

Núm. 87  
Novembre  
2002

**TEMPS MODERNS**  
PAPERS DE CINEMA

*Cicle:*  
**L'artista  
al cinema**

**"SA  
NOS  
TRA"**

*Fundació*  
**"SA NOSTRA"**



# Sumari

<b>Editorial</b>	<b>3</b>	<b>Un 20 N,</b> per Jordi Vidal Reynés	<b>12 i 13</b>	<b>Crònica de Sitges,</b> per Cristina Pujol	<b>28 a 30</b>
<b>La pel·lícula de la història,</b> per F.M. Rotger	<b>4</b>	<b>Cinema i pintura,</b> per José Tirado	<b>14 a 19</b>	<b>Morts menors,</b> per Toni Roca	<b>31</b>
<b>Crepuscles roents a <i>Fort Stark</i>,</b> Per Gabriel Genovart	<b>5 a 9</b>	<b>Crònica de cine,</b> per M. Martorell	<b>20 a 21</b>	<b>L'artista al cinema</b>	<b>32</b>
<b>Bandes de so,</b> per H. González	<b>10</b>	<b>Els anys seixanta,</b> per M. López Crespi	<b>22 a 24</b>	<b>Cinema a "SA NOSTRA"</b>	<b>33 a 35</b>
<b>Molt més que un simple assassinat,</b> Per J.C. Romaguera	<b>11</b>	<b>Philip K. Dick,</b> per S. Sansó	<b>25 a 27</b>		

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Novembre 2002. Núm. 87

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).



## BITTE EIN KINO

*Les paraules, com és sabut, són grans enemics de la realitat*

**Joseph Conrad**

**O***der vielleicht zwanzig.* En aquesta revista que teniu a les mans hi ha una colla de gent rara que manifesta actituds gairebé patològiques que poden esdevenir perilloses per a la convivència. Anau amb compte. Durant els vuit anys d'existència d'aquests papers enquadernats que mensualment surten de les màquines impressores per tal de ser llegits per uns lectors afeccionats al cinema, hem insistit en la necessitat i la conveniència, n'hem difós el prec i el clam, d'un cinema en català. Vaja un desbarat. El cinema en català no és rendible i això sembla que ens ha de tancar la boca. Tampoc no ho és la literatura en català, ben igual que tampoc no ho és la retolació de les botigues. Tot gira al voltant dels diners, purament i simplement.

Més enllà d'aquests fets esdevenguts problemes socials, si més no com a primera mesura per tal de resoldre'ls, hi hauria d'haver l'orgull com a poble. Un orgull sovint inexistent, una manca absoluta de sensibilitat cap al tret més característic d'una cultura. Si aquest orgull es fes palès pública-

ment, aquells que vénen de fora i s'instal·len al costat de nosaltres, sobretot aquells que ho fan per guanyar-hi euros a palades, es sotmetrien al que és habitual en altres indrets, acceptar i fer seva la llengua del país. També és important perquè així sia, que els assessors d'aquests inversors sentin i manifestin mínimament aquestes sensibilitats per tal d'encomanar-les.

Oriol Bohigas, un arquitecte de renom internacional, visità recentment Mallorca i expressà el seu gran temor davant el que va denominar estil mallorquí de les noves construccions que es feien darrerament a l'illa, qualificant així una mena d'adulteració *kitsch* del model tradicional. L'exemple era prou clar i resultaven fàcilment identificables les zones afectades per la invasió d'aquest estil arquitectònic fals i homogeneitzador en el sentit més pejoratiu del terme.

Ara, relacionant-ho amb els dos conceptes que hem tractat, llengua i arquitectura, volem parlar del macro complex que s'ha inaugurat a Marratxí, sorgit del no res, o més bé del verd cada dia més escàs dins aqueix municipi. L'aparença del complex respon a l'estil de construcció ja descrit i l'orientació és com a de parc temàtic. Una primera lectura de la notícia pot resultar encoratjadora pel que fa a l'aspecte cinematogràfic. S'han obert 20 noves sales de projecció a Mallorca. Això enriqueix l'oferta i és important, en certa manera, que

estigui ubicada a la part forana per allò de la descentralització. Ara bé, en un altre sentit, és una oferta que parteix d'uns plantejaments basats en productes exclusivament comercials, sense cap aspiració ni una de contribuir a la formació de l'espectador –segurament que la nostra ingenuïtat pot resultar patètica. És, en definitiva, la representació del *fast cinema* en la seva versió més esborronadora.

Pel que fa a la qüestió lingüística, tractada al principi, ens trobam que al complex hi ha una oferta concreta per al públic alemany. Som internacionals, som cosmopolites, som sensibles a la realitat social de la gent que ha decidit viure amb nosaltres. Res a dir, si no fos perquè tampoc en aquesta ocasió no hem aconseguit una sola sala, una sola hora de projecció en català malgrat siguin 20 les sales inaugurades de cop. Si reivindicam mancances qualitatives dins la quantitat, tampoc no es detecta cap senyal ni voluntat de fer un cluc d'ulls al cinema clàssic i retre un homenatge, ni amb caràcter simbòlic, als autèntics fonaments del cinema.

Seguirem de ben a prop l'evolució d'aquesta ciutat inventada sobre les vies del tren d'Inca, d'aquest decorat com a caigut després d'un ruixat espès. Voldríem poder rectificar en el futur les nostres primeres impressions, aqueixes que acabam de reproduir, com més aviat millor, però no som optimistes. La nostra por és que aquest model s'escampi com la mala herba.





La pel·lícula  
de la història

# Tòfol Colom

Francesc M. Rotger

Un director mallorquí que viu a Madrid, Ignacio Maura (besnét d'un altre personatge històric: el que fou primer ministre d'Alfons XIII), està preparant un documental titulat *Cristóbal Colón, la revelación del enigma*. És una producció ambiciosa, que en part es rodarà a Mallorca, previsiblement la pròxima primavera; en particular, al castell de Santueri, a altres localitzacions del terme municipal de Felanitx i a Ciutat. Aquesta filmació es planteja de manera paral·lela a la investigació que ha posat en marxa un grup integrat pel genetista José Antonio Lorente

Acosta, el seu germà Miguel Lorente Acosta (metge forense), el biòleg Sergio Algarrada Vicioso i l'historiador Marcial Castro Sánchez, i que vol analitzar l'ADN de *L'Almirant* (així, *almirant*, en dialecte de Mallorca, com sembla que es referia a si mateix en el seus escrits, i no *almirall*, en català del Principat) amb l'objectiu d' aclarir els seus orígens: per exemple, si era efectivament genovès (de la Gènova d'Itàlia; no de la de Palma), que fins ara ha estat la hipòtesi més estesa, o bé mallorquí o eivissenc, o en general, de l'àrea de parla catalana; i fins i tot si, com assegura l'investigador illenc Gabriel Verd Martorell, a

més de felanitxer era fill bastard del príncep Carles de Viana (un germà major de Ferran el Catòlic que si, no hagués mort abans que son pare i sense descendència legítima, hauria estat rei d'Aragó i de Navarra).

Tal volta "la" pel·lícula sobre Colón, vull dir, un llargmetratge capaç de reflectir tota la complexitat del personatge i de la seva aventura, encara estigui per rodar-se. Fins ara, la pel·lícula "colombina" que em sembla més digna de consideració és, sens dubte, *1492. La Conquista del Paraíso*, que Ridley Scott realitzà en el cinquè centenari de l'anomenat Descobrimament d'Amèrica, cap al 1992. Per suposat que no és una obra mestra del seu director (com *Alien* o *Blade Runner*), però, així i tot, reuneix alguns aspectes força atractius, la música una mica de fanfàrria, però bella de totes maneres de Vangelis i un grup de bons intèrprets (qualsevol pel·lícula amb Gérard Depardieu ens agrada més; encara que reconec que Sigourney Weaver resulta absolutament increïble com a Isabel la Catòlica). La guionista, Roselyne Bosch (¿d'arrels mallorquines? ¿o catalanes?), tingué el bon gust, ho comentes de pas, de no assenyalar de manera explícita el lloc de naixença de *L'Almirant*.

En canvi, sí que s'assegurava que era genovès (i dos pics, si mal no record) a aquella altra pel·lícula que es va realitzar també cap a l'any 1992, i també amb motiu del mateix Cinquè Centenari, *Cristóbal Colón. El descubrimiento*. Produïda pels Salkind (els de *Superman*), de fet a la darrera escena sortia l'actor protagonista amb la seva capa al vent, com a punt de llançar-se a volar ben igual que l'heroi de Krypton; fins i tot, apareixia Marlon Brando (el "pare" de *Superman*) fent de l'inquisidor Torquemada. De *Cristóbal Colón, de oficio descubridor*, que em sembla que interpretava Andrés Pajares (d'altra banda, un gran actor, com ha demostrat a una altra casta de produccions), o d'*Alba de América*, ja millor ni en parlem. ■

1492. *La Conquista del Paraíso*.







# Crepuscles roents a *Fort Stark*

Gabriel Genovart

*"Ja ho veus, Mary: Tan sols cinc dies més i el teu vell Nathan ja serà fora de l'exèrcit.*

*Encara no sé què faré quan em trobi retirat, però no m'acab d'imaginar assegut a un balancí tota la resta dels meus dies. ¿Saps què he pensat? Que potser me'n vagi a Califòrnia, a les noves colònies.*

*Avui no ha estat un bon dia. Ens han arribat males noves. Han mort Custer i tots els seus homes. En Madis Quiock, entre ells. ¿Te'n recordes d'en Madis? Aquell irlandès tan xalest i tan bona persona... Aquell que ballava qualque vals amb tu. Sí, ja ho sé que qualque vegada em vaig posar un poc gelós (jo no l'he sabut ballar mai bé, el vals). Bé: demà trauré la tropa de bon matí. Hi ha xeiens per aquí prop. Així que formaré una patrulla i els faré fugir cap al nord. Segurament aquesta serà la meua darrera missió. Costa un poc de pensar-ho. Sí, que costa".*

Soliloqui del capità de cavalleria Nathan Brittles davant la tomba de la seva dona. (De *La legió invencible*. John Ford, 1949).

**A**ls al·lots del meu poble —i supòs que també als de molts altres indrets de la geografia terràqüia—, les pel·lícules de l'Oest ens agradaven a matar; i si havia indis, més encara.

Era com si, a priori, la presència dels pells roges hagués de garantir indefectiblement un plus d'acció que, en cas contrari, potser trobaríem a faltar. Perquè el que nosaltres esperàvem d'un bon *western* era sobretot això: acció, molta d'acció. I no érem únicament els al·lots els qui ens guiàvem per aqueixa expectativa: la compartien igualment persones de totes les edats, en especial aquelles que integraven el públic espès —majoritàriament jove, gairebé exclusivament masculí i quasi tan primitiu com qualsevol salvatge de la pantalla— que omplia a rebentar l'*Oasis Cinema*, els dissabtes a vespre, quan en feien "una de vaquers".

De bell antuvi, quin podia ser el repertori òptim capaç de satisfer unes

expectacions com aquelles? La fiblada letal d'una fletxa brunzent, disparada no se sabia d'on, que compareixia de sobte, a la velocitat del llamp, per clavar-se al cos del pioner, del soldat de cavalleria o de l'intrèpid vaquer, conductor de ramats bovins per la planura deserta; l'aparició d'un estol udolant de centaures indis amb pintures de guerra dirigint-se embogits, des de l'alt dels turons, cap a una caravana; la col·locació apressada dels carros de vela en posició circular per resistir un setge, la desbandada del bestiar desbocat, l'atac a una diligència, la càrrega contra el ferrocarril, l'assalt a un banc, les persecucions a galop, un genet saltant sobre el buit de vertigen d'un congost profund per escapolir-se dels seus perseguïdors, les baralles a cop de puny a l'interior dels fumosos *saloons* i, finalment, el ritu tràgic del duel a mort entre dos pistolers enmig del carrer solitari d'una ciutat silenciosa... Heus aquí alguns dels episodis estel·lars que podien assegurar —en el meu poble, en aquell temps i, sobretot, al cine *Oasis*— l'èxit total d'una pel·lícula.

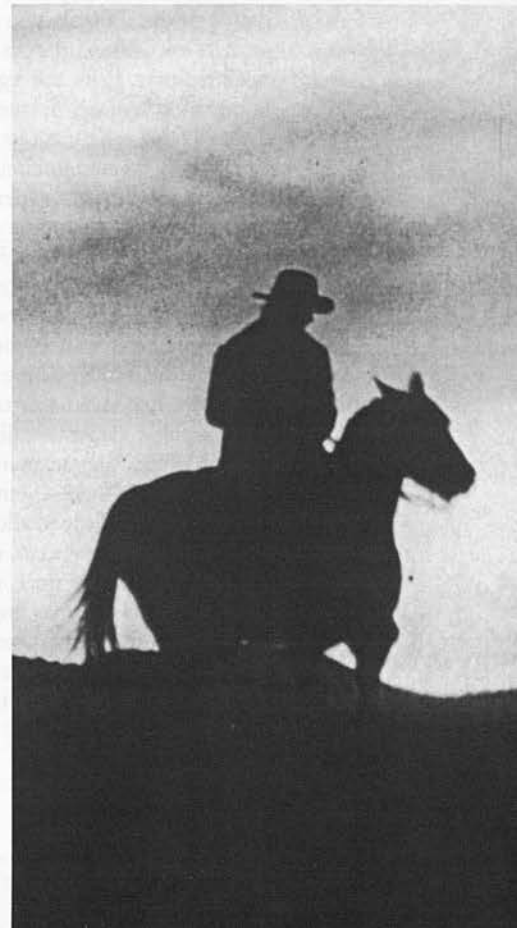
Per a aquell públic àvid de dinamisme, el pitjor qualificatiu que podia merèixer una pel·lícula era el de *lenta*. Si en sortir del cinema en deien de la pel·lícula estrenada que "havia estat massa lenta", malament ferm. Era un senyal inequívoc que no havia estat del gust de la concurrència i un veredicté suficientment definitiu per desanimar els qui no l'havien vista el dissabte a assistir a la projecció del dia següent. O sigui, un fracàs.

Un d'aquells dissabtes, cap allà a finals de setembre de l'any 1956, a

una de les primeres sessions de la nova temporada cinematogràfica, va arribar a la pantalla de l'*Oasis Cinema* una pel·lícula de l'Oest interpretada per John Wayne i dirigida per John Ford —per bé que llavors, al poble, quasi ningú hi parava esment al nom el director— que prometia complir amb escreix tot allò que requerien els cànons locals més exigents. Al menys, així ho feia preveure el *tràiler* projectat la setmana anterior a l'estrena i la sola presència de l'actor principal (que era, en principi, tota una garantia). Semblava que hi hagués d'haver acció a balquena: indis, persecucions, cavalcades, una diligència assaltada i bufetades a rompre. I, efectivament, hi havia quelcom de tot això, però reduït a una expressió tan esquivada que no ocupava més un lloc secundari i un paper molt accessori dins la trama argumental. Dels més de cent minuts de durada de la pel·lícula, amb prou feines n'hi havia deu o dotze de trepidació. Pràcticament, els únics que havia mostrat el *tràiler*. I molt poca cosa més.

Aquella pel·lícula, el títol de la qual era *La legió invencible*,\* va decebre, naturalment, el respectable, que havia atapeït la sala. Deien, quan sor-

\* Títol original: *She wore a yellow ribbon*. Títol versió espanyola: *La legió invencible*. Any: 1949 (USA). Director: John Ford. Productors: John Ford i Merian C. Cooper. Producció: Argosy Pictures per a la RKO. Guió: Laurence Stallings i Frank Nugent. Argument: La novel·la *War party*, de James Warner Bellah. Fotografia: Winton C. Hoch i Charles P. Boyle, en Technicolor. Música: Richard Hageman. Muntatge: Jack Murray. Duració: 103 minuts. Intèrprets principals: John Wayne (Capità Nathan Brittles), Joanne Dru (Olivia), John Agar (Tinent Cohill), Ben Johnson (Sargent Tyree), Harry Carey Jr. (Tinent Penell), Victor McLaglen (Sargent Quincannon), George O'Brien (Comandant Allshard) i Mildred Natwick (Sra. Hallshard).





Com molts de dissabtes, un cop acabada la projecció, mentre l'Oasis Cinema tancava les seves portes, els espectadors habituals es dirigien als domicilis respectius amb una certa frisson

tien, que era lenta i que els havia avorrit sobiranament; i abundaven els judicis crítics i els comentaris negatius. "Si no fos estat per l'esplet de nesples de dins la cantina—vaig sentir que sentenciava un espectador adult, d'una cinquantena d'anys, pagès de professió—, la pel·lícula no hauria valgut un gafet". I, poc més o manco, aquest era el sentiment generalitzat.

Com molts de dissabtes, un cop acabada la projecció, mentre l'Oasis Cinema tancava les seves portes, els espectadors habituals es dirigien als domicilis respectius amb una certa frisson. No era qüestió de badar. En aquell temps, la central elèctrica local s'aturava poc després d'acabar la sessió cinematogràfica i, a vegades, si aquesta havia resultat especialment llarga (com el programa d'aquell vespre), tot just et donava temps d'arribar a casa i de colgar-te amb llum d'electricitat. Després, ja dins el silenci de la fosca, abans que caigués la feixugor del son més profund, és possible que els qui venien del cinema, com aquells habitants de Villar del Río de *Bienvenido Mr. Marshall*, s'entretinguessin a pensar en la pel·lícula que acabaven de veure; sobretot, si havia estat particularment interessant. I potser que també, com en el cèlebre film de Berlanga, les imatges cinematogràfiques s'arribassin a mesclar amb les vacil·lants imatges dels somnis incipients. Però, tal vegada, per a la immensa majoria dels espectadors d'aquella nit sabatina, *La legión invencible* no fos una pel·lícula per recordar especialment. Ni per somniari-hi, tampoc. A la pantalla on havien triomfat *westerns* com *Río Rojo*, *Tambores lejanos*, *Marcado a fuego*, *Solo ante el peligro*, *Smith el silencioso*, *Raíces profundas* i moltes altres més, aquella pel·lícula de John Ford, que havia arribat tard a Espanya i més tard encara al meu poble —la seva realització data de 1949—, va passar amb més pena que glòria. No sé si, entre aquells tres-cents i pico d'espectadors que havien assistit a la projecció, n'hi pogué haver alguns, molts pocs, que aquella pel·lícula els quedàs enganxada a l'ànima. A mi, m'hi va quedar.

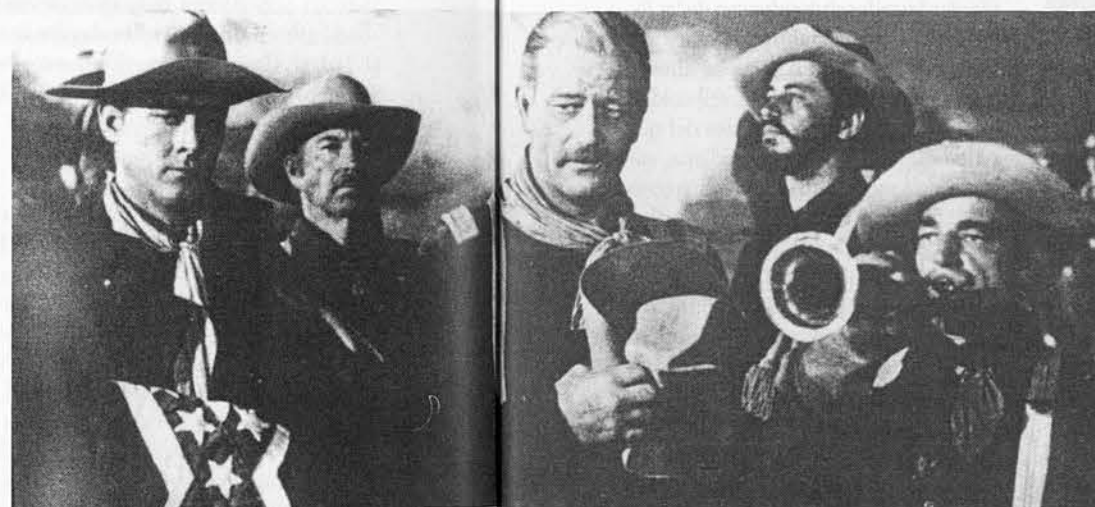
¿Què pot passar a la ment d'un nin de dotze anys que va tot entusiasmat

a veure'n "una d'indis" —en una de les primeres ocasions de la seva vida que el deixen anar tot sol, com un home net, al "cine de tard"—,<sup>1</sup> per romandre corferit, com jo aquell vespre, per la malenconia? ¿Pot començar també l'adolescència d'una persona dins una sala de cinema i amb una pel·lícula lenta de l'Oest?

Ningú pot precisar, segurament, a quin moment exacte va principiari per a ell quelcom tan imprecís com és això que en diuen l'adolescència. Entre altres coses, perquè no es tracta mai d'un moment, sinó de moments. Moments diversos, repartits a les circumstàncies més variades de la vida i dins una franja d'edat de límits cronològicament borrosos, en què hom comença advertir amb estranyesa, a vegades també amb un profund sentiment de desassossec i, en ocasions, d'una manera sobtada, que va percebut les coses d'una manera més intensa i, sobretot, molt diferent a com fins llavors les havia percebut. Per a mi, aquella pel·lícula va ser un d'aquests moments. *El adolescente* —escrigué Juan Ramón Jiménez— *es un niño que, de pronto, ha descubierto la soledad*. I, aquell vespre, jo havia anat a veure una pel·lícula d'acció i em vaig topar, abruptament, amb la soledat. Amb la del capità de cavalleria Nathan Britles i amb la meva pròpia.

Havia acudit al cinema cercant, com moltes altres vegades, l'extraversió de l'èpica i em vaig trobar amb les introversions de la lírica, en un dels *westerns* més introspectius (i potser també una de les pel·lícules més bellament reflexives) de tota la història del setè art. Perquè *La legión invencible*, obra d'aquell poeta inigualable de les imatges que va ser John Ford, és una pel·lícula teixida amb una constel·lació d'aquests sentiments que poden ferir amb facilitat l'ànima vulnerable de l'adolescència. O, si més no, la fragilitat d'un preadolescent. Sembla —ha escrit Javier Coma— com si Ford hagués elegit la

<sup>1</sup> Així en deien a Artà de les sessions que començaven a les nou del vespre dels dissabtes i diumenges, per diferenciar-les de les que ho feien a les cinc de l'horabaixa de les tardes dominicals.



història oficial de la cavalleria dels Estats Units, penetrada per llegendes mítiques, per "emmarcar una història real, crepuscular i poètica"; una història a la qual "el declivi, la senectut, els acomiadaments, la so-

Perquè La legión invencible, obra d'aquell poeta inigualable de les imatges que va ser John Ford, és una pel·lícula teixida amb una constel·lació d'aquests sentiments que poden ferir amb facilitat l'ànima vulnerable de l'adolescència

ledat i la mort impregnen la narració".<sup>2</sup> Com també la impregna aquest pas irreversible del temps, aquesta impressió de finitud i de caducitat i la colpadora sensació que aquest temps que transcorre immiseridor acabarà portant-se, inflexiblement, com un vent gelat, el món de tots els nostres afectes, de la mateixa manera que, a un moment o altra de la vida, se'n ha portat el de Natan Britles, l'admirable personatge interpretat per John Wayne. O com s'emporta també tot el món mític d'una infantesa que s'escola —o s'ha escoltat ja— per a un adolescent.

Potser únicament Edward Spranger, l'analista més fi de la psicologia de l'adolescència, ha estat capaç de descriure, amb insuperable penetració, el marc anímic que pot explicar la trobada entre un nin de dotze anys i una pel·lícula tan intimista com *La legión invencible*, o fer entendre un fenomen d'osmosi capaç d'interconnectar una sensibilitat adolescent amb la poètica fordiana.

En primer lloc, cal referir-se, com fa Spranger, al "descobriment de la individualitat", aquesta captació del propi jo que el psicòleg alemany defineix com "la fonamental vivència metafísica de la individuació". Una vivència que ens fa sentir referides a un jo personal, amb una intensitat abans mai sentida, totes les experiències (incloses, naturalment, les cinematogràfiques) de la pròpia existència. "Es —escriu Spranger— la girada de l'esguard cap a dintre (la reflexió), el descobriment del subjecte com un món a part, aïllat per a sempre de tota la resta del món, coses i persones; és la vivència de la gran solitud". (...) "Ara predomina —escriu també Spranger— un nou sentiment del jo: la consciència que s'ha obert un abisme entre el jo i el no-jo, que no solament totes les coses, sinó també totes les persones, romanen infinitament llunyanes i són infinitament estranyes, que hom està amb si mateix, tot sol, dins un avenc profund. Amb això s'ha comès aquell 'pecat original' pel qual se separen el sub-

jecte i l'objecte. La subjectivitat es converteix amb un món independent. 'A l'interior hi ha també un univers'. Comencen les vivències del propi jo".<sup>3</sup>

I, en segon lloc, cal fer també referència a un nou sentiment, que és la percepció del temps. "Quan el temps, sobtadament, es viscut d'una altra manera —diu Spranger— aquesta vivència —una vivència metafísica— pot anunciar la desaparició de la infantesa i el despertar de l'ànima. Perquè el trànsit psíquic a la pubertat s'esdevé, amb freqüència, bruscament, com si es traspassés de sobte un embolcall i s'obris una altra capa més profunda".<sup>4</sup>

I aquella nit, a l'escenari de tants de somnis de la infantesa com era aquella humil sala cinematogràfica —el meu "Cinema Paradiso" i el santuari de tantes iniciacions personals—, mentre seguia amb un cert desconcert aquell *western* estrany i abstracte, aquella pel·lícula trista, aquella història que era gairebé introversió pura i quasi una subtil *metafísica del temps*, vaig experimentar, amb un cert dolor inexplicable, com si se m'esqueixàs interiorment un embolcall íntim (potser això que en diu Spranger "el calze que tanca la flor de l'ànima"), i que, per l'esqueix obert, accedís efectivament "a una capa més profunda". Que és el lloc on habiten els herois crepusculars i melancòlics. I, a partir d'aquell dia, vaig veure les pel·lícules del "vell Oest" d'una manera diferent.

"Sólo en el *western*, género contemplativo, es posible filmar el tiempo, atrapar, como hace John Ford" —ha escrit Alfonso Basallo, que cita també, tot seguit, aquestes paraules de José Luis García: "Nadie como él (John Ford) —diu García— ha filmado mejor un baile, un tipo hablando a una tumba, unos jinetes cruzando un río, la vejez, la soledad, la desilusión, la familia alrededor de la mesa, los entierros, las tormentas, las montañas, los ríos, los crepúsculos, el pocillo del café junto a la bogueira, las brumas, el deber, el cielo, el amor, los rostros, los caballos, las barras de los bares

<sup>3</sup> Veg. SPRANGER, E. *Psicología de la edad juvenil*. Madrid. Selecta de Revista de Occidente, 1966, pàgs. 60 i 62. (Les cometes i la cursiva hi són a l'original citat).

<sup>4</sup> Ibidem, pàg. 56.

<sup>2</sup> Veg. COMA, J. *La gran caravana del Western*. Madrid. Alianza Editorial, 1996, pàg. 68.





...sentir la ferida del temps i experimentar l'existència com un "univers interior"  
són dues vivències típicament adolescents



y esa cosa tan manida que llamamos la existencia".<sup>5</sup>

Possiblement, tant Alfonso Basallo com José Luis Garcí, en escriure aquestes paraules respectives, tenien especialment en compte, entre tota la filmografia fordiana, *La legión invencible*, perquè gairebé tot allò a què es refereixen (el pas contemplatiu d'un temps que flueix mansament i tot el repertori de situacions i de sentiments essencials que defineixen això que en diem l'existència) hi són particularment presents. I sentir la ferida del temps i experimentar l'existència com un "univers interior" són dues vivències típicament adolescents. Dues vivències capaces d'agermanar sentimentalment la subjectivitat d'un petit espectador de dotze anys amb la d'un vell capità de cavalleria que viu, a un solitari fort fronterer envoltat de tribus índies en estat de guerra, els dies previs a la seva retirada de l'exèrcit (en la que és, possiblement, la més bella elegia sobre la jubilació d'un home que s'ha fet mai des de qualsevol art narrativa). Una vida

que desperta i una altra vida que acaba i s'encamina cap al seu ocàs definitiu. És com si el vell capità (Nathan Brittles, John Wayne) t'hagués dit des de la pantalla: "Escolta, jovenet, escolta. La vida, saps?, és això. L'amor, l'amistat, la lleialtat, el sentit de l'honor, el deure, el sacrifici, els desenganys, les desil·lusions, els petits triomfs, els petits fracassos, la família reunida, la companyia dels amics, els sers que neixen, els qui es moren, aquells que no hi són ja, els records... I aquests paisatges que són com una prolongació de tu mateix i aquests crepuscles roents cap els quals caminen indefectiblement les nostres vides com els rius i rierols van a parar a la mar, que és el morir. I si un dia, complit el teu deure, quan cavalquis en solitari cap al sol de ponent, sents algú que et crida o et ve a cercar per agrair-te qualque cosa de bo que hagis pogut fer a la teva vida, frueix-ho íntimament i dona'n gràcies de Déu".

Els crepuscles... Sense cap dubte, aquests crepuscles encesos mereixen figurar també entre els més bells de tota la història del setè art, com mereixen figurar entre les imatges més belles del cinema tantes escenes de *La legión invencible* visualment inspirades

en les composicions pictòriques i la paleta cromàtica de Frederic Remington (un pintor inseparable de la mítica popular generada per les històries del *far-west*), que fan d'aquest film en tecnicolor de John Ford una pel·lícula estèticament primorosa, mereixedora amb tota justícia de l'Oscar a la millor fotografia en color que li fou atorgat.

Aquests crepuscles a la indecisa llum dels quals el comandant de Fort Stark i el seu segon, el capità Nathan Brittles, repassen la llista de baixes d'una batalla, la relació d'antics i estimats companys d'armes que han mort a la derrota del general Custer a *Little Big Horn*. Aquesta hora cansada del dia que és també l'elegida pel capità Nathan Brittles per visitar, en el petit cementiri del fort, les tombes de la seva dona que morí a la joventut i dels fills que moriren a la infantesa; l'hora de canviar, com cada tarda durant anys, les flors musties per flors novelles; el moment de regar amb un glop d'aigua les plantes humils sembrades ran de les làpides de pobres sepultures cavades a la terra i de parlar amb l'esposa difunta per donar-li, com dóna un vell soldat, la novetat del dia, les notícies del que ha passat dins la vida quotidiana, sacrificada i austera, d'aquell aquarterament fortificat; i, finalment, l'hora d'un adéu mes dolorós encara, perquè també aquelles tombes, i tot quant signifiquen dins l'existència d'un home, romandran al darrere quan el vell oficial hagi d'abandonar el seu destí de tants d'anys, forçat per la jubilació. Aquesta hora de llum moribunda en què una corneta toca silenci i un destacament de soldats, que ve de fer la darrera ronda, retalla les seves siluetes contra la claror vermella de l'horabaixa. Aquesta posta de sol cap a la qual s'encaminarà molt prest un genet solitari, talment si, com escriuen Núria Bou i Xavier Pérez, aquesta marxa cap a l'horitzó fos el compliment d'un destí metafísic: "integrar-se en el paisatge fins a desaparèixer silenciosament, destinat a cavalcar eternament la seva malenconia".<sup>6</sup>

El silenci, *oir* el silenci —els nens petits, fa notar Spranger, no el sen-

<sup>5</sup> Veg. BASALLO, A. 2001: *La odisea del cine. Un recorrido por la mitomanía del séptimo arte*. Madrid. Espasa Calpe S.A., 2000, pàg. 119.

<sup>6</sup> Veg. BOU, N; PÉREZ, X. *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona. Paidós Comunicación Cine, 2000, pàg. 161.



ten, el silenci; els adolescents, en canvi, sí—, romandre corprès per l'encís d'un crepuscle, entrar en comunió amb la bellesa dels paisatges—els infants tampoc s'hi fixen en el paisatge com ho pot fer un adolescent—: l'orografia incomparable de Monument Valley (l'escenari per excel·lència dels exteriors fordians), el brogit d'una tempesta que cau sobre la gran plana per on avança una patrulla de cavalleria que escorta un carro envelat, els espais oberts cap a l'horitzó inabastable i la fascinació d'aquesta carena llunyana que, com el cant d'una sirena, sembla cridar els genets errants..., tot això, que és part de *La legión invencible*, pot arribar a formar part també d'aquests espais interiors de l'adolescència que condueixen a una "experiència del Ser". "Molts (d'adolescents) —ha escrit Karl Dürckheim— viuen durant aquests anys de la seva vida l'experiència del Ser a través de petites 'perforacions del Ser' que són com a llampecs fugaos".<sup>7</sup> Llampecs fugaos d'una nova sensibilitat que comença. Que ha pogut començar a un cine de poble, un dissabte qualsevol, amb una pel·lícula de John Ford.

Al llarg de la història del setè art i dins la psicologia evolutiva s'esdevé, curiosament, aquest mateix procés paral·lel que, referit a les creacions de la fantasia, ha analitzat Gilbert Durand a *Les estructures de la imaginació*;<sup>8</sup> un procés que Núria Bou i Xavier Pérez han aplicat a l'estudi de l'evolució de l'heroi cinematogràfic: el pas de l'exaltació dels herois solars o *diürns* a l'admiració pels herois ferits pel pas del temps i per la tristor fatigada i *crepuscular* de la malenconia.<sup>9</sup>

És el pas que va d'uns arquetipus heroics de l'estil de Douglas Fairbanks, Errol Flynn i Johnny Weissmuller (i específicament, dins el *western*, Tom Mix, Willyam Boyd, Ken Maynard o el mateix John Wayne de les primeres pel·lícules per a la *Re-*

*public*) a uns altres arquetipus encarnats per actors com Humphrey Bogart (amb tots els herois ambigus i desencantats del cinema negre), i dins el gènere de l'*Oest*, per citar alguns dels exemples més significatius, l'Alan Ladd/*Shane* de *Raíces profundas*, el Randolph Scott de Budd Boetticher, el dels darrers personatges de la carrera de Clint Eastwood o el John Wayne de les pel·lícules de John Ford (sobretot, el John Wayne prematurament envellit pel maquillatge a *La legión invencible* i el ja decididament madur de *Centauros del desierto* i d'*El hombre que mató a Liberty Valance*).

En els primers, els herois solars, predomina la vitalitat, l'acció, l'extraversió, el dinamisme i l'acrobàcia; i es corresponen amb les figures d'una certa *infància* del cinema i amb el gusts dels públics cronològicament o psicològicament més infantils i primitius. En els segons, els herois contemplatius, el que predomina és la interioritat, la profunditat i la reflexió; i es corresponen amb una maduració del setè art i, en el pla de les identifications subjectives, amb aquesta maduració afectiva i transmutació espiritual que comença, bromosament, a l'adolescència.

És possible que la immensa majoria dels assistents a aquella sessió cinematogràfica del meu poble —i, sens dubte, jo mateix abans que començàs *La legión invencible*— visquéssim immersos encara a l'etapa primitiva de les pel·lícules dinàmiques i dels herois hiperactius; i, tal volta, són moltes les persones que hi romanen sempre, dins aquesta etapa. Però, quan acabà la projecció, quelcom (en mi, almenys) havia canviat. Perquè potser un adolescent és també un nin que, de sobte, ha descobert l'existència a través d'una pel·lícula de John Ford.

Mentre sortia de l'*Oasis Cinema* encara ressonaven a la meva ment les paraules en *off*, quasi finals, de *La legión invencible*, que acompanyaven el solitari cavalcar de John Wayne cap a l'horitzó crepuscular d'una serra llunyana: "I Nathan Britles, ex capità de cavalleria de l'exèrcit dels Estats Units, inicià la seva marxa en direcció a l'Oest, a les noves terres de Califòrnia; el seu viatge cap al sol de ponent, que és el final del camí de tots el homes de la seva edat...".

I vaig saber que aquest viatge, d'una manera o altra, és el que tot home, més tard o més d'hora, ha de fer qualche dia. ■



<sup>7</sup> Veg. SCHLÜTER, A.M. "El cuento, el camino al 'yo' en la oración profunda. *Vida Nueva*, núm. 1173, març de 1979.

<sup>8</sup> Veg. DURAND, G. *Las estructures antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid, Taurus, 1982.

<sup>9</sup> Veg. BOU, N; PÉREZ, X., ob. cit.

Bandes  
de so

## John Williams: Informe en Minoria



**J**a són bastants els articles en què hem esmentat aquest compositor, el qual sens dubte ha aconseguit (merescudament) arribar molt enfora i al qual devem molt... i, aprofitant els concerts que ja s'hauran celebrat a Barcelona quan es publiquin aquestes línies, és una bona ocasió per dedicar-li un monogràfic en el qual puguem parlar de les seves virtuts i de la seva carrera professional, i situar-lo en el seu lloc just... perquè, a més a més, acaba d'arribar a les nostres pantalles el darrer film de Spielberg, *Minority Report*, que, a hores d'ara, supòs que ja hauran vista la majoria de persones del país, així són aquests productes.

La pel·lícula està raonablement bé, almanco per ser de Spielberg, el qual no ha aixecat passions precisament amb les darreres produccions... però el Rei Mides de Hollywood demostra que a més de saber mantenir el títol (faci el que faci sap que omplirà les sales...) té bones cartes dins la màniga, i aquesta vegada aposta per complicar-nos el guió fins a fer-lo original i sorprenent en molts de moments, millorant molt l'ensucrat fàcil d'*Inteligència Artificial* (*A.I.*, 2000). I William, el seu compositor habitual, fa la seva feina: posar el seu talent al servei d'efectes i efectismes diversos, donant el que es necessita i embolcallant les imatges amb un *score* de darrera generació, fàcil de sentir i fàcil d'oblidar després...

Si *Star Wars: l'atac dels clons* feien olor a nominació a l'Oscar, *Minority Report* no queda curt de possibilitats... Algú s'estranyaria que Williams fos doblement nominat enguany? Per part meua no n'estaria gens sorprès...

Però no ens enganem, Williams és un bon músic de cine, un vertader mestre que va saber treure partit com cap altre de l'orquestra i dels sintetitzadors i oferir bells i inoblidables productes que no poden ni podran mai caure en l'oblit... la seva especialitat en fanfàries introductòries són fàcils de reconèixer, com els conegudíssims temes de *Superman* (Richard Donner, 1978), *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), *En busca del Arca perduda* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981) o *Parc Juràssic* (*Jurassic Park*, Spielberg també, 1993). Qualsevol d'aquestes bandes sonores (i les seves seqüeles, que generalment també duen música de Williams o s'hi "inspiren") poden ser a la discoteca d'algú que no tenguí ni idea pel que fa a música de cine, perquè els temes de Williams han superat àmpliament les barreres restringides i han arribat al gran públic per convertir-se en productes de vendes milionàries, cosa que no molts dels seus col·legues poden dir...

I no només això, Williams té treballs més poc coneguts que no per això deixen de ser excel·lents, com *La aventura del Poseidón* (*The Poseidon*

*Adventure*, Ronald Neame, 1972), *El coloso en llamas* (*The Towering Inferno*, Irwin Allen, 1974) o *La bruja de Eastwick* (*The Witches of Eastwick*, George Miller, 1987). I, per descomptat, sense oblidar els grans clàssics com *Encuentros en la Tercera Fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, Spielberg una altra vegada, 1977), *E.T. El extraterrestre* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, més Spielberg, 1981) o *El imperio del sol* (*Empire of the Sun*, i més Spielberg, 1987). Treballs, tots, fora de cap dubte de qualitat.

Però precisament d'això ens queixam alguns: dels seus continus rumors de retir, que aparegui una vegada i una altra, i que de nou una i altra vegada les seves composicions no tenguin aquell gust inoblidable que el varen elevar a la categoria que avui té, molt ben merecuda, però una mica abusiva després de tot. Potser als seus setanta anys fets fa poc ja no li sembli necessari donar-nos peces mestres, però els aficionats en volem més, tot i que una banda sonora tan recent com *Harry Potter i la Pedra Filosofal* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Chris Columbus, 2001) sigui una petita joia, tot s'ha de dir...

Després de tot, tal vegada el que ens molesta tant és que cada any tregui un nou compacte de música antiga amb trenta segons inèdits, o trobar-lo any rere any a la cerimònia dels Oscar, però així són les coses a Amèrica... ■



Josep C. Romaguera

Per motius d'edat —recentment superat el meridià de la vintena— considero que no puc presentar-me a mi mateix sota el qualificatiu, selecte i honorós, de “fordià”, no tan sols perquè estem parlant de paraules majors, sinó pel simple fet que el temps biològic, i la inaccessibilitat, no m'ha permès conèixer tota l'obra de John Ford i molt menys aprofundir als nivells que es requereixen quan es parla d'un director que, no només per la crítica especialitzada, sinó pels seus propis companys i camarades de la professió ha estat considerat el millor director de la història del cinema. No em considero capaç, per tant, de poder contemplar, gaudir i dissectionar un univers tan personal i complex, fins i tot contradictori, com el que al llarg de la seva trajectòria cinematogràfica ens ha deixat aquest cineasta. Tan sols em puc atrevir a deixar-me fascinar i atrapar per una obra cinematogràfica que, per diversos motius, ja siguin estètics, narratius, sentimentals, em conscienciïn, em demostrin que allò contemplat no està al meu abast i que intueixo com una autèntica expressió artística.

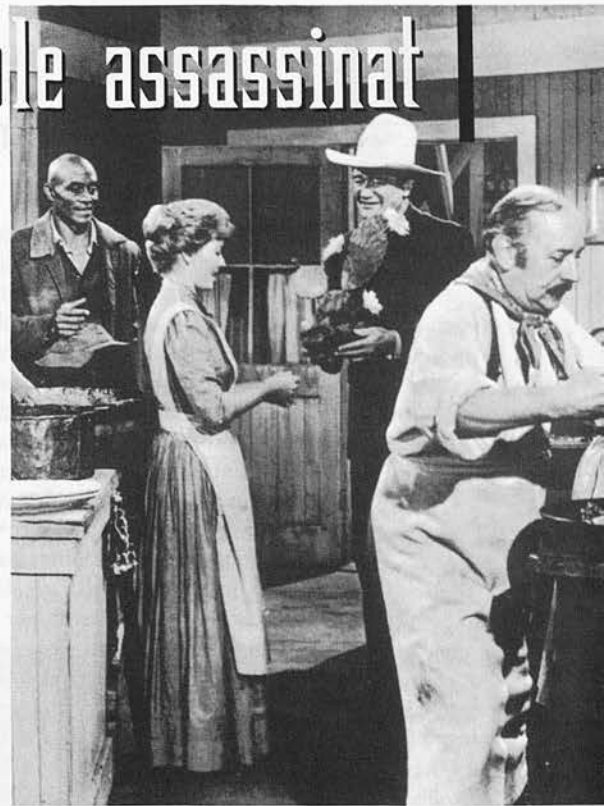
Avui dia, parlar de John Ford o d'alguna de les seves obres —en aquest cas *L'home que disparà Liberty Valance*—, pot esdevenir en una tasca redundant i embafada de tòpics, perquè és gairebé infinita la quantitat d'opinions que s'han vessat sobre la seva figura i les seves obres. Així doncs, no seré jo qui ara busqui l'originalitat en les meves paraules, qui busqui la idea inaudita o una opinió susceptibles de polèmiques. És una qüestió de pudor, de respecte o, per què no?, de covardia davant la figura mítica, cèlebre de John Ford. Aquestes paraules, insuficients —i no es tracta de falsa modestia— són un intent, gairebé un simulacre de les idees i les emocions que em transmet una nova revisió d'una obra cabdal com és *L'home que disparà Liberty Valance*.

Una nova revisió en la qual allò que més m'ha cridat l'atenció —en altres ocasions serà la bella història d'amor protagonitzada per Hallie (Vera Miles), serà el conflicte entre civilització i barbàrie o serà la seva precisa estructura narrativa i dramàtica— i que em sembla que més pot estranyar l'espec-

tador que vegi per primera vegada la pel·lícula és l'evident i marcat caràcter teatral de la seva posada en escena, tenint en compte que ens trobem, en principi, dins un gènere com el *western* —encara que el film desborda els límits genèrics—. Tant els decorats com l'ús de la il·luminació i la interpretació dels actors posa de manifest una forta influència i vinculació amb l'art escènic, la qual cosa crea un ambient abstracta i distant, absent de qualsevol elaboració realista, en un film que, per cert, fou rodat íntegrament en estudi.

*L'home que disparà Liberty Valance* és una pel·lícula concebuda d'una manera austera i simplificadora, que rebutja qualsevol refinament visual, que evita cap indici d'exuberància, com ho demostra per exemple l'escena en què Liberty Valance i els seus sequaços assalten la diligència en què viatja Ransom Stoddard, l'advocat interpretat per James Stewart que es trasllada a la conflictiva localitat de Shinbone. Una escena, aquesta, que posa de manifest una artificiositat, que remet a les pel·lícules de sèrie B, i allunyada completament de les típiques i característiques constants visuals sobre els quals s'ha fonamentat la fisonomia d'un gènere que s'ha nodrit de la captació dels espais oberts i naturals, com per exemple el mític Monument Valley, gairebé omnipresent en la filmografia fordiana. I si volen un altre exemple només han de prestar atenció a l'ús que es fa de la il·luminació en el moment en què Dutton Peabody, el propietari, director i redactor del Shinbone star, periòdic local, descobreix la presència del famós lladre i assassí

Em resulta inconcebible pensar que aquest element teatral estigui provocat per un desinterès i una manca de motivació per part del seu director, com a vegades s'ha comentat. Aquesta opció estètica proposada per John Ford considero que està motivada per una doble intenció. Per una banda, aportar a la posada en escena un caràcter brechià, com s'ha destacat més d'una vegada, la qual cosa faria, en primer lloc, que el propi film assumís la seva con-



dició d'espectacle representat, esquivant així qualsevol identificació “realista”, i, en segon lloc, que l'atenció de l'espectador es centrés en el contingut del discurs de la pel·lícula.

Per altra banda, i seguint el que fins ara he plantejat, aquest factor teatral esdevé una decisió conseqüent i coherent amb el tema plantejat per *L'home que disparà Liberty Valance*, que no és un altra que el procés de desmitificació d'un univers, un món, el *far west*, regit per la llei de les pistoles i protagonitzat per herois llegendaris. L'abstracció que regeix la seva posada en escena, juntament amb la concisió de la planificació —exemple de com expressar el màxim amb els mínims recursos—, aporten un caràcter testamentari al film, i permeten definitiva, John Ford afirmar que ens trobem davant la clausura del gènere, com si el mestre ens digués que ja no és possible cavalcar a través de les terres verges de l'oest. Així doncs, *L'home que disparà Liberty Valance* esdevé una paràbola sobre el pas dels temps i els canvis que això implica i s'erigeix en una madura i nostàlgica reflexió, carregada de nostàlgia amarga, recorreguda per un desencantat escepticisme, sobre un territori mític construït amb cel·luloide, sobre una manera d'entendre el cinema i també tota una part de la història nord-americana, aquella que es fonamenta amb llegendes com la que dona títol a aquesta obra cinematogràfica. ■





Jordi Vidal Reynés

## Un 2011 de cine

L'oferta cinematogràfica el dia que morí Franco

**E**l dia que morí Franco es podien veure a Palma les pel·lícules que ara comentarem. Però, abans, explicarem pels qui no ho han viscut o no se'n recorden, que llavors era normal la projecció de dues pel·lícules en una mateixa sessió. N'hi havia una principal i una de complement (en castellà *la mala*). També podies triar bé seure a butaca o bé a l'amfiteatre –més barat– i que deien en castellà *arriba*. Les pel·lícules es classificaven per a menors, majors de 14 anys –tot indicant si hi havien d'anar acompanyats o no– i majors de 18 anys. Hem consultat la *cartelera* d'un diari qualsevol de Palma del mateix dia 20 de novembre de 1975. Aleshores jo era com el nin de la sèrie televisiva *Cuéntame* i esperava impacient les noves monedes amb la cara del Rei.

A Palma hi havia llavors tres tipus de sales: les especials –una mena d'art i assaig–, les d'estrena i les de reposició. Hi havia més locals que ara, però no hi havia *multicines*.

Vegem ara quins eren els títols ofertats aquella nit i hi intentarem fer un breu comentari de les més significatives. Hem respectat el títol comercial en castellà i els breus comentaris que inclou la cartellera. Seguidament hi afegim direcció, any de producció i altres dades d'interès per als lectors. També indicam la situació actual de la sala.

### SALES ESPECIALS

Lirico Palace (antic Cine Progreso, ara m'han dit que és una pista d'esquai): *La curee (El engaño)*, amb Jane Fonda. Dirigida per Roger Vadim el 1966, pel·lícula francesa inspirada en una obra de Zola. Fou considerada un escàndol en el seu moment.

Palacio de la Prensa (avui edifici Miquel dels Sants Oliver, del Grup Serra): *El fantasma de la libertad (v.o.)*, amb Monica Vitti. Producció francesa de Buñuel (1973), amb Adriana Asti i Julien Brethau.

### ESTRENES

Astoria (tancat): *Todos hermanos en el Oeste* i *Ciudad sin hombres*, per majors de 14 anys, aquesta darrera, una coproducció alemanya, americana i espanyola de l'any 1968 dirigida per Jesús Franco i interpretada per Shirley Eaton, Richard Wyler i George Sanders.

Sala Augusta: *Furtivos*, en el seu segon mes, de José Luis Borau (1975), amb Lola Gaos i Ovidi Montllor, un clàssic del cinema espanyol. De complement: *Prudencia...prudencia*.

Avenida (aviat serà una tenda de roba): *Un hombre y una mujer* i *El juego del adulterio*, per a majors de 18 anys. *Un hombre et une femme*, de Claude Lelouch (1966), amb Jean Louis Trintignant i Anouk Aimée, ha esdevingut uns dels films europeus més populars. Tema musical inoblidable de Francis Lai.

Teatro Circo Balear (avui sala de Bingo): *Sensualidad*, amb Fernando Fernán Gómez, també per a adults.

Cine Born (aquest cinema conservà el nom popular del llavors Paseo del Generalísimo. Avui és un magatzem de roba): *Rollerball*. La pel·lícula fou dirigida per Norman Jewison (1975) i ens presentava una mena de hockey violent en un món futur (l'any 2000!).

Capitol (avui és un bloc de pisos): *Ladrones de trenes*, amb John Wayne i *La selva blanca*, amb Charlton Geston (sic).

Jaime III (ara és un local d'esquai): *Muerte en Roma (Reppresaglia)*, amb Richard Burton i Masironiani (Pan Cosmatos, 1972) i com a complement *La mujer celosa*, per a majors de 18 anys.

Nuevo Hispania: *Las adolescentes*, de Pedro Masó (1975) i *Caídos sobre un árbol*, per a majors.

Lumiere: 3<sup>a</sup> setmana *Secretos de un matrimonio*, d'Ingmar Bergman (1973), amb Liv Ullman, majors de 18 anys.

Metropolitan: *Encuentro en Marrakech*, de Robert Wise (*Two*

*people*, 1972), amb Peter Fonda / *Hay que matar a 8*, majors de 18 anys.

Sala Rivoli: *Salvad al tigre*, dirigida l'any 1973 per John G. Avildsen, amb Jack Lemon (sic) / *La gata y el buho*, B. Streisand, majors de 18 anys.

Versalles (avui Bingo Versailles): *My fair lady*, de George Cukor (1962), amb Audrey Hepburn i Rex Harrison, pel·lícula per a "menors acompanyats".



A Palma hi havia llavors tres tipus de sales: les especials –una mena d'art i assaig–, les d'estrena i les de reposició

### "REPOSICIÓN"

ABC (avui tancat): *El chulo* (Pedro Lazaga, 1973) / *La heroína*, majors de 18 anys.

Alexandra (tancat): *El hombre de la pistola de oro* (sic), d'Edward Dmytryk, amb Henry Fonda. Suposam que es refereix a "Warlock" (*El hombre de las pistolas de oro*) / *La ley del kárate en el Oeste* (Tonino Ricci, 1973), un híbrid de western i pel·lícula de Kung Fu.

Arlequín (ara és un bingo): *La conspiración del silencio* (John Sturges, 1954) amb Spencer Tracy / *Espartaco* (suposam que es tracta del film de Kubrick de 1960, ja que existeix un *Spartaco* italià de 1952), àmbdues per a públic major de 14 anys.

Dawson (al Camp Rodó, tancat el 1991): *Caza humana* (Joseph Losy, 1970) / *La duda* (Rafael Gil, 1972), per a majors de 18 anys.

Fantasio (avui Sala X): *Con ellos llegó la bronca* / *El precio del aborto*,

per majors de 18 anys.

Moderno (a Santa Catalina, avui tancat), un programa per a menors: *Oscar, una maleta, dos maletas, tres maletas* (comèdia d'Edouard Molanero, 1966), amb Louis de Funès / *Maciste contra los fantasmas* (Giancomo Gentilomo, 1964), de la cèlebre nissaga dels Maciste, una mena d'Hèrcules que soluciona molts de problemes, un títol que pertany a l'anomenat "muscleman epics", un subgènere del pèplum. ■



*El fantasma de la libertad*





Fraude.

José Tirado

La presència de la pintura al cinema travessa tota la seva història. De fet, és impossible obviar la influència que aquella ha exercit sobre infinitat de pel·lícules quant al tractament lumínic, cromàtic o compositiu. No és estrany doncs que autors com Jean-Luc Godard o Jacques Aumont situïn l'inici de la relació entre les dues disciplines a l'obra dels germans Lumière, i a partir d'aquí constatin l'efecte que ha anat exercint sobre Eisenstein, Murnau, Dreyer o Antonioni, fins arribar, per suposat, al cinema de la posmodernitat.

Probablement, la naturalesa visual d'aquestes arts és un punt de connexió evident, tot i que hi ha una sèrie de característiques menys notables que aproximem i separen la pintura i el cinema de la mateixa manera. En primer terme, caldria ressaltar que tant una com altra intenten reproduir, des d'una superfície plana, l'espai tridimensional. Així es confirma que pintura i cinema interpreten la reali-

tat a partir de reconstruccions convencionals i arbitràries.

Tot i així, la imatge cinematogràfica es presenta com un model més "realista" i concret que el pictòric, degut a l'inherent i automàtic procés de fixació química, temporal i sonora del cinema. Tal i com va indicar el teòric francès André Bazin, *el cinema ha incorporat un valor de gran importància que la pintura mai podrà aconseguir: la representació del temps*. M'agradaria anar encara més enllà i apostar per un aspecte fonamental del cinema que la pintura desconeix: el fora de camp. En una pel·lícula, allò que subsisteix a l'exterior dels marges és informació imprescindible, mentre que, en un quadre, mai podrem conèixer amb certesa què ens aporta el fora de camp. Així doncs, tot i que puguem imaginar què envolta al *Matrimoni Arnolfini* o a *Las Meninas*, no sabrem què hi ha al voltant dels límits d'un quadre d'El Bosco, de Giorgio de Chirico o d'Andy Warhol. Aquesta és, en definitiva, la distinció que feia Bazin

quan es referia a la pintura com *art centrípet* (ja que l'atenció se centra en l'interior del quadre) i al cinema com *art centrífug*, ja que remet constantment a allò que hi ha més enllà de la imatge.

Tot i així, aquest seguit de característiques que, *a priori*, situen el cinema en una posició de privilegi en relació amb la pintura serien, segons el teòric Rudolf Arnheim, un conjunt d'elements restrictius. Així ho explica al seu estudi *El cine como arte*: "*l'art comença allà on desapareix la reproducció mecànica; quan les condicions de representació serveixen per modelar l'objecte i no per representar-lo tal i com és*".

M'agrada pensar que la sensació de realisme que desprendi una obra no serà mai garantia suficient, ni molt menys, per situar-la per damunt d'una altra obra artística. És el cas del cinema, en relació a la pintura. Però, sota el meu punt de vista, aquesta teoria tan estesa i acceptada en certs sectors crítics, fracassa des del moment que parteix de la premissa que elements com el muntatge o les transicions són únicament mecanismes tècnics i no elements de valor artístic i expressiu. A més, deuria afegir que, malgrat que resulti impossible dissociar el cinema de la pintura, és evident que, amb el temps s'han fet evolucionar els patrons heretats d'aquesta fins a transformarlos en altres exclusivament cinematogràfics. Finalment, o potser des d'un principi, hauríem d'haver previst que *cinema i pintura no representen, no intenten representar, l'espai, el temps ni la ficció de la mateixa manera; de fet, no utilitzen els mateixos mitjans*, tal i com apunta Jacques Aumont. Per tant, no té sentit que ens estaquem en el discurs d'Arnheim intentant analitzar la naturalesa artística del cinema en base als fonaments propis de la pintura; són dues disciplines diferenciades i amb entitat pròpia que requereixen d'altres vies d'estudi i teorització.

Però no és la meua intenció aprofundir en l'estudi teòric sobre la naturalesa artística de la pintura i el cinema. No per una manca d'interès, sinó per la densitat i dificultat del tema, sinó perquè l'autèntica intenció d'aquest article és analitzar de quines maneres i per quins motius la pintura apareix,

*La pintura és una de les fonts de documentació bàsica per qualsevol director que intenti recuperar un fet històric, tant pel que fa a l'atrezzo, caracterització, vestuari, expressivitat, gestualitat i moviment corporal dels personatges com, sobretot, per reproduir amb coherència l'ambient estètic i visual de l'època*

incideix i influeix sobre el cinema. En aquest sentit també s'han ofert infinitat de possibilitats, tantes com crítiques hi ha. Tot i així, aquests són els casos que considero més importants.

## LA PINTURA APAREIX FÍSICAMENT DINS LA PANTALLA

Sovint trobem quadres que apareixen a un film com part de l'atrezzo. En la majoria de casos el seu valor és merament decoratiu, però n'hi ha d'altres, com succeeix als films de Rohmer o a *La edad de la inocencia* (Scorsese, 1944), on les pintures ajuden a descriure i identificar els personatges, els seus comportament, les accions o els ambients.

Tot i així, hi ha un tipus de quadre concret que ha adquirit, al llarg de la història literària, primer, i cinematogràfica, després, entitat pròpia. Sense cap mena de dubtes, estic parlant del retrat, el qual desenvolupa un paper fonamental tant a nivell narratiu com visual. La força figurativa del retrat ens remet de manera sistemàtica a la mort, a la representació pictòrica d'una persona desapareguda. Així, aquest camí per convocar a un personatge suposa generar un discurs al voltant dels fantasmes, tal i com demostren films com *Laura* (Preminger, 1944), *La mujer del cuadro* (Lang, 1944), *Rebeca* o *Vértigo* (Hitchcock).

No és casualitat que totes aquestes cintes siguin americanes, ja que el cinema dels Estats Units ha fet un magnífic treball, al llarg de la seva història, sobre la figura humana, i especialment sobre la femenina, a partir de l'absència, és a dir, a partir d'un retrat.

## EL FILM COM A REPRESENTACIÓ D'UN QUADRE

Un altre mecanisme per reproduir físicament una pintura a la pantalla és l'anomenat *efecte quadre* (*tableau vivant* o *effeto-dipinto*). Mitjançant els actors, les actrius i l'atrezzo es posa en esce-

na un quadre concret, com per exemple la imatge de *La Última Cena*, de Leonardo da Vinci, a *Viridiana* (Buñuel, 1961), *El Cristo Muerto*, de Mantenga, al final de *Mamma Roma* (Pasolini, 1962) o els carnivals de Tomás

continuació, existeixen altres opcions molt més fructíferes en les quals un corrent, una estètica o un fonament pictòric dominen tot un film, en conjunt, sense aparèixer ni un sol quadre al llarg del metratge.



Gutiérrez Solana a *Belle époque* (Trueba, 1992), entre moltes altres.

Aquesta és una de les primeres formes amb què el cinema pren la pintura com a referent. Tot i que no sembli gaudir de gaire interès, és cert que en comptades ocasions s'ha utilitzat l'efecte del *tableau vivant* per reflexionar sobre la representació pictòrica dins d'una altra representació, la cinematogràfica. Així, Fellini, Greenaway, Raoul Ruiz, Kubrick o, per suposat, Godard i Pasolini, han sabut recórrer al *tableau vivant* per posar en evidència l'artifici, la reconstrucció i la falsedat del cinema.

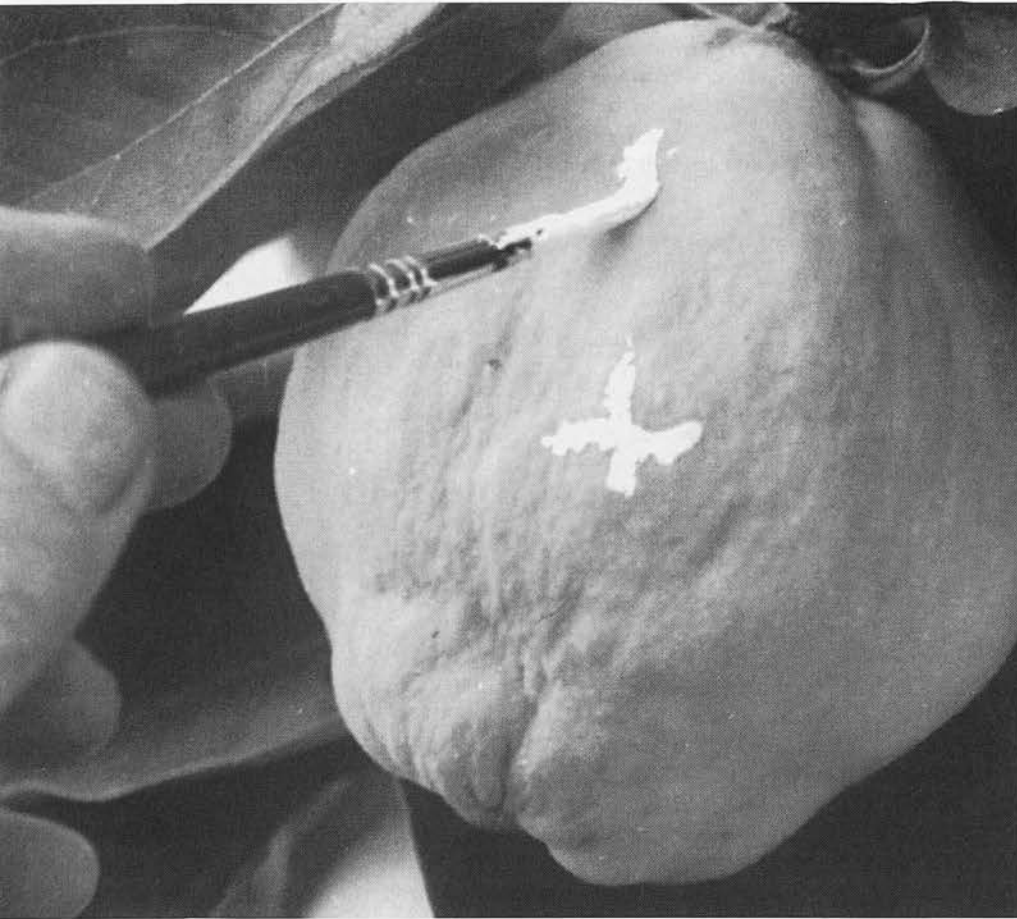
Tot i haver vist primer aquestes dues modalitats, cal dir que són, probablement, les opcions més evidents, senzilles i poc interessants. A més, no és necessari que el quadre aparegui físicament en pantalla per parlar de pintura dins del cinema. Com veurem a

## LA PINTURA COM A PUNT DE REFERÈNCIA PEL CINEMA HISTÒRIC

La pintura és una de les fonts de documentació bàsica per qualsevol director que intenti recuperar un fet històric, tant pel que fa a l'atrezzo, caracterització, vestuari, expressivitat, gestualitat i moviment corporal dels personatges com, sobretot, per reproduir amb coherència l'ambient estètic i visual de l'època. I és que l'espectador té un referent visual tan marcat sobre determinats personatges cèlebres i fets històrics, que ja han passat a formar part del seu imaginari com iconografies precises. Així, en casos com el cinema religiós, les superproduccions ambientades a l'època clàssica, l'antic Egipte o l'Europa d'inicis del



D'aquesta manera la pintura s'integrava al cinema per a adquirir una nova dimensió artística i obria un nou camí a artistes futuristes, dadaistes, cubistes, etc., com ara Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray o L'Herbier



s.XIX, el cinema depèn de la pintura per aconseguir una sensació de realisme i fidelitat històrica. Malgrat tot, hi ha casos en els quals els directors juguen, precisament, a transformar i falsejar aquesta iconografia, com Kubrick demostra a *Barry Lyndon* o Rohmer al peculiar film *Perceval le gallois*.

En aquest sentit, cal aclarir que no és necessari que el film reproduïxi explícitament el passat històric per sentir la influència d'una estètica determinada. De fet moltes pel·lícules adquireixen, ja sigui conscientment o inconscient, el caràcter visual de l'època en la qual han estat realitzades. Així, *2001: Una odisea del espació* (Kubrick), que va ser realitzada l'any 1968, rep la influència visual de l'art minimal americà de Morris Louis, Kenneth Noland o Barnett Newman (tant pel que fa al plantejament filmic lineal com a la composició escènica: plena de formes rectilínies, estructures geomètriques i colors primaris), així com l'efecte de la psicodèlia i el pop

art dels seixanta, liderat per pintors com Albers, Bridget Riley, Victor Vasarely, Yaacov Agam o Frank Stella.

Un altre exemple seria el de les noves onades cinematogràfiques europees que, en evolucionar de forma paral·lela als corrents pictòrics de postguerra, parteixen dels mateixos supòsits formals. Finalment, és evident que el cinema *postmodern* d'autors com Lynch, Cronenberg, Kitano, Haneke o Egoyan està profundament marcat per l'estètica actual del videojoc, la vídeo-instal·lació o l'art digital.

### LES AVANTGUARDES CINEMATOGRAFÍQUES: UNA NOVA PROPOSTA PER UNIR PINTURA I CINEMA

Per a molts artistes de la segona dècada del s.XX, l'incipient mitjà cinematogràfic ofería una nova via d'ex-

pressió gràcies al moviment. Així, pintors cubistes, figurativistes o abstractes van començar a crear, sobre la pel·lícula de cel·luloide, formes i colors que, en moure's, generaven composicions totalment rítmiques i musicals. És el cas de *Symphonie Diagonale* (Viking Eggeling, 1921-24) o *Ballet Mécanique* (Fernand Léger, 1924).

D'aquesta manera la pintura s'integrava al cinema per a adquirir una nova dimensió artística i obria un nou camí a artistes futuristes, dadaistes, cubistes, etc., com ara Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray o L'Herbier. Així mateix, aquest seria el punt de partida per avantguardes cinematogràfiques tan importants com l'expressionisme o el surrealisme i, fins i tot, arribaria a influir, ja cap als anys seixanta, sobre les neoavantguardes liderades per Andy Warhol.

Malgrat la seva importància, aquesta és una de les connexions entre cinema i pintura a la qual menys atenció s'ha dedicat, ja que es considera enclavada en un context artístic i històric sense continuïtat. No obstant, crec que van saber incorporar nous valors en l'evolució del cinema, ja que van contribuir a canviar el sistema perceptiu de l'espectador cinematogràfic i el van fer pensar en l'obra d'art total (amb sentit wagnerià), apostant per la transversalitat i la unió de les diferents disciplines artístiques. Però, sense cap mena de dubtes, la seva gran aportació va ser el fet d'aconseguir que el cinema es despregués, en gran mesura, del sentit estrictament narratiu, hereu de la literatura naturalista, i l'apropés al caràcter figuratiu i visual de la pintura.

Tot i que aquesta corrent no va evolucionar com hagués estat desitjable, és important que encara avui en dia es treballi la vessant figurativa del cinema. Segons va explicar Peter Greenaway a una entrevista realitzada per *Positif*, "*la nostra cultura és tradicionalment més literària que pictòrica, i el nostre cinema, en conjunt, més narratiu que visual*". Sembla ser que així pensen també Jean-Luc Godard o Chris Marker, que en els seus últims treballs han procurat donar la volta a aquest ordre.

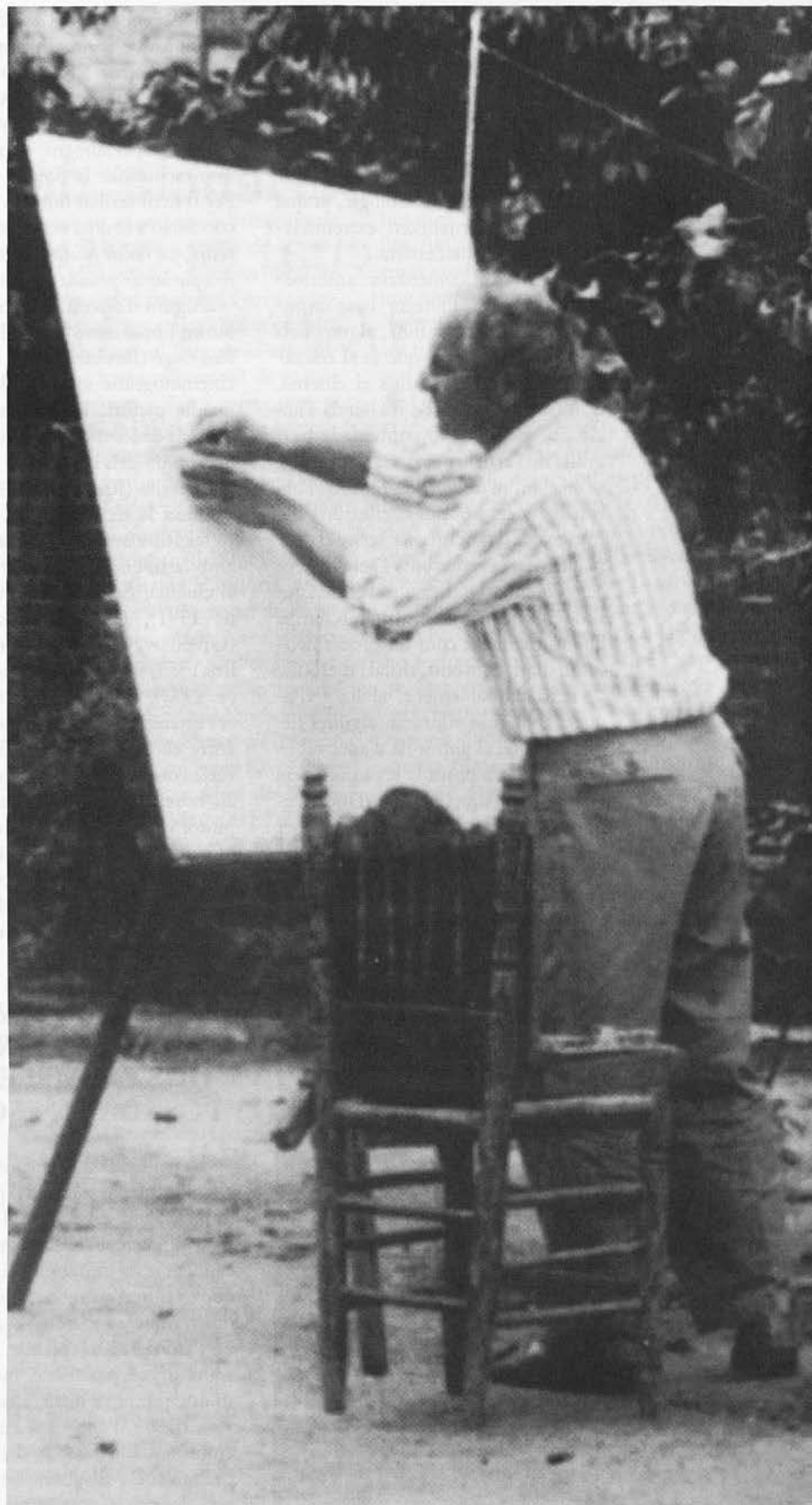
## EL TRACTAMENT DEL COLOR

Al llarg de la història del cinema s'han donat importants experiències en el tractament del color, des dels cineastes primitius que viraven a blau, vermell o verd la pel·lícula de cel·lu-loide, passant per Abel Gance, Dreyer o Antonioni.

No obstant allò que realment m'interessa és analitzar de quina manera el tractament del color propi de la pintura s'ha traslladat a la pantalla. Els films que més s'han aproximat a aquesta artificialitat cromàtica són els americans. Degut a l'ús del *Technicolor*, els films de Hollywood, adquireixen una gamma eminentment antinaturalista, i desenvolupen, durant els anys cinquanta i seixanta, una plàstica típica de postal, que consisteix a exagerar el color original dels objectes, paisatges i decorats. Sense necessitat de recórrer únicament a l'extravagància estètica del musical o a casos tan obvis com *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), podem pensar en el tractament cromàtic dels films de Vincente Minelli, Joseph Mankiewicz, Douglas Sirk o Alfred Hitchcock, i comparar-los amb quadres de Gauguin, Van Gogh o Matisse per comprovar-ho.

## L'ARTISTA COM A PUNT DE PARTIDA

Hi ha gran quantitat de films que parteixen d'una base argumental relacionada amb l'entorn de l'artista. Entre aquests tipus de pel·lícules basades en la figura d'un pintor (ja sigui real o fictici, conegut o desconegut) trobem algunes de les millors reflexions sobre la manera amb què la pintura incideix al cinema, però també algunes de les pel·lícules de menys interès. Entre aquestes últimes es compten les cintes que tan sols pretenen fer una biografia a partir del drama personal d'un artista, sovint mostrant-lo com un personatge controvertit, atormentat per la seva creativitat, fracassat, polèmic, solitari i en conflicte continu amb la societat. No hi trobem, doncs, una voluntat d'aprofundir en la relació de





les dues disciplines, sinó de filmar únicament un biopic d'acció. A més, films com *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965), *A season of Giants* (Jerry London, 1991), *Sobrevivir a Picasso* (James Ivory, 1996) o *Goya en Burdeos* (Saura, 1999) solen tenir un dubtós valor històric i sociològic, ja que exageren i dramatitzen extremadament la figura de l'artista.

Però, com comentava anteriorment, aquesta mateixa base argumental ha donat, també, alguns dels millors resultats pel que fa al tractament de la pintura dins el cinema. Són films que deixen de banda l'acció que pugui o no contenir la biografia de l'artista per passar a centrarse en el propi treball dels pintors. Partint de la seva obra es reflexiona sobre l'exercici del cineasta, sobre el propi cinema; es representa l'acte de creació cinematogràfica a través de l'acte de creació pictòrica, al mateix temps que és plantejat com un procés evolutiu, diari, constant, ritual i metòdic.

Però probablement, al llarg d'aquest transcurs afloraran algunes dificultats que el pintor ha d'anar superant, posant a prova la seva paciència i tenacitat. Aquesta sèrie d'inconvenients, al cap i a la fi, serveixen per suscitar el diàleg sobre la problemàtica de la representació visual i de l'es-

tatut de l'obra artística, demostrant que allò que realment importa és el procés de creació i no tant el resultat final. En definitiva, en aquests films, la pintura esdevé una metàfora del cinema i, especialment, d'un concepte imprescindible: la posada en escena. Per fi hem arribat doncs a l'autèntica conclusió a la qual ens ha de portar el tema, *parlar de pintura i cinema significa parlar de posada en escena*.

Alguns d'aquests interessants i valuosos films, entre molts altres, serien *Van Gogh* (Resnais, 1948), on el marc cinematogràfic se situa al nivell del quadre pictòric i s'integren els llenguatges de les dues disciplines artístiques; o un dels capítols de la pel·lícula *Lossueños* (Kurosawa, 1990), on s'introdueix la tècnica digital (tal i com va fer Rohmer a *La inglesa i el duque*) amb la intenció d'integrar la pintura al cinema; *La bella mentirosa* (Rivette, 1991); *El contrato del dibujante* (Greenaway, 1982); *Fraude* (Welles, 1973) o *El sol del membrillo* (Erice, 1992). Pel·lícules que, tot i les seves diferències, guarden molta relació entre elles. Així, tant al film de Rivette com al de Welles s'aprofunditza en la relació que s'estableix entre el pintor i la model, a partir del joc que ofereix la realitat i la ficció. Mentre que, per exemple, als films de Greenaway i Erice es recull l'obsessió per representar el temps i el moviment.

### EL SOL DEL MEMBRILLO I FRAUDE: DOS EJEMPLOS DE POSADA EN ESCENA

La pel·lícula d'Erice posa en imatge el principal somni del pintor Antonio López. La il·lusió d'aquest artista hiperrealista de gran transcendència és pintar els raigs de llum que es filtren entre les fulles d'un codonyer que ell mateix va plantar.

Partint d'aquest pretext, Erice mostra el treball sistemàtic, metòdic i ritual del pintor, de manera pausada, com si es tractés d'una lenta i agònica derrota contra la fugacitat del temps i de la llum solar. El pintor està condemnat, des del principi, a ser vençut per

l'inalterable procés de maduració del codonyer, que li obligarà a modificar constantment la seva obra fins a haver d'abandonar-la. L'arbre és l'eix estructural del film; al voltant seu graviten els personatges i les històries que donen forma a la pel·lícula. Allò que inicialment semblava ser un documental d'art acaba convertint-se, poc a poc, en un metafòric poema sobre la rutina, la família, els costums i els records, en definitiva, sobre el propi procés evolutiu de la vida. Tal i com Erice ens explica, *"la pel·lícula parteix de les coses tal i com són per a arribar a una altra dimensió"*.

Jo afegiria una dada més, i és que arriba a aquesta dimensió mitjançant, únicament, plans fixos sobre l'entorn del pintor, el codonyer, la casa i el taller com si, paradoxalment, es tractessin d'espais buits i naturaleses mortes que, a partir de figures com la dona, els amics o els treballadors polonesos s'omplen de vida. Li basta igualment amb el silenci, amb els petits sorolls i amb el so d'una ràdio per captar aquesta realitat; la realitat d'Antonio López i Víctor Erice, que consisteix a esperar que les coses quotidianes, les coses que l'envolten, com el jardí, els arbres o el paisatge urbà, evolucionin per si mateixes. És la forma amb què el director representa la realitat: a partir de petits fragments de la vida diària, tal i com va demostrar al seu anterior film *El sur* i al recent i esplèndid fragment de *Ten minutes older-The trumpet*.

Mentre la pel·lícula avança és inevitable sentir-se envaït per la sensació de que Antonio López és, al cap i a la fi, l'*alter ego* del director (en molts sentits). Ho és, en primer terme, per les similituds entre Antonio i Erice. Així, aquesta obsessió del pintor per captar i treballar amb la llum ens evoca algunes de les anteriors obres del cineasta i, molt especialment, al treball lumínic portat a terme a *El Sur*. Probablement es tracti d'una obstinació comú a molts artistes; de fet pintors com Poussin, Velázquez o Chardin, i cineastes com Murnau o Dreyer van reconèixer també aquest desig. Arribat a aquest punt la reflexió és inevitable: el cinema, a diferència de la pintura, sí que pot captar, i de fet ho fa de manera mecànica, allò impalpable i efímer com és la





fugacitat de la llum. L'expressió transitòria de l'objecte artístic, la voluntat de pintar el moment quan el sol incideix sobre el codonyer, acabarà sent una tasca impossible per a Antonio López, però no per a Erice que, en un magnífic joc metafòric, substitueix la mirada i els mitjans pictòrics pels cinematogràfics. Cap al final del film, mitjançant una càmera i una llum artificial, demostra en un sol pla carregat de significat i malenconia, que el cinema pot captar allò que la pintura no aconseguirà reproduir mai.

I, en segon terme, el pintor és *l'alter ego* del cineasta, perquè aquest se serveix de la presència d'Antonio per parlar i reflexionar sobre cinema. Hi ha una preciosa sèrie de seqüències on el pintor, situat davant del seu quadre reflexiona, primer amb el seu amic, després amb la parella de mecenes japonesos i, finalment, amb els seus familiars, sobre la perspectiva, la composició de les figures, el centre òptic del quadre, les línies imaginàries que l'organitzen, els aires, el punt de vista, la distància respecte l'objecte pintat, la simetria de les formes, la distribució i el pes dels cossos. Al cap i a la fi, s'està parlant de la posada en escena cinematogràfica i del mode de compondre el pla, mitjançant un llenguatge compartit per les dues disciplines. A la revista francesa *Cahiers du Cinéma* es publicà, fa uns anys, aquesta sàvia sentència: "Necessitàvem la pel·lícula d'Erice per aprendre una altra cosa, d'una manera diferent, més serena, sobre les relacions entre la pintura i el cinema".

Per tant, *El sol del membrillo* és un film absolutament necessari ja que, entre altres coses, troba la solució al gran problema que Robert Bresson atribuïa al cinema. Segons el mestre francès, *si el cinema volia convertir-se en art, havia de posar en escena el gest manual*. I és que, el gest del pintor és fonamental en el seu treball; amb el gest combina els colors, toca els materials, difumina i dona forma a l'obra. Així mateix, el gest també és fonamental pel cineasta. En un sentit més figurat, el gest del director ve a ser la seva presència, és a dir, la seva empremta al film.

Erice omple la pantalla, mitjançant rigorosos primers plans, amb els ob-

jectes, les textures i els sons derivats del treball de l'artista. Així, de nou, a través del gest del pintor mentre passeja el llapis sobre la tela o mentre mescla els colors sobre la paleta, Erice mostra el treball manual del cineasta.

Sense cap mena de dubtes aquesta empremta també és present a *Fraude*, però en aquest cas la presència de Welles s'expressa a través de la moviola i el muntatge. Aquesta obra, realitzada cap al final de la seva carrera, pot ser entesa com el film pòstum d'un autor que al llarg de la seva filmografia havia reflexionat de manera sistemàtica sobre l'enfrontament entre realitat i ficció.

*Fraude* adquireix la forma del gènere que, avui en dia, es coneix com *documental de creació*. Es tracta d'un fals documental on el director convoca a Elmyr De Hory, un dels més famosos falsificadors de tota la història, a Oja Kodar, una suposada model de Picasso i esposa del cineasta, i a ell mateix, per explicar una història d'enganyos.

Orson Welles parteix d'un material previ rodat per François Reichenbach, l'any 1968, sobre Elmyr d'Hory, un pintor americà, famós per haver falsificat infinitat de quadres de Modigliani, Picasso o Matisse. El director es decidí a rodar el film després de que a Estats Units sortís a la llum el cas d'un altre impostor: Clifford Irving, biògraf d'Hory i acusat d'inventar-se la biografia de Howard Hughes.

A partir d'aquestes dues històries, Welles va fer un importantíssim treball de muntatge per combinar el material inicial filmat per Reichenbach amb altre filmat per ell mateix. Això cal afegir el valuós i enriquidor autoretrat que el director inclou a la pel·lícula. Així, si l'hàbitat del pintor és el taller, el del cineasta és, sense cap mena de dubtes, la sala de muntatge, tal i com també ens proposa Jean-Luc Godard a *Hitoire(s) du cinéma*. És l'escenari principal de la narració, el lloc des d'on es dona forma al film, des d'on es pinta, amb imatges, una història màgica, fantàstica i enganyosa.

També d'aquesta manera Welles demostra, com ja havien fet els cineastes soviètics d'inicis de segle, que la moviola permet crear una realitat

il·lusòria mitjançant la continuïtat significativa dels plans. Probablement, el millor exemple d'això sigui la còmica seqüència en la qual Picasso manté un fals *affair* amb Oja Kodar.

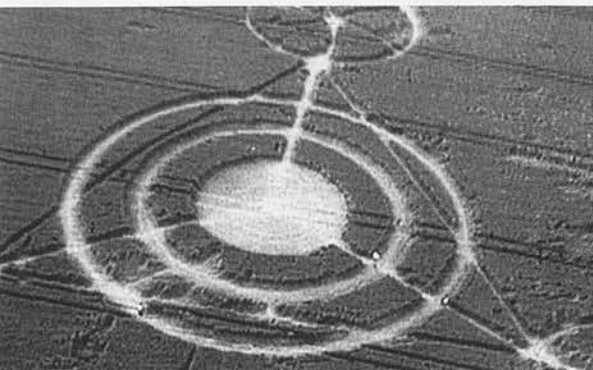
Aquesta dualitat entre allò que és realment cert i allò que és completament fals va ser un dels eixos temàtics dins la filmografia d'Orson Welles. Al llarg de la seva obra havia procurat confondre els fets narrats amb una pretesa sensació de realitat documental que no deixava de ser una altra ficció. De fet, no és casual que el seu gran somni fos poder representar *El Quixot*, la màxima història sobre la irrealitat.

És probable que després de tota aquesta explicació algú es preguntés quina importància juga la pintura dins d'aquesta pel·lícula. És probable que algú només trobi la relació a través de l'efecte de *trompe l'oeil*. No obstant, la pintura està tan present com ho estava al film d'Erice, ja que ho realment important és que *Fraude*, com *El sol del membrillo*, parteix de la pintura per reflexionar sobre el cinema. No obstant cadascun d'aquests films arribarà a conclusions totalment oposades. Mentre que la cinta d'Erice proposava que el cinema és un mitjà capaç de captar una realitat tan precisa com la llum solar, el film de Welles ens planteja tot el contrari: el cinema és el principal mecanisme per crear ficcions, impostures, i falses realitats.

Probablement, una altra reflexió d'igual importància, present també a *Fraude*, és el treball que, mitjançant fotografia, pintura, cinema, etc., es desenvolupa al voltant de la imatge, en el seu sentit més ampli. Com s'ha pogut comprovar al llarg del discurs, l'estudi sobre la relació entre cinema i pintura està sent envaït per facetes com la fotografia, el vídeo art, el videoclip, la televisió o la publicitat. Disciplines que, des del meu punt de vista, no poden ser ignorades, sinó que han de ser integrades dins el debat; s'han d'ampliar els marges, s'ha de deixar de parlar d'interrelació exclusiva entre dues arts visuals com pintura i cinema per passar a pensar en el concepte d'imatge, en sentit global. ■

Marti Martorell

## SIGNS (SEÑALES)



És possible, actualment, fer reviu-  
re al cinema un tipus de gènere vigent  
cinquanta anys enrere? Amb *Signs*, el  
director M. Night fa una aposta ago-  
sarada per trobar resposta a la pre-  
gunta anterior: homenatjar les pel·lí-  
cules de ciència-ficció dels anys cin-  
quanta i, especialment, la pel·lícula  
*The War of the Worlds* (*La guerra de los  
mundos*, Byron Haskin, 1953). Però,  
el que considero un gran encert, pot  
deixar fred, i fins i tot desconcertat,  
l'espectador que no vegi la relació en-  
tre *Signs* i les pel·lícules esmentades  
i, és aquest, el 'però' major que es pot  
retreure de *Signs*.

Amb tan sols quatre personatges  
(un pare viu amb dos fills i un germà  
del pare) i amb a penes tres estances  
de la casa on viuen (soterrani, men-  
jador i rebost de davall l'escala), Night

reviu amb molta d'eficàcia la por que  
provoca la invasió de la Terra, gens  
pacífica, que fan els extraterrestres.  
Dit d'una altra manera, tota l'allau  
d'efectes especials i de localitzacions  
que va necessitar Roland Emmerich  
per demostrar el mateix a *Independence Day* és sobrer a *Signs*: el que eren  
lluminosos raigs destructors de la Ca-  
sablanca a la pel·lícula del director ale-  
many, Night els simplifica mitjançant  
els cops que «un ésser desconegut»  
pega a l'altra banda de la paret d'una  
casa qualsevol a prop de Filadèlfia.  
Aquesta, una de tantes altres...

En definitiva, si l'espectador espe-  
ra veure una altra pel·lícula més de  
ciència-ficció de les que ara predomi-  
nen o un anar més enllà de *The Sixth  
Sense*, en sortirà decebut; ara bé, si vol  
saber què feia por temps enrere, tindrà  
una bona oportunitat de reviu-ho.

## LOS LUNES AL SOL

Pel·lícula que s'ha venut com el més  
perfecte mirall de la realitat, altrament  
dit «cinema de veritat». També es pot  
entendre com una crítica aferrissada  
a la tan sentida frase «*España va bien*»  
i, en aquest sentit, funciona molt bé.  
Ara bé, quan em demano si funciona  
cinematogràficament, la cosa canvia  
bastant, sobretot perquè Fernando  
León de Aranoa ofereix una pel·lícu-  
la plena de tòpics i personatges més  
aviat plans.



Persituar-nos, durant els crèdits ini-  
cials es veuen imatges de les protestes  
obreres ocorregudes l'any 2000 contra  
el tancament de drassanes. Sobre  
aquest fons històric, el director ens pre-  
senta un seguit de personatges que es  
troben sense feina i amb molt poques  
possibilitats d'aconseguir sortir-ne.

Fins aquí, cap objecció, però on  
comença a desafinar la pel·lícula és  
quan veus que aquests personatges no  
són més que estereotips que no evo-  
lucionen en cap moment: responen a  
una idea i s'hi han d'emmotllar... Per  
tant, en trobam un que posa per da-  
munt de tot l'orgull; un altre que es  
deixa arrossegar per l'opinió de la res-  
ta de gent; un de vençut per la situa-  
ció i que ja no troba cap sentit a la vi-  
da; etc. Tots i cadascun d'ells compleixen la missió de mostrar diferents  
respostes en una situació dolenta, però  
que no fan més que provocar-me un  
allunyament, un efecte que ni tan sols  
és minvat pels moments d'humor.

És la primera pel·lícula que veig  
d'aquest director, però, per allò que he  
percebut a *Los lunes al sol*, com a pla-  
nificador d'escenes, no m'ha despert  
gaire interès i, quan ha volgut fer-se  
notar en l'escena de Santa en casa d'A-  
mador, més que suscitar commoció,  
ha estat tot un rodament de cap.

## EL OTRO LADO DE LA CAMA

El *western* i el musical són dos gè-  
neres dels quals actualment a penes  
hi ha estrenes. Una d'aquestes escas-  
ses estrenes, quant al musical, és la  
pel·lícula espanyola *El otro lado de la  
cama*, deguda a Emilio Martínez Láz-  
zaro. Què se'n pot dir de dolent? Res.  
I de bo? Res, tampoc.

Una història d'intercanvi de pa-  
relles que no aporta res de nou a  
aquesta temàtica, acompanyada  
d'uns números musicals i cançons  
dels darrers anys del panorama mu-  
sical espanyol que no hi desdiiuen gai-  
re. Ara bé, quan fan el segon, la co-  
reografia és, amb molt poques va-  
riacions, la mateixa que al primer, i  
així successivament...

També cal afegir que la tria d'ac-  
tors no sembla la més encertada, per-  
què, tret d'Ernesto Alterio, els altres

Los lunes al sol, *com a planificador d'escenes, no m'ha despert gaire interès i, quan ha volgut fer-se notar en l'escena de Santa en casa d'Amador, més que suscitar commoció, ha estat tot un rodament de cap*

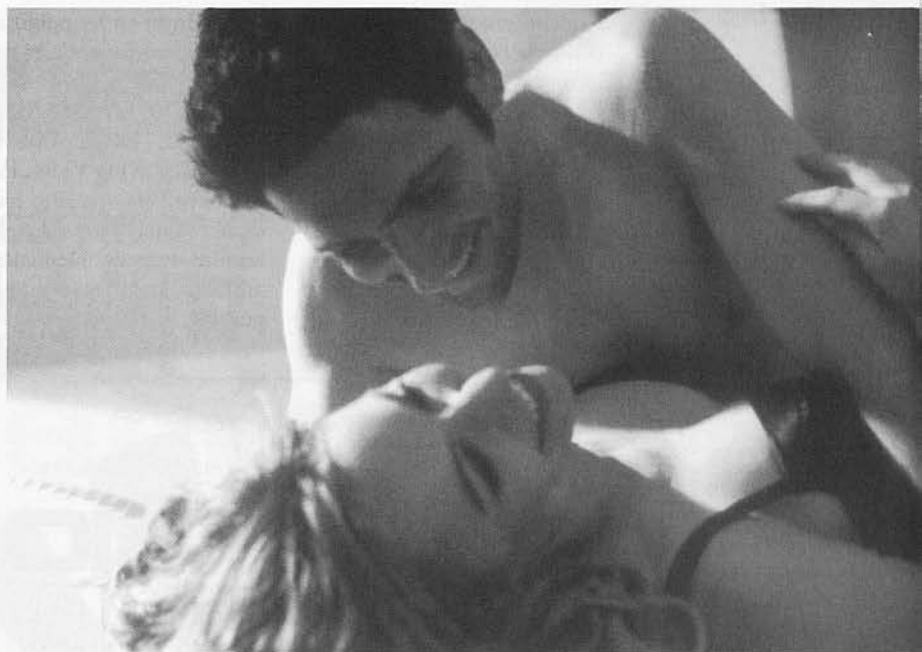
tenen formació televisiva i demostren, a l'hora de passar al cinema, una manca d'adaptació al nou mitjà que els resta credibilitat.

I, finalment, la manca de versemblança del guió, sobretot en acabar la pel·lícula: per què s'ha de fer que tot lligui a darrera hora? És un fet que força una mica tota la història, que fins en aquell punt la dibuixava menys convencional del que al final resulta ser. En poques paraules, un entreteniment per passar una estona agradable i poca cosa més.

### MINORITY REPORT

Ara que fa vint anys que es va estrenar *Blade Runner*, dirigida per Ridley Scott, la millor adaptació cinematogràfica de les set que ha conegut qualsevol escrit de Philip K. Dick, se n'estrena la darrera versió, una narració breu de títol homònim, a càrrec del director Steven Spielberg.

*Minority Report* comparteix semblances amb *Artificial Intelligence: AI*, pel·lícula anterior del mateix director: ambdues històries passen en el futur i participen de la mateixa visió negativa que en tenen i, d'altra banda, tenen un tractament fotogràfic molt afí. De fet, la direcció fotogràfica de les sis darreres pel·lícules de Spielberg és tasca del polonès Janusz Kaminski, a qui li agrada utilitzar processos que provoquen gra intencionat a la pantalla, un efecte que s'adiu molt amb la tònica d'aques-



tes dues pel·lícules, amb un predomini del color blau per a les cases residencials i edificis governamentals i contrast molt marcat entre blanc i negre per als barris baixos o llocs inhòspits.

El dibuix del món futur, totalment asèptic, però infectat per la publicitat, en què s'actua falsament contra el crim abans de produir-se és el marc de la pel·lícula en què destaca l'omnipresència de Max von Sydow i que palesa que Tom Cruise sempre fa el mateix paper sigui quin sigui el paper que interpreta.

L'esperit de la narració de Philip K. Dick hi és a la pel·lícula, ara bé,

els mecanismes que fa servir són diferents. En dir 'mecanismes' no em refereixo als intrínsecament cinematogràfics, sinó als de gènere. Dick parla d'una lluita entre la policia i l'exèrcit en la qual els innocents són els veritaders perdedors, i els guionistes, al final, ho transformen en un simple «endevina qui és el dolent», la qual cosa fa que la història sigui més trivial. Un altre punt que se li pot retreure a Spielberg és oferir un final «massa» feliç respecte del conte original, perquè, si hi hagués estat més fidel, la pel·lícula hauria guanyat molt en coherència interna. ■





Miquel López Crespi

**E**l nostre amor al cinema no consistia tan sols a no perdre estrena d'interès, ser socis del Cine Club Universitari, aprofitar els viatges a l'estranger per a veure les pel·lícules prohibides per la dictadura o manejar el dial de la ràdio per a trobar informacions de la cinematografia mundial a les emissores de París, Londres, Praga, L'Havana o Moscou.

Escodrintar en les publicacions antigues per cercar notícies de Lumière, Georges Méliès, Charles Chaplin, Eisenstein, W. Griffith, Mack Sennett, Púdovkin, Dziga Vertov, Buñuel, Fritz Lang, King Vidor, René Clair o John Ford era una altra feina que ens delia en aquells anys de tenebror dictatorial burgesa. Demanar a la gent amb la qual manteníem correspondència (francesos, soviètics, an-

glesos, irlandesos, cubans, txecs, búlgars...) que ens enviassin tota mena de revistes i informacions referents al cinema dels seus respectius països era també una de les nostres activitats culturals. En les llibreries de vell, en els encants, una de les seccions que més ens interessava (i interessa encara!) era precisament el de les publicacions antigues. Fins i tot hem cercat exemplars de *Mundo* i *Signal* dels anys quaranta per a trobar informació referent al cinema nazifeixista. *Blanco y Negro*, *El Mundo Gráfico* i la revista *Estampa* dels anys vint i trenta ajudaven a copsar aspectes desconeguts del començament de la indústria cinematogràfica als EUA, França, Alemanya, Itàlia, Anglaterra i el mateix Estat espanyol.

Però és la inicial i tímida liberalització del règim franquista, amb aquella famosa llei de premsa tan promocionada per Fraga Iribarne, que revistes i editorials comencen a escriure i publicar estudis de qualitat. Revistes d'ampli abast popular com *Triunfo* o la més especilitzada *Nuestro Cine* inicien una certa teorització progressista desconeguda fins aleshores. Pensem que a mitjans dels anys seixanta el turisme, malgrat ser ja una força econòmica molt important, encara no ha atès l'apogeu que assolirà a partir dels setanta. Aleshores (1965, per posar una data) el règim s'agitava, feréstec, sacsejat per les importants vagues mineres dels anys 1962-63 d'Astúries, Lleó, i altres indrets de l'Estat. Aquest despertar de la combativitat obrera i popular anirà en augment fins a la Transició, quan els partits majoritaris de l'esquerra oficial, mitjançant els pactes amb el franquisme reciclat, aconseguiran, després d'anys de combat contra les avantguardes anticapitalistes, liquidar (en part) el contingut antisistema de totes les experiències alternatives (Vitoria en seria un exemple paradigmàtic). El Pacte social de la Moncloa va ser un dels nusos més importants emprats per a ofegar les classes populars de l'Estat, les expectatives republicanes i en pro de l'autodeterminació de les nacions oprimides.

A la revista *Nuestro Cine*, dirigida per Ezcurra, hi col·laboren Jesús García de Dueñas, José Luis Egea, Víc-



Faraó era una pel·lícula curiosa i alhora estranya. No sabem encara com el règim polonès es gastà tants diners per a fer una superproducció d'aquella envergadura

tor Erice, César Santos Fontenla, Àngel Fernández-Santos i Claudio Guerín. Record que m'hi vaig subscriure l'any 1966 i en el primer número que vaig rebre (el 53) hi havia un excel·lent article de Miguel Bilbatúa sobre Summers titulat "Juguetes Rotos" (que era una de les pel·lícules espanyoles més importants del moment). Álvaro del Amo i César Santos Fontela ens feien arribar notícia del Festival de Canes. Per cert, un festival mediocre en el qual guardonaren una producció extremadament vulgar: *Un homme et une femme*, de Claude Lelouch. A nosaltres ens interessava molt més saber si el Cine Club Universitari podria duu o no *El jove Törless* (de Volker Schlöndorff). En aquesta ocasió hi hagué sort. Francesc Llinàs i Antoni Figuera aconseguiren la pel·lícula i l'anàrem a veure de seguida. En els anys 1965-66, al costat d'aquelles primeres produccions del cinema espanyol (*Juguetes Rotos*, *Viridiana*, *Nueve cartas a Berta*, *La Busca*, *El verdugo*, *La tía Tula...*) arriben (la majoria de vegades només es poden veure en cines d'art i assaig) produccions del Brasil com *A hora e vez de Augusto Matraga* de Roberto Santos; *Dymky*, de Vojtech Jesny (Txecoslovàquia); *Sult*, de Henning Carlsen (Dinamarca); *La religieuse*, de Jacques Rivette (França); *Modesty Blaise*, de Joseph Losey (Gran Bretanya); *Uccellacci e uccellini*, de Pier Paolo Pasolini (Itàlia); *Rascoala*, de Mircea Muresan (Romania)...

Però en aquest 1966 hi ha dues pel·lícules poloneses que ens impressionen especialment. Em referesc a *Faraó*, dirigida per Jerzy Kawalerowicz, i a *Popioly* (Cendres) d'Andrzej Wajda. Les dues, cosa estranya!, són permeses pel règim. *Faraó* la vaig veure a Barcelona (no record el nom del cine) en un viatge que vaig fer a la capital del Principat amb el pintor Gerard Matas. Sortides ràpides, d'un parell de dies, en aquells atrotinats vaixells de la Transmediterrània. Anada i tornada

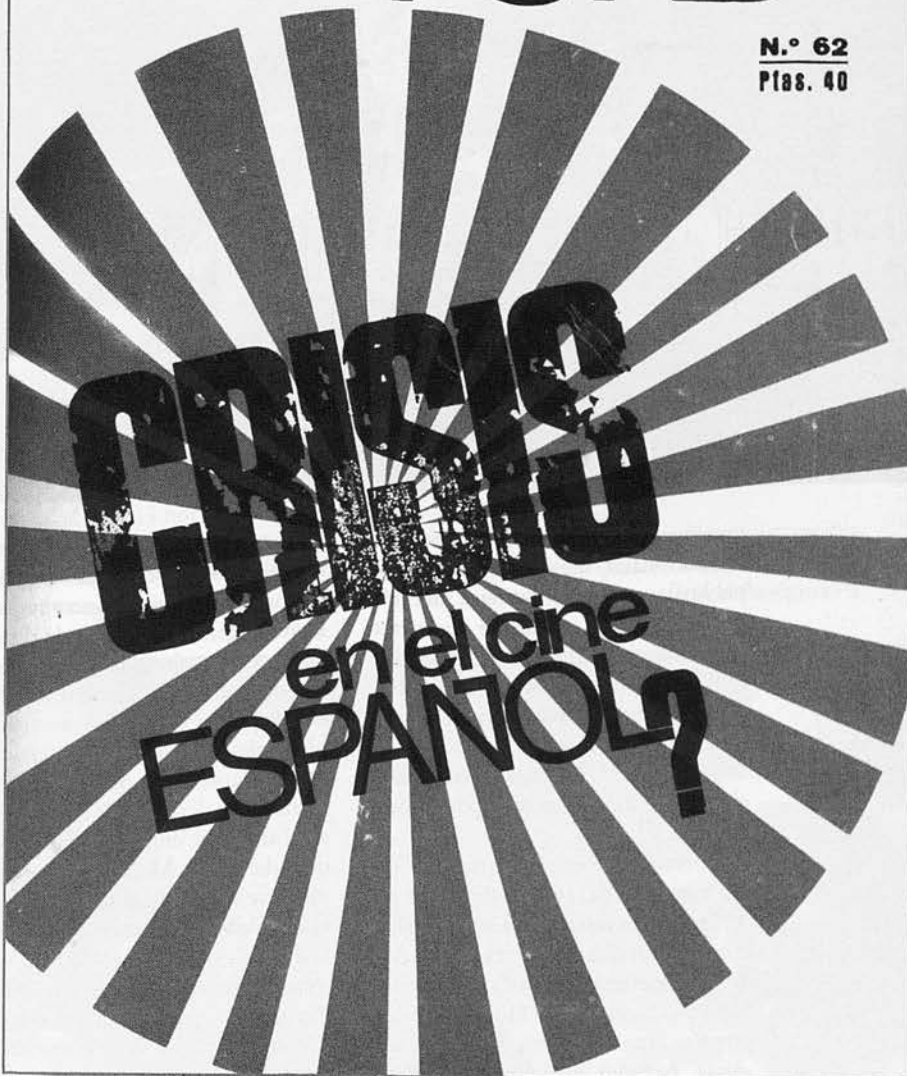
# nuestro cine

## inoamericana

### Madrid '67

# JOHN FORD

N.º 62  
Pàgs. 40



en butaca, entrepans asseguts a un banc de la plaça Catalunya. Sovint amb un café amb llet havíem de matar la fam. Les nostres feines ocasionals no donaven per a gaire luxes. Record que *Faraó* no agradà gaire a l'amic Gerard Matas, però a mi m'entusiasmà. *Faraó*

era una pel·lícula curiosa i alhora estranya. No sabem encara com el règim polonès es gastà tants diners per a fer una superproducció d'aquella envergadura. L'anàlisi del poder, de les lluites ocultes de les classes dominants, el paper de les castes sacerdotals d'Egip-





Juguetes rotos.

te, era situat de forma tan magistral i revolucionària que, evidentment, la pel·lícula resultava subversiva fins i tot per al règim de socialisme degenerat que, amb ajut militar de l'URSS, dominava Polònia. El film, com tota obra d'art important, tenia multitud de lectures possibles. I, amb l'excusa de criticar el poder de les castes sacerdotals, el que es criticava era tot tipus de burocràcia.

Potser el que ens sobtà més de l'obra mestra de Jerzy Kawalerowicz va ser la manera nova de tractar aquelles qüestions acostumats a les pel·lícules de "gladiadors i romans", a les grans superproduccions de Hollywood tipus *Ben Hur*, *Cleopatra*, *La túnica sagrada*, *Los diez mandamientos...* *Faraó*, deixant de banda el cartró-pedra dels estudis de Hollywood (els exteriors de la pel·lícula es filmaren a Egipte mateix, emprant de forma magistral, les runes vertaderes d'aquella civilització), esdevenia un film de primera importància en la cinematografia polonesa i mundial.

*Popiolu* (Cendres), de Wajda, era una altra porta oberta al cinema dels països de socialisme degenerat que palesava la genial creativitat de directors i actors (la majoria ben desconeguts) d'aquell món enllà "el teló d'acer", com deia la propaganda anticomunista. En ple reialme de Sarites Montiels, Joselitos i Marisols, les pel·lícules que comentam no deixaven de ser una alenada d'aire fresc enmig del fosc reialme de la dictadura. Moltes vegades ho comentàvem amb els amics, en sortir del Cine Club Universitari o de les sales comercials que s'havien "atreït" a estrenar obres tan assenyalades. No podíem explicar-nos per quines estranyes circumstàncies havien arribat a les nostres pantalles.

La dictadura, emperò, sabia el que es feia. Permetia l'estrena de pel·lícules japoneses, soviètiques, poloneses o alemanyes en versió original (subtitulades o no), projectades tan sols en sales especials d'art i assaig (o cineclubs de capacitat molt restringida). Tota la propaganda oficial del sistema era de-

dicada a enlairar les "espanyolades" de costum o les produccions "normals" fetes per la indústria de Hollywood (la qual cosa no vol dir que no hi hagués obres mestres que ens arribaven dels EUA i altres indrets). De totes maneres era una porta oberta a una llibertat (molt controlada encara!), però que a nosaltres, els joves dels anys seixanta, ens servia per a copsar que hi havia unes altres possibilitats més enllà de les brutals restriccions culturals del feixisme.

Revistes com *Nuestro cine* ajudaven, amb els seus reportatges i crítiques, a consolidar aquests espais de cultura i llibertat. El Festival de Donosti de l'any 1966 era ben demostratiu dels nous aires que bufaven arreu de l'Estat (malgrat la repressió política, que no afluijava). José Monleón, en la crònica que publicava el número 53 de *Nuestro cine*, comentava les pel·lícules que podríem veure (algunes, no totes!) durant els propers mesos. Va ser la feina feta per gent com José Monleón que ens permeté assabentar-nos de l'existència d'obres com *La botiga del carrer Major* de Ján Kadar i Elmar Klos (Txecoslovàquia); *Il·luminació íntima* d'Iván Passer (Txecoslovàquia); *Diamants en la nit* de Jan Nemeč (Txecoslovàquia). Record a la perfecció l'estrena de *Diamants en la nit* en el Saló Rialto de Palma (pel·lícula que s'estrenà un diumenge matí en el Cine Club Universitari). Ben igual que *Cendres*, de Wajda i tantes i tantes d'altres obres mestres que conformaren aquells anys de mitjans dels seixanta.

També arribaven a l'estat espanyol algunes pel·lícules soviètiques crítiques amb la burocràcia. Eren el producte de la desestalinització esdevinguda després del XXè Congrés del PCUS, l'any 1956. Però les produccions soviètiques eren més males de veure. Cap a 1967, a un pis d'estudiants de Barcelona, i amb moltes mesures de seguretat, vaig poder veure *De bon matí*. La direcció era de Tatiana Lióznova i aquell film soviètic es va fer molt famós ja que havia estat prohibit fins i tot per Khrúixtsov. Però els elogis del moment eren per a *Nueve cartas a Berta* de Basilio Martín Patino (l'autor de *Canciones para después de una guerra*), qui, amb aquesta obra, esdevindria un dels puntals del que aleshores s'anomenava el "nuevo cine español". ■

Sebastià Sansó Vanrell

Faltaven tan sols un parell de mesos per l'estrena de *Blade Runner*, quan el 2 de març de 1982, Philip K. Dick moria d'un atac de cor. La cinta, una adaptació lliure de la seva novel·la *Somien el andriodes amb ovelles mecàniques?* (*Do androids dream of electric sheeps?*, 1968), fou de fet, l'inici de la relació de la seva extensa obra amb el cinema, el primer traspàs del paper a les imatges suggerents d'un futur no tan llunyà, decrepit, del qual els personatges en volen escapar físicament o psíquicament.

Vint anys després, aquesta simbiosi sembla estar més viva que mai, amb l'estrena de *Minority Report*, on segueix mostrant una retòrica imaginativa i un geni dignes de lloança.

És cert que moltes de les seves obres se sustenten en enterenyinades argumentacions, disperses, que poden arribar a descol·locar el lector més atent. Però qui diu que no fos això precisament el que cercàs, el que volgués trasmetre. Sembrar el dubte –gairebé existencial– sobre el món on vivim, de com el temps pot trastocar les coses... dins d'una ficció que els seus detractors consideren de segona mà i mancada de talent, però que funciona molt millor que segons quines

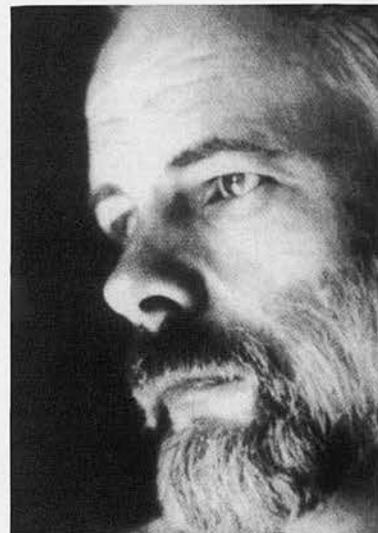
novetats massa estètiques i sense implicacions recurrents.

Philip Kindred Dick, va néixer a Chicago el 16 de desembre del 1928, en una família desavinguda i peculiar –el seu pare treballava en un escorxadador de porcs, i la seva mare era l'encarregada de censurar i editar textos oficials de portaveus governamentals–, que en tan sols deu anys va passar de viure a Illinois, a fer-ho després a Berkeley, via Washington.

L'originalitat el va anar fent popular. Era asidu lector de revistes de relats fantàstics i de les obres d'Asimov, Heinlein i Van Vogt, el seu referent predilecte. Fruit d'aquests contactes, sortí a la llum el seu primer conte *The devil* als catorze anys.

Ja des d'aquests anys d'adolescència, Dick sofria amb asiduitat atacs d'asma i agorafòbia (por als espais oberts), marcadors de la resta de la seva vida.

Finalment, fou al 1955, quan publicà la seva primera novel·la *Loteria Solar* (*World of chance*). Entre 1950 i 1960, fou capaç d'escriure uns vuitanta contes, unes xifres inferiors però a les dels anys 1963 i 1964, quan va redactar onze novel·les a raó de entre seixanta i noranta pàgines per dia; en sobresurten: *Els tres estigmes de Palmer Eldritch* (*The three stigmata of Palmer Eldritch*) i *L'home en el castell* (*The*



Philip K. Dick.

*man in the high castle*), una interessant recreació de com seria un món dominat per l'Eix nazi, si hagués guanyat la Segona Guerra Mundial, per la qual se li concedí el Premi Hugo.

El 1966, acabat de casar per quarta vegada, es muda a San Francisco, perseguit per una salut en hores baixes, enganxat als antidepressius, les anfetamines, l'alcohol i a la novetat sintètica del LSD.

És a finals dels seixanta i principis del setanta quan reordena –o acaba de dispersar– les seves idees. Assegura –a



Blade Runner.





## Minority Report.

la seva darrera conferència pública del 1977 a la Universitat de Metz— haver viatjat a una altra dimensió i vist a Déu en persona, en una espècie de somni regressiu. D'aquí en surt una infravalorada trilogia al respecte: *Sivainvi* (Valis), *La invasió divina* (The divine invasion) i *Ràdio lliure Albemuth* (Radio free Albemuth).

Fins i tot, va arribar a assegurar que la CIA, havia entrat a casa seva per estudiar el seu cas.

Al 1975, li fou concedit el Premi John W. Campbell Memorial, per la seva obra *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía* (Flow my tears, the policeman said), un bon retorn a l'estil narratiu de principis de la seva carrera.

Amb el temps donc, Dick es va convertint en l'autor de ciència-ficció o d'anticipació més recurrent i interessant pel cinema, per damunt de figures tan consolidades com Arthur C. Clarke (2001: a space odyssey, Stan-

ley Kubrick, 1968), Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*, François Truffaut, 1966) o Isaac Asimov (*Gandabar*, Harvey Weinstein, 1966).

Probablement perquè adhereix al gènere, aspectes reconeixibles a l'actualitat, partint dels vicis i la despersonalització de la societat contemporània. El món creat per Dick és un cosmos ple d'imperficcions, on els no-humans o els marginats (els replicants de *Blade Runner* o els Pre-cogs de *Minority Report*) semblen més reals i filosòficament més dotats que una massa immersa en la confusió lògica de no saber amb certesa si s'és a la realitat, s'està somniant o és va vorejant constantment el límit.

Inserta a moltes de les seves obres una analogia entre els personatges principals i el pla personal, fins el punt d'influir-se mútuament.

A *Minority Report*, queda clara la trama: a Washington l'any 2054, John

Anderton, un home normal ben considerat per la societat, alt càrrec de Pre-crim, institució destinada a detenir els assassins abans que aquests duguin a terme el seu pla, queda sense esperar-ho a l'altra banda del mirall, dins un terreny enemic en el qual no sap com s'hi ha ficat i encara menys com sortir-ne, quan les persones del voltant no són el que semblen.

És aquesta figura del fals culpable, receptor d'una veritat a mitges —àmpliament analitzat pel mestre Hitchcock a *Perseguit per la mort* (North by northwest, 1959) o *El hombre que sabía demasiado* (The man who knew too much, 1956)—, el que fa necessari el trànsit cap a la remuneració perduda, el retorn del crèdit, el camí a la redempció. Envoltat tot per una aura de cinema negre, el protagonista haurà de "crear-se" el seu propi destí.

Ben embolicat, dins el rerefons moral de si és lícit fer-ho i de com



### *Asesinos cibernéticos.*

aquestes variacions "manipularan" les nostres vides.

Amb *Minority Report*, Spielberg acaba per trobar el que li havia mancat a AI, i que ara sí que l'aproxima a Stanley Kubrick, molt més del que hi estava ara fa un any; el futur és més proper i alhora més dens i obscur (s'ha d'entendre que la història fou concebuda pel seu autor en ple apogeu de la guerra freda).

De fet, durant els primers vint minuts, la pel·lícula mescla imatges revolucionades i ralenties, que es deixen portar per la música clàssica solemne de Johann Sebastian Bach i John Williams, a l'estil de *2001, una odissea de l'espai* i la *Naranja mecánica* (A clockwork orange, 1971) (punt d'inspiració en l'escena del canvi d'ulls, o en un tret tan trivial com és la coincidència entre el llinatge del cap de Pre-crime, Lamar Burgess i Anthony, autor de la no-

vel·la en el que es basa el film de Kubrick).

A partir d'aquí, les comparacions amb altres narracions mítiques són quasi inevitables. Començant per la referencial *Blade Runner*, en la fotografia del polac Janusz Kaminski (un habitual en la filmografia del director jueu), de colors saturats, atmosfera plujosa i de llums estratègiques, que esblanqueixen els personatges, mitjançant un sistema anomenat Bleach bypass. En la importància dels anuncis publicitaris omnipresents allà on va Anderton. I sobretot en la importància futura dels ulls com a encobridor/delator de l'individu (dels replicants Nexus 6 en el cas de la cinta del 1982, o de la col·lectivitat en la d'Spielberg).

Si bé, en línees generals el film de Ridley Scott era més pessimista i post-catastròfic.

Finalment, les ramificacions arriben fins a les obres literàries, 1984 de

George Orwell o la ja esmentada *Fahrenheit 451*, visionàries d'un món de màquines emprades com aparells opressors d'un govern a l'ombra —el Gran Germà—, maquiavèlic, interessat en ocultar els seus defectes, alienant l'individu i privant-lo de llibertat.

Adaptacions al cinema de les obres de Philip K. Dick:

1982 *Blade Runner*, Ridley Scott, EEUU. (de la novel·la *Do androids dream of electric sheep?*).

1990 *Total recall*, Paul Verhoeven, EEUU. (We can remember it for you wholesale).

1992 *Confessions d'un Barjo*, Jérôme Boivin, Canadà. (Confessions of a Crap Artist).

1995 *Screamers*, Christian Duguay, EEUU. (Second Variety).

2002 *Impostor*, Gary Fleder, EEUU. (Impostor).

2002 *Minority Report*, Steven Spielberg, EEUU. (Minority Report).



Cristina Pujol

El Festival de Sitges està canviant de cara. L'antic Festival de cinema fantàstic i de terror s'ha convertit en l'actual Festival Internacional de Cinema de Catalunya i, encara que s'ubica igualment a Sitges i prima el fantàstic com a gènere oficial a competició, l'oferta cinematogràfica que la nova direcció ha imposat des de fa dos anys ha suposat un canvi d'imatge d'un gènere sovint menyspreat per la crítica de cinema, diguem-ne, clàssica.

El cartell d'enguany és una bona prova d'això: el rostre d'una dona jove (l'actriu Elena Anaya) meitat humana, meitat cibèrnica, és la carta de presentació d'un festival que s'ha caracteritzat per la voluntat de mostrar la vigència del gènere. El logo del King Kong segueix essent la marca de la casa, però la gran diferència entre aquesta imatge i les que s'han vist enguany al Festival hauríem de buscar-la en els avenços tècnics que s'utilitzen ara al cinema. Sempre hi ha hagut dos tipus de

fantàstic, un de sèrie A, que marca les pautes genèriques i s'ha establert com a referent dintre de la Història del Cinema oficial (parlaríem des de Méliès, Murnau o Lang fins Spielberg o Lucas, passant per Browning o Fisher) i d'un fantàstic de sèrie B, on tendrien cabuda totes les aportacions subgenèriques que, com hem dit abans, mai han estat del gust de la crítica i la historiografia cinematogràfica hegemònica (des del *gore* a l'*exploitation*).

Si repassem la programació de Sitges d'enguany, podem arribar a plantejar una mena d'explícita esquizofrènia entre ambdues categories. La secció oficial Fantàstic, tradicionalment a competició, s'ha inaugurat amb *Darkness*, l'esperada tornada de Jaume Balagueró (*Els sense nom*) a la direcció. *Darkness* és un nou producte de la Fantastic Factory de Filmmax, un segell que la distribuïdora catalana va posar en marxa per tal de donar vitalitat a un gènere que mai ha estat present entre els productors de cinema espanyols. Amb un plantell

d'actors estrangers (Anna Paquin, Lena Olin, Ian Glen, Giancarlo Giannini) i espanyols (Fele Martínez, Fermí Reixach), rodada en anglès i amb un gran pressupost de producció, l'expectació estava servida (tot i que anava fora de competició). La història narra les inquietuds d'una família que descobreix fenòmens estranys a la casa on viuen. Després d'aquesta pel·lícula, Balagueró s'ha capficat dins un altre projecte-Filmmax, *OT, la pel·lícula* amb un altre director de la casa, Paco Plaza. El debut com a director d'aquest últim (de nou gràcies a Filmmax) és *El segundo nombre*, presentada a la secció oficial a competició i, finalment, guanyadora del premi europeu Méliès de plata. Aquí ens trobem amb una jove que decideix reconstruir els últims dies de la vida del seu pare i que descobreix que no és ben bé com ella el coneixia. Aquesta producció inaugura el segell Fantastic Discovery de la distribuïdora amb la intenció de descobrir nous talents cinematogràfics, i també compta amb un gran pressupost i actors estrangers.



Spider ens retroba el David Cronenberg més contingut i introspectiu.  
 La pel·lícula adopta el punt de vista del protagonista que reviu  
 en la seva memòria l'assassinat de la seva mare en mans del seu pare

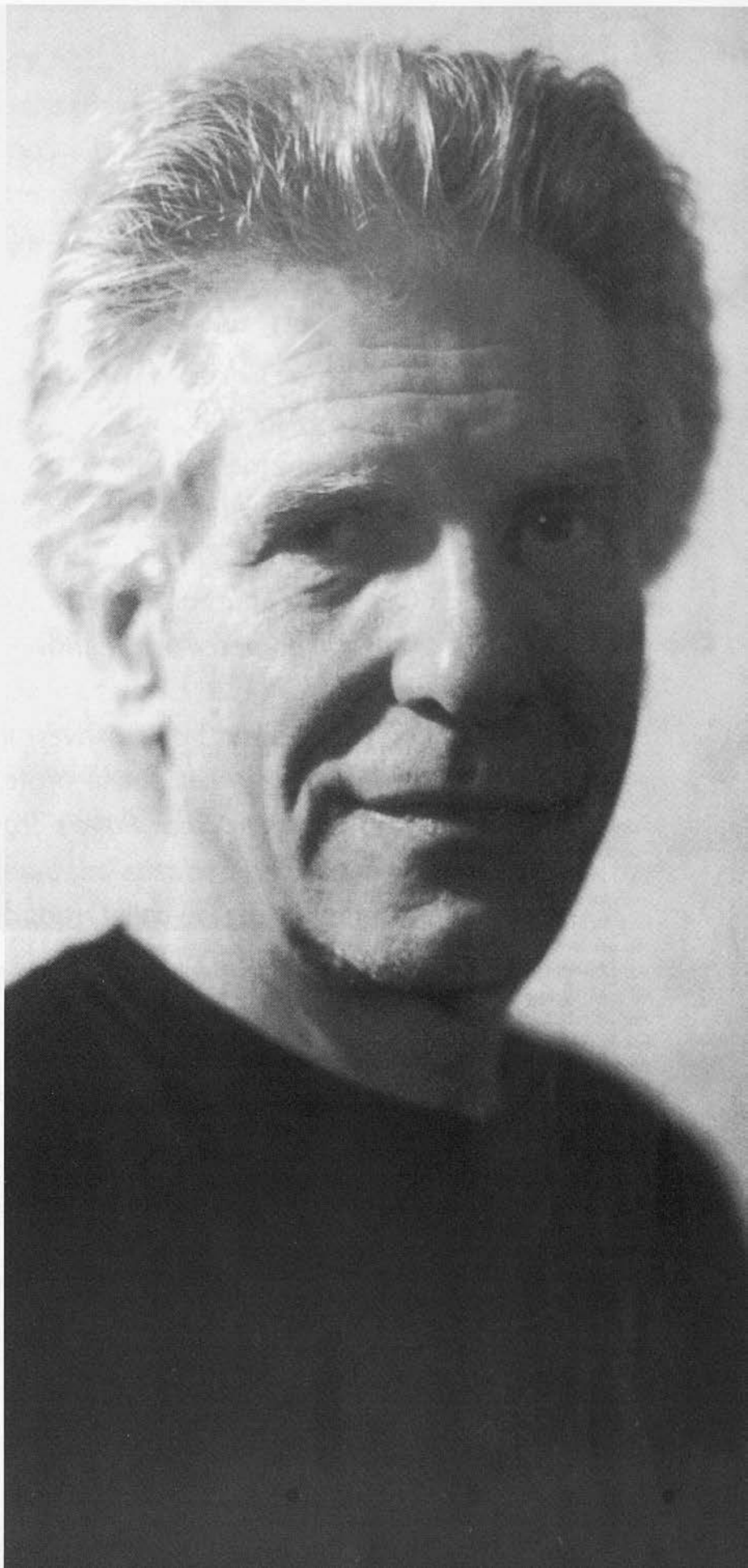
La tercera pel·lícula fantàstica espanyola a competició és *Pacto de Brujas* de Javier Elorrieta. Producció plenament espanyola, en aquest cas se'n parla de bruixeria i espiritisme en un context rural contemporani. I per últim, *Trece campanadas* del gallec Xavier Villaverde, en la qual el fill d'un escultor mort rep visites de l'espectre del pare que li exigeix acabar les escultures que ell va deixar inacabades en vida.

Per últim, una coproducció hispano-mexicana apadrinada per Guillermo del Toro (premi La màquina del Temps-Sitges 2002) i Santiago Segura (que també interpreta un paper protagonista) anomenada *Asesino en serie*, suposa el debut en el llargmetratge del seu director, el mexicà Antonio Urrutia. La història és una comèdia d'humor negre que versa sobre la investigació policial d'un seguit d'assassinats amb un tret comú: totes les víctimes apareixen amb un somriure de satisfacció al rostre.

Deixant de banda el cinema fantàstic espanyol, la pel·lícula guanyadora de la Secció Oficial va ser *Dracula: pages from a virgin's diary* del canadenc Guy Maddin, una pel·lícula-ballet fotografiada en blanc i negre, amb una estètica heretada del cinema mut. Aquí trobem una bona mostra de cinema fantàstic d'autor, és a dir, amb referències a la Història del Cinema, una mirada personal sobre el que s'està contant i una intencionalitat estètica en la posada en escena. En aquest sentit, podem parlar d'una certa sofisticació estètica del gènere que, amb la selecció de pel·lícules com *Russian Ark*, *Spider*, *Mayo* o *The Eye* donen forma al que abans insinuàvem com a cinema fantàstic de qualitat.

*Russian Ark*, d'Alexander Sokurov, és un experiment visual on un aristòcrata francès del segle XIX recorre les estances del Museu de l'Hermitage mentre les figures històriques dels retrats cobren vida d'una forma màgica. La posada en escena està rodada en un llarguíssim pla-seqüència ininterromput de 95 minuts, una aposta formal i estètica realment insòlita.

*Spider* ens retroba el David Cronenberg més contingut i introspectiu.



David Cronenberg



La intenció, doncs, des de la secció oficial, està clara: un cinema fantàstic de qualitat, estèticament rigorós i amb clares intencions d'innovar dintre del gènere



La pel·lícula adopta el punt de vista del protagonista que reviu en la seva memòria l'assassinat de la seva mare en mans del seu pare. Amb gran èxit per part de la crítica, Cronenberg va guanyar el premi a la millor direcció, a més a més del premi La màquina del Temps-Sitges 2002.

*May*, del nord-americà Lucky McKee, també és un viatge a l'horror humà de la mà d'una noia acomplexada i tímida des de la infantesa. Després del fracàs d'una relació romàntica, May decideix que l'única manera que algú l'estimi és fabricant-se'l ella mateixa amb peces de diferents cadàvers. La protagonista, Angela Bettis, va guanyar el premi a la

millor actriu i el director, McKee, per al millor guió.

*The Eye* és una bona mostra del cinema oriental (en aquest cas, xinès) que a Sitges ve apadrinat per la secció Orient Express: una jove cega recupera la vista després d'un trasplantament de còrnies, però a partir de l'operació comença a veure al·lucinacions terrorífiques. La pel·lícula se'n va dur el premi a la millor fotografia, de Decha Srimantra.

També dintre de les propostes orientals a l'horror *Dark Water*, del japonès Hideo Nakata, va rebre una menció especial del jurat. Narra la història d'una jove divorciada que es trasllada amb la seva filla a un apar-

tament, on viu un malson relacionat amb la desaparició d'una nena dos anys abans.

*A Snake of June*, del japonès Shinya Tsukamoto, parla de les estranyes relacions d'una dona amb l'home desconegut que li fa una sèrie d'exigències com a xantagista sota l'amenaça de difondre unes fotos seves molt compromeses.

Una de les propostes més aplaudides per la crítica i guanyadora del Premi de la Crítica és *Demonlover*, del parisenc Olivier Assayas. Una proposta molt personal entorn al món del manga porno i les xarxes de màfies exteses per Internet. I una de les més esperades després de guanyar l'Ós d'Or al passat Festival de Berlín és *Spirited Away* (*El viatge de Chihiro*), del director japonès Hayao Miyazaki, per altra banda protagonista d'una retrospectiva sobre la seva obra en l'edició d'enguany. Una cinta d'animació que s'ha convertit en la punta de llança de la lluita del gènere *anime* per deixar d'ésser considerat un art menor entre les grans ficcions narratives tradicionals. La menció especial que li atorgà el jurat és coherent amb la defensa que fa el Festival de Sitges d'aquest gènere tan desconegut pel gran públic, defensa feta patent amb la secció Anima't dedicada exclusivament al cinema d'animació.

La intenció, doncs, des de la secció oficial, està clara: un cinema fantàstic de qualitat, estèticament rigorós i amb clares intencions d'innovar dintre del gènere. Però Sitges no acaba aquí. Seccions com les de Brigadoon, Gran Angular, Audiovisual Català, Sessions especials, la retrospectiva d'enguany sobre l'Eurowestern i Seven Chances, set pel·lícules no fantàstiques escollides per set crítics, fan del Festival una capsula on tot hi cap: des de cinema de qualitat, al cinema americà més comercial, a les propostes de la crítica i als gustos del públic més *frank*. Barreja que, en lloc de donar-li coherència, crea una mena d'esquizofrènia on s'intenten justificar les propostes més subgenèriques com a cinema de qualitat i on es tracten també productes aliens al gènere com a cinema fantàstic. ■

# Morts menors, cadàvers de segona mà?

(Akim Hunter i Jack Lee Thompson)

Toni Roca

Morts menors, sense dubte cadàvers de segona mà. Però no per això d'importància secundària, esdeveniment marginal, d'accés no immediat, de reflex a les planes dels periòdics a llocs inverosímils, de breu text, petit titular, pàgina gairebé oblidada, racó del periòdic, emissora de ràdio o televisió, revista especialitzada que aquesta, tal vegada, i per motius més comprensibles que no pas els altres –la premsa diària, sempre més conjuntura i d'acció directa, immediata– aporten un grau una mica més ample d'humanitat i la notícia es publicada a lloc de més –més o menys– rellevància o representativitat. Als darrers anys, s'han produït morts dins el món del cinema que podríem qualificar de morts importants, cadàvers excel·lents si volguéssim evocar aquella notable pel·lícula de Francesco Rossi. Exemple, massa per a la nostra memòria cinematogràfica, James Stewart, Robert Mitchum, Bette Davies. O Billy Wilder. O, també/també inoblidable, estimadíssim Jack Lemon. I no voldria oblidar-me pas de l'increïble Walter Mattau. Hi ha més, que la llista és tan brutal com exagerada. Coses de la vida que passa. I a l'espera –esperem, desitjem que per molts anys i bons– de la Katherine Hepburn.

Però d'altres morts –altres veus, altres àmbits, diria el clàssic de la novel·la americana– d'altres cadàvers ara mateix voldria parlar. Parlar escriure, en certa manera perquè sí, perquè em fa ganes, però no només això. Escriure d'aquesta gent tan lligada a la meua vida de sempre com un acte de justícia. O, simplement, per fer un petit homenatge a un cor cinematogràfic, el meu, sentimental i dèbil, fràgil com el vidre fràgil, humit com l'herba humida. Són coses, impressions personals intransferibles. Però que, a la vegada, de forma simultània tenen, poden tenir, una transcendència, una referència cinematogràfica. Noms en aparença menor dins la història del cine però que, a la vegada aportaren al llarg de tantes i tantes pel·lícules, el seu sentiment, un cor batent, una sang i una presència sense el menor sentit del dubte, una aportació relle-

vant. Són els secundaris de sempre, figura tan lligada al cinema americà, sovint pilars del film en qüestió. I ara, toca el torn a una actriu, Kim Hunter, un director Jack Lee Thompson, morts recents, cadàvers encara fresquets, collita setembre de 2002.

L'actriu nord-americana Kim Hunter, va marxar d'entre nosaltres un 11 de setembre –maleït 11 de setembre– a la seva llar conjugal de Los Angeles. Desconeguda per a molta gent, en especial els cinèfils de generacions més properes, per altres, que amb el pas del temps també anarem oblidant-la de mica en mica, sempre serà l'extraordinària Stella d'*Un tranvia llamado deseo*, dirigida per Elia Kazan. Al film, interpretava el paper de la germana de la inoblidable Blanche du Boise, que vol dir precisament Vivien Leigh. Aquella fou una interpretació excel·lent, plena d'emoció, intensitat. Valenta i desafiadora, a la pel·lícula –el mateix va passar amb Karl Malden– va haver de lluitar, contra dos monstres, Vivien Leigh i Marlon Brando, que en tot moment concentraren l'atenció de l'espectador. Un paper fet a la seva mida, que explorava en tot moment el dibuix psicològic d'un personatge d'equilibri, estrany pardell de l'univers, dolorós i complex, de Tennessee Williams. Amb tota justícia li fou concedida l'Oscar a la millor actriu secundària per una Stelle vibrant. *Un tranvia llamado deseo* marca massa aviat el seu moment d'èxtasi i glòria. Dos títols més enriqueixen la seva filmografia, *Lilith*, aquella magnífica història narrada per Robert Rossen. També interpretà el paper de la doctora Zira a *El planeta de los simios*. La resta, telefilms. Molts telefilms. Una pena.

Tenia, a l'hora de la seva mort, 87 anys el ja veterà Jack Lee Thompson.

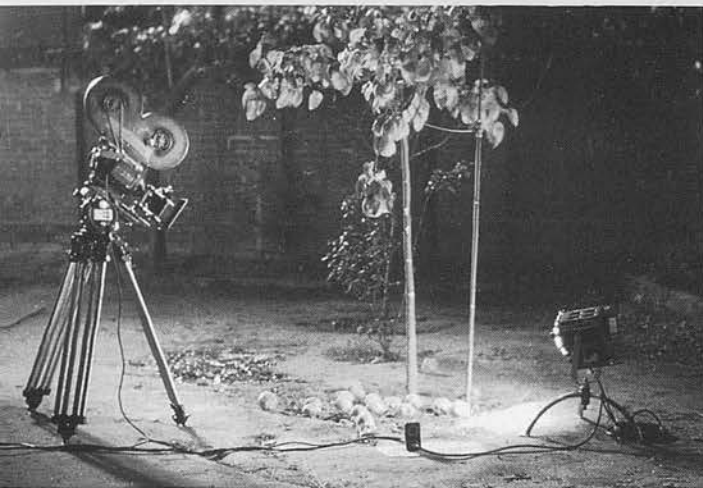
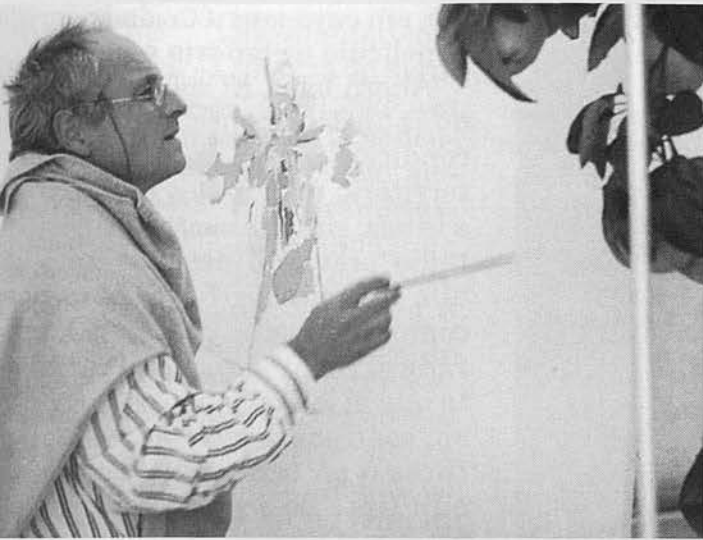
Nascut a Anglaterra morí al Canadà el passat 4 de setembre. Encara que anglès, en la pràctica desenvolupa tota la seva vocació cinematogràfica als Estats Units. Ara que és mort, molts el recordaran per un western estrany a la vegada que discret. *El oro de McKenna* interpretada per Omar Sharif. Però de totes les seves feines rere la càmera, voldria evocar, per mèrits propis dos més que notables pel·lícules, *Los cañones de Navarone*, amb Gregory Peck, Anthony Quinn, David Niven. L'altre referència és ja una cinta de culte, *El cabo del terror*, també amb Gregory Peck i Rober Mitchum. *Los cañones de Navarone*, és una de les millors pel·lícules del gènere bèl·lic dels anys seixanta, una dècada on el gènere en la pràctica esgotat contemplà un notable ressorgiment. Recordeu, per exemple, *El desafío de las águilas*, *El día más largo*, *La batalla de las Ardenas*, *Un puente lejano*, o a no dubtar el millor de tots esdevingut un clàssic intocable, *Doce del patíbulo*, de Robert Aldrich. Dotada d'una admirable banda sonora a *Los cañones de Navarone*, en tot moment Lee Thompson va saber controlar i dirigir la pel·lícula d'una forma admirable. Però la seva gran aportació a la història del cinema ens remiteix a un títol mític i al pas dels anys revaloritzat de manera tan justa com apropiada. *El cabo del terror* –Martin Scorsese filma un remake molt menor, *El cabo del miedo*–, un film enorme, intel·ligent, inspirat en un guió de primera mà que permet crear al seu director un clima d'asfíxia, tensió, suspens, graduació dramàtica fins a límits insuperables. Rodada en un blanc i negre extraordinari, *El cabo del terror* ens porta al millor del cinema americà de tota la vida. ■







# L'artista al cinema



"L'artista al cinema" consistirà en la projecció de quatre pel·lícules que varem considerar sucoses i d'interès des d'un punt de vista artístic.

Cada una de les quatre pel·lícules aporten diferents coses que ens apropen i ens descobren un poc més el món on es desenvolupa la vida d'un artista, així com el procés de creació d'una obra des que neix com a una inspiració del que crea, fins que aquesta inspiració esdevé escultura, pintura o qualsevol altra mena d'expressió artística.

La primera pel·lícula que es projectarà és *Fraude* del director Orson Welles, on es tracta el límit entre la veritat i la mentida, una història basada en un documental sobre el genial falsificador de pintures Elmyr D'Ory; usurpació i especulació amb l'única finalitat de reduir la pintura a una simple activitat de compra-venda a l'abast de qualsevol. Encara que la falsificació i l'apropiació d'una obra d'art i d'un estil aliè resulti ésser una activitat frívola i fraudulenta, sorgeix una qüestió digna de ser analitzada i és el fet que un falsificador també és un artista.

La segona projecció és *La Pasión de Camille Claudel* del director Bruno Nuytten que ens mostra de prop la incomprensió de l'artista per part del món que l'envolta, un món que no acaba d'entendre la passió i més que passió la necessitat de crear. Un món que pot arribar a asfixiar la il·lusió i energia de l'individu que necessita el seu art (sigui quina sigui la seva forma) perquè és la seva manera més natural de comunicar-se. Quan les mans de Camille toquen el fang, allò que només era argila es començarà a transformar en obra d'art, en un sentiment apassionat amb el color de la terra, el tacte de l'aigua i la forma de la vida que ha sorgit de les mans de l'escultora.

*Basquiat* de Julian Schnabel és la tercera pel·lícula i ens conta la histò-

ria d'un dels més famosos pintors que va passar de viure en el carrer, com un personatge totalment anònim, a convertir-se en l'estrella del moment gràcies a l'artista Andy Warhol, qui el va descobrir. Ara se'ns presenta la vida d'un pintor que, mentre va avançant pel camí de la fama, amb la finalitat de entrar a formar part d'un món d'estrelles, va perdent a poc a poc les coses més importants i necessàries a la vida d'una persona —que ja no artista— com són les seves amistats, l'amor i la vida en si mateixa. Les drogues i la fama enneguen la ment de l'artista i fan de la lluentor de l'estrella que arribà ser, una ombra sense vida que camina perduda entre la gran massa de gent que l'envolta, i enmig de la qual queda totalment oculta la seva identitat.

La darrera de les projeccions és *El sol del membrillo* del director Víctor Erice. És una història que té com a protagonista la bellesa que es troba a la natura. La mirada màgica d'un pintor que queda fascinat pels canvis que el temps i la natura produeixen sobre un codony; els diferents matisos cromàtics que pot adquirir la fruita segons la llum que hi incideixi; les transformacions que les variacions meteorològiques provoquen a l'arbre i totes les meravelles que es poden arribar a reflectir sobre el llenç gràcies a la mirada pacient i a la gran capacitat d'observació del pintor Antonio López que, un dia, passejant per la ciutat de Tomelloso (ciutat on va néixer) va quedar meravellat pels arbres amb fulles obscures i fruites daurades que creixien a la plaça. Aquesta imatge produeix en el pintor una evocació de la seva infantesa i així és com comença a relata, mitjançant els seus pinzells, la història d'un codony que roman immòbil a causa de les seves arrels (esclaves de la natura), però ple de vida i bellesa sempre en procés de transformació.

En definitiva, cada una de les quatre pel·lícules ens descriu diferents sensacions que formen part del món dels artistes. Per això ens va semblar una bona idea fer coincidir dos tipus d'art (cinema i arts plàstiques) per fer participar al públic d'aquest món. ■

L'Associació d'Artistes Visuals de les Illes Balears es va fundar l'any 1996. Un dels seus objectius principal era i és oferir als seus socis diferents activitats que tinguin sempre com a referència l'art, el món de l'artista i la política cultural, etc. La seu de l'associació es troba a la ciutat de Palma i té cent seixanta socis, la dedicació principal dels quals és la pintura, l'escultura i altres manifestacions artístiques.

L'activitat més immediata de la nostra associació és la posada en marxa del primer cicle de cinema —esperam no sigui el darrer— anomenat "L'artista al cinema". Aquest cicle es durà a terme al Centre de Cultura "SANOSTRA" amb qui hem col·laborat per dur endavant aquest nou projecte.



# Les pel·lícules del mes de novembre

## Cicle Cinema i Periodisme

A LES 20,00 HORES



### 6 DE NOVEMBRE

#### EL HOMBRE QUE MATÓ A LIBERTY VALANCE

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1962

Títol original: *The man who shot Liberty Valance*

Director: *John Ford*

Producció: *Willis Goldbeck*

Guió: *James Warner Bellach i Willis Goldbeck*

Fotografia: *William H. Glothier*

Música: *Cyril Mockridge*

Muntatge: *Otho Lovering*

Durada: *122 minuts*

Intèrprets: *John Wayne, James Stewart, Vera Miles, Lee Marvin, Edmond O'Brien*

### 13 DE NOVEMBRE

#### EN BANDEJA DE PLATA

Nacionalitat i any de producció: *EUA, 1966*

Títol original: *The Fortune Cookie*

Director: *Billy Wilder*

Producció: *United Artists*

Guió: *Billy Wilder i I.A.L. Diamond*

Fotografia: *Joseph LaShelle*

Música: *André Previn*

Muntatge: *Daniel Mandell*

Durada: *125 minuts*

Intèrprets: *Jack Lemmon, Walter Matthau, Ron Rich, Cliff Osmond, Judi West*

### 20 DE NOVEMBRE

#### HISTORIAS DE LA RADIO

Nacionalitat i any de producció: *Espanya, 1955*

Títol original: *Historias de la radio*

Director: *José Luis Sáenz de Heredia*

Producció: *Manuel Pérez*

Guió: *José Luis Sáenz de Heredia*

Fotografia: *Antonio L. Ballesteros*

Música: *Ernesto Halffer*

Muntatge: *Julio Peña*

Intèrprets: *José Isbert, Francisco Rabal, José Luis Azores, José Orjas, Ángel de Andrés, Bobby Deglané*





## Les pel·lícules del mes de novembre



### Cicle L'artista al cinema

A les 18.00 hores

#### 6 DE NOVEMBRE

##### FRAUDE

Nacionalitat i any de producció: *Iran-França, 1973*  
 Títol original: *F For Fake/Nothing But the Truth*  
 Director: *Orson Welles i François Reichenbach*  
 Producció: *Saci, Les films de l'Astrophore i Janus Film und Fernsehen*  
 Guió: *Orson Welles*  
 Fotografia: *Christian Odasso (França i Eivissa) i Gary Graver (EUA i Toussaint). 16 mm.*  
 Música: *Michel Legrand*  
 Muntatge: *Marie-Sophie Dubus i Dominique Engerer*  
 Durada: *85 minuts*  
 Intèrprets: *Orson Welles, Oja Kodar, Elmyr de Hory, Clifford Irving, Joseph Cotten, ...*

#### 13 DE NOVEMBRE

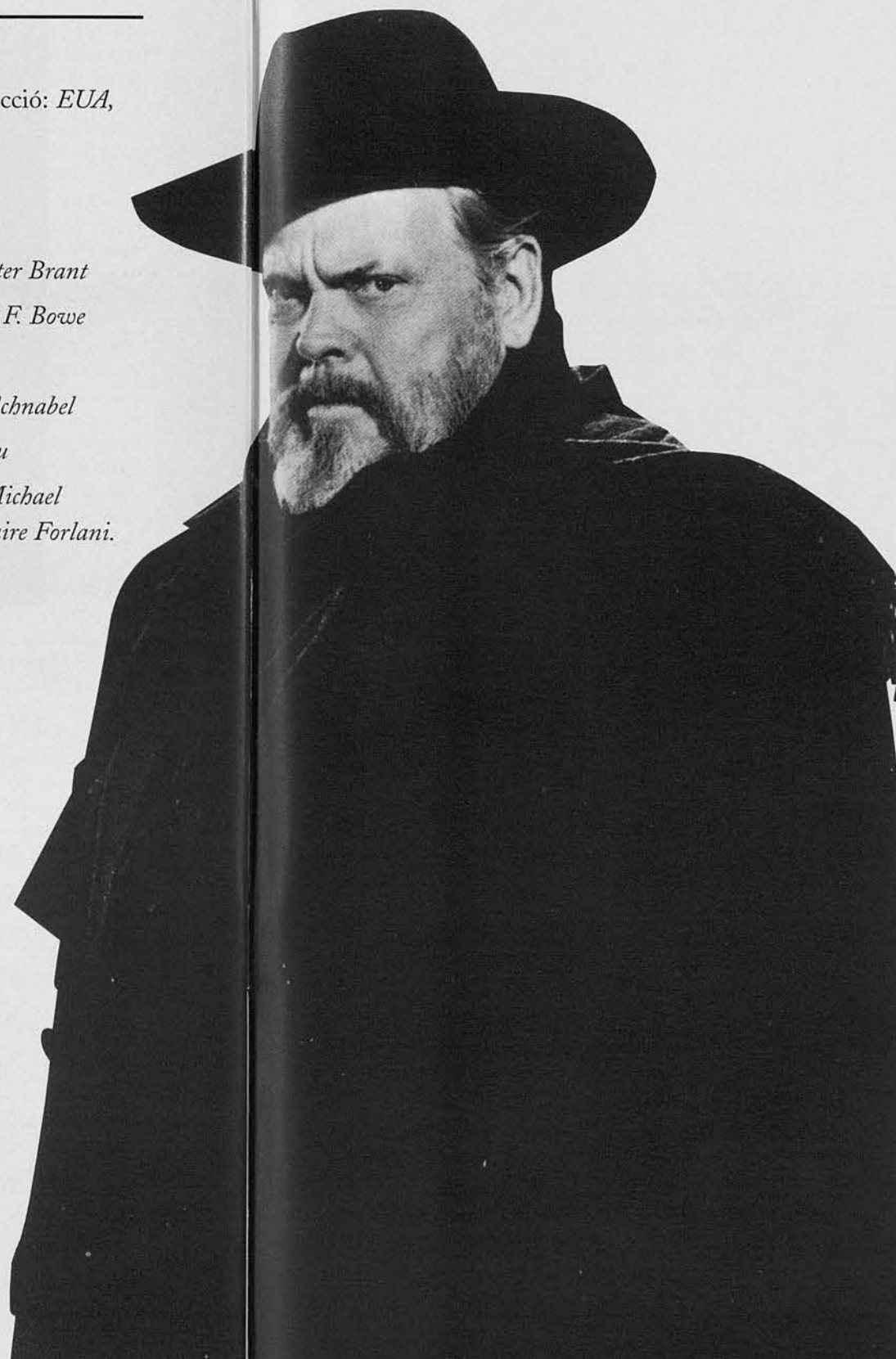
##### LA PASIÓN DE CAMILLE CLAUDEL

Nacionalitat i any de producció: *França, 1988*  
 Títol original: *Camille Claudel*  
 Director: *Bruno Nuytten*  
 Producció: *Isabelle Adjani, Bernard Artigues, Christian Fechner*  
 Guió: *Bruno Nuytten i Marilyn Goldin*  
 Fotografia: *Pierre Lhomme*  
 Música: *Gabriel Yared*  
 Muntatge: *Joëlle hache i Jeanne Kef*  
 Intèrprets: *Isabelle Adjani, Gérard Depardieu, Madeleine Robinson, Laurent Grévill*

#### 20 DE NOVEMBRE

##### BASQUIAT

Nacionalitat i any de producció: *EUA, 1966*  
 Títol original: *Basquiat*  
 Director: *Julian Schnabel*  
 Producció: *Joseph Allen i Peter Brant*  
 Guió: *Lech Majewski i John F. Bowe*  
 Fotografia: *Ron Fortunato*  
 Música: *John Cale i Julian Schnabel*  
 Muntatge: *Michael Berenbau*  
 Intèrprets: *Jeffrey Wright, Michael Wincot, Benicio del Toro, Claire Forlani.*



## Les pel·lícules del mes de novembre



A les 19.00 hores

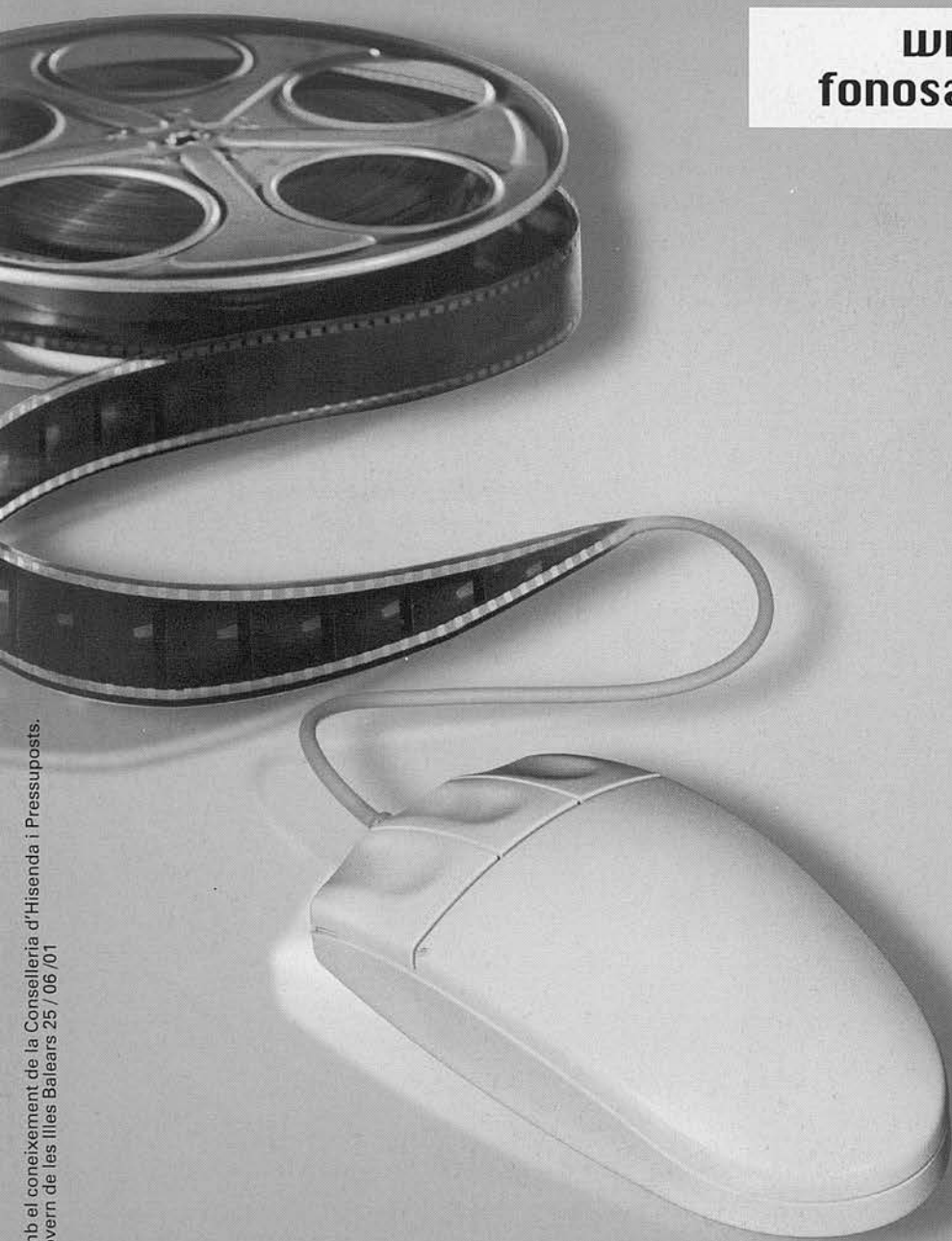
#### 27 DE NOVEMBRE

##### EL SOL DEL MEMBRILLO

Nacionalitat i any de producció: *Espanya, 1992*  
 Títol original: *El sol del membrillo*  
 Director: *Victor Erice*  
 Producció: *Carmen Martínez i María Moreno*  
 Guió: *Victor Erice i Antonio López García*  
 Fotografia: *Javier Aguirresarobe i Ángel Luis Fernández*  
 Música: *Pascal Gaigne*  
 Muntatge: *Juan Ignacio San Mateo*  
 Intèrprets: *Antonio López, Marina Moreno, Enrique Gran, María López*

# 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"**

CAIXA DE BALEARS