

Núm. 86  
Octubre  
2002



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

*Cicle*  
**Eric Rohmer**

*Cicle*  
**Cinema i  
periodisme**

"SA  
NOS  
TRA"

Fundació  
"SA NOSTRA"



# Sumari

Editorial	3	CRÒNICA DE CINE: <i>Road to Perdition</i> , per Martí Martorell	20 i 21	Telegrama: Rohmer. Necessari escoltar. Obligat mirar, per Xavier Flores	32
Tardes de fosca, per Gabriel Genovart	4 a 11	Tot un any amb Eric Rohmer, per J.C. Romaguera	22 a 25	Cinema i periodisme, per David Gutiérrez	33 a 35
Donostia 2002, per Iñaki Revesado	12 a 14	Billy Wilder: <i>Profession Reporter</i> , per José Tirado	26 a 29	Mostra de cinema dels països empobrits del món	36 a 39
"La premsa és el <i>western</i> de la vida diària", per Matías Vallés	15 i 16	BANDES DE SO: Estiu 2002: d'aràcnids i altres mutants, per Házael González	30 i 31	Cinema a "SA NOSTRA"	40 a 43
Cinecampus, per Martí Martorell	17				
LES CIUTATS I EL CINE: Budapest, per Jordi Martí	18 i 19				

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Octubre 2002. Núm. 86

Edita  
Centre de Cultura  
"SA NOSTRA"  
Carrer Concepció, 12  
07012 Palma  
Telèfon 971 72 52 10  
Fax 971 71 37 57  
jvidala@sanostra.es

Director  
Jaume Vidal  
Secretari Redacció  
Miquel Pasqual  
Assessorament lingüístic  
Jeroni Salom  
Traduccions  
Manel-Claudi Santos

Assessors  
Francisca Niell,  
Antoni Figuera,  
Andreu Ramis,  
Josep Carles Romaguera.

Fotos  
Arxiu Centre de Cultura  
Imprimeix  
Gráficas Planisi, S.A.  
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

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

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

## FLOR DE TARDOR

*Els llibres sempre parlen  
d'altres llibres i cada història  
conta una història que ja ha  
estat contada.*

**Umberto Eco**

oïncidència seria la paraula. Alhora que el festival de Sant Sebastià atorga uns premis al cinema més contestatari i subversiu –en versió d'alguns crítics–, el Centre de Cultura i *Temps Moderns* organitzen un cicle de cinema i periodisme, una professió, aqueixa de periodista, considerada dins uns paràmetres pròxims als conceptes esmentats, *ma non troppo*. És cert que hi ha multitud de pel·lícules, sobretot del gènere de *thriller* i *suspense*, que incorporen personatges vinculats al món mediàtic i que en general intervenen en processos de recerca i gairebé sempre en paral·lel a les forces policiaques.

Un director del país, Fernando León –potser també un dia rebrà un

premi a Venècia– rep la Concha de Oro a Donostia-Sant Sebastià per un film sobre aturats. *Los lunes al sol*, aquest és el títol, no copsa en exclusiva l'etiqueta esmentada, sinó que la comparteix amb *Lugares comunes*, d'Adolfo Aristarain, una altra producció que ha quedat a les portes de tots els altres guardons, exceptuant el recollit per Mercedes Sampietro a la millor actriu.

Passem doncs al cicle. S'ha organitzat d'acord amb el Centre d'Estudis Fleming i per tal de celebrar el 30 aniversari d'aquesta Acadèmia. Serà dirigit pel professional del sector, Alejandro Vidal i hem comptat també amb la col·laboració del Sindicat de Periodistes de Balears. D'entrada podem avançar que hi participà gent del prestigi de Pérez de Rozas i Octavi Martí.



*Los lunes al sol.*



# Tardes de fosca

Gabriel Genovart

Quan el director de *Temps Moderns*, per a l'enquesta publicada a la revista en el número corresponent al passat més de juny, em demanà les meves tres pel·lícules preferides de Billy Wilder, vaig tenir molt clar quines eren, sense cap vacil·lació, les dues primeres: *Sunset Boulevard* i *Perdició*. Quant a la tercera, ja vaig dubtar una mica: no sabia ben bé si m'havia de decantar per *El gran carnaval* o si ho havia de fer per *Con faldas y a lo loco*. Finalment, la convicció que, tractant-se del gran mestre vienès, era gairebé imperdonable no incloure al menys una comèdia en l'elecció, inclinà la meua balança cap a la segona d'aquestes dues obres. Però,

si n'hagués hagut de posar quatre, *El gran carnaval* hi anava de segur.

Després, quan es publicaren els resultats, així mateix em vingué un poc de nou que, entre els cinquanta-dos enquestats, *El gran carnaval* no hagués rebut ni un sol vot. Però, si jo mateix l'havia descartada, tampoc no em podia queixar. I, d'altra banda, a la filmografia de Wilder, hi ha tanta obra mestra per elegir!

En tot cas, les meves preferències per aquesta pel·lícula (uns dels fracassos de públic, i de bona part de la crítica, més sonats de la carrera wilderiana) vénen de molt enfora: ni més ni manco de quan, a l'edat de deu o onze anys, la vaig veure per primera vegada. La vaig veure i la vaig viure

com una de les experiències més intenses i angoixoses de la meua infantesa cinematogràfica.

Hi havia, en aquelles tardes dominicals i vilatanes de cinema, algunes pel·lícules que venien a posar un contrapunt de negror a aquells altres capvespres lluminosos en els quals centellejava a la pantalla el fulgor dels herois i de l'aventura. Tardes de pel·lícules negres i d'històries d'antiherois que ens descobrien els aspectes més ombrios i més sòrdids de la condició humana, tot mostrant-nos una realitat descarnada que existia a qualche indret, per sort molt allunyat, del nostre petit món. Era el d'aquella mateixa Amèrica de la qual ens arribaven les pel·lícules i que romania tan



*El gran carnaval.*

*filmax*  
PRESENTA

**KIRK  
DOUGLAS**

**JAN  
STERLING**

**EL  
GRAN  
CARNIVAL**


PRODUCTOR Y DIRECTOR  
**BILLY WILDER**



COLUMBIA FILMS S.A. PRESENTA



**HUMPHREY  
BOGART**



**LLAMAD A CUALQUIER PUERTA**

**JOHN DEREK**

GEORGE MACREADY • ALLENE ROBERTS • SUSAN PERRY  
BASADA EN LA NOVELA "LLAMAD A CUALQUIER PUERTA" DE WILLARD MOTLEY  
UNA PRODUCCIÓN SANTANA  
PRODUCIDA POR ROBERT LORD • DIRIGIDA POR NICHOLAS RAY

*De la foscor d'aquelles ombres –ombres de cinema negre–, sempre han emergit en els meus records tres pel·lícules que vaig viure sota el signe del sofriment i de l'angúnia i amb una profunda implicació emocional amb tot quant succeïa a la pantalla.*

distant de la vida senzilla, rural i plàcida d'un poble de Mallorca de principis dels anys cinquanta.

De la foscor d'aquelles ombres –ombres de cinema negre–, sempre han emergit en els meus records tres pel·lícules que vaig viure sota el signe del sofriment i de l'angúnia i amb una profunda implicació emocional amb tot quant succeïa a la pantalla. Tres pel·lícules que sempre he estat convençut que, d'una manera o altra, marcaren especialment la meua vida. Són *El demonio de las armas*, *Llamada a cualquier puerta* i *El gran carnaval*. Probablement, tots els qui pertanyem a unes generacions que reberen bona part de la seva formació afectiva a través de les pantalles de cine podem reconèixer fàcilment la influència a les nostres vides dels arquetipus heroics que encarnaven models positius de conducta; però potser també hàgim de reconèixer el deute que tenim amb tots aquells altres que ens mostraren, com el protagonista d'*El gran carnaval*, quins eren els paradigmes negatius de comportament que podien conduir els sers humans a l'autodestrucció.

Sempre he pensat que vaig tenir la fortuna immensa d'haver viscut la infantesa a un poble amb una laxitud censora en matèria cinematogràfica que, en contra del que la pedagogia més ortodoxa segurament hagués aconsellat, ens va permetre, als al·lots, veure-ho pràcticament quasi tot. Que jo recordi (fins allà on m'arriba la memòria), el rigorisme censor només es va exercir, en el meu poble d'Artà, amb les pel·lícules següents, a les quals ens hi barraren l'entrada a pany i clau: *Escuela de sirenas* (per increïble que pugui semblar), *Mañana será tarde*, *Cielo sobre el pantano* i *Arroz amargo*. Tret d'aquestes, tota la resta –quina sort!– la poguérem veure sense problemes. La qual cosa ens permeté l'accés a gairebé tot el cinema negre d'una època; un gènere en el qual s'hi enquadraven, a més dels tres films ja esmentats, pel·lícules tan torbadores com totes aquestes que, entre moltes altres del mateix gènere, la meua generació va poder contemplar sense cap dificultat: *La jungla de asfalto*, *Sin conciencia*, *Brigada 21*, *Manos peligrosas*,

*Los sobornados*, *Reto a la muerte*, *Agente especial*, *Atraco perfecto*, *Trágica información*...

Poc més o menys com totes les pel·lícules citades, *El gran carnaval* devia ser un "3" o un "4", qualificacions morals que segons els codis de l'època significaven "para mayores con reparos" i "gravemente peligrosa para todos los públicos", respectivament. (A Artà, aquestes qualificacions s'exposaven el diumenge matí, amb una setmana d'antelació, en el portal de la "Casa d'Exercicis Espirituals", un edifici situat just devora la parròquia, perquè la feligresia, en sortir de missa, quedàs ben assabentada dels riscos que podia córrer la salut de la seva ànima en cas d'anar a veure segons quines pel·lícules).

No sé quina degué ser la "qualificació moral" d'aquella pel·lícula de Billy Wilder al petit tauler de la Casa d'Exercicis –tanmateix, llevat de les persones més beates i piadoses, ningú no en feia cas–, però el cert és que, amb independència dels criteris que pogués manejar aquella censura (i que solien ser summament pintorescs), poques vegades a la història del cinema s'han retratat més durament les misèries morals de la condició humana que a *El gran carnaval*.

Quasi ningú no se salva d'aquestes misèries en aquest film de Wilder realitzat el 1951. Quasi ningú, a excepció d'aquell pobre home, Leo Mimosa (Richard Benedict), atrapat dins una mina per un enterrossall fortuït. La pel·lícula, basada en un fet real, conta la història d'un pe-





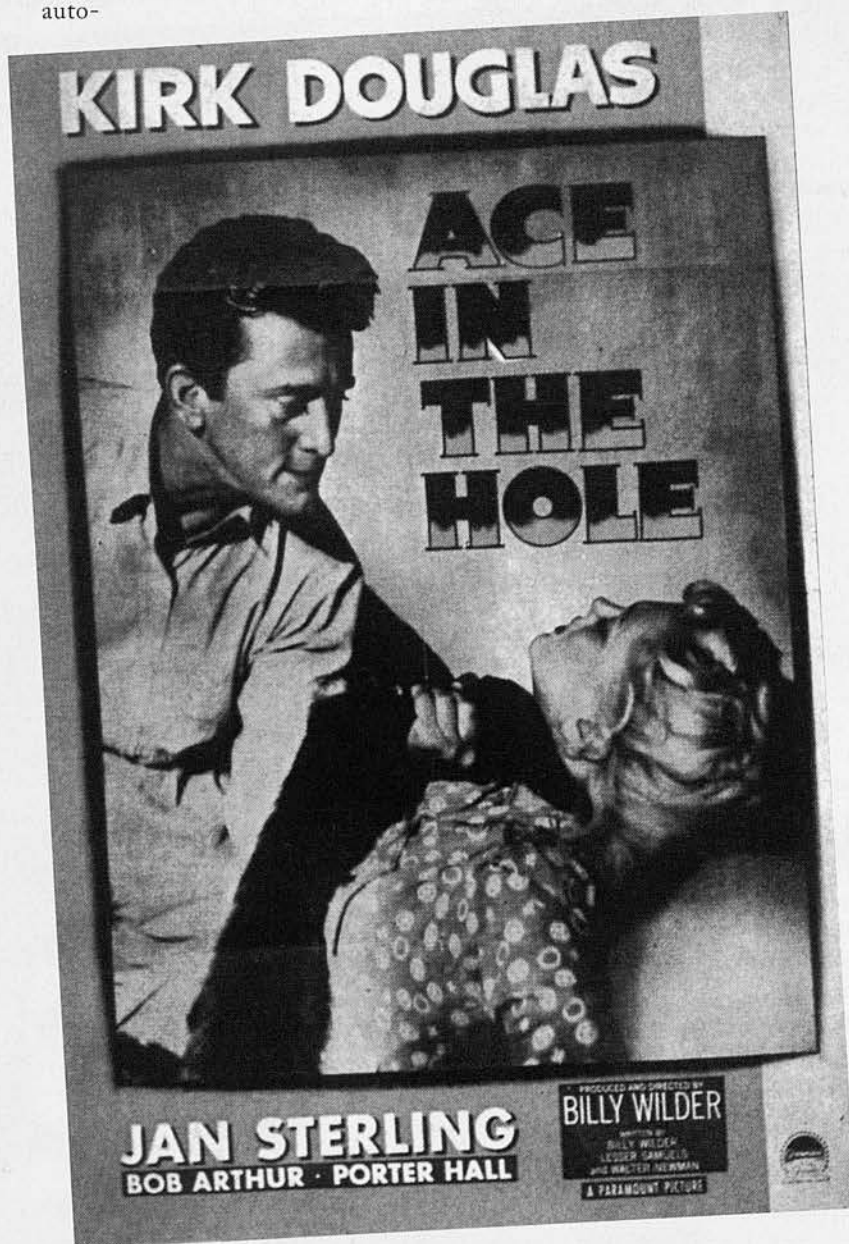
Amb *El gran carnaval*, Billy Wilder va fer el retrat més cru de la seva carrera. No únicament de la societat dels Estats Units, sinó també d'alguns dels aspectes més ombrius de la naturalesa humana.

riodista ambiciós i sense escrúpols, Chuck Tatum (Kirk Douglas), que casualment s'assabenta de la situació desesperada d'aquell home engrunat en el cor d'una muntanya i decideix convertir aquell esdeveniment en la "gran notícia" que va cercant desesperadament per rehabilitar-se en el món de la professió periodística dins el qual havia gaudit abans d'una certa consideració, però ara es troba caigut en desgràcia. Després d'haver llançat als quatre vents, amb tota classe de ribets sensacionalistes, una crònica d'aquell succés, Chuck Tatum decideix manejar la situació de la manera que li resulti periodísticament (i personalment) més convenient i rentable. En primer lloc, aconsegueix dilatar al màxim l'operació de salvament de Leo Mimosa tot convencent les auto-

ritats locals de portar-la a terme per la via més perillosa i complicada (i, a l'ensems, més espectacular i "noticia-ble"): obrir des de dalt de la muntanya un forat amb una màquina perforadora per crear artíficiosament, tot jugant amb el risc del perill real i amb un absolut menyspreu per aquella vida humana que agonitza dins la gruta, el suspens dramàtic de "l'home atrapat a dins la mina que pot romandre a qualsevol moment irremediament sepultat". Per dur endavant el seu propòsit de perllongar la tragèdia fins a l'extrem, Tatum compra la voluntat del *sberiff* local amb l'argument que la publicitat generada per una operació de rescat tan espectacular farà segura la seva reelecció. Al mateix temps, per treure el màxim partit possi-

ble del "costat humà" de la notícia, Tatum convenç Lorraine, l'esposa de Leo (una dona atractiva, cínica i despietada, extraordinàriament interpretada per una sensacional Jan Sterling) que, en contra dels seus autèntics sentiments (i amb la perspectiva dels fàcils beneficis econòmics que se'n derivaran de tot aquell muntatge interessant), faci el paper de la muller amorosa, anguniada per la sort que corre el seu marit. I així comença la fira i la farsa: *el gran carnaval*...

Aviat, a remolc de la notícia convenientment i hàbilment manipulada per Chuck Tatum, acudeixen amb automòbil gents de tots els indrets per viure *de prop* la tragèdia d'un ser humà i les incidències del seu rescat, com si es tractés d'una història més d'aquestes que els conta el cinema, la ràdio o la televisió, però amb l'al·licient morbós, en aquest cas, que aquella història és *real*: un *reality show*, diríem avui. La muntanya dels *Set Voltors* (que així es diu el lloc on ha quedat atrapat Leo Mimosa) es converteix ben prestat en el turó del "*Set Mil Voltors*", amb aquella multitud àvida de melodrama i afamegada de "sensacions fortes" que contempla, amb un clima de bulla i de festa, aquell simulacre de salvament. Chuck Tatum ja té el que volia: totes les grans cadenes d'informació es disputen les seves cròniques i ja torna ser un periodista cotitzat... Fins al moment en què els esdeveniments el sobrepassen i, quan vol rectificar, ja és massa tard. Alhora que ha provocat la llarga agonia i finalment la mort, que hauria pogut ser evitable, de Leo Mimosa, Chuck Tatum ha anat llaurant, cop a cop, la seva pròpia destrucció. El "final feliç" amb el qual sempre havia especulat el periodista per coronar espectacularment tota la seva maquinació, ha resultat impossible i tot no és ara més que un gran fracàs. Amb el pes afeixugat sobre la consciència de la víctima innocent de les seves manipulacions, descarrega la seva ira sobre Lorraine (amb la qual havia arribat a intimar sentimentalment) i aquesta, en defensa pròpia, li clava unes tisores. Amb prou esforços, Tatum, ferit mortalment, aconsegueix arribar fins a la redacció del petit periòdic local que,





**BRODERICK  
CRAWFORD**

**ROSA  
FILMS**

**DONNA  
REED**

**JOHN  
DEREK**



*Trágica*  
**INFORMACION**

**DIRECTOR: PHIL KARLSON**

... la revista *Life*, arran de l'estrena d'*El gran carnaval*, arribà a dir que "el senyor Wilder es mereixeria ser deportat".

dies abans de tota aquella història, l'havia acomiadat. Periodista fins a la fi, arriba amb la "gran notícia": la notícia final del seu fracàs. I un cop és allà, dins les oficines del seu antic diari, l'ambiciós i fracassat periodista es desploma al terra, mort.

Amb *El gran carnaval*, Billy Wilder va fer el retrat més cru de la seva carrera. No únicament de la societat dels Estats Units, sinó també d'alguns dels aspectes més ombrius de la natu-

ralesa humana. El públic nord-americà, que es veié cruelment reflectit a la pel·lícula, abominà d'aquell film. La reacció de molts de sectors de la crítica tampoc no va ser millor i un editorial de la revista *Life*, arran de l'estrena d'*El gran carnaval*, arribà a dir que "el senyor Wilder es mereixeria ser deportat". Wilder ho encaixà tot amb un cert esperit esportiu i va pensar resignadament que "probablement hauria de passar una generació per a

valorar aquella pel·lícula com pertocava". El temps li ha donat tota la raó.

Quan sortíem, a la infantesa, de veure pel·lícules com *El gran carnaval* o altres del gènere negre, ho podíem fer amb el cert alleujament de pensar que totes aquelles misèries eren molt enfora de la vida tranquil·la d'aquella Mallorca nostra d'un temps de postguerra. Altres misèries i mancances hi podia haver —i de fet hi havia—, però no eren aquelles. A poc a

D'*El gran carnaval*, pràcticament hi és tot: la televisió sensacionalista, la premsa groga, l'avidesa malaltissa de reality shows, l'explotació descarada de les intimitats del pròxim...

poc, tot aquell món tèrbol reflectit a les pel·lícules de cinema negre en general (la violència, la delinqüència, les drogues, la marginació, la corrupció...) i a *El gran carnaval* en particular ha arribat, tanmateix, fins aquí.

D'*El gran carnaval*, pràcticament hi és tot: la televisió sensacionalista, la premsa groga, l'avidesa malaltissa de reality shows, l'explotació descarada de les intimitats del pròxim, el xarisme més barater, el culte al poder

i als diners fàcils, la manca d'escrúpols, l'èxit a qualsevol preu i la corrupció i la venalitat de tants de polítics i politiquets —per a més *inri* elegits democràticament (perquè la dictadura ja ho sabem que era corrupta: per pròpia naturalesa, com totes les dictadures)— embolicats cada dos per tres amb dubtoses operacions de tota classe... Si almenys tinguessin la grandesa tràgica del Chuck Tatum de Kirk Douglas!

No sé si a Billy Wilder, davant el rebuig que provocà *El gran carnaval*, li hagués servit de mínim consol el fet que un petit espectador d'una illa llunyana havia quedat impressionat amb aquella pel·lícula i que mai no la podria oblidar.

Un petit espectador que hauria preferit, però, que totes aquelles fosques haguessin romàs sempre, únicament, a la pantalla. ■





# Donostia 2002. 50 anys de festival

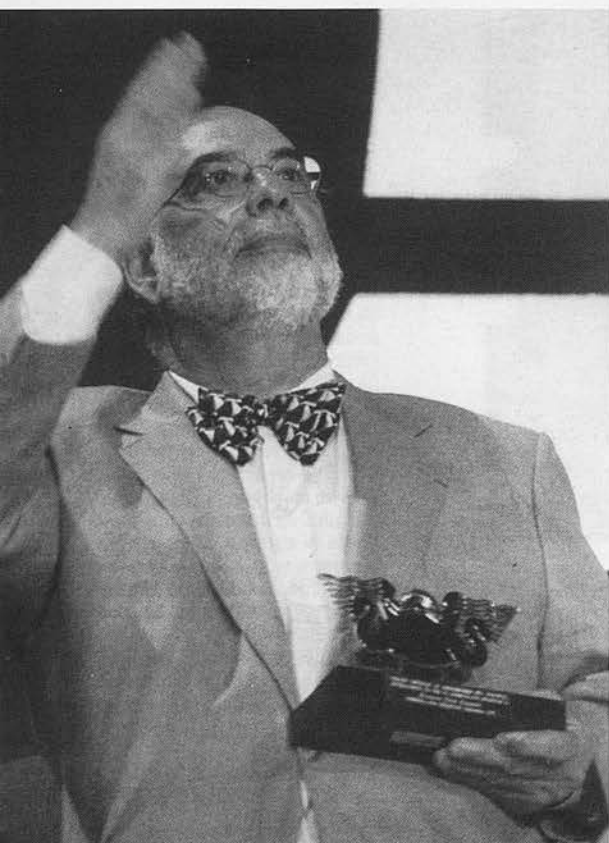
Iñaki Revesado

L'edició d'enguany del festival donostiarra ha estat la número 50, cosa que no s'ha vist reflectida en especials esdeveniments ni actes extraordinaris, fora d'una gran festa celebrada amb el suport extracinematogràfic d'Els Comediants amb un espectacle ple de color i l'actuació d'alguns dels cantants d'aquest país que encara parlen sense avergonyir-se de la seva ideologia d'esqueres, que va resultar breu i decebedor. En el marc d'aquesta festa tengué lloc també un moment culminant, el lliurament del premi del 50è aniversari a Francis Ford Coppola, que recordà emocionat la Conxa d'Or guanyada el 1969 per *The Rain People* (*Llueve sobre mi corazón*). Tret d'aquest acte commemoratiu especial, l'edició d'enguany ha apostat per una continuïtat respecte a les passades edicions pel que fa a la programació de les diferents seccions, per la bona organització que en el seu conjunt s'aprecia en el certamen, així com per l'èxit de públic que també continua

creixent any darrere any (malgrat que, des de les darreres edicions, sembli impossible poder tenir més èxit). En aquest sentit, és emocionant per tots aquells que estimam el cinema, veure com les entrades s'exhaureixen en la majoria de les projeccions, tant per veure pel·lícules premiades prèviament per altres festivals, com per veure la primera obra d'un realitzador colombià de qui ningú no en sap res.

Hi ha hagut grans pel·lícules a Donostia. Seguint un ordre cronològic segons la seva data de projecció, hem de començar parlant de *Lugares Comunes* d'Adolfo Aristarain. L'argentí plenament vinculat a la cita donostiarra (*Un lugar en el mundo* i *Martín H* també participaren en el festival) torna a crear uns personatges actuals amb problemes que a tots ens queden a prop. L'Argentina d'"el corralito" (malgrat no es faci referència a situacions polítiques concretes), obliga un íntegre professor de lletres a agafar una jubilació anticipada i gens desitjada. Aquest professor (Luppi, una altra vegada perfecte) no sap encaixar l'obligat retir, ja que encara se sent totalment vàlid i amb ganes de continuar ensenyant els seus alumnes tot el que s'amaga darrere les obres de la literatura. Sense possibilitat de donar volta a la situació, el personatge lluitarà per mantenir-se íntegre i fidel a la seva ideologia, als seus amics i, sobretot, a la seva companya (Mercè Sampietro). Aristarain fa una crida a la necessitat que les persones continuïn defensant la seva dignitat per molts que siguin els cops que la vida ens dona. Precisament la defensa de la dignitat com a éssers humans és també el tema central de *Los lunes al sol*, del ja imprescindible Fernando León de Aranoa. Els diàlegs del film són extraordinaris i plenament vigents. En aquest cas són un grup de treballadors de les drassanes d'una ciutat del nord d'Espanya els que veuen com de cop la seva vida ha perdut un dels motors que els ajuda a continuar endavant, en tancar-se les drassanes on fan feina. Tot això té unes repercussions sobre cada un d'ells i de les seves famílies. Malgrat el tema no convida a fer rialles, el cert és que el personatge de Santa (interpretat per Javier

Bardem), dins la seva impotència i amargor per no saber com encarar la nova situació, és qui amaga la força suficient per tirar del grup i qui conserva un sentit de l'humor intacte, que és un contrapunt calculat per als moments més durs i amargs del film. Cal fer referència al magnífic treball de tots els actors i la extraordinària creació que fa Nieve de Medina de l'únic personatge femení amb un mínim d'importància, que demana ser desenvolupat per convertir-se en protagonista d'una futura pel·lícula que de la mà de Fernando León es convertiria en el magnífic retrat d'una dona lluitadora. *The winter song* de l'iraniana Farhad Mehranfar és una nova prova de la força d'una cinematografia present en tots els festivals i que assoleix en molt de casos estrenar comercialment els seus films més enllà de les seves fronteres. L'estada d'una mestra en la casa d'una família composta per la mare viuda i els seus cinc fills, allunyats de qualsevol nucli de població i durant un llarg i dur hivern, serveix per mostrar-nos un seguit de situacions quotidianes en la vida d'unes persones que viuen envoltades d'una naturalesa dura i hostil. És un film senzill, només un bocí de vida. *Open Hearts* de Susanne Bier és un nou treball emmarcat dins el corrent *Dogma 95*. Un desgraciat accident fa que un jove ple de projectes de futur es quedi tetraplègic. Aquest fet té unes conseqüències evidents en la seva vida, però també en un seguit de persones que l'envolten i que veuran com les seves existències es compliquen sense que sigui possible tornar enrere. En la pel·lícula es desenvolupa una història d'amor, emotiva i plenament creïble. De Jean Pierre Sinapi (realitzador de *National 7*) hem pogut veure una altra pel·lícula majúscula, *Vivre me tue*. Inspirada en una novel·la homònima de Paul Smail, ens descriu l'entrançable relació de dos germans que cerquen la manera d'assegurar-se el seu futur laboral i personal. La relació dels germans es basa en el respecte i l'admiració mútua i en l'ajuda que es donen en tot moment malgrat les adversitats. El final del film, excessivament tràgic, és tal vegada l'únic emperò d'una excel·lent pel·lícula

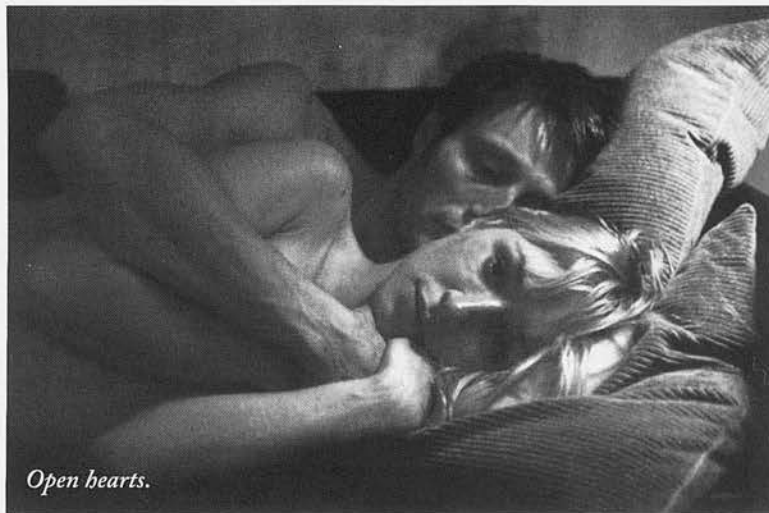


la. *Balzac et la petite tailleuse chinoise* és una coproducció entre França i Xina dirigida per Dai Sijie. Es tracta de l'adaptació d'uns dels llibres més venuts el darrer any a França i també a Europa. Pels que coneixeu el text, cal dir que ens trobam davant d'un dels pocs casos en què l'adaptació no desmereix gens el text original. Dos joves, Ma i Luo, que provenen de famílies considerades reaccionàries pel règim comunista xinès són enviats a un racó perdut de les muntanyes per reeducar-se i conèixer com viuen els més desfavorits. Allà quedaran seduïts per la senzillesa i la bellesa d'una jove costurera. De la pantalla brollen rius de sensibilitat que acompanyen les petites històries amb què els joves saben guanyar-se la costurera i els seus veïns, històries robades dels grans clàssics de la literatura universal: Balzac, Flaubert, Dumas... És un film que en la bellesa de les seves imatges i en la senzillesa de la seva proposta recorda altres films orientals, com ara *El olor de la papaya verde* o *Pleno verano*. *Raising Victor*

*Vargas* s'enquadra dins el cinema nord-americà independent. Obra de Peter Sollett que segueix la vida d'una família composta per una padrina i els seus tres néts adolescents que desporten a la vida i al sexe. Ambientada en un barri de població llatina de Nova York, hi assistim als problemes entre generacions distants en què la padrina intenta que els nins duguin una vida d'acord amb els sentiments religiosos que ella posseeix i on els nins cerquen resoldre a la seva manera els problemes propis de la seva edat com enfrontar-se al primer enamorament i al descobriment del seus propis cossos.

Dins un segon grup de pel·lícules interessants està *El crimen del Padre*

*Amaro* de Carlos Carrera, que arribà a Donosti precedida d'una absurda polèmica despertada a Mèxic com a conseqüència del seu contingut, en què un jove capellà (Gael García Bernal) s'enamora d'una joveneta molt pietosa. El problema del film és que intenta ocupar-se d'arguments secundaris que fan perdre l'atenció sobre el tema central, sense que ells serveixin en absolut a donar més interès al conjunt, al contrari, tot acaba per resultar excessivament llarg i a estones, fins i tot, avorrit. *Aro Tolbukin*. *En la mente del asesino* era l'esperat treball que ha codirigit Agustí Villaronga, juntament amb Lydia Zimmermann i Isaac P. Racine. *Aro Tolbukhin* és un personatge real que va



morir executat per cremar un pavelló sanitari en què hi havia set persones. L'aproximació a aquest personatge es fa des d'un gènere que podríem qualificar de fals documental, sobretot a la primera part del film, en què una sèrie de persones que conegueren Aro donen a la càmera el seu parer sobre el personatge. Hi ha una segona part, en què es recrea la infantesa i l'adolescència d'Aro segons el seu propi relat, on sembla trobar-se més clarament l'empremta de Villaronga. El resultat és interessant i es manté de manera continuada la intensitat del relat. Chen Kaige ha presentat, després de la seva aventura americana amb *Suavemente me mata*, *Han Ni Zai Yiki* (o *Together*). El jove Xiochun va

fins a la capital acompanyat de son pare, per tal de donar continuïtat a la seva carrera com a violinista, després de guanyar tots els premis d'àmbit local. Allà assistim a la vida del pare i del fill intentant obrir-se un nou camí que dugui Xiochun a l'èxit desitjat. La cinta arrossega un metratge excessivament llarg, cosa que afebleix la qualitat del film, però és, en qualsevol cas, un treball òptim i recomanable. El Gran Premi del Jurat del darrer festival de Cannes va ser per a *Un hombre sin pasado* d'Aki Kaurismaki. El seu protagonista és un home que en ser atacat per un grup de *skins* rep un cop en el cap que el fa perdre la memòria i així la seva identitat. Ajudat pels més desfavorits, es

crea una nova família amb persones que viuen de manera precària en *roulottes* rovellades. El món de Kaurismaki torna a repetir-se amb personatges desposseïts de recursos, en unes atmosferes fredes, gelades i amb uns diàlegs que serveixen per expressar només el que és més elemental. També com és en ell habitual, tota la

cinta està amerada del sarcasme i sentit de l'humor que el caracteritza. Es pot pensar que el premi de Cannes va ser més bé el reconeixement a un realitzador amb una obra peculiar que no un premi pels valors específics del film. *Les diables* de Christophe Ruggia és un relat d'extrema duresa, centrat en la vida de dos germans (un nin i una nina) preadolescents que al llarg de la seva vida han fugit dels diferents centres on han estat internats per tal de poder estar sempre junts i poder trobar la casa familiar, la dels pares que els van abandonar. És un film agosarat en el seu plantejament i en la seva resolució, en què es tracta de reflexionar sobre les grans mancances d'aquesta opulenta Europa, sobretot

quan ha de donar resposta als problemes de persones que es troben en situacions extremes, i critica tot el tramtat institucional i burocràtic existent en relació a l'assistència social i específicament en l'atenció als infants.

El treball més decebedor va ser *Auto Focus* de Paul Schrader, que, a priori, era un dels que havia creat més expectatives. Bob Crane, el protagonista, és un agraciat i conegut actor que s'introdueix, a través de les influències d'un amic, dins una espiral que el condueix a la seva destrucció. Oblidant la seva dona i els seus fills, decideix donar sortida al seus instints i necessitats més primàries fent del sexe la seva única preocupació, el seu objectiu pel qual viure. El problema és que la creació feble del personatge el fa ser caricaturesc i tot esdevé en una simple repetició d'orgies ridícules mentre la seva vida i la seva carrera s'aboca al fracàs. Només en els darrer vint minuts es deixa veure a la pantalla el bon cinema a què ens té acostumats Schrader, apareixent de cop trets del seu univers tancat, fosc, inquietant...

ajudat de la música d'Angelo Badalamenti de la qual fins aleshores ni tan sols ens adonam. Buida, absurda, avorrida és *El Leyton*, amb què el cinema xilè pretenia aconseguir el mateix èxit de l'any passat. El seu realitzador, Gonzalo Justiniano, va admetre que qualsevol semblança amb el moviment *dogma* es devia a la manca de mitjans materials per realitzar el film, que intenta ser simpàtic i guanyar-se la complicitat de l'espectador, però que no assoleix ni molt manco els seus objectius. *La vie promise* està feta per engrandir encara més la seva actriu protagonista, Isabelle Huppert. No obstant, davant la falta d'un bon guió i d'una realització perduda, el treball de la protagonista queda totalment deslluït. Des-

prés d'haver-la vista en *La pianista* poc o res s'ha hagut de esforçar per donar vida a aquesta prostituta en continua fugida, juntament amb la seva filla i amb un delinqüent de bones maneres. Unes propostes similars les hem trobades en tres films de diferent origen: l'argentina *Un día de suerte* de Sandra Gugliotta, la canadenc *Yellowknife* de Rodrigue Jean i l'escoesa *Morvern Callar* de Lynne Ramsay. Els protagonistes de totes elles són joves de diferent sexe i condició que fugen dels seus orígens intentant cercar la seva identitat. El problema és que en tots els casos aquesta, en principi, interessant recerca es converteix en un conjunt de doï, transgressions infantils i comportaments absurds. Tampoc ha estat a l'alçada

que convida, si cal, encara més a l'avorrimment.

El festival ha dedicat enguany les seves tradicionals retrospectives a Coppola, Michael Powell i Volker Schlöndorff; ha servit com cada any, des de la seva secció *Made in Spanish*, per conèixer les darreres produccions d'Amèrica Llatina i el glamour ha vingut donat de tot un seguit d'actors nacionals i dels premis Donostia que enguany han recaigut en mans de Dennis Hopper, Jessica Lange i Bob Hoskins, tots ells actors crítics amb Hollywood, en especial la protagonista de *Frances*, que amb unes declaracions contràries a la política nord-americana (va declarar que odiava Bush i que en aquest moments s'avergonyeix de la seva nacionalitat)

es va guanyar les simpaties del públic i dels professionals.

Tancada l'edició 50a, val a dir que la manca d'esdeveniments especials ha estat substituïda per una selecció de pel·lícules excel·lent. Qui subscriu aquest article, no ha faltat a la cita donostiarra des de fa vint anys i no



Mercè Sampietro, Conxa de Plata a la millor actriu, entre Luppi i Aristarain.

del que es preveia la tornada de Basilio Martín Patiño amb *Octavio*. L'estada a Salamanca d'un intel·lectual amb una gran experiència política formada en escenaris on s'han produït esdeveniments importants en l'última part del segle XX (Colòmbia i la guerrilla, les matances indiscriminades a Bòsnia o la caiguda del mur de Berlín) serveix per reconstruir el seu passat personal lligat a la ciutat de Salamanca. El vol de la pel·lícula es massa intel·lectual i esdevé finalment una preciosa postal de l'arquitectura salmantina, adornada d'uns acompanyaments musicals operístics amb un volum que impedeix sentir els diàlegs, i amb una veu en *off* conductora de la història del protagonista (Miguel Ángel Solá), mancada de tonalitats

recorda cap altra edició en què les cintes projectades hagin assolit el nivell interessantíssim, bo, excel·lent en molt de casos que s'ha aconseguit enguany. A més a més, per enlluir encara més el resultat final, el palmarès atorgat pel jurat ha agradat a tothom.

- **Conxa d'Or a la millor pel·lícula:** *Los lunes al sol* de Fernando León de Aranoa
- **Conxa de Plata al millor director:** Chen Kaige per *Together*
- **Conxa de Plata millor actriu:** Mercè Sampietro per *Lugares Comunes*
- **Conxa de Plata millor actor:** Liu Peiqi per *Together*
- **Premi Especial del Jurat:** *Historias mínimas* de Carlos Sorín ■



Primera plana.

Matias Vallés

Les activitats centrals de la nostra vida no són aquelles la mecànica de les quals dominam, ni tan sols les que més temps ens consumeixen. Ens definim en les disciplines en les quals ens atrevim a imposar el nostre criteri, és a dir, el nostre arbitri, és a dir, la nostra arbitrarietat. El cinema i la premsa, en el meu cas, fins i tot per damunt del surf i l'espeleologia. Així i tot, m'ha costat més del que em pensava trobar un vincle entre tots dos. Que existeix, per descomptat, més enllà de les extraor-

dinàries pel·lícules amb rerefons periodístic —*Primera plana* i *Todos los hombres del presidente*, entre les incloses en el cicle que justifica aquest article, *Más dura será la caída* i *Todos los hombres del presidente*, entre les absents—, i de l'atenció bavejant i submissa dels periòdics davant els productes recents d'Hollywood, la fàbrica de malsons.

Per sortir-se'n, haurem de pactar una solució de compromís. Acceptem que existeix un corrent subterrani que uneix la premsa i el cinema, i que aquest autor la percep, però

que és incapaç de detallar-la en aquest moment. Els suports de cel·lulosa i cel·luloide desencadenarien les al·literacions d'un Cabrera Infante, i també podríem recórrer a la propensió d'ambdós mitjans a oferir versions més coherents que veritables de la realitat. Una altra coincidència és la tolerància que mostrem envers un i altre. "Mai no hi ha una pel·lícula dolenta", predicava Alfonso Reyes, i fins en el pitjor dels periòdics trobam una gasetilla que desperta el nostre interès. De fet, és més fàcil estimar un tret in-

*Billy Wilder, que va ser periodista en el Berlín de la seva joventut, descriu a la perfecció la submissió de qualsevol sentiment o debilitat personal a la notícia.*

teressant en el pitjor dels periòdics que decidir quin és el pitjor dels periòdics.

Arriscant un poc més, cinema i premsa preserven el salvatgisme dels pioners, el privilegi de la insolència. Ni el teatre, ni la universitat, ni tan sols l'Església Catòlica disposa ja de la possibilitat d'escandalitzar-nos amb la provocació químicament pura de la pantalla i els mitjans, fusos en aquest híbrid de la informació i espectacle que anomenem *infotainment*. Enfront de la regimentació ambiental, la igualació de tot col·lectiu humà a un exèrcit, aquests dos desbaratadors operen des dels marges de la impunitat, per moltes lleis d'honor calderonià o codis Hays que intentin mesurar la durada o profunditat de les besades.

La premsa és el western de la vida quotidiana. Una eterna pugna pels

espais oberts, o una fuga de les "habitacions plenes de fum", per al·ludir a la metàfora que emprava Ben Bradlee per referir-se a la corrupció. Seria més breu apel·lar a la llibertat, però aquesta magnitud solament adquireix definició quan la perds, i és utilitzada per la majoria de les arts —la pintura, sense anar més enfora— per justificar la llibertat de ser covard. O de ser abstracte. La connexió amb les pel·lícules de l'Oest radica també en la simplicitat expressiva dels mitjans de comunicació i del cinema, que mai no tenen una justificació per no ser compresos. Els dos han d'arribar a tot el món, són autocontinguts, fins i tot justiciers.

*Primera plana* és un exercici magistral sobre el funcionament jeràrquic d'una redacció. Tots els periòdics varen tenir un moment o altre un director com Walter Matthau, i per-

deren la seva ànima quan es va jubilar o es va morir.

Billy Wilder, que va ser periodista en el Berlín de la seva joventut, descriu a la perfecció la submissió de qualsevol sentiment o debilitat personal a la notícia. En els quasi trenta anys transcorreguts des d'aquesta pel·lícula i *Todos los hombres del presidente*, no s'ha filmat una obra mestra sobre cinema i premsa de la talla d'*El dilema*. A més, el títol de Mann sintetitza la circularitat de la relació entre ambdós mitjans —per si no queda clar, el periodisme és avui un gènere de ficció, i el cinema funciona com una varietat del reportatge—. El guió de la cinta parteix d'un article publicat a *Vanity Fair* i, en un admirable exercici, retrata a la perfecció la perversió del darrer escaló de la premsa seriosa abans de convertir-se en espectacle, el cèlebre programa *Sixty minutes*. ■



Marti Martorell

Aquest curs 2001-2002, el Servei d'Activitats Culturals de la Universitat de les Illes Balears organitza, amb la col·laboració de l'Obra Social i Cultural de «Sa Nostra», la quarta edició del Cinamacampus.

Com les dues edicions anteriors, el Cinamacampus d'enguany inclou tres cicles diferents: «Cinema d'animació: dels anys noranta fins a l'actualitat» (a càrrec de qui subscriu aquestes línies); «Cinema asiàtic actual» (a cura de Josep Carles Romaguera) i «Cinema francès després de la "Nouvelle Vague"» (dirigit per Magdalena Brotons).

Després de tres edicions de Cinamacampus, per primera vegada, gràcies al primer cicle esmentat, hi fa acte de presència l'animació, un tipus de cinema molt de temps marginat i destinat bàsicament a entretenir els in-



fants, quan a la resta d'Europa i del món té la mateixa categoria que les pel·lícules no animades. L'objectiu principal d'aquest cicle és, doncs, apropar-s'hi des de diferents cultures i tècniques i oferir una visió de l'evolució de finals dels anys vuitanta fins ara. S'hi podran veure les pel·lícules: *The Iron Giant (El gigante de hierro)*, 1999, de Brad Bird (projecció: 15 d'octubre); *Titan AE* (2000), de Don Bluth i Gary

Goldman (projecció: 22 d'octubre); *Toy Story* (Juguets, 1995), de John Lasseter (projecció: 29 d'octubre); *Toy Story 2* (1999), també de John Lasseter (projecció: 5 de novembre); *Shrek* (2001), d'Andrew Adamson i Vicky Jensen (projecció: 12 de novembre); *The Nightmare Before Christmas (Pesadilla antes de Navidad)*, 1993, de Henry Selick (projecció: 19 de novembre); *Chicken Run (Evasión en la granja,*

2000), de Nick Park i Peter Lord (projecció: 26 de novembre); *Tonari no Totoro (My Neighbor Totoro)*, 1988, de Hayao Miyazaki (projecció: 3 de desembre); *Metropolis* (2001), de Rintarô (projecció: 10 de desembre) i, com a projecció final, es farà una mostra de curts d'animació fet a la Universitat de les Illes Balears, difícilment accessibles si no és a través de festivals o de programes de televisió de visió minoritària.

El segon cicle, «Cinema asiàtic actual», és una mostra de pel·lícules actuals de diferents països asiàtics (com ara Taiwan, Corea o el Japó) que permetrà veure un tipus de cinema que, tret de casos molt concrets, a penes té presència en les sales comercials,

Finalment, el cicle «Cinema francès després de la "Nouvelle Vague"» servirà per fer un seguiment dels principals autors francesos que començaren a dirigir pel·lícules després, i, potser, contra, la *Nouvelle Vague*.

Les projeccions es faran cada dimarts a les sis de l'horabaixa a la sala d'actes de Son Lledó i, abans de la projecció de la pel·lícula, se'n farà una presentació. ■





# Les ciutats i el cine: Budapest

Jordi Martí

La Història, parafrasejant més o menys George Steiner, sempre ha passat pels carrers de Budapest arrossegant-ho tot al seu pas, persones, edificis, esperances i records, com les aigües del Danubi quan els déus centreeuropeus, irats, decideixen que plogui més del compte. Budapest ha sofert tres grans destruccions des del segle XVI, quan encara Buda i Pest eren dues ciutats diferents, separades per la presència imponent del riu. El 1541 Solimà el Magnífic ocupa Buda i reconverteix la seva arquitectura al gust otomà. El

1686 les tropes austríaques conquereixen novament la ciutat i tornen a fer el mateix que els turcs: destruir quasi tots els edificis musulmans. El 1944, quan els nazis abandonen la ciutat, dinamiten tots els ponts sobre el Danubi i la major part dels edificis emblemàtics. Alliberats finalment del terror nazi, els habitants de la ciutat varen haver de patir la dominació dels soviètics. Quan, el 1954, els hongaresos intentaren agafar el timó del seu propi futur, varen sofrir la invasió dels tancs del pacte de Varsòvia i la imposició d'un govern estalinista. Les ferides d'aquesta boja cavalcada

de la història són ben visibles encara als carrers de la ciutat, a la major part del edificis històrics, que no en són, d'històrics, perquè varen haver de ser reconstruïts fa 20 o 30 anys, i al caràcter marcadament malencòlic dels seus habitants. Un context històric gens favorable al desenvolupament normal d'una cinematografia nacional, ja que, més que qualsevol altra manifestació artística, el cine necessita la infraestructura d'una indústria que el faci viable, una infraestructura difícil de mantenir a un país que de forma tan directa ha sofert els cataclismes de la Història recent.



Durant el període anterior al 1945, quan Budapest era una de les ciutats més belles de Centre-europa, amb una estructura urbana de bulevards i palaus similar a París, la producció cinematogràfica va tenir un paper purament testimonial.

Durant el període anterior al 1945, quan Budapest era una de les ciutats més belles de Centre-europa, amb una estructura urbana de bulevards i palaus similar a París, la producció cinematogràfica va tenir un paper purament testimonial. L'escassa producció de pel·lícules s'explica per la proximitat de Viena i Berlín, que amb una indústria cinematogràfica molt més potent, constituïren dos pols d'atracció envers els directors i actors hongaresos, que emigraren a aquestes dues ciutats, moltes vegades com una primera passa abans d'instal·lar-se definitiva-

ment a Londres o Hollywood. Aquest és el cas dels germans Korda, de Emeric Pressburger o de l'actor Bela Lugosi.

Bela Lugosi, que s'havia format com a actor al Teatre Nacional de Budapest, va emigrar el 1919 a Viena i Berlín, on va treballar a les ordres de Murnau, entre d'altres. El 1921 viatja a Nova York, on aconseguix el major èxit de la seva carrera el 1929 quan interpreta a Broadway la versió teatral del *Dràcula* de Bram Stoker. El 1931 filmarà la versió cinematogràfica de Tod Browning, amb una repercussió tan gran que Lugosi quedarà ja encasellat a papers de terror, fins a la seva mort, morfinòman i arruïnat, el 1956. Una excepció va ser el seu paper a la comèdia *Ninotchka* (1939) d'Ernst Lubitch, junt amb Greta Garbo, una actriu que, com Lugosi, no semblava d'entrada apropiada per un sol còmic. Però a les ordres de l'extraordinari geni de la comèdia que era Lubitch tots dos se'n varen desfer prou bé.

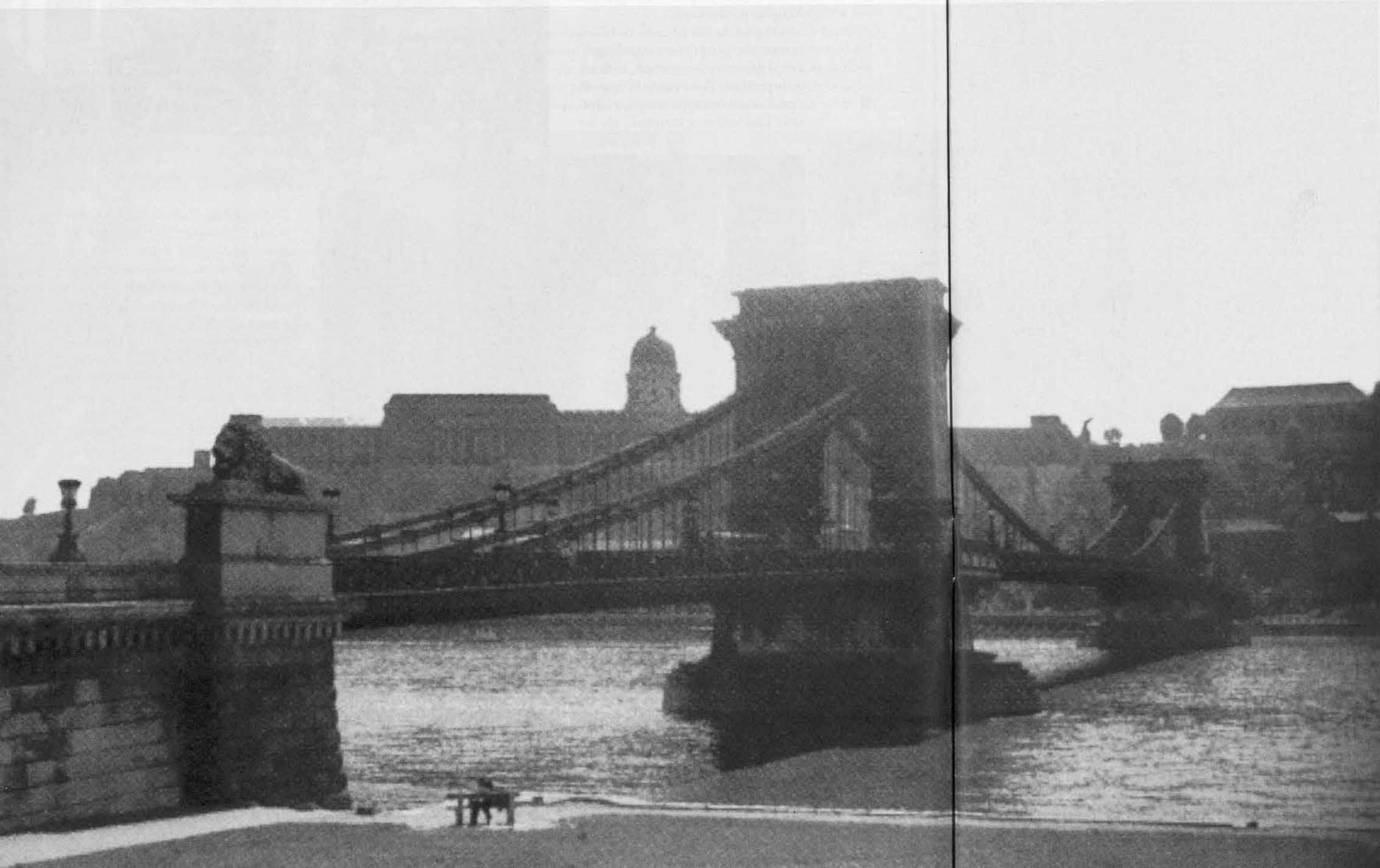
Emeric Pressburger, que va assolir un cert ressò com a escriptor al seu Budapest natal —firmant alguns llibres amb el seu germà Giorgio—, va associar-se, després d'instal·lar-se a Londres, amb el director Michael Powell. Aquest duet filmarà algunes de les pel·lícules mítiques de la cinematografia anglesa, com *El espia negro* (1939), *Los invasores* (1941), *Narciso negro* (1947), *Las zapatillas rojas* (1948) o *Los cuentos de Hoffman* (1951). Les pel·lícules de Powell i Pressburger han patit fins fa poc el desprestigi d'una bona part de la crítica que, carregada de prejudicis, considerava massa infantil la seva fantasia i el seu lirisme optimista. Ara sembla que alguns estudis recents recla-

men una major atenció envers elles.

Alexander Korda —així com el seu germà Zoltan, encara que en un grau menor— va desenvolupar tota la seva carrera cinematogràfica a Londres, primer com a director, amb pel·lícules mítiques com *La vida privada de Enrique VIII* (1933) dirigint un Charles Laughton en el millor moment de la seva carrera, i, després, com a productor, amb films tan inevitables a qualsevol història de la cinematografia mundial, com *El tercer hombre* (1949), escrita per Graham Greene i dirigida per Carol Reed, pel·lícula de la qual ja n'hem parlat amb més extensió al capítol dedicat a Viena (*Temps Moderns*, núm. 79).

L'època comunista, amb una producció estatal de films propagandístics, dirigits ideològicament, no va ajudar al desenvolupament d'una cinematografia important a Hongria. L'Estudi Bela Balász, creat l'any 1958, va ser una excepció, ja que permetia als joves cineastes la recerca de noves formes d'expressió al marge del realisme socialista oficial. D'aquí varen sorgir la major part dels directors que, durant la dècada dels 80, formaren l'anomenada Escola de Budapest: Márta Mészáros (*Diario íntimo* i *Diario de mis amores*), Károly Makk (*La elección de Hanna B.*, premiada a Cannes el 1982), Pál Sándor (*Miss Arizona*) i, sobretot, István Szabó.

La major repercussió internacional del cine de Szabó es deu a la concessió de l'Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa al seu film *Mephisto*, extraordinària recreació de la novel·la homònima de Klaus Mann, sobre un actor —protagonitzat de forma supèrba per Klaus M<sup>a</sup> Brandauer— que pacta amb el nazisme a canvi de fama i reconeixement social. *Mephisto* era la primera part d'una trilogia que, amb el mateix equip, István Szabó va anar rodant en anys successius: *El coronel Redl* i, finalment, *Hanusen, el adivino*. Les pel·lícules posteriors de Szabó, generalment coproduccions amb altres països, no han fet més que confirmar l'extraordinari interès d'un director i d'una cinematografia, l'hongaresa, que s'hauria de tenir més en compte. ■



Després de gairebé tres anys d'escriure diferents articles sobre cinema, vaig parlar amb en Jaume Vidal, director d'aquesta revista, per plantejar-li un canvi: fer la crítica d'algunes de les pel·lícules que s'estrenen cada mes. Ens vàrem posar d'acord i, per tant, a partir d'aquest mes trobareu el comentari de tres o quatre de les estrenes del mes anterior a l'edició de la revista.

Abans de fer les primeres crítiques, però, m'agradaria explicar què entenc per crítica cinematogràfica.

No és un ànim censor, evidentment, tot i que alguna després d'haver vist segons què, m'hauria agradat molt prohibir l'exhibició d'una pel·lícula determinada perquè no es tudàs una sala on s'hi hauria pogut projectar una altra pel·lícula que, per problemes de quotes i altres excuses dels exhibidors, no s'ha arribat a projectar a Mallorca (i ja no parlem de la política de projeccions a Menorca i Eivissa).

La definició més propera que entenc per crítica cinematogràfica és la d'exercici literari, és a dir, intentar reflectir mitjançant paraules allò que ha produït en l'espectador el visionat d'una pel·lícula. Un exercici estilístic, però, acompanyat també d'un sentit pràctic: recomanar, directament o de manera més subtil, al lector si val la pena o no anar a veure la pel·lícula. I aquí es planteja el dubte de saber quins són els elements que fan que una pel·lícula sigui recomanable o no. Per mi, principalment només



n'hi ha un, bàsic i que es redueix al fet que la pel·lícula no enganyi l'espectador. En altres paraules, no es pot vendre una pel·lícula com *L'atac dels clons* amb l'afirmació que és molt innovadora. Per què? Pels efectes especials? Es pot dir que, en tot cas, és entretinguda i que té molt d'artifici, però no treu cap enlloc. Més innovadora va ser, per exemple, *Sunrise (Amanecer)*, que també ja incloïa efectes especials, però sí que va més enllà de fer passar l'estona. Si volen vendre els productes (i en tenen tot el dret), que ho facin bé, però sense considerar que l'espectador no hi és del tot.

Aquesta capacitat de dilucidació no és innata, sinó simplement el fruit de l'acumulació d'hores de veure dues o tres pel·lícules a la setmana gairebé vint anys. D'aquesta experiència he extret que, encara que facilita la feina, no és convenient jutjar les pel·lícules per la temàtica que tracten, i més ara, en una època en què impera la moda del que és *políticament incorrecte*: si una pel·lícula és simplement un pamflet en contra de la pena de mort, és una bona pel·lícula; en canvi, *The Birth of a Nation (El nacimiento de una nación, Griffith, 1915)*, com que justifica el Ku Klux Klan, és una pel·lícula dolenta. I la crítica no és fer valoracions morals sobre el tema, sinó considerar simplement si la pel·lícula funciona o no cinematogràficament i la resta, discussions per a teòlegs i moralistes.

I ja, sense cap més dilació, la primera crítica d'aquesta secció.

Tan poc rendible és deixar una sola pantalla a qualsevol multisala per a les versions originals i haver-nos de conformar amb les estrenes no doblades, de cada vegada més escasses, dels cinemes Renoir?

## Road to Perdition

Segona pel·lícula de Sam Mendes, director de la controvertida *American Beauty*, que ha begut del cinema negre clàssic americà no per fer una pel·lícula sobre gàngsters, sinó sobre les relacions que s'estableixen entre pares i fills i allò que ocorre quan aquests darrers se senten traïts pel pare.

Una primera cosa que s'ha d'agrair és que no es tracta d'una altra *American Beauty* (això no ho dic perquè no m'agrada aquesta pel·lícula, ans al contrari, per mi una de les millors estrenes del 2000), sinó que Mendes

fa un altre tipus de pel·lícula en què destaca sobretot el bon maneig que fa dels elements narratius clàssics tot just esmentats, és a dir, fa creïble la història sense que es noti un encarament provocat per un excés de seguiment de les formes de narració que homenetja. De fet, a més, la fotografia també hi té molt a veure. No conec el material primer de què parteix aquesta pel·lícula (una novel·la gràfica, més que no còmic, deguda a Max Allan Collins i Richard Piers Rayner), però sembla que, ja des de les

primeres escenes, la tasca del director de fotografia, Conrad L. Hall, ha volgut reflectir-ne l'origen, repte que supera amb escreix.

Hi fa molt també la presència de tres actors que interpreten força bé el paper que tenen encarregat: el protagonista Tom Hanks (Michael Sullivan); Jude Law (l'assassí a sou Harlen Maguire) i, especialment, Paul Newman (el cap de la màfia John Rooney), com a mostra, la mirada que fa quan Tom Hanks l'apunta amb la metrallera i sap quin final li espera.

Ara bé, sí que hi ha una persona que ha repetit la tasca que va fer a *American Beauty* i és el músic Thomas Newman. Em va ser difícilment superable no relacionar les dues composicions que fa servir en una i altra pel·lícula, quan *Road to the Perdition* necessitava potser un tractament musical més neutre i no tan marcat.

La llàstima principal, però, és que ens hagin privat aquí de la versió original. Sobretot és inversemblant el doblatge de la veu en *off* que tanca i obre la pel·lícula: sense sarcasme, sembla que el nin que conta la història és a punt de morir, quan en la versió original això no ocorre, perquè té la veu que se sent durant tota la pel·lícula...

Tan poc rendible és deixar una sola pantalla a qualsevol multisala per a les versions originals i haver-nos de conformar amb les estrenes no doblades, de cada vegada més escasses, dels cinemes Renoir? ■



J.C. Romaguera

Sense obviar que cada una de les obres d'Eric Rohmer és independent i posseeix una entitat per si mateixa, també és veritat que, el fet que, en diferents conjunts, les agrupi al voltant d'un eix comú i les distribueixi sota un títol conjunt, les enriqueix i les eleva a un nivell superior, més complexa, a causa dels seus vincles referencials amb la resta de pel·lícules que constitueixen la sèrie. Als anys seixanta, els *Contes morals* eren un total de sis llargmetratges, que reflexionaven sobre les contradiccions del moment, i als anys vuitanta, sota el títol global de *Comèdies i proverbis* agrupà un altre conjunt de sis llargmetratges, que també analitzen el present més immediat i, sobretot, la joventut de l'època. Tan sols durant la dècada dels setanta, període que no l'interessà en absolut, Rohmer llençà una mirada retrospectiva a l'època medieval, com a *Perceval le Gallois*

(1978), i una altra a les acaballes del segle XVIII, com *La marquesa d'O...* (1976). L'últim cicle que va concloure el cineasta és el que pertany a la dècada dels noranta i l'enunciat comú del qual és el de *Contes de les quatre estacions*, un conjunt de pel·lícules que sintetitzen, en part, l'estil i els temes que ha desenvolupat al llarg de la seva constant i original trajectòria.

Com ja el nom mateix indica, el cicle està compost per quatre pel·lícules, en cada una de les quals l'argument es desenvolupa en una determinada estació de l'any. La primavera, l'hivern, l'estiu i la tardor, configuren, per aquest ordre, una espècie de tetralogia estacional, en què el cineasta francès segueix fidel als seus principis estètics, conseqüència aquesta d'una estricta actitud ètica amb la qual afronta el seu treball. Una estètica que pot ser qualificada, de manera superficial i perillosa, com a realista, encara que, si bé és veritat,

s'ha de pensar que el realisme no és l'objectiu de Rohmer, sinó un mitjà a través del qual elabora el seu discurs, i que és fruit d'aqueixa fixació per reproduir el moment present, sense cap tipus de retòrica ni d'artifici. Perquè en realitat, el director de *Pauline a la platja* (1982), allò que busca és transcendir la realitat física, arribar a la seva essència i posar de manifest les aparències que l'amaguen, perquè d'aquesta manera es reveli la veritat.

Les pel·lícules de Rohmer s'elaboren a partir d'una sèrie d'elements comuns que les fan perfectament identificables, menys quan decideix desviar-se de la seva habitual trajectòria. Tal i com succeeix just ara quan estem a l'espera de saber cap on es dirigeix i després haver-nos sorprès amb la meravellosa *L'anglesa i el duc* (2000). Les seves pel·lícules, en principi, es caracteritzen per estar protagonitzades per gent normal i corrent, que té les seves ocupacions, relacions i preo-





*Conte de tardor.*

cupacions dins un àmbit quotidià. Les històries d'aquests personatges mai no tenen res d'extraordinari, sinó que són comunes a la resta de la societat i giren en torn a temes propers com puguin ser l'amor, encara que aquests sempre impliquen una sèrie de plantejaments més transcendents.

Una pel·lícula de Rohmer és molt reconeixible per la seva posada en imatges, de la mateixa manera que es pot reconèixer un film de Bresson, Kubrick o Peckinpah, per posar exemples molt distants. L'obra del director d'*El raig verd* (1986) presenta un estil senzill i transparent, que exposa les històries directament, mitjançant una posada en escena basada en la planificació mesurada meticulosament i que rebutja qualsevol ostentació visual. Rohmer aposta per la concisió i la funcionalitat i no hi ha en les seves pel·lícules virtuoses moviments de càmera, ni forçats angles en la planificació, ni imatges elaborades mitjançant efectes especials, per la qual cosa s'entén que, per a ell, no és el pla allò que ha de tenir una bellesa estètica, sinó que la bellesa ha de sorgir d'allò que capta el pla. De totes ma-

neres, i tenint en compte que Rohmer no es preocupa per l'aspecte formal, allò que resulta fascinant és observar com l'octogenari director assoleix un elaborat treball que queda dissimulat, al provocar que la seva posada en escena transmeti una total sensació d'espontaneïtat. "Allò que jo dic no ho dic amb paraules. Tampoc ho dic amb imatges: (...) En el fons, jo no dic, mostro. Mostro persones que actuen i parlen. És tot quant jo sé fer; però aquí és on resideix el meu discurs" declarà Rohmer en els seus inicis, en què era acusat de fer un cinema literari.

En els *Contes de les quatre estacions*, també ens trobem amb un estil senzill, allunyat de lluïment i ostentació, i una mirada directa i neta, que rebutja el subratllat, a través de la qual participam d'unes històries corrents protagonitzades per personatges propers. Així doncs, cal tractar esbrinar quin és el secret d'Eric Rohmer per no caure en la repetició constant, per no avorrir sempre amb el mateix. Per assolir tal empresa, observem les similituds i les diferències que hi ha en els elements que componen les quatre pel·lícules que tanquen el seu da-

rrer cicle.

La coherència interna de la sèrie es posa de manifest a través d'aquell pròleg inicial en el qual no hi ha diàlegs i que precedeix allò que podríem dir-ne l'argument. A *Conte de primavera* (1990), tenim la sortida del Liceu de Jeanne (professora de filosofia interpretada per Anne Teysèdre) i la seva arribada a l'apartament en el qual viu amb la seva parella. En trobar-lo buit, decideix marxar a la seva pròpia casa, on es troba amb la seva cosina, a qui li havia deixat el pis, però que ja hauria d'haver-se'n anat. *Conte d'hivern* (1992) s'inicia amb la història d'amor entre Félice (Charlotte Very) i Charles (Frédéric van der Driessche) durant un estiu, mentre que *Conte d'estiu* (1996) s'inicia amb l'arribada de Gaspard (un estudiant de matemàtiques i compositor de música popular encarnat per Melvil Poupaud) a la casa que li ha prestat un amic, a la localitat de Dinard, i els seus primers dies en solitari. Finalment, a *Conte de tardor* (1999) tenim un pròleg que intercala els títols de crèdit amb set pla que recullen, sense l'aparició de personatges, set llocs

En els Contes de les quatre estacions es produeixen una sèrie de combinacions matemàtiques respecte dels personatges que protagonitzen cada una de les pel·lícules que integren el conjunt.

distints de la localitat de Saint Paul Trios Chateaux.

En els *Contes de les quatre estacions* es produeixen una sèrie de combinacions matemàtiques respecte dels personatges que protagonitzen cada una de les pel·lícules que integren el conjunt. A *Conte de primavera*, tenim un home, Igor (Hugues Quester) que es relaciona amb tres dones (la seva filla, Natascha, la seva jove parella, Eve, i Jeanne), mentre que el fil conductor de la història és un personatge femení, Natascha, qui pretén que el seu pare s'enamori de

Jeanne i que no pot suportar Eve. En canvi, a *Conte d'estiu*, resulta que el personatge central és un jove, Gaspard, malgrat la combinació és la mateixa d'abans, ja que aquest es relaciona amb tres al·lotes (la confident Margot, l'atractiva i capritxosa Solène i la seva nòvia Lèna). A *Conte d'hivern*, l'esquema és invers perquè aquí tenim Félice, qui es relaciona amb tres homes (Charles, el seu gran amor, Loïc, el pretendent intel·lectual, i Maxence, un vulgar perruquer). Tan sols a l'últim conte, aquell que es desenvolupa durant la tardor, el

cinista fuig d'aquest joc combinatori, ja que les relacions són més complexes. A voltant d'un personatge central, Magali, giren les seves dues amigues, Isabelle i Rosine, i les distintes relacions que ambdues mantenen amb diversos personatges masculins.

Si, en aquest cicle, es pot afirmar que els temes principals i comuns, extensibles a tota la filmografia rohmeriana, són l'amor i l'atzar, també cal esmentar que a partir d'aquests eixos temàtics es desenvolupen tota una sèrie de reflexions i qüestions diverses que

... Rohmer utilitza personatges normals i corrents per contar les seves històries, però s'ha d'observar dins d'aquesta homogeneïtat que hi ha una extraordinària i rica varietat de matisos i detalls que fan que tots ells posseïxin un punt d'originalitat, un tret distintiu ben definit.

enriqueixen el discurs de cada una de les pel·lícules. Així doncs, la impulsiva primavera ens porta la filosofia kantiana i la topada entre allò que es pensa, allò que es du i allò que ens ofereix la vida. A través de Jeanne, professora de filosofia i persona metòdica i ordenada, i Natascha, instintiva i espontània estudiant de piano, Rohmer parla de diferents actituds a la vida. A *Conte d'hivern*, darrera de la història d'amor interrompuda, descobrim les teories de Pascal sobre l'aposta per l'existència de Déu, la dramàturgia de Shakespeare i l'idealisme platonià per confeccionar una emo-

cionant reflexió sobre la immortalitat i la possibilitat del miracle. *Conte d'estiu* parla sobre la impossibilitat d'una realització completa d'un mateix, a través d'unes vides titubejants i en constant recerca d'un equilibri que els permeti afrontar l'etapa madura de la vida, plena de compromisos i responsabilitats. Per últim, la tardor ens porta un discurs sobre la imaginació com a fugida a la rutina, a més d'enfrontar la ingenuïtat de l'adolescent Rosine, tractant que la realitat s'amotlli segons les seves conspiracions, amb l'experiència i la maduresa d'Isabelle.

Com he dit anteriorment, Rohmer utilitza personatges normals i corrents per contar les seves històries, però s'ha d'observar dins d'aquesta homogeneïtat que hi ha una extraordinària i rica varietat de matisos i detalls que fan que tots ells posseïxin un punt d'originalitat, un tret distintiu ben definit. A *Conte d'hivern*, per exemple, tenim Félice, una perruquera d'uns trenta anys amb escassa cultura, i Loïc, un intel·lectual que estableix discussions filosòfiques i elevades. A *Conte d'estiu* hi trobem el personatge de Gaspard que estudia matemàtiques, mentre que Margot estudia etnologia i que, davant la timidesa del seu recent amic, es mostra extravertida i curiosa. Al conte que es desenvolupa durant la tardor apareix el conquistador professor de filosofia, Etienne, la madura i solitària Magali, que es dedica a les seves vinyes, i Isabelle, qui té una llibreria i que viu una rutina de la qual tracta d'escapar. *Conte de primavera* està protagonitzada per una metòdica professora de filosofia, Jeanne, i una capritxosa estudiant de piano, Natascha.

També s'ha d'observar com Eric Rohmer, sense allunyar-se del seu estil personal, adequa a cada història una sèrie de recursos formals que són totalment coherent amb el desenvolupament de la història. Per exemple, el conte estival presenta uns espais oberts i una imatge més neta i transparent que la que se'ns ofereix en el conte que es desenvolupa durant l'hivern, on, evidentment, abunden els interiors i les imatges nocturnes, poc habituals en Rohmer. A *Conte d'estiu*, la posada en escena s'organitza sobre continus i llarguissims trave-

lings, que aporten un dinamisme al relat i corresponen, alhora, a l'estat d'ànim del protagonista, un Gaspard indecís. En canvi, *Conte de tardor* presenta una planificació estàtica i serena que transmet un to nostàlgic.

Finalment, cal observar l'aguda reflexió que hi ha en aquests contes estacionals sobre els mecanismes de la posada en escena. L'exemple més evident el tenim a *Conte de tardor*, en què els personatges de Magali i Isabelle, amb la seva actitud, simbolitzen en certa manera la tasca del cineasta mateix. La primera d'elles es caracteritza per deixar una porta oberta a l'atzar i aposta per l'espera i la calma, mentre que la segona recorre a la sigil·losa i camuflada elaboració d'un pla. Resulta, doncs, de totes dues, una síntesi que té la seva clara correspondència en l'estil rohmerià, caracteritzat per la seva elaborada planificació i sobria estructura i per la seva atzarosa casualitat. Hi ha, però, altres personatges, que també poden simbolitzar alguns dels aspectes que caracteritzen el cinema de Rohmer, com per exemple Félice, l'actitud de la qual, semblant a la de Magali, també consisteix en esperar que la sort li arribi del braç d'un cuiner, o com Natascha, qui de manera obstinada organitza un pla perquè el seu pare s'enamori de Jeanne, o com Gaspard, passiu i desconcertat, que acaba essent posat en escena per les tres al·lotes que l'envolten. Coherent resulta, doncs, que els personatges de Natascha i Gaspard acabin fracassant, ja que la primera no ha tingut en compte un factor determinat com l'atzar, i el segon ho supeïta tot a la sort sense prendre decisions fermes i precises.

En definitiva, són aquestes, algunes de les consideracions que es poden fer sobre l'últim dels cicles que ha realitzat Eric Rohmer. L'espectador voluntariós pot tractar d'entrar en el joc i així gaudir no tan sols de cada un d'aquests magistrals contes, sinó de la sèrie en general, intentant establir diferències, trobar punts d'encontre o traçar paral·lelismes. La recompensa és doblement gratificant i permet entendre la complexitat d'aquest lliure i renovador octogenari que és el mestre Eric Rohmer. ■

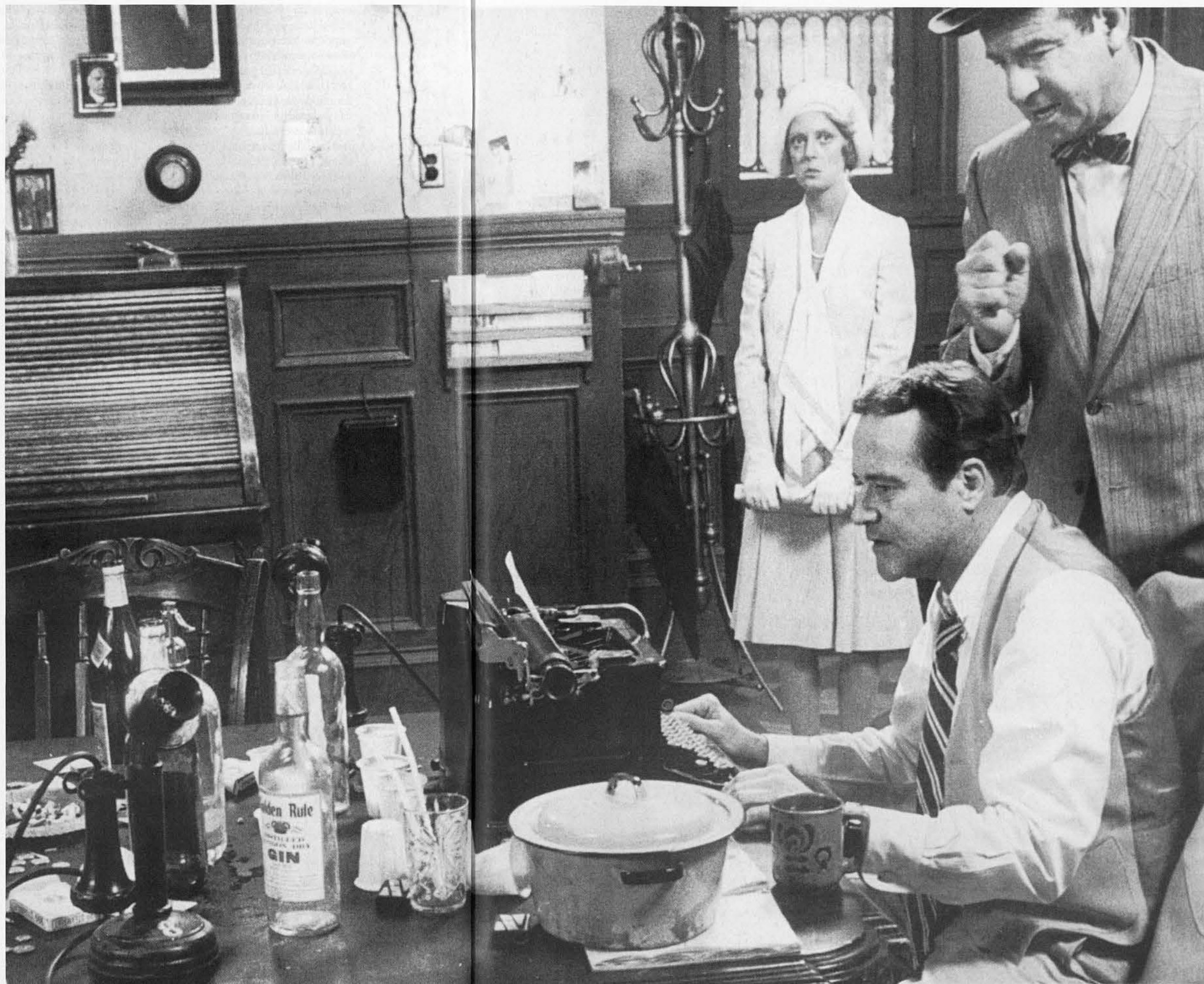


José Tirado

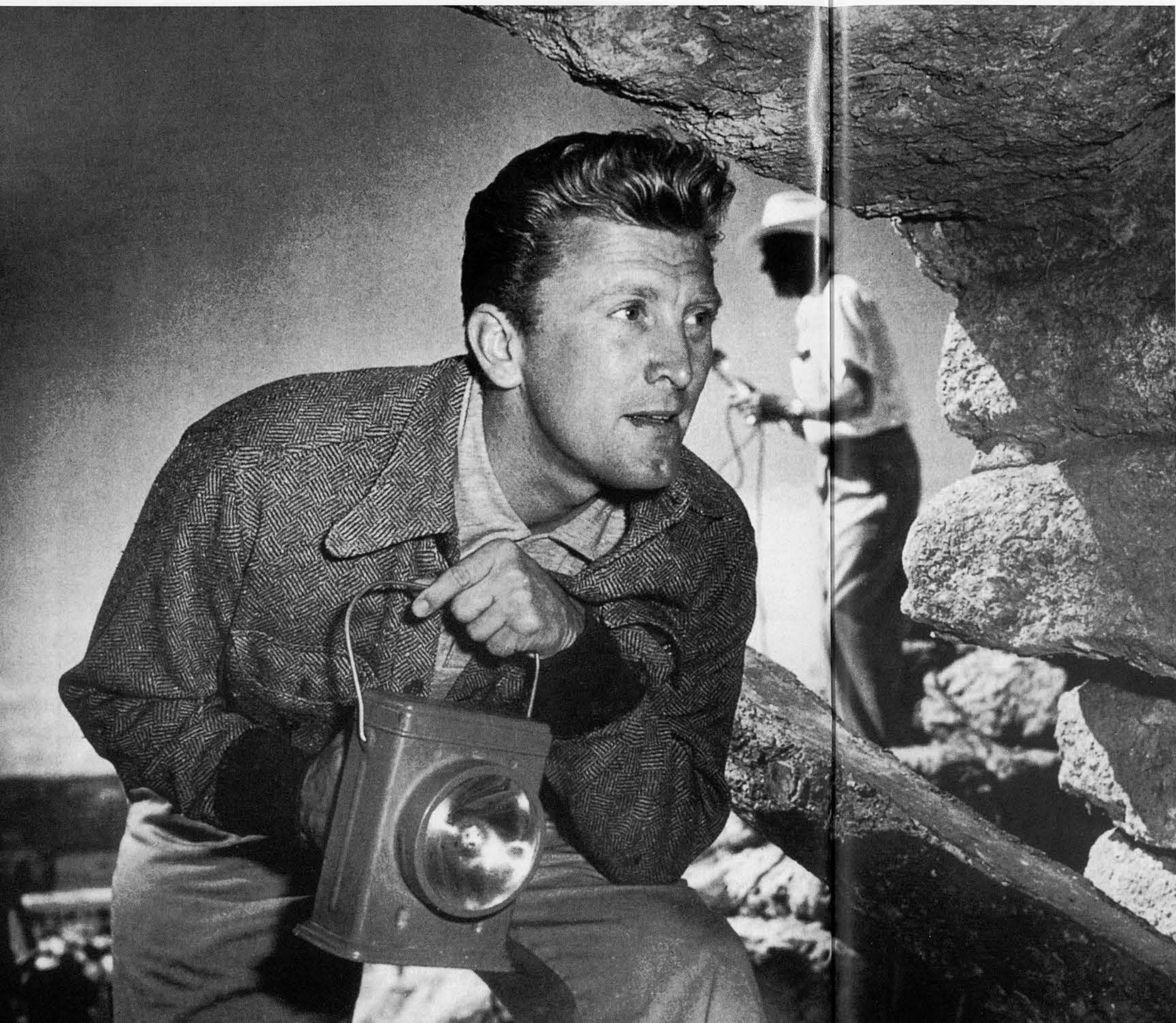
Probablement, els inicis de Wilder com a periodista (primer a Viena i després a Berlín) li van permetre conèixer en profunditat els secrets de la professió, tal i com demostra a *El gran carnaval* (1951) i *Primera Plana* (1974). Tot i que no han gaudit de l'èxit i el reconeixement de la resta de les seves obres, són títols fonamentals dins la filmografia del director. De fet, tant la crítica com els espectadors americans van rebutjar-les totalment, ja que no estaven preparats per assimilar una crítica tan corrosiva des de l'interior del propi sistema. De fet, la mordacitat sense precedents amb què Wilder satiritza les institucions americanes l'apropen a qui fou un dels seus mestres, el també austríac Erich von Stroheim.

Si a *El gran carnaval* se'ns mostra la manca d'escrúpols d'un periodista que ha anat de mal en pitjor (capaç de perllongar el patiment d'un home per aconseguir el reportatge que el tornarà a la fama) a *Primera Plana* veurem del que són capaços un redactor i el seu editor per tal d'aconseguir l'exclusivitat d'una notícia. Aquest últim film està basat en una comèdia teatral de Ben Hecht i Charles McArthur ambientada al Chicago dels anys de la Depressió i la Llei Seca. De les quatre adaptacions cinematogràfiques que s'han fet d'aquesta obra (el 1931 Lewis Milestone va fer *Un gran reportaje*; el 1940 Howard Hawks rodà *Luna nueva*; el 1974 Wilder va dirigir *Primera Plana* i, finalment, Ted Kotcheff va fer *Interferencias* l'any 1988) la de Wilder és, probablement, la més respectuosa amb el text original, tot i que, amb la col·laboració d'I.A.L. Diamond aconsegueix dotar el guió d'una comicitat negra, àcida i ferotge que la fa sobresortir dels altres *remakes*.

Tot i que *El gran carnaval* i *Primera plana* parteixen de bases argumentals diferents, totes dues fan referència a la rutina d'una professió socialment considerada fascinant, però que, segons el prisma wilderià, desplega sistemàticament dispositius corruptes i il·lícits amb l'objectiu de manipular la informació i aconseguir el sensacionalisme que el públic recla-



Si a *El gran carnaval* se'ns mostra la manca d'escrúpols d'un periodista que ha anat de mal en pitjor (capaç de perllongar el patiment d'un home per aconseguir el reportatge que el tornarà a la fama)...



De fet, *El gran carnaval* i *Primera plana* ataquen amb la mateixa fúria el periodisme groc com la neciesa humana, la injustícia o la manca de valors, i evidencien la màxima hobbessiana d'*Homo homini lupus est*.

ma. Des del començament de *Primera Plana*, Wilder ataca la manca de rigor dels periodistes, una banda de trepes sense escrúpols pels quals *el fi justifica els mitjans*. No obstant, ningú no se salva de la crítica i, tant a *Primera Plana* com a *El gran carnaval* Wilder mostra també el seu rebuig vers l'anticomunisme, la pena de mort, la corrupció político-policial o l'abús de poder.

Tot i així, aquests films no s'han d'entendre únicament com un examen de la societat americana i les seves institucions, ja que la crítica és aplicable a altres èpoques i societats. De fet, *El gran carnaval* i *Primera plana* ataquen amb la mateixa fúria el periodisme groc com la neciesa humana, la injustícia o la manca de valors, i evidencien la màxima hobbessiana d'*Homo homini lupus est*. Al cap i a la fi, totes les armes brutes que aquests periodistes utilitzen obeeixen a una finalitat: satisfer el desig morbós del públic. Per tant, d'aquesta manera Wilder també envesteix contra l'espectador àvid de sensacionalisme. Aquesta reflexió es fa evident a *El gran carnaval*; durant més d'una hora hem estat presenciant l'evolució d'una mort, se'ns ha estat mostrant l'agonia d'una persona observada per tot un grup de curiosos. Un cop acabat l'espectacle, aquest grup de *voyeurs* no tenen res més a veure, s'ha acabat l'espectacle així que, tal com han arribat, marxen a casa. Així mateix actua l'espectador a la sala: durant un temps ha estat fruit amb el dolor aliè, però un cop acabada la pel·lícula s'aixeca i marxa igual que els curiosos de l'interior del film.

El sentiment que ens envaeix després d'haver vist *Primera plana* és molt similar. Malgrat que aquesta vegada el desenllaç és més complaent, es tracta d'un dels típics *happyend* amb què ens enganya Wilder: un desenllaç més satisfactori que autènticament feliç. I és que, al llarg de la cinta, el ritme frenètic de *gags* i elements còmics no ens permet adonar-nos del fet que allò que ens resulta còmic és un joc despietat que consisteix en especular amb

la vida d'una persona (de la qual, a més, ni tan sols se'ns ha acudit plantejar-nos si és realment culpable o no). Per tant, Billy Wilder no només torna a atacar de nou el nostre comportament, sinó que ahora reflexiona al voltant dels pilars sobre els quals es fonamenta el cinema, en la mesura que es tracta d'un sistema narratiu basat en la construcció de ficcions a partir d'elements inexistents, irrealment.

En aquest sentit, la millor al·lusió que es podria fer a aquests dos films va ser la realitzada per Antonio Kirchner en referència a *Primera Plana*: "*Nos hallamos ante una cinta admirable, porque consigue hacernos ver mientras nuestro subconsciente queda aterrado*". Per aquests motius les pel·lícules no van agradar ni a públic ni a crítics, ja que apallissa el sistema de valors dels primers i alhora qüestiona les bases del cinema mateix, del qual formen part els segons.

Podríem dir, doncs, que *El gran carnaval* i *Primera plana* van ser films maudits a la seva època, tot i que han sabut envellir magníficament fins arribar als nostres dies com autèntics testimonis de l'actualitat. Sense dubte, són dues obres mestres del geni Billy Wilder que cal haver vist; un magnífic melodrama i una de les comèdies més entretingudes d'aquest cineasta. Abans d'acabar caldria ressaltar les immillorables interpretacions de Kirk Douglas (al paper del cinic Charles Tatum a *El gran carnaval*) i, és clar, l'esplèndid duet format per Jack Lemmon i Walter Matthau. Després d'un anterior treball en conjunt a *En bandeja de plata*, Wilder torna a obtenir un resultat esplèndid de la capacitat de contrarèplica interpretativa d'aquesta parella. Si a això hi afegim la importància de la base humana, el repertori d'actituds, comportaments i sentiments que es desprenen del gran grup de secundaris, podem assegurar que es tracta de dues magnífiques mostres de direcció d'actors.

Ja veiem... en mans de Wilder, també la direcció d'actors és "*algo muy sencillo*". ■

Házael González

L'estiu ja se n'ha anat i, cosa vertaderament rara, ha estat un bon estiu pel que fa a cine en general i banda sonora en particular... ja des de començaments, devers juny, on ens arribava a la fi la segona part de la famosa saga intergalàctica que es desenvolupa en una galàxia molt, molt llunyana: *Star Wars, Episodi II: L'atac dels clons* (*Star Wars Episode II: Attack of the Clons*, George Lucas 2002), una història que en aquesta darrera part no és cap model d'originalitat (de totes formes s'ha de dir que ha funcionat millor que no l'anterior), i que en l'apartat musical té, com sempre, John Williams,

a qui suposam ja una nominació a l'Oscar per aquesta composició (o qualsevol altra). No podem dir que sigui un mal treball, la música compleix la seva funció i la duim escoltant des de fa anys, i més en aquesta saga... però potser per això precisament no sigui res gaire ressenyable i quedi com un apunt més o manco curiós.

El sempre benvingut Danny Elfman ha tengut feina per partida doble, i amb bons resultats, però també molt efectistes... la primera que vàrem veure va ser la llargament esperada *Spiderman, La pel·lícula* (*Spiderman, The Movie*, Sam Raimi 2002): ja són lluny els temps en què Sam

Raimi era un director de culte conegut per uns pocs que només li va poder pagar un dòlar a Danny per aquell magnífic tema intorductor del film *El ejército de las tinieblas* (*Army of Darkness*, 1993, la darrera part d'una saga que val moltíssima la pena, la música restant de la qual va anar a càrrec de Joseph LoDuca)... Ara hi ha més mitjans, més fama i els resultats són més... almanco més espectaculars. El film és una de *Spiderman*, una bona història de l'Home Aranya adequat als nous temps, i la banda sonora i les seves característiques "marca de la casa" s'adiuen molt bé a la pel·li i al personatge. Això mateix podem dir de *Men in Black II* (Barry Sonnenfeld

2002), la seqüel·la d'aquell film en què els extraterrestres eren controlats en el nostre món per homes vestits de negre i que ja duia música d'Elfman. Definitivament, després de les seves vicissituds amb Tim Burton i la seva consolidació en tota casta de gèneres, no pareix que res el pugui aturar, ja que prest podem sentir-lo en les noves aventures d'Hannibal Lecter a *Red Dragon*, "preqüel·la" de les anteriors que ja em pogut veure, i dirigida per Brett Ratner. No es pot negar que la cosa promet...

Un altre històric que no es deixa veure gaire darrerament i que hem pogut gaudir aquest estiu novament ha estat el mestre Jerry Goldsmith, que

ha tornat a posar-li música a la quarta entrega de les aventures de Jack Ryan, l'agent de la CIA que aquesta vegada ha tornat més jovenet que mai a *Pánico nuclear* (*The Sum of all Fears*, Phil Alden Robinson 2002), de la qual podem dir, sorprenentment, que està més que bé i que destaca sobre la mitjana de films que han tocat aquest gat i suat tema... i el mateix podem dir del mestre Goldsmith, sempre correcte, sempre efectiu, sempre on ha de ser... i deixant-nos un magnífic gust de boca.

I com que l'espai ja s'acaba, tancarem l'estiu amb (bon) cine negre, que enguany pareix que anam ben servits... el segon treball del ja impres-

cindible Sam Mendes *Camino de la Perdición* (*Road to Perdition*), un vertader plaer en tots els sentits, en el qual Thomas Newman sap fer, com sempre, que la música ens toqui al fons... El treball d'aquest home és sempre una cosa que no deixa indiferent, amb una riquesa de matisos i una capacitat d'embolcallar sentiments que molts ja voldrien (i no només amateurs). Un cine bell, negre, viu, pensat i molt ben realitzat des de tots els punts de vista, que no crec que ningú es penedi d'anar a veure.

Serà per la pluja o el mal temps que hem tengut, però sens dubte aquest estiu ha valgut la pena acostar-se a la sala fosca, sí senyor... ■

Road to Perdition.





Navier Flores

És difícil trobar en la història del cinema un director de la talla de Rohmer que tengui una habilitat tan destacable en el tractament dels personatges, especialment en els que no necessàriament li són afins ni tan sols simpàtics, aquest escrúpol fa que a vegades, fins i tot, pot arribar a confondre'ns sobre les seves vertaderes intencions.

L'escrupolositat de Rohmer s'estén a altres àmbits del seu cinema. Per a molts l'"exagerat" respecte a la realitat en què, per costum, mai no intervé -excepte algunes pel·lícules de recreació històrica- és una de les característiques o claus per entendre el seu cinema.

La nitidesa en la definició del context on es desenvolupa l'acció dels seus

personatges és a vegades tan important com el discurs mateix.

La distància amb què ens obliga a contemplar les seves criatures així com el partit que treu als seus actors -professionals o no- i el seu gust per convertir coneguts seus o amics en personatges importants de les seves pel·lícules -aportant no solament la seva presència física- sol ésser el que ens facilita reconèixer les seves pel·lícules. La seva aportació en el camp de la interpretació tal vegada sigui una de les seves preocupacions més reconegudes.

A vegades passa desapercebut el seu talent natural per a l'enquadrament, la seva facilitat per disposar tots els elements necessaris que compon en els seus plans sense que es noti en cap moment, fruit d'una

reflexió molt estudiada. S'agraeix, a més, que es mantengui allunyat de referències cultistes a la pintura, fet altament freqüent a altres cineastes.

A mesura que transcorren els anys i augmenta la seva precisió quasi ascètica en la utilització dels elements de la forma cinematogràfica, es va desposseint de recursos que no li són absolutament imprescindibles, aconseguint paradoxalment més exactitud en la transmissió del seu món.

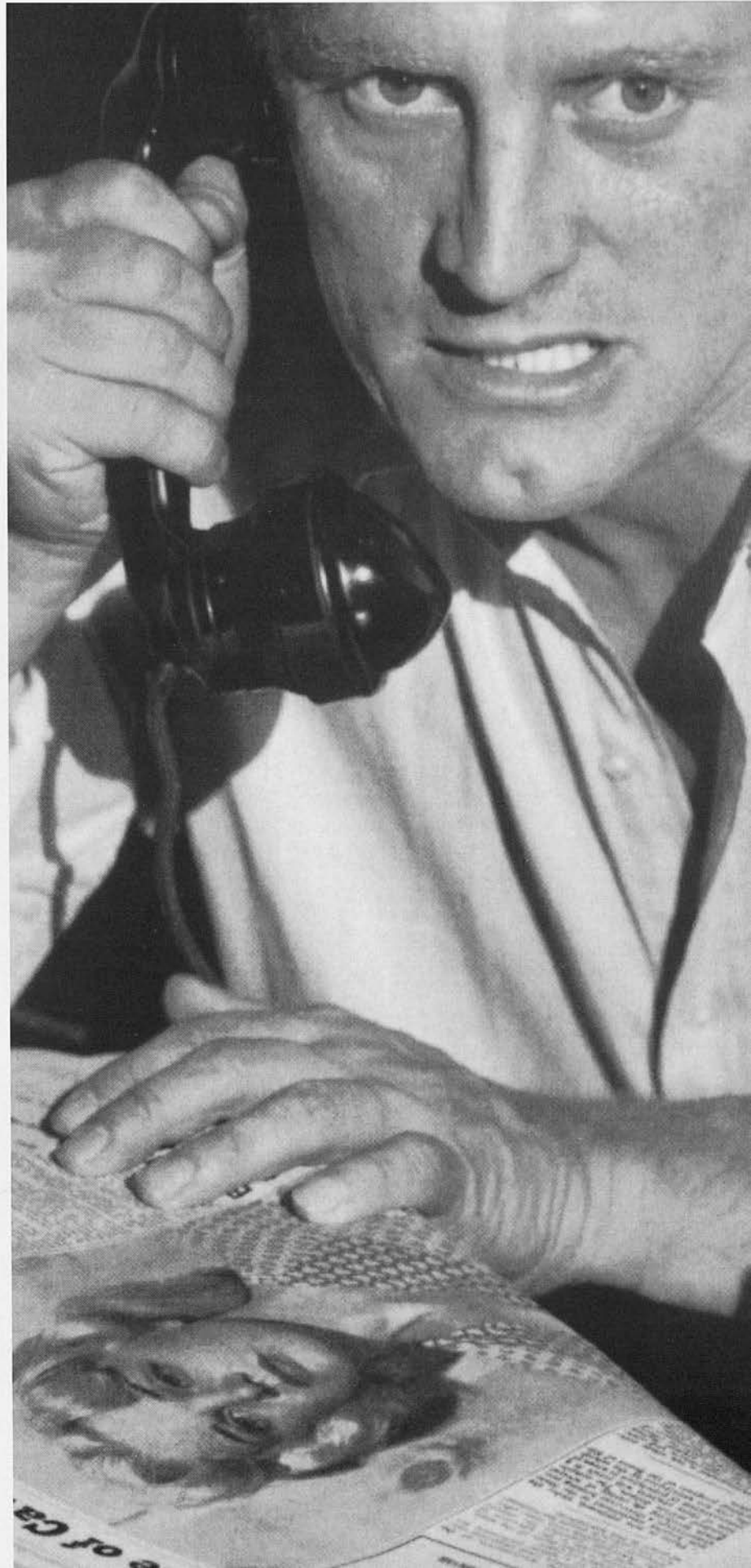
Rohmer ha aconseguit "col·leccionar" durant els darrers quaranta anys una sèrie de pel·lícules que el defineixen com un dels homes més sensats de la seva generació i unes de les claus per entendre amb més tranquil·litat el període de la *nouvelle vague*. ■



David Gutiérrez

Sempre he suposat que el periodisme s'hauria d'encarregar d'informar a cada persona dels fets rellevants que succeeixen al món. És a dir, l'individu hauria d'acudir als mitjans de comunicació per assabentar-se d'allò que està passant al món i, per consegüent, entendre millor el context sociopolític que l'envolta. Si les coses fossin així, el periodisme seria com un allargament de la mirada de l'individu, que no pot arribar a veure fets que succeeixen lluny del seu espai vital i, per tant, s'ajudaria de plataformes informatives per tenir una visió del món més completa. A més a més, des d'aquestes plataformes, se'ns podrien suggerir diferents visions dels conflictes importants, de manera que cada individu pogués llegir la informació d'experts de diverses procedències que li permetrien formar-se una opinió més ajustada a la realitat. Malauradament, això és una simple suposició. Una bona part del periodisme es continua dedicant a ficcionalitzar la realitat per tal d'obtenir uns beneficis molt concrets (que es tradueixen en poder social i econòmic). Aquest estil de periodisme aconsegueix lligar uns individus que es converteixen en simples titelles dels més poderosos. Afortunadament, no tot a la vida és periodisme malintencionat. Es mantenen mitjans i, més que mitjans, persones, que encara fan el que ells creuen sense sotmetre's a ningú.

Aquesta gent que camina a contracorrent són una magnífica plataforma d'alliberació que tenim tots nosaltres per deslligar-nos de la ficció malintencionada que ens volen fer creure els diaris. Aquests actes de resistència de què parlo es poden trobar al món del periodisme, però també a l'art i, més en concret, al cinema. Sempre resulta alliberador veure una bona pel·lícula, que ens emocionï amb un petit tros de vida, que ens expliqui situacions de les quals puguem aprendre a través d'aquesta estranya barreja entre emoció, sons i colors que és el setè art. El cinema, com d'altres experiències, aconsegueix evadir-nos i posar-nos en contacte amb un món tan real i tan irreal al-





És aquest el cas de Billy Wilder, que va aplicar la seva habitual ironia, sempre acompanyada d'un enginy revelador, al món del periodisme en films com *Primera plana* o *El gran carnaval*.

hora, que actua molt sovint de forma terapèutica perquè ens mostra alguna situació des d'un punt de vista absolutament nou. I és en aquest moment quan el cinema més ens allibera, perquè ens permet allunyar-nos de la realitat quotidiana i veure-ho tot a través dels ulls d'una altra persona.

Encara que semblin experiències tan llunyanes, tractarem de veure com es relacionen el periodisme i el cinema. Hi ha multitud de pel·lícules en les quals, d'una manera o altra, es tracta el periodisme. En aquest ampli ventall de films, hi podem trobar tot tipus de tractaments. El fet que ambdues activitats tractin, en major o menor mesura, de representar alguna forma de realitat uneix de forma clau el periodisme i el cinema. Arran d'això, hi ha multitud d'històries per les quals hi pul·lulen personatges que treballen de periodistes, encara que això no repercuteixi decisivament en la columna vertebral de l'obra. Aquest cas el podem veure exemplificat a través

d'una joia com *Al final de la escapada*, de Jean-Luc Godard, en què el fantàstic creador francès converteix Jean Seberg en una inquieta periodista que es guanya la vida venent diaris als Camps Elisis de París. En aquesta mateixa pel·lícula, podem veure l'elevat grau de poder que té una premsa que s'encarrega de complementar perfectament les autoritats. Tots dos van junts a la recerca de l'anàrquic heroi interpretat per Jean-Paul Belmondo.

Hi ha moltes altres pel·lícules en les quals el periodisme o, alguns dels seus derivats, es converteix en un eix significatiu molt important. És aquest el cas de Billy Wilder, que va aplicar la seva habitual ironia, sempre acompanyada d'un enginy revelador, al món del periodisme en films com *Primera plana* o *El gran carnaval*. També Fritz Lang s'hi va enfrontar cara a cara amb *Mientras Nueva York duerme*. El director alemany posa en escena els seus jocs de llums i ombres per explicar-nos una experiència tan fosca

com la recerca de poder a través del periodisme d'uns pseudogàngsters que volen fer creure al seu entorn que actuen de manera transparent. Lang (com Coppola faria anys després amb *El Padrino*) parla de la necessitat que té l'home de sentir-se poderós i de com pot arribar a encegar l'individu aquest impuls irracional cap al poder i la vanitat.

Com podem veure, la mirada de grans directors com Wilder, Lang o Mann (recordem *El dilema*) posa l'accent en la dubtosa legitimitat que tenen els mitjans que ha usat el periodisme per aconseguir aquest poder. Malauradament, són molts els que corren per les redaccions dels diaris (ja sigui dins o fora de la pantalla) disposats a vendre la seva ànima al diable. Per sort, gent com Lang, Wilder, Mann o, fins i tot, Godard, fan pel·lícules que ens serveixen de contrapunt a la submissió que busquen de nosaltres aquests perillosos "fausts" que dominen el món. ■

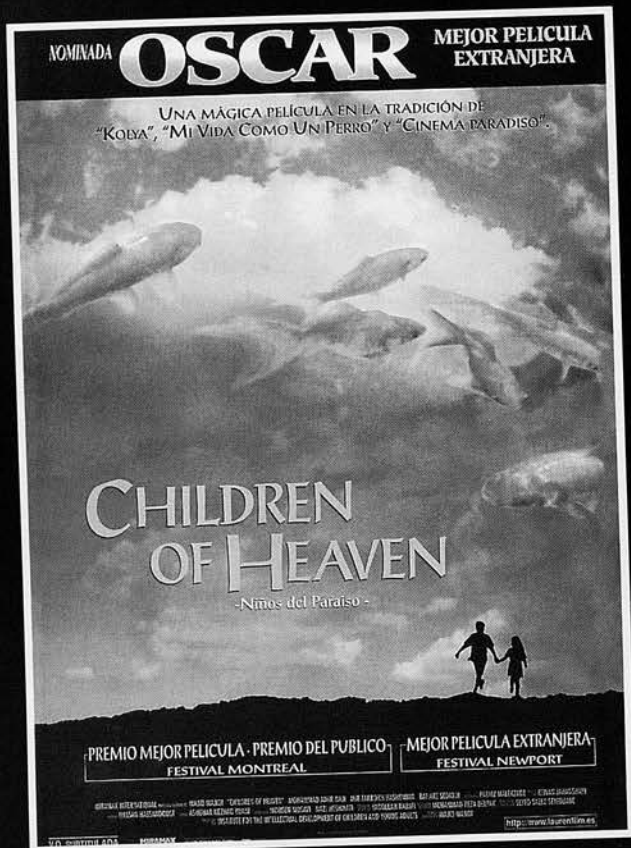


Billy Wilder dirigint a Walter Matthau.



# Cinema de l'Orient Mitjà

## NINS DEL PARADÍS / NIÑOS DEL PARAISO



*Títol original:* Bachena-ye aseman

*Nacionalitat:* Iran

*Any de producció:* 1997/1998

*Format:* 35 mm

*Gènere:* drama

*Durada:* 90 min

*Versió:* VOSE

*Classificació:* tots els públics

*Director:* Majid Majidi

*Intèrprets:* Mohammad Amir Naji, Mir Farrokh Hanshemian, Bahare Sedighi

*Sinopsi:* Un nin perd les úniques sabates que té la seva germana, recent arreglades; a partir d'ara n'han de compartir un sol parell, ja que tenen por de contar al seu pare el que ha passat.

*NOTES SOBRE EL DIRECTOR:* Majid Majidi va néixer a Teheran l'any 1959. Després d'un

interès inicial pel teatre, passa al cinema com a actor, per acabar a la direcció i realitzar quatre pel·lícules. *Nins del paradís* és el seu tercer film i l'únic que va arribar a distribuir-se per poder ésser exhibit a les pantalles europees.

*DATES I LLOCS DE PROJECCIÓ (a les 18,45 h):*

Centre de Cultura Sa Nostra, 23 d'octubre -  
Sa Pobla: Sa Congregació, 26 d'octubre - Artà:  
Teatre Municipal Na Batlesa, 31 d'octubre -  
Maó: Sala Augusta, 9 de novembre - Eivissa:  
Ca'n Ventosa, 15 de novembre - Formentera:  
Sala Municipal de Cultura de Sant Francesc, 20 de novembre.

(TOTES LES PROJECCIONS SÓN GRATUÏTES)

## EL VOT ÉS SECRET / EL VOTO ES SECRETO

*Títol original:* Secret Ballot

*Nacionalitat:* Iran

*Any de producció:* 2001

*Format:* 35 mm

*Gènere:* drama

*Durada:* 100 min

*Versió:* VOSE

*Classificació:* tots els públics

*Director:* Babak Payami

*Intèrprets:* Cyrus Abidi, Nassim Abdi, Youssef Habashi

*Sinopsi:* Una dona, una urna, un soldat i una illa



encassament poblada. Amb tant sols aquests elements, dos actors no professionals i molt talent, el director ens fa arribar dues lliçons magistrals: una, sobre democràcia i l'altra, de



# Cinema de l'Orient Mitjà

cinema. El masclisme que desconfia de l'autoritat de la dona i condiona el vot femení, el contraban, el fanatisme religiós, la corrupció política o el caciquisme són algunes de les xacres socials que denuncia *El vot és secret* amb precisió, però des d'una voluntària distància.

**NOTES SOBRE EL DIRECTOR:** Babak Payami va aconseguir el premi al millor director amb aquesta pel·lícula, *El vot és secret*, de la qual també n'és el guionista.

**DATES I LLOCS DE PROJECCIÓ (a les 18,45 h):**  
Centre de Cultura Sa Nostra, 21 d'octubre - Sa Pobla: Sa Congregació, 24 d'octubre - Artà: Teatre Municipal Na Batlesa, 29 d'octubre - Maó: Sala Augusta, 7 de novembre - Eivissa: Ca'n Ventosa, 13 de novembre - Formentera: Sala Municipal de Cultura de Sant Francesc, 18 de novembre.

(TOTES LES PROJECCIONS SÓN GRATUÏTES)

## EL DESTÍ / EL DESTINO

*Títol original:*

*Nacionalitat:* França/Egipte

*Any de producció:* 1997

*Gènere:* històrica

*Format:* 35 mm

*Durada:* 135 min

*Versió:* VOSE

*Classificació:* tots els públics

*Direcció:* Youssef Chahine

*Intèrprets:* Nour El Cherif, Laila Eloui, Mahmoud Heneida, Safia el Emary

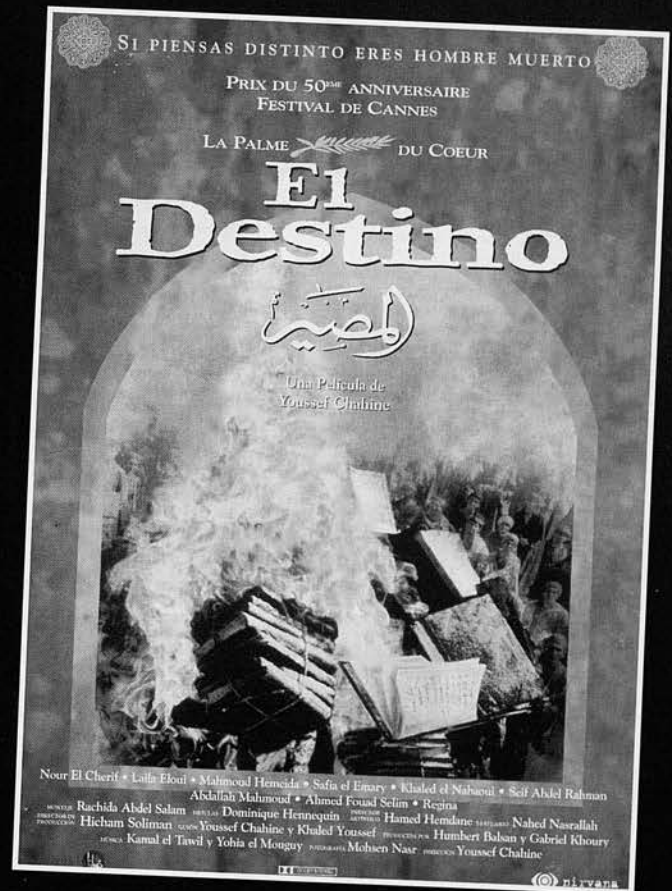
**Sinopsi:** Averrois, un prestigiós filòsof també conegut com Abu al-Walid Muhammad ibn Rushd, viu a l'Al-Andalus al segle XII. Espanya està sota dominació àrab. Les obres d'Averrois han establert uns principis filosòfics que tindran un enorme influència no sols a la seva cultura, sinó també a Occident fins el Segle de les Llums i l'edat moderna.

E 1194, el Califa de Mansur, per atreure l'ajuda dels fonamentalistes, ordena que es

cremin totes les seves obres. Els seguidors Averroes decideixen fer còpies dels seus llibres i treure-les del país.

Un retrat de carn i os de la figura revolucionària que simplement pensava que les idees tenien ales enfront d'aquells que -ahir com avui- pensen que un és home mort si pensa de manera diferent

**NOTES SOBRE EL DIRECTOR:** Youssef Chahine dirigi al 1996 *Com un ídol d'arena*; el 1997 *El Destí* per a la qual va rebre un premi especial al 50è aniversari del festival de Cannes. El seu darrer film és *L'émigré* pel qual ha estat amenaçat per grups integristes.



**DATES I LLOCS DE PROJECCIÓ (a les 20,45 h):**

Centre de Cultura Sa Nostra, 22 d'octubre - Sa Pobla: Sa Congregació, 25 d'octubre - Artà: Teatre Municipal Na Batlesa, 30 d'octubre - Maó: Sala Augusta, 8 de novembre - Eivissa: Ca'n Ventosa, 14 de novembre - Formentera: Sala Municipal de Cultura de Sant Francesc, 19 de novembre.

(TOTES LES PROJECCIONS SÓN GRATUÏTES)



# Cinema de l'Orient Mitjà

## GABBEH / GABBEH

*Títol original:* Gabbeh

*Nacionalitat:* Iran

*Any de producció:* 1995/1996

*Gènere:* intimista

*Format:* 35 mm

*Durada:* 75 min

*Versió:* VOSE

*Classificació:* 13 anys

*Direcció:* Mohsen Makhmalbaf

*Intèrprets:* Abbas Sayaki, Shaghegh Djodat, Hossein Moharami

*Sinopsi:* Gabbeh és un tipus d'estora persa molt peculiar; no n'hi ha dues iguals. El que es broda sempre està inspirat en la vida quotidiana, els paisatges que es recorren o les històries d'amor que es viuen.

Al sud-est d'Iran, les tribus nòmades són especialistes en confeccionar aquestes magnífiques estores que estan a punt d'extingir-se, a l'igual que les tribus. A la vora d'un riu, una anciana renta el seu gabbeh i dels dibuixos en surt la imatge d'una al·lota que també es diu Gabbeh disposada a contar-li la seva història d'amor.

Hi ha una història paral·lela a la de Gabbeh. És la del seu oncle Sayahi, antic mestre d'una escola i poeta, que ha tornat a la ciutat i podrà ensenyar als nins a collir les flors per formar els colors que es convertiran en futurs gabbeh.

**NOTES SOBRE EL DIRECTOR:** Mohsen Makhmalbaf ha dirigit fins ara *Gabbeh*, 1996; *Silenci*, 1998 i *Kandabar* 2001

**DATES I LLOCS DE PROJECCIÓ (a les 18,45 h):**

Centre de Cultura Sa Nostra, 22 d'octubre - Sa Pobla: Sa Congregació, 25 d'octubre - Artà: Teatre Municipal Na Batlesa, 30 d'octubre - Maó: Sala Augusta, 8 de novembre - Eivissa: Ca'n Ventosa, 14 de novembre - Formentera: Sala Municipal de Cultura de Sant Francesc, 19 de novembre.

(TOTES LES PROJECCIONS SÓN GRATUÏTES)



## ODI / ODIO

*Títol original:* Hatred

*Nacionalitat:* Austràlia/Israel

*Any de producció:* 1996

*Gènere:* documental

*Format:* 16 mm

*Durada:* 57 min

*Versió:* VOSC

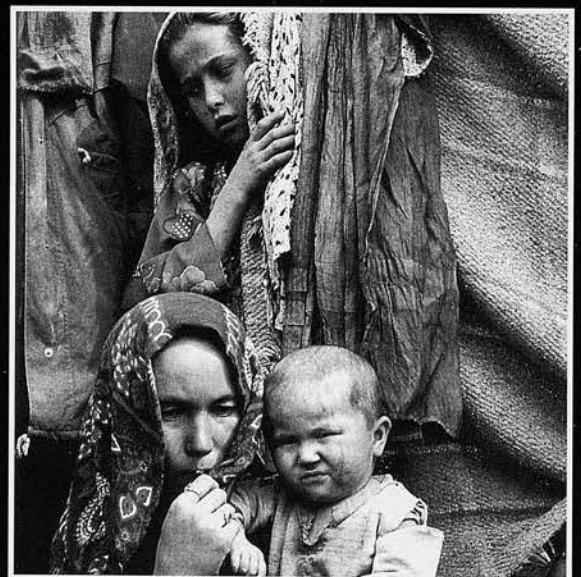
*Classificació:* 13 anys

*Directora i Guionista:* Mitzi Goldman

*Sinopsi:* Hatred considera la capacitat personal d'odiar i es pregunta quina és la seva contribució a la violència. Ens demostra que fins que no existeix un coneixement de l'odi en ell mateix, no hi haurà cap enteniment entre les nacions. La pel·lícula retrata la manera en què la capacitat d'odiar pot ésser manipulada per a propòsits polítics.

La història comença a Berlín el 1989 amb la caiguda del mur i ens transporta cap a l'Alemanya de l'Est conjuntament amb el pare de la directora, que va a visitar la ciutat on va créixer i que va abandonar fa 50 anys. En aquests moments comença l'exploració de l'odi. Els records del pare actuen com a catalitzador, ja que impulsen la directora a viatjar des de Berlín fins a Nova York, després a l'Orient Mitjà i finalment a Austràlia.

Hatred traça una trajectòria a través d'un terreny polític i personal, negociant amb la terra, la identitat, les diferents cultures i els contextos de crisi. La paraula odi és una intersecció entre la identitat personal, la identitat cultural i la identitat nacional.





# Cinema de l'Orient Mitjà

**NOTES SOBRE LA DIRECTORA:** Productora i directora de documentals independents. El primer que va realitzar fou *Snakes and Ladders* l'any 1987. El 1987/1988 va treballar a la SBS TV dirigint documentals per a la sèrie *Australians Mosaic*. Després va marxar als Estats Units on va treballar com a escriptora, editora i professora. Mitzi va concebre i rodar *Hatred* mentre ensenyava cinematografia a la Universitat de Murdoch. Actualment està realitzant la postproducció del documental *Strangers of the same blood*, dirigit a l'Argentina.

**DATES I LLOCS DE PROJECCIÓ (a les 20,45 h):**  
 Centre de Cultura Sa Nostra, 21 d'octubre - Sa Pobra: Sa Congregació, 24 d'octubre - Artà: Teatre Municipal Na Batlesa, 29 d'octubre - Maó: Sala Augusta, 7 de novembre - Eivissa: Ca'n Ventosa, 13 de novembre - Formentera: Sala Municipal de Cultura de Sant Francesc, 18 de novembre.

(TOTES LES PROJECCIONS SÓN GRATUÏTES)

## TRAVESSANT LES OLIVERES / A TRAVÉS DE LOS OLIVOS

*Títol original:* Zir e darakhtan é zeyton

*Nacionalitat:* Iran

*Any de producció:* 1994

*Gènere:* costumista

*Format:* 35 mm

*Durada:* 103 min

*Versió:* VOSE

*Classificació:* tots els públics

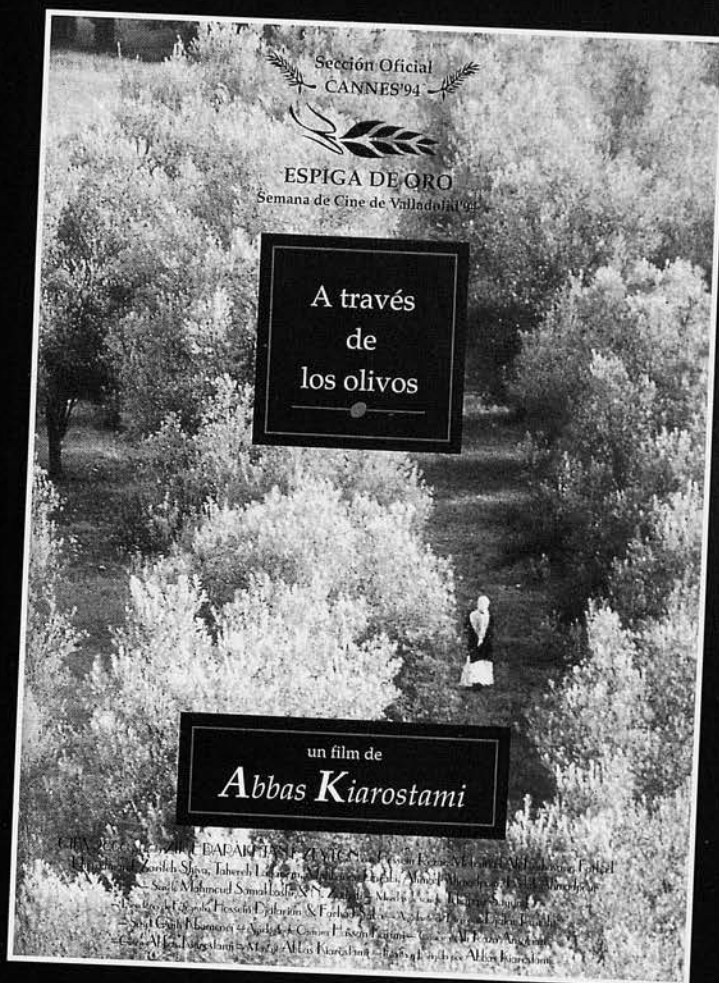
*Director:* Abbas Kiarostami

*Intèrprets:* Hossein Rezai, Mohamad Ali Keshavarz, Tahereh Ladianian

**Sinopsi:** La pel·lícula fracciona un petit episodi entre dos actors de figuració que tenen dificultats per establir relacions a causa de les seves diferències socials. Una bella i serena història que desmenteix el mite de naturalisme i misèria que s'espera d'un cineasta del Tercer Món i que té la seqüència final més bella que es recorda.

**NOTES SOBRE EL DIRECTOR:** Entre el 1960 i 1968 treballà a més d'un centenar de films publicitaris. El 1969 fundà el Departament

Cinematogràfic de l'Institut pel Desenvolupament de la Infància i l'Adolescència. Després de rodar nombrosos curtsmetratges realitzà el seu primer llarg, *Mossafer*, el 1974. Altres films reconeguts internacionalment són *Khaneh-ye doust kojast?* (*On és la casa del meu amic?*); *Mashgh e shab* (*Deures*), *Zendegi edamé*



*dàrad* (*I la vida continua*). Ja el 1994 dirigeix *Zir e darakhtan é zeyton* (*Travessant les oliveres*), *El sabor de les cireres*, 1997 i, finalment, el 1999 realitzà *El vent ens emportarà*.

**DATES I LLOCS DE PROJECCIÓ (a les 20,45 h):**  
 Centre de Cultura Sa Nostra, 23 d'octubre - Sa Pobra: Sa Congregació, 26 d'octubre - Artà: Teatre Municipal Na Batlesa, 31 d'octubre - Maó: Sala Augusta, 9 de novembre - Eivissa: Ca'n Ventosa, 15 de novembre - Formentera: Sala Municipal de Cultura de Sant Francesc, 20 de novembre.

(TOTES LES PROJECCIONS SÓN GRATUÏTES)



## Les pel·lícules del mes d'octubre



A les 18.00 hores

## Cicle Eric Rohmer (amb la col·laboració de l'Alliance Française)

2 D'OCTUBRE



## CONTE DE PRINTEMPS

Nacionalitat i any de producció:  
*França, 1989*

Títol original: *Conte de Printemps*

Director: *Eric Rohmer*

Producció: *Les films du Losange.*

Guió: *Eric Rohmer*

Fotografia: *Luc Pages*

Música: *Beethoven i Schumann*

Muntage: *Maria Luisa García*

Durada: *108 min*

Intèrprets: *Anne Teyssedre, Hugues  
Quester, Florence Darel, Eloise Bennett*

9 D'OCTUBRE

## CONTE D'HIVER

Nacionalitat i any de producció:  
*França, 1991*

Títol original: *Conte d'hiver*

Director: *Eric Rohmer*

Producció: *Les films du Losange*

Guió: *Eric Rohmer*

Fotografia: *Luc Pages*



Música: *Sebastien Erms*

Muntage: *Mary Stephen*

Durada: *114 min*

Intèrprets: *Charlotte Very, Frederic Van  
Den Driessche, Michel Voletti, Hervé  
Furic.*

## Les pel·lícules del mes d'octubre



A les 18.00 hores

## Cicle Eric Rohmer (amb la col·laboració de l'Alliance Française)

16 D'OCTUBRE

## CONTE D'ÉTÉ

Nacionalitat i any de producció:  
*França, 1995*

Títol original: *Conte d'été*

Director: *Eric Rohmer*

Producció: *Les films du Losange*

Guió: *Eric Rohmer*

Fotografia: *Diane Baratier*

Música: *Philippe Eidel i Sebastien Erms*

Muntage: *Mary Stephen*

Durada: *116 min*

Intèrprets: *Melvil Poupaud, Amanda  
Langlet, Aurélie Nolin, Gwenaëlle Simon.*



30 D'OCTUBRE

## CONTE D'AUTOMNE

Nacionalitat i any de producció:  
*França, 1998*

Títol original: *Conte d'automne*

Director: *Eric Rohmer*



Producció: *Les films du Losange*

Guió: *Eric Rohmer*

Fotografia: *Diane Baratier,  
Franck Bouvat, Bethsabée Dreyfus,  
Jérôme Duc-Maugé, Thierry Faure*

Música: *Claude Marti, Gérard Pansanel,  
Pierre Peyras, Antonello Salis*

Muntage: *Mary Stephen*

Durada: *110 min*

Intèrprets: *Marie Rivière, Béatrice  
Romand, Alain Libolt, Didier Sandre*

## Les pel·lícules del mes d'octubre



A les 20.00 hores

## Cicle Cinema i Periodisme (amb la col·laboració de l'Academia Fleming i el Sindicat de Periodistes)

2 D'OCTUBRE

EL GRAN CARNAVAL

Nacionalitat i any de producció:  
*EUA, 1951*

Títol original: *Ace in The Hole*

Director: *Billy Wilder*

Producció: *Paramount*

Guió: *Billy Wilder, Lesser Samuels, Walter Newman*

Fotografia: *Charles B. Lang, Jr.*

Música: *Hugo Friedhofer*

Muntatge: *Doane Harrison i Arthur P. Scmidt*

Direcció artística: *Hal Pereira*

Durada: *111 min*

Intèrprets: *Kirk Douglas, Jan Sterling, Bob Arthur, Porter Hall*



9 D'OCTUBRE

PRIMERA PLANA



Nacionalitat i any de producció:  
*EUA, 1974*

Títol original: *The Front Page*

Director: *Billy Wilder*

Producció: *Universal Films*

Guió: *Billy Wilder i I.A.L. Diamond*

Fotografia: *Jordan S. Cronenweth*

Muntatge: *Ralph E. Winters*

Direcció artística: *Henry Bumstead, Henry Larreq*

Durada: *105 min*

Intèrprets: *Jack Lemmon, Walter Matthau, Carol Burnett, Susan Sarandon*

## Les pel·lícules del mes d'octubre



16 D'OCTUBRE

MIENTRAS NUEVA YORK DUERME

Nacionalitat i any de producció:  
*EUA, 1956*

Títol original: *While the City Sleeps*

Director: *Fritz Lang*

Producció: *RKO Pictures*

Guió: *Casey Robinson, segons la novel·la de The Bloody Spur de Charles Einstein.*

Fotografia: *Ernest Laszlo*

Música: *Herschel Burke Gilbert, Joseph Mullendore i Walter Sheets*

Muntatge: *Gene Fowler, Jr.*

Direcció artística: *Jack Mills i Carroll Clark*

Durada: *100 min*

Intèrprets: *Dana Andrews, Rhonda Fleming, George Sanders, Thomas Mitchell, Ida Lupino, Vincent Price.*



30 D'OCTUBRE

EL DILEMA

Nacionalitat i any de producció:  
*EUA, 1999*

Títol original: *The Insider*

Director: *Michael Mann*



Producció: *Touschstone Pict.*

Guió: *Michael Mann i Eric Roth*

Fotografia: *Dante Spinotti*

Música: *Lisa Gerrard i Pieter Bourke*

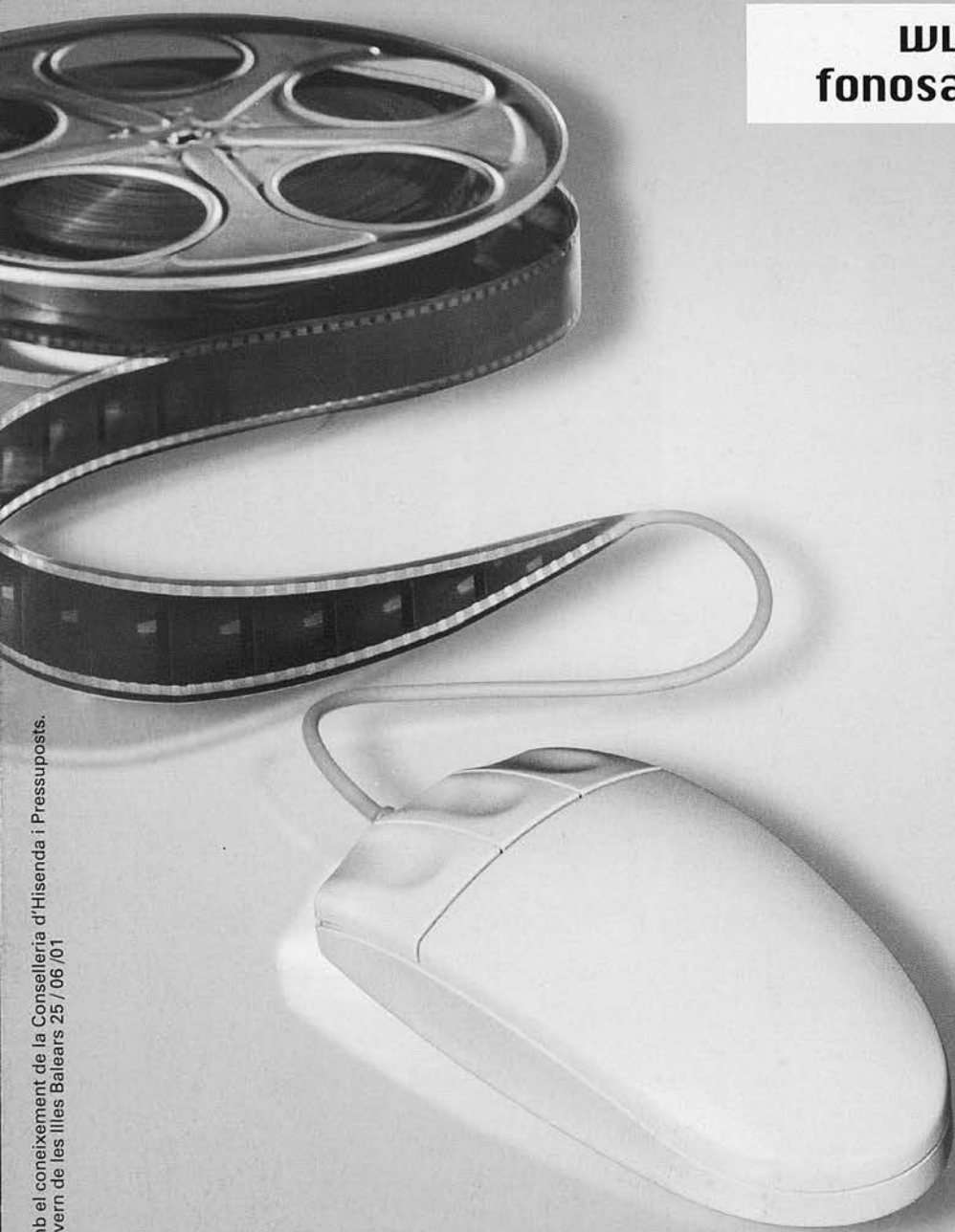
Muntatge: *William C. Goldenberg, Paul Rubell i David Rosenbloom*

Durada: *160 min*

Intèrprets: *Al Pacino, Russell Crowe, Christopher Plummer, Diane Venora, Philip Baker Hall, Lindsay Crouse.*

# Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

[www.sanostra.es](http://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"**