

Núm. 100
Febrer
2004

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

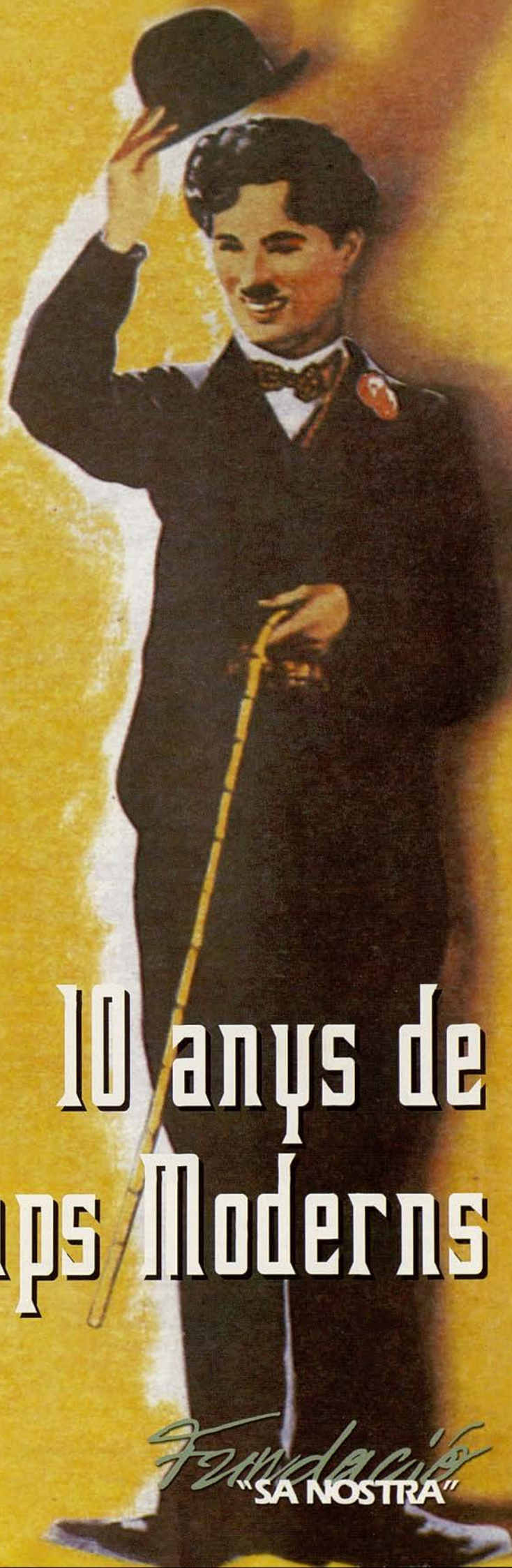
"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS



10 anys de Temps Moderns

Fundació
"SA NOSTRA"





Sumari

Editorial	3	Per què la gent no va al cine? per Jordi Martí	23 i 24	John Ford a les portes del racisme per Raimon Rodríguez	38 i 39
Ja som centenari, gràcies al cinema per Antoni Serra	4 i 5	Molt més que una denúncia maniquea per Jaume Pomar	25 i 26	Crònica de cine per Martí Martorell	40 i 41
Capitans intrèpids per Francesc M. Rotger	6	Del <i>Mercantil</i> a l'<i>UT Connewitz</i>. El cinema, el 11/ joc per Joan Estrany	27 i 28	El cinema negre segons Romà Gubern (III) per Romà Gubern	42 a 48
Les imatges d'una dècada (I) per J.C. Romaguera	7 a 13	Marnie se confessa a <i>Temps Moderns</i> per Joan Ferrer Misserol	29 i 30	Perdut en la traducció (italiana) per Sebastià Sansó	49 i 50
Terence Fisher per Ramon Freixas	14 i 15	S'ha fet realitat el món ideat per J.R.R. Tolkien? per Joan Obrador	31 i 32	Ingrid Thulin, una mirada clara, transparent, lluminosa, neta per Toni Roca	51 i 52
Howard Shore: el retorn del rei per Házael González	16	De taxistes, caixeres i intel·lectuals per Joan Bover	33	Cary Grant: l'art de la presència per José Enrique Monterde	53
Històries de por (II). L'ombra de Frankenstein és allargada per Gabriel Genovart	17 a 20	El cinema nord-americà dels anys cinquanta Per José Tirado	34 a 37	Cinema a "SA NOSTRA"	54 i 55
Nicholas Raymond Kienzle per Xavier Flores	21				
Te i simpatia de Vincente Minnelli per Iñaki Revesado	22				

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Febrer 2004. Núm. 100

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 i traduccions
Jeroni Salom

Assessors
Francisca Niell
Andreu Ramis
Josep Carles Romaguera
Miquel Alenyà

Fotografies
Arxiu Centre de Cultura
Imprimeix
Gráficas Planisi, SA
Dipòsit Legal: PM 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).

100 ESPELMES

*El darrer que s'escoltarà abans que
el món exploti serà la veu d'un
expert afirmant que és tècnicament
impossible*

Peter Ustinov

Per ventura no som en un temps favorable per a grans celebracions. Els esdeveniments de més actualitat arreu del món no són engrescadors i no encomanen entusiasme ni cap altre sentiment que faci veure les coses massa en positiu.

A manca de motius per a grans celebracions ens dedicarem a les menors. Els deu anys de la nostra revista passaran desapercebuts per a molta gent però sabem també que tenim un públic que ens encoratja des dels inicis en què sortirem tímidament amb uns fulls sense grapar que —en un còctel fet d'homenatge, nostàlgia i incredulitat davant el camí recorregut— trobareu amb el present número commemoratiu. És a aquestes persones que ens han donat suport a les quals va dedicat un reconeixement senzill però sentit, tot convidant-les a fer camí amb nosaltres, si més no, altres deu anys.

Tancam aquest primer cicle de Temps Moderns amb cent números publicats de manera ininterrompuda —només amb les pauses tradicionals d'estiu— i amb una puntualitat més o menys correcta dins la periodicitat mensual. Més enllà d'aspectes relacionats amb els continguts i la línia de la publicació —que són a criteri dels lectors—, aquests són motius suficients d'orgull per al grup de gent que hi col·labora.

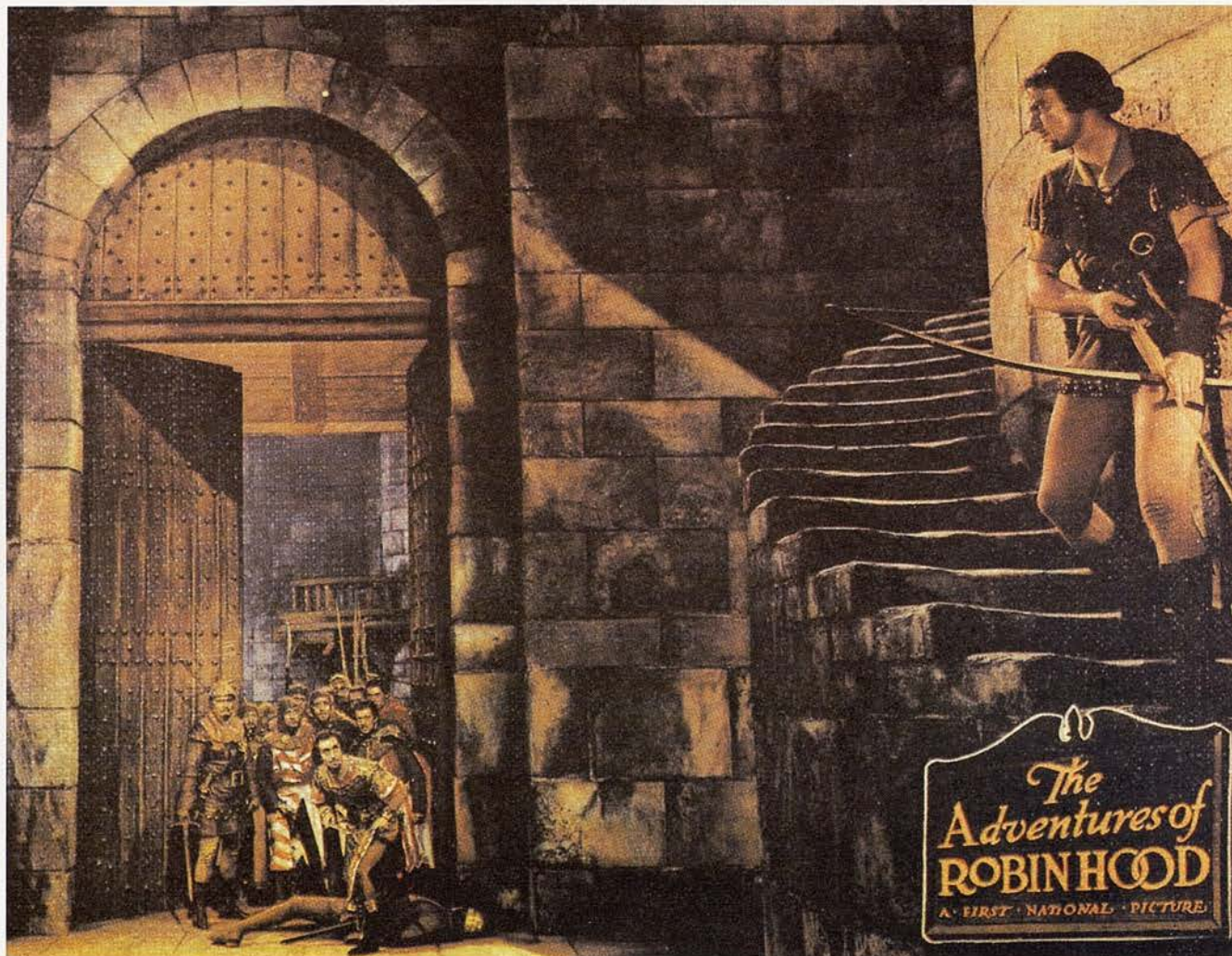
Tal vegada sigui el món del cinema un dels que afavoreixen altres senzilles celebracions. L'any 2004 ens proporcionarà diferents casos de centenaris de personalitats que han deixat petjada a l'història cinematogràfica. Al nom de **Cary Grant**, i entre alguns altres, hau-



rem de dedicar atenció i retre homenatge a **Vincente Minnelli, Jacques Tourneur, Joan Crawford, John V. Farrow, John Gielgud, Jean Gabin, Peter Lorre, Delmer Daves, Edgar G. Ulmer, Constance Bennett, George Stevens i Bruce Cabot**. Un error tipogràfic aquest de no haver utilitzat les majúscules.

Programació de febrer: la reposició de **Jour de fête**, versió blanc i negre,

un repàs al cinema nordamericà dels anys cinquanta —póquer d'asos, **Nicholas Ray, Vincente Minnelli, John Ford i Leo McCarey**, aquest darrer amb **Cary Grant a Tú y yo**— i un altre centenari, **Terence Fisher** a jornada única, el darrer dimecres, dia 25, amb **Dracula i La Gorgona**. Un menú elaborat, com sempre, amb ganes de fer la gent contenta.



Antoni Serra

Alabats siguin els dimonions bufarells —o cucarells?, ja m'explicaran vostès la diferència—, perquè ja som centenari. Fins a hores d'ara, era un vell malfroït —condició a la qual no renunciaré mai—, però, ara que hem iniciat un any nou, ja som centenari gràcies al cinema, bé, al cinema i sobretot a *Temps Moderns*. Perquè aquest *Temps Moderns* que tenen a les mans és, per obra i tossuderia del seu director (el màgic i revolucionari Jaume Vidal), precisament el que fa cent de la seva història.

Cent són molts números, una xifra admirable —especialment en una societat que és quasi bé tan efervescent com l'aspirina— i que no fàcilment es materialitza.

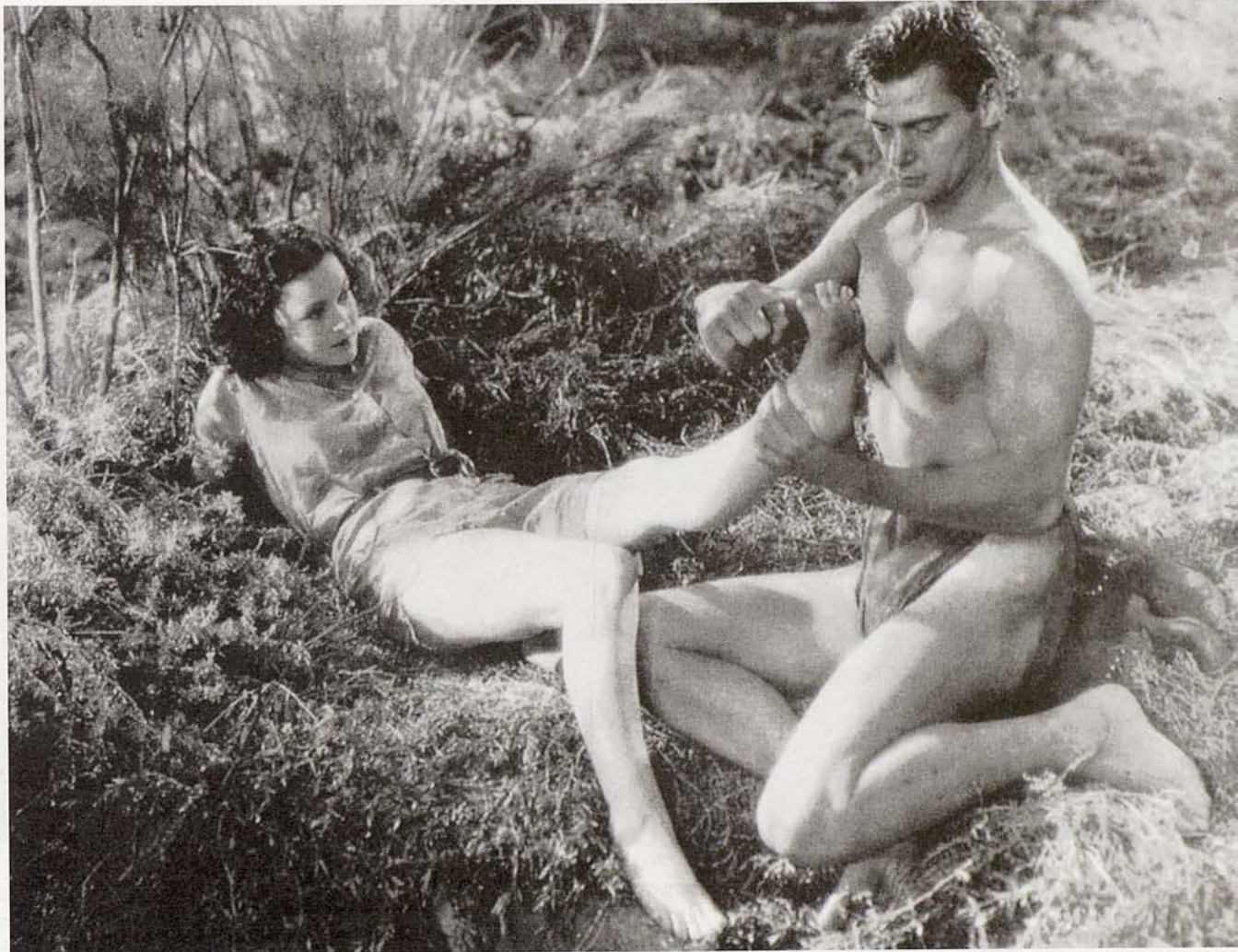
No cal dubtar-ho: la revista, fidel tots els mesos a la cita amb els seus lectors,

és un exemple de perseverança, de constància, de sana —i tal vegada sàvia, qui és capaç d'afirmar el contrari?— insistència per oferir un ventall divers d'opinions, no sempre coincidents, fins i tot a vegades contraposades, sobre el cinema del passat i del present.

Així ara, que som centenari, aprofitaré l'avinentsa per fer una mena de reflexió personal, intransferible lògicament, com sempre incrèdula i indisciplinada, volgudament heterodoxa, sobre les meves preferències cinematogràfiques de tots els temps, independentment de tendències, estils o floretes tècniques. La primera declaració, no gens apassionada, que he de fer, i que pot sorprendre a més d'un (si és que tenc més d'un lector, és clar), és que estic d'acord amb l'escriptor Terenci Moix —i no li tenc una especial simpatia literària, ans el contrari, amb l'excepció

de dues de les seves primeres obres: *La torre del vicis capitals* i *El dia que va morir Marilyn*— quan va afirmar que el cinema de veritat era el que es produïa devers els anys seixanta. Les pel·lícules que s'han realitzat en el darrers temps, des de quasi bé els vuitanta fins a hores d'ara, m'han interessat poc o gens. Avui hi ha molt més recursos tècnics, no negaré l'evidència, però les imatges que m'arriben des de la pantalla em semblen —amb algunes excepcions— encartonades, pur pergamí modern, falses i que són el suport d'un llenguatge cinematogràfic poc convincent.

Ja em perdonaran vostès, amics meus, per atrevir-me a declarar —sense cap vergonya— que un film com *The Adventures of Robin Hood*, de Curtis i Keighley, és un dels millors films d'aventures que mai s'han realitzat. Però ho pens i així ho dic, i només cal afegir



que es va produir el 1938. És clar que no és l'única pel·lícula d'aventures que m'interessà, perquè també he de citar *The Three Musketeers*, de Sidney (1948); *Gunga Din*, de Stevens (1939); *The our Feathers*, de Korda (1939); *Moby Dick*, de Huston (1954-6); *A High Wind in Jamaica*, de Mackendrick (1965) o, fins i tot, alguns films de *Tarzan* (interpretats per Johnny Weissmuller i Maureen O'Sullivan). La filmografia moderna, actual, de les noves fornades d'actors i directors (amb nou o vell mil·lenni i segle), no els ha superat.

I no han superat obres tan significatives i representatives del cinema negre i de gàngsters com *Cry of the City*, de Siodmak (1948); *Witness for the Prosecution*, de Wilder (i especialment la magistral interpretació de Laughton [1957]) o *Little, Caesar*, de Mervyn Le Roy (1930), entre moltes d'altres realitzades entre

els anys trenta i els setanta. Però podria fer referència a comèdies, musicals, *westerns*, cine bèl·lic... Directors o actors com Hitchcock, Ford, Vicent Price, George Sanders, James Gagney, Burt Lancaster, Visconti (sempre estaran presents a la meva memòria pel·lícules com *Il Gattopardo* i *Confidències*), Peter Lorre...

(Vet aquí un parèntesi obligat i necessari: he citat títols, noms de realitzadors i actors de memòria; vull dir que no he emprat —per ventura és la primera vegada al llarg dels quasi setanta anys de vida— l'obligada consulta de l'erudit a enciclopèdies, fitxes i d'altres crossetes prefabricades. Tot ho he fiat a la memòria i al sentiment. Possiblement no és el mètode més aconsellable. Però, a mi, m'agraden les heterodòxies i les improvisacions.)

Aquest és el cinema de la meva vida, del centenari. Films, directors i ac-

tors que no eren pur i estricte producte de la taquilla, sinó que formaren —i es mantenen vigents encara ara— part de les pretensions intel·lectuals d'un art que és imatge, llenguatge visual, però que no està mancat de sentit crític i de dimensió literària. El cinema amb què he crescut, viscut i esper, si el Dimoni no em fa perdre la lucidesa, morir.

El cinema, al cap i a la fi, que en aquests moments he recobrat amb motiu dels cents números de *Temps Moderns*.

El cinema —i així finalis aquesta improvisada exposició— que no sembla tendrà continuïtat en el nou segle que just acabam de començar. Que som un pessimista? No ho sé, jo diria —i no voldria pecar d'immodest— que més bé és una visió realista d'un present intel·lectual que tal vegada (o sens dubte) engreixa butxaques però no alimenta l'enteniment. ■



La pel·lícula
de la història

Capitans intrèpids



Francesc M. Rotger

Són dos dels actors més coneguts i reconeguts del moment. Es diuen Russell Crowe i Tom Cruise. La casualitat (existeix, la casualitat?) ha volgut que siguin els protagonistes respectius de sengles pel·lícules d'ambientació històrica, que es troben entre les darreres grans estrenes comercials que ens han arribat (a part de les seves eventuais virtuts artístiques): *Master and Commander*, de Peter Weir (*El año que vivimos peligrosamente*) i *El último samurai*, d'Edward Zwick (*Tiempos de gloria*). A més de la seva inclusió dins el gènere històric (que no és nou per als seus realitzadors), hi ha d'altres punts en comú entre tots dos llargmetratges i entre els seus personatges principals. Així, totes dues aventures s'ambienten al segle XIX; totes dues ens presenten homes de l'anomenat Occident (uns britànics, un nord-americà) traslladats a escenaris molts llunyans dels seus llocs de naixement (les Illes Galàpagos, el Japó); i, cosa curiosa, tot dos herois centrals os-

tenten exactament el mateix grau militar, de capità (de l'armada de Sa Graciosa Majestat el Jack *Lucky* Aubrey de Russell Crowe, de l'exèrcit de la Unió el Nathan Algren de Tom Cruise).

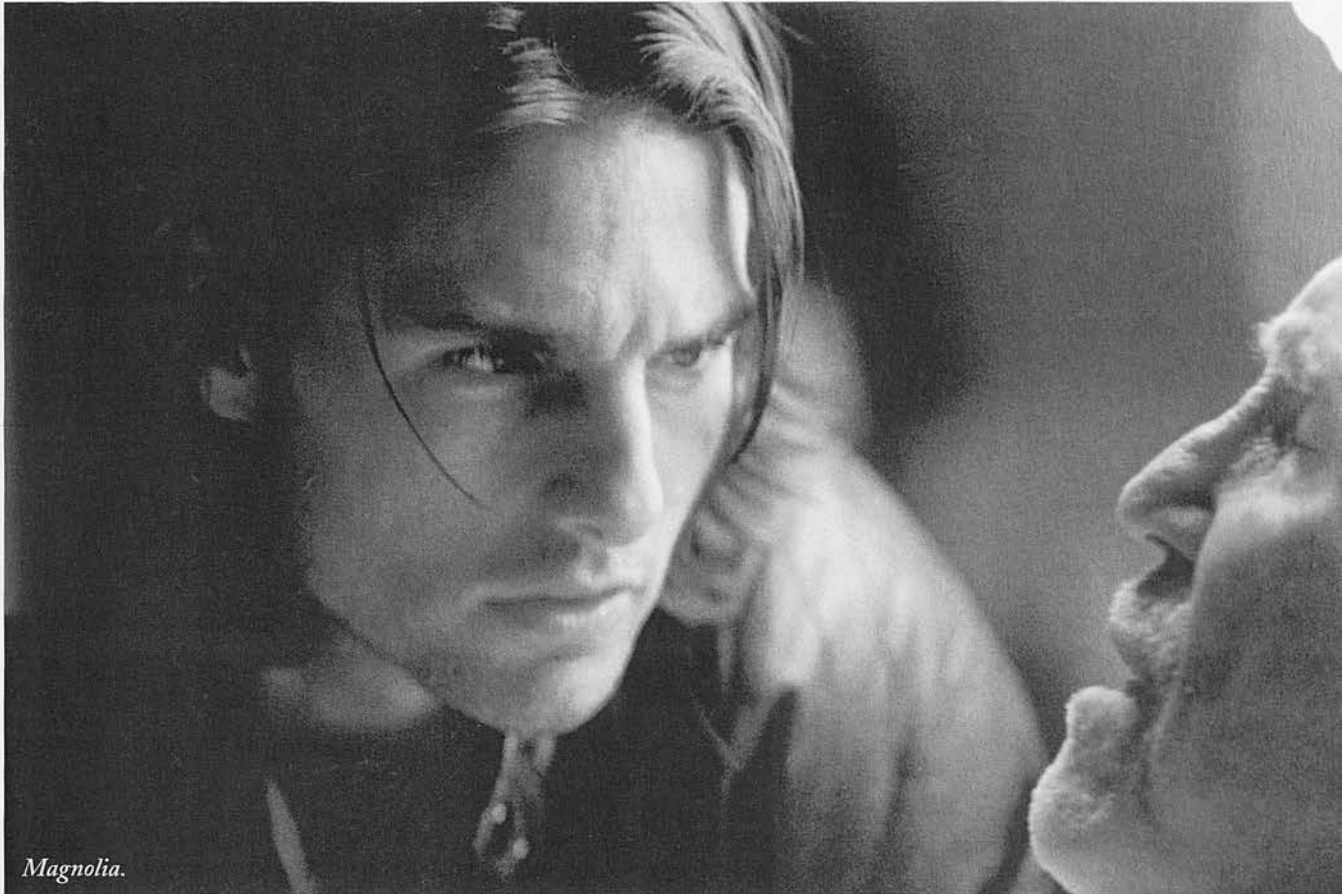
La persecució del vaixell francès *Acheron* per part del *Surprise* que comanda Jack Aubrey transcorre l'any 1805, en plena guerra entre la màxima potència marítima del moment (Gran Bretanya) i la màxima potència terrestre (l'Imperi napoleònic). Llavors feia tres anys que, pel tractat d'Amiens, els britànics havien tornat Menorca a Espanya, aleshores aliada de França. Allà a on, es diu, l'almirall Nelson (a qui se cita reiteradament, en termes elogiosos, a *Master and Commander*; Aubrey ha estat oficial a les seves ordres, abans d'agafar el comandament del seu propi vaixell) havia viscut uns dies d'apassionat idil·li amb la seva amant, Lady Hamilton, a la Golden Farm del port de Maó (a Anglaterra, encara avui, li diuen Port Mahon). Aquell mateix any 1805 mor Nelson, a la batalla de Trafalgar. Tot i que ell és el

guanyador d'aquest enfrontament contra la flota conjunta hispano-francesa. L'any següent, el 1806, Napoleó, amo d'Europa, estableix el bloqueig econòmic contra Gran Bretanya com a fórmula per a derrotar-la (com és sabut, no ho aconsegueix; de fet, des de 1808 els aliats espanyols es converteixen en enemics dels francesos i disposaran de la col·laboració britànica).

Nathan Algren ha participat a la Guerra de Secessió dels Estats Units entre els estats del Nord, industrials i antiesclavistes, i els estats del Sud, agrícoles i esclavistes (la mateixa que immortalitzà *Allò que el vent s'endugué*; o el mateix Edward Zwick, a *Tiempos de gloria*). L'emperador japonès que vol modernitzar el seu país i el seu exèrcit, Mutsu Hito, fou, efectivament, el sobirà nipó que va acabar amb la llarguíssima etapa del *shogunat*, o govern d'una mena de majordoms de palau hereditaris, i amb el feudalisme al seu país, posant les bases de la seva actual importància política i econòmica. ■



J.C. Romaguera



Magnolia.

*A Toni, Xavier i Jaume,
per deu anys de cinema*

Des que va iniciar les seves primeres passes en el món de les publicacions cinematogràfiques, la revista *Temps Moderns* ha anat creixent en tots els sentits —augment en el nombre de planes, increment en la quantitat d'exemplars editats, major participació dels col·laboradors, ampliació de la seva difusió, etc.—, de la mateixa manera que, al llarg dels últims deu anys, ha esdevingut testimoni de com ha anat evolucionant —involucionant, diran alguns— el cinema. Una dècada (1994-2004) que ha implicat, al marge del canvi de segle, noves tendències estètiques, interessants propostes narratives i estilístiques, que obrin nous camins cinematogràfics, o continuen la senda dels vells, el trànsit pels quals fa tenir esperança en què el cinema, un art

ferit, es resisteix a morir. Serveixi com a petita mostra, insuficient, fragmentada i selectiva—com la pròpia memòria cinèfila— aquest article, un impossible intent de reduir en aquestes planes allò que ha esdevingut més transcendental —permeti'm ser optimista davant la celebració del centenari de la revista— dels darrers últims deu anys cinematogràfics.

PETITS OASIS DINS EL DESERT DE HOLLYWOOD

Tots aquells, immersits en el pessimisme més desencantat, que dirigeixen la seva mirada a Hollywood, tal vegada enyorant l'època daurada del cinema, del *glamour* i les estrelles, en una visió una mica idealitzada, són els mateixos que auguren la desaparició de la noció d'art en el cinema. Ara, la seva meca s'ha convertit en un basar que comercialitza amb idees hipertrofiades i que ofereix productes banals a una massa homogènia de consumidors autòmats. D'entre tota la pro-

ducció, emperò, cal rescatar alguns noms, cineastes que, de manera sorprenent, han assolit una trajectòria interessant, per moments amb gran dosi de qualitat, dins el món dels *blockbusters* —tal vegada per allò que Hollywood compleixi uns mínims de qualitat—. Paul T. Anderson sigui tal vegada la figura més destacada per mor, sobretot, de la seva excel·lent *Magnolia*, un dels retrats col·lectius més impressionats del cinema contemporani, arrossegat per l'arrevatadora catarsi d'un apocalipsi provocat pel dolor i la culpa humanes. Film coral i de dimensions, tant temàtiques com estilístiques, desproporcionades, aquestes ja estaven en part plantejades a les precedents *Sidney*, mescla de *thriller* i drama paterno-filial que esdevenia una crònica sobre els perdors, i *Boggy Nights*, indagació en el món del cinema porno, amb un to natural i una mirada sense prejudicis. La seva última pel·lícula, *Punch-drunk love* és la demostració de la seva audàcia i independència en voler traslladar a Hollywood la figura de Jacques Tati i el seu alter ego Monsieur Hulot.



Com un dels grans esdeveniments de l'última dècada, cal considerar el retorn a les pantalles d'aquell a qui anomenen "el Salinger del cinema", Terrence Malick, cineasta ja veterà però responsable tan sols de tres llargmetratges



Eyes wide shut.

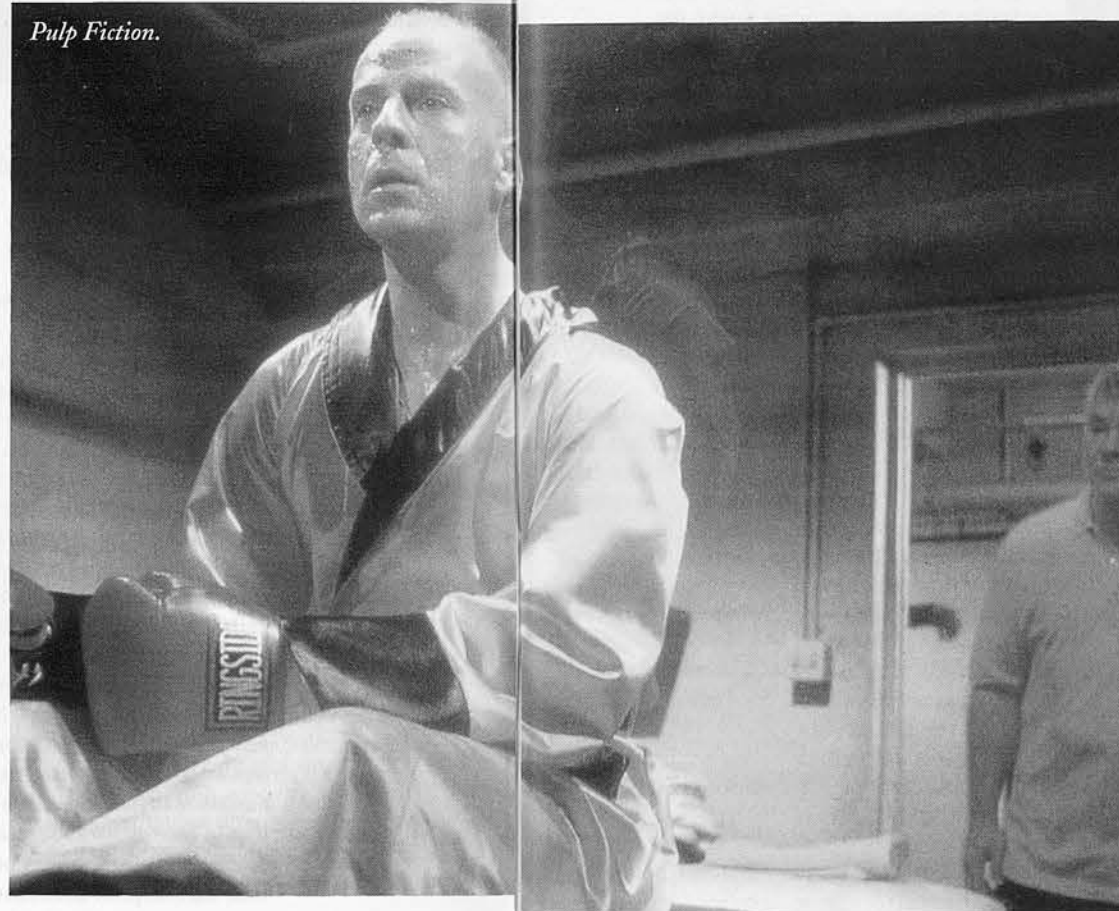
M. Night Shyamalan és un altre nom a tenir en compte, almanco pel que fa al panorama del cinema fantàstic. La seva capacitat prestigiosa, consistent en dotar les seves històries d'un sistema estilístic molt precís i una mirada freda i distanciada, funciona des del punt de vista de la creació d'atmosferes, rere les quals bateguen misteris inquietants, i d'una tensió sostinguda fins a límits impropis dins el cinema actual. Tal vegada per això *El sexto sentido*, *El protegido* i *Señales* esdevenen rareses que gaudeixen d'un sorprenent èxit popular.

Menys reconegut és Christopher Nolan, l'*opera prima* del qual esdevenia un film de culte, *Memento*, sorprenent i inesperat trencaclosques irresoluble, que propicia la desesperació en l'espectador menys participatiu i irrita l'exigent desxifrador de trampes. Trampós sí que m'ho va semblar Sam Mendes, un director de teatre que va irrompre al cinema amb *American beauty*, acaparadora d'estatuetes a la cerimònia dels Oscars, i que em sembla demagògica i pedant. Tot el contrari de la seva segona pel·lícula *Camino a la perdición*, una obra que neix amb el segell de "clàssica", de la qual cosa es deriva sobrietat, precisió, elegància i que conjuga a la

perfecció tots els elements: guió, interpretacions i posada en escena.

Com un dels grans esdeveniments de l'última dècada, cal considerar el retorn a les pantalles d'aquell a qui anomenen "el Salinger del cinema", Terrence Malick, cineasta ja veterà però responsable tan sols de tres llargmetratges. Després de vint anys, quan filmà la bellíssima *Días del cielo*, ajudat per la llum de Néstor Almendros, ens meravellà amb *La delgada línea roja*, proposta original i commovedora dintre dels paràmetres del gènere bèl·lic i nova demostració de la seva independència i llibertat vers la indústria. *La delgada línea roja*, en definitiva, va més enllà de ser una simple pel·lícula sobre la Segona Guerra Mundial, de manera que Malick parteix d'un senzill fil argumental, la conquesta d'un turó estratègic, per elaborar un discurs alhora crític i poètic. Per una banda, en el fragor de la batalla, nord-americans i japonesos acaben per erigir-se en les últimes conseqüències de la barbàrie que assola el nostre món, i, per altra banda, la placidesa de la verge naturala esdevé en espai idil·lic, on la pureza de la vida dels nadius resta com a lloc en el qual roman una mica de bondat. A la bellesa del discurs no li manca ni la

Pulp Fiction.



La seva última pel·lícula, *Mystic River*, contundent obra mestra que furga en el fons de les ferides de la societat nord-americana, n'és una prova més



La delgada línea roja.

riquesa d'un guió, configurat al voltant de vuit veus en *off* que ens transmeten a la perfecció una visió plural dels sentiments i les contrarietats d'uns soldats esfondrats, ni el rigor d'una posada en escena, que contrasta la brutalitat de la guerra amb el cant pel primitivisme.

Finalment, apuntar el nom de David Fincher, director controvertit, sobretot per la seva polèmica *El club de la lucha*, declaració anarquista contra la globalització o manifest feixista, però atrevida i valenta a l'hora d'atacar les nostres consciències. A ell li devem un dels *thrillers* més inquietants de la darrera dècada, *Seven*, posteriorment copiat i fotocopiats amb tots els defectes.

ELS VELLERS MESTRES MAI NO MOREN

Alguns dels cineastes veterans de l'altre costat de l'Atlàntic han continuat impertorbables les seves respectives trajectòries i, en alguns casos, ens han ofert algunes de les seves millors pel·lícules, símptomes d'un assolit magisteri que, entrats ja en el segle XXI, els converteix en referents obligatoris, concedint-los

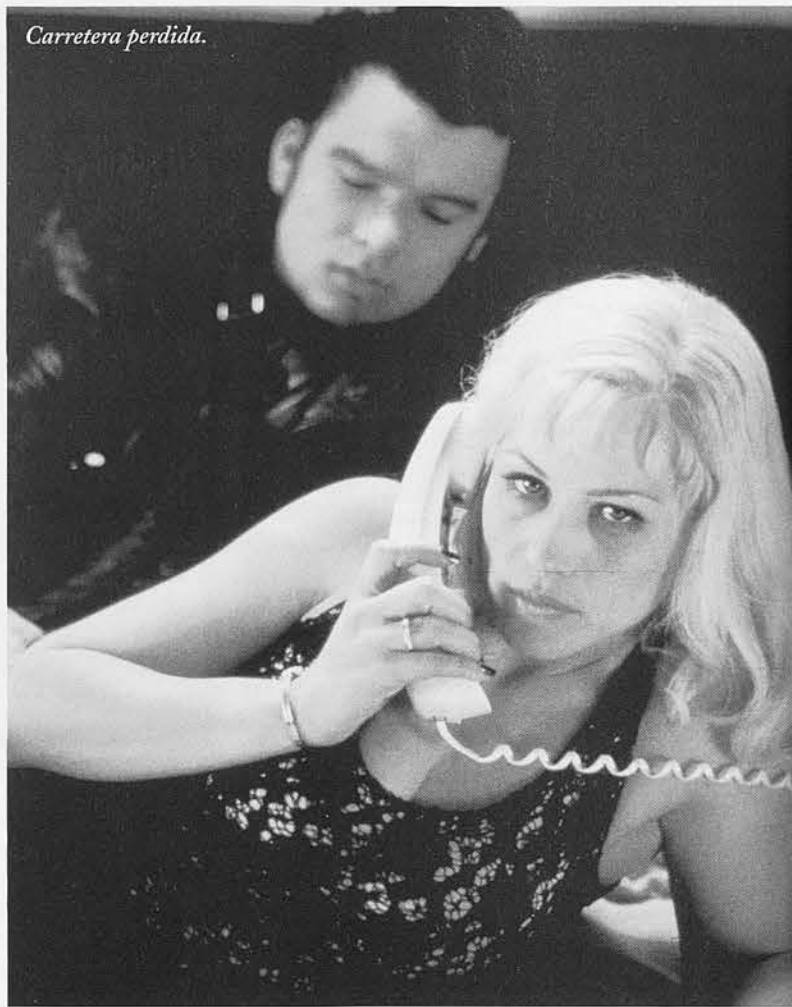
un lloc en la història centenària del cinema. Un dels casos més prolífics, en aquest cas, és el de Clint Eastwood qui, després de rebre el reconeixement de l'Acadèmia de Hollywood per *Sin perdón*, el millor acte de defunció de què podia gaudir el *western*, ha desenvolupat una filmografia plena de pel·lícules imprescindibles.

Los puentes de Madison, *Medianoche en el jardín del bien y del mal* i *Ejecución inminente* són els exemples més obvis per demostrar la seva grandesa i versatilitat com a cineasta, amb la qual pot contradir la imatge cimentada amb la figura de l'inspector Harry o els protagonistes dels films de Leone. La seva última pel·lícula, *Mystic River*, contundent obra mestra que furga en el fons de les ferides de la societat nord-americana, n'és una prova més.

Un altre cineasta com és Woody Allen també ha demostrat que el pas del temps no ha entorpidit la seva trajectòria, si bé cal retreure-li que la seva incontinència creativa hagi provocat certa irregularitat. És, emperò, una qüestió de supervivència, per algú que ha traslladat les seves experiències, biogràfiques o cinèfiles, i la seva visió del món al terreny del cel·luloide, sigui quin si-

Brian de Palma, cineasta irregular i alhora incompès, en certa manera, va dirigir una de les millors pel·lícules de la dècada, *Atrapado por su pasado*, crònica d'una impossible redempció i reinserció per part d'un Al Pacino a gran nivell

Carretera perduda.



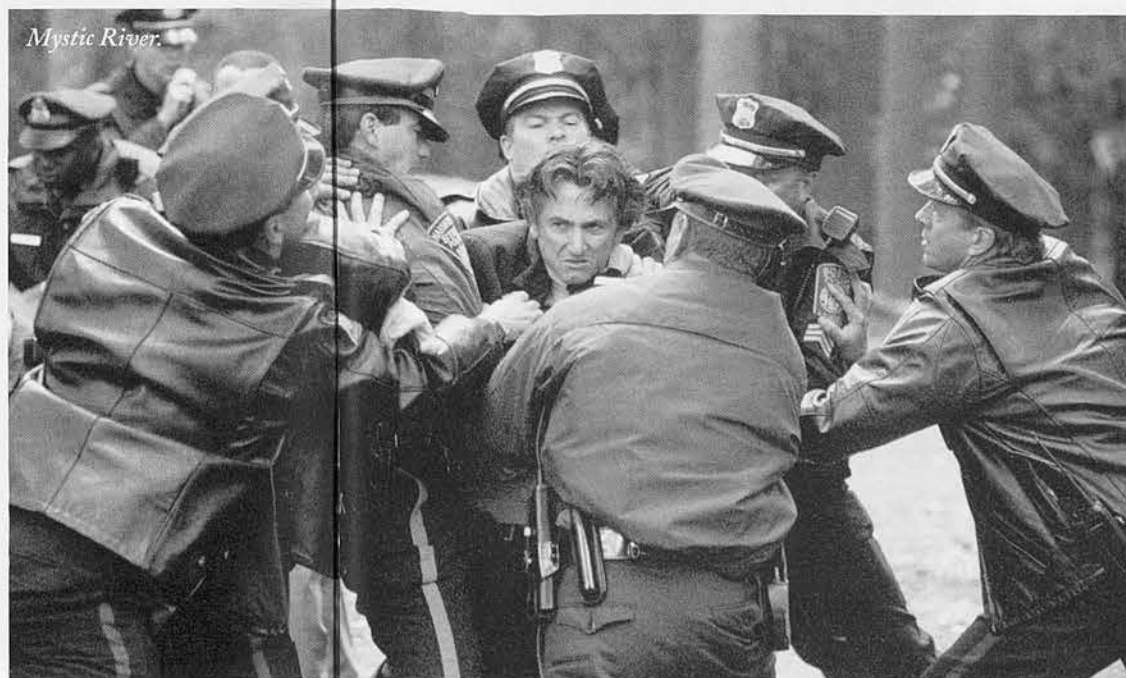
gui el territori genèric que trepitja, ja que, al cap i a la fi, acabem endinsant-nos en el món de Woody Allen. Ja sigui *Misterioso asesinato en Manhattan*, *Balas sobre Broadway* o *Desmontando a Harry* tot prové i acaba allà mateix, en una acció d'ombligisme que pot molestar a algú, però a la qual no se li pot obviar sinceritat, humilitat i tot un ventall de tonalitats còmiques d'allò més suggerent.

D'entre els veterans, hi resten altres noms, alguns dels quals ens han ofert sinó la millor, algunes de les seves obres més interessants, com per exemple Robert Altman, qui amb *Short cuts* i *Gosford park*, des de distintes èpoques i perspectives, de la literatura de Raymond Carver al cinema de Jean Renoir, ens ha projectat incisives visions de la societats del segle XX. O com Brian de Palma, cineasta irregular i alhora incompès, en certa manera, qui va dirigir una de les millors pel·lícules de la dècada, *Atrapado por su pasado*, crònica d'una impossible redempció i reinserció per part d'un Al Pacino a gran nivell. Steven Spielberg és un cas també destacable i que, al llarg dels últims deu anys, ha demostrat ser millor cineasta del que feia sospitar en un principi i malgrat hagi d'arrossegar certa mania que impedeix als més intransigents veure els nombrosos i valuosos encerts que s'hi

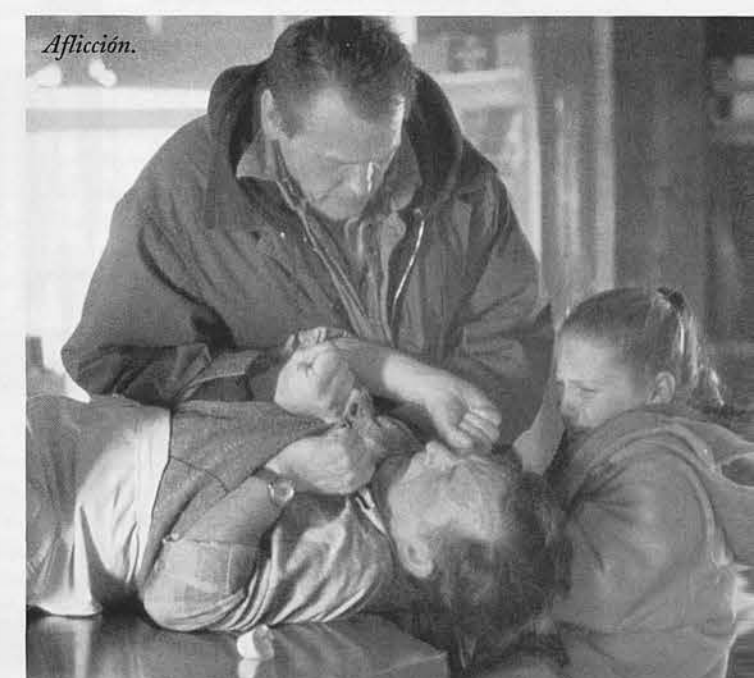
Dead Man.



Mystic River.



Afflicción.



Un record pel desaparegut Stanley Kubrick, protagonista d'un gran acomiadament amb *Eyes wide shut*, terrorífica dissecció dels fantasmes i les repressions del matrimoni burgès, exploració, fins arribar a l'abisme, de la gelosia més autodestructiva...

poden trobar a *Salvar al soldado Ryan* —bandera yankee al marge— *Inteligencia artificial* —l'ombra de Kubrick és allargada i el final de la pel·lícula masca feixuc— *Minority report* —Philip K. Dick sempre ajuda— i *Atrápame si puedes* —Spielberg davant el mirall—. El cas contrari podria ser el de Martin Scorsese qui amb pel·lícules notables com *Casino*, *Al límite* o excel·lents com *La edad de la inocencia* no ha assolit els altíssims nivells que evidenciaven *Toro salvaje* o *Uno de los nuestros*.

Per acabar breus apunts. La figura gairebé sempre oblidada de Paul Schrader, veterà cineasta i col·laborador en tasques de guionista d'algunes de les millors pel·lícules d'Scorsese (*Taxi-driver*), autor de dues magnífiques pel·lícules, del millor dels últims anys, com són *Posibilidad de escape* (amb el seu admirat Robert Bresson a l'ombra) i *Afflicción*. El descobriment d'un cineasta independent i imprevisible, hereu de la tradició dels clàssics, de John Ford a Howard Hawks, com John Sayles, responsable de films minoritaris però majúsculs en encerts, com *Lone star* o *El secreto de la isla de las focas*. El cinema compromès i contestatari de Tim Robbins, autor d'una pel·lícula excel·lent com *Pena de muerte*. Un record pel desaparegut Stanley Kubrick, protagonista d'un gran acomiadament amb *Eyes wide shut*, te-

rrorífica dissecció dels fantasmes i les repressions del matrimoni burgès, exploració, fins arribar a l'abisme, de la gelosia més autodestructiva, de la mà d'un mestre de cerimònies que ens inicia amb el seu ritual cinematogràfic, enigmàtic i captivador. I celebrar la recuperació del muntatge ideat per Francis Ford Coppola per a la seva aclaparadora *Apocalypse Now Redux*, viatge al fons de la por i la bogeria de l'esperit humà. Una experiència cinematogràfica única. Esperarem algun dia l'arribada d'un nou projecte, *Megalopolis*?

ELS ICONOCLASTES TAMBÉ HI DIUEN LA SEVA

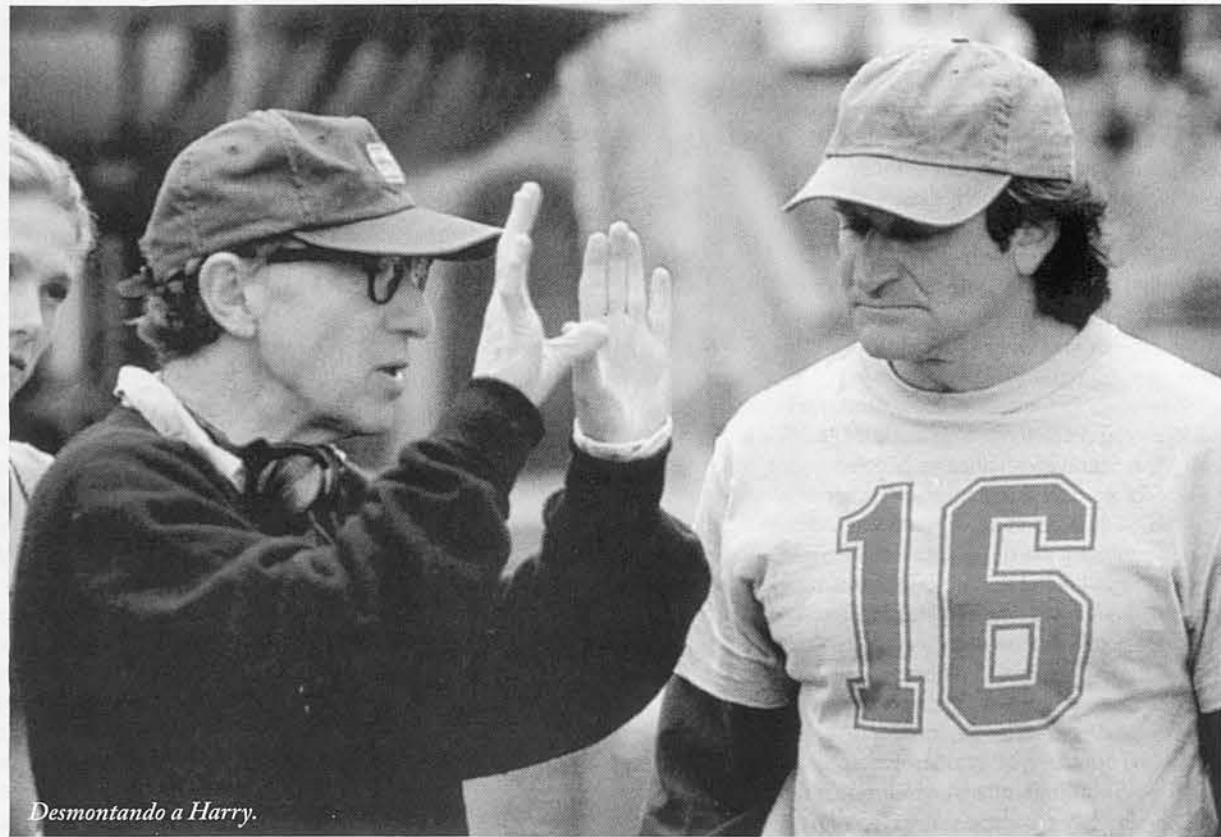
Mirades personals i obliques, creadors de móns intransferibles i audaçs experimentadors o solvents reformuladors. Pels marges de la gran indústria nord-americana circulen una sèrie de directors que no sempre reben el consens general, però que si contribueixen a enriquir els debats cinematogràfics. D'entre tots ells, destacar David Lynch, cineasta capaç de transitar els plàcids i serens terrenys de la narrativa més clàssica i de la posada en escena més transparent —sense renunciar a algunes de les seves constants temàtiques i estèti-

ques—, després d'oferir-nos un viatge esquinçat i pertorbador per una carretera perduda i amb un dement com a conductor. Si *Una història verdadera* era la demostració que Lynch podia emular els vells mestres, *Carretera perduda* era una pel·lícula del segle XXI que gosava ensorrar els convencionals conceptes d'estructura mitjançant un relat que disseminava punts de fugida, espais en blanc, difícils o impossibles de cohesionar. Posteriorment, *Mulholland Drive* continuaria propostes semblants.

No gaire lluny es belluga el canadenc David Cronenberg qui, al marge de ser el pare de l'estètica de la "nova carn", aquella que conjuga les relacions entre l'organisme humà i els avanços tecnològics, també ha aprofundit en la psique humana, interessat per les pertorbacions de la ment i per com aquesta altera i transforma la percepció de la realitat. *Spider* és la seva última magnífica proposta, un film perfecte per tancar un programa doble amb *Carretera perduda*. Encara que no puc deixar de recordar l'elegància i la freda sobrietat de *Madame Butterfly* o la malaltissa confusió d'*ExistenZ*.

L'associació Joel i Ethan Coen ha cimentat la seva obra a través d'unes complexes operacions de reciclatge, a partir de la qual han sorgit productes heterogenis però que els ha servit per encun-

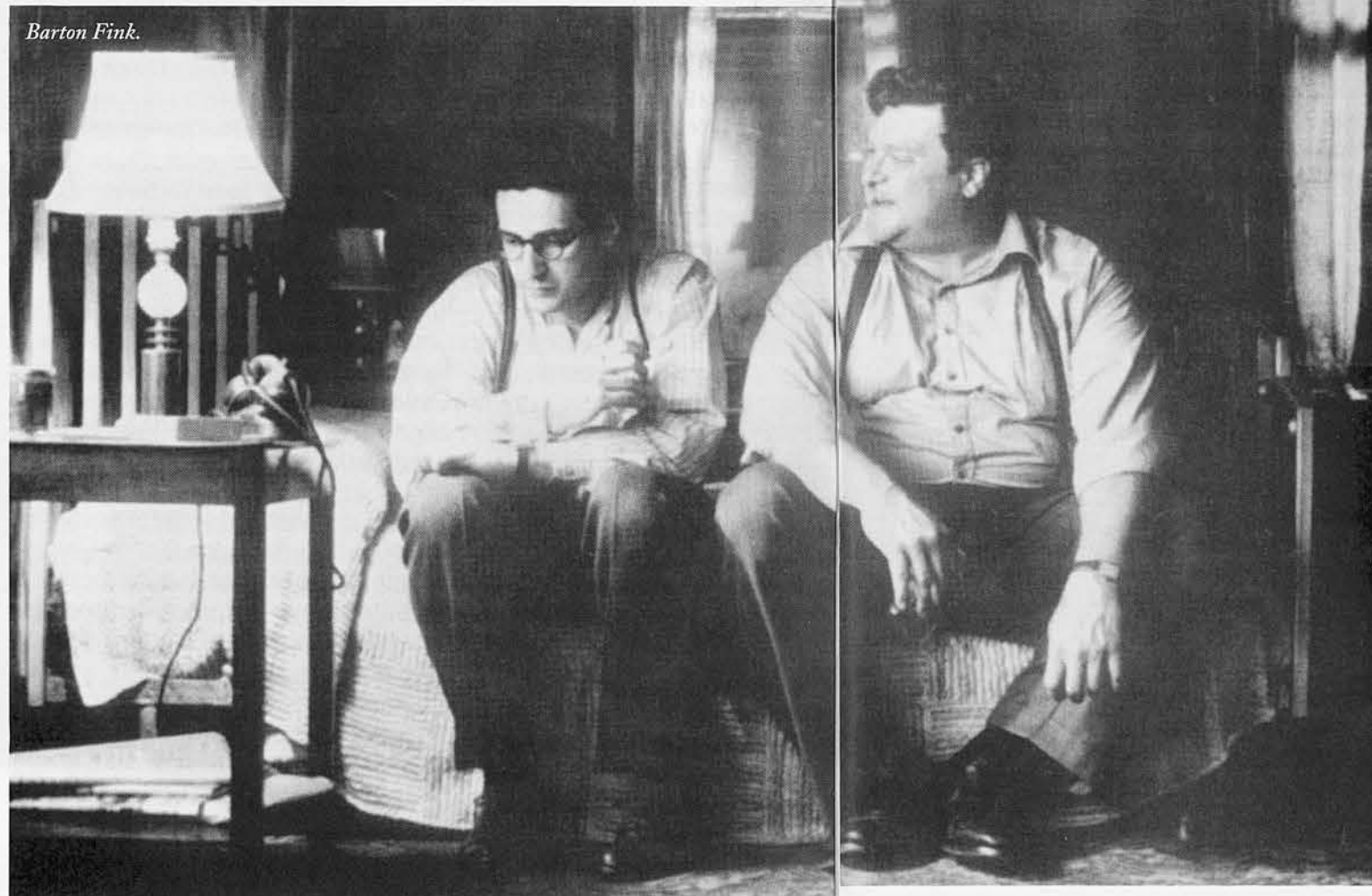
Si Una història verdadera era la demostració que Lynch podia emular els vells mestres, Carretera perduda era una pel·lícula del segle XXI que gosava ensorrar els convencionals conceptes d'estructura mitjançant un relat que disseminava punts de fugida, espais en blanc, difícils o impossibles de cohesionar



Desmontando a Harry.

yar una marca de fàbrica: gran dosi d'humor absurd, tractament alhora jovial i punyent de la violència, presència de personatges desorientats i confusos i un bastiment estètic en què hi té cabuda des de la literatura d'Homer, les comèdies de Preston Sturges a la novel·la de James M. Cain o Raymond Chandler. Curiosament, emperò, la que tal vegada sigui la seva pel·lícula més reputada —per allò de que és una "obra seriosa"—, *Barton Fink*, s'allunya d'aquests trets esmentats, per oferir-nos una reflexió sobre la pròpia activitat creativa i el seu temor a la pàgina en blanc, la qual cosa només pot derivar en un malson kafkià.

Entre els territoris de Lynch i els Coen, hi trobem Tim Burton encara que la seva obra transita paràmetres diferents en l'ús de la intertextualitat i la hibridació i el mestissatge genèrics. La seva filmografia també es fonamenta per l'atracció per l'excentricitat, per una mirada irònica, fins i tot paròdica, sobre temes i personatges, pel gust per l'anormalitat i allò monstruós, enteses com a noves formes de bellesa o categories estètiques, però tot junt contemplat des d'una perspectiva més afable i més com-



Barton Fink.

...si hi ha algun nom a destacar dins aquest possible grup, no és altre que el de Quentin Tarantino, per mor de la seva transcendència popular i per l'herència que ha deixat en els últims deu anys, mal assimilada i degradada, per la qual cosa sigui tal vegada més menyspreat del que cal



Short cuts.

prensible. A diferència de Lynch, qui ens enfronta a l'estranyesa, Tim Burton ens hi acosta, ja sigui a través d'una actualització del tema de *Frankenstein*, mitjançant el format de conte de fades (*Eduardo Manostijeras*) o a través d'un homenatge a la ineptitud d'*Ed Wood*, en un film que qüestiona els principis estètics que puguin regir qualsevol criteri i que esdevé una autèntica lliçó de cinema, per la seva coherència narrativa i la precisió de la mirada de Burton.

Però, evidentment, si hi ha algun nom a destacar dins aquest possible grup, no és altre que el de Quentin Tarantino, per mor de la seva transcendència popular i per l'herència que ha deixat en els últims deu anys, mal assimilada i degradada, per la qual cosa sigui tal vegada més menyspreat del que cal. La seva fórmula no és gaire lluny de la dels Coen, consistent en convertir la història i la posada en escena de la pel·lícula en operacions de reciclatge, que inclouen referències de tot tipus, tal vegada amb la diferència que Tarantino sent més inclinació pels subgèneres o la sèrie B que no pas els Coen, que sempre parteixen de models més clàssics. En el director de

Reservoir dogs també hi trobem una acumulació de tota la seva experiència com espectador, la confecció de collages en què tot hi té cabuda i la creació en definitiva de divertits i assumits artificis. Ara, d'aquí a pensar que la presència de Tarantino té la mateixa rellevància que la irrupció del seu admirat Godard, considerant-lo com el pare de la postmodernitat cinematogràfica, crec que no. Més enllà de l'interès de les seves propostes i la seva habilitat creativa, considero que no hi ha a *Pulp fiction* la forta petjada i la contribució a l'evolució del llenguatge cinematogràfic que hi havia en Godard —"La diferència és que Tarantino viu al cinema, mentre que el cinema viu en mi," Godard dixit.

En aquesta categoria, i perquè consti en acte, cal incloure-hi alguns films més que destacables *The bad lieutenant*, d'Abel Ferrara, *Henry fool*, de Hal Hartley, *Doce monos*, de Terry Gilliam, *Happiness* de Tod Solondz i *Dead man* de Jim Jarmusch, o de com obrir un nou i heterodox camí al western, reunint la figura de Buster Keaton, el cinema de Bresson, Bergman, etc. i la poesia de William Blake. ■

Fisher dirigint Lee.



Ramon Freixas

El 23 de febrer de 1904 va néixer el gran Terence Fisher. Un de les millors maneres d'homenatjar la seva memòria i de recordar el seu llegat artístic consisteix a divulgar la seva obra. I fer-ho amb dos títols tan diferents, no per la gran qualitat sinó per la divergència de la rebuda que varen tenir i pel tractament, com *Dràcula* (*Dracula*, 1958) i *La Gorgona* (*The Gorgon*, 1964). Popular, aplaudit, exitós, el primer; oblidat, menyspreat, fracassat, el segon.

Segona incursió de la Hamer Films en el domini dels mites clàssics del fantàstic, després de *La maldició de Frankenstein*, *The curse of Frankenstein*, 1957, primera entrega d'una esplendorosa trilogia sobre el vampirisme, *Dràcula* il·luminada per Terence Fisher, obra mestra indiscutible, conjuga una vital reapropiació, una sangínia redimensió de la mitologia uni-

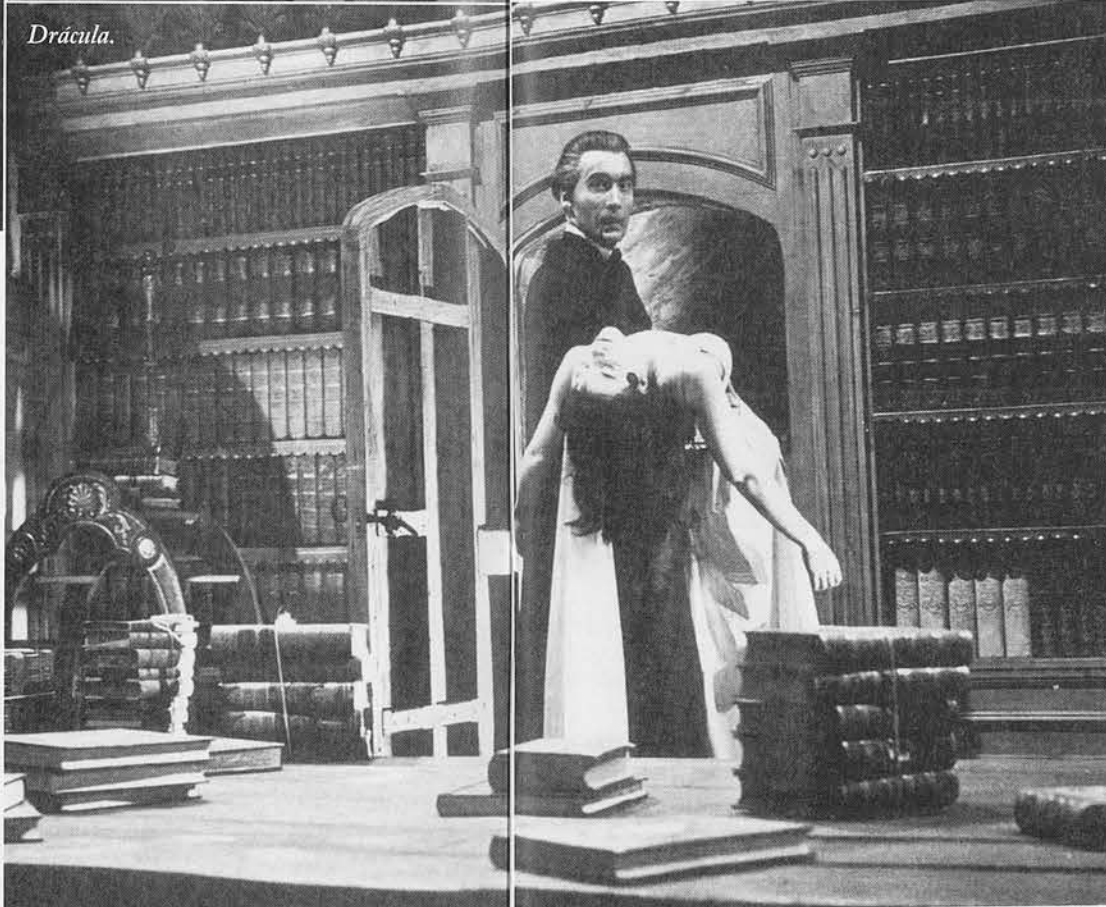
versal, d'execució precisa i preciosa, exacta combinació de respiració agitada i cartesiana *démarche*, demostració irrefutable de la depurada, refinada posada en escena de Fisher. Només dos exemples: el sinuós *tràveling* inicial, des l'exterior àguila de pedra fins a la seva entrada a l'interior de la cripta on reposa Dràcula; i el superb duel/confrontació final entre els dos contendents, plens d'energia i vigor, fins que el feix de llum a través del finestral i la imatge de la creu amb dos canelobres a càrrec de Van Helsing commina la desintegració del vampir. ¿Les armes del film? Poderoses el·lipsis, barroquisme endimoniat, densitat textual, enquadraments agressius, tancats, una atmosfera viciada, irreverentment malsana, el simbolisme del color vermell, la virulència física de l'enfrontament entre Dràcula i Van Helsing; en fi, l'aflorament d'una sexualitat insurrecta, capaç de con-

La Gorgona, un dels escassos projectes suggerits pel cineasta a la Hamer, és una de les pel·lícules predilectes de l'autor. Una elecció gens ni mica sorprenent. Fisher sempre va voler rodar una història d'amor, però els avatars de la seva carrera no varen facilitar aquest desig...



La Gorgona.

Dràcula.



La Gorgona

duir els seus acòlits a una doble esclavitud: del plaer i del vampir. El gran poder de seducció de Dràcula, senyor dels seus desitjos i de les seves necessitats, per l'exercici de despietada maldat (ell no s'enamora) i militant carnalitat.

La Gorgona, un dels escassos projectes suggerits pel cineasta a la Hamer, és una de les pel·lícules predilectes de l'autor. Una elecció gens ni mica sorprenent. Fisher sempre va voler rodar una història d'amor, però els avatars de la seva carrera no varen facilitar aquest desig, d'aquí l'estima pel film, una obra romàntica (de negre romanticisme), una història d'amor (i sacrifici) entre la víctima i el seu botxí, sovint insinuada, però mai tractada tan directament. El film trasllada d'una manera arriscada la mitologia grega de la gorgona, uns éssers la mirada dels quals als ulls provoca la petrificació dels cossos, a la bohèmia de co-

mençaments del segle XX. Exposa amb convicció i talent la suggerència d'allò atroz, de la violència, desenvolupant la teoria fisheriana que allò horrid, el terror és abans una idea que un efecte (un fet que haurien de tenir en compte les noves generacions de realitzadors que visiten el gènere). D'aquí sorgeixen esplèndids moments com les incitants aparicions de la gorgona associades a la lluna plena, escenes memorables com el seu reflex dins l'aigua, per no parlar de la mestria amb què mou la càmera en la seqüència de la visita al castell del professor Heitz, cim del poder del desassossec i el temor. Excel·lents exemples de la grandesa i talent d'un cineasta que encara molts s'obstinen a qüestionar. I és que ningú com Terence Fisher ha sabut plasmar amb tanta inigualable elegància, penetració i determinació la capacitat subversiva del fantàstic. ■

Házael González

Glòria al rei de Gondor! Glòria a l'edat dels homes, glòria al portador de l'anell! I glòria als qui ens han donat aquestes emocions, aquestes vivències, aquestes noves aventures i nous mons poblats de monstres i herois, orques, nans, elfs, homes... Ja ens ha arribat l'hora, ara ja podem partir cap a les Terres Imperibles als vaixells amb forma de cigne dels elfs, amb els darrers de la seva estirp, perquè ja hem fet tot allò que havíem de fer, el món és ara un lloc lliure i en pau, i només ens queden les bones històries, històries per contar a la vora del foc als nostres descendents.

Avui per avui, ja està ben clar que res més es pot afegir a les tres pel·lícules que formen aquesta nissaga que es diu *El Senyor dels Anells*: ara, després que el rei hagi retornat al seu tron, ja veim que la pel·lícula, tota ella sense distincions, és inoblidable per a tothom, i només ens hem d'esperar asseguts per gaudir de les noves edicions en DVD amb més metratge i coses inèdites que vénen i hauran de venir, i tal vegada, encara que això podria ser desitjar massa, que aquest esplèndid equip dirigit per Peter Jackson ens fes *El Hobbit*, per acabar de rematar l'assumpte, però, de moment, tenim aquesta darrera part, que no és poc, en totes els seus vessants. I,

altra vegada, hem de parlar del seu compositor musical, un home que, tal com comentaven els amics fà ben poc, ha entrat amb lletres d'or a la història de la banda sonora, i no només això, sinó que ho ha fet a poc a poc, dosificant la seva feina com mai ens podríem pensar.

Si a *La Comunidad del Anillo* la música era més aviat melòdica, tal vegada malenconiosa, però encara innocent, i a *Las Dos Torres* ja ens quedava ben clar que la guerra i els aires negres volaven per tota la Terra Mitjana, agombolades per aquelles marxes potents i llustroses, a *El Retorno del Rey* arriba l'hora del final, el moment en què o tot o res, honor, venjança, dolor, amor, i lluita, són els protagonistes. I, per aconseguir això cal, una vegada més, una reinvençió per part de Howard Shore, un compositor que no esgota mai la seva capacitat de sorprendre tant l'espectador com els personatges mateixos, perquè sembla que les seves notes musicals siguin la mateixa font que fa que Aragorn camini pel Sagrari reclutant els morts, que la flama de Gondor viatgi pel cim de les muntanyes fins a Rohan, que Legolas sigui capaç d'enfrontarse ell tot sol a un olifant, que Faramir cavalqui cap a una mort certa amb un parell d'homes lleials, i que tots nosaltres participem a la batalla dels camps del Pelennor, i lluitem per derrotar Sauron i al seu exèrcit

d'orcs, i tinguem esperança perquè Frodo sigui capaç de resistir els influxos malèfics de l'Anell Únic. I això sense deixar de sentir els sorolls de la batalla ni els crits de victòria, ni de gaudir recordant composicions ja conegudes però tractades amb noves formes i de noves i originals maneres, melodies que ja pertanyen a tothom, perquè són molts aquells que les xiulen i taral·legen.

Així doncs, moltíssimes felicitats, i sobretot, moltíssimes gràcies, Mr. Shore, i glòria als seus treballs, i llarga vida. I a veure si podem seguir gaudint d'altres premis, perquè dels Oscars, aquesta vegada, ens en podem oblidar, perquè fa poc hem descobert que hi ha una llei que no permet que segones i terceres parts de films (malament aquest sigui un cas ben especial, i no es pugui parlar ni de segona ni de tercera part) no poden ser nominades a determinats apartats dels premis de la Acadèmia, i sí, un d'aquests apartats és la banda sonora original, amb la qual cosa ens quedam amb les ganes de veure Shore recompensat tal com es mereix. De tota manera, sempre li queda el consol de constatar que tots els aficionats hem gaudit i gaudirem de les seves composicions, que han enriquit el món del genial Tolkien; en continuarem parlant, d'ell, segurament durant molt de temps, perquè, sens dubte, s'ho ha guanyat. ■





Gabriel Genovart

Tots els qui creixérem amb el cinema com a únic mitjà audiovisual al nostre abast ens haurem demanat probablement en qualque ocasió quina és la primera pel·lícula de la qual, més o manco vagament, en guardam memòria. O, si més no, quina és la primera experiència cinematogràfica de la qual, per borrós que sigui, en conservem un cert record.

Potser també que aquesta pregunta sigui mala de respondre, especialment per a aquells que som d'una generació —com la nostra de la postguerra— que va freqüentar el cinema amb el clan familiar quasi des d'abans de donar, en molts de casos, les primeres passes. ¿Com podem precisar doncs, dins el magma confús de boirosos records cinematogràfics, aquella escena o aquella altra com a pertanyent a una pel·lícula que molts de nosaltres, possiblement, ni tan sols seríem capaços d'i-

dentificar amb exactitud? ¿I com, d'entre tots aquests records, reconèixer-ne un com el "primer"?

Tal volta n'hi ha alguns que ho tenen clar, però jo no podria determinar amb seguretat, dins la nebulosa de les meves primeres vivències cinematogràfiques, quin és aquest primer record. El que sí que sé perfectament, en canvi, és que un d'aquests "primers records" em va impressionar fins a tal punt que m'ha acompanyat, gairebé, tota la vida.

En aquest record es mesclen i confonen els següents ingredients: unes determinades escenes reals de la meua infància, la visió d'unes esfereïdores imatges cinematogràfiques, un relat terrorífic que em contaren de menut, les figures d'un pasquí que caigué amb les meves mans quan jo encara era molt petit (i que es correspon amb aquelles horripilants imatges contemplades a la sala de cine) i un malson paorós patit reiteradament a la infantesa al qual hi són presents elements

d'aquell conte, d'aquella pel·lícula o d'aquell programa de mà. Com per donar fe, tot plegat, de la proximitat que hi ha entre els universos onírics i els universos dels contes i del cinema.

Les escenes que record són poc més o menys així: Ens trobam a Artà en un dia que deu ser —calcul avui— de devers l'any 1947 o 1948. Som el més petit d'una quadrilla d'al·lots que juga pel carrer, a mitjan capvespre. A la colla hi ha dos cosins meus majors que em presten un cert esment, perquè jo som encara molt menut i algú els ha dit —potser la mare, potser l'àvia— que em tinguessin compte. Deambulam per les proximitats del convent dels frares franciscans i passam per davant l'entrada de la sala de cinema que aleshores era propietat d'aquesta orde religiosa en el meu poble i que havia per nom *Salón Juventud Seráfica*. Comença ja a fer-se fosc i algú de la quadrilla ha guaitat a la sala de projeccions i ha fet un descobriment que ens ve a co-



Tras 20 años... un Monstruo horrible, vuelve a vagar por la tierra... acechando... destruyendo... ¡matando!
 La trágica y titánica lucha, en el corazón de un hombre, entre sus sentimientos humanos y su pasión científica.

municar amb entusiasme: "Proven la pel·lícula!", diu amb excitació. Entram al saló de cinema sense que ningú ens ho impedeixi. ¿És aquesta la primera vegada que vaig entrar dins un cine? Si no ho és exactament, almenys és una de les primeres ocasions —potser, fins i tot, la primera de totes— de la qual en tinc memòria. L'obscuritat és total, a excepció d'aquell potent raig de llum que, per damunt els nostres caps, travessa la tenebra i de la claror que emana de la pantalla. Un dels cosins grans m'agafa de la mà mentre ens ficam a les palpetes per mig de dues fileres de cadires de bova i, així com podem, prenem seient. Tan bon punt els meus ulls s'acomoden a la foscor d'aquell recinte, puc destriar que aquella sala és pràcticament buida de gent i experiment una vaga sensació d'inquietud. Només em sembla distingir, asseguts prop de nosaltres, com a falues negres enmig de la fosca, la presència de dos o tres frares; però el que acapara immediatament tota la meva atenció són les imatges de la pantalla. Entretant, sent que alguns d'aquells al·lots més grans repeteixen a mitja veu dues paraules que a partir de llavors en quedaran gravades a la ment: "monstruo" i *Frankenstein* diuen, com si parlassin de quelcom que ja els és conegut. Amb això, apareix en pantalla la imatge d'un infant petit que jo identifico com un nin que deu tenir aproximadament la meua edat (dec tenir aleshores, poc més o menys, prop de quatre anys). És un infant ros, amb els

cabells arrissats, que dorm plàcidament al seu llit. El menut reposa tranquil, però una figura terrible —la del ser més aterridor que hom podria imaginar— l'aguaita amenaçadora. És un home alt, com el gegant d'una rondalla. Vesteix una samarreta de pell de xot, té un rostre deforme, uns ulls que miren fixament, d'una manera estranya, i avança amb lentitud, amb els braços mig oberts, com a troncollant. Poc a poc, aquell gegant, que camina amb dificultat, s'acosta a l'infant dormit, l'agafa i se l'emporta. La criatura, quan es desperta i es veu en braços d'aquell ser espantós, es desfà en plors. Jo no puc aguantar més. Tot el que passa allà al davant té, per a mi, el caràcter d'una realitat absoluta. Res no és ficció: allò està passant *vertaderament* a unes passes d'allà on sec. Me'n vull anar, però no sé com; i tinc por que, si em moc del seient, el monstre també no em glapeixi. Horrорitzat, em tapo els ulls amb les mans. El meu cosí gran, devora mi, se'n riu del que estic fent.

Al cap d'un temps, els llums s'encenen, s'acaba aquell malson i sortim de la sala (avui pens que ens ficarem mig clandestinament en una projecció no oberta al públic, d'aquestes que els operadors de cabina, segons el que vaig aclarir anys després, solien efectuar abans de la primera funció per comprovar l'estat de la pel·lícula i si les bobines havien arribat en l'ordre debut). Anam a casa i els meus cosins contenen l'experiència viscuda, com si tornàssim d'una aventura apassionant.

Diuen que hem vist un tros de la pel·lícula que han de fer aquell vespre (que és dissabte) i que jo he tingut por. Afegeixen també que he plorat i que, per poc, no m'he amagat davall una cadira. Sembla que tots se'n riuen de mi i algú assegura que allò "només és cine". Un dels cosins mostra un programa que ha arreglat no sé on i el deixa sobre la taula de la cuina. És un programa de mà que es pot tancar i obrir. A la cara de davant apareix el rostre d'aquell ser monstruós i, a l'interior, diverses escenes d'aquelles que hem vist al cinema. Entre aquestes escenes, la de l'infant en mans del monstre, una de les poques que he arribat a contemplar. Aquell programa es queda a casa i jo, en els dies que segueixen, el miro adesiara, com a posseït per una estranya fascinació, tot recordant l'experiència d'aquell dissabte capvespre. Després el programa em desapareix. Anys més tard, quan ja el donava per perdut, el trobo dins el calaix d'un bufet. Aleshores ja sé llegir i puc desxifrar el que diuen els textos escrits que acompanyen les imatges: *La sombra de Frankenstein* era el títol d'aquella pel·lícula; els seus actors principals, Boris Karloff, Basil Rathbone i Bela Lugosi; el seu director, Rowland W. Lee; i també hi havia un escrit que avisava que "un monstre terrible tornava a vagar per la terra, aguantant, destruint, matant...". Suposo que aquest pasquí és el mateix exemplar que encara, actualment, tinc guardat a la meua col·lecció de programes de mà.

Tot el que passa allà al davant té, per a mi, el caràcter d'una realitat absoluta.
Res no és ficció: allò està passant vertaderament a unes passes d'allà on sec

Mai no he tornat veure aquesta pel·lícula, de la qual els especialistes en cine de terror diuen avui que, tot i que no arriba a la qualitat artística dels films anteriors de James Whale sobre la criatura literària de Mary Shelley —*Frankenstein* (1931) i *La novia de Frankenstein* (1935)—, és una realització bastant notable. El seu director, Rowland W. Lee, probablement un realitzador més oblidat del que es mereix, va donar l'any 1939 una digna continuïtat a la saga frankensteiniana de la Universal Internacional amb aquesta obra d'excel·lent factura expressionista, escenografia acurada i amb alguna escena espectacular (com la seqüència final, de la desaparició del monstre dins un clot d'àcid sulfúric). Mai no l'he tornada a veure, *La sombra de Frankenstein*, des d'aquell dia que vaig penetrar, tal vegada per primer pic en la vida, dins el recinte misteriós de la caverna encantada a la qual tots els somnis i tots els malsons hi cobren vida. Ni l'he vista per televisió ni he aconseguit tampoc trobar-la en vídeo, però el record fragmentari que en guard, des d'aquell dia inoblidable dels meus primers anys infantils, m'ha surat sempre a la memòria. Tant per l'impacte de l'experiència en si mateixa com per l'associació que en faig amb un relat popular de terror que es contava en el meu poble quan jo era nin i que és una de les narracions més esborronadores que mai he pogut escoltar.

El conte a què em referesc quasi es pot dir que deixaria petit el *gore* cinematogràfic d'aquestes darreres dècades. L'àvia no el me contà mai, aquest conte macabre; ni crec que ho hagués fet per res del món. La primera vegada que el me narraren, ho va fer una nina gran —una adolescent— i jo formava part d'una rotllada d'infants, més petits que ella, que escoltàvem aterrits (encara que sembla que alguns ja la coneixien, aquella histò-

ria). Altres vegades, el me relatà també qualche veïnada, d'aquelles que feien lletra a la fresca del carrer les tardes d'estiu i solien contar coberbos i facècies als rotllots d'al·lotons. Si era que tenia un títol definit, aquella història es deia "Na Catalineta i sa freixureta", o "Sa freixureta des mort", o qualche cosa per l'estil; i encara que el te contassin diverses

vegades, el conte sempre era igual de feres. La història era, poc més o manco, aquesta: Això era una nineta que nomia Catalineta i a ca seva l'enviaren a la carnisseria a comprar freixura de xot perquè n'havien de fer frit per sopar. Però aquella Catalineta era un capet esburbat i, en lloc de complir amb l'encàrrec que li havien fet, va passar per davant



una botiga i va gastar en caramels tot el que li havien dat per comprar la freixura. Després d'això, tement els càstigs i la pallissa que podia rebre a casa seva si hi tornava sense freixura i sense doblers, no sabia, tota apurada, com se n'havia de sortir. Amb aquestes, passà per davant una casa on hi havia un home mort que jeia de cos present dins el baül. D'amagat de la família del difunt, s'acostà fins al fèretre, obrí la panxa del cadàver amb una ganiveta i li tragué el freixuram. Aquell vespre, a ca na Catalineta soparen tots, sense saber-ho, de freixura de mort. Tots menys ella, la molt polissona, que digué que no tenia gana i se n'anà a dormir prest, sense sopar.

I llavors era quan venia el pitjor d'aquell conte. Perquè, a la nit, na Catalineta, que encara no havia aconseguit conciliar el son, començava a sentir una veu planyívola que sonava a ultratomba i que venia just del peu de l'escala que conduïa a la seva habitació. "Catalineta, tornem la meva freixureta, perquè sense freixura no puc entrar al cel", deia la veu (i en aquest punt el narrador o narradora procurava allargar les síl·labes i engolar la fonació tot el que podia perquè sonàs a "més enllà"). "Catalineta, tornem la freixureta...", repetia la veu. I na Catalineta, de cada

cop més horroritzada, amagava el cap davall les flassades i el llençol. "Ja puig el primer escaló", deia el mort, amenaçadorament. I a partir d'aquí, la narració avançava d'aquesta manera: a cada una de les imploracions del difunt perquè li fos tornada la freixura per entrar al cel, el seguia l'avis comminatori de l'escaló o distància on es trobava exactament (mentre na Catalineta s'anava arrufant i arrufant, de cada vegada més, sota el tapament del seu llit). "Ja som al segon escaló, ja som al tercer, ja som al quart..., ja som al darrer", avisava l'home mort. I seguia: "Ja he entrat dins la cambra, ja estic a quatre passes de tu, ja som només a dues...". I en arribar aquest moment, quan el conte havia assolit el seu màxim extrem de clímax i de tensió (i el petit auditori ni alenava), el narrador, elevat tot el que podia el volum de la seva veu, exclamava amb un cop sec: "Ja et tinc!". I, alhora que deia això, agafava per la roba, amb una grapada a l'altura de la pitrera, el més petit de la rotllada o el que, en aquell moment, li semblava més esglaiat. I aquí s'acabava el conte.

Normalment, després d'aquest sobresalt final i del crit d'espant que tot hom pegava, esclatàvem tots a riure. Però n'hi havia també que esclafien a

plorar. Especialment si es tractava de qualche menut impressionable que li havia tocat ser la "víctima" de la grapada final. A mi em va tocar, la primera vegada que em contaren la història de na Catalineta, i no em va fer gens de gràcia. El me degueren contar, aquest conte de la freixura, poc després d'aquella experiència en el cine de cals freres, perquè, així com escoltava el relat, m'imaginava aquell mort gemegós amb la mateixa imatge de l'hòrrid ser que havia vist a la pantalla: el pas vacil·lant, els braços mig estesos, la samarra de pell de xai... i quelcom a la mirada que, alhora que movia a la feredat més absoluta, movia també a la compassió. Mai no l'he poguda oblidar, aquella mirada.

En més d'una ocasió aquell monstre aparegué en els meus somnis. El veia avançant, amb pas taciturn, cap a la cambra on jo dormia. Era mut, com el monstre de la pel·lícula; però era també com si una veu fosca li sortís de les entranyes per reclamar quelcom que li havien pres. Vaig tenir molta por algunes nits, però vaig anar ben alerta a dir-ho a ningú. No fos cosa que se'n riguessin de mi i em diguessin que "només era un somni". Com aquell dia que vaig veure *La sombra de Frankenstein* i em digueren que "només era cine". ■

La novia de Frankenstein.



Xavier Flores

Es encomiable l'honestetat amb què Ray aconseguia deslligar-se de la seva sòlida formació intel·lectual per no ficar-se en la descripció dels seus personatges i dels ambients que els condicionaven.

Els escriptors de *Cahiers* que posteriorment foren directors el batejaren com Mr. Cinemascope i no és estranya l'admiració que els despertava, ja que per gent com Truffaut, Rohmer, Rivette o sobretot Godard representaven les seves pel·lícules la preeminència d'allò cinematogràfic, sense més adjectius.

Party Girl (1958) és quatre anys posterior a *Jhonny Guitar* amb la qual té, a més, moltes similituds quant als personatges. Una dona forta en un mitjà hostil o violent i un home condicionat per la seva procedència, o la seva activitat professional, que el fa sentir-se més culpable del que realment és.

Els seus herois es resisteixen a usar la violència encara que el mitjà en què viuen i del qual, a vegades, en depenen, empra la força per imposar-se en una societat que els permet crear les seves pròpies regles de joc, per mantenir els seus privilegis.

Ray situa els seus personatges al límit del linxament, físic o moral, del qual solament en fugiran usant els mateixos mètodes que els seus antagonistes. In-

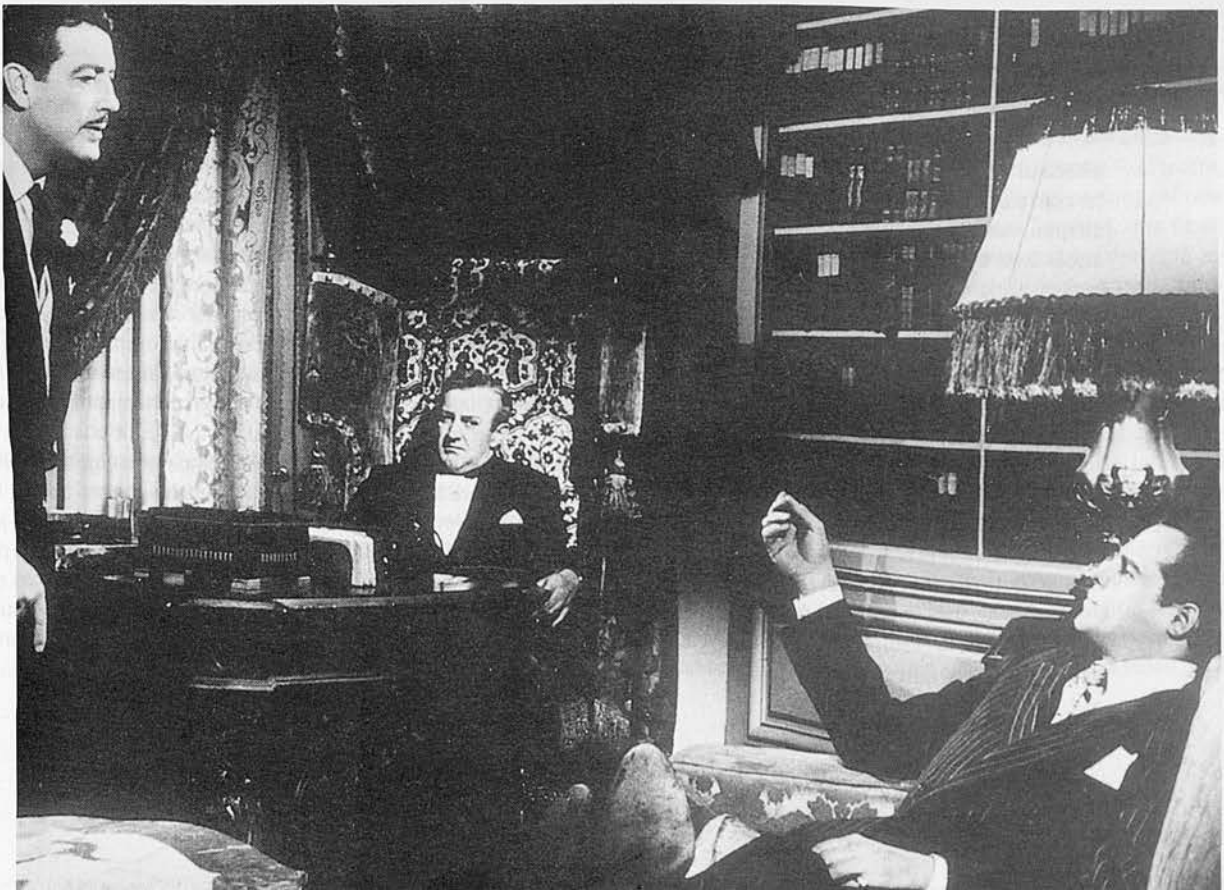
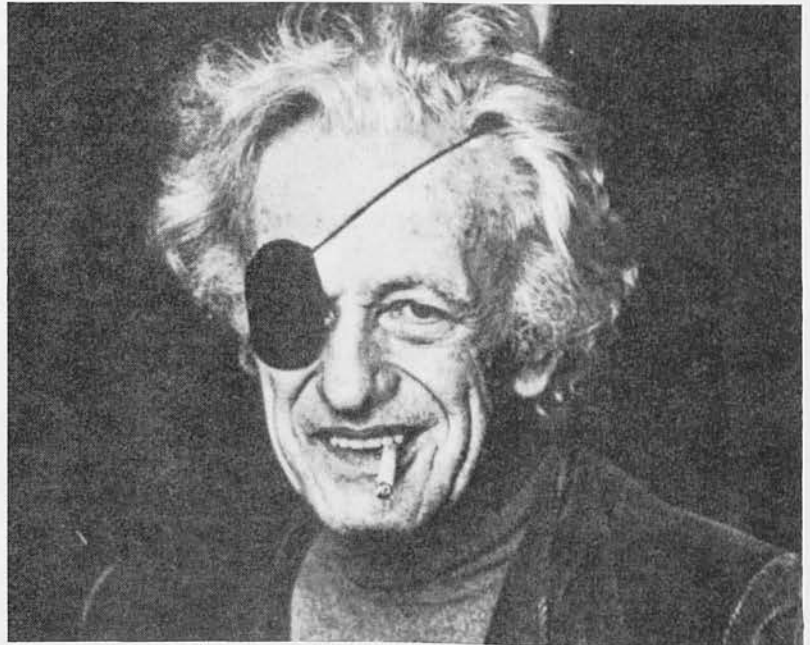
variablement, el lirisme acaba per convertir-se en tragèdia.

Com els seus herois, Ray visqué envoltat d'ambients hostils, les seves amistats, el seu entorn, la seva proximitat als magnats i gent poderosa del cinema de Hollywood —Howard Hughes entre d'altres— no l'allunyaven gaire dels seus mateixos personatges.

La independència, necessària per desenvolupar la seva activitat profes-

ional, poques vegades l'obtingué. La majoria de les seves pel·lícules sofreix alguna intervenció externa que la minva.

Entorns hostils, climes de presentida violència, personatges crepusculars, homes durs que no presumeixen de ser-ho, envoltats de dones inevitablement pràctiques, i una visió poètica amb la qual són tractats pel director, descriuen el territori moral en què transcorren les seves pel·lícules. ■





Sospecha de Hitchcock.

Jordi Martí

La Presidenta de la Acadèmia de Cine, Mercè Sampietro, va presentar el passat dia 15 de gener el seu informe anual. Segons les dades d'aquest informe, les sales comercials varen perdre durant l'any 2003 10.000.000 d'espectadors. Les dades del Ministeri de Cultura són, en aquest cas, molt més alarmants, ja que xifren aquesta pèrdua entorn dels 22.000.000. Aquest descens s'ha de sumar al de l'any anterior, el 2002, que va ser de 6.000.000. I el més curiós d'aquest descens és que afecta menys al cine espanyol que al d'altres països. De fet, el cine nord-americà, hegemònic a Europa i, per descomptat al nostre país, és el que ha patit un descens més acusat d'espectadors.

La gent no va al cine. O bé, hi va cada vegada menys. Ni a veure pel·lícules espanyoles, ni americanes, ni d'enlloc. Això és un fet difícil de rebatre davant xifres tan contundents. I la qüestió és, evidentment, plantejar-se'n les causes. Per què la gent no va al cine? No puc saber per què els altres han deixat d'anar-hi. Però sí que sé per què no hi vaig jo, i puc suposar, sense que això impliqui cap atac de vanitat ni la temptació de posar-me a mi mateix com a exemple de res, que els meus motius no deuen ser massa diferents dels que han empès a d'altres.

Al cap i a la fi, sense que se'm pugui considerar cap expert en cine, he de reconèixer que les pel·lícules han constituït en la meva educació sentimental i estètica una part, com a mínim, tan im-

portant com la pintura, la música —especialment el jazz i l'òpera—, el teatre, o la literatura. Com a persona, el cine va ser, en la meua joventut, una finestra oberta al món que em desvetllà aspectes de l'ésser humà, no sempre positius, que la meua posterior experiència de la vida no ha fet més que confirmar. Com a escriptor, els puc assegurar que tanta influència han tingut els meus poetes i novel·listes preferits, com el cine ben fet d'un Truffaut, un John Ford o un Alfred Hitchcock, per citar tres directors ben diferents entre ells.

Aleshores, com és possible que un amant de la narració cinematogràfica com jo hagi deixat d'assistir a les sales de cine? Avui dia prefereixo posar-me a casa per enèsima vegada el vídeo d'*Un*

Les grans productores americanes han apostat per un tipus determinat d'espectador amb el qual, en general, prefereixo no compartir el meu temps lliure. I crec que a la majoria d'antics espectadors de cine, majors de 30 anys, els passa, si fa no fa, el mateix

Las Uvas de la Ira de Ford.



home tranquil de John Ford o *Avanti* de Billy Wilder abans que agafar el cotxe i anar a qualsevol d'aquests moderns i sofisticats multicines, amb un so espectacular i unes butaques, ho he de reconèixer, bastant més còmodes que aquelles a les que estava acostumat quan tenia 20 anys i anava al cine quasi cada dia. Què és el que ha canviat?

Segons la meua humil opinió, la causa s'ha de cercar a la pròpia indústria cinematogràfica i al tipus de cine que ens ofereix. Crec sincerament que, avui dia, es fan prioritàriament pel·lícules per a adolescents, que són els que amb més fidelitat assisteixen a les sales de cine, films d'argument senzill, que no facin pensar molt —ja que els productores actuals semblen estar convençuts que l'espectador de cine és beneït—, amb mol-

ta acció i un gran desplegament d'efectes especials construïts amb ordinador i amb un so desmesurat, amb MASSES decibels, similar al de qualsevol discoteca. I, com a conseqüència, el cine és ple d'adolescents: la major part de l'oferta va dirigida a ells. Quin és el resultat? Renous de tot tipus, ja que l'adolescent d'avui dia sembla no ser capaç de callar dins els cines, incloent-hi el molest soroll de 200 boques mastegant les inevitables crispetes al mateix temps, que impedeixen veure tranquil·lament una pel·lícula, la qual, de totes maneres, no mereix ser vista amb massa atenció, ja que sol ser previsible i, en general, mal narrada, quan no directament d'argument ridícul.

Les grans productores americanes han apostat per un tipus determinat

d'espectador amb el qual, en general, prefereixo no compartir el meu temps lliure. I crec que a la majoria d'antics espectadors de cine, majors de 30 anys, els passa, si fa no fa, el mateix. Mentre les grans produccions segueixin oferint el nivell artístic de la trilogia del *Senyor dels anells* o de *Matrix*, dos exemples de cine d'alt pressupost i baixa qualitat, dirigit primordialment als adolescents, —i mentre, simultàniament, altres produccions més interessants no aguantin a la cartellera ni quatre dies— jo, personalment, seguiré optant per no anar al cine. Crec que cada vegada som més els que dimitim com a espectadors de les sales de cine. Per dir-ho amb quatre paraules, el tipus de cine que, en general, ara se'ns ofereix ja no ens interessa. ■



Jaume Pomar

Vaig sortir de la sala de projecció esclafat. Com si una roda de molí m'hagués passat per damunt centímetre a centímetre. La història que conta Iciar Bollain a *Te doy mis ojos*, és de les que no poden deixar insensible. D'entrada, incideix sobre una temàtica tan actual i dolorosa com la violència de gènere, un fet que per força crida l'atenció i l'interès de l'espectador d'avui. Però hi ha més. La direcció ha sabut evitar en tot moment endinyar-nos una tòpica reflexió de la dona adreçada a les dones, per plantejar de manera seriosa i conscient la serena meditació sobre un cas concret de maltractament domèstic. Ben arrelat, sens dubte, a l'estat actual de la qüestió, però amb prou habilitat artística per superar l'esquema de bons i dolents i mostrar-nos, amb tota cruïsa, una realitat d'avui a través d'una realització honesta que per força ha de penetrar les fibres més íntimes de l'espectador, sense necessitat de ficar-te els dits dins els ulls perquè ploris.

Perquè la visió d'aquest film ens connecta molt directament amb el desassossec de la realitat quotidiana del nostre moment històric. No cal ésser una

àguila per relacionar la història de Pilar (Laia Marull) i Antonio (Luis Tosar) amb tota la informació estadística, ètica i moral que avui com avui tothom es veu obligat a tenir a l'ordre del dia. Més de vuitanta dones han mort a mans dels seus marits, exmarits o «companys sentimentals» al llarg del 2003 a l'Estat espanyol. Un fenomen que malauradament té molt de *made in Spain*, perquè en els països amb més anys de tradició democràtica i igualitària, les coses van d'una altra manera. El patriarcat, per la seva mateixa essència, una estructura autoritària i violenta, ha tengut entre nosaltres més llarg empriu, de signe sinistre, i això ha ocasionat que les relacions home-dona encara avui es basin en la dominació i la dependència. No oblidem que, fins i tot en el camp jurídic, l'emancipació de la dona és recent a casa nostra. Forma part de la contemporaneïtat més immediata. I la submissió secular, dins amples capes de la població, encara té vigència. Si més no, psicològica.

Tot això es pot llegir, entre línies, en el guió d'Iciar Bollain i Alicia Luna. Des dels primers plans del film, la fugida nocturna d'una mare amb el seu fill del domicili conjugal, per refugiar-se a la ca-

sa de la germana, l'espectador viu una situació profundament dramàtica,

que, a poc a poc, se'ns revela ambigua i contradictòria, elements que la fan més verídica, més versemblant. Hi ha hagut maltractaments brutals per part d'una personalitat masculina complexa, amb sentit de culpa i voluntat de regeneració (després de la fugida d'ella se sotmet a unes sessions de terapèutica de grup: importants perquè posen al descobert la fragilitat de l'argumentació masculista). Ella, en el principi atemorida, apareix després sotmesa a una mena de dependència afectiva, gairebé una síndrome d'Estocolm, i ve la reconciliació, que abocarà en un fracàs irreversible.

La complexitat psicològica d'Antonio se'ns presenta amb evidents marques de por malaltisa a perdre la dona, gairebé paranoïdes. I, al mateix temps, apunta al fet de la insatisfacció en el seu lloc de treball, un comerç familiar, la sensació d'ésser utilitzat pel germà i pel pare. Aquella vida alienada i gens segura, cerca afirmar-se de manera violenta davant la dona. Ella, al mateix temps, inicia un procés de presa de consciència: com a dona, com a treballadora, com a ésser lliure que veu una solució possible



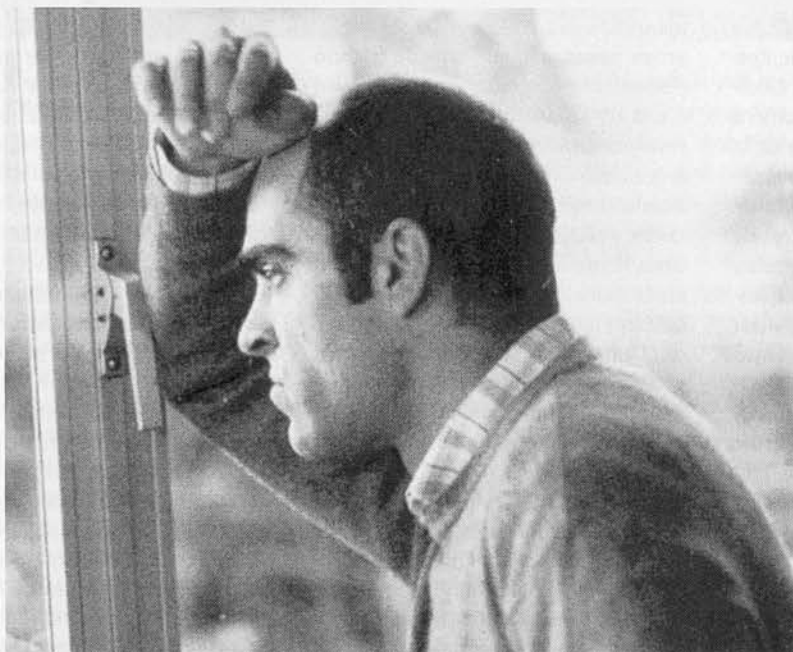
en el pas de Toledo a Madrid, animada per noves perspectives laborals que són també noves perspectives culturals dins el món dels museus i l'estudi de l'art i la seva història. Durant la seqüència en la qual ella explica un quadre de Kandinsky, aquest fet es fa palès de manera admirable. Pilar camina cap a l'autoafirmació, la supervivència. Al final, tanmateix, això no serà possible en parella. No hi haurà res a fer. En una de les escenes més dures que he vist darrerament, ell confirma totes les seves impotències quan la despulla i la treu en espectacle al balcó de casa seva. Com resulta igualment d'extraordinària eficàcia dramàtica la temptació que ella té de denunciar-lo des de la situació límit de la hu-

miliació, denúncia que no arribarà a materialitzar-se perquè el punt extrem d'un camí que no pot tenir mai tornada fa que qualsevol revenja se li presenti com un fet innecessari. Cal fugir i prou, com ella fa esqueixada per dins i per fora.

Els protagonistes, amb interpretacions molt notables, donen al relat tota la verosimilitud necessària per mantenir l'espectador tenallat a la butaca durant les dues hores de forta tensió emotiva. No m'estranya gens que Laia Marull, de la qual encara no havia vist el rostre damunt la pantalla, hagi estat recentment guardonada per aquesta interpretació de Pilar. La Marull se'ns presenta com una actriu profundament emotiva, dúctil, coneixedora d'una bona quantitat de

registres, que ens obligarà a recordar-la durant molt temps. I pel que fa a Luis Tosar, cal anotar que s'està consolidant com un dels actors joves espanyols més complets. Ha sabut donar al seu Antonio, encarnació de la violència masclista (física i psicològica), una gran quantitat de matisos que ajuden a la reflexió de l'espectador, enllà de l'anàlisi maniquea d'una situació de domini en la qual víctima i botxí al final recauen damunt la mateixa persona. Un pobre home, en definitiva, víctima de les seves pròpies contradiccions. La catalana Rosa Maria Sardà potser ja repetida, connotada, en el paper d'una mare injusta per conservadora, i una Candela Peña només discreta, poc convincent, a la llarga, en el paper d'Ana, germana de Pilar, completen de manera secundària la base de l'elenc artístic. Molt bé la fotografia en color de Carles Gusi, que ha sabut evitar mostrar-nos el Toledo típic i de postal amb un treball sobri i eficaç.

Hauré de repetir que l'espectador no surt gens satisfet ni content, després de veure aquesta història. Però les preguntes i les reflexions que el film genera, fan que alguna cosa canviï dins nosaltres. Que ja no som exactament els mateixos abans o després d'assumir el procés de despersonalització i pèrdua de la visió de la realitat (d'aquí ve el títol: *Te doy mis ojos*), que viu una dona sorgida de la nostra realitat d'ara mateix, per entrar finalment en un desenvolupament de la personalitat cap a l'autoafirmació. I que Iciar Bollain ha sabut fixar, amb imatges punyents procedents moltes vegades de la vida quotidiana, damunt la nostra memòria. ■



Joan Estrany

La història del cinema, any envant any enrera, comença a inicis dels vuitanta al *Cine Avenidas* de Sóller. Renoir pare i Renoir fill presenten sa primera filmació experimental: *Sortida del Tren d'Inca des del Cinema Mercantil de Ciutat*. El maquinista de la General, en arribar a port, descarrega les llaunes, és a dir, desengrampona les rodes, i té cura de no descarrilar el cel·luloide de la sínia metàl·lica del projector. Ja se sap, tots els projectoristes són pluriempleats. Sí, ho sabíeu veritat: la cinematografia i la locomotora són cosins germans, vols dir que n'hi havia per tant!

A Lübeck, concretament al carrer més inadvertit de Lübeck, pujant pel canal a mà dreta, com qui anar a ca la tieta, hi trobareu el *Cinema Modern*, curiosament un dels més antics de la ciutat. S'hi entra com si entràssiu a ca la tieta, per unes escales força pronunciades i al replà, és clar, dos ramellers i un tauler on timbren paper rosa, numerat i tot. Hi trobareu tot de matrimonis de classe mitja mitja i copes de cava alineades en butaques de a2. Aquell dia passaven, mira per on, una comedieta francesa...el nom ...ja ho diré...

A la memòria, a la cinematogràfica si menys no, me revenen aquells cinemes estibats de cotxes com el pàrquing del Carrefour els divendres després de costura. Què se n'ha fet dels *Autocines*? Mai vaig arribar a saber si existien de debò, només els he conegut al cine, mira tu. I és que l'urbanita coneix poques coses en persona, les menys bones tal vegada. Tom Cruise, la jaca del *High School* i la *cheerleader* del *weekend* fent el numeret...el claver del pare al contacte, un parell de dòlars pel picador *please*, la pel·lícula esquinçada als retrovisors.

Els que sí que són autèntics, ho eren almanco, són els cinemes, vull dir els cinemes a seques. Ja fa uns quants anys record haver fet cua al Born per veure el *Chip Prodigioso*... és clar que, de petit, tot sembla més gran, més solemne, més respectuós.

Els distribuïdors poden dir missa, aerodinàmica, confort, ergonomia, diversificació, mercadotècnia... El cert és que del Kinoteatre hem passat a les sales multicines... amb implícita reformulació morfosintàctica i espacial. Sacralitzar el cine potser és classista i reaccionari però les intrigues de galliner alienen menys



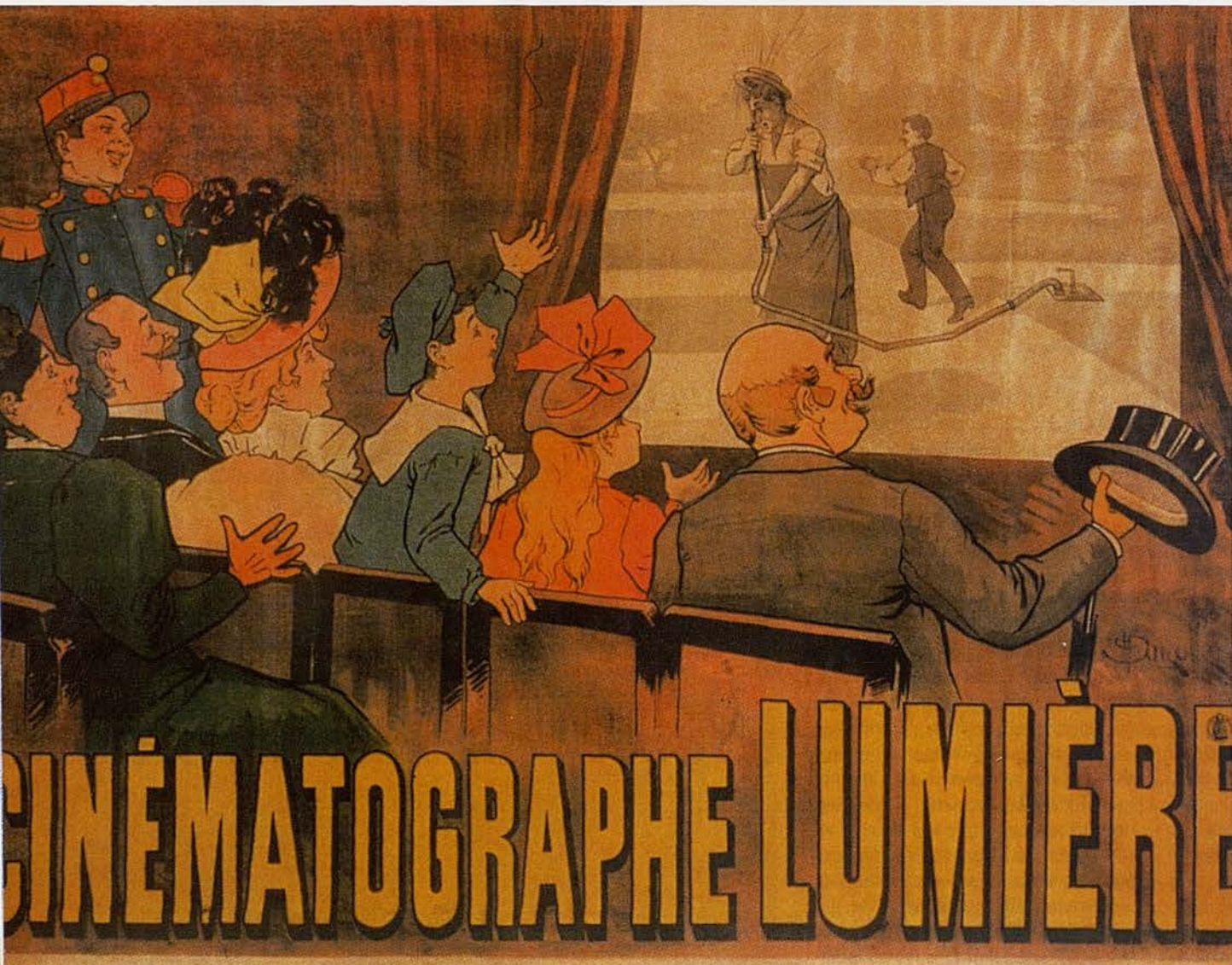
que els recreatius en sèrie. Alienats de l'alienació.

El que de veritat m'agrada són els cinemes de Gran Vía a Madrid: glamur, pati de butaques senyorial, *dolby surround* el volum a les totes, *coyac* i tant s'hi fa després si la pel·lícula és *round*, fluixeta... m'hi quedaria a dormir, en aquelles butaques. Avui dia a qualsevol cosa

li diuen butaca, un pati de butaques no és una quadrícula de 7x10 amb boteller-cendrer. No, un pati necessita: acomodador, estucats a les parets, un llençol per la pantalla, terra de parquet...o de gespa com als Freiluftkinos de Berlín.

Les sessions de cinema a la fresca de la capital alemanya mai comencen a la mateixa hora...i, si vostè no sap ben bé

...s'han proposat, per empatia, convertir els cinemes en sucursals de Las Vegas. El concepte de fast food importat al cel-luloide. Només manca que a finistreta ens demanin allò de tomar o llevar...gleich oder mitnehmen?



a quina hora es pon el sol, millor s'entorni al seu poble i ho aprèn. Quan la fosca ja ha passat per finestreta, l'ingredient bàsic, els berlinesos planten les seves gandules plegadisses, despleguen les flassades, els termos de te a punt...El cinema a la fresca berlinès és especial, fins i tot la fresca fa acte de presència. L'únic que de fet trobam a faltar són els pixapins del Parc de la Mar... bé potser també una tàpia entre el llac i la Seu per no distreure'ns tan fàcilment de la pantalla. Teatre d'ombres a les murades.

A la cotxeria de Taxis d'Alcúdia se sentien remors d'escurada i gemecs de moixa mentre Richard Gere i la del *weekend* demanaven la carta de vins a un restaurant presumptament francès. Cine de barri més que cinema a la fresca,

com les places de toros portàtils...de les que són herència.

Tots ells tenien nom propi Capitol, Lumière, Metropol, Renoir, Modern... els noms es repetien a totes les ciutats del món, en tots els idiomes ... Ara tot és màrqueting; Multismegasmaxis... els leixemes no interessaven ningú. I tot perquè els escura-butxaques de dalt, aquells que mai tenen temps lliure, s'han proposat, per empatia, convertir els cinemes en sucursals de Las Vegas. El concepte de *fast food* importat al cel-luloide. Només manca que a finistreta ens demanin allò de *tomar o llevar...gleich oder mitnehmen?*

La Gemütlichkeit no és un luxe, més aviat un dret pel bon vibrant. Per això no admetré que em privin d'embarassar-me el meu abric i bufanda, arredossar-me a

un sofà desnonat i ensumar amb la gira de les orelles el fred de Connewitz. Una estufa junker per cent estudiants, els banys de *far west* gens amagats a estribord, i quasi 90 anys d'aluminosi al sòtil provocada pels efectes contraindicats de sobreexposició lumínica i síndrome d'abstinència. Una sucursal intacta de la fàbrica de somnis amagat al Sudvorstadt. Tot sols a la primera galeria, jo i la "Pils" i la nina de rastres que m'oferta inconscient la seva clavícula, l'elàstic. El verdet, l'herba, la mala herba es cruspeixen de mica en mica aquest pati de butaques i flassades ... un presagi interior em diu que potser trigaré cent anys a tornar a aclucar els ulls. L'antidot seu al meu costat. ... *Le goût des autres* així es deia la pel·lícula de Lübeck. ■

Joan Ferrer Miserol

Durant quaranta anys he anat darrera na Marnie perquè me contàs la seva vida i molt especialment l'opinió que tenia sobre el que Hitchcock n'havia filmat, d'ella. Estava segur que la seva versió havia d'esser interessant, no perquè cregués que fos diferent a la filmada, però sí per poder completar el coneixement d'aquest personatge tan peculiar. Per fi, s'ha decidit a parlar com a homenatge al número cent de *Temps Moderns*. Agraint-li aquest gest cap a la revista i sense cap comentari per la meua part vull traslladar directament al lector el que ella m'ha contat.

Duia la vida que havia triat, la d'aprofitar-me dels homes gràcies a les seves febleses cap a les dones, per prendre'ls el pèl i els doblers. Si el primer m'era enormement satisfactori, perquè me donava un regust d'immensa venjança, sense saber per què però, al cap i a la fi, venjança, el segon me permetia viure molt millor del que mai no hauria pogut somniat amb la meua professió de mecanògrafa. A més, així podia ajudar a mumare, de qui malgrat sols rebia fredor i males cares, l'estimava amb tot el meu cor. He de confessar que realment era l'única persona que estimava i que, fins aquella escena final, era incapaç de saber per què ella no corresponia al meu amor.

Un bon dia vaig assabentar-me que Hitchcock s'estava preparant per filmar les gestes dels meus robatoris. No me desagradava massa perquè me satisfia que el públic sabés com m'estava venjant dels homes, especialment dels homes rics. Me donava un gran regust que mai cap mascle pogués gaudir del plaer del meu cos i que aquesta frustració la vessin augmentada amb la desaparició dels seus estimats doblers, que havien volat mentre estaven distrets mirant-me i cavil·lant com dur-me al llit. No sabia ben bé per què, però això me donava una satisfacció que sabia que mai no podria assolir permetent el seu contacte, un contacte que només de pensar-hi me vénen nàusees

El dia que vaig sortir de l'oficina del senyor Strutt, amb gairebé 10.000 \$ dins la meua bossa, estava segura que, d'un moment a l'altre, Hitchcock començaria a filmar-me. Quan vaig assolir l'es-



tació ferroviària, vaig afinar en Robert Burks amb la seva càmera i vaig adonar-me que entrava dins un camí sense retorn. Per l'andana vaig seguir una línia groga que hi havia marcada a terra perquè vaig pensar que així en Robert podria seguir fàcilment la meua bossa on hi duia el botí. Sabia que, des d'aquell moment, tot el que fes seria públic, i això, per una banda, me molestava però, per l'altra, sentia que el ridícul de les meves víctimes me compensaria d'aquest tràngol. No sabia si

seguir amb el ritual que feia després de cada robatori d'anar a desfogar-me cavalcant en Forio, un cavall que sempre m'era fidel i que me donava el plaer que jo escatimava als homes. Vaig pensar que havia d'assumir el meu personatge amb totes les seves conseqüències i ho vaig fer malgrat fos davant tot-hom. De totes maneres, he de confessar que el pla en què jo hi vaig damunt, el vaig trobar, per la seva proximitat, gairebé pornogràfic i així li ho vaig fer saber, a Hitchcock; però no va voler sa-

No sabia si seguir amb el ritual que feia després de cada robatori d'anar a desfogar-me cavalcant en Forio, un cavall que sempre m'era fidel i que me donava el plaer que jo escatimava als homes. Però encara més que els orgasmes eqüestres, me molestaren les escenes tan crues amb mumare



ber-ne res. Sols me digué, "des del moment que has acceptat esser un personatge d'una pel·lícula meva no pots tenir inhibicions, ni fins i tot opinions, aquí jo som l'únic amo." No vaig poder ni piular.

Però encara més que els orgasmes eqüestres, me molestaren les escenes tan crues amb mumare. Abans de començar-me a filmar, i especialment abans de curar-me no era conscient que el seu odi cap a mi era tan gran com el meu vers els homes. Malgrat la fredor que me donava, realment era l'única persona que estimava i no podia entendre la seva actitud cap a mi, que Hitchcock, segons el meu parer, s'hauria pogut estalviar, o, almanco, suavitzar. Me semblà excessiu que filmàs el moment que ella me diu que una dona decent no necessita els homes. Això feia la meva indecència encara més obscena i, malgrat no me jeia amb ells, necessitava per xuclar-los el que més estimaven, els doblers; fins al punt que no sabia si me donava tan de gust això o

les corregudes damunt en Forio. Crec que el meu gran plaer era una combinació de totes dues coses.

He de manifestar que m'agradà molt que filmàs sense presses, durant tant de temps, tota la meva relació amb en Mark. No sols perquè va esser realment l'únic home de qui me vaig enamorar; fins i tot abans d'alliberar-me, gràcies a ell, dels meus dimonis, sinó també per la seva paciència infinita. Va esser el primer home que posà al meu abast els seus doblers abans d'intentar consumir el sexe. Després de curada, malgrat Hitchcock hi perdé interès i no va seguir filmant-me, ha estat sempre al meu costat, el meu company inseparable; l'home capaç d'omplir el buit, de deixar de robar i especialment el buit de la mort d'en Forio. Ara, amb el temps, veig com el fet de sacrificar en Forio i el meu alliberament psíquic foren tot u. No sabria dir ben bé per què, però crec que fou així. Quan morí mumare, encara més me vaig sentir apropada a en Mark, ja no necessitava ningú altre. Vull aprofitar

per fer públic que, quan el vaig conèixer, malgrat que el veia diferent dels altres, era incapaç de diferenciar-lo, a causa dels meus traumes infantils, dels que sols me miraven per la luxúria. La seva feina amb mi va esser un vertader regal dels déus. Gràcies a ell vaig poder esser decent i alhora poder gaudir del sexe i de la vida. Estic realment satisfeta que Hitchcock deixàs filmat tot això, perquè crec que el meu cas, amb diferents matisos, és més comú del que realment pot semblar.

Per acabar, vull deixar constància que Hitchcock sols me renyà una sola vegada, quan me vaig intentar suïcidar dins la piscina del vaixell. Me digué que, tirant-me a la mar, ho hauria assolit amb més certesa. Si m'hagués tirat a les fondàries marines, no hauria pogut gaudir de l'amor d'en Mark ni de la meva curació; ni, per descomptat, no hauria pogut sentir mai el plaer del sexe.

Està ben clar que, en aquest cas, art i vida, anaren de la mà, perquè l'un necessitava l'altra, i viceversa. ■

Joan Obrador

Per molts anys
N'Àlvar!...

Suposo que Peter Jackson, com una gran part dels nins nascuts a Anglaterra a la dècada dels seixanta —i com qualcú dels nascuts en aquesta illa—, en llegir *The Lord of the Rings* quedà profundament subjugat pel món tolkinian. He sentit dir que el director anglès va llegir aquesta joia de la literatura universal més de cinc vegades i que, abans de ser un director de cinema famós, prengué la ferma determinació de traslladar a la gran pantalla la lluita èpica, essencial, entre la *Comunitat de l'Anell* i el poder maligne de *Sauron*. He de dir que, des del meu punt de vista, *El senyor dels anells* era una d'aquelles obres literàries impossibles de transformar en imatges per diverses raons: primer, per la gran extensió de l'obra —la traducció que jo vaig llegir tenia mil noranta-cinc pàgines—; segon, per la dificultat tècnica que suposava per a la indústria cinematogràfica del moment donar vida a la prodigiosa imaginació de Tolkien i, tercer, perquè sempre havia pensat que *El senyor dels anells* amagava un missatge, una perspectiva sobre el món i l'home, que no podia ser comunicat amb imatges. Fins i tot, sempre he cregut intuir un sentit de caire religiós, que no he sabut mai interpretar del tot: Tolkien creia

realment en la veracitat del maniqueisme? Que l'univers, tal i com el coneixem avui, és el resultat de la lluita eterna entre dues forces oposades —la nit i el dia, el bé i el mal, el blanc i el negre— i que mai conclourà?. No sé per quina raó, dins la mitologia tolkiniana, que, com la de tots els pobles de l'antiguitat clàssica i dels nòrdics medievals, és fonamentalment politeista, hi trobo un missatge cristià. L'anell que porta Frodo, en el fons, no és massa diferent de la creu de Jesucrist i la benaurança que aconsegueixen un i l'altre, amb el seus grans sacrificis, plens de patiments físics i pèrdues irreparables —un donà la seva vida humana i l'altre perdé per sempre la seva estimada Comarca—, arriba per igual a tota la humanitat, sense importar les seves creences o la seva raça. Amagat sota un curiós politeisme, vaig descobrir un missatge profundament catòlic en la lluita dels petits hòbbits contra el *Goliat* del Mal.

Tolkien, John Ronald Reuel (1892-1973) no fou un escriptor professional. L'any 1937 publicà *El hòbbit* i *El Senyor dels anells* no apareix fins als anys 1954-1955; i es va guanyar la vida com a filòleg i professor de literatura anglesa medieval. Diuen que, des de ben petit, l'afició d'aquest geni filològic fou la invenció de llengües que ningú ha parlat mai, excepte els seus éssers fantàstics. Per a ell, escriure, crear l'univers de la *Tierra Media*: Mordor, Gondor, La Comarca, El regne Perdut... i tot l'univers mitològic que hi ha al darrera constituïa una altra forma de vida, diferent a aque-

lla que continuament ens posa condicionaments crematístics. L'any 1977, quatre anys després de la seva mort i justament el mateix any en què George Lucas realitza la *Guerra de les Galàxies*, els seus editors publiquen *Silmarillion*; aquesta obra constitueix una autèntica creació mitològica a imatge i semblança de les obres de la mitologia antiga: *La Cosmogonia* d'Hesíode o *La Iliada* d'Homer. Vull dir, si qualque cosa no va fer mai Tolkien amb la seva creació literària, és negoci.

Per tot això, a pesar d'haver vist tota la saga cinematogràfica de Peter Jackson sempre ho he fet amb una petita prevenció i, des del primer lliurament, m'ha perseguit el mateix interrogant: ¿Li hagués agradat, a Tolkien, la manera en què Jackson ha recreat visualment la *Tierra Media*; els inabastables boscos de Fangor i Lorien; les creacions urbanístiques de Rivendel, Edoras, Minas Tirith; els territoris del mal de Minas Morgul o la torre de Barad-Dûr; la disposició dels diferents exèrcits a l'hora d'entrar en combat, els rostres de Frodo, Gandalf, Gollum, Aragon, Legolas, Gimli, Arwen, Theoden, Eowin,... i tants i tants éssers fantàstics que habitaren dins la seva imaginació?. Molt possiblement, Tolkien hagués fet un gest d'assentiment i hagués dit que la imaginació és lliure i que cadascun dels seus lectors té el dret a imaginar-se els seus *elfs* o les *orques* així com més s'estimi. Que Peter Jackson, i tot el seu equip de producció, han fet una recreació fantàstica; però que, a pesar de d'haver fet grans





interpretacions, ni Ian McKellen és Gandalf, ni Elijah Wood és Frodo, ni Viggo Mortensen és Aragon. Quant al paisatge, si hagués volgut ambientar la seva obra a Nova Zelanda, tal vegada hagués emprat directament els mapes d'aquest país en lloc de dibuixar amb tota minuciositat les terres que van des de ERIADOR, cap a l'oest, fins a RHÛN i, cap al sud, fins a HARADWAITH.

En veure les tres pel·lícules, Tolkien hauria quedat meravellat per l'esforç que ha fet la indústria cinematogràfica per fer real el seu món: no han reparat ni en les despeses a l'hora dels efectes especials, ni en el temps del muntatge —les tres pel·lícules tenen una

durada superior a les nou hores—. El director ha intentat ser fidel en la seva interpretació fins a l'extrem que ha dedicat una pel·lícula diferent per cadascun dels volums que configuren el món èpic del *senyor dels anells*: "La Comunitat de l'Anell", "Les dues torres" i "El retorn del rei". Però els seus sentiments haurien estat contradictoris. "¿Haurà comprès tanta gent el veritable sentit de la meua història?". —S'hagués demanat—. "Perquè el món de la *Tierra Media* no es pot comprendre en tan poc temps... Jo sempre vaig dirigir la meua escriptura al silenci i al repòs d'un lector atent que llegiria les meves pàgines a l'amor d'un bon foc".

Es diu que la veritable força d'una narració èpica només és possible de copsar amb la lentitud que demana una lectura reposada, llegint, un i altra vegada, aquell fragment que ens ha arribat al fons de l'ànima. Per això el "cinema èpic", pròpiament dit, no existeix; i si qualcú vol emprar aquest qualificatiu per referir-se al setè art, mai és referirà a la tradició occidental contemporània. I, si realment li manca el sentit èpic a la creació de Peter Jackson, què dir de la poètica tolkiniana?. Tolkien no només fou un mestre en l'art de la prosa poètica (les seves descripcions de paisatges que no ha vist ningú o d'éssers extraordinaris que només visqueren dins els seus somnis tenen la capacitat d'emocionar el lector atent), sinó que l'autor sud-africà fou un autèntic poeta: al *senyor dels anells* podeu trobar més d'una cinquantena de poesies, amb una inspiració estètica més que manifesta. És una lírica que ens ajuda a conèixer l'ànima dels seus personatges i a descobrir la raó de ser del seu antic univers. A la trilogia cinematogràfica el sentit poètic l'aportaria Howard Shore amb una banda sonora esplèndida, són especialment emocionants "The Riders of Rohan" i "The King of the Golden Hall". Emperò Tolkien, tal vegada, ens hagués dit que la música que havia somiat pel seu regne tenia un ritme més antic i una melodia més aspra, fruit d'uns instruments que ja han deixat d'existir.

Com vegeu ens trobem davant de l'etern problema de com és possible traslladar el contingut d'un text d'un tipus d'expressió artística a un altre: ¿es pot transformar una poesia en prosa sense traïr el seu contingut? ¿Podem traslladar a imatges el món líric i èpic de Tolkien?. La meua resposta és que no... Que les obres de Tolkien i Jackson tenen poc a veure; com a màxim, comparteixen un lleuger aire de família; però si creiem que l'obra de l'escriptor és només un antecedent de l'ingenu maniqueisme de *Les Guerres de les Galàxies* —en certs moments del tercer lliurament de Jackson he tingut la sensació que *Darth Vader* es feia present—, no comprendrem en absolut la creació de Tolkien.

Per cert, el Senyor Obscur no és Bin Laden ni, encara menys!, Saddam Hussein). ■



Joan Bover

Mike Leigh va obtenir el reconeixement de públic i crítica l'any per mor de *Secrets and Lies* (1995), premiada amb la Palma d'Or de Cannes. Tant en aquesta pel·lícula, com abans i després (llevat del parèntesi de *Topsy Turvy* (2000), una cinta no estrenada mai a Palma sobre els autors d'òpera Gilbert i Sullivan), l'autor ha incidit en el retrat de la classe mitjana-baixa britànica, un poc, per entendre'ns, a la manera de Ken Loach, però sense l'aire pamfletari que de vegades té aquest darrer.

A *All or Nothing* (2002), Leigh situa la (inexistent) acció en un Londres irreconeixible, despullat de les seves icones més populars, amb la clara intenció de descontextualitzar els seus personatges d'un entorn massa concret, que pogués explicar la seva misèria, ni que fos en part, per causes històrico-culturals. El director apunta més aviat cap al capitalisme com a origen de tota una sèrie de problemes que acaben arrelant a la psicologia més íntima i personal de cada individu. Aquesta tesi no és tal, però, si tenim en compte que mai no s'exposa de manera clara i que la cinta prescindeix gairebé total-

ment de l'anàlisi, per centrar-se només en l'exposició. Leigh no fa cap discurs: es limita a mostrar els seus personatges perquè l'espectador hagi d'esbrinar els motius que els han duit al carreró sense sortida en què semblen trobar-se. ¿Les pistes? Una torrada a la qual no assisteix ningú, tuberries rovellades, finques descoscades, un mirall en forma de cor damunt un paper pintat inefable...

Fins aquí, res a dir. El problema no és que Leigh hagi renunciat a analitzar tot això (just al contrari de l'Arcand de *Les invasions bàrbares*). El problema, des del meu punt de vista, és que tampoc no ha volgut vehicular-ho a través d'una història i ha deixat que l'acumulació de desgràcies provocàs un suposat efecte catàrtic sobre l'espectador. Així, els 128 interminables minuts esdevenen un mo(n)strari completíssim de la classe baixa: la tediosa feina d'una netejadora de geriàtric, l'obesitat de tres dels quatre membres d'una família, un embaràs no desitjat, un deficient mental que s'autolesiona, dos accidents de trànsit, un infart, una parella d'alcohòlics, una preprostituta... Un sol d'aquests fets hauria pogut servir per bastir una pel·lícula més sòlida. El que veig jo, en canvi, és una cinta avorrida, reiterativa en algunes se-

qüències i, evidentment, amb un mateix to des del principi fins gairebé al final, en què el director i guionista esbossa una mena d'història quan ja és massa tard per despertar l'interès i la remata amb un final incoherent i increïble.

Queden, això sí, detalls remarcables, imatges senzilles que funcionen infinitament millor que qualsevol de les catàstrofes que ens mostren: l'expressivitat continguda d'Alison Garland encarnant la callada filla del matrimoni protagonista, el gest del taxista que desconnecta el mòbil i el transmissor de ràdio per escapar-se a veure la mar, el sarcasme de les rialles postisses que sonen en el televisor durant un sopar crispat...

Tot i que cal reconèixer la bona voluntat de l'autor i la seva valentia a l'hora de retratar una realitat amarga, ens trobam davant una nova pel·lícula sobre taxistes i caixeres de supermercat, que els taxistes i les caixeres de supermercat no veuran mai. Malgrat que som un gran defensor d'aquest tipus de cinema, de vegades em deman quin sentit tenen aquestes pel·lícules. Tal volta, només serveixen perquè, els esquerrans de segona amb pretensions intel·lectuals, juguem a crítics de cinema publicant articles a revistes locals. No ho sé. ■



José Tirado

EL ÚLTIMO HURRA (John Ford, 1958)

Aquest film del mestre Ford, que transcorre durant el període d'eleccions municipals a una localitat nord-americana, para especial atenció en l'enfrontament polític viscut entre el vell alcalde demòcrata, partidari del consens, i

el jove candidat a l'alcaldia, dirigit i controlat per un grup d'ancians polítics. Aquest últim, impulsat per la televisió, aconseguirà guanyar les eleccions i el derrotat alcalde es retirarà dignament del càrrec fins trobar la mort.

En aquest film, John Ford exalta amb evidència els interessos personals dels personatges, situant-los com el parà-

metre principal que dignifica l'home. Aquesta proposta tan dickensiana — pensem, per exemple, en la primigènia *Mr. Pickwick*— s'arrisca a no ser ben interpretada i caure en una anàlisi massa simplista. No obstant, els interessos individuals que Ford defensa són, en aquest cas, en benefici d'un bé comú: la democràcia nord-americana.

La lluita per defensar aquest fi té molt de *viacrucis*, d'entrega descarnada per aconseguir allò que es considera sagrat. Sense cap mena de dubtes, films com *El último hurra*, *The Sun Shines Bright* o *Dos cabalgan juntos* es construeixen entorn dels bons sentiments, entorn d'uns sentiments que, com ja trobem en la novel·la de Dickens esmentada anteriorment, té molt d'evangèlic, molt de bonaventura cristiana i, al mateix temps, de democràcia.

Però, probablement, allò que més enriqueixi el film, i que el faci encara més lloable sigui el context en què se situa. Els darrers anys 50 estan marcats per la problemàtica política: és el període Nixon, els anys de la caça de bruixes, la Guerra Freda i el creixement de la carrera armamentística nuclear, de manera que la pel·lícula de Ford s'eleva fins a la categoria d'utòpica esperança en què el protagonista intervé com a heroi. Així, la derrota del vell Skef-



fington no és tant una forma de jutjar el personatge, sinó més aviat la societat que l'envolta, una societat en la qual han decaïgut tant els valors tradicionals americans com la unitat nacional.

LA BELLA DE MOSCÚ (Rouben Mamoulian, 1957)

La bella de Moscú va ser l'última de les quinze pel·lícules que va rodar aquest director d'origen soviètic, autor també d'altres obres mestres com *El hombre y el monstruo* —la millor interpretació que mai s'ha fet del clàssic d'Stevenson *Doctor Jekyll y Mr. Hyde*— o *La feria de la vanidad*, el primer film rodat íntegrament en technicolor.

Mamoulian va formar-se entre París, Londres i Moscou, on va estudiar art dramàtic amb un deixeble d'Stanislavski, abans de començar a dirigir peces teatrals als Estats Units. Tot i ser originari del món escènic, Mamoulian només traslladaria al cinema la cadència musical i el ritme del teatre de Broadway, però mai va abordar els seus films des d'una concepció teatral, sinó més aviat explorant les possibilitats tant narratives com tècniques que oferia el nou mitjà.

Dins el gènere del musical, Rouben Mamoulian va dirigir peces com *Árame esta noche*, *El alegre bandolero* o *Summer Holiday*, però probablement la més interessant fos *La bella de Moscú*, una interessant versió del clàssic *Ninotchka*, que, tot i no superar la qualitat de l'original de Lubitsch, conté alguns dels millors moments de la història del musical entre un ancià Fred Astaire i una magnífica Cyd Charisse.

Com només saben fer els grans mestres del musical clàssic, Mamoulian no es limita a introduir números musicals enmig de la trama, sinó que fa avançar la història i l'evolució psicològica i sentimental dels personatges a partir d'un seguit de balls i coreografies que, inspirades en la partitura de Cole Porter, presenten la història de l'agent soviètica Ninotchka Yorsenkoch, enviada a París pel Comitè de les Arts Soviètic amb la intenció d'investigar les activitats d'un important compositor rus que es nega a abandonar la capital francesa. El compositor intentarà seduir Ninotchka amb



TÉ Y SIMPATÍA (Vincente Minnelli, 1956)

El productor de la MGM Pandro S. Berman va oferir a Vicente Minnelli dirigir l'adaptació de l'obra teatral homònima, probablement una obra massa arriscada per la seva època, ja que sota, els problemes del protagonista, s'amagava un clar conflicte d'identitat sexual, provocat per la impossibilitat de reconèixer la seva suposada homosexualitat.

Minnelli va acceptar participar en el projecte, com a director, i que Robert Anderson, l'autor de l'obra teatral, signés el guió del film. En aquesta època, els creatius de Hollywood encara havien de fer front a l'inafel·lable codi Hays,

el luxe del món capitalista, tot i el convenciment socialista de la noia.

El film, d'una brillant elegància i un destacat estilisme, conté grans moments de dramatisme, com aquell en què Cyd Charisse interpreta "Silk Stockings", tema que dona origen al nom original del film.

Lamentablement, aquesta seria la darrera pel·lícula d'un director que, potser pel seu caràcter difícil i la seva independència creativa, fou ràpidament rebutjat pel sistema de les majors. Així, Mamoulian acaba sent substituït per Otto Preminger en el rodatge de *Laura* i *Porgy and Bess*, per Michael Powell a *Corazón Salvaje* i per Mankievitz a *Cleopatra*.

Party Girl, darrera pel·lícula americana de Ray abans de marxar a Europa, és probablement el film més personal de l'autor, tot i que ell no la considerés mai la seva millor pel·lícula...



fet que propicià la inserció d'un pròleg i un epíleg massa moralitzant, així com l'edulcorament de la trama, especialment en aquelles seqüències que feien evident referència a l'homosexualitat del protagonista. Així, el drama no obeeix tant a la dificultat d'enfrontar-se a la seva condició dins una societat tancada com l'americana dels anys 50 — com molt bé ha reproduït més recentment el Todd Haynes de *Lejos del cielo*— sinó més aviat com una problemàtica de manca de virilitat i estima.

Tot i així, per exemple, la censura espanyola no va autoritzar l'estrena de la pel·lícula fins 13 anys després d'haver estat realitzada i només va poder exhibir-se en comptades sales del que aleshores s'anomenava cinemes d'Art i Assaig.

Els primers quaranta minuts del film són impecables, ja que conjuguen sobrietat i eficàcia, ofereixen un interessant retrat de l'opressiu context que envolta el protagonista. No obstant, a partir de mitja cinta el film va perdent força. La interpretació dels actors, fins aleshores justa i plena de matisos, acaba dirigint-se

cap un dramatisme massa evident, massa exagerat, més encara quan, als darrers deu minuts de metratge, són subratllats per uns efectes visuals gairebé expressionistes. Així apareix, de sobte, el Minnelli més efectista i fantasiós, que durant la primera part del film havia sorprès per la seva tendència realista.

PARTY GIRL (Nicholas Ray, 1958)

Party Girl, darrera pel·lícula americana de Ray abans de marxar a Europa, és probablement el film més personal de l'autor, tot i que ell no la considerés mai la seva millor pel·lícula, perquè discrepava sobre el muntatge final, el ritme i la partitura, i l'excessiva supeditació al guió de George Wells, un dels guionistes intocables de la Metro. De fet, la Metro no confiava gaire en el film, i simplement va acceptar produir-lo per aprofitar el contracte que tenien filmat amb Cyd Charisse i Robert Taylor. Afor-

tunadament, aquesta acabaria sent la millor interpretació de tota la carrera de Taylor.

Party Girl, basada en un relat inèdit de Leo Katcher, narra la història d'amor entre Thomas Farrell, un advocat al servei d'un dels gàngsters més poderosos del Chicago dels anys 30, i Vicky, una magnífica Cyd Charisse en el paper de corista i "animadora" de festes privades. L'amor entre tots dos trobarà un gran obstacle quan el fiscal pretengui que Thomas testifiqui en contra del gàngster, i aquest amenaça amb desfigurar el rostre de la seva amada si accepta fer-ho.

Sense cap mena de dubtes, *Party Girl* és un autèntic film negre: conté tots els personatges habituals i els conflictes propis del gènere de gàngsters, amb l'afegit d'estar travessada de dalt a baix pel manierisme de Ray. Així, *Party Girl* és al cinema negre el mateix que *Johny Guitar* al western: la millor subversió de les coordenades tradicionals. Però, com sempre succeeix als films de Ray, s'adhereixen a un o altre gènere, les se-

...Tú y yo té molt de comèdia lleugera, però quan un la veu no pot evitar la dolorosa sensació d'assistir a un tràgic melodrama en què no hi ha espai per l'excés, ni tan sols en els moments finals...



TÚ Y YO (Leo Mc Carey, 1957)

ves pel·lícules són sempre autèntics melodrames. Tot i que el film combini magnífics moments musicals amb d'altres totalment violentes, no deixa de ser una obra romàntica, sensual. *Party Girl* és doncs una apassionada història on l'amor ajuda a redimir els personatges de vida turbulenta per permetre'ls començar junts una vida digna. Així, en aquesta simfonia de gran bellesa l'amor acabarà triomfant sobre la corrupció.

Cal destacar, entre altres coses, els primers plans rodats amb Cinemascope com només Ray sabia fer-ho, certs diàlegs memorables i un magnífic ús dramàtic del technicolor. Ray mateix definia *Party Girl* com una pel·lícula en vermell i verd. El vermell "fa sentir una emoció real per la noia; el verd, dóna una pal·lidesa als personatges desagradables".

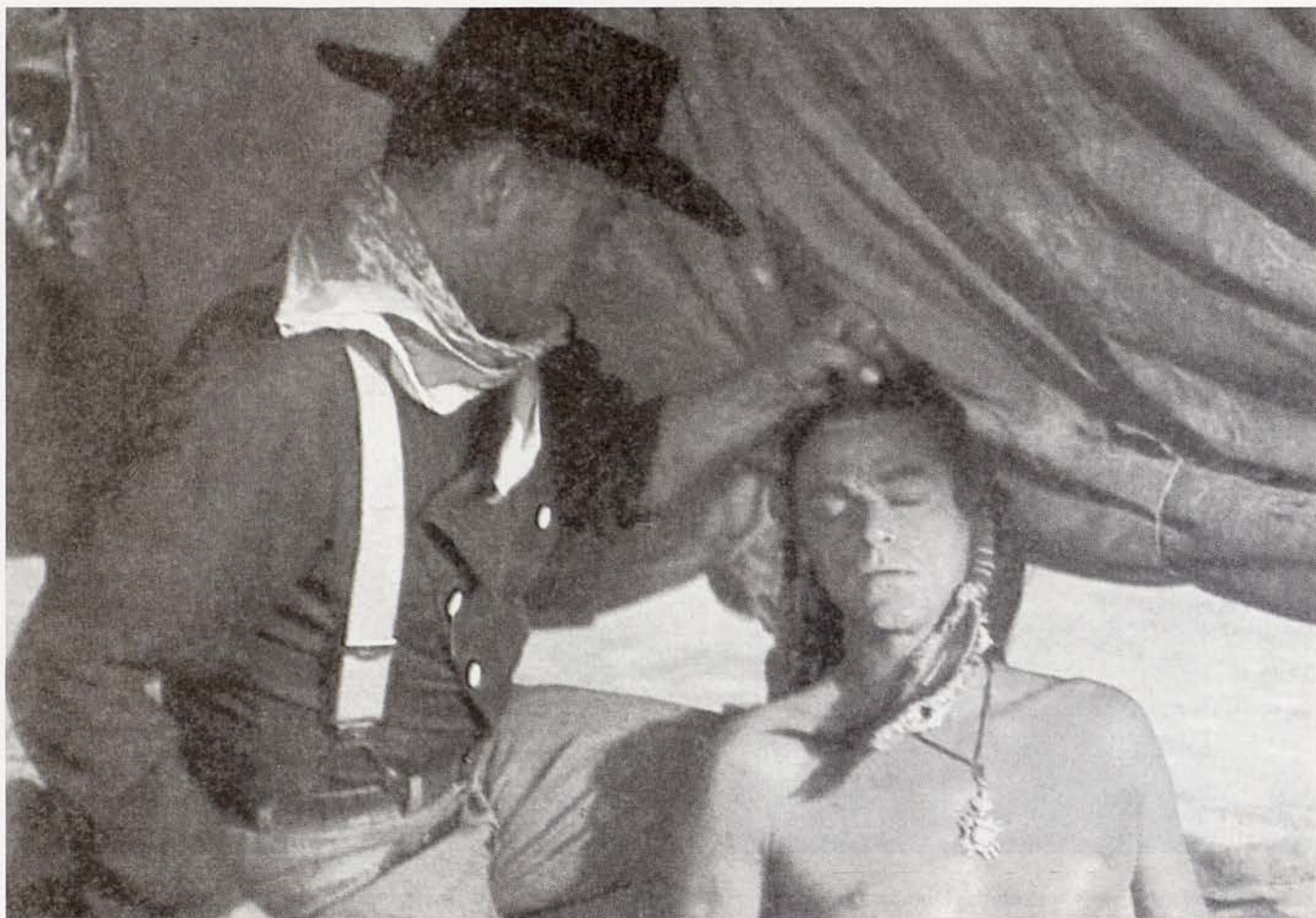
Party Girl, traduïda a Espanya com *Chicago, años 30*, és una obra mestra que el temps ha revaloritzat, gràcies, probablement, a l'aclamació portada a terme pels joves de la *nouvelle vague*.

Leo Mc Carey va rodar *Tú y Yo* primer el 1939 i, gairebé vint anys després reelaborà el guió per fer una altra versió. Sense dubte, la millor de les tres obres, comptant també el *remake* que Nora Ephron va rodar en 1993 —*Algo para recordar*— sigui aquella segona versió que Mc Carey rodà l'any 1957 amb Cary Grant i Deborah Kerr.

Durant un creuer per Europa, la cantant Nicki Ferrante i el *playboy* Terry McKay viuen un idil·li tan romàntic com impossible: tots dos estan compromesos, així que, un cop acabat el viatge, hauran de retornar a les seves antigues vides. Tot i així, la parella decideix posar a prova la força dels seus sentiments pactant trobar-se, mig any després, a l'última planta de l'Empire State Building. Per culpa d'unafortunat accident, ell esperarà sol a la terrassa de l'edifici pensant que Nicki mai no es presentarà i que l'ha oblidat per sempre.

Abans de rodar *Tú y yo*, Mc Carey havia estat essencialment un director de comèdia, tot haver realitzat també alguna incursió en el drama i, fins i tot, en el cinema pamfletari anticomunista. En aquesta ocasió, el director combina magníficament una primera part de comèdia romàntica lleugera amb el profund drama que governarà la segona part del metratge. I, evidentment que *Tú y yo* té molt de comèdia lleugera, però quan un la veu no pot evitar la dolorosa sensació d'assistir a un tràgic melodrama en què no hi ha espai per l'excés, ni tan sols en els moments finals, ja que l'impagable *happy end* no pot més que apuntar cap a l'esperança. La dèbil Deborah Kerr, tombada sobre el sofà comenta al seu amant "Si tú puedes pintar, yo podré andar: todo es posible".

Aquest sigui probablement, juntament amb el memorable moment que transcorre a Villefranche, el millor moment d'aquest drama contingut, equilibrat, marcat per un terrible sentiment de fragilitat, malenconia i emoció. *Tú y yo* és una obra tan elegant que prefereix els petits detalls a la passió exaltada. ■



Raimon Rodríguez

Un dia d'aquest any que ara acaba, vaig anar a un cinema de Barcelona, en el qual contínuament fan reposicions. Aquell dia era el torn d'un dels meus directors predilectes, feien *Centauros del desierto* (*The Searchers*) de John Ford. Quan la pel·lícula acabà, a la porta de la sala, vaig coincidir amb una parella d'uns 50 anys, la dona li havia demanat a l'home què li havia pascut, la pel·lícula; l'home després de bufar va dir: "Com sempre en els westerns nord-americans, l'acció està bé però el director és un racista" "Racista, racista, racista." Aquella maleïda paraula no va deixar de repetir-se dins el meu cap durant tot el camí de tornada a casa. No era la primera vegada que algú havia criticat John Ford de racista, però sí que era la primera que algú ho feia i jo tenia l'oportunitat de defensar el meu idolatrat director (les altres crítiques eren articles d'antigues revistes cinematogràfiques), però no vaig poder, no trobava

arguments de pes, arguments purament cinematogràfics per rebatre aquelles incriminacions, que normalment tan sols es basaven en fets de la trama, de coses que havien dit o fet els personatges protagonistes. És clar, si la pel·lícula tracta del punt de vista d'uns personatges irreflexius (autòmats), plens d'odi i de venjança perquè els indis han mort els seus éssers més estimats, no és sorprenent que aquests personatges diguin pestes dels indis i els vulguin matar.

Uns dies després vaig fer-me amb una còpia en vídeo de la pel·lícula, i, disposat a trobar-hi la prova que confirmés la meua intuïció, vaig mirar el film diverses vegades. Cada cop que la veia, tenia més arguments per dir que John Ford era genial, els seus detalls perfeccionistes, la seva llum immillorable, les seves composicions, la música... Però res que defenses el que jo volia demostrar. Em vaig donar per vençut, i vaig tornar la pel·lícula a la videoteca de l'escola de cinema en què estudiï. Vaig pensar que

potser, més endavant, trobaria una altra pel·lícula en què John Ford hauria deixat impregnats més aspectes de la seva visió moral del món.

Van passar els dies, i ja tenia quasi oblidat el tema, quan un dia, a classe, ens van passar un exemple de *Centauros del desierto* per parlar-nos de moviments de càmera, de sobte em vaig asabentar. "Les portes!". Com no se m'havia ocorregut abans? Com molt bé sabran els qui hagin vist la pel·lícula, el primer pla es d'una porta que s'obre amb les frontisses a la part dreta del marc, i l'últim pla de tots és el d'una porta que es tanca amb les frontisses a la part esquerra. És evident que Ford volia dir alguna cosa a través d'aquelles composicions tan rebuscades. Les portes, a la pel·lícula, havien d'estar carregades de significats, no només el de la comunitat a un costat de la porta (dins la casa) i John Wayne fora, com la figura de l'home solitari, l'autoexclòs. Vaig anar fent memòria i vaig recordar que

John Ford sentia un gran respecte pels indis de les reserves amb qui treballava a les seves pel·lícules; de fet, el respecte era mutu; els indis de la tribu dels navajos el van arribar a adoptar, l'anomenaven Natani Nez (que significa soldat alt)



la pel·lícula estava plena de portes en composició, no tan sols les que emmarquen la pel·lícula. Quan Ethan Edwards (John Wayne) troba la seva molt ben suggerida examant, la mare de la família, Marta, el veiem enquadrat en composició per la porta de la destruïda casa. Dins, intuïm la presència del cadàver de Marta, la representació de la comunitat a la qual pertanyia, per defecte, Ethan, i de la qual s'autoexcloïa. Fora, a l'altre costat de la porta, el protagonista enfonsant-se en la ràbia i el dolor.

Més endavant, quan el jove Martin i Ethan ja han iniciat la llarga recerca de l'única supervivent del desastre, coneixen una jove índia, Luc, un personatge traçat amb caràcter còmic a l'inici. Martin, en un intercanvi de negocis mal entès, adquireix Luc com a esposa, quan ell tan sols pensava que havia comprat una manta per refugiar-se del fred. Al final, però, el personatge adquireix gran quantitats de dramatisme, quan després d'haver fuit, la retroben en un campament d'indis aïllat per l'exèrcit nord-americà, dins una tenda (casa) índia. Ella és morta i John Ford repeteix de forma molt similar la composició de la porta; observant els homes lluitadors amb ganes de venjança, i al terra la dona morta, la comunitat destruïda per aquelles mateixes ganes de venjança. El que succeeix és que ara la dona, la comunitat arrasada es la índia, i, per expressar-ho, el director ha decidit igualar les situacions al màxim, des del punt de vista de la composició, expressant que tant és l'indi que mata la família blanca, com el blanc que mata la família índia. De fet, recordant els dos grans assassins autòmats, el protagonista (Ethan) i l'antagonista (l'indi Cicatriz), estan equiparats amb diversos aspectes, com l'atrezzo: la barra de fusta de què pengen les cabelleres dels assassinats per Cicatriz recorda molt visualment la tela a tires que pengen de la escopeta d'Ethan. I també alguns dels moviments que fa Ethan amb la seva arma, són repetits de

forma idèntica per Cicatriz. Com per exemple el que fa Ethan quan arriba a cavall i veu el ranxo de Marta en flames, és clavat al que fa Cicatriz quan inicia l'atac contra la primera expedició, en cercar les filles segrestades.

Bé, a fi de comptes, a qui digui que John Ford és un racista, podré rebatir-li l'acusació amb fets cinematogràfics, com són les composicions o l'atrezzo.

Ja que sóc de la teoria que un director no té per què sempre parlar a través dels seus personatges. Basta que parli amb les composicions, amb la llum, amb la música, amb les eines cinematogràfiques que té al seu abast; amb elles, el director esculpeix la seva visió personal del món. John Ford sentia un gran respecte pels indis de les reserves amb qui treballava a les seves pel·lícules; de fet, el respecte era mutu; els indis de la tribu dels navajos el van arribar a adoptar, l'anomenaven *Natani Nez* (que significa soldat alt). John Ford no era racista, i, per tant, les seves pel·lícules no ho són. ■



Marti Martorell

ÊTRE ET AVOIR (SER Y TENER)

Gràcies a l'empenta d'*En construcció* (José Luis Guerin, 2001) i *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2003), el cinema de caire documental arriba amb més freqüència als cinemes comercials de Mallorca després de molts d'anys d'haver de recórrer a sales alternatives on projectar-se molt temps després d'haver-se estrenat oficialment. Gràcies a aquesta nova tendència, els espectadors de Mallorca (i m'agradaria pensar que també els de la resta d'illes, però crec que això és ser excessivament optimista) no hem hagut d'esperar mesos o viatjar a Barcelona o Madrid per poder veure aquesta nova mostra de cinema documental. Esper que aquesta predisposició continuï present i que no només sigui una conjuntura temporal.

Être et avoir és el resultat de l'experiència de voler mostrar la manera com funciona un grup d'alumnes de primària de diferents edats que comparteixen una mateixa aula i un sol professor, en una petita escola situada a la zona agrícola de l'interior de França, i Nicolas Philibert aconsegueix amb la setena pel·lícula que dirigeix desdibuixar completament la idea que el gènere documental no té una estructura narrativa: l'esforç d'un dels

alumnes més petits per aconseguir escriure bé les vocals és presentat com si fos un repte al llarg de tota la pel·lícula i, d'altra banda, es mostra en diferents moments com els problemes de salut d'un familiar afecten un dels alumnes més grans que és a punt de passar a l'institut.

Un gran mèrit és també fer invisible l'equip de rodatge que grava els infants: no hi ha gaire mirades fugisseres dels alumnes a la càmera, que fan que l'espectador s'adoni que «qualque cosa» s'hi interposa mentalment. A més, especialment, sap transmetre la passió i dedicació amb què el professor fa la feina. I, com que és a punt de jubilar-se, l'escena en què s'acomiada d'una de les darreres tandes d'alumnes que ensenyarà crea un sensació de desfici que, paradoxalment, millora tot el conjunt.

THE LAST SAMURAI (EL ÚLTIMO SAMURAI)

He de reconèixer que el motiu principal que em va fer anar a veure aquesta pel·lícula va ser la fotografia, encarregada en aquest cas a John Toll, un dels operadors de càmera actuals que encara defensa l'ús de lents anamòrfiques per aconseguir treure el millor profit del format Panavision, un sistema, desgraciadament, en desús avui dia. I el resultat final és que no en vaig sortir gens decebut: els magnífics paisatges de Nova Zelanda que ens fan creure que som al Japó del segle XIX es poden projectar en una gran pantalla





sense cap limitació visual, una restricció que sí que pateix el format super35, que en pantalles més grosses perd molta de resolució. A John Toll es deu també, per exemple, la magnífica fotografia de *The Thin Red Line*, de Terrence Malick.

Altrament, Edward Zwick recrea amb les escenes de la batalla final l'estil pictòric de les de *Ran*, un homenatge que també es va poder veure a *Hero*, de Zhang Yimou. No debades, el productor cap i actor protagonista, Tom Cruise, va declarar que era un gran admirador de les pel·lícules de samurais d'Akira Kurosawa.

Respecte de la història, se sent un cert regust de *Gladiator* (el guió és de John Logan en ambdós casos), a més d'unes visions més aviat maniquees sobre el poder i la lluita entre tradició i modernitat. En definitiva, un guió que compleix expectatives, però que no arriba a destacar sobre la mitjana de la producció cinematogràfica present. Un consell: si pot ser, evita la versió doblada, perquè el doblatge dels personatges japonesos, especialment el de l'emperador, és ridícul.

IMPOSTOR (INFILTRADO)

Creat com un curtmetratge l'any 1996, el director Gary Fleder va rebre

l'encàrrec de convertir-lo en llargmetratge, però un seguit de problemes van fer que s'estrenàs finalment l'any 2002. A aquests sis anys se n'hi ha d'afegir dos més, perquè la productora Miramax i la distribuïdora Lauren es posassin d'acord en la data de l'estrena espanyola. En total vuit anys... una espera que realment no ha valgut la pena, perquè *Impostor* podria haver estat bé com a curt, però no aguanta gens bé unes situacions allargassades que et fan desitjar que les butaques de la sala es transformin en llits.

El guió parteix d'un relat breu de Philip K. Dick (tres han estat les pel·lícules, basades en obra seva, realitzades en poc més d'un any mig: *Minority Report*, de Steven Spielberg; *Impostor* i *Paycheck*, de John Woo, tot just acabada d'estrenar) i, durant la primera mitja hora, reflecteix molt bé la temàtica que més preocupava l'escriptor: el problema de la identitat personal en un futur governat per l'Estat totpoderós que fa servir la tecnologia com a jou del «ciutadans».

No obstant això, quan es comença a resoldre tot per la via de persecucions que no acaben mai, la sensació de *déjà vu* d'altres produccions de ciència-ficció de sèrie Z no desapareix fins a un final que potser intenta tornar a l'esperit de Dick, però esdevé un es-

forç que en aquest punt de la pel·lícula ja és inútil.

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA

Ara que fa tot just trenta anys de l'estrena d'aquesta pel·lícula, s'ha decidit tornar-la a projectar als cinemes una altra vegada. Però una decisió presa per una persona amb molta de vista ha fet que només se n'hagin repartit sis còpies per tot l'Estat, la qual cosa ha suposat que ni tan sols a Mallorca s'hagi arribat a programar. Per ventura d'aquí un mes o dos tindrem la sort de poder-la veure a qualche sala, però, mentrestant, haurem de recórrer a reproduir-la amb DVD o vídeo, dues edicions penoses que, per acabar-ho de rematar, no fan gens llarg perquè són uns productes que se senten malament i que presenten, a part d'una colorimetria pèssima, un contrast pobre.

Malgrat tot, la primera pel·lícula dirigida per Víctor Erice afortunadament està per damunt d'aquests fets i ens descobreix, amb la mirada innocent d'una nina, Ana, la buidor d'una existència marcada profundament per la guerra tot just acabada: un pare més preocupat per les abelles que per sa dona i les filles; una mare que intenta saber què ha passat amb el seu antic amant. Però *El espíritu de la colmena* també revela el poder d'abstracció del cinema: amb la projecció de *Frankenstein*, la versió dirigida per James Whale el 1931, Ana s'obre a un nou món que intenta aplicar a la realitat i, així, el maquis que s'amaga en una caseta abandonada esdevé als ulls de l'infant el monstre creat pel doctor Frankenstein que cerca simplement algú que l'accepti.

Encara més enllà, el director recrea un món tancat en què la casa, presentada com un abeller pel joc de llums que fan els vidres grocs, n'és el màxim exponent i es pren tot el temps necessari per rodar escenes llargues a les quals sembla que són al·lèrgics gran part dels realitzadors d'avui dia. I és en sentir aquests pel·lícula que un se sent afligit per no haver pogut veure la versió cinematogràfica de la novel·la *El embrujo de Shangai* dirigida per Víctor Erice. ■



Romà Gubern

El cinema negre, en part, és un fruit de la immigració dels operadors centreeuropeus, alemanys sobretot, cap a Hollywood. Aquesta immigració comença els anys vint, quan la Paramount i la Metro comencen a importar tècnics professionals—entre ells Murnau o Lubitch—i l'escola fotogràfica americana en bona part, és deudora de la tècnica alemanya. Concretament el *tràveling* s'instaura al cinema de ficció de Murnau *El último* (1924). El *tràveling* ja existia, sobretot en el cine documental, en què es posava la càmera en un cotxe o en el ferrocarril i feien uns grans *tràvelings*. Però al cinema de ficció el *tràveling* era extraordinàriament tímid, per raons explicables.

Aplicat al cinema de ficció, creava una sèrie de problemes nous per als cineastes, com eren coordinar el moviment de la càmera i el moviment dels actors, i, a més mantenir, un camp de llum homogeni a tot el trajecte, a tot l'itinerari.

Els estudis UFA de Berlín van permetre Murnau inaugurar el *tràveling* com a norma. Precisament va ser un productor alemany, Erich Pommer, establert a la Paramount, el que va començar a implantar l'ús del *tràveling* al cinema americà de ficció. És molt interessant saber que els estudis americans tenien consciència que el cinema europeu era més sofisticat tècnicament: en la seva llum, en l'ús de càmera, en el muntatge, efectes de trucatge. Els es-

tudis de Hollywood convocaven passis privats per als seus operadors, muntadors i maquilladors per projectar les pel·lícules arribades d'Europa: soviètiques, alemanyes, franceses..., perquè poguessin copiar els trucs que feien els europeus. I, naturalment, les pel·lícules d'avantguarda servien per "domesticar" aquestes formes atrevides d'enquadrament, d'angulació, que feien els europeus. Les *majors*, que feien comèdies i *westerns* de consum, aprenien del cinema europeu.

Com deia, una sèrie d'operadors venien de l'*expressionisme alemany*, una escola basada en els efectes de contrast de llum, de matisos. Aquest llenguatge de contrallum, de les llums allargades,

Gilda és una pel·lícula extraordinàriament brillant de Charles Vidor, de l'any 1946. Faig classes de guió, a més d'història del cinema, i quan parlo dels diàlegs sempre recomano als alumnes que se la mirin, perquè té uns diàlegs brillantíssims

estirades, dels claroscurs, tot això ve d'Europa central, d'Alemanya, i s'inse-reix, per exemple, en la fotografia ex-traordinària d'un grandíssim operador, com Nicholas Musuraca, a *Retorno al pasado*, en què hi ha un ús prodigiós de la llum i de l'ombra.

Un altre element professional són els guionistes, alguns dels quals perseguits pel *macarthisme*, que escrivien amb pseudònim o escrivien guions des de Mè-xic: Dalton Trumbo —un dels més cone-guts— va emigrar a Mèxic i va escriure una vintena de guions per a la indústria, sota diferents pseudònims. Per tant, el sector més progressista de Hollywood eren els guionistes, que donen una visió crítica i pessimista.

I finalment, un nou *star system* molt marcat. El personatge més emblemàtic va ser Humphrey Bogart.

Ja durant els anys trenta, el Departament de Justícia americà estava molt preocupat —està molt documentat,— perquè els actors que feien de gàngsters, com James Cagney o Edward G. Robinson eren molt populars. Perquè eren una mala escola per al públic, per a la joventut. L'any 1937, es va adreçar a les grans productores —sobretot a la Warner Bros, que era la que feia més pel·lícules de gàngsters, demanant-li que, de tant en tant, aquests actors fessin de policies o de fiscals. Hi ha una pel·lícula, extraordinàriament rara —es deu haver fet alguna vegada per televisió—, *Marked women (Mujeres marcadas)* del 1937, en què Humphrey Bogart fa de fiscal i no te'l creus. Bogart il·lustra perfectament aquest nou arquetip de l'anomenat *bad good boy* —contradicció—, és *bad* (dolent) perquè és un *outsider*, un rebel, es revolta contra la societat. Però, naturalment aquesta rebel·lia neix de la puresa interior, íntima (*good*). Per tant, és el dolent simpàtic amb el qual ens identifiquem perquè és comprensible.

Igual fa de detectiu, *El halcón maltés*, com de gàngster a *El último refugio*. Hi ha una pel·lícula emblemàtica en aquest gènere, que és *Cayo Largo*, del 1948, en què Huston té una idea brillantíssima: enfronta l'antic gàngster de la depressió Edward G. Robinson amb Humphrey Bogart. Robinson està retirat a Cuba, i intenta tornar als Estats Units; Bogart fa de personatge positiu,

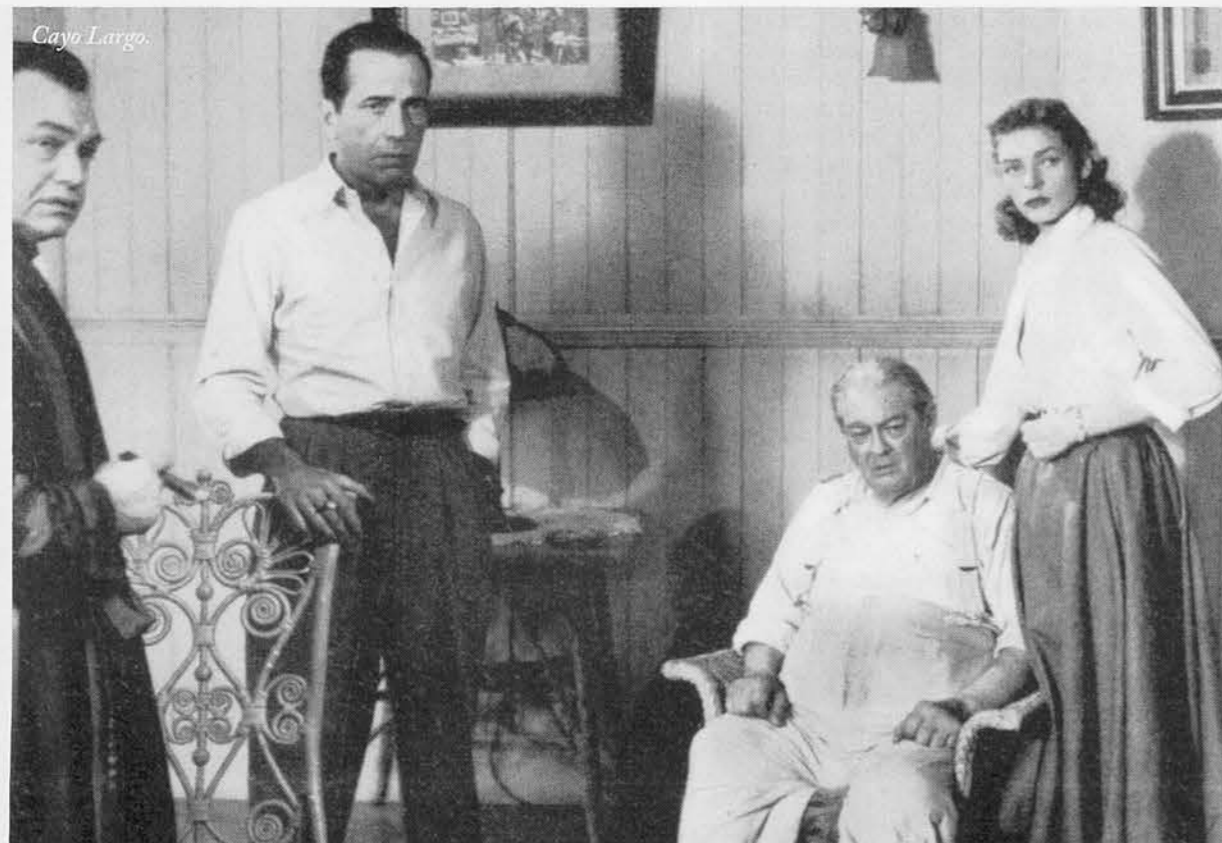


Gilda.



Encrucijada de odios.

El cinema negre va irradiant una influència mundial. De fet, trobam cinema negre al cine japonès, Akira Kurosawa té una pel·lícula extraordinària dels anys quaranta, *El perro rabioso* —cine negre pur; Carol Reed —director injustament oblidat, perquè era grandíssim— *El tercer hombre* està impregnada de l'estètica negra



entre cometes. És un enfrontament mític pels que som cinèfils, carregat de sentit i de connotacions.

El cicle, s'allarga i s'estira i encara dura —ara tenim Tarantino—; encara que l'època daurada es consideri generalment closa amb *Sed de mal*, l'última gran pel·lícula, el 1958, extraordinària; en què, per cert, el policia —ja no és un detectiu privat, sinó un policia oficial— és un personatge canalla, Hank Quilan, que interpreta Welles mateix. El que passa és que també te l'explica, no és esquemàtic. Welles t'explica per què fabrica proves falses per condemnar els que persegueix.

El cinema negre va irradiant una influència mundial. De fet, trobam cinema negre al cine japonès, Akira Kurosawa té una pel·lícula extraordinària dels anys quaranta, *El perro rabioso* —cine negre pur; Carol Reed —director injustament oblidat, perquè era grandíssim— *El tercer hombre* està impregnada de l'estètica negra. Fins i tot s'ha dit alguna vegada que la seqüència final, la de les clavegueres, va ser dirigida o inspirada per Orson Welles. A França, tenim Jean-Pierre Melville amb una pel·lícula



La dama de Shangai.

La mitologia negra és la de la inseguretat, de l'angoixa, del perill. La idea d'un cervell omniscient que ens protegia s'ha acabat; som en un univers en què tot és inestable, en què, a cada cantonada, hi ha un perill



Mr. Arkadin.

com *Samurai*. I, fins i tot, a Espanya tenim un cas interessant, a Barcelona; el d'Iquino, amb una sèrie, començant per *Apartado de correos 1001*, en què hi ha un intent de fer un cinema negre local.

Per tant, veiem que el cinema negre és una reelaboració romàntica d'una tradició realista. La mitologia policial tradicional de la novel·la i el cine era la mitologia de la seguretat, sempre hi ha un detectiu: un Sherlock Holmes, un Pare Brown... que els protegeix, fent veure que estan en bones mans.

La mitologia negra és la de la inseguretat, de l'angoixa, del perill. La idea d'un cervell omniscient que ens protegia s'ha acabat; som en un univers en què tot és inestable, en què, a cada cantonada, hi ha un perill. Visió pessimista de l'ésser humà, bastant coherent amb la proposta de Sigmund Freud: l'ésser humà no és un àngel, sinó més aviat un dimoni.



Recuerda.

Per il·lustrar aquesta visió, he fet una cinta amb una sèrie de fragments. Els dos primers que veurem són per il·lustrar els aspectes formals i estètics del cinema negre en l'ús de la llum, angulació de la càmera. Primer, el començament d'*Encrucijada de odios* d'Edward Dmytryk del 1947; les imatges són tan eloqüents que no fa falta comentar-les; la llum extramadament angulada, mai no veiem els personatges sencers, mai les cares; veiem ombres.

Ara anirem a veure un fragment de *Mr. Arkadin* d'Orson Welles del 1955, que es va rodar al port de Barcelona, encara que l'acció figura que és al port de Nàpols. Si teniu present el port de Barcelona podreu reconèixer-ho. Orson Welles era un mestre de la llum —és redundant que ho digui—, de la llum i de l'angulació de la càmera (vídeo). Això ho fa molt Welles; a mesura que el personatge es va allunyant, l'ombra es fa

més gegant. Els famosos contrapicats. Amb capes molt grans per disimular el paisatge urbà; aquestes dues seqüències que he triat serveixen per il·lustrar la construcció visual, plàstica de l'univers negre. Es fa a través del punt de vista de la càmera, de l'enquadrament —picat, contrapicat— i de la llum molt contrastada, les ombres que s'allarguen.

Hi ha un llibre clàssic d'un operador rus, Vladimer Nilsen, un llibre massa oblidat, fonamental: *The cinema as a graphic art* (*El cinema com a art gràfica*). Diu que el cinema contemporani s'ha oblidat una mica, del fet que, a part d'explicar històries, naturalment, és un art gràfic. Jo crec que, quan veiem les pel·lícules de Murnau, les de Welles, és quan ens adonam que hem de rescatar el cinema com una art gràfica. Un llibre clàssic publicat als anys cinquanta —em sembla recordar; veient aquestes imatges, podem comprovar que per crear un

Gilda, entre altres coses, no és més que una posada al dia, una reformulació del famós triangle edípic. Gilda, per altra part, té una gran astúcia de construcció...



Gilda.

clima, per crear una tensió emocional, no hi ha res com la llum i el punt de vista de la càmera.

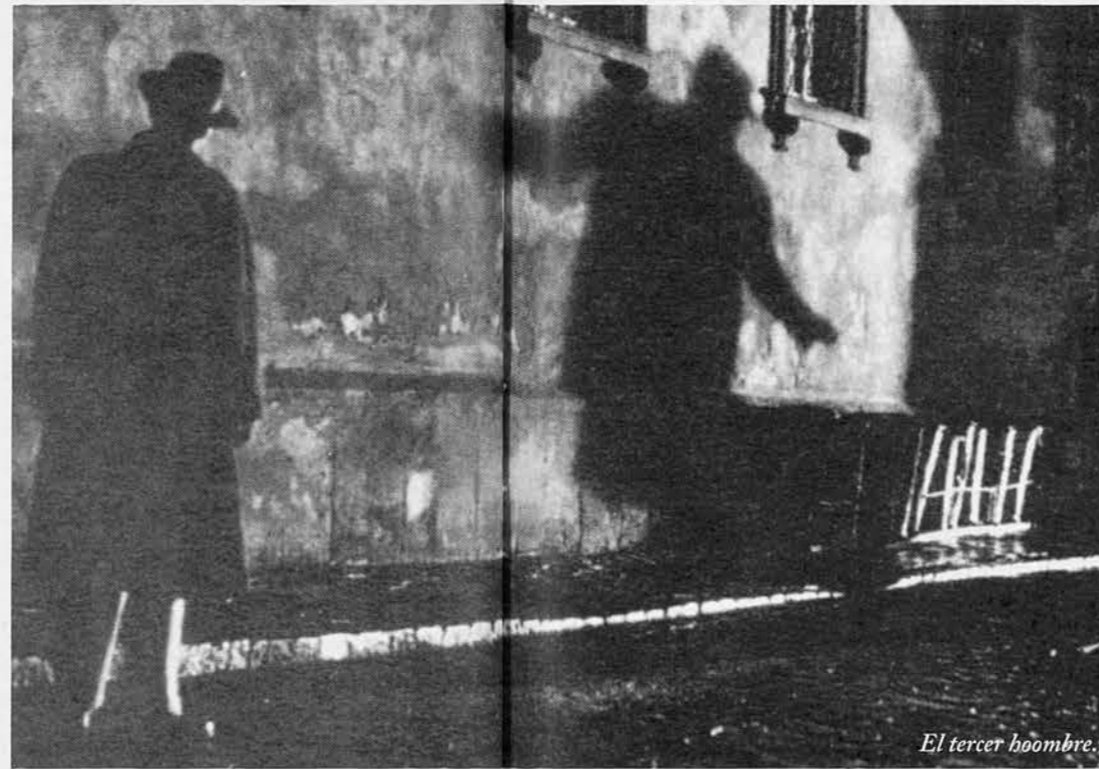
En el cas de *Mr. Arkadin*, he dit abans que es va rodar al port de Barcelona. Com que Welles havia de dissimular elements que no li convenien, va col·locar aquestes capses tan grans, posades expressament per tapar, per ocultar. Perquè el cinema no es sols mostra sinó que també oculta. Veieu que hi ha plànols amb l'eix desnivellat, moltes angulacions contrapicades—Welles era famós, des de *Ciudadano Kane*, pel punt de vista baix, contrapicat— i això crea un clima d'instabilitat emocional.

El segon bloc d'escenes que he triat, són sobre el tema de la psicoanàlisi, la identitat i totes aquestes qüestions existencials. Per començar, veurem dos fragments de *Recuerda* de Hitchcock. No va ser la primera vegada que la psicoanàlisi va ser present al cinema. Si teniu memòria cinèfila, recordareu que el director alemany Parst, va fer l'any 1924 *Secretos de un alma*, que, amb l'ajuda

del doctor Karl Abram, deixeble de Freud, il·lustrava un cas d'impotència sexual—una pel·lícula difícil de veure perquè no circula massa—. Hi ha una història molt divertida: sabeu que, a Freud, no li interessava gens el cinema, tot i que de vegades fa en metàfores, del cinema, quan es projecta la imatge de la consciència. Però no era cinèfil.

Expliquen les cròniques que, quan Samuel Goldwin, el pare de la Metro, va voler fer una pel·lícula que es deia *Amores célebres o famosos* va enviar-li una carta, demanant a Freud si podia col·laborar en el guió. Freud ni li va contestar, ho va considerar una collonada immensa.

Recuerda (1945) va ser la primera pel·lícula popular moderna—del cinema sonor—, que parlava dels traumes i dels complexos, que és fruit, com he dit abans, de les neurosis de guerra que es posen de moda per la divulgació popular, per revistes com *Readers Digest*. Comencen a explicar el que és un complex, un trauma, una neurosi, Edipo... i la



El tercer hombre.

La dama del lago... es demostra que aquesta experiència límit de la càmera subjectiva en primera persona és una mena d'exercici acrobàtic—fins i tot fa riure una mica— i que demostra el seu fracàs més extremitós en l'escena d'amor



La dama del lago.

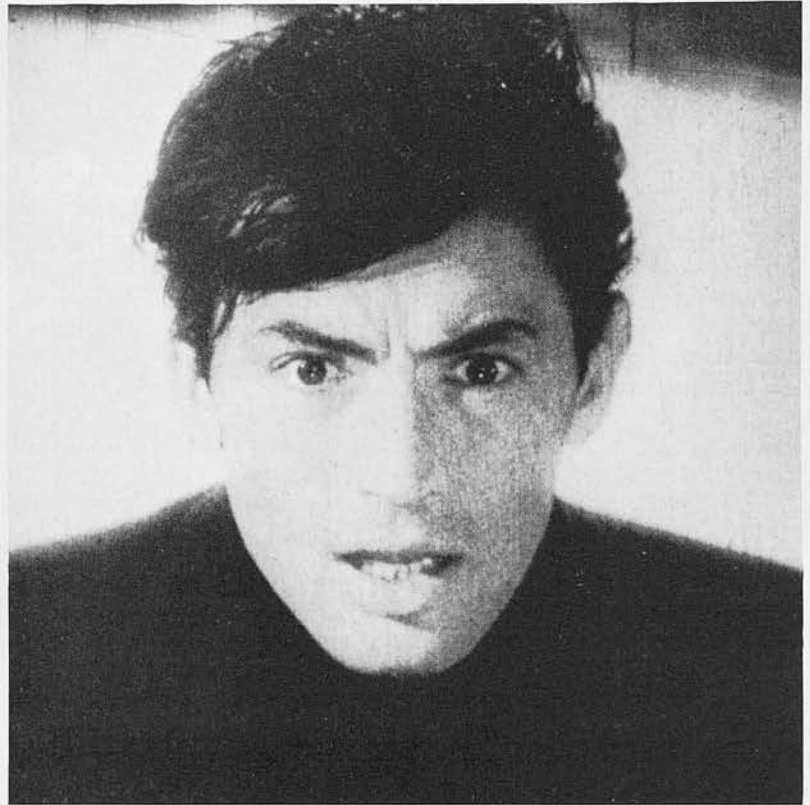
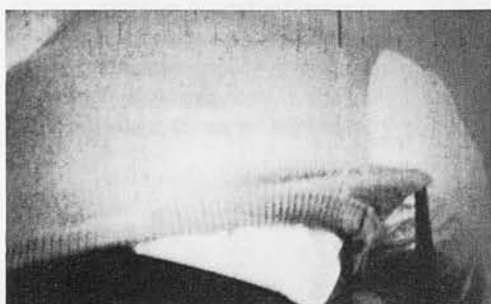
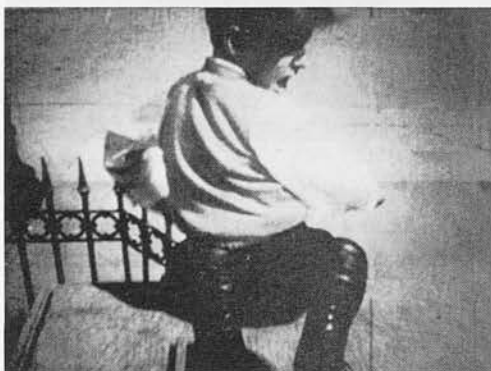
gent s'enterra. Veurem dues escenes de la pel·lícula. La primera—està en versió original, però és tan visual!—, el Gregory Peck té un complex de culpabilitat perquè creu que ha estat responsable de la mort del seu germà petit... i quan veu les línies paral·leles, això li activa l'angoixa del complex de culpa. Veurem el moment en què la protagonista, que és Ingrid Bergman, descobreix aquest trauma que té el seu enamorat i després veureu l'escena—consecutives— on es desfà el fantasma i es descobreix que no és culpable. Dalí hi va col·laborar en els paisatges, de manera molt evident.

Anem a veure un tros de *Gilda*. *Gilda* és una pel·lícula extraordinàriament brillant de Charles Vidor, de l'any 1946. Faig classes de guió, a més d'història del cinema, i quan parlo dels diàlegs sempre recomano als alumnes que se la mirin, perquè té uns diàlegs brillantíssims. Ho comprovarem una vegada més. *Gilda*, entre altres coses, no és més que una posada al dia, una reformula-

ció del famós triangle edípic. Si recordeu la història: és un home gran, poderós, empresari que es fa protector d'un jove, Glenn Ford, i apareix un dia casat amb una dona que és desitjada per Ford. Per tant, tenim la figura patriarcal, la dona desitjada pel fill i la lluita contra el pare per apoderar-se d'aquesta dona.

De *Gilda* es podria parlar de moltes coses, perquè és una pel·lícula molt rica. Veurem l'escena en què justament hi ha l'home poderós. L'acció passa a Buenos Aires. Arriba d'un viatge casat amb Gilda i Ford descobreix que la seva exant és ara la dona del seu cap.

Gilda, per altra part, té una gran astúcia de construcció: comença al port de Buenos Aires, quan estan a punt de carregar-se Glenn Ford, perquè ha fet trampes en un joc i arriba l'empresari i el salva. De fet, un guionista caplòs, hagués començat pel passat, hagués reordenat la història començant per la història d'amor amb Rita Hayworth i Glenn Ford, veiem com ella l'abando-



na, fracassa la història i ell va a parar a Buenos Aires. Però, en comptes d'explicar cronològicament la història, seguidament, la pel·lícula comença quan ja s'han separat, perquè pugui sortir el fantasma del passat al present, com a *Retorno al pasado*, sobre l'emergència del passat fantasmàtic sobre el present plàcid. Anem a veure una escena de la retrobada, del redescobriment de Ford que el seu cap s'acaba de casar amb la seva examant. I naturalment —com sol passar sempre— encara s'estimen, tot i que no ho saben. . "—...mucho gusto señor Farrell. —se llama Johnny Gilda... —Oh!, es un nombre tan difícil de recordar y tan fácil de olvidar...". Frase lapidària.

El tema de la identitat. Anem a Orson Welles, que ha treballat molt el tema a *Ciudadano Kane*, a *Mr Arkadin*... i la millor formulació plàstica de la crisi de la identitat la va formular plàsticament al final de *La dama de Shangai*, en la seqüència dels miralls, en què hi ha un moment en què no sabem qui és qui. Anem a veure-la. Escena prodigiosa, no cal ni comentar-la.

I, per acabar amb aquest apartat de la identitat, veurem dos fragments de

La dama del lago, de Robert Montgomery del 1946, que s'ha vist poc a Espanya, per televisió no recordo que s'hagi passat mai. Per una banda, és divertit, perquè es demostra que aquesta experiència límit de la càmera subjectiva en primera persona és una mena d'exercici acrobàtic —fins i tot fa riure una mica— i que demostra el seu fracàs més extrepitós en l'escena d'amor.

Hi ha una escena en la qual hi ha un petó: el protagonista està estirat al llit i ella s'hi inclina, s'acosta i li fa un petó. Aquest, el veiem des del punt de vista del noi; que vol dir que la imatge es fa fosca, perquè la noia tapa l'objectiu. Per tant, el petó menys eròtic de la història del cinema és aquest vist amb càmera subjectiva. La lògica de la primera persona era sentir, era identificar-se, amb les vivències. Però justament aquest petó que no veiem demostra la falsetat o la fal·làcia d'un experiment que és molt interessant per discutir, però que va ser un fracàs. N'he triat dues escenes. Com veieu, és monofocal, té gràcia, però un punt de vista òptic a l'espai no permet accedir a les vivències subjectives del personatge. ■



Sebastià Sansó Vanrell

Em trobava per Florència fa ja un parell de setmanes amb uns amics quan, cansats ja de caminar, ens va fer ganes veure com eren els il·lustres cinemes italians i si era cert que encara feien descans entremig de la pel·lícula o ja havia passat de moda. Era, segons deia la guia, el més gran i famós de la capital toscana: l'Odeon. Des de fora, tenia bona pinta.

Tot d'una en entrar, i no sé si era perquè era diumenge, ja em va escarrufar el preu de l'entrada, set euros amb vint cèntims. Sense descomptes pels joves però, curiosament, sí pels militars (deu ser cosa de Berlusconi). La sessió era doblada a l'italià; tres dies per setmana, es mostrava la versió original.

Les taxes elevades foren degudament compensades per la posada en escena interior del que semblava ser un teatre, un gran teatre antic, amb el terra de fusta obscura, que, en lleuger pendent, acabava en una pantalla immensa. Vam decidir pujar a l'amfiteatre per admirar les làmpades del sostre, que descarregaven una llum taronja, esmorteïda. Molt adient.

Totes aquestes llicències narratives em fan veure que encara no he dit el tí-

tol de la pel·lícula: *Lost in translation*, de Sofia Coppola, la filla de Francis Ford.

I supòs que, en part condicionat com estava per l'ambient de tot plegat, em va parèixer una hora i mitja molt discreta, en el millor sentit que l'adjectiu pugui tenir.

Sobrietat sense estridències i amb un ritme que moltes productores avui per avui veten de bon principi, si no hi ha estrelles ni futures recaptacions astronòmiques pel mig. Cal recordar que està produïda per la paterna i un temps inestable, American Zoetrope.

La pel·lícula ens deixa caure al purgatori tecnològic que és la metròpoli de Tòquio, gens semblant a la retratada per Akira Kurosawa o el rememorat Yasujiro Ozu a *Cuentos de Tokio*, per exemple.

Una ciutat per una societat en expansió tan electrònica com demogràfica i que sembla haver fugit de les mans dels seus creadors, conformant una espècie de caos administrat per la maquinària.

Més o menys és així —sempre amb amabilitat formal— com Sofia Coppola veu el microcosmos on ella va viure una temporada i que, per tant, toca conèixer. A dins, la societat pren dos camins: uns segueixen el corrent i sustenten

d'alguna manera l'economia amb la seva docilitat (sobretot cap als occidentals), mentre que altres embogeixen entre videojocs de darrera generació, música tecno, *karaoke* i *manga*.

Precisament el tema de la idolatria euro-americana és la base, el punt d'inici de *Lost in translation* (títol molt adient, i que es traduiria com a "perdut en la traducció"), en què la directora deixa anar el personatge de Bob Harris (Bill Murray), un actor nord-americà devaluat que, amb els anys, queda en fora de joc al seu país, i que troba al Japó la possibilitat d'anunciar una marca de whisky. I, de passada, viatjar i allunyar-se d'una dona que se'ns insinua massa controladora.

Però la tranquil·litat és impossible en un estil de vida encara més naïf i infantil que el nord-americà. Harris no acaba d'agafar el fil a les situacions surrealistes de les festes, del rodatge, d'un simple restaurant... i, per això, decideix voluntàriament fer-se autàrquic dins l'hotel mateix, anant de l'habitació al bar i d'aquí a la piscina durant gairebé tota la pel·lícula.

Però l'argument no acabaria de fer-se un lloc sense una altra història paral·lela que s'entrecrués. I aquesta és la de Charlotte (Scarlett Johansson), una al·lo-



ta de vint-i-tants anys acabada de casar i de llicenciar-se en filosofia, que acompanya un marit dispers més preocupat per les estrelles de cinema i els grups de rock que fotografia per tot el món. Així, ella tampoc s'adapta i, a poc a poc, es va enclaustrant al bar de l'hotel.

És allà on la trama es mescla, on es passa amb una subtilesa que teòricament donen l'experiència i els anys, de les escenes de comèdia del principi a un drama romàntic i lleuger, marcat per la melangia fins al final.

Els dos solitaris, decidiran deixar les ombres de l'hotel per les llums del neó, els colorins anestèsics, almenys durant els dies que els quedi de relació, ambigua però massa profunda per oblidar-se.

De cadència uniforme, la cinta deixa, doncs, un regust dolçenc, no massa fort però arrodonit complaent, que és el que interessa.

Feina ben feta i sou merescut per la o el responsable de casting; és, oralment no vos ho sabria dir, Ryôichi Kondô.

Bill Murray es retroba a ell mateix al lloc on li pertoca: la comèdia amb tocs irònics que el seu rostre ha sabut administrar tan bé a films com *Atrapado en el tiempo*, *Ed Wood* o més recentment als *Royal Tenenbaums* i deixar de fer de complement inútil als *Àngels de Charlie* (nissaga de la qual no es vol tornar a saber res).

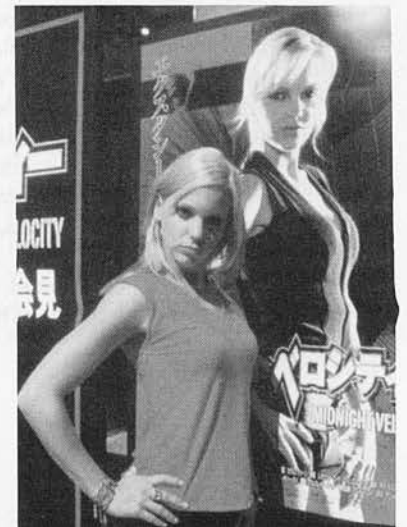
Mentres que Scarlett Johansson torna a demostrar el seu encert alhora d'elegir projectes, ja que des de l'adaptació del còmic de Daniel Clowes: *Ghost World*, ha intervingut a *El hombre que nunca estuvo allí* o a l'encara no estrenada *Girl with pearl earring*, on és l'obsessió del mític pintor flamenc Johannes Vermeer.

Presentada a la darrera edició de la Semici de Valladolid, després d'haver fet escala a la Mostra de Venècia, la cinta s'endugué de la ciutat castellana el premi atorgat per la premsa internacional i el premi Pilar Miró a la millor nova direcció.

A més de ser nominada en les cinc principals categories dels Globus d'Or 2004.

Em sembla que serà qüestió d'anar a llogar *Las vírgenes suicidas*, primer llarg de Sofia —i que misteriosament vaig deixar escapar quan es va estrenar— i poder comparar i analitzar una trajectòria que, com la del seu marit Spike Jonze (Como ser *John Malkovich*, *Adaptation*), s'intueix llarga.

Per cert, almenys a Florència els descansos mitjan pel·lícula deuen haver passat a la història. Qui sap si per a bé. ■





Toni Roca

El cinèfil, i el cinèfil, ja sabeu, és personatge rar, contradictori, dis-par però extraordinàriament simpàtic, ha triat a l'hora de re-tre justíssim homenatge a una de les seves actrius preferides de sempre, Ingrid Thulin, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, de Vicente Min-nelli, filmada a Hollywood. Malgrat l'es-treta relació que mantingué l'interpret de *Mujeres que esperan* amb el director suec Ingmar Bergman, ha volgut, ha des-ijtat rebutjar aquest món suec, de for-ma provisional, és clar, que la seva fide-litat amb el director d'*El séptimo sello*, és indestructible, indisoluble i lògica-ment eterna. Però coses estranyes de la vida i encara que la col·laboració amb Minnelli es limita, un límit sensacional, cal dir-ho a un sol títol, aquell inspirat en la cèlebre novel·la de Vicente Blasco Ibá-ñez, ha tingut l'íntim plaer particular i

solitari de veure a la desapareguda ac-triu en color. Però no un color qualsevol i a l'abast de tothom, més aviat una mena de color, o de coloraines, com vulgueu fora de sèrie i que marcà al llarg dels anys època, tendència, moda, influència i tot allò que vostè sempre desitjà saber però que mai no va gosar preguntar. Faig re-ferència als mítics colors, insubstituïbles de la Metro Goldwin Mayer. Veure, i gau-dir, de l'Ingrid Thulin amb els colors de la Metro era, i encara és, encara és, una elecció tan particular com intransferible. Però, al marge d'aquesta elecció mine-lliana, ha volgut, el cinèfil —ja hem dit que és una persona una mica neuròtica i posseïda per l'esperit de Déu però tam-bé del Diable— en qüestió recordar l'ac-triu dins un entorn fora de l'entorn berg-manià. Tenia altres dues opcions, totes elles de qualitat en la mesura que re-presenten dos films de categoria i es-

plendor. Per exemple, *La guerre c'est fi-nie* d'Alain Resnais o *La caída de los dio-ses*, del sempre mestre Luchino Visconti. El que passa és que l'eclosió colorista i enorme de l'autor d'*Un americano en Pa-rís*, decantà la balança en favor de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*.

A *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, el recital interpretatiu de l'actriu davant l'e-terna mirada d'un Glenn Ford inspiradí-sim, arriba a un cim de tal voluntat crea-dora, tan admirable com d'una sensuali-tat, una intencionalitat, una discreta/in-discreció de gran magnitud. La seva mi-rada, ja ho hem dit, clara, oberta, neta, transparent, carregada de llum traspasa una vegada més la pantalla i arriba a l'es-pectador. Personatge que expressa en tot moment el dolor intens d'uns amors di-fícils —un adulteri en plena guerra mun-dial, amb el seu marit a la presó i aquell home, Glenn Ford, frívol, bon vivand,



amics dels alemanys fins que...— amb enorme càrrega de dolor, mala consciència, sentit del pecat, pressentiment de caure a un pou sense fons que la condueix, o la pot conduir, cap a un camí de la misèria, la desolació, la desesperança, la mort tal vegada, l'infern probable. Personatge interior d'extraordinàries i molt variades ramificacions dins una rara complexitat que Ingrid Thulin porta a terme a través d'una navegació tèrbola i ombrívola, decidida i d'empenta, melodramàtica (melodramàtica a l'estil Minnelli) amb tota la fúria i tota la suavitat que, per regla general, imprimia i impregnava als seus treballs cinematogràfics. Amb Bergman o sense Bergman. Perquè també Resnais i Visconti foren audaçs i amb capacitat i talent per poder extreure d'una font tan riquíssima aigua pura i fresca, clara, que en els seus directors sabien destil·lar poc a poc, de mica en mica.

Tot aquest aire de tragèdia que clausura la mort (una mort per amor, tal vegada?) a *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, a la Thulin li venia de lluny. De la llunyana, boirosa Suècia on va néixer el

1929 (morta a la ciutat d'Estocolm víctima d'un càncer detectat feia un temps, als 75 anys) a una localitat, Sooleffta, ubicada al sud del seu país. Intel·lectualment molt dotada, inquieta i reflexiva, ambiciosa (no en va va dirigir una pel·lícula, *Uno en uno* i amb companyia d'Erland Josephson i Sven Nykvist *Brustel Himmel*) i tenaç, els seus inicis són al món del ballet i del teatre. La trobada amb el director de *El manantial de la doncella* o *Noches de circo*, fou decisiva. Interpretà des de 1948 diversos papers que el cinèfil no pot, ara per ara, saber els títols. Però sí que les primeres vegades que es posà a les ordres de Bergman, tot un expert en retrats íntims femenins de dones destrossades, carregades d'angoixa i tensió, succeí el 1956, al rodatge de *Maduixes salvatges*, una de les pel·lícules més completes de Bergman. Aquest primer contacte marcà una col·laboració que es perllongà d'una forma pràcticament continua a través de setze anys de creativitat conjunta. Entre aquests anys, alguns dels films més representatius del director suec com *El rostre*, *La*

hora del lobo i *El rito*. A la dècada dels seixanta, època d'esplendor i plenitud del director i de l'actriu una trilogia que fou qualificada d'antològica, *Como un espejo*, *Els combregants* i *El silencio*. "En aquestes tres pel·lícules" —afirma el crític cinematogràfic Quim Casas— "esplèndides exterioritzacions d'alguns dels grans temes de Bergman, el silenci i la negació de Déu, la incomunicació, en què Thulin va mostrar el millor del seu art expressiu, més suggerit i a la vegada greu que el registre que li oferien al cineasta les seves altres actrius predilectes." Una col·laboració fèrtil i fructífera tancada el 1972 amb, *Crits i murmuris*. Amb tota seguretat Ingrid Thulin s'integra al cercle privat i femení que Bergman creà al seu voltant amb rostres de talent com Liv Ullman, Bibi Andersson, Harriet Anderson, Eva Dalbeck o Anita Bjök. Curiosament cal recordar que Ingrid Thulin interpretà a Espanya, sota les ordres de José María Forqué *El diablo en la almohada* inspirada en una narració popular de Miguel de Cervantes, "El curioso impertinente". ■

José Enrique Monterde

Els millors moments del Hollywood clàssic arribaven quan es produïa la felicitat topada entre els tres sistemes que el fonamentaven: els estudis de producció, els gèneres cinematogràfics i l'anomenat *star-system*. I dins d'aquest darrer, Cary Grant fou un dels més excel·lents exponents, capaç de dur al límit aquella preeminència de ser per damunt de representar, que va caracteritzar els grans intèrprets d'aquelles dècades. ¿Qualcú identifica els Cary Cooper, Humphrey Bogart o John Wayne amb la idea de l'actor consciencios en la seva transformació interpretativa? No. Ells —i Cary Grant entre molts d'altres— foren, abans que res, grans presències: no es tractava que s'adaptassin als personatges que els tocava interpretar, sinó que aprofitassin els valors associats, no tant al seu mode de ser com al seu mode d'aparèixer, a la seva presència.

Ara bé, mentre que, en alguns casos, aquesta presència era monolítica, en altres —com Grant— fou diversa i, fins i tot, inversa; això li permeté ésser tant el despistat científic de *La fiera de mi niña* i *Me siento rejuvenecer* com d'intrèpid aviador de *Sólo los ángeles tienen alas* o l'implacable director de periòdic de *Luna nueva* (totes, curiosament, del mateix Howard Hawks); o l'innocent, absurdament perseguit de *Con la muerte en los talones* i l'expert lladre de guant blanc de *Atrapa a un ladrón*, el tèrbol marit de *Sospecha* o l'intrèpid agent d'*Encadenados*, totes elles d'Alfred Hitchcock (nosón significatius aquests repetits treballs amb els més grans directors de Hollywood?), per citar alguns exemples que podrien estendre's a altres cineastes com George Cukor, George Stevens, Leo McCarey o Santley Donen, que també el dirigiren en diverses ocasions.

Però aquesta "presència" tingué molts altres punts de recolzament importants; citem-ne dos: la fotogènia i la química. La primera no s'identifica amb la simple bellesa, encara que, sens dubte, per qualque cosa Grant cridà l'atenció de Mae West, quan feliçment s'hi creuà pels corredors de la Paramount; es tracta d'aquest caràcter indefinible a l'abast de tants pocs elegits que sorgeix en la relació amb la càmera i que, després, permet omplir la pantalla, atreu-



re inevitablement l'atenció —i també l'afecció— de l'espectador. Pel que fa a la química, tampoc no li'n faltà, a Grant en els seus combats interpretatius amb gent tan notable com Katherine Hepburn, Irene Dunne, Carole Lombard, Rosalind Russell, Joan Fontaine, Ethel Barrymore, Ingrid Bergman, Ginger Rogers, Marilyn Monroe, Grace Kelly, Sofia Loren, Deborah Kerr o Audrey Hep-

burn, que foren algunes de les seves companyes de repartiment en un parell de desenes de títols inoblidables.

Presència, fotogènia o química podrien ser altres tantes vies d'explicació d'allò que es resol en l'inexplicable però evident: perquè Cary Grant fou un gran de Hollywood i perquè segueix sent un inesgotable plaer per a la nostra condició d'espectadors. ■



Les pel·lícules del mes de febrer

A les 18.00 hores

4 DE FEBRER

JOUR DE FÊTE (Dia de fiesta). Versio B/N
(1949-VOSE) de Jacques Tati

Nacionalitat i any de producció: França, 1949
Títol original: *Jour de fête*
Producció: Fred Orain (Cady-films)
Director: Jacques Tati
Guió: Jacques Tati i Henri Marquet, amb la col·laboració de René Wheeler
Fotografia: Jacques Mercanton i Jacques Sauvageot
Música: Jean Yatove
Muntatge: Marcel Moreau
Intèrprets: Jacques Tati, Decoble, Paul Frankeur, Santa Relli

11 DE FEBRER

PARTY GIRL (Chicago año 30)
(1958-VOSE) de Nicholas Ray

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1958
Títol original: *Party Girl*
Producció: MGM
Director: Nicholas Ray
Guió: George Wells
Fotografia: Robert Bronner
Música: Jeff Alexander
Muntatge: John McSweeney Jr.
Intèrprets: Robert Taylor, Cyd Charisse, Lee J. Cobb, John Ireland, Kent Smith



18 DE FEBRER

TEA AND SYMPATHY (Té y simpatía)
(1956-VOSE) de Vincente Minnelli

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1956
Títol original: *Tea and Sympathy*
Producció: MGM
Director: Vincente Minnelli
Guió: Robert Anderson
Fotografia: John Alton
Música: Adolph Deutsch
Muntatge: Ferris Webster
Intèrprets: Deborah Kerr, John Kerr, Leif Erickson, Edward Andrews, Darryl Hickman

25 DE FEBRER

DRACULA (Drácula). (1958-VOSE)
de Terence Fisher

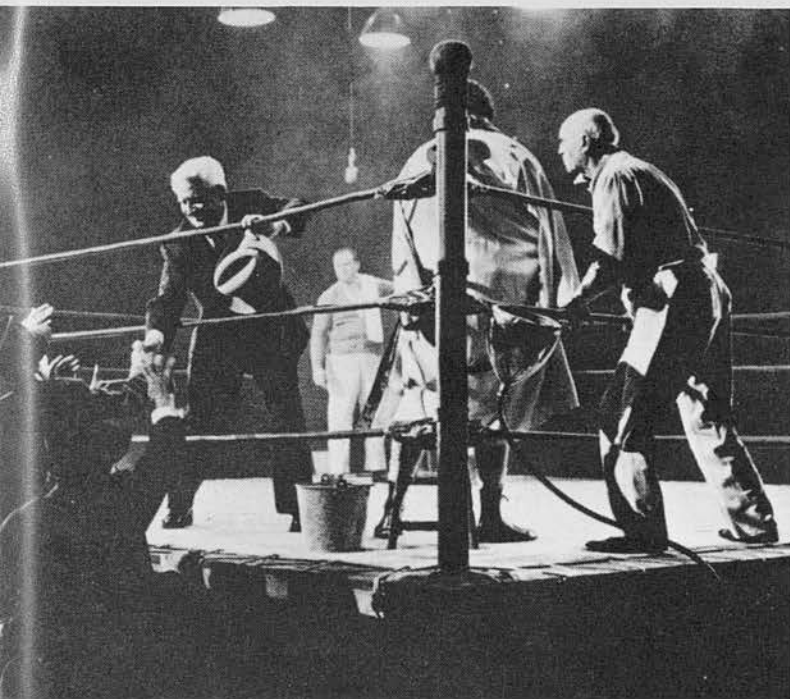
Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1958
Títol original: *Dracula*
Producció: Rank/Hammer
Director: Terence Fisher
Guió: Jimmy Sangster,
Fotografia: Jack Asher
Música: James Bernard
Intèrprets: Peter Cushing, Christopher Lee, Melissa Stribling, Carol Marsh





Les pel·lícules del mes de febrer

A les 20.00 hores



4 DE FEBRER

THE LAST HURRAH (El último hurra) (1958-VOSE) de Jonh Ford

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1958
 Títol original: *The Last Hurrah*
 Producció: Columbia
 Director: John Ford
 Guió: Frank S. Nuguent
 Fotografia: Charles Lawton Jr.
 Muntatge: Jack Murray
 Intèrprets: Spencer Tracy, Jeffrey Hunter, Dianne Foster, Pat O'Brien, Basil Rathbone, Donald Crisp.

11 DE FEBRER

AN AFFAIR TO REMEMBER (Tú y yo) (1957-VOSE) de Leo McCarey

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1957
 Títol original: *An Affair to Remember*
 Producció: TCF/Jerry Wald
 Director: Leo McCarey
 Guió: Delmer Daves i Leo McCarey
 Fotografia: Milton Krasner
 Música: Hugo Friedhofer
 Intèrprets: Cary Grant, Deborah Kerr, Cathleen Nesbitt, Ricard Denning

18 DE FEBRER

SILK STOCKINGS (La bella de Moscú) (1957-VOSE) de Rouben Mamoulian

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1957
 Títol original: *Silk Stockings*
 Producció: MGM
 Director: Rouben Mamoulian
 Guió: Leonard Gershe i Leonard Spigelgass
 Fotografia: Robert Bronner
 Música: André Previn
 Intèrprets: Fred Astaire, Cyd Charisse, Peter Lorre, Janis Paige, George Tobias

25 DE FEBRER

THE GORGON (La Gorgona) (1964-VOSE) de Terence Fisher

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1964
 Títol original: *The Gorgon*
 Producció: Columbia/Hammer
 Director: Terence Fisher
 Guió: John Gilling
 Fotografia: Michael Reed
 Música: James Bernard
 Muntatge: James Needs, Eric Boyd-Perkins
 Intèrprets: Peter Cushing, Christopher Lee, Barbara Shelly, Richard Pasco, Patrick Troughton





18 ESTACIONS MULTIMÈDIA MEGAEQUIPADES,

PREPARA'T PER ATRAPAR-NE UNA!

- > Internet de banda ampla al teu abast
- > Aplicacions ofimàtiques i multimèdia
- > Correu electrònic
- > Accés lliure per als titulars de la targeta Balears Jove o qualsevol targeta de **"SA NOSTRA"** vinculada a un compte de l'entitat.

CIBERESPÀI
jove

CiberEspai. Centre OCIMAX. S1

Horari: d'11:00 a 21:00 h. Excepte diumenges i festius

B A L E A R S
jove

Fundació
"SA NOSTRA"