

Núm. 85
Setembre
2002

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

SUNSET BLVD.

Cicle
Billy Wilder

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	L'ESCENARI DE LLAUNA: Macbeth i el Titànic per Francesc M. Rotger	18 i 19	Cinema i tecnologia, per Josep Franco i Giner	24 i 25
Univers Wilder, per José Tirado	4 a 6	Cinema i fenòmens atmosfèrics i meteorològics (i IV), per Toni Roca	20 i 21	<i>Todos dicen... Celebrity</i> , per Natàlia Rabassa	26 i 27
La síndrome d'Ethan Edwards (i VIII), per Martí Martorell	7 i 8	BANDES DE SO: Carter Burwell: <i>El hombre que nunca estuvo allí</i> , per Házael González	22	Cicle Billy Wilder, per Josep Carles Romaguera	28 a 32
Una bala enmig dels ulls (Petita memòria de les belles iniciacions), per Gabriel Genovart	9 a 16	RecercaPruaga	23	Cinema a "SA NOSTRA"	33 a 35
Cine i poesia (Mínim homenatge a <i>Tren de sombras</i> , de José Luis Guerín), per Antoni Figuera	17				

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Setembre 2002. Núm. 85

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 Redaccio
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 Espirafoes (Inca).

SOTA EL CEL PROTECTOR

*Els absents s'equivoquen
sempre quan tornen.*

Jules Renard

Paris Texas, tot i que també serviria el darrer taxi cap a Tobruk, Lawrence d'Aràbia, centaures del desert, Bagdad Café o tantes altres referències cinematogràfiques per tal d'evocar, a través dels seus escenaris naturals, la xafogor que de forma imperativa havíem d'haver sofert al llarg d'aquests dos mesos de descans de *Temps Moderns*.

No sorprèn ésser enganyats per les persones, però sí encara per la climatologia, per les estacions obligades a respondre amb els trets que tenen adjudicats. A l'estiu, a Mallorca, ha de ploure poc –només a les acaballes d'agost acceptam els ruixats que anuncien el final del cicle–. A l'estiu, a Mallorca, fa calor, una calor humida que ens empeny cap a la mar o a davall la figuera, en funció de les filies i fòbies de cadascú –quatre substantius consecutius que comencen amb efa, tot un exercici de recerca estilística–, una calor humida que, retornats del refugi elegit, hora foscant, no ens permet dormir tot i que renunciem a

l'ús dels llençols i d'altres elements tèxtils.

Enguany emperò tot ens ha sortit tort. Hem tengut més aigua que mai –de pluja, és clar–, les temperatures no han començat a deixonar-se fins arribats a Sant Bernat –el frare també va de capoll– i, tot plegat, ens fa sentir com si se'ns hagués furtat el dret. Pitjor ho han passat els centre europeus que han vist com les aigües dels rius experimentaven crescudes imparables, tot provocant situacions realment caòtiques i fins i tot dramàtiques. Ni Smetana ni Kundera, a les seves respectives creacions, transmeten la imatge folla del Moldava envaint el centre històric de Praga.

Les altes temperatures, això sí, s'han donat en un altre sentit a diferents indrets del món. Novament els Estats Units, Afganistan, Iraq, Nigèria o Israel, ens han donat arguments a partir de la realitat com per a treure'n un grapat de guions sobre la violència entre els homes –i també les dones– que no fan patir que actors com Mel Gibson restin sense feina els propers anys. L'esment a Mel Gibson és carregat d'intenció, tot servint-nos del seu currículum cinematogràfic, perquè en aquesta cerimònia contemporània de la confusió entre la realitat i la ficció, va difondre's a través d'agències, i fou publicada a un diari local dia 29 de juliol, una fotografia d'un soldat israelià que tal-

ment semblava l'actor australià.

Al capdavant, total l'agitació mundial sembla premeditada per tal de recordar, i concedir-li la raó –¿o no, hedonistes incrèduls?–, les paraules d'Escrivà de Balaguer, aquell home tan ben considerat entre les altes jerarquies eclesiàstiques –i també les altres–, que deixà escrit allò de “...yo te voy a decir cuáles son los tesoros del hombre en la tierra para que no los desperdicies: hambre, sed, calor, frío, dolor, deshonra, pobreza, soledad, traición, calumnia, cárcel...”. Toti que s'assembla, i malgrat la contemporaneïtat, res a veure amb allò altre d'assolir les més altes cotes de la misèria a partir del no res, pregonat per Groucho Marx. Dos anys, només dos, hi hagué entre el traspàs d'un i altre personatge.

Tota la lletra anterior –quin fart de llegir– i també la diversitat ideològica exhibida era únicament per justificar el que ve ara, la manifestació del retrobament joiós. S'inicia una nova temporada en el curs del novè any de *Temps Moderns* amb un sol enunciat programàtic: no desmerèixer la trajectòria ni pel que fa a la revista ni a les projeccions. Perquè així sia, aquest mes de setembre obrim amb un cicle ja anunciat sobre Billy Wilder. Del resultat de les votacions publicades abans de l'estiu, les quatre pel·lícules programades són *El apartamento*, *Con faldas y a lo loco*, *Sunset Boulevard* i *Perdición*.



Univers Wilder

José Tirado

Billy Wilder: Director intel·ligent. Xerraire d'humor pervers i eloqüent, de dialèctica profundament corrosiva. Romàntic obstinat en defugir els sentiments previsibles. Hereu de Hawks, Lubitsch o Stroheim. Mestre del relat, guionista impecable que va saber envoltar-se dels millors col·laboradors (Brackett, Diamond o Chandler). Home de les mil cares, mil cares sense sentit. Cineasta camaleònic que adoptà tantes identitats com els protagonistes de *Con faldas y a lo loco*, i que canvià de màscara amb la mateixa facilitat que els personatges de *Bésame, tonto*. Creador de veritats a mitges i d'anècdotes que mai sabrem fins a quin punt eren certes. Però tampoc té importància si tot, o com a mínim, gran part del que s'ha dit i escrit sobre Wilder és fals.

No solia confirmar o desmentir tot allò que escoltava, perquè passava a formar part de la seva persona de manera immediata. Així, el fet d'eludir totes les preguntes referents a la seva figura i/o la seva obra era molt més que l'efecte púdic d'un vell centreeuropeu. Era, en gran mesura, el procediment conscient d'aquest constructor de llegendes i anècdotes inventades al llarg de molts anys de carrera.

Per aquest motiu, des del meu punt de vista, la millor creació de Wilder no és tan sols qualsevol dels seus diàlegs o qualsevol de les seves situacions còmiques, sinó que, per damunt de tot hi ha el personatge mateix que Wilder es va fer a mida i que, sense dubtes, devia quedar impregnat a la seva obra. Per tant, si primer va ser *l'estil Lubitsch*, després arribaria *l'univers Wilder*, que, tant té a veure amb la seva persona. O, millor, amb el seu personatge: *"yo he transformado mi personaje para ser el bromista premiado que quita importancia a todo"*.

Com ell mateix reconeixia, es negava a revelar els secrets del seu cinema, potser perquè no existien. Potser, perquè la seva manera de concebre el cinema consistia precisament en sostreure el rastre artístic de la imatge amb la intenció d'apropar-la



Un, dos, tres.

al sistema d'ofici al qual Hollywood l'havia acostumat, procurant sempre fer una pel·lícula de la manera més senzilla i elegant possible, *"sin martingalas, sin encuadres a lo Eisenstein"*.

No como los jóvenes directores que andan meneando la cámara por ahí, o ruedan un encuadre a través del fuego de una chimenea". Però no ens confonguem, aquesta senzillesa no és sinó-



... l'univers creat per Billy Wilder en totes i cadascuna de les seves pel·lícules és un univers purament cinematogràfic, que sistemàticament reflexiona i qüestiona la narrativa i els mecanismes interns del mitjà.

joves de *Gente en domingo*. Un univers en què projectar els somnis, com els d'Audrey Hepburn a *Sabrina*. Un univers en què la il·lusió esperançadora pot prendre forma, damunt les ruïnes de l'Alemanya de postguerra a *Berlín Occidente*. On té cabuda la utopia que tot sigui narrable... perquè no han de poder els morts explicar-nos la seva història en primera persona?

Aquest univers conviu amb un altre (El mateix) on també es deixa sentir la desesperació de la comicitat més salvatge, com a *Un, dos, tres*. On apareixen i desapareixen amb la mateixa desventura infinitat d'antiherois, com el desafortunat protagonista de *Perdición*. On s'evidencia la impostura a l'hora d'explicar històries (l'engany generat pel periodista d'*El gran carnaval* o les faules que Irma, la douce, explica als seus clients) tal i com fa el propi cinema (malgrat que es refugiï sota l'aparença malencònica del vell Stroheim a *Sunset Boulevard*).

Per això, per tot això, l'univers creat per Billy Wilder en totes i cadascuna de les seves pel·lícules és un univers purament cinematogràfic, que sistemàticament reflexiona i qüestiona la narrativa i els mecanismes interns del mitjà. Així, aquest cineasta s'erigeix com el màxim constructor d'il·lusions dins la factoria de somnis que era el Hollywood clàssic (ara, la cosa ha canviat molt i ja poc queda d'aquella època daurada). Però aquesta característica esdevé encara més sorprenent quan es tracta d'un director aliè al sistema americà. Malgrat que Wilder ocupi un lloc predilecte dins aquest cinema nacional i nacionalista, mai va sentir especial fascinació pel somni americà ni va saber adaptar-se totalment. Tal i com va succeir amb altres directores europeus emigrats als Estats Units (pensem en Murnau, Stroheim, Lang), la terra promesa semblava continuar estant a Europa. I, malgrat que el cas de Wilder no sigui tan dramàtic com els esmentats anteriorment, només es m'acut definir la seva circumstància com la d'un cineasta apàtrida: difícil d'ubicar-se no només en un país concret, sinó en un entorn real.

nim de manca d'estil, tot el contrari. Es tracta d'una direcció impecable que pertany pràcticament i, quasi, exclusivament a Billy Wilder.

Aquest és un dels elements més

del seu univers. L'univers Wilder és purament fantàstic, purament cinematogràfic, ja que es crea a còpia de la imaginació de qui desitja inventar una vida a mesura, com els succeïa als



Tot i que sempre serà recordat per les seves magnífiques comèdies, Billy Wilder ha lliurat grans drames, profundes crítiques socials, terribles històries d'amor i, per suposat, algunes de les millors mostres del cinema negre, sempre sota el pretext del retrat humà.

Com a constructor d'ambients pròpiament cinematogràfics, Wilder va saber incidir amb èxit en tots els camps, en qualsevol gènere (exceptuant, precisament, el gènere americà per excel·lència: el western). Tot i que sempre serà recordat per les seves magnífiques comèdies, Billy Wilder ha lliurat grans drames, profundes crítiques socials, terribles històries d'amor i, per suposat, algunes de les millors mostres del cinema negre, sempre sota el pretext del retrat humà. Perdó, no de l'ésser humà; sinó del de l'home corrent. No es pot esbrinar en cap de les seves pel·lícules una anàlisi psicològica del nivell de Bergman o Antonioni, però sí que hi ha en cadascu-

na d'elles un ventall de caràcters, una sèrie de retrats que abracen des del comportament més inesperat al més sincer i quotidià.

Malgrat que només fos per aquesta petita sèrie de motius, crec que l'obra de Billy Wilder hauria ser objecte constant d'anàlisi, de discussió i de debat. No només perquè així s'enriqueix l'estudi i la crítica cinematogràfica, sinó també el cinema mateix. Com podria entendre's la història del cinema si els joves *cabieristes* no haguessin desenvolupat el seu interès per Hitchcock. De fet, l'analista Claudius Seidl va comparar molt encertadament la carrera d'aquest director britànic i la de Wilder, en apuntar que directors de reconegut èxit, fa-

ma i àmplia acceptació de públic no solen ser el principal objecte d'interès dels estudiosos, crítics i altres especialistes. Potser és més temptador descobrir i lloar un nou director iranià, o l'última sorpresa del festival de Tessalònica. Però no per això es pot deixar de banda la qualitat de genis com Billy Wilder.

Esperem que en el cas de Wilder no es compleixi la realitat que ell mateix reproduïa a *El crepúsculo de los dioses*. Esperem que no se l'oblidi amb la mateixa rapidesa que Hollywood oblidà Norma Desmond, perquè... *"qué pena, se acabó Wilder"*, i algú va replicar una sentència encara millor, *"y lo que es peor, se acabaron las películas de Wilder"*. ■





La Síndrome d'Ethan Edwards (i VII)

Marti Martorell

«Regnava la intranquil·litat.
Ella, tímida, inclinava el cap
perquè ell s'hi apropàs.
Però ell no era prou valent.
Ella féu mitja volta i se n'allunyà.»

Un any després de publicar-se el primer lliurament, acaba aquesta sèrie d'articles dedicats a personatges que, per diferents motius, actuen com a autòmats, i ho fa amb una de les pel·lícules més fascinadores estrenades aquests darrers anys: *In the Mood for Love* (2000), del director nascut a Xangai Wong Kar-wai.¹

Hong Kong és la ciutat on comença l'any 1962 la història d'amor entre la Su Li-zhen (Maggie Cheung) i Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu Wai), eix central de la pel·lícula tot just esmentada.

En pisos veïns que relloguen habitacions, hi van a viure dos matrimonis. Es presenten a l'espectador la dona d'un matrimoni, Su, i l'espòs de l'altre, Chow. Tot dos fan amistat i, fins i tot, se senten atrets l'un per l'altre. Aquest sentiment, però, encara s'encendrà més quan descobreixen que l'espòs de Su i la dona de Chow s'entenen.

Què els retura, doncs, a dur endavant la seva pròpia història d'amor? És aquí que hom torna a trobar un tipus de comportament automatitzat, perquè Su diu que no vol cometre l'error com els altres dos i, més tard, és també Chow qui diu aquestes mateixes paraules. Per tant, decideixen que, malgrat el que senten, no cauran en la temptació de ser ells dos també adúlter... i a partir del moment que prenen aquesta decisió la relació és de cada vegada més forta i l'atracció creix.

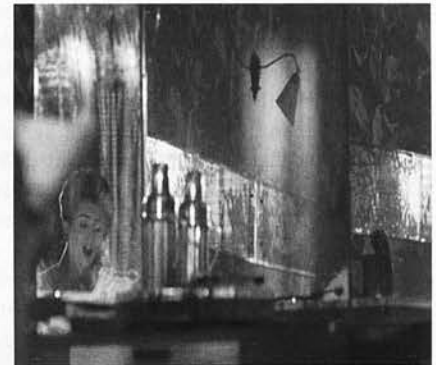
Però, poden conuiu alhora el desig i la repressió d'aquest ma-

teix desig? Comencen, doncs, a tenir molt de sentit les paraules que formen la introducció de la pel·lícula, reproduïda abans de l'article: es produeix una situació d'ansietat en què Su espera que Chow s'hi apropi definitivament, però aquest succés no s'esdevé. Tots dos són incapaços de sortir de la «presó» que ells mateixos han creat.

Aquest automatisme que els dos protagonistes s'han imposat impossibilita la culminació, ja no tan sols física, sinó també emotiva, de la història. La separació, doncs, és inevitable i és en aquest punt que *In the Mood for Love* és una pel·lícula hereva de *Brief Encounter* (Breve encuentro, 1946) de David Lean: els dos amants, Laura Jesson (Celia Johnson) i el metge Alec Harvey (Trevor Howard), gairebé decidits a fer la passa de deixar els seus cònjuges respectius, en el darrer moment es tornen enrere. Cap dels altres cònjuges segurament no en sabran res mai, però el mal ja ha estat fet.

A *Brief Encounter* és simplement meravellosa l'escena en què els dos amants se separen definitivament: es veu que Alec Harvey és ja dins el tren i mira per la finestra, mentre que al vidre es reflecteix la cara trista de Laura, molt a prop d'Alec. El tren comença a moure's i el reflex de Laura s'allunya de la figura del metge...

Són encerts visuals d'aquest tipus el que fan que una pel·lícula guanyi molt de punts i, precisament, a *In the Mood for Love* n'hi ha una bona mostra: Su i Chow es veuen molt sovint, al començament a un restaurant i, a mesura que la història avança, a l'habitació 2046² de l'hotel en què viu Chow una vegada que decideix prendre distància del seu matrimoni. El director no opta per



¹ Pel·lícula projectada el mes de maig al Centre de Cultura de «Sa Nostra» dins el cicle de les millors pel·lícules estrenades l'any 2001 i mereixedora d'uns comentaris molt ben trobats per Josep Carles Romaguera.

² Curiosament, la pel·lícula propera de Wong Kar-wai té el nom de *2046*, una pel·lícula de ciència ficció en la línia de *Blade Runner* que passa precisament en aquest any. Homenatge del director a si mateix?

Un altre gran encert de Wong Kar-wai és fer que els dos cònjuges respectivament romanguin gairebé sempre fora de camp.



fer un muntatge, sinó que crea una falsa idea de continuïtat. Mitjançant falsos tràvells i rècords en eix, sembla que es veu el mateix dinar o dia. Què fa, doncs, que l'espectador sàpiga que són dinars o dies diferents? Són els diferents vestits (ara verd, tot seguit marró) que du la protagonista l'element que fa que l'espectador atent vegi que els dies canvien.³

Un altre gran encert de Wong Kar-wai és fer que els dos cònjuges respectivament romanguin gairebé sempre fora de camp. Com a màxim, l'espectador només els sent i, si surten, no és possible veure'ls la cara. El director ha resolt que, malgrat ser el reactiu de la història d'amor entre Su i Chow, els dos personatges secundaris no han de desviar gens l'atenció.

A més, Wong Kar-wai és agosarat a l'hora de prendre una decisió estètica que tot d'una sorprèn l'espectador no gaire avesat a innovacions, perquè li interessa fer dels objectes el centre de la càmera: si hi ha una telefonada, el telèfon és l'eix al voltant del qual els personatges es mouen; si hi ha una escena en què els protagonistes mengen, els plats i coberts en seran el fonament; en les dues oficines on treballen Su i Chow, els que dominen són els rellotges respectivament... També ressalta que moltes escenes són realment els

reflexos que es produeixen als miralls, com si la càmera no pogués registrar directament i hagués de fer «trampes» per captar el que passa.⁴

Un altre element molt important en aquesta pel·lícula és la música: en una entrevista, Wong Kar-wai afirmava que havia intentat reproduir l'ambient «sonor» del Hong Kong dels anys seixanta i, per això mateix, *In the Mood for Love* és també «un film sobre els dies de la ràdio i la seva música, des de l'òpera tradicional a cançons de pel·lícules populars dels anys cinquanta». ⁵ Cal destacar-ne els tres elements musicals següents: el tema de *Yumeji*; el tema d'Angkor-Vat i les cançons de Nat King Cole.

El tema de *Yumeji* té aquest nom perquè, de fet, es va compondre re-



alment per a la pel·lícula homònima del director japonès Seijun Suzuki, realitzada el 1991. Tema degut a Shigeru Umebayashi, pren el ritme i la cadència del vals i apareix sistemàticament en les escenes de seducció dels dos amants i, ja més endavant, quan decideixen ferm que no faran com els seus cònjuges, en aquelles altres que mostren els cosos que es desitgen sense gairebé tocar-se.

D'altra banda, el tema d'Angkor-Vat, degut a Michael Galasso i en què només se senten instruments, de corda és un acompanyament perfecte per a les imatges on Chow passeja solitari pel temple d'Angkor, a Cambotja. Han passat quatre anys de la darrera vegada que va veure Su i Chow encara n'està enamorat. Compleix un ritual, dur i extrem, i la música de Michael Galasso encara emfasitza més la tensió que aquest fet li provoca.

I qui diria que a una pel·lícula asiàtica se sentirien les cançons que cantava en castellà Nat King Cole? De fet, s'hi senten *Aquelles ojos verdes*; *Quizás, quizás, quizás* i *Te quiero, dijiste*. La raó és que a Hong Kong, ciutat a la qual es va traslladar la família del director quan ell tan sols tenia cinc anys, com a colònia ben immersa en el món capitalista, feien furor els discos de música americana i Nat King Cole precisament era un dels autors amb més acceptació popular aleshores. La tria de cançons no pot ser més encertada, sobretot la de *Quizás, quizás, quizás*, usada precisament en els moments que els protagonistes més dubten i estan l'un per l'altre sense que cap faci cap passa.

Perquè tanmateix, com passa a *Brief Encounter*, el mal ja està fet, diu l'epíleg de la pel·lícula:

«Ell recorda aquella època llunyana.
Com si miràs a través
d'un vidre cobert de pols,
el passat és quelcom que pot veure,
però no tocar.
I tot el que veu
és borrós i confós.» ■



³ Una mostra més del que és realment el cinema interactiu: l'espectador participa de forma activa en la construcció de la història, és a dir, no li donen tot fet. Un concepte, doncs, molt allunyat del *doï* que venen per cinema interactiu: si voleu final feliç, pitjau botó 1; si voleu final trist, pitjau botó 2...

⁴ «La manera com faig les pel·lícules és diferent de la d'altres directors. Mentre que ells se cenyeixen a un pla de rodatge, jo film per intuïció. Mir tots els plànols, totes les imatges que he acumulat», ha afirmat Wong Kar-wai. Però, són realment certes aquestes declaracions? Tot es dedueix a intuïció i no hi ha gens de planificació anterior?

⁵ LEE, J.C. «La música en capítols». Extra del DVD de la pel·lícula.

Una bala enmig dels ulls

(Petita memòria de belles iniciacions)

Gabriel Genovart

És possible que, en el córrer del temps, arribem a advertir que determinades experiències primerenques de la nostra existència —les quals, a primera vista, pogueren semblar absolutament intrascendents— s'hagin sedimentat a la nostra ment impregnades de profunda pedagogia.

La revelació que un llibre podia resultar quelcom engrescador va anar calant en mi, des de la infantesa més tendra, a través d'una imatge que en el meu camp perceptiu més immediat, el de l'entorn familiar, s'esdevingué amb una reiteració poc menys que quotidiana: la d'un home que, gairebé cada vetllada dels dies feiners, no trobava ocupació més plaent ni gratificadora que romandre entotsolat en la lectura d'una d'aquelles novel·letes, altre temps popularíssimes, d'*El Coyote* o de la col·lecció *Rodeo*. A l'amor del foc, a les nits d'hivern;

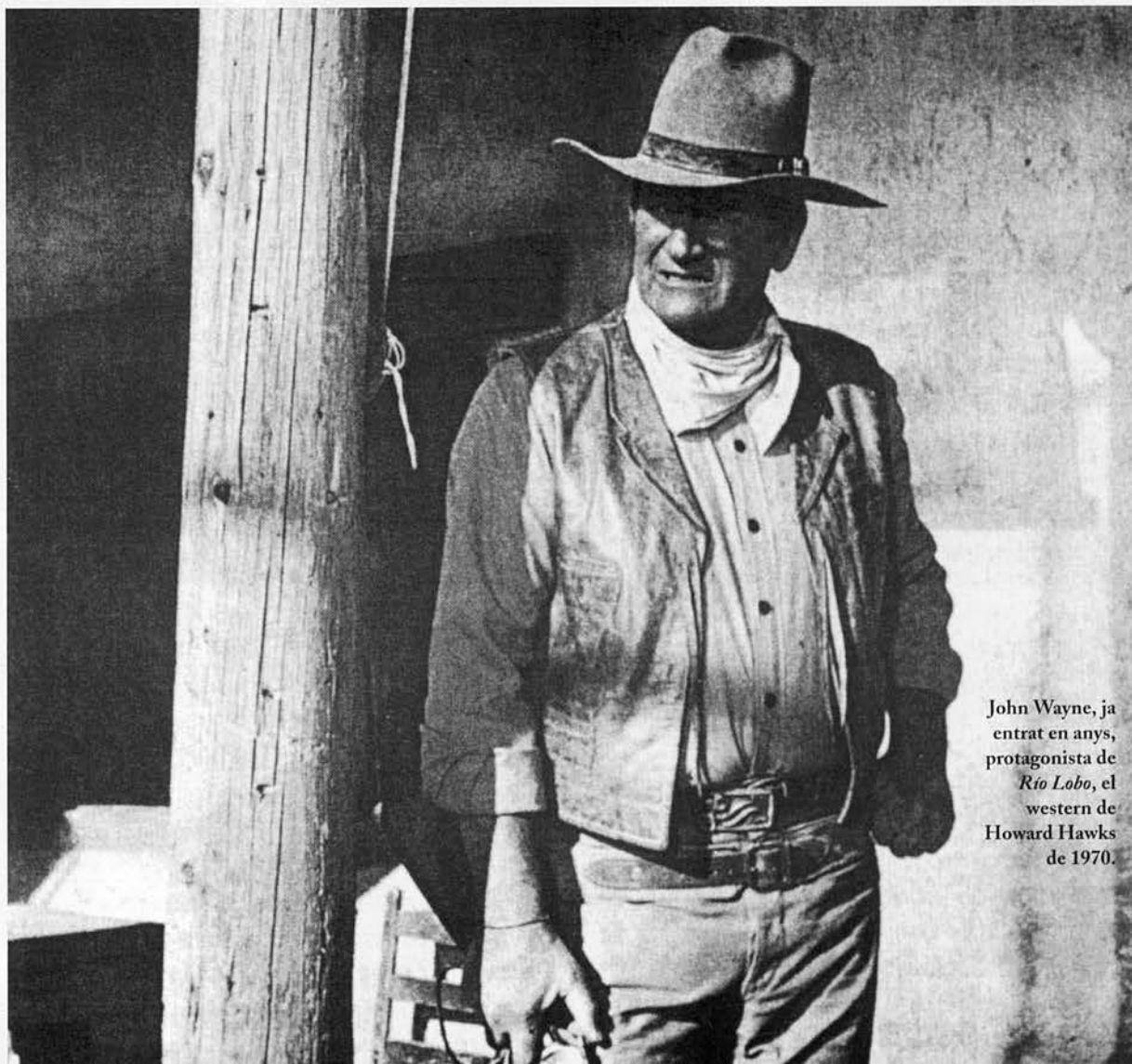
a la fresca del corral, a les vetllades de l'estiu.

Vaig conèixer un home al qual li bastaven dues coses per ser feliç: un cigarret de tabac negre fort i una novel·leta barata de l'Oest. Un home que solia afirmar, amb una certa reiteració sentenciosa, que “amb un llibre per llegir —i per a ell qualsevol d'aquelles novel·les ja mereixia la consideració de *llibre*— ningú mai no s'avorreix ni es troba mai tot sol”.

Com que aquest home era el meu pare, resulta que l'única literatura que vaig trobar a mà, a la meva llar nativa, va ser aquesta: tot el *corpus* novel·lístic de la col·lecció *Rodeo* i les aventures californianes d'*El Coyote*, el cèlebre heroi emmascarat que creà la fantasia de José Mallorquí. No era gran cosa, certament; però avui no pos en dubte que els camins que en ocasions arriben a conduir fins a la *Fenomenologia de l'Esperit* pogueren haver tingut el seu començament a les

pàgines d'una novel·leta de M. L. Estefania, de Silver Kane o de José Mallorquí. En el meu cas, almenys, puc dir que aquell material literari, de qualitat i pretensions modestíssimes, va ser suficient per fer sorgir la passió pels llibres i la passió de llegir. Com havia vist que llegia, abstret, aquell bon home, a la fi de cada jornada de treball, mentre anava encenent adesiara un *ideal* o un cigarret de picadura embolicat a mà amb parsimònia. I les espirals del seu fum, per la màgia de l'actlector, arribaven a confondre's, des de la cuina o corral de ca nostra, amb l'espessa fumassa d'un *saloon* de portes batents, de cap allà El Paso, Sacramento o Santa Fe, on un pistoler malcarat i amb aires de *matón* acabava d'enflocar-li a algú una admonició lapidària: “Jo, fos de tu, no ho faria, foraster”, o “Aquí fa olor de covard”, o qualque cosa per l'estil.

Així les coses, la primera novel·la que em vaig trobar predestinat a lle-



John Wayne, ja entrat en anys, protagonista de *Río Lobo*, el western de Howard Hawks de 1970.



Fotograma d'*El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962).
D'esquerra a dreta:
James Stewart (en el paper de Ramson Stoard), Woody Strode (Pompey), Vera Miles (Hallie), John Wayne (Tom Doniphon) i John Qualen. En el centre, la flor de cactus, un símbol que recorre tota la pel·lícula.

Al meu pare li vaig sentir dir moltes vegades que, des de jovenet, sempre havia pensat que "un diumenge sense cine no era diumenge ni era res".

gir en aquest món havia de ser una d'aquelles; i en guard un record inesborrable. El seu títol: *Una bala entre los ojos*; l'autor: Marcial Lafuente Estefania... Jo tenia, aleshores, deu anys.

He de dir també que el meu pare, si no en corpulència o complexió (perquè era més aviat baixet i senzill), s'assemblava un poc, de cara, a John Wayne; i, com ell, reia també una mica a la torta. És a dir, que li donava una certa retirada. I aquesta semblança amb el número u indiscutible de tots els protagonistes de *westerns* en la història del setè art, s'anà accentuant així com passaven els anys i tant el meu progenitor com John Wayne —eren poc més o menys de la mateixa edat— s'anaven fent vells. Quina influència pogué arribar a tenir en aquest procés el fet de tant de llegir aquella novel·lística, de fumar més encara i de veure tota quanta pel·lícula de l'Oest arribava a les pantalles del poble, és quelcom que se m'escapa; però sospito que qualche relació hi devia haver.

Al meu pare li vaig sentir dir moltes vegades que, des de jovenet, sempre havia pensat que "un diumenge sense cine no era diumenge ni era res". I jo vaig agafar d'ell aquesta convicció: el diumenge era un dia radiant, perquè hi havia cinema; i la resta de la setmana, una misèria d'anar a escola. I almanco des dels cinc o sis anys fins que en vaig tenir quinze o setze (que em començaren a agradar altres coses), no em traqueren d'aquí. I com que, en el meu poble, llevat de rares excepcions, no hi havia cine més que els dissabtes, els diumenges i les festes de guardar, al meu pare i a mi, els dies feiners, no ens quedava altre consol —beneït consol— que el de llegir. Novel·les, en el seu cas; i tebeos, en el meu.

Aquella primera vegada que vaig llegir "una novel·la" va

ser el capvespre gris d'un diumenge d'hivern que una grip enutjosa m'havia encadenat al llit de l'avorriment. Ja havia llegit i rellegit tots els tebeos de la casa i se'm feia absolutament insuportable la perspectiva d'un diumenge capvespre sense aquell cine de les cinc que durant tota la meua infància i bona part de l'adolescència —jo vaig créixer, respectau-me, amb el cinema— va constituir la raó principal del meu viure.

—Saps què has de fer? —em digué aleshores el meu pare, que passava per allà—. Idò has de llegir una novel·la. Aquesta és molt bona—. I des del portal de la cambra em llançà sobre el llit aquella novel·leta de n'Estefania, amb una economia expressiva que no hagués superat ni el mateix John Wayne. I desaparegué.

Si jo hagués crescut dins un ambient intel·lectualment més selecte que el d'una senzilla família de treballadors i fos estat fill d'un pare amb més pedagogies, probablement s'hagués aprofitat una tal avinentesa per posar-me a les mans qualche llibre especialment escollit, adequat segura-

ment al nivell evolutiu teòric i a les hipotètiques maduracions piscafectives d'un al·lotó de la meua edat. I és de suposar que hagués

començat per a mi una educació literària un poc més primmirada i exquisida.

Però és el cas que dubto moltíssim que qualsevol altra obra o autor —o qualsevol altra estratègia pedagògica calculada amb tot esment— haguessin pogut exercir efectes superiors d'estimulació lectora als d'aquella novel·la de l'inclit don Marcial. Quin goig, Déu meu, el d'aquella tarda! Una portada expressiva i suggerent que no hagués millorat ni l'editora de Walter Mitty, aquell estil de ritme àgil, el pur esquematisme narratiu, l'abundància d'oracions curtes i de punts i a part, l'acció trepidant i continuada i la fraseologia lacònica característica dels *westerns* tingueren la virtut de vèncer la meua inèrcia de lector impenitent i gairebé exclusiu de tebeos i de conduir-me sense resistències, en una transició perfecta, des dels textos il·lustrats del *còmic* als textos simplement escrits del *llibre*. La lectura quasi enfrebrosida i d'una tirada d'aquella novel·leta m'havia de convertir a partir d'aquella tarda —paqueta, paqueta— en un àvid consumidor de lletra impresa. Va ser tota una revelació:



Il·lustració d'una d'aquelles novel·letes populars del *farwest*, de principis dels anys cinquanta.

... a través d'aquelles converses –amb mon pare–, m'arribava el càlid testimoni cinèfil de velles pel·lícules que, a les dècades dels anys vint, trenta i quaranta, havien omplert de goig els seus anys juvenils com les dels anys cinquanta i seixanta omplien els meus.

a més del cinema, de les rondalles i dels tebeos, existien, també, les novel·les. Alabat fos el Senyor!

He d'afegir, en justícia, que la meua educació literària, per part de pare, tampoc no es va limitar al que fins aquí he exposat. Quan el meu progenitor em veié amb aquella dèria novel·lera –jo consumia aleshores tota quanta novel·leta d'*El Coyote* o de la col·lecció *Rodeo* podia aglapir– aprofità per parlar-me de tot el que ell sabia de llibres. Que no era gaire, tanmateix; però que, per a mi, havia d'arribar a ser valuosíssima referència. Em parlà així vagament, però amb gran admiració, d'un tal Julio Verne, el qual ell no havia llegit mai, però sí que havia vist una pel·lícula basada en una de les seves obres: *Miguel Strogoff* (un film francès de 1936), que l'havia entusiasmat. Mencionà també dues novel·les més, que sí que havia llegit de jo-

ve, i en ponderà ver-

taderes

excel·lències: *El Conde de Monte Cristo* d'Alejandro Dumas (la versió cinematogràfica de la qual, interpretada per Robert Donat, també havia vist) i *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (de la qual lamentava, amb tota la raó del món, que no se n'hagués fet mai cap bona pel·lícula). D'aquesta darrera, el *Robinson*, afegí també que era el llibre que més li havia agradat i que, segons havia sentit a dir, era "un dels més importants que s'havien escrit".

El problema era que, llavors, en el meu poble, ni se sabia on es podien trobar llibres com aquests. Mai els vaig veure, ni d'enfora, a les meves escoles. Ni aquests ni altres, fora d'aquells que eren estrictament escolars.

Aleshores la meua sort –sort que el meu pare no havia tingut d'infant– va ser que, per aquelles saons, s'obrí a Artà una petita llibreria –la Llibreria Bujosa– i s'inaugurà la biblioteca de la Caixa de Pensions, que posaren al meu abast unes obres i uns autors que la majoria de les escoles de l'època –molt ocupats els mestres en

parlar de Cervantes, Lope de Vega

i Calderón de la Barca– ignoraven olímpicament. A una i a altra banda vaig cercar i vaig trobar les obres de Julio Verne; i també *El conde de Monte Cristo* i *Robinson Crusoe*. I per allò que la lectura d'un llibre sempre porta aparellat el desig de llegir-ne un altre de nou, de la mà de Verne, de Dumas i de Defoe, vingueren les obres (majoritàriament en versions de l'Editorial Molino) d'Emilio Salgari, Karl May, Rider Haggard, Zane Grey, Robert L. Stevenson, Jack London, Walter Scott, Agatha Christie, Edgar Rice Burroughs, Richmal Crompton, James Oliver Curwood i un llarguíssim enfilall. I tota aquella empenta lectora i aquell gust de llegir venien, en últim terme, d'*Una balla entre los ojos* d'aquell diumenge de grip!

Si la meua iniciació literària no havia estat massa ortodoxa ni era tampoc per posar-la als llibres, jo no diria el mateix, en canvi, de la meua iniciació cinematogràfica. L'addició a les novel·les de l'Oest no era, en el cas del meu pare, més que la conseqüència de l'afecció que tenia al gènere filmic del *western* que –tot i que li agradàs, en general, el cinema– era, probablement, el seu preferit. Potser del que vaig parlar més amb ell, a la infantesa i l'adolescència, fou de cinema; i, a través d'aquelles converses, m'arribava el càlid testimoni cinèfil de velles pel·lícules que, a les dècades dels anys vint, trenta i quaranta, havien omplert de goig els seus anys juvenils com les dels anys cinquanta i seixanta omplien els meus. Velles pel·lícules que ell recordava i de moltes de les quals jo en guardava gelosament, com el més preuat dels tresors personals, antics programes de mà dins aquell estoig quasi màgic de la capsa de cartró. Es referia admirativament, per exemple, a films com *Ben Hur*, *El fill del Caíd* i *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, de l'època muda; i a pel·lícules posteriors com *El ángel azul*, *Las cuatro plumas*, *Rebelión a bordo*, *Si yo fuera rey*, *Esmeralda la zingara*, *Historia de dos ciudades*, *Beau Geste*, *Margarita Gautier*, *Ninotchka*, *Sombrero de*



Il·lustració d'una novel·la d'*El Coyote*, personatge creat per José Mallorquí (1913-1972) i inspirat en *El Zorro*.

Quan em parlava de velles pel·lícules de l'Oest, solia referir-se amb preferència a dues obres de John Ford: *La diligència i Pasión de los fuertes...* (...) En referir-se a aquests dos films, solia mencionar, no únicament l'excel·lent interpretació dels seus protagonistes respectius, sinó també el "gran paper" que feien John Carradine en el primer i Victor Mature en el segon.

copa, *Qué verde era mi valle*, *La sombra de una duda*, *Si no amaneciera*, *Que el cielo la juzgue*, *Luz que agoniza*, entre moltes altres més. I no hi ha dubte que tenia un excel·lent gust cinematogràfic, perquè totes aquelles pel·lícules que ocasionalment em comentava –ho vaig anar descobrint així com la televisió o qualche reposició afortunada em donaren l'oportunitat de conèixer-les– eren quasi sempre bones pel·lícules, si és que no eren autèntiques obres magistrals.

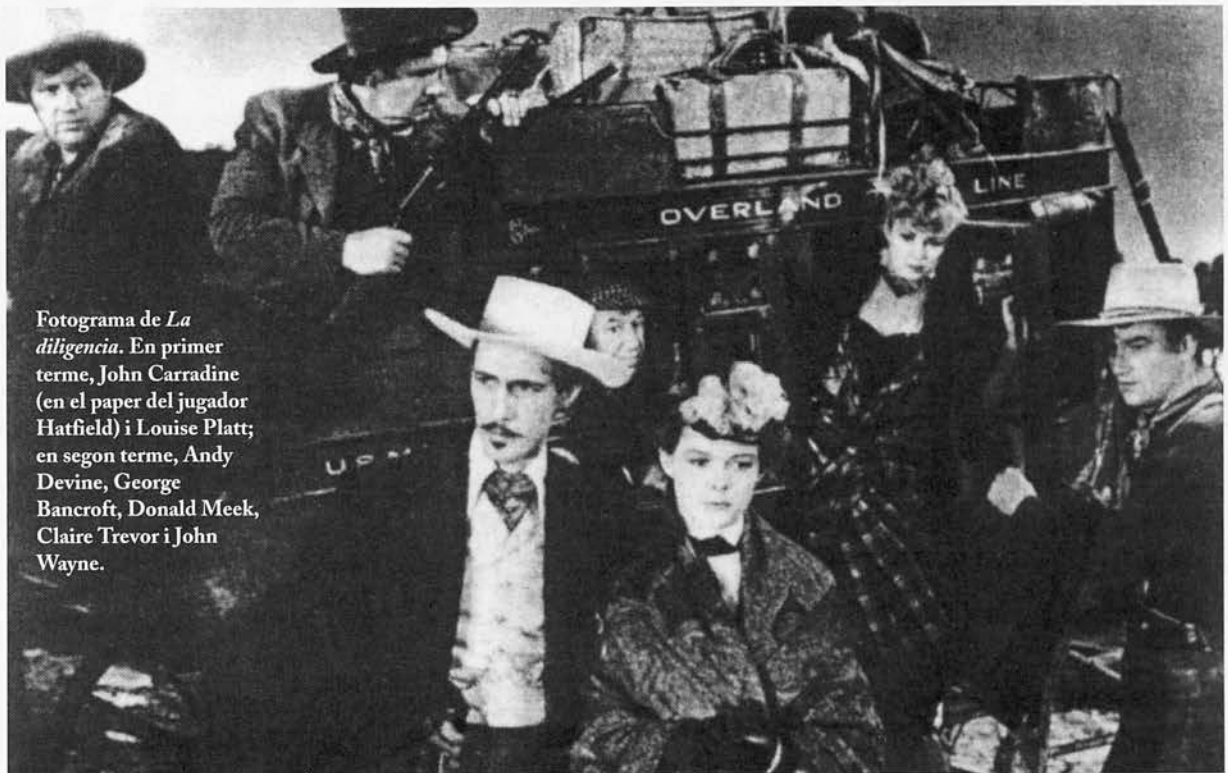
Quan em parlava de velles pel·lícules de l'Oest, solia referir-se amb

gonistes respectius (John Wayne i Henry Fonda), sinó també –i era tot un detall– el "gran paper" que feien John Carradine en el primer i Victor Mature en el segon. Dos dels personatges més bellament romàntics, sens dubte, de tota l'èpica –i la lírica– foradiana.

Convé precisar que, segons els esquemes del gran públic d'aquella època (esquemes dels quals el meu pare participava plenament), això de fer "un bon paper" (o un "paperàs"), era una expressió amb diverses accepcions. Tant podia significar una in-

ell sempre havia estimat en silenci) per morir en lloc seu a la guillotina de la Revolució Francesa. I, per si tot això no bastàs, ajudava encara, en el darrer moment, a una dolça joveveta, innocent de tota culpa, a pujar amb valor i dignitat els escalons d'aquell patíbul sinistre.

O el paper de John Clemens, el pacifista Harry Faversham de *Las cuatro plumas*, el qual, després de salvar heroicament (i d'incògnit) de les hordes dervitxes els seus tres companys d'armes a la guerra colonial britànica de Khartoum, retornava a cada un la



Fotograma de *La diligència*. En primer terme, John Carradine (en el paper del jugador Hatfield) i Louise Platt; en segon terme, Andy Devine, George Bancroft, Donald Meek, Claire Trevor i John Wayne.

preferència a dues obres de John Ford: *La diligència i Pasión de los fuertes*; per bé que ell, xerrant de cinema, mai no em cità el nom de cap director, atès que la seva cultura cinematogràfica, com la de la immensa majoria dels integrants d'aquelles masses populars que freqüentaven les sales de cine, no anava més enllà dels títols de les pel·lícules, el nom dels seus intèrprets principals i el de qualche actor secundari. En referir-se a aquests dos films, solia mencionar, no únicament l'excel·lent interpretació dels seus prota-

terpretació artística extraordinàriament lluïda, com l'encarnació d'un personatge que portava a terme una conducta èticament noble, digna, generosa i exemplar. O, també, ambdues coses a la vegada.

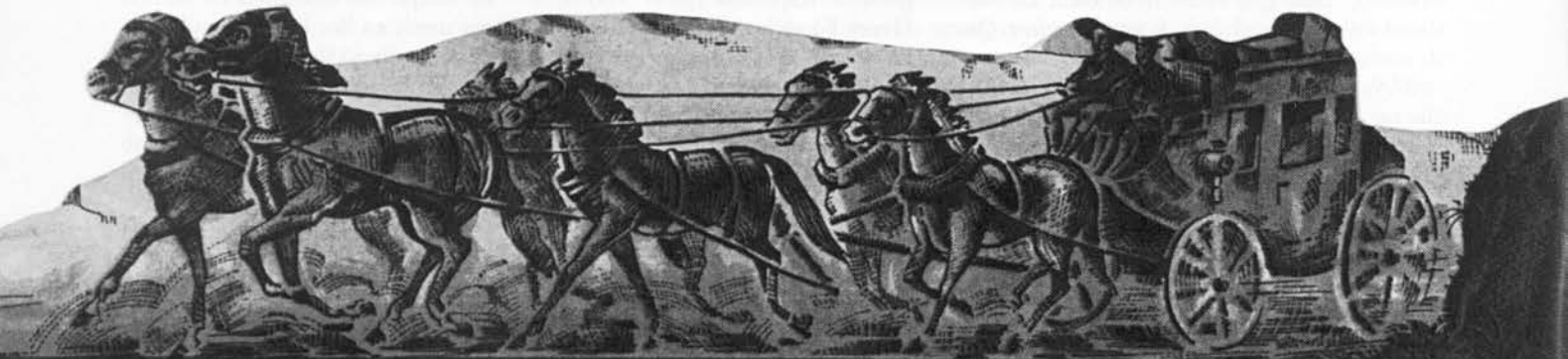
D'acord amb la segona d'aquestes accepcions –diguem-ne l'accepció ètica–, un "gran paper" era, per exemple, el que feia Ronald Colman a *Historia de dos ciudades*, quan, en un acte suprem de generositat i de renúncies personals, suplantava dins la pressó un bon amic (espòs de la dona que

ploma blanca de gallina –la quarta era per la dona que igualment l'havia despreciat– amb què tots quatre l'havien volgut incriminar amb l'estigma infamant de la covardia simplement pel fet de preferir el cultiu de les lletres a les glòries militars.

Un altre d'aquests "paperassos" era també el de Bette Davis a *Jezabel*. Bette Davis en el paper de la jove sudista Julie Marston: la capritxosa, despòtica, voluble, altiva, rica i atractiva Julie Marston; la qual, al final de la pel·lícula, es redimia de totes les seves mal-



Era, per exemple, plena de bell romanticisme la progressió moral d'aquell jugador estirat, elegant i desdenyós, tafur professional, anomenat Hatfield, admirablement encarnat per John Carradine a La diligència.



La obra cumbre de la cinematografía americana
LA DILIGENCIA
vidas extrañas en un accidentado y emocionante viaje a través del Oeste Americano.

Claire **TREVOR** John **WAYNE**
George **BANCROFT**

Director: **JOHN FORD**

Thomas **MITCHELL** Andy **DEVINE** John **CARRADINE** Louise **PLATT** Donald **MEEK** Berton **CHURCHILL**

Programa de mà
de *La diligència*
(*Stagecoach*, John
Ford, 1939).

dades acompanyant el seu estimat - malgrat aquest fos el marit d'una altra dona- al llit d'una illa d'empestats per una epidèmia de febres grogues, disposta a donar el darrer alè per tal de salvar-lo a ell de les unghes de la mort i retornar-lo després, bo i sà, a la seva esposa legítima.

I potser ja en el més alt paradigma d'aquests "grans papers", el de Gary Cooper a *Beau Geste*. Gary Cooper en la interpretació de Michael Geste, el major dels tres cavallerescs germans Geste (anomenant també, familiarment, *Beau*), que "robava" la rèplica falsa del safir *Aigua blava* i fugia tot seguit, com un lladre que s'escapoleix de la justícia, per enrolar-se a la Legió Estrangera; quan, en realitat, havia comès aquell furt per encobrir l'acció de l'anciana *lady* Patricia Brandon, la dama que l'havia adoptat a ell i els seus germans i s'havia vist després en la necessitat de desprendre's, d'amagat del seu marit absent (propietari legítim de la joia), de l'autèntica pedra

preciosa -que substituïa llavors secretament amb una imitació (secret que únicament, i per casualitat, Michael havia descobert)- per tal de salvar l'apurada situació econòmica de la família i treure endavant aquells tres fills seus adoptius.

En el sentir de les classes populars i de les gents senzilles que acudien assíduament al cinema, "bons papers" eren, doncs, sobretot això: *beaux gestes...*, bells gests.

I l'èpica dels *westerns*, i en especial les pel·lícules de John Ford, abundaven en accions com aquestes. Era, per exemple, plena de bell romanticisme la progressió moral d'aquell jugador estirat, elegant i desdenyós, tafur professional, anomenat Hatfield, admirablement encarnat per John Carradine a *La diligència*. Hatfield, antic oficial de la Confederació i membre extraviat d'una distingida nissaga del vell Sud, que passejava la seva condició de desarrelat i de persona amb pocs escrúpols pels antres

més infames de l'Oest. Tot i això, era capaç de convertir el final de la seva vida erràtica en un bell gest de cavallerositat sudista. Per protegir una al·lota jove i casada (en avançat estat de gestació), filla d'una família del Sud amiga de la seva i que anava a reunir-se amb el seu espòs (oficial ianquí de cavalleria a un fort fronterer), pujava a aquella diligència que s'havia d'internar temeràriament, amb les mínimes cobertures defensives, per un perillós territori hostil d'indis apatxes en peu de guerra. Com a bon jugador, s'hi jugava la vida en aquell envit. I la perdia, al final; però salvava una dama.

I què dir-ne del Doc Holliday de *Pasión de los fuertes*? Molt abans de tenir jo l'oportunitat de veure per televisió aquest altre *western* de John Ford, ja en sabia una de les seves seqüències més memorables (i, probablement, una de les més extraordinàries de tota la filmografia fordiana). El meu pare, a la seva manera, ja la

Quan vaig veure per primera vegada *Pasión de los fuertes* vaig descobrir que aquella "poesia" era, ni més ni manco, el soliloqui de *Hamlet*, *To be or not to be*. *Shakespeare a un saloon de l'Oest!*
Enmig de vaquers salvatges i borratxos; entre efluvis de whisky i bafarades de fum.

m'havia contada: Victor Mature en el paper de Doc Holliday, un metge tòxic, alcohòlic, fumador i pistoler, que imposava la seva autoritat dins un tuguri miserable on els degenerats germans Clanton feien bafa d'un pobre actor ambulat, que quasi estava tan gat com ells, i l'impedièn que recités un monòleg (o, com deia el meu pare, "una poesia"). Quan vaig veure per primera vegada *Pasión de los fuertes* vaig descobrir que aquella "poesia" era, ni més ni manco, el soliloqui de *Hamlet*, *To be or not to be*. *Shakespeare a un saloon de l'Oest!* Enmig de vaquers salvatges i borratxos; entre efluvis de *whisky* i bafarades de fum. I un pobre actor itinerant, un còmic de la llegua, que necessitava de l'alcohol i del silenci de la concurrència per recitar. El silenci i l'ordre l'imposava Doc Holliday; però, ni així, aquell pobre home era capaç de completar el monòleg, que, dret sobre una taula de joc, havia començat a declamar magistralment. I quan l'actor, alterat encara per les burles de què poc abans havia estat objecte i pel seu propi estat d'embriaguesa, perdia el fil i era incapaç de seguir, li demanava a

Doc Holliday, el seu protector ocasional, que ho fes per ell. I Doc Holliday, que seia allà al devora escoltant atentament, reprenia el monòleg del còmic just en el punt en què aquest l'havia deixat... I el prosseguia a la perfecció, fins al moment que un atac de tos tuberculosa l'impossibilitava també de continuar.

Bells gests, sí. Bells gests que eren, per si mateixos, tota una iniciació axiològica.

Vaig recordar totes aquestes coses, com si se m'haguessin aboldronat de cop a la memòria, algunes setmanes després de la mort del meu pare, mentre anava recollint de casa seva —altre temps la meua llar— alguns efectes personals. De sobte, em vaig trobar contemplant amb tendresa els vells programes de mà, els tebeos de la infantesa i, sobretot, un caramull d'aquelles petites novel·les de l'Oest, de fulles d'un paper xerec que el pas de molts d'anys havia fet tornar de color groc i mustí. Aquelles novel·letes que tanta companyia li havien fet to-

ta la vida i, en especial, quan sobrevingueren els temps més durs de la vellesa i de la soledat. Perquè, com ell solia dir adesiara, "amb un llibre per llegir, ningú mai no està tot sol". Tot sol, al menys, del tot...

I vaig recordar de quina manera la vida, que tantes vegades disparava projectils traïdors, anys enrere l'havia ferit amb una bala que per a ell fou molt pitjor que un d'aquells tirs entre les celles de les novel·les del *farwest*. Li endevinà el cor de ple i l'hi deixà destrossat. Va ser quan un mal dia, sense esperar-ho, es trobà de cop i resposta sumit en les solituds de la viduïtat. I a partir de llavors la seva vida, en el tombant cap a la decrepitud i la vellesa, va ser la llarga història d'una soledat. Per complicar més les coses, una sordera progressiva (que arribà a ser quasi absoluta) i, en els darrers anys, la pèrdua alarmant de la visió feren aquella soledat més solitària.

"I envellí aquell cavaller agosarat / i una tenebra caigué sobre el seu cor...", com diuen aquells versos d'Edgar Allan Poe. Els versos que a la pel·lícula *El Dorado* de Howard Hawks (un



Fotograma de *Pasión de los fuertes*. Victor Mature en el paper de Doc Holliday i Henry Fonda en el del sheriff Wyatt Earp. La pel·lícula recrea el duel legendari a l'*OK Corral* entre els germans Earp i Doc Holliday per una banda i la família Clanton per l'altra.

Quan va morir el meu vell, vaig pensar que havia partit cap a les verdes praderes; i tan sols hauria volgut deixar a la seva tomba, si m'hagués estat possible, aquella flor de cactus del desert que, a *El hombre que mató a Liberty Valance*, col·loca sobre el fèretre de Tom Doniphon...

dels darrers grans westerns que al meu pare i a mi ens havia meravellat) recita el jove "Mississipi", interpretat per James Caan: "I envellí aquell cavaller agosarat / i una tenebra caigué sobre el seu cor, / quan compregué que arreu de la Terra / no hi havia cap lloc que s'assemblàs a Eldorado".

Però, mentre li fou possible (ajudant-se fins i tot els darrers anys amb

auriculars) li donava l'oportunitat de tornar veure. I tant a les novel·les com a les pel·lícules hi trobava la companyia dels seus amics de ficció; en particular, els amics estimats del seu vell Oest: el seu Oest mític, llunyà i etern.

Tot contemplant aleshores aquell caramull de novel·letes de la literatura més humil, vaig pensar per un moment que si entre tots els personatges que integren la vasta mitologia del western, li fos donat a algun d'ells –tal vegada un cowboy errant i solitari, cavaller de planures infinites– transcendir per un instant, unamunianament, la seva condició de criatura literària per cobrar dimensió real, potser hagués tingut una llàgrima per la mort d'aquell homenet d'Artà que els tenia tanta llei.

Com guardà llei tota la vida al qui més havia admirat entre tots els personatges de ficció que havia conegut: Robinson Crusoe. I quan a un dels seus darrers anys, ja quasi completament sord i més de mig cec, em demanà que li cercàs el "llibre d'En Robinson" perquè el volia tornar llegir, vaig comprendre que el naufragi de la vellesa i aquest viatge cap a la solitud darrera (que és, tantes vegades, l'existència humana) l'havien portat a les voreres de la seva pròpia illa deserta. I allà retrobava el seu vell amic: Robinson, el gran solitari.

Va ser l'últim llibre que llegí. A un dels darrers estius de la seva vida, a la Colònia de Sant Pere, a unes passes de la mar... Jo el contemplava, a moments, d'un tros enfora i el veia passar lentament les fulles, concentrat en la lectura, mentre se li dibuixava als llavis un mig somriure de complaença. Aquell mateix mig somriure que havia sorprès

tantes vegades, quan ell llegia, a les ja llunyanes vetllades de la meua infantesa.

Quan va morir el meu vell, vaig pensar que havia partit cap a les verdes praderes; i tan sols hauria volgut deixar a la seva tomba, si m'hagués estat possible, aquella flor de cactus del desert que, a *El hombre que mató a Liberty Valance*, col·loca sobre el fèretre de Tom Doniphon (John Wayne, naturalment) la persona que aquest més havia estimat. Però, a falta de la delicada flor de cactus que creix als sorrals ardents de l'Oest més salvatge, vaig deixar-hi els versos de Poe, mesclats amb les pregàries silencioses que, a un moment així, et surten de l'ànima: "Tot muntanyes de lluna pujant, / tot valls de fosca baixant, / cavalca, ardit, cavaller, / cavalca cercant Eldorado".

Dies després, vaig recollir de la casa paterna el llibre de Robinson Crusoe. I vaig agafar la vella capsa de cartó, plena de programes de mà, que, dins una caixa antiga de morer, romanien estotjada feia anys; i, amb la capsa (aquell tresor meu de la infantesa), me'n vaig portar també tots els records que hi anaven vinculats: els records compartits de tantes pel·lícules llunyanes, de tants actors admirats, de tantes seqüències memorables i de tots els inoblidables bells gests. Vaig arreplegar-hi també, a la casa silenciosa, un manat de tebeos que havien sobreviscut als avatars del temps; alguns títols d'*El Coyote* i un grapat d'exemplars de la col·lecció *Rodeo: Las huellas del forajido, Rastreadores, Raza de cuatros, Duelo en la frontera, El valle de la muerte i... Una bala entre los ojos*. De llavors ençà, conservo totes aquestes coses entre allò que més estim.

I guard també quelcom que hi roman íntimament associat. És l'assumida convicció que, amb un llibre per llegir i una pel·lícula per veure adesiara, una persona no es troba mai tota sola. O el convenciment que per ser feliç, fins allà on és possible en aquet món, poden bastar les coses més senzilles. Coses tan senzilles com un llibre a les mans, l'aroma del tabac, l'escalfor de la llar, l'oratjol de l'estiu.

És, tot plegat, una bella herència. ■



Programa de mà de *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946).

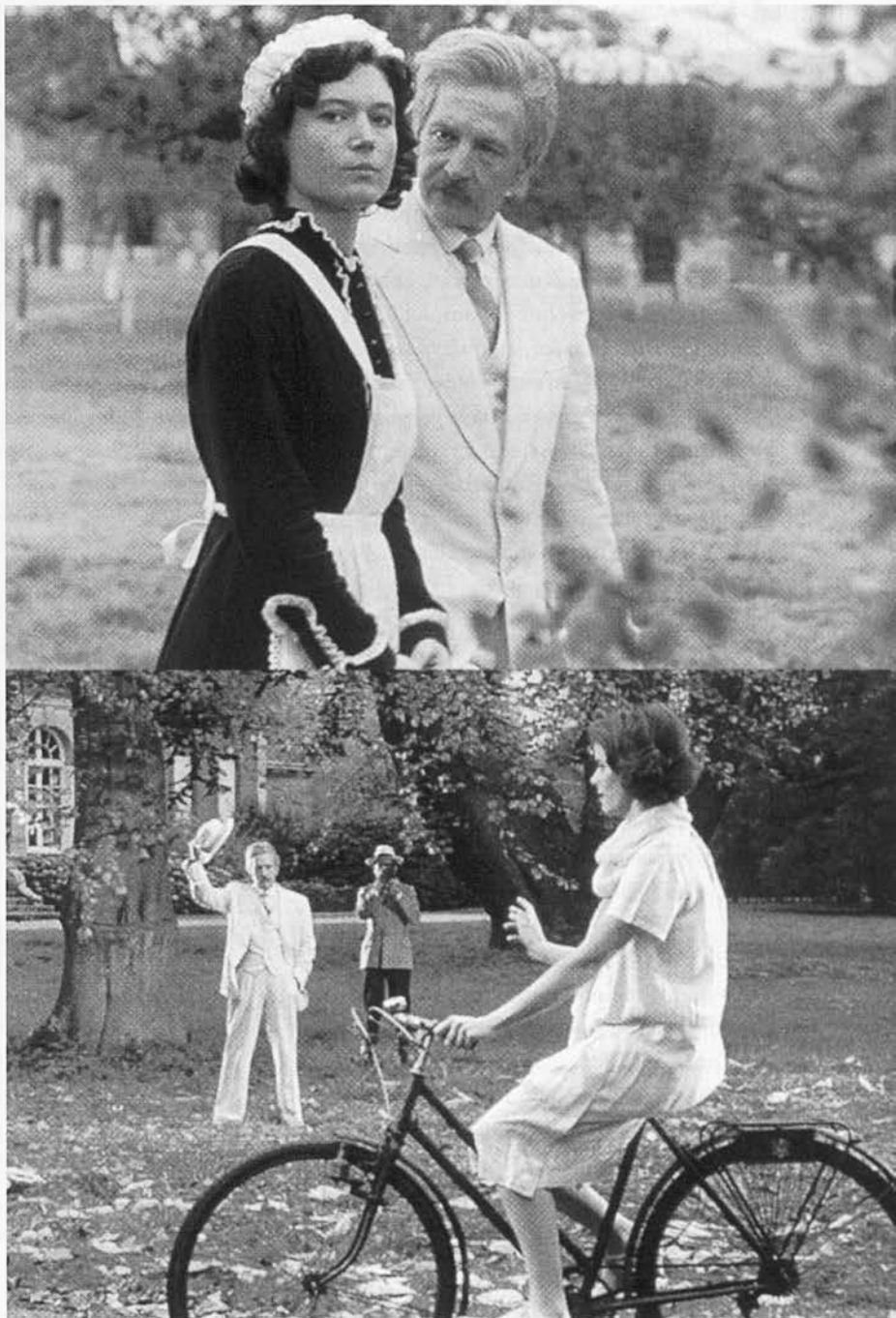
una lupa), continuà fidel a la cita, gairebé diària, amb la seva novel·leta. I fidel també a les velles pel·lícules de la seva joventut –els westerns, especialment–, sempre que la petita pantalla de la televisió (que escoltava amb

Antoni Figuera

Boreals o nocturnes. Engelosides per la llum o acordonades per l'absència. De vegades ulleroses, demacrades, com aquell que diu: posseïdors d'una pèssima salut de ferro. Altives i arrogants, unes altres.

Tot i que prematura o aparentment vençudes, mai derrotades. Insidiosament absents quan ens urgeix la seva presència; i, no obstant això, omplint-nos amb elles en el moment més inesperat. Ferint-nos amb freqüència —flanc a l'aire— en la part més fonda de la nostra misèria i del nostre orgull, encara que dissimulant, les molt putes... Novençanes (encara no nascudes) i, per això, jubilables? Afectades d'arítmia i de cansament? A mig camí, en qualsevol cas, entre la ranera i el balbuceig. De vegades postulants, pidolaires, envasades al buit; escrupolosament exonerades de tot honor i tota glòria, però sabent que també hi ha valor en la derrota. Lleugeres, transcendents, desdoblant-se com en un diorama de miralls. Turbulentes, a la seva manera: amb si el destí de l'apàtrida com a bandera. Esmunyedisses, mal·leables; demagògiques, en caure en certes mans o quan el discurs s'exhaureix en elles mateixes. Callades com guants perfumats acariciant la puresa ambarina d'una pell o d'uns ulls. Navegables com a *altos icebergs en la distancia**. Lliscant en el seu món amb la mateixa prima transparència que alguns somnis en el seu. Solitàries, vaporoses com a *ciudades que humean como pipas*. A l'aguait, sempre a l'aguait des del rectangle fosc d'una pantalla o sobre la síndrome expectant de la pàgina en blanc. Mil·limètriques en la seva diària persistència a no anar cedint al silenci (ni al renou, per descomptat) ni un pam de terreny. Concixedores així mateix que el silenci o que la llum també són temps. Leviatanes del desig en fallida que es demora entre un enfilall inacabable de línies o de plànols o d'escenes o de seqüències; massa oneroses, com si arrossegassin una culpa mil·lenària remuntant el curs de

* Les tres frases en cursiva corresponen respectivament a tres versos dels poetes Charles Simic, Vicente Huidobro i Clara Janés.



la seva història. Especialistes, això sí, en algunes ocasions puntuals, en l'art fote el camp al menor pressentiment de perill, o d'esquivar lúcidament qualsevol rastre de retòrica o preceptiva que gosi domesticar-les. Encisadorament seductores, en tot moment i ocasió, en la seva sempre absorbent dimensió poètica. Refractàries i poc inclinades, per descomptat, a tota casta de manipulacions acadèmiques. In-

nocents o culpables segons que ocupin el banquet dels testimonis o de l'acusat. Engrandida la seva alçada o reduint-la, segons qui sigui que va a la seva crida. Imprudents fins al límit i amb latent vocació de suïcides. *Hirientes diamantes de luz* foradant sense aturall entre les ombres. Així són elles: les IMATGES, les PARAU-LES: pots llevadissos que algú bas-teix entre l'oblit i la memòria. ■

Francesc M. Rotger

Amb *Mestias*, versió de l'obra d'Steven Berkoff dirigida per José Luis Gómez i presentada per la seva companyia, el Teatro de la Abadía de Madrid, s'inaugurava, aquest passat mes de març, una nova edició, la segona, del cicle "Teatres del Món", patrocinada, una altra vegada, pel Govern autonòmic. Entre les diferències amb la seva primera convocatòria, desapareixen del cartell les celebritats, de referències cinematogràfiques (Massimo Ranieri, Jean-Louis Trintignant, Juan Echanove i Hanna Schygulla), que acapararen bona part del protagonisme de l'oferta del 2001. Això no obstant, *Mestias*, que es presentà a Mallorca precisament pocs dies abans de la Setmana Santa, resultà un espectacle molt atractiu. L'abril, "Teatres del Món" ens oferí un text del Premi Nobel francès, d'origen menorquí Albert Camus, curiosament dels que no va concebre per a l'escenari, *La caiguda*; en canvi, interpretat magistralment en solitari pel català Francesc Orella i dirigit hàbilment pel valencià Carles Alfaro, constitueix un dels millors espectacles representats a Palma als darrers temps.

Un aspecte que ha cridat l'atenció, tot d'una que es varen conèixer els continguts d'aquesta segona edició de "Teatres del Món", ha estat la presència de dues versions, dues, de diferents, del *Macbeth* de Shakespeare, la peça més malsortida de l'escena universal (toquem fusta), com han comprovat a la seva pròpia pell actors i directors que l'han



anat escenificant, pos per cas Laurence Olivier, Peter O'Toole o Vittorio Gassman; encara que, com és sabut, també és una de les tragèdies més extraordinàries del seu autor, que és el mateix que dir de tota la història del teatre. Com tantes d'altres creacions de Shakespeare, també aquesta ha estat traslladada al cinema: les pel·lícules més conegudes són, sens dubte, les de Orson Welles (1948) i Roman Polanski (1971), però hi ha registrades sis versions del cinema mut, per no parlar de l'adaptació d'Akira Kurosawa, *El trono de sangre* (1957). De les dues noves posades en escena incloses a "Teatres del Món", a l'hora d'escriure aquestes línies de moment ja s'ha presentat a Mallorca el *Macbeth* de Calixto Bieito (en exclusiva a l'Auditori d'Alcúdia) i ens espera el *Macbeth* de la destacada formació mallorquina Iguana Teatre, amb direcció de Pere Fullana.

Encara hi ha almenys un altre títol amb ressonàncies cinematogràfiques, dins la programació de "Teatres del Món", i és *L'enfonsament del Titànic*, amb direcció del mallorquí Rafel Duran, que, a la primera edició d'aquest mateix cicle, ja ens va presentar una excel·lent posada en escena d'*Els enamorats* de Goldoni. Amb independència de les característiques pròpies d'aquest espectacle teatral, és inevitable pensar en el *Titànic* de James Cameron, possiblement la collita d'Oscar (onze) més injustificada de la història d'Hollywood; i, ja que hi som, en *La camarera del Titànic*, que s'apropava a la mateixa tragèdia des d'un punt de vista molt diferent. ■

Toni Roca

Curiosament, o tal vegada no tan curiosament, no puc recordar les condicions atmosfèriques o climatològiques al perfum i a la fragància de *Jules et Jim* per a molts, l'obra mestra de François Truffaut. I per un servidor, un film, una història que, amb tota probabilitat, va canviar la meua vida. O gairebé, gairebé. De *Jules et Jim* tinc el record de l'impacte, de l'emoció, de la intensitat, de la passió a narrar a càrrec i responsabilitat d'una de les figures claus, més significatives, de la "nouvelle vague". Tinc aquests records i altres més, però no (i ja és estrany) de la qualitat del temps que feia. Perquè entre la pluja i la calor, el vent o un dolç calabruix de tardor, tot sempre és possible. Han passat i han caigut com plom, els anys. Però encara ignoro si queia aquell dia feliç de la meua vida aigua de forma tempestuosa o bé el sol era il·lustre figura que tot ho controlava. O perfectament el contrari, que ja és possible, que ja és possible. De tota manera, el detall ara ja només d'una importància relativa. El que importa és el viatge, de veritat inaborrable, infinit i sense marges. Talment la pel·lícula en qüestió. Que així fou per a un humil servidor, la primera visió. Impacte i emoció repetides insistentment tantes vegades. Fenomen que es repeteix tantes vegades quan veig *Jules et Jim*. Emoció, fascinació en estat de perfecta puresa.

A canvi, a l'hora de *Ben-Hur*, ja que la vida té aquesta mena de sorpreses, un dia, quan arribava el Nadal i cada ovella al seu corral i sota la influència d'una boira que embrutava i entelava l'ambient, malgrat que els graus d'humitat foren dèbils i nobles a la vegada, la vaig veure. I així, perquè sí, vaig voler acostar-me al cinema aquell (penseu, però no n'estic segur, que era el Novetats) on projectaven entre el deliri d'un públic fidel, la mítica, i tornam als "pasteles bíblicos", que deia Àngel Zúñiga, *Ben-Hur*. *Ben-Hur* del mestre dels mestres, William Wyler, ara, al llarg de 2002,

el seu centenari, era una cinta clara i oberta d'emocions sense interrupcions. M'agrada molt aquest film. Deixant de banda *Spartaco*, tal vegada la millor pel·lícula del gènere de romans, l'obra de William Wyler és un dels pèplums, perfectes i, per què no?, admirables. Admirable composició d'imatges molt ben tractades, admirable penetració d'un color —un color, és clar, de tonalitats pròpies d'aquella època, finals dels cinquanta, principis dels seixanta— que ubica i recrea un paisatge amb tota mena de detalls. Detalls de llum i de fosc. Intenció emotiva, desplegament d'efectes especials i tècnics innovadors i renovadors, essència pura del melodrama més desmesurat (la seqüència que desferma la tragèdia és un clàssic del melodrama) i més totalitzador.

Aleshores com si fos una mena de premonició, de precipitació dels elements que posteriorment s'esdevingueren i amb tota probabilitat, per crear el clima perfecte i a l'alça-

da de les circumstàncies, *Capitanes intrépidos*, que vaig veure a un cinema a l'aire lliure, a la vora de la platja, a la vertical sincera de l'estiu, la mar va voler fer un homenatge a la pel·lícula i presenta de sobte, era al juliol, passada la festivitat de Sant Jaume, una escenografia, un "mise en scène" de primeríssima categoria i espectacularitat. Fort, molt fort el vent de tramuntana, ones altes i desfetes, no molt pròpies, certament, de la Mediterrània, però..., una olor espessa



de sal, d'alga, de vaixell enfonsat acompanyà en la pràctica la projecció de la pel·lícula. Unió i simbiosi perfecta entre la història cinematogràfica a narrar amb la firma segura de Victor Fleming. Tempesta al film, tempesta a la blanca pantalla. Tempesta a l'exterior. Estat creatiu de la felicitat i una visió que caldria qualificar de meravellosa, de la irrepètible, extraordinària *Capitanes intrépidos*. I així, tota l'estona de la projecció. Però, llavors, amb el *the end* clàssic i rutinari, se'n va

anar per la línia clara de l'horitzó aquella mena de vent que no era sinó una galerna quasi cruel i la calma, calma total, calma blanca utilitzant el llenguatge clar i expressiu mariner de tota la vida, féu acte de presència. Rere la imatge d' Spencer Tracy un vent de retirada, un aire dolç, una mirada oberta, un sol emergent que batallava feliç contra un núvol tan negre com terrorífic. Ja ho deien els més vells del lloc, del poble de l'illa, després de la tempesta, arriba la calma. ■

Hazael G.

Carter Burwell és precisament això, l'home que no hi va ser mai, allà, o per ser més exactes, és l'home que hi és moltes vegades, però ningú se'n tem, perquè és difícil... i és que el pobre pertany a aquell club de compositors "assalariats" als quals sembla que mai els arriba la gran oportunitat de lluir-se i passar a primer pla, a pesar que, en el cas que ens ocupa, parlam ni més ni manco que del compositor oficial dels germans Coen, que els acompanya des d'aquella llunyana *Sangre fàcil* (*Blood Simple*, Joel Coen 1984), debut del director i del compositor, i del qual no s'ha separat fins ara ni una sola vegada...

Un segon per parlar del film: *El hombre que nunca estuvo allí* (*The Man Who wasn't there*, Joel Coen 2001) és una d'aquelles belles lliçons de cine que donen en tot moment i lloc (jo no sóc dels qui diuen que el bon cine ja s'ha acabat i que aquestes històries són illes en l'oceà de la mediocritat moderna), de bon cine, d'un bell blanc i negre que a més parteix d'una història amb gust a cine negre vell sense perdre frescor. Un autèntic gerro xinès i un exercici de virtuosisme que alhora de cap manera resulta pretensions, tot i que molta de

gent s'acarnissi amb els Coen i els citi com a exemple del cine més pedant que existeix... però a pesar d'això no se'ls pot negar ni el talent ni la bona feina feta. I la música hi té un paper important, molt important, està molt ben utilitzada i resulta imprescindible en la trama, embolcallada per aquell piano adolescent tan lànguid... però això que sona és de Beethoven. No, l'*score* de Burwell realitzat per a aquest film, bell, discret, gairebé imperceptible, només dura setze minuts, però són minuts gloriosos, ben realitzats, amb gust, que ens tornen una altra vegada el record d'aquella superba *Muerte entre las flores* (*Miller's Crossing*, Joel Coen, també, 1990: i també cine negre amb gust vell i també una gran història), on ens recorden aquell gust a neu i sang de *Fargo* (Joel Coen, també, 1996). I les podríem citar totes, amb més o manco música del compositor, però sempre aquí, sempre agradable, i alhora, sempre oblidable: perquè tots parlen dels dos germans Coen, ells se'n duen premis i també els seus actors, els seus fotògrafs, els seus dissenyadors de vestuari... però Carter Burwell sempre és l'home que no hi va ser.

Potser perquè, com diria el mateix Ed Crane, ell només fa feina aquí, a

les pel·lícules, fent gairebé el que li diuen... Exemples clars? La seva música la trobam a títols com *Buffy la Cazafantasmas* (*Buffy the Vampire Slayer*, Fran Ruben Kuzui 1992), *Wayne's World 2* (Stephen Surjik, 1993), *Cabezas huecas* (*Airheads*, Michael Lehmann 1994) o *Goofy e hijo* (*A Goofy Movie*, Kevin Lima 1995); és a dir, feines no ja d'encàrrec, sinó directament desferres en què potser es necessiten un parell de temets per omplir un parell de buits... Però, al mateix temps, és capaç després de donar el millor en partitures com *Rob Roy, la pasión de un rebelde* (*Rob Roy*, Michael Caton-Jones, 1995) o *Conspiración* (*Conspiracy Theory*, Richard Donner 1997), feines que segurament ja no ens passaran desapercebudes si els param atenció...

Aleshores, si es pot saber, ¿què hem de fer els qui encara creim en ell? Se suposa que res: esperar mentre les coses es posen al seu lloc, tot i que faci més de vint anys que el pobre Burwell fa feina aquí, i encara no li han donat ni una trista menció honorífica (no parlem ja de nominacions a qualche premi important) i esperam que sigui abans que l'edat li atorgui els guardons oportuns... mentrestant, seguirem gaudint-ne, d'ell, encara que sigui en petites dosis. ■





FI DE LA X TEMPORADA DE PROJECCIONS REGULARS DEL CINEMA CLUB RECERCAPRUAGA

Com que a Mallorca ens sobra l'oferta cultural, ens podem permetre el luxe que, en una mateixa setmana, s'anuncia el tancament de la sala de concerts Sonotone (quedant-nos sense local amb programació regular de concerts de grups no insulars), hem de fer públic que l'únic cinema club en actiu a Mallorca ha hagut d'acabar la X temporada, quan encara quedava una pel·lícula programada per dia 20 de juny i sense perspectives immediates de continuïtat.

Això no suposa que el Cinema Club Recerca Pruaga tanqui, però tampoc no es descarta que estigui un temps sense projectar. Serà la primera vegada en deu anys ininterromputs.

La pràcticament nul·la assistència de públic d'Artà, localitat que ens acollia al seu teatre municipal, (provocant molestos desplaçaments per part del fidel públic assistents) i la mala gestió dels responsables culturals, ens ha conduït a prendre aquesta decisió,

que s'hagué d'adelantar a dia 6. La vaga general coincidia amb la cloenda de la temporada, i la gerència del teatre no ens posava excuses per a un canvi de dia.

El que sí podem assegurar és que el projecte paral·lel al cinema club, l'espai de Videodrome, a Sa Recreativa de Felanitx, seguirà en marxa tots els divendres de l'any (excepte alguns del mes d'agost). Les sessions són gratuïtes i comencen a les 22.00 h. De fet, el divendres 21 de juny, es podrà veure la pel·lícula que havia de tancar, "Dies Irae", del mestre Dreyer.

LA CLOENDA AVANÇADA DE DIA 6 DE JUNY I L'ENTREGA DE PREMIS

A la cloenda es projectà "La isla" (Seom) de Kim Ki-Duk, pel·lícula sud-coreana inèdita a les pantalles de Mallorca, malgrat l'enfilall de premis que ha rebut a un munt de festivals.

Just abans de la projecció tingué lloc un lliurament de premis per part del Col·lectiu Recerca Pruaga. Entre d'altres es van entregar el premi honorífic

a tota a una carrera, a la persona que venia de més lluny, en aquest cas un jove de Palma; o el dedicat a la millor tasca de desinformació o no-informació de les activitats del cinema club, que va guanyar la revista local "Bellpuig". A l'arquitecte responsable del Teatre d'Artà per partida doble: premi "No puedo, no puedo" per les barreres arquitectòniques i Sonotone pels problemes acústics que ens han acompanyat durant aquesta temporada.

També s'entregà al públic assistent una postal amb una reproducció del cartell i una edició especial de col·leccionista del darrer número de la publicació del cinema club "Patologia". Una edició electrònica del qual es podrà trobar a partir del 14 de juny a la pàgina web del col·lectiu, www.recerca.org

EDITORIAL DE "PATOLOGIA"

Donada l'extrema i nul·la repercussió del poble públic, que, no assistint a cap de les sessions de cine club oferides per Recerca Pruaga al novíssim Teatre d'Artà cada dos dijous i, agraïnt aquest tan marcat respecte durant més de mig any seguit cap a les sessions cinefíliques de qualitat només pel nostre col·lectiu organitzades, ens congratulam de poder canviar de plató escènic així com de la periodicitat de les sessions de la cinefília més dura a Mallorca i escampar, mai més tan ben dit, cap a unes possibilitats en les quals el Cinema Club Recerca Pruaga es mobilitzi, per tal de no fer tanta nosa al CINE CINE que per fi ha tornat al poble, i pensant en tot, farem aparicions no deduïbles, és a dir, quan una pel·lícula que trobem ens agradi i tenguim lletretes (versió original subtítulada) la mourem com si es tractàs d'un gran esdeveniment de passí únic i en diferit que serà executat a la pantalla que ens obri les cortines previ anunci a la parròquia d'assistència mantinguda amb el més estricte directe de la nostra molesta presència. ■

Josep Franco i Giner

LES VERITATS VALEN EL QUE EL CONSENS

Quan el cinema va començar la seva marxa, ningú, o pocs, donaven 'un duro' per ell. La seva relació amb l'esfera de la ciència i de la tecnologia es reduïa a l'entorn dels germans Lumière i més d'un responsable que va veure en el cinema la possibilitat de veure i donar a veure al món coses des de la posició del positivisme imperant. Eren els temps anteriors de *Memòries d'Àfrica*, dels grans colonialismes, el punt àlgid en la construcció del subjecte blanc, occidental, baró. El cinema era una immensa lupa amb què mirar i observar l'altre en la seva alteritat més ostensiva. D'aquest cinema 'verista', notarial, no obstant això, no faltaven versions 'espectaculares', summament inversemblants per a uns ulls d'avui, que eren consumides com veritables, com propaganda del món en expansió en detriment de l'altre colonitzat.

Un artefacte perfecte de reproducció de la naturalesa en moviment (també de la quieta, viva o morta, de la qual venien ocupant-se la fotografia i la pintura en les seves diverses modalitats) mai vist fins aleshores.

El cinema, en el seu vessant més 'objectiu', clon del món, va interessar molt poc a l'acadèmia i els seus protagonistes. Pocs anys després es convertiria en el lloc de la persuasió, el punt de trobada de les mirades on venia a coincidir el saber hermenèutic, ínter subjectiu, la veritat.

El seu vessant 'subjectiu', la més espectacular i evidenciadora de la se-

va artificiositat, la meliesiana, tindria, potser passats uns primeríssims i poquíssims anys, la seva fi definitiva per a deixar pas al model narratiu dominant.

EL SENTIT COMPARTIT, ELS SIGNIFICATS, AIXÒ ÉS LA VERITAT

Ja fa temps que sabem que cap art, i tampoc el cinema, reflecteix la realitat, sinó que la construeixen. De fet, en aquesta construcció intervenen molts factors (mitjà, producció, percepció), però sempre, en l'elaboració de qualsevol discurs, un jo intercanviable, potser indicible, presenti encara que com absència. És precisament aquest monstre del que gens es pot dir, però que tot l'ocupa, qui més va saber aprofitar que el cinema, en els seus inicis, més que un objecte on versí, era un dispositiu amb què mirar. En aquesta 'nau de bojos' cada espectador podia fer de guia, tots allora, sense que l'estructura del casc de la nau se'n ressentís. Per a un subjecte de terra ferma, de paraula fossilitzada, el viatge valia la pena. Apareix així la narració fílmica en el seu aspecte més 'veritable', comprensiu i consensuat, feta convicció.

La Tecnologia és un intermeditari entre els elements que participen de la captació del món. Cadascun d'aquests elements, mig, producció, percepció, està compost al seu torn de raons tecnològiques. Una raó tecnològica és una peça minúscula de l'episteme d'un temps i un espai. Les

raons tecnològiques imposen, en cada tros de context, una manera de veure, una manera de fer i un mitjà d'interacció.

El tecnològic ho impregna tot, però no de la mateixa manera. La realització del cinema durant més de la meitat del temps del seu temps va basar les seves expectatives en el reconeixement del món a partir de l'objecte textual cridat film.

El reconeixement funcionava com un formigueig que s'estengués de banda a banda del món nascut de Grècia i Roma, de la Bíblia i del mateix. El cinema és pensat com un procés industrial, artístic a cinc veus, capaç de regir mirades. El cinema, durant tots aquests anys, és l'escriptura en imatges i sons de l'últim gran relat.

Per relat entenem la part significativa del signe episteme. El significat aquí és el cos del subjecte. (SIGNÉ-EPISTEME: SUBJECTO/RELAT).

El tecnològic ha impregnat, doncs, des de sempre, la relació de l'humà i allò altre.

Per a cenyir-nos al temps fílmic, a aquests breus cent anys i pocs que dura la cosa, dividirem el que es diu CINEMA en dos grans moments. Un temps associat a la paraula, els primers cinquanta anys. I un temps associat a la imatge.

En el primer espai / temps, al seu torn, podem distingir tres grans subepistemes, tots ells incardinats en el fundacional de la paraula. Són, el MÀGIC-TEATRAL, amb les seves continuacions en les diverses avantguardes russes (Kulechov) i franceses (Artaud/Buñuel), fonamentalment. El CIENTÍFIC, captador de



A un cinema construït com un continuu de les formes de producció en sèrie capitalista, el cèlebre clàssic i dominant d'Hollywood, s'hi superposa... (...) un altre cinema de càmera en mà, a vegades amb voluntat documentalista, semblant a cert dogma actual...

la realitat. El NARRATIU en els seus tres vessants, l'institucional, l'analític constructivista i l'hermenèutic metafòric, als quals ens atrevirem a afegir el realista simbòlic del cinema nòrdic.

De tots ells serà el MRI, narratiu i transparent, el qual triomfarà ostensiblement en aquest primer període, en el qual no falten, no obstant això, escriptures de la resistència (neorrealisme i nouvelle vague posem per cas). De fet, aquests primers cinquanta anys de cinema de l'escriptura comencen a trencar-se amb la caiguda dels imperialismes occidentals i l'arribada del que podríem cridar cinemes nacionals emergents, contrarelatos epistèmics que pretenen narrar altres orígens, a part dels associats oficialment pel primer món.

El tecnològic aquí també aportarà la seva part de diferència.

A un cinema construït com un continuu de les formes de producció en sèrie capitalista, el cèlebre clàssic i dominant d'Hollywood, s'hi superposa, oposant-se a la seva estètica en les cridades sales d'art i assaig i altres llocs menys recomanables, un altre cinema de càmera en mà, a vegades amb voluntat documentalista, semblant a cert dogma actual que no passaria de ser el seu descendent fatxenda, que vol desproveir-se a consciència, i potser per evidents manques inconfessables, de l'abast tecnològic del primer cinema del món dominant.

En aquest episteme que comença a esborrar-se (com en els límits del mar un rostre de sorra) per la manca de grans relats que sustentin Occident i per la desaparició del cos del subjecte que tot ho impregna, l'e-

pisteme de l'escrit consensuat amb l'existent per a major glòria de l'esperit materialista en progressió creixent, el tecnològic acaba per convertir-se en la raó de la continuació del cinema. En aquest món, incapaç de raonar, l'escrit en referència a la veritat compartida, el sentit del món, pensa a convertir-se en imatge referencialitzada en el mateix procés cognitiu de la captació de la mateixa. Imatge i so, reconeguts en l'interior del procés de descodificació, com en un món d'autistes on els nens estudien mentre veuen la tele o juguen a la consola.

Allò altre emergent com resistència al domini del tecnològic sobre l'escrit ja no existeix ni tan sols en les sales llefiscoses d'antany, sinó que ha derivat cap al que alguns anomenen cinema contemporani, enfront de l'audiovisual.

EL TECNOLÒGIC ÉS EL FIL QUE CUS LES CONVENCIONS

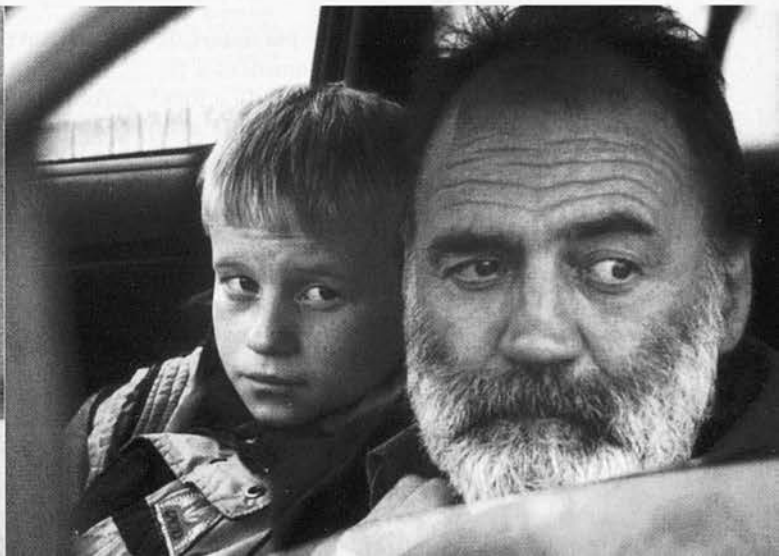
En tots els casos, en tots els temps filmics el tecnològic estableix els límits de la comprensió, les condicions de possibilitat de la interacció entre el mitjà, la producció i la percepció.

Ja es tracti del cinema dominant de l'escriptura, o la seva varietat resistent, el primer amb la seva mirada excloent que aparta de si el que és divers, i el segon amb la seva voluntat integradora de l'altre, ambdós amb la referència externa com nord per a construir la seva 'veritat', sempre amb un ús del tecnològic adequat per a convèncer, a vegades incohe-

rent amb el pretès contingut, a l'espectador en el seu lloc.

La diferència d'ambdós cinemes, els dos de l'escriptura de grans relats, un centripet i l'altre centrifug, radica potser en el limitat de l'ús tecnològic en el segon model. Si el primer basa el seu desenvolupament i la seva capacitat de convicció en una manera de producció industrial i de consum massiu, on els límits del possible tècnic s'allarguen tant com la mirada fascinada de l'espectador permet, en el segon cas, en el cridat cinema de la resistència, aquesta mateixa tecnologia limita l'alteritat del que ocupa el seient en la sala, fins el punt que la identificació entre ficció i espectador es produeix en plànols distints. En el primer cas com resultat d'un desig satisfet; en el segon com diferit al lloc del quotidià.

Els cinemes hereus d'aquests models, respectivament, el cridat cinema de l'audiovisual i el conegut com contemporani, el primer inserit en l'àmbit de la imatge, i el segon encara com supervivent de l'altre de l'escriptura, usen en tots els casos el tecnològic en la seva màxima expressió. El primer amb una mirada globalitzadora i de referències internes, on el 'veritable' ja no és funció de l'experiència de món que pugui tenir l'espectador, és el cinema de *Matrix*, sinó dels propis límits que imposa el tecnològic com factible avenir; i el segon, el contemporani, com mirada deconstruïda que pretén recuperar la memòria del temps de l'escriptura, sense expectatives, no obstant això, de relat purificador, però encara de referències externes, com *Funny Games* o pràcticament tot Angelopoulos. ■



Natalia Rabassa

Fa quatre anys es va inaugurar la primera edició del certamen de vídeo del Programa cultural Art Jove. El centre de cultura de Sa Nostra va ser testimoni mut d'un relatiu de públic i d'unes cintes de qualitat molt minsa. En aquell moment, l'any 1999, el panorama dels curtmetratges a les Illes Balears, encara que interessant, era bastant reduït.

El programa cultural Art Jove va decidir col·laborar amb l'associació Artífex Cultural que feia ja bastants anys que programava dues mostres de cinema i vídeo: una a Palma i una altra a Felanitx. Amb aquesta entesa, amb la inclusió dels nostres participants a les dues mostres convocades, el certamen de vídeo Art Jove va agafar empenya i es va convertir en el que aquests dies hem pogut veure, de nou, al centre del carrer Concepció: un complet ventall de cinema, una mostra de creacions més que digna, signada per autors joves de les Illes Balears.

Documentals, curtmetratges de ficció, animació, videoclips... un bon grapat de treballs rodats -amb imaginació, sentit de l'humor i bones maneres rere la càmera- per autors de les nostres Illes que comencen a tenir moltes coses a dir, aquí i a fora. Cintes com *Gas* -guanyadora a la modalitat de curtmetratge- triomfa allà on es presenta amb una proposta senzilla, però carregada d'originalitat i encerts narratius; directors com Lluís Ortas - guanyador de l'apartat de videocreació- o Toni Bestard comencen a fer-se un nom a l'Estat es-

panyol i productors com Miguel Ángel Santander (Centre Estudis Fotogràfics) estan feliçment obstinats en impulsar enriquir el panorama cinematogràfic balear.

Però, paral·lelament a aquesta la consolidació del certamen Art Jove, durant aquests quatre anys hem assistit a una veritable efervescència de mostres, certàmens i concursos. El Festival d'Alcúdia, el concurs organitzat per Sa Nau, el certamen de curtmetratges de ficció VO en català

un efecte pervers: l'esgotament del públic incondicional d'aquestes mostres i concursos que arriben a veure les cintes projectades, fent la sensació- pot ser en part vertadera - que encara som una comunitat amb escassa producció, amb manca de suport per part de les diferents organitzacions que programen cinema a les Illes Balears.

Si finalment el que ens interessa no és només la programació indiscriminada de mostres i certàmens sinó que també, i sobretot, la pro-

final de
VÍDEO

ART JOVE
2002

Organitza:

DIRECCIÓ GENERAL DE JOVENTUT
Tel. 971 176592
A/e: artjove@dgjovent.caib.es

Hi col·laboren:

Fundació "SA NOSTRA" ARTIFEX CULTURAL

convocat per la Direcció General de Política lingüística, el certamen de Audiovisual de la Fundació Aca, l'Elektrocine d'Eivissa, el premi de guions convocat pel CEF... Aquesta proliferació té una doble lectura. D'una banda, posa de manifest la bona salut del cinema balear i el fet que s'està consolidant un excel·lent planter d'autors mallorquins, eivissencs i menorquins. Però, d'altre costat, té

moció i la formació dels nostres futurs cineastes, seria interessant la creació d'una plataforma on s'impliquessin totes les institucions públiques i privades relacionades amb el món del cinema i del vídeo.

Totes les iniciatives que s'estan impulsant en matèria de cinema i curtmetratge són interessants i podrien ser rescatades i englobades en una pro-



Totes les iniciatives que s'estan impulsant en matèria de cinema i curtmetratge són interessants i podrien ser rescatades i englobades en una programació més àmplia i ambiciosa on s'unifiquessin criteris, sense renunciar per això a l'especificitat i originalitat de cada certamen.

DIMARTS, 25 DE JUNY A LES 20 HORES

Curtmetratges seleccionats corresponents a la modalitat de Videocreació

- 1. She loves trees (3'50").** Format original: súper 8 i mini DV. Direcció, guió, producció, càmera i muntatge: Vertigens Produccions. Música: Lost Soul. Any 2001. Sinopsi: A causa d'una descàrrega elèctrica al voltant de local d'assaig del grup i la fascinació per la iconografia de les torres elèctriques va sorgir la idea del videoclip. El muntatge està marcat per la música, les multipantalles i les transicions entre elles. Els efectes són mínims, l'levat d'un parell d'animeacions i dibuixos. La proposta era aconseguir un estil anys 70 americans; per això es va emprar el format súper 8 i multipantalles «tipiques» de les pel·lícules policiaques d'aquells temps, tot això conjuntat amb el vídeo i les tècniques actuals.
- 2. 11.33 (4'40").** Format original: súper 8. Direcció, guió, producció, càmera i muntatge: Vertigens Produccions. Música: Polidor. Any 2001. Sinopsi: Una dona va caminant pels carrers de Chicago... Finalment decideix agafar el metro elevat (loop) per continuar el seu viatge. «Hem reunit 217 músics i hem partit tots junts al metro a fer una jam

session. D'encà d'aquest dia no hi ha hagut més parades».

3. Videoclip love (3'30"). Format original: mini DV. Direcció, guió, producció i muntatge: Luis Ortas. Càmera: Jaume Caldentey. Sinopsi: Reflexions de l'amor d'una jove desenganyada.

4. Dos minutos de odio (2'). Format original: mini DV. Direcció, guió, producció i muntatge: Luis Ortas. Sinopsi: Homenatge al llibre 1984, de George Orwell. Amb la cita al llibre es fa una crítica als mitjans de comunicació.

5. Creencias asesinas (1'30"). Format original: VHS. Direcció, guió, producció i muntatge: Carlos Bonnin Hernández. Sinopsi: Unes imatges fixes ens van mostrant escenes derivades del terrorisme; són les seves víctimes i les conseqüències.

6. Granja y beats (3'30"). Format original: mini DV. Direcció, guió, producció, càmera i muntatge: Roberto Rodríguez. Música: Locos del Sound. Any 2002. Sinopsi: Vídeo musical del grup mallorquí de hip hop Locos del Sound.

Documentals seleccionats corresponents a la modalitat de Curtmetratge

- 1. Apuntes sobre la muerte de un estudio (9').** Format original: mini DV. Realització: Alicia Vicens. Direcció de fotografia: Miguel Angel Abraham. Producció: Roberto Rodríguez. Assessor del llegat artístic de Xam, Alejandro de Ysasi Alonso. Any 2002. Sinopsi: Es un projecte gairebé documental, que mitjançant flaixos panoràmics ens descobreix l'estudi de Pedro Quetglas «Xam». Un espai que va ser el seu refugi i lloc de feina i que ara, a punt que desaparegui, se'n mostra com vida pròpia i reivindicant un lloc a la història de l'art de Mallorca.
- 2. El tacte del terra (20').** Format original: 16mm, 8mm i DV CAM. Direcció: Miquel A. Raió. Producció: Organicfilms. Música: Joan Valent. Imatge: Sabotage. Documentació: Roser Aguilà. Muntatge: Jaume García. Disseny deso: Joan Sánchez. Efectes de sala: Verònica Font. Grafisme: Oriol Frias i Francesc Sitges. Any 2001. Sinopsi: Durant els anys 50, el poble de Campanet pren l'anomenada, a Mallorca, d'un poble d'enrajoladors. Aquest col·lectiu d'homes enrajolarà mils de metres

d'edificis del boom turístic al nord de l'illa. Tot gira al voltant de mestre Nofre Mir.

3. Borges i Sureda: història d'una amistat (27'20"). Format original: DV CAM. Direcció guió: Silvia Ventayol i Bonaventura Durall. Autora: Silvia Ventayol. Imatge: Bonaventura Durall. So: Alex Vilagrasa. Muntatge: Àlex Casanovas. Any 2001. Sinopsi: Corren els anys 20 i un jove i molt jove arribava a Mallorca. L'incipient escriptor, àvid de coneixement i portador d'un corrent d'avantguarda, l'ultraisme, vol posar en dansa l'ambient intel·lectual de l'illa juntament amb el seu amic, pintor i poeta Jacobo Sureda. Tot i això, el destí els procura unes vides molt diferents.

Per ordre de projecció

DIJOUS, 27 DE JUNY A LES 20 HORES

Projecció dels curtmetratges de ficció seleccionats corresponents a la modalitat de Curtmetratge

- 1. Recuerdos de un viejo Peter Pan (3').** Format original: DV/PAL. Direcció, realització i muntatge: Enrique Torres Plaza. Música: Jaime Rosello Chacartegui. Any 2002. Sinopsi: Un nin recorda el moment del comiat de la seva infància. Mantinent viu aquest record, manté viva la seva infància al llarg de tota la seva vida.
- 2. Àrtica (16'09").** Format original: 8 mm. Direcció i guió: Javier Riera. Muntatge: Javier Riera i Àlex Amoedo. Música: Stravinski. Intèrprets: Javier Riera, Carol Brest, Victòria Castelló, Àlex Amoedo. Any 2002. Sinopsi: Julián davalla un moment a una urbanització a comprar beguda per a una festa. Una vegada allà trobarà greus problemes per trobar la sortida i s'endinsarà en un estrany món on res és el que sembla.
- 3. Gas (19').** Format original: 35 mm. Direcció i guió: David Mataró. Ajudants de direcció: Andy Camps i Pedro Orell. Direcció fotogràfica: Natxo Bassols. Producció: Ricard Garcia, Baldiri López, Aline O. Tur i Miguel A. Santander. Intèrprets: Santi Celaya, Caterina Vallis Maria Galiana. Any 2000. Sinopsi: Una primera cita i les mentides que s'expliquen.
- 4. Que te follis un peix (10').** Format original: mini DV. Director: Luis Ortas. Guió: Àngel Cubero. Intèrprets: Salvador Oliva, Marta Miralles i Adela Peraita. Any 2001. Sinopsi: Jaume té 25 anys. Va perdre la seva virginitat als 19, però no li agrada explicar molts de detalls sobre aquella nit. Ara li preocupa una cosa de més complicada: cerca una al·lota amb qui compartir la resta de la seva vida.
- 5. Coma (8').** Format original: VHS. Direcció, guió, muntatge i fotografia: Xavier Malondra. Música: Denet Snuff. Intèrprets: Julio Flores, Mana del Mar Cortés, Nati Xamena i Miguel Angel del Olmo. Any 2001. Sinopsi: Per a n'Andreu, la vida perd sentit quan el seu fill mor. L'alcohol el posa encara més malencioiós. L'atropella un cotxe quan surt del bar on havia estat bevent més del compte. L'accident el deixa en estat de coma, una vida paral·lela de records i de somnis. N'Andreu haurà de triar entre la vida real o el somni, viure o morir.
- 6. Ki kiriki (2'10").** Format original: mini DV. Autor: Àngel Pascual Berlanga. Any 2002. Sinopsi: Dos pollastres despullen una gallina amb un ventilador.
- 7. Moc moc (3'40").** Format original: mini DV. Autor: Àngel Pascual Berlanga. Any 2002. Sinopsi: Un rodamón troba un dòlar.
- 8. Gatos (17').** Format original: 35 mm. Direcció i guió: Toni Bestard i Adán Martín. Producció: Juan Carlos Claver i Chumilla Carbajosa. Muntatge: Tamaràn Jurco. Música: Alejandro Román. Intèrprets: Natalia Dicenta, Lola Herrera, Fernando Andina, Sílvia Tortosa, Guillermo Montesinos, Jack Taylor. Any 2001. Sinopsi: Lola Granada, una famosa actriu de teatre, ha de prendre la decisió més important de la seva vida durant la nit d'estrena del musical Cats.

Per ordre de projecció

gramació més àmplia i ambiciosa on s'unifiquessin criteris, sense renunciar per això a l'especificitat i originalitat de cada certamen. Tot sense deixar de banda la promoció de la llengua catalana, els certàmens a través d'Internet i els esforços per oferir premis atractius, com per exemple una beca per estudiar a una prestigiosa escola de cinema de Barcelona.

Per tot plegat cal apel·lar a la generositat de tots els programadors de certàmens, programes culturals i mostres, a entitats privades, al Govern de les Illes Balears, els Ajuntaments, o la UIB. La coordinació i la col·laboració entre interessos i pressupostos, entre punts de vista i filosofies tant diferents implica un sobreesforç per renunciar a parcel·les restringides que impedeixen compartir i acceptar criteris i formes d'entendre el cinema.

Estem segurs que aquest moviment generaria en darrer extrem un benefici per als qui s'endinsen en el difícil món de fer cinema.

Per acabar vull rescatar un diàleg entre els dos protagonistes de Gas, quan parlen de cinema i ella li diu que li agrada molt Woody Allen i ell respon: *ah sí molt bona aquella de... todos dicen celebrity.*

Perquè tots els que organitzem aquests tipus d'esdeveniments cinematogràfics ens mirem el melic, celebrem els successius èxits d'organització i ens oblidem, massa sovint, que són els autors els veritables protagonistes, els que del "no res" creen art. ■

Josep C. Romaguera

PERDICIÓN (*Doble Indemnity*)

Tenint en compte l'èxit de públic i crítica que va obtenir *Perdición* i pel fet que s'hagi convertit en punt de referència en el cinema de gènere, resulta en part sorprenent que Billy Wilder no tornés a transitar per les llums i les ombres del cinema negre, encara que algunes de les seves obres posteriors, com en el cas d'*El crepúsculo de los dioses* o *Con falladas y a lo loco*, posen de manifest que el cineasta d'origen vienès sempre va

recórrer, de manera tangencial, a elements, tant estètics com narratius, propis del cinema protagonitzat per detectius, *femmes fatales* i amb rerefons criminal.

Les raons, tal vegada, que portaren Billy Wilder a la realització d'aquesta pel·lícula no venien, per tant, motivades per una voluntat d'experimentar amb unes coordenades genèriques, ja que Wilder no va ser mai un director caracteritzat pel seu eclecticisme, sinó que tendrien la seva causa principal en el fet que a *Perdición* li permetien tractar alguns dels seus temes més habituals. Per una banda,

i de la mateixa manera que més endavant es veurà a *La vida privada de Sherlock Holmes*, en què el protagonista assumeix decebut la seva doble derrota, la pel·lícula desenvolupa un procés de desmitificació envers el personatge de Barton Keyes (impressionant Edward G. Robinson), infal·lible i reputat investigador d'una companyia d'assegurances, qui declara convençut la innocència del seu company i amic Walter Neff (Fred MacMurray) i que descobrirà, prèvia confessió del seu col·lega, quant n'estava d'equivocat. Per altra banda, apareix la personal visió de Wilder sobre l'a-



... allò que menys importa Billy Wilder és organitzar l'estructura de la pel·lícula entorn al suspens ja que allò que menys interessa és descobrir qui és l'assassí, informació aquesta que se'ns facilita des de l'inici...

mericà mitjà, mediocre i perdedor, encarnat, en aquest cas, en el personatge de Neff, venedor d'assegurances, posseït per un esperit arribista i protagonista d'una vida grisa i trista, que es veurà immers en una història passional i criminal degut al poder de seducció de Phyllis (Barbara Stanwyck i la inoblidable cadeneta al turmell), esposa d'un dels clients de Neff i a qui voldrà assassinar per tal de cobrar una valuosa indemnització.

Sens dubte, allò que menys importa Billy Wilder és organitzar l'estructura de la pel·lícula entorn al suspens ja que allò que menys interessa

és descobrir qui és l'assassí, informació aquesta que se'ns facilita des de l'inici i que permet al director i coguionista organitzar tota la narració entorn a un llarg flashback, en el qual Neff confessa, enregistrant-ho tot en la gravadora de Keyes, tots els esdeveniments que aquest ignora. Wilder, malgrat aquest plantejament inicial, no s'oblida d'elaborar certes situacions en les quals es juga amb la intriga, per tal de mantenir l'interès de l'espectador i que es fonamenten, per una banda, en el fet de saber o no, per part de Neff, si en realitat Phyllis l'estima o si l'ha emprat com un titella,

i, per altra banda, en observar com Neff, cautelós i poruc, observa Keyes, qui inicia la seva investigació, sense saber que el destí es presentarà en forma d'afectuosa i respectuosa amistat traïda.

EL CREPÚSCULO DE LOS DIOS (Sunset Boulevard)

Al llarg de la dècada dels cinquanta van sorgir una sèrie de pel·lícules, com *Cautivos del mal* de Vincente Minne-



... Wilder aconsegueix allò impossible, com és el fet que tots ens empassem un esdeveniment gairebé inversemblant, sense cap ni peus.

lli o *La condesa descalza* de Joseph L. Mankiewicz, en què el principal motiu temàtic era parlar tant de l'entorn com de les interioritats del món del cinema, tenint en compte, és clar, les perspectives i estils propis de cada director. *El crepúsculo de los dioses* és una pel·lícula coetània de les esmentades,

però la seva proposta inicial es desenvolupa de tal manera que esdevé en tota una reflexió no sobre els ambients del cinema dels anys cinquanta, sinó sobre la pròpia naturalesa de l'art cinematogràfic i la seva capacitat per posar-se en escena a si mateix.

Així doncs, tant *El crepúsculo de los*

dioses com la posterior i testamentària *Fedora*, no formen part del grup de pel·lícules que, com convencionalment s'anomenen, parlen del "cinema a través del cinema", sinó que van més enllà per assolir una postura distanciada i freda, una perspectiva científica, a partir de la qual Wilder uti-



... Con faldas y a lo loco *és una comèdia de ritme trepidant, en què no hi ha lloc per a la distracció externa a la imatge, ja que un sempre es veu superat per un relat zigzaguejant i sorprenent en cada cap de cantó.*

litza el seu propi mitjà per establir un joc de múltiples miralls, a través dels quals sorgeixen múltiples reflexos que distorsionen i finalment dissolen els límits entre la realitat i la ficció.

De nou, com és habitual en Wilder, ens trobem en un procés de desmitificació. Si unes dècades més endavant, *Fedora* s'emmarcarà en una època en què els vells mestres i la seva concepció del cinema ha quedat enterrada davant l'emergència de noves propostes i nous cineastes, *El crepúsculo de los dioses* és un testimoni de la mort definitiva del cinema silent i de la conseqüent inadaptació, per tant desaparició, de les seves estrelles, tal i com ho demostra no tan sols el personatge de Norma Desmond, un antic mite del cinema mut, sinó la pròpia Gloria Swanson, qui, en realitat, allò que fa és encarnar-se a ella mateixa (des de l'inici s'esqueixen les fronteres entre realitat i ficció).

Wilder, doncs, constata de nou la desmitificació d'una figura adorada i venerada en anteriors èpoques i que roman en el més absolut dels obllits. El director ho porta a terme a través d'un procés dolorós, sense concessions per a la pietat o la tendresa, ple d'un sadisme brutal, com ho demostra l'extraordinària escena en què Norma i el seu protegit, gigoló i guionista particular, Joe Gillis (William Holden) veuen *La reina Kelly* (1928), pel·lícula protagonitzada per la pròpia Gloria Swanson i dirigida per Eric Von Stroheim. Director que també té el seu paper al film de Wilder, on interpreta al majordom, Max von Mayerling –i suposadament antic marit, encara que Norma no ho recorda– de l'antiga estrella cinematogràfica i que esdevé en un dels exemples més humiliants de submissió i, en definitiva, degradació humanes que mai no s'hagin vist al cinema.

El crepúsculo de los dioses sembla que per moments sigui una història d'éssers d'ultratomba, com es pot veure, per exemple, en l'escena en què Norma juga al bridge amb la companyia d'Anna Q. Nielsson, H. B. Warren i Buster Keaton. No ha de resultar estrany, per tant, que la narració de la pel·lícula la faci el cadàver de Joe Gillis, qui roman a la piscina de la man-

sió de Norma després que aquesta li hagi disparat. La tant sempre comentada i insòlita proposta narrativa de Wilder és un exemple de coherència narrativa –que millor que un cadàver per narrar una història de caràcter fúnebre– i conceptual –la constatació que el cinema és un artífici en el qual els morts poden parlar.

CON FALDAS Y A LO LOCO *Some like it hot*)

Un final tan esmentat i comentat com el de *Con faldas y a lo loco*, i tan conegut que no crec desvetllar res que pugui venir de nou, em sembla que és la manera perfecta de culminar tot el sentit de la història i, per tant, esdevé en una exemplar síntesi de tot allò que fins el moment l'espectador ha vist a la pantalla. Amb l'escapada de Joe (Tony Curtis) i Jerry (Jack Lemmon), acompanyats de Sugar i Osgood respectivament, i amb la pronunciació del cèlebre *Ningú no és perfecte*, Wilder aconsegueix allò impossible, com és el fet que tots ens empassem un esdeveniment gairebé inversemblant, sense cap ni peus. Capacitat, aquesta, tan sols a l'abast de grans mestres com Lubitsch o Dreyer, per trepitjar terrenys diferents. I com ho aconsegueix, Wilder? Doncs, a través de la configuració d'uns personatges que acaben per creure's la seva pròpia i esbojarrada història, les imprevisibles circumstàncies de la qual els ha portat a transvestir-se i a formar par d'una orquestra formada per dones, la "Sweet's Society Syncoaters".

Amb un guió d'acabat perfecte i apuntalat polít, que no presenta fissures, que gaudeix d'uns diàlegs picants i mordents, plens de dobles significats, i que posa en escena unes situacions com només Wilder (també Hawks) sap construir i desenvolupar i que supera el repte del més difícil encara, *Con faldas y a lo loco* és una comèdia de ritme trepidant, en què no hi ha lloc per a la distracció externa a la imatge, ja que un sempre es veu superat per un relat zigzaguejant

i sorprenent en cada cap de cantó. Wilder sempre té la capacitat de donar-li a tot una altra volta de rosca i sempre va més lluny, allà on ningú no s'atreveix, llevat d'algun valent que sempre ensopega.

Però, malgrat que estem parlant d'una comèdia, no cal obviar, crec, el sadisme particular del director de *Sabrina*, sempre complementat amb petites dosi de tendresa i commiseració. No hi ha altra manera de poder explicar que condemni Jerry/Daphne al matrimoni amb Osgood Fielding II, així com no es pot definir amb altra paraula que sadisme, el fet de ficar dos homes disfressats de dona, Joe i Jerry, al llit amb el qual segurament sigui el mite sexual del s. XX, Marilyn Monroe. I és que Wilder és un mestre en el maneig de registres i tonalitat que se superposen, s'imbriquen de manera tan ferma, a través d'un gest, una mirada o una rèplica de diàleg, que sempre acaba transitant pel terreny de l'ambigüitat, aquell en què hom no sap si les realitats són simples aparences i viceversa. I és així com tots i cada un dels espectadors s'empassen amb tota naturalitat allò més desconcertant, perquè a *Con faldas y a lo loco* si ja sabem que *ningú no és perfecte* també cal dir que tothom pot fer allò que vulgui, com establir un matrimoni entre un milionari de geriàtric i un transvestit, perquè tot està permès.

EL APARTAMENTO *(The apartment)*

Billy Wilder després d'assistir a una projecció de Breve encuentro, de David Lean, va pensar que en la figura de l'amic que deixa la seva habitació per l'encontre adúlter d'un amic seu i la seva amant, s'hi podia trobar un personatge interessant, segons ell "graciós i commovedor". Així va nàixer, per tant, C. C. Baxter (el gran Jack Lemmon amb algun tic de sobra), el protagonista d'*El apartamento*, un grimpador que, per tal d'assolir un ascens a la seva empresa, ofereix el seu apartament, perquè els seus caps consumin les seves aventures

El apartamento, una pel·lícula que suposa tot un ventall de situacions dramàtiques, que es manté sobre un precipici que va des de la comèdia fins a la tragèdia, sense dirigir-se, definitivament, ni cap un terreny ni cap a l'altre.

adúlteres, mentre ell espera a Central Park, calat fins els ossos de fred. C. C. Baxter és, en definitiva, el principal objectiu de la mirada cínica i despietada amb què Wilder retrata la mentalitat i l'actitud de la societat mitja nord-americana, encara que sigui aquesta una mirada no exempta de simpatia, d'una certa tendresa i comprensió que es deriva del fet que el protagonista sigui, en part, una víctima de les seves circumstàncies. C. C. Baxter és un personatge vulgar i mediocre capaç de creure's ell mateix la visió equívoca que d'ell tenen els seus veïns, que el consideren tot un seductor.

Aquesta complexa visió del personatge protagonista, en la qual es fonen la crítica ferotge, la ridiculització i la simpatia (gens desbordant) és pot fer extensible a la resta de la construcció dramàtica de la pel·lícula, tal

i com es pot comprovar en una escena clau que suposa tot un gir en els plantejaments narratius d'*El apartamento*. Durant la festa de Nadal que se celebra a l'empresa, l'ascensorista Fran (Shirley MacLaine) s'assabenta, mitjançant la secretària de Sheldrake (Fred MacMurray), que aquest ha tingut diverses amants a l'empresa i que sempre ha acabat abandonant-les. En aquells instants, Baxter la convida a veure el seu nou despatx (aconseguit ja sabem com) i després li mostra el capell que s'ha comprat per tal de donar la imatge que correspon al seu nou càrrec. Aleshores, l'abatuda Fran, conscient del currículum del Sheldrake, li ofereix el seu mirall i Baxter s'adona que Fran és l'amant del seu cap, ja que descobreix que el mirall trencat de Fran és el mateix que va trobar en el seu apartament i que va tornar a Sheldrake. En

una sola escena, en qüestió de minuts, i sense cap tipus d'acció explícita, motivada directament pels personatges, Wilder passa del goig i l'alegria a la més profunda de les tristeses.

És aquest, segurament, l'exemple que més evidencia la magistral construcció, tant a nivell de guió com de posada en escena, de la qual gaudeix *El apartamento*, una pel·lícula que suposa tot un ventall de situacions dramàtiques, que es manté sobre un precipici que va des de la comèdia fins a la tragèdia, sense dirigir-se, definitivament ni cap un terreny, ni cap a l'altre. *El apartamento* és, doncs, una pel·lícula que vulnera acotacions i definicions, que rellisca cap a desenllaços ambigus en què el triomf s'assoleix a través del rebuig i la felicitat és fruit de la pèrdua dels propis somnis. De veritat, creuen que es pot considerar un final feliç? ■





Les pel·lícules del mes de setembre

A les 18,00 hores



Homenatge a Fortunio Bonanova

4 DE SETEMBRE

CIUDADANO KANE

Nacionalitat i any de producció: *EUA, 1940-41*

Títol original: *Citizen Kane*

Director: *Orson Welles*

Producció: *RKO*

Guió: *Herman J. Mankiewicz*

Fotografia: *Gregg Toland*

Música: *Bernard Herrmann*

Muntatge: *Robert Wise i Mark Robson*

Durada: *120 minuts*

Intèrprets: *Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane, Ray Collins, Agnes Moorehead, Paul Stewart, Fortunio Bonanova, Alan Ladd.*





Les pel·lícules del mes de setembre

A les



Homenatge

4 DE SETEMBRE

PERDICIÓN

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1944

Títol original: *Double Indemnity*

Director: *Billy Wilder*

Producció: *Paramount*

Guió: *Billy Wilder i Raymond Chandler*

Fotografia: *John F. Seitz*

Música: *Miklos Rozsa*

Muntatge: *Doane Harrison*

Durada: *107 minuts*

Intèrprets: *Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edvard G. Robinson, Fortunio Bonanova*



11 DE SETEMBRE

SUNSET BOULEVARD

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1950

Títol original: *Sunset Boulevard*

Director: *Billy Wilder*

Producció: *Paramount*

Guió: *Billy Wilder i Charles Brackett*

Fotografia: *John F. Seitz*

Música: *Franz Waxman*

Muntatge: *Doane Harrison*

Durada: *108 minuts*

Intèrprets: *Gloria Swanson, William Holden, Erich Von Stroheim*





Les pel·lícules del mes de setembre

20,00 hores

a Billy Wilder



18 DE SETEMBRE

EL APARTAMENTO

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1960

Títol original: *The Apartment*

Director: *Billy Wilder*

Producció: *Mirisch Co., per United Artists*

Guió: *I.A.L. Diamond i Billy Wilder*

Fotografia: *Joseph LaShelle*

Música: *Adolph Deutsch*

Muntatge: *Daniel Mandell*

Durada: *125 minuts*

Intèrprets: *Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Fred MacMurray*



25 DE SETEMBRE

CON FALDAS Y A LO LOCO

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1959

Títol original: *Some Like It Hot*

Director: *Billy Wilder*

Producció: *Ashton Pictures, Mirisch Co., per U.A.*

Guió: *I.A.L. Diamond i Billy Wilder*

Fotografia: *Charles B. Lang, Jr.*

Música: *Adolph Deutsch*

Muntatge: *Arthur P. Schmidt*

Durada: *121 minuts*

Intèrprets: *Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft*



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