabte 8 de juny, 12.00 h.
Centre de Cultura "Sa Nostra"

Projecció de la pel·lícula d'imatge real *Batman: The Movie*. Film de culte, rodat l'any 1966 arrel de l'èxit de la sèrie de televisió de marcada estètica camp i un humor ingenu però que se-

gueix conservant el seu atractiu. Compta amb els actors habituals de la sèrie: Adam West (com a Batman), Burt Ward (com a Robin), Cesar Romero (Joker), Burgess Meredith (el pingüi)...

A Espanya es troba descatalogada des de fa molts anys. La còpia que es

mercat videogràfic que mai s'ha estrenat a Espanya. Tant Batman com Superman han tengut varies sèries d'animació durant els anys noranta. Han rebut excel·lents crítiques i una bona acollida per part dels aficionats. Així com també han donat lloc a di-



projectarà, és una edició especial restaurada en versió original subtítulada. Una bona oportunitat de descobrir una altra visió de Batman, llunyana de l'actual, però amb el seu encant.

La direcció va córrer a càrrec de Leslie H. Martinson, un veterà de sèries televisives (Wonder Woman, La dona bionica, Buck Rogers, ...)

Dissabte 22 de juny, 12.00 h.
Centre de Cultura "Sa Nostra"

Projecció de la pel·lícula d'animació *The Batman / Superman: The Movie*. Producció de l'any 1998 per al

ferents pel·lícules també d'animació centrades en Batman (algunes d'elles estrenades a cinemes a USA). *The Batman / Superman: The Movie* junta els dos personatges en un sol llargmetratge, que realment és una edició de tres capítols de la sèrie de televisió *The Batman/Superman Adventures* amb el nom original de *World Finest*. Dirigeix Toshihiko Masuda (un dels participants en els efectes visual del film *Akira*) i entre els guionistes figura Paul Dini, un dels impulsors de la sèrie d'animació *Batman* (1992) que originà tot això.

Es projectarà en versió original subtítulada en castellà. ■

Marti Martorell

L'estudi de tota la temàtica relacionada amb la «traducció» cinematogràfica d'obres literàries darrerament ha provocat l'aparició de molts de llibres i, fins i tot, la reedició d'altres, com és aquest, revisat i ampliat, de Pere Gimferrer, un assaig dividit en quatre parts, més un apèndix sobre cinema i surrealisme. La primera part parla sobre les diferències entre el llenguatge literari i el cinematogràfic; la segona tracta sobre la translació de la novel·la al cinema; la tercera estudia les relacions entre les obres teatrals i les respectives versions cinematogràfiques i la darrera versa sobre el procés que porta el guió a la pantalla.

Tot l'assaig és la defensa d'una idea que, per ser massa òbvia, gairebé ha passat a l'oblit i que Gimferrer ha fet molt bé a «desenterrar-la»: el llenguatge literari és diferent del llenguatge cinematogràfic i ambdós, per tant, tenen les seves regles pròpies i codis diferenciats. És a dir, defuig la crítica fàcil de dir simplement «la novel·la era millor que la pel·lícula» o a l'inrevés, perquè es tracta de veure si el que conta la versió primera literària amb els seus mecanismes intrínsecs també s'ha aconseguit amb una versió segona cinematogràfica mitjançant els mecanismes que pertanyen en exclusiva al cinema.

A més hi afegeix una distinció que moltes de vegades no es fa és entre el cinema per 'veure' i el cinema per 'mirar'. 'Veure', segons la primera accepció que hi ha al *Gran diccionari de la llengua catalana* significa «percebre la imatge d'un objecte que els raigs lluminosos provinents d'aquest formen a la retina» i 'mirar' vol dir, a la tercera accepció, «observar amb la ment, per jutjar, considerar». Gimferrer en parla: per ell, el cinema per veure, segons la definició que hi ha a les pàgines 21 i 22, és més aviat un producte industrial que deixa un marge ben escàs d'expressió artística. Per contra, de la lectura del llibre s'extreu que el cinema per mirar és tot aquell que s'entén com tot tipus de manifestació en què el fet econòmic (és a dir, els productors que veuen tan sols una pel·lícula com un producte que es ven i, per tant, si és fàcilment di-

gerible i no fa pensar gaire, encara més es pot vendre) no supera el fet personal, l'empremta que hi poden deixar els diferents professionals que intervenen en la creació d'una pel·lícula, sobretot directors, guionistes i caps de fotografia. I és aquest, un dels punts principals en què Pere Gimferrer fa curt: parlar només de directors i deixar de banda la tasca feta pels guionistes i caps de fotografia. No és un error exclusiu de l'autor, perquè està molt estès donar només el nom del director com a autoritat màxima d'una pel·lícula, però, per ser justos, convé reivindicar aquests dos altres professionals, sobretot els guionistes. El fet que ho corrobora és que molts de directors sovint han començat com a guionistes i, una vegada passada a directors, són ells mateixos els guionistes: no hi ha a penes cap pel·lícula dirigida per Orson Welles que no fos escrita en part per ell mateix. A més, moltes de les pel·lícules que s'esmenten al llibre tenen un guió escrit també pel director. No és possible, doncs, deixar de banda en aquesta anàlisi el procés intermedí, i imprescindible, de lectura de l'original escrit, perquè les persones que treballen amb el guió (ja siguin directors guionistes o guionistes sols) són també lectors i és ben clar que les obres es llegeixen de maneres diferents segons les èpoques. Per tant, en analitzar les versions cinematogràfiques, cal tenir en comp-

te qui va fer la lectura de l'obra i en quin moment es va realitzar. És una obra inacabada i no muntada, però serveix d'exemple: com hauria estat la versió de Welles del *Quixot* si el guió l'hagués fet Raoul Walsh, un altre director que també era un lector incansable?

Pere Gimferrer parteix de la divisió clàssica del cinema: el de la tradició inaugurada per David Wark Griffith i la resta de corrents que se n'allunyen, sobretot els cinemes d'avantguarda i els nous corrents apare-

Seix Barral LOS TRES MUNDOS Ensayo

Pere Gimferrer Cine y literatura



El que sorprèn d'una reedició revisada i ampliada catorze anys després de la primera edició són les referències escasses a obres cinematogràfiques properes a la nova edició.

guts a partir dels anys seixanta. Segons el que exposa l'autor, Griffith va ser el cineasta que va decidir (pàgina 13) que el cinema, per contar històries, havia de partir del model de la novel·la del segle XIX, amb Charles Dickens com a còpia. D'aquí és possible col·legir que, normalment, d'uns autors literaris «clàssics», se'n faran versions cinematogràfiques hereves de les obres de Griffith i que, d'uns altres autors «no clàssics», com és ara James Joyce, en sortiran obres allunyades del model d'aquest director. Aquesta simplificació, no obstant això, pot ser rebatuda fàcilment: no segueixen el model de Griffith *The Asphalt Jungle* (1950) i *The Dead* (1987), ambdues de John Huston? La primera és una versió de la novel·la homònima de William R. Burnett i la segona és l'adaptació d'un conte de Joyce. La novel·la de Burnett és una obra que, sense gaire perill d'equivocació, pot considerar-se dins les línies marcades per la narrativa de Charles Dickens i la pel·lícula que en surt tampoc no s'allunya gens del model cinematogràfic de Griffith. Respecte de *The Dead*, la font literària, sense arribar a la complexitat aconseguida per *Ulysses* o, encara més, per *Finnegans Wake*, ja no és tan deutora de la línia de Dickens com ho és *The Asphalt Jungle*, però la pel·lícula es pot ben bé dir que és un bon exemple de la narrativa cinematogràfica hereva de Griffith.

El que sorprèn d'una reedició revisada i ampliada catorze anys després de la primera edició són les referències escasses a obres cinematogràfiques properes a la nova edició. A l'índex, per l'exemple, només hi ha esmentades sis pel·lícules estrenades d'ençà el 1985, l'any en què va aparèixer la primera edició. Aquest fet provoca que hom esperi



Blade Runner, absent.

referències a, com a mínim, dues obres cabdals del cinema que parteixen de textos literaris i que finalment no apareixen: *Vanya on 42nd Street* (Louis Malle, 1994) i *The Dead*, tot just esmentada. La primera pel·lícula és una versió, deguda a André Gregory, de l'obra teatral *L'oncle Vania* de Txékhov i la segona està basada en el conte del mateix nom i que forma part del recull *Dublinsos* de James Joyce. *Vanya on 42nd Street* és una obra que, més enllà de ser tan sols una versió més d'una obra de teatre concreta, descriu la manera com funciona el teatre i n'és tot un homenatge: és per això que sap tant de greu no trobar-ne cap referència a l'apartat dedicat a les relacions entre cinema i teatre. Un fet semblant passa amb *The Dead*: sorprèn que no surti com a exemple d'una pel·lícula que, amb els mecanismes inherents del cinema, tradueix d'una manera perfecta el que el text literari exposa.

Encara una altra absència assenyalada és *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). No és només perquè sigui una de les millors pel·lícules dels anys vuitanta i estigui basada en la novel·la de Philip K. Dick *Somien els androïdes xais elèctrics?*, sinó perquè l'any 1993 es va editar de nou amb un final més fidel al de la novel·la, amb la supressió de la veu en off del personatge interpretat per Harrison Ford i amb la inserció d'una escena nova, fet que va crear polèmica perquè no va ser filmada quan es rodava *Blade Runner*, sinó que formava part d'una pel·lícula posterior de Ridley Scott, *Legend*. En principi, sembla que aquesta «edició del director», nom amb el qual es va tornar a estrenar la pel·lícula, s'apropa més a la novel·la que no ho fa la primera versió. Ara, amb la nova edició del llibre, que donava prou perspectiva de

temps, hauria estat possible de dedicar un espai a l'anàlisi de la pel·lícula i de l'operació posterior que se'n va fer.

Finalment s'hauria de fer una reflexió sobre una qüestió que ha estat sovint gairebé oblidada —a *Cine y literatura* tan sols se'n fa una mínima referència a la pàgina 87—: s'ha estudiat molt la influència de la literatura sobre la cinematografia, però s'ha deixat de banda que també és ben segur que la influència va anar en sentit contrari, és a dir, no s'haurien escrit segons de quina manera algunes novel·les si els autors no haguessin rebut influències del món cinematogràfic, ja sigui simplement com a espectadors o —més implicats en el procés creatiu de les pel·lícules— guionistes, com ara el cas de Raymond Chandler. Seria interessant, doncs, poder tenir estudis dedicats a tractar la manera com el cinema, ja de ben prest, va influir sobre la literatura. ■

El Centre de Cultura "SA NOSTRA" vol retre homenatge al gran cineasta Billy Wilder. Pròximament programarem un cicle de cinema de les seves quatre millors pel·lícules disponibles i que han estat escollides per a les persones que trobareu a continuació.

El apartamento 30 vots
Con faldas y a lo loco 30 vots
Sunset Boulevard 24 vots
Perdición 18 vots
Primera Plana 10 vots
Avanti 6 vots
Fedora 4 vots
Irma la dulce 4 vots
Traidor en el infierno 3 vots
Sabrina 3 vots
La vida privada de Sherlock Holmes 3 vots
Uno, dos, tres 3 vots
Días sin huella 2 vots
La tentación vive arriba 2 vots
Aquí un amigo 1 vot
Cinco tumbas al Cairo 1 vot
Ariane 1 vot
En bandeja de plata 1 vot

Sebastià Serra
 (professor)
Perdición
Sunset Boulevard
El apartamento

Manel-Claudi Santos
 (professor)
Sunset Boulevard
El apartamento
Con faldas y a lo loco

Xavier Flores
 (crític cinema)
La vida privada de Sherlock Holmes
Fedora
Irma la dulce

Jaume Vidal
 (cineasta)
Sunset Boulevard
Perdición
Días sin huella

Francisca Niell
 (directora Centre de Cultura "SA NOSTRA")
Perdición
El apartamento
Sunset Boulevard

Magdalena Brotons
 (professora)
Sunset Boulevard
Con faldas y a lo loco
Avanti

Antoni Figuera
 (professor i cineasta)
Sunset Boulevard
Perdición
El apartamento

Jeroni Salom
 (professor)
Sunset Boulevard
El apartamento
Con faldas y a lo loco

Martí Martorell
 (cineasta)
Perdición
Uno, dos, tres
Primera Plana

Matias Vallés
 (periodista)
Primera plana
Perdición
Con faldas y a lo loco

Camilo J. Cela
 (professor)
El apartamento
Uno, dos, tres
Aquí un amigo

Eduardo Jordá
 (escriptor)
Cinco tumbas al Cairo
Perdición
Primera plana

Antoni Roca
 (periodista)
Perdición
Fedora
El apartamento

Maria Lladó
 (Dinim. Cultural)
Con faldas y a lo loco
El apartamento
Ariane

Miquel Roca
 (psiquiatra i professor)
Avanti
Con faldas y a lo loco
Sunset Boulevard

Joan Arrom
 (professor i estudiós del teatre)
Primera plana
Con faldas y a lo loco
El apartamento

José Antonio Mendiola
 (crític de cinema)
Perdición
Sunset Boulevard
El apartamento

Joan Obrador
 (professor)
Con faldas y a lo loco
Primera plana
Sunset Boulevard

Damià Jaume
 (artista)
Sunset Boulevard
Con faldas y a lo loco
Primera Plana

José Luis Guerin
 (Director de cinema)
Traidor en el infierno
Irma la dulce
Avanti

Biel Thomàs
 (cineasta)
El apartamento
Sunset Boulevard
Con faldas y a lo loco

Joan Serra
 (poeta)
El apartamento
Irma la dulce
Sunset Boulevard

Carles Fabregat
 (crític de cinema)
Perdición
El apartamento
Con faldas y a lo loco

Pere March
 (Director de cinema)
Primera Plana
El apartamento
Con faldas y a lo loco

Glòria Forteza-Rey
 (llibretera)
Sunset Boulevard
Con faldas y a lo loco
Perdición

Pep Tur
 (crític de cinema)
Perdición
El apartamento
Testigo de cargo

Miquel López Crespi
 (escriptor)
El apartamento
La tentación vive arriba
Con faldas y a lo loco



Jaume Bordoy
 (productor audiovisuals)
Con faldas y a lo loco
Sunset Boulevard
El apartamento

Vicenç Matas
 (Director fotografia)
Sunset Boulevard
El apartamento
Con faldas y a lo loco

Vicenç Juan
 (càmera)
El apartamento

Con faldas y a lo loco
Sunset Boulevard

Jordi Martí
 (professor)
Sunset Boulevard
Con faldas y a lo loco
Avanti

Miquel Pasqual
 (Cap gabinet Presidència i Direcció "SA NOSTRA")
El apartamento
Perdición
La tentación vive arriba

Miquel Alenyà
 (Director fundació "SA NOSTRA")
El apartamento
Días sin huella
Traidor en el infierno

Tinus Castanyer
 (artista)
Con faldas y a lo loco
La vida privada de Sherlock Holmes
Sunset Boulevard

José Enrique Monterde
 (professor i crític de cinema)
Perdición
El apartamento
Con faldas y a lo loco

Romà Gubern
 (professor)
Perdición
Sunset Boulevard
Con faldas y a lo loco

Pere Batle
 (Director General "SA NOSTRA")
El apartamento
Perdición
Sunset Boulevard

Gonzalo López Gallego
 (director de cinema)
Con faldas y a lo loco
Fedora
Avanti

Biel Amer
 (crític d'art)
Con faldas y a lo loco
Avanti
Fedora

Jos Oliver
 (crític de cinema i escriptor)
El apartamento
En bandeja de plata
Perdición

Pep Truyol
 (cineasta)
Con faldas y a lo loco
El apartamento
Sabrina

Joan Olives
 (empresari cinematogràfic)
El apartamento
Sabrina
Sunset Boulevard

Toni Capellà
 (productor cinema)
Uno, dos, tres
Perdición
El apartamento

Alejandro Leiva
 (especialista Cinemateca Cubana)
Con faldas y a lo loco
Traidor en el infierno
El apartamento

Reynaldo González
 (Director Cinemateca Cubana i escriptor)
Sabrina
Primera plana
Con faldas y a lo loco

Albert Ribas
 (gestor cultural)
El apartamento
Primera plana
Con faldas y a lo loco

Josep Rosselló
 (periodista)
Sunset Boulevard
Testigo de cargo
Primera plana

Josep Carles Romaguera
 (cineasta)
Con faldas y a lo loco
Irma la dulce
El apartamento

Juan Antonio Horrach Miralles
 (estudiant)
La vida privada de Sherlock Holmes
El apartamento
Sunset Boulevard

Antoni Serra
 (escriptor)
Perdición
Con faldas y a lo loco
El apartamento

Gabriel Genovart
 (professor)
Sunset Boulevard
Perdición
Con faldas y a lo loco

Francesc Salas
 (polític)
El apartamento
Con faldas y a lo loco
Irma la dulce



Les pel·lícules del mes de juny

Día 5 · A les 20,00 hores

Presentació del llibre

El cinema a les Balears des de 1896

de Cristòfol Miquel Sbert.

Pel·lícula:

Flor de Espino

(1925) de Jaime Ferrer

A les 18,00 hores

Cinema còmic mut nord-americà · Cicle Charles Chaplin

12 DE JUNY

PRODUCCIÓ KEYSTONE

Carreras sofocantes
(1914)

PRODUCCIÓ ESSANY

Charlot cambia de oficio
(1915)

Charlot trasnochador
(1915)

Charlot campeón de boxeo
(1915)

Charlot en el parque
(1915)

19 DE JUNY

PRODUCCIÓ MUTUAL

*Charlot a la una de la ma-
drugada* (1916)

Charlot prestamista (1916)

Charlot, tramoyista de cine
(1916)

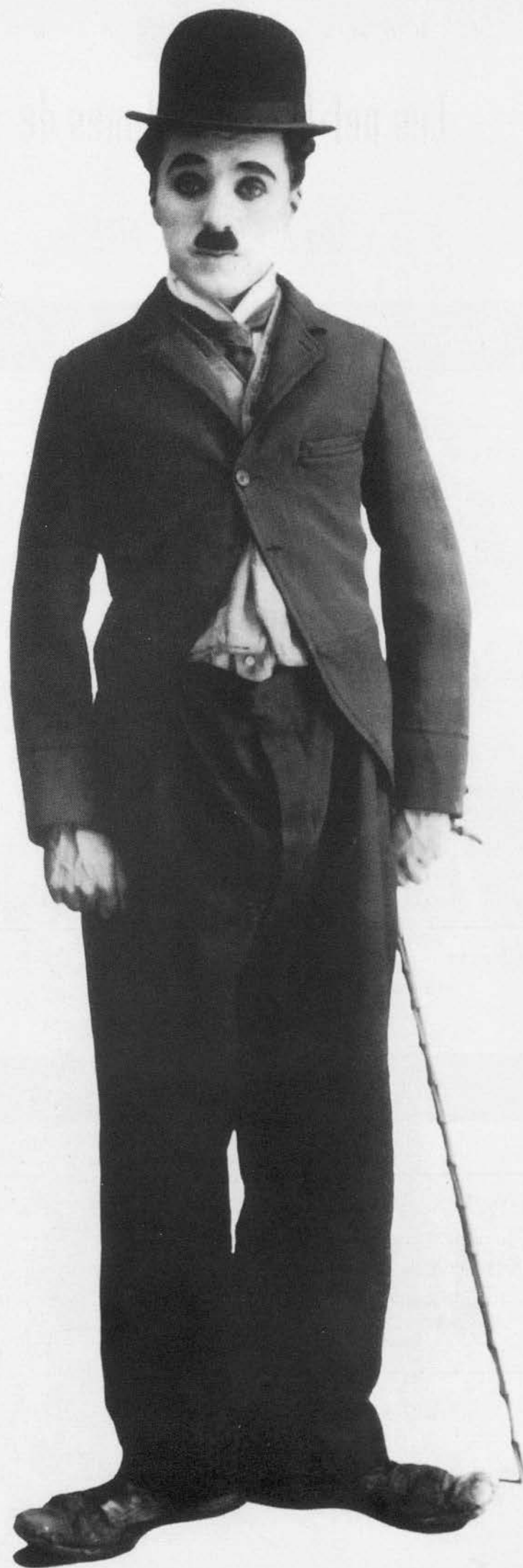
Charlot, héroe del patín
(1916)

26 DE JUNY

PRODUCCIÓ CHAPLIN

Armas al hombro (1918)

El peregrino (1922)





Les pel·lícules del mes de juny

A les 20.00 hores

Cinema còmic mut nord-americà · Cicle Buster Keaton

12 DE JUNY

PRODUCCIÓ "FATTY"

El carnicero (1917)

Fatty en la feria (1917)

Buenas noches enfermera
(1918)

Entre bastidores (1919)

19 DE JUNY

PRODUCCIÓ KEATON

Una semana (1920)

El rostro pálido (1921)

La mudanza (1922)

Las relaciones de mi mujer
(1922)

El herrero (1922)

26 DE JUNY

Sueños imposibles (1922)

Tres edades (1923),
de Buster Keaton
i Eddie Cline

Les pel·lícules del mes de juliol

A les 20.00 hores

Cicle Keaton Chaplin

3 DE JULIOL

Día de paga (1922), de
Charles Chaplin

El moderno Sherlock Holmes
(1924), de Buster Keaton

17 DE JULIOL

El último round (1926), de
Buster Keaton

24 DE JULIOL

Una mujer de París (1923),
de Charles Chaplin

31 DE JULIOL

El maquinista de la General
(1926), de Buster Keaton
i Clyde Bruckman

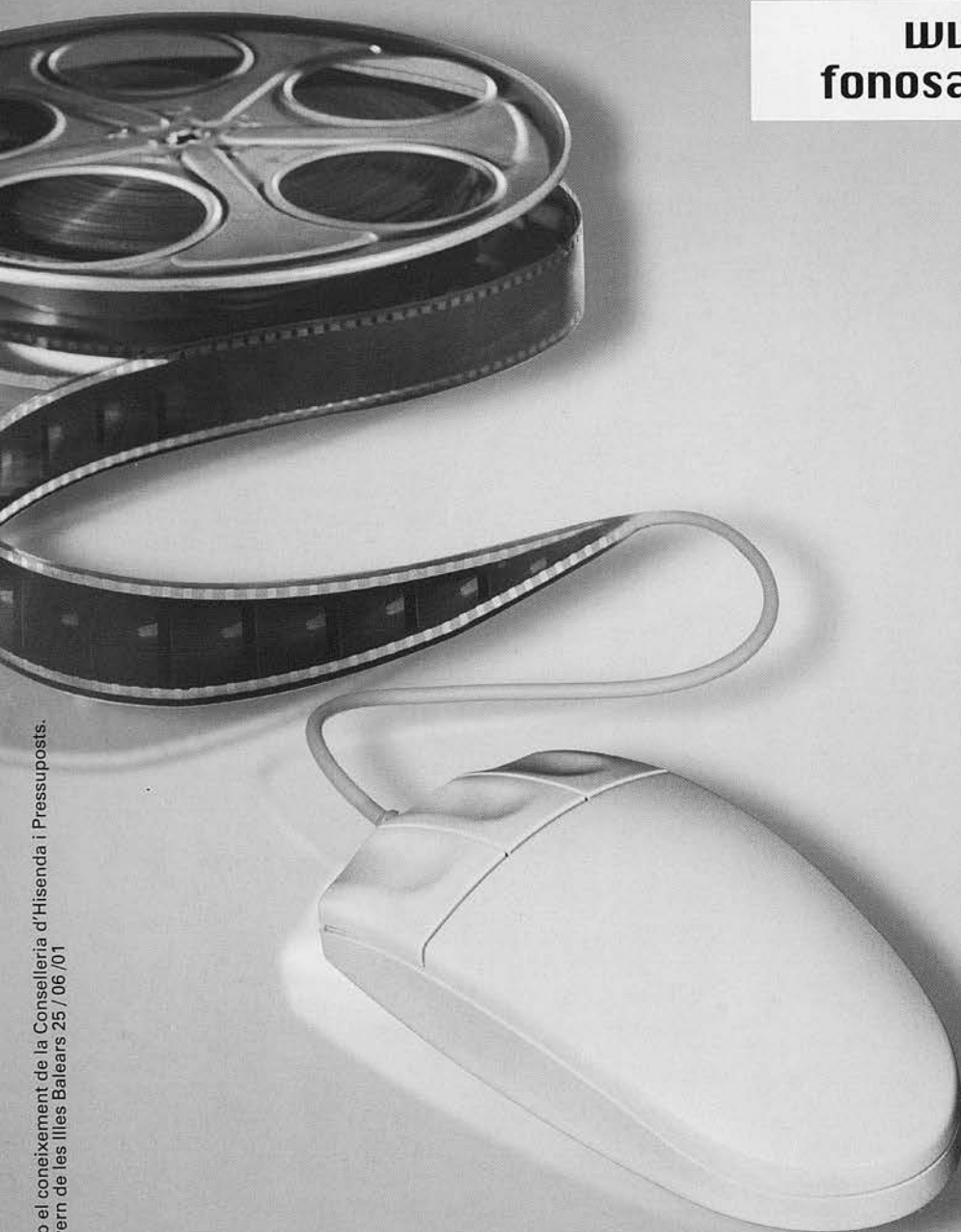
10 DE JULIOL

El chico (1921), de Charles
Chaplin



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