

Núm. 101
Març
2004



TEMPS MODERNS

PÀPERS DE CINEMA

Cicles
Filmar una escultura,
esculpir un film
Ettore Scola

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	Bordeus era una festa		El cinema negre segons Romà Gubern (IV)	
Monarquies i Repúbliques		per Joan Bover	20 i 21	per Romà Gubern	38 a 42
per Francesc M. Rotger	4	Hivern del 04: D'una mort, d'un centenari		Entrevista a Antoni M. Thomas	
Històries de por (i III)		per Toni Roca	22 i 23	per Jaume Vidal	43 a 45
per Gabriel Genovart	5 a 8	Temps Moderns núm. 101 (març 2004)		Crònica de cine	
Goya 2004, o més bé, Premis de l'Acadèmia (espanyola)		per Házael González	24	per Martí Martorell	46 i 47
per Házael González	9 i 10	La vocació d'emigrant del cinema mexicà actual		LIV Festival Internacional de Cinema de Berlín	
Ettore Scola: eclecticisme italià		per Xicu Lluy	25 a 29	per Joan Estrany	48 a 53
per Iñaki Revesado	11 a 14	Orson Welles: El procés i Ciutadà Kane (I)		Cicles de Conferències 54 i 55	
Cinema i Religió		per Miquel López Crespí	30 i 31	IV Curs dels Oficis Cinematogràfics 56	
per Joan Ferrer Miserol	15 i 16	Les imatges d'una dècada (i II)		Cicle <i>Filmar una escultura, esculpir un film</i>. Les pel·lícules	
L'Escultura a la pantalla gran		J.C Romaguera	32 a 37	per José Tirado	57 a 60
per M. Magdalena Brotons	17 a 19			Cinema a	
				"SA NOSTRA"	61 a 63

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Març 2004. Núm. 101

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).



CORTINA DE FUM

La societat està formada per dues grans classes; els que tenen més sopars que fem i aquells altres que tenen més fem que sopars

Chamfort

Aquests dies la televisió ha reposat una pel·lícula estrenada fa set anys, un producció americana dirigida per Barry Levinson i titulada *Cortina de fum* (*Wag the Dog* en versió original anglesa). La pel·lícula pertany al gènere de la comèdia amb esquitxos d'intriga i espionatge al més alt nivell. És també un exemple vàlid per a ser utilitzat a qualsevol seminari sobre comunicació, en aquesta vessant tan de moda avui en dia, la comunicació dirigida i controlada a partir de situacions inventades que pretenen ocultar les autèntiques veritats, aquelles que generalment afecten negativament la imatge del polític de torn o persona poderosa a favor del qual s'orquestra la campanya. La interpretació, a mans de Robert de Niro i Dustin Hoffman pel que fa als dos papers principals, ajuda molt perquè el resultat final sigui interessant.

En qüestió d'hores els ciutadans nord-americans reben un bombardeig de notícies que situen els Estats Units en guerra contra Albània, notícies que mostren les víctimes d'una repressió política a aquest país i notícies que mobilitzen una part de la població a manifestar-se patriòticament a favor dels seus governants. No hi manquen cançons compostes expressament per enaltir el sentiment de poble ofès i obligat pel clam internacional a sortir en defensa dels valors que garanteixin la democràcia en versió americana. El guió, fins i tot, recorre al mite del soldat fet presoner i retornat al seu país convertit en heroi i màrtir honorat militarment, quan en realitat és un presidiari esquizofrènic alliberat a posta per a aquesta interpretació teatral. La invenció del personatge per convertir-lo en ídol de masses, el *Juan*

Nadie de final de segle XX. Al final tanmateix la comèdia llança el missatge sarcàstic. Aquell que es desvia del camí marcat no té cap altra sortida més que la mort, únic aval del silenci, en aquest cas dins la piscina de casa seva.

Posats així, les persones que ens pensam viure en el món real augmentem el nostre escepticisme quan comparem la ficció cinematogràfica amb algun dels fets que les darreres setmanes han omplert les pàgines dels periòdics. Què hi ha de veritat al rerafons de les informacions que parlen de reunions clandestines, il·legals, inoportunes o desautoritzades –l'adjectiu difereix en funció de la font-. Com és que un mateix fet provoca tantes interpretacions i de naturalesa tant diferent?. Un dia algú en farà una pel·lícula i en tornarem a parlar i, possiblement, aquest algú haurà de superar els mateixos revolts que ha hagut de passar Julio Medem arran de La pelota vasca. Les reaccions habituals, això, cortines de fum.

Punt i a part. Ettore Scola al Centre de Cultura aquest mes de març, un director que ha treballat també la comèdia. Quatre de les seves pel·lícules, *El comisario* i *la dolce vita* (1969), *Buenas noches señoras y señores* (1976), *¡Que viva Italia!* (1978) i *La sala de baile* (1982) seran exhibides al costat de Rossellini, Godard, Lewin, Resnais i Mankiewicz, cinc grans directors reunits en un cicle inspirat en l'art: *Filmar una escultura, esculpir un film*. Iniciam d'aquesta manera l'onze any de Temps Moderns amb una nova baixa pel que fa als espais urbans dedicats al cinema de Palma. La sala Hispania ha tancat definitivament les seves portes.



La pel·lícula de la
Història

Monarquies i repúbliques



Matar a un rey

Francesc M. Rotger

Entre les pel·lícules de gènere històric que, en les darreres setmanes se han anat estrenant entre nosaltres, em sembla que és de justícia destacar *Matar a un rey*, de Mike Barker. Constitueix una nova demostració que ningú com els britànics, per filmar produccions d'aquestes que es diuen "d'època". En general, realitzen minucioses reconstruccions d'escenaris, amb vestuari i ambientació convincents; i, un aspecte aquest gens secundari, saben aprofitar-se dels seus excepcionals patrimonis artístics i paisatgístics. *Matar a un rey*, que se situa a l'Anglaterra de mitjans del segle XVII, no es tan sols una lliçió de història ben contada (que ja n'hi hauria prou). És, al mateix temps, una reflexió, lúcida i amarga, sobre l'amistat i la lleialtat, en el pla estrictament humà; i, a un altre nivell, sobre les revolucions i sobre la manera en la qual, en diferents ocasions al llarg de la Història, alguns revolucionaris que han lluitat contra una tirania, una ve-

gada que han aconseguit el poder, s'han transformat en els nous tirans.

En aquest sentit, el personatge central de la pel·lícula és Oliver Cromwell, líder de la lluita de l'exèrcit del Parlament (el New Model Army) contra l'absolutisme del rei Carles I. I, a continuació, dictador sanguinari de la República anglesa, amb el títol de *lord Protector*, fins a la seva mort (1658). Enrique Jardiel Poncela, a la seva novel·la gairebé clàssica *Amor se escribe sin hache*, parla d'un personatge seu que "es deia Oliverio (com Cromwell) i tenia cara d'assassí (com Cromwell també)". El cert és que aquest paper històric, a *Matar a un rey*, està a càrrec d'un actor sens dubte amb un rostre i una expressió una mica inquietants: Tim Roth. No record cap altra producció cinematogràfica inspirada en aquesta mateixa figura que no sia *Cromwell* (1970), de Ken Hughes; un altre actor, també excel·lent, també amb una certa especialització en personatges complexos, Richard Harris, interpretava Cromwell. El rei Carles I, a *Cromwell*, era Alec Guinness. A *Matar a un rey*, aquest ma-

teix paper el fa Rupert Everett (com a mínim, aquesta és la segona vegada que encarna un monarca britànic, ja fou Jordi IV, si bé aleshores només príncep de Gal·les, es a dir, hereu del tron, a *La locura del rey Jorge*). Una particularitat de la nova versió de Mike Barker és que trasllada el protagonisme a un tercer personatge molt menys conegut: Thomas Fairfax, amic i company de Cromwell, però contrari a l'execució del rei.

La caiguda d'una república, la francesa, com a conseqüència de la invasió alemanya el 1940 (amb la immediata divisió del país en dues parts: una ocupada pels nazis i una altra dirigida pel govern col·laboracionista del mariscal Petain) és el teló de fons de *Bon voyage*, de Jean-Paul Rappeneau, una altra estrena recent; sembla que inspirada a la infantesa del realitzador, i ambientada a un Bordeus on cerquen refugi el Govern, el Parlament i altres personalitats. Una pel·lícula, d'altra banda, sense massa interès i a la qual em tem que no afavoreix la presència de la inexpressiva Isabelle Adjani. ■



Històries de por (i III)

¿Es convertia realment Irena Dubrovna en una pantera?

Gabriel Genovart

La *mujer pantera* és una d'aquestes històries que sempre m'han arribat amb el deix remot de les velles contarelles escoltades al voltant de la llar a llunyanes vetllades d'hivern. Com si hi hagués també quelcom que jo ja coneixia d'enrere de l'estrany cas d'Irena Dubrovna, la misteriosa al·lota sèrbia que, en determinades circumstàncies, sembla que s'arribava a transformar en un felí perillós i destructiu.

Amb *La mujer pantera* em passa quelcom semblant al que m'ocorre amb la història de Dràcula: la sensació d'experimentar una vaga i torbadora familiaritat amb determinades seqüències de la narració. "¿On he sentit anteriorment quelcom paregut", em demana. I quan cerc una resposta, em sembla que la trobo en el record d'antigues faules de la tradició oral i folklòrica sentides d'infant. I si en el cas de Dràcula hi ha elements narratius que em remetien inequívocament a contes populars com "El castell d'iràs i no tornaràs" o "Na Blancaflor", en el cas de *La mujer pantera* les referències s'estableixen amb llegendes i supersticions segurament tan immemorials com els mateixos contes de fades.

Tal volta aquesta sensació vengui reforçada pel fet que *La mujer pantera*, abans de tenir l'oportunitat de conèixer-la com a pel·lícula, la me varen narrar oralment. Potser hi ha quelcom tan apassionant com veure pel·lícules de por. I és que te les contin. És una de les sorts que vaig tenir a la infantesa. No només em contaren, abans de saber-les llegir en els respectius volums de la col·lecció, la major part de les rondalles de Mossèn Alcover, sinó que també em contaren velles pel·lícules de por que no havia tingut ocasió de veure. Les rondalles les me varen narrar especialment una àvia adorable i una tia encantadora (i també me'n va llegir moltes, en el curs d'una llarga malaltia que vaig patir de menut, l'escultor Pere Pujol, que era cosí meu i quasi un germà major). Quant a *La mujer pantera* i altres pel·lícules de terror, qui les me va contar insuperablement va ser la meva cosina Carme.

La meva cosina Carme havia heretat de la nostra àvia i de la nostra tia comunes la facultat de ser una narradora extraordinària. Qualsevol cosa que ella



contàs, ja fos un conte, ja fos una pel·lícula, quedava immediatament tocada pel màgic encís del misteri i de la poesia. Em guanyava, na Carme, de quinze o setze anys i havia tingut la fortuna de veure totes aquelles pel·lícules -els vells terrors de la Universal i d'altres productores- que jo, a excepció de la traumàtica experiència *La sombra de Frankenstein* (i per culpa d'haver nascut, pensava aleshores, catorze o quinze anys més tard del que tocava), m'havia hagut de perdre. Tanta sort que la meva cosina va venir a posar remei a aquest desajust cronològic! Gràcies a ella vaig conèixer oralment tota la història del monstre de Frankenstein, el comte Dràcula i l'home llop. Fins i tot em contà les paròdies de si mateixos que aquells monstres gloriosos, ja en la seva fase de decadència, hagueren d'interpretar amb la companyia humiliant de dos còmics tan de segona fila com eren But Abbot i Lou Costello, al darrer dels quals, per cert, na Carme, grassona

com ell, imitava increïblement. També em contà la meva cosina, mentre cosia senalletes d'obra de palma, altres pel·lícules de por. Com, per exemple, *Ladrón de cadáveres* i *Los crímenes del museo de cera*. La primera era un film de la sèrie B de 1941 interpretat per Bela Lugosi i dirigit per Wallace Fox; i la segona, la famosa versió d'Andre de Toth interpretada per Vincent Price l'any 1952, la qual, encara que fos del "meu temps", na Carme, com que vivia a Ciutat, havia tingut ocasió de veure-la abans que jo (i en relleu i tot!). Les me va contar també aquestes dues pel·lícules que, quan les vaig veure en pantalla -*Los crímenes del museo de cera*, no gaire després d'haver-ne sentit la narració; i *Ladrón de cadáveres* passats ja molts d'anys, a través de la tele-, puc assegurar que quasi em varen decebre. Eren millors contades per la meva cosina!

Però si dic en canvi que *La mujer pantera* és una pel·lícula que em va resultar tan fascinant com la recreació oral

Poques vegades, amb tants pocs mitjans i amb un pressupost tan limitat s'han aconseguit resultats tan efectius de paor psicològic ni cotes més altes en la poètica del terror



de la cosina Carme, és quasi un honor que li faig al seu realitzador Jacques Tourneur, que és un dels meus directors preferits. Jacques Tourneur..., quasi res. ¿I com no ho ha de ser, preferit, un realitzador que, a més d'aquesta obra mestra del cinema terrorífic que és *La mujer pantera* (una producció per a la RKO de 1942), va dirigir també, entre moltes altres pel·lícules notables, films tan excepcionals com *I Walked with a Zombie* (1943), *Retorno al pasado* (1947), *El halcón y la flecha* (1949), *La mujer pirata* (1951) i *Wichita, ciudad sin ley* (1955)? Són, totes les anomenades, obres antològiques dels seus gèneres respectius. Especialment *La mujer pantera* i *I Walked with a zombie*, perquè ningú ha superat mai Jacques Tourneur en la creació subtil de les atmosferes més inquietants i opressives de misteri i de paor.

L'any 1942, la RKO, per competir amb l'èxit que assolien aleshores les pel·lícules de por de la Universal, va demanar al productor Val Levton la realització d'un film de terror. Les úniques imposicions de l'estudi eren que el títol havia de ser *Cat People* i que s'havia de tractar de contrarestar, amb conversions zomòrfiques (que, per variar, serien de caràcter feli), l'èxit espectacular dels llops, cans, vampirs i altres monstres insignes de la productora rival. Levton elegí com a realitzador el jove i prometedor director francès Jacques Tourneur, i es posaren en feina. El resultat, com és

prou sabut per qualsevol aficionat al setè art, va ser una obra magistral, a la qual el suggeriment, la insinuació, la dosificació de l'horror, les el·lipsis, l'ambigüitat, els efectes sonors, la capacitat de suscitar l'espant a partir de les coses més quotidianes, l'incertada elecció de Simone Simon com a protagonista -la "presència més felina" del cinema mundial, n'havia dit d'ella Jean Renoir- i l'ús intel·ligentíssim de les ombres en una excepcional fotografia en blanc i negre s'eleven a un grau suprem de categoria artística. Poques vegades, amb tants pocs mitjans i amb un pressupost tan limitat -suplits, això sí, pel talent creatiu del tàndem Levton/Tourneur-, s'han aconseguit resultats tan efectius de paor psicològic ni cotes més altes en la poètica del terror.

I a tot això, ¿a què em sonava a mi la història d'aquella pel·lícula que s'estrenà a Espanya amb el títol de *La mujer pantera* i que em contava la meua cosina? ¿On havia sentit abans la història d'un rei cristià que, com el bon rei Joan de Sèrbia, en reconquerir un regne que havien dominat llargament els mamelucs, l'havia hagut de netejar de bruixes i d'encanteris, a més de purificar-lo dels antics cultes pagans? I les històries licantròpiques de les "dones-gat", que es convertien en un felí negre o en altres animals per espaordir un amant infidel, ¿d'on em sonaven? Coses així, jo ja les havia sentides contar perquè, en versió autòctona, també for-

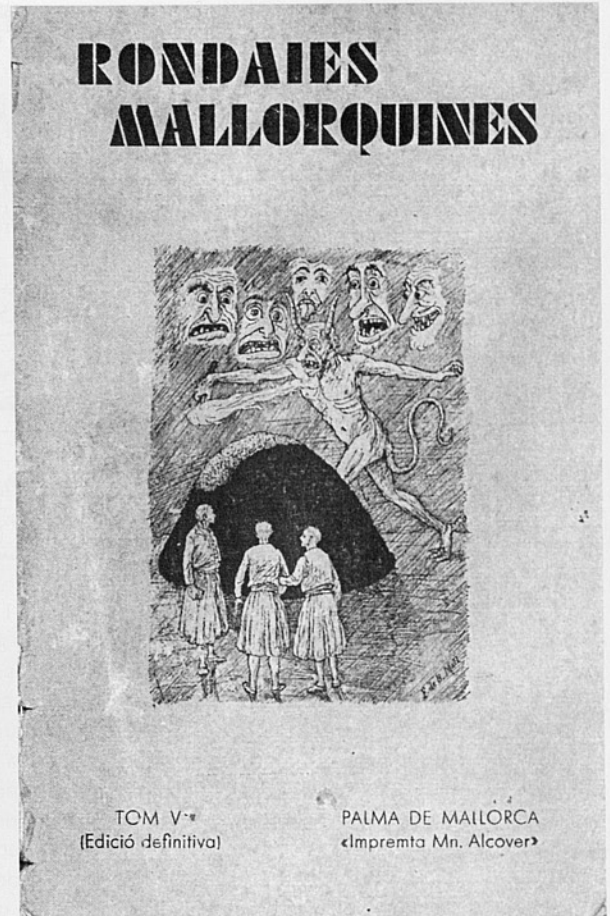
maven part de la tradició oral i popular de Mallorca; i estan recollides, algunes, en el tom V de les *Rondalles Mallorquines* de Mossèn Alcover, que sempre ha estat un dels meus toms predilectes.

L'equivalent mallorquí del rei Joan de Sèrbia, que va reconquerir el seu regne als musulmans, és l'*Alt rei En Jaume*: Jaume I d'Aragó, que va recuperar per a la cristiandat el regne de Mallorca que estava en mans dels sarraïns. La tradició popular mallorquina ha adornat la figura del "rei En Jaume" amb tota classe de llegendes i fantasies. Entre aquestes, el fet d'haver arruixat, amb l'ajuda d'exorcismes i de la santa creu, estols sencers de bruixes irreductibles que encara campaven, des "dels temps dels moros", per determinats indrets de Mallorca. Mossèn Alcover, en contar aquestes històries, adopta un to jocós i sorneguer -que ell dominava com ningú-, segurament per desactivar al màxim, com a bon clergue que era, tota la càrrega de subversió que la bruixeria ha comportat sempre front a l'ordre cristià establert. Però molts podríem donar fe que, a la ruralia mallorquina, quan es contaven històries de bruixes a la vetllada, a l'escalfor dels focs de l'hivern, no s'ho agafaven amb tantes berbes.

Les bruixes, com els diables, els vampirs i altres criatures tenebroses de la cultura popular, formen part d'aquest inframón de l'ocult i reprimat. Representen, a nivell col·lectiu, l'equivalent del que són, a nivell individual, els "fan-



La mujer pantera és un exemple clar de fins a quin punt els continguts latents de les velles fantasies de la cultura oral han alimentat les noves fabulacions icòniques del cinematògraf



tasmés del subconscient". Així com la consciència individual, influenciada per la cultura dominant, relega a l'inconscient personal tot allò que considera repressible, també és fàcil de trobar a les tradicions populars figures *superjoiques*, com el rei Joan de Sèrbia o el rei Jaume de Mallorca, encarregades de reprimir tot allò que no s'avé amb l'ordenament cultural que elles representen. Per aquest procés foren satanitzats els cultes pagans anteriors al cristianisme i les antigues figures sàcres convertides en entes diabòlics. Però, tanmateix, des del subconscient personal o col·lectiu, tot allò que ha estat reprimat i censurat continua aflorant en forma de somnis, deliris i fantasies. Així ha ocorregut tant a les manifestacions de la secular tradició oral com a les noves manifestacions de "cultura de masses" de les quals el cinema n'ha estat el màxim exponent.

La mujer pantera és un exemple clar de fins a quin punt els continguts latents de les velles fantasies de la cultura oral han alimentat les noves fabula-

cions icòniques del cinematògraf. No és per tant estrany si davant aquesta pel·lícula percebem no únicament l'eco remot d'antigues contarelles sinó també, com diria Jung, "les remors de les selves de l'inconscient". Hi ha tot un rerefons de velles faules, llegendes i supersticions que, procedents del passat remot de la llunyana Sèrbia, persegueixen Irena Dubrovna fins a Nova York, on tracta de portar una vida normal, i la turmenten amb estranyes fixacions i obsessions. ¿Es tracta simplement de problemes psicològics i de complexos sexuals que pot solucionar la psiquiatria o es tracta d'una maledicció atàvica i sobrenatural -la de la vella secta de les "dones-gat", de quan els serbis, per l'influx dels invasors, s'havien lliurat a pràctiques llicencioses- que pesa també sobre ella i la impedeix de dur una vida amorosa gratificant amb l'home que estima? I, en el cas de trobar-se efectivament sota l'influx de l'antiga maledicció, ¿pot arribar a convertir-se, com asseguren les antigues tradicions sèrbies,

en una feli enorme i agressiu, quasi del tamany d'una pantera: un moixarro negre capaç de destruir, en determinades circumstàncies d'opressió psicològica, tot allò que d'una manera o altra la ve a pertorbar?

Com que Jacques Touneur era conscient que la definició i la certitud eren el principal enemic del fantàstic, deixa en l'aire la qüestió. Però la meua cosina, que podia considerar-se com a la representació genuïna de l'espectador mig, ho tenia ben clar: Irena Dubrovna es convertia, efectivament, en una pantera. O sigui que, influenciada també, sens dubte, per les tradicions orals, na Carme es decantava, fora cap reserva, per la interpretació més sobrenatural i fantàstica.

Perquè hi ha una altra interpretació més culta i "racionalista", que és la psicoanalítica; però els espectadors corrents, com es pot suposar, no filaven mai tan prim. Segons aquesta interpretació, Irena Dubrovna seria la víctima d'uns conflictes subconscients que l'o-

Normalment, les aparicions licantròpiques de la tradició oral mallorquina no solien acabar tan tràgicament com la història d'Irena Dubrovna, que fallia al final dramàticament després d'haver donat mort al seu psiquiatre



primeixen fins a tal punt que ella els arriba a externalitzar a través d'una identificació patològica amb les velles històries de la seva pàtria llunyana. I així, davant situacions com la frustració, la gelosia, la incapacitat de lliurar-se sexualment al seu marit, etc., es veu impulsada a adoptar comportaments de "furor animal" propis de la bèstia fèitxe-la pantera negra- amb la qual, per influència de la llegenda, se sent compenetrada. Però, d'aquí, no es passa.

Tot i això, hi hauria encara una tercera interpretació, a mig camí entre les dues anteriors, i que seria la paranormal o parapsicològica. Amb totes les degudes reserves que sempre suscita l'estudi de tot allò considerat com a "paranormal", una obra tan seriosa sobre aquesta matèria com és el *Diccionari de parapsicologia* de Werner F. Bonin (publicat a Espanya a la col·lecció *El libro de bolsillo* d'Alianza Editorial) aventura la possibilitat que determinades persones puguin fer actuar com animals salvatges certes *materialitzacions*; és a dir, que podrien arribar a agredir altres persones, de manera mental-suggestiva, mitjançant aparicions fantasmals de figures animals procedents del seu subconscient. D'aquesta manera, la *licantropia*, segons Bonin, es podria explicar com el "producte objectivat d'una dissociació psíquica"; i afegeix, aquest autor, que alguns físics han arribat a pensar si "els sers vivents, en condicions fins ara desconegudes, podrien arribar, davant situacions extremes, a emetre neu-

trons, i àdhuc protons, capaços d'organitzar-se, fora del cos de l'emissor, en formes concretes". Animals terrorífics, per exemple.

¿Quina seria, en el cas d'Irena Dubrovna, l'explicació més "vàlida"? Potser es preferible deixar-ho, com fa Tourneur, dins l'ambigüitat desassossegant de la poesia del misteri.

¿I dels casos de licantropia de Mallorca, què en direm? Contenen les velles històries que també aquí les dones "estaven en fama de bruixes" compareixien de nit transformades en llebres o en cusses i moixos negres per aterrir els amants que les havien traït. Com en el cas d'En Joan Gollet, del Puig de Bon Any, que festejava dues al·lotes del Pla de Sant Jordi, i quan venia de veure'n una d'elles, a mitjan camí, fosca negra, li sortia sempre al davant, dins un pinar, una estranya llebretona que li feu entrar en sospites. Les llebres, com les cusses negres i els felins negres, són animals relacionats amb Hécate, que es una deessa lunar i ctònica, regna dels espectres, paors nocturns, fantasmes i altres monstres terrorífics i mestra per excel·lència en totes les arts de la bruixeria. Cosa de tot això devia saber el tal Gollet, perquè un vespre carregà l'escopeta de pólvora, atac i perdigons beneïts i, quan li sortí la llebre i ja li anava a disparar, l'animal alçà la veu i li digué. "No tiris, Joan, que som jo!". O el cas d'En Joan Soberano, de Santa Maria del Camí, que també duia dues al·lotes mogudes, una de les quals era de

Consell. I una nit, a camp obert, el va perseguir tot el camí una cussa negra que li va fer entrar calfreds, fins que, per sort, va poder arribar, tot retgirat, a la casa solitària d'uns amics seus, enmig de foravila; veié que hi havia llum i va entrar-hi per protegir-se i contar-los la feta que li acabava de succeir.

Normalment, les aparicions licantròpiques de la tradició oral mallorquina no solien acabar tan tràgicament com la història d'Irena Dubrovna, que fallia al final dramàticament després d'haver donat mort al seu psiquiatre. A les contarelles de Mallorca, els homes, quan veien la "mar bruta", es limitaven a fer-se enfora de la situació deixant anar aquelles dones sospitoses que els podien complicar l'existència (que, ben mirat, és també el que procura de fer Kent Smith, el protagonista masculí de *La mujer pantera*, quan comença a veure coses massa rares). El pitjor que hi ha constància que va passar a la nostra illa amb aquestes històries fou al citat Joan Soberano, el qual, quan arribà a la casa dels seus amics, després de fugir de la persecució de la cussa negra, els trobà que feien bunyols a la vela amb un grandió calderó d'oli bullent preparat per a tal fi. I mentre els relatava, tot trastornat, el pas que li havia succeït, això és el que conta Mossèn Alcover que va ocórrer:

"I heu de creure i pensar, i pensar i creure, que cop en sec compareix un moix negre, que no coneixien, s'arrambava an es fogons, s'enfila an es calderó de s'oli bullent, hi afica un peu de davant i llavò s'altre peu, i ja es partit a beneir tothom d'oli, i bunyol per aquí i bunyol per allà, i al punt tota la casa va anar a raigs d'oli i bunyols; i tothom que ho donà a ses cames. En Joan Soberano es de davant, deixant sa casa en banda.

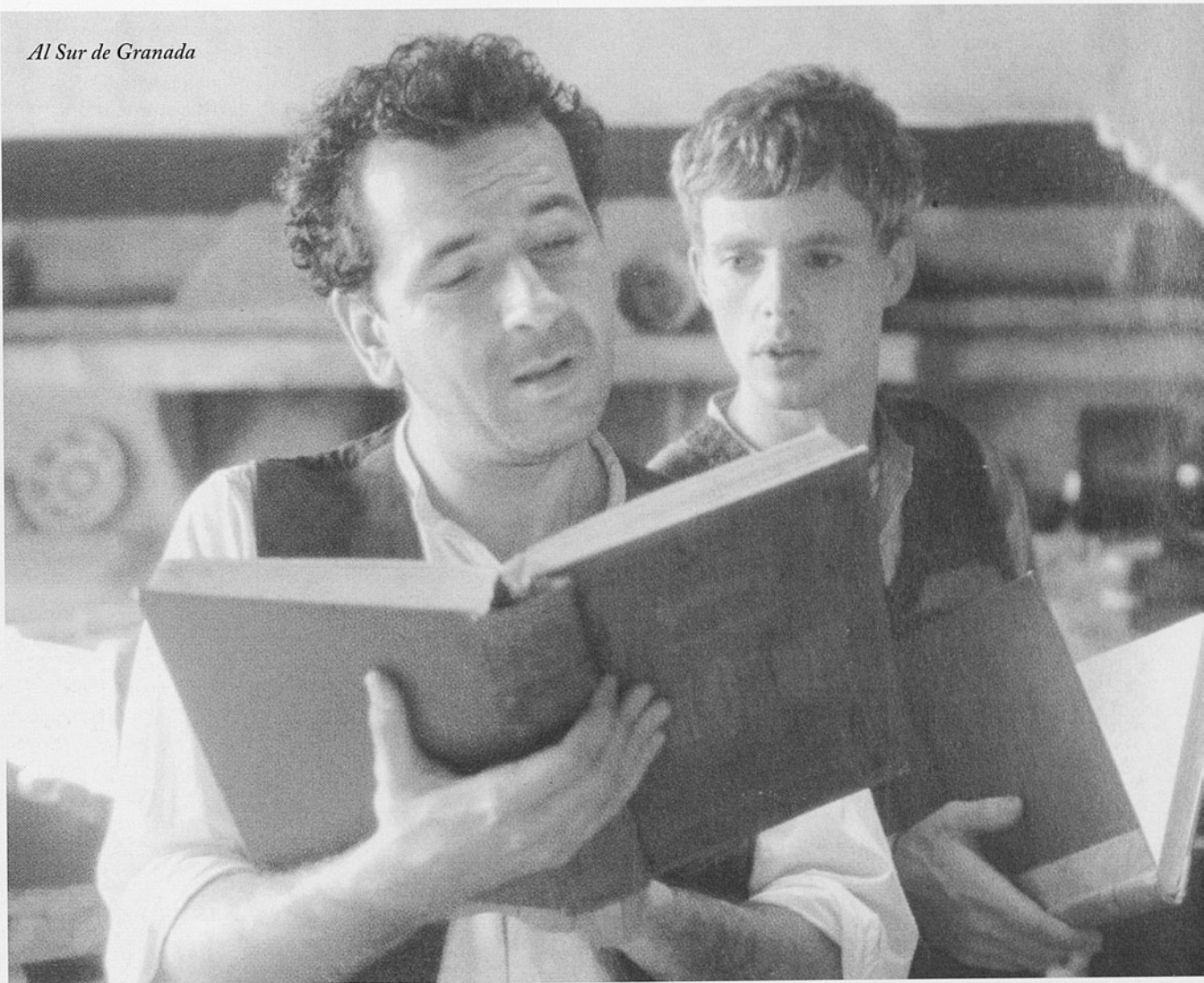
A la fi, se revesten de coratge, hi tornen entrar, i aquell moix negre hagué descomparegut, i no el veren pus ni en verd ni en sec.

Tothom estava amb sos cabeis drets, i no en treien altra paraula que aquesta: —¡Se veu ben clar, Joan, que és sa teva al·lota de Consei! ¡Si és una bruixa! ¡Prou que ho és ella!"

En aquell temps, a Mallorca, fer malbé una bunyolada tampoc no era una tragèdia com la de *La mujer pantera*. Però no deixava de ser un petit drama domèstic. ■



Al Sur de Granada



Házael González

No falla: amb els Goya sempre han de passar coses estranyes. Si l'any passat l'assumpte eren polèmiques variades sobre polítiques, guerres i similars, enguany resulta que el nom de premi Goya ja figurava registrat des de feia anys per una associació de fotògrafs aragonesos... Bé, esperam que això no passi de ser una petita anècdota, i, la nostra part, continuarem parlant de Francisco de Goya per referir-nos als nostres Oscars.

Moltes sorpreses enguany: ja fa anys que ens queixàvem de la manca de sang nova a les nominacions, i aquesta vegada, la veritat és que ens ha costat reconèixer els noms dels candidats. Per una part, Santi Vega per

Eyengui, el Dios del Sueño (un documental dirigit per José Manuel Novoa), que és un compositor de tota mena de músiques, i que només té una altra banda sonora al seu variat currículum (*La Fuente Amarilla*, Miguel Santemas, 1999). Un cas ben semblant és Juan Carlos Cuello, nominat per *Valentín* (Juan Luis Iborra), qui només ha firmat tres treballs més al cinema: *El Crimen del Cine Oriente* (Pedro Costa, 1996); *Hazlo por mi* (el debut a la direcció del crític Ángel Fernández Santos, 1997); i *Pídele Cuentas al Rey* (José Antonio Quirós, 1999). El tercer nominat, un altre jove de vint-i-cinc anys, és Pablo Cervantes per *Hotel Danubio* (Antonio Giménez Rico), aquell que va debutar amb la interessant *You're the One* (José Luis

García, 2000) i que després va fer també *Historia de un Beso* (també de García, 2002): així, doncs, amb només tres composicions ja comença a fer-se un lloc al panorama nacional, i són moltes les veus que diuen que no li hem de perdre la pista, perquè encara ens ha de donar moltes coses de tota mena... I el premi ha estat per al més veterà, encara que a la seva carrera no trobam ni deu títols: Juan Bardem, el membre de la família Bardem dedicat a la composició, s'ha fet amb el Goya per *Al Sur de Granada* (Fernando Colomo); i és el més veterà simplement perquè ja ha estat nominat en dues ocasions (i no una, com vàrem dir aquí mateix l'any passat): l'any 2003 per *A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París i Daniela Fejerman), i l'any 1999

I el premi ha estat per al més veterà, encara que a la seva carrera no trobam ni deu títols: Juan Bardem, el membre de la família Bardem dedicat a la composició, s'ha fet amb el Goya per *Al Sur de Granada*



Al Sur de Granada

per *Los Años Bárbaros* (Fernando Colomo). Així doncs, enguany ens donam per satisfets, perquè si els premis han de servir per fer un homenatge als veterans, també han de ser un estímul per a les noves generacions, que moltes vegades s'ho mereixen, com ha estat el cas.

I de premis a premis, perquè els Globus d'Or (aquests premis, sense problemes de drets de nom) ens han donat més sorpreses encara: s'han nominat històrics ja premiats en anteriors edicions com Hans Zimmer per *El Último Samurái* (*The Last Samurai*, Ed-

ward Zwick) o Gabriel Yared per *Cold Mountain* (Anthony Minghella); nous de trinca com Alexandre Desplat per *Girl with a pearl earring* (Peter Webber); o gairebé nous de trinca (perquè només els havien nominat una altra vegada) com Danny Elfman per *Big Fish* (Tim Burton) o... Howard Shore, per *El Señor de los Anillos: El Retorno del Rey* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, Peter Jackson), qui ja va aconseguir el premi fa dos anys per a la primera part, i que l'ha tornat a guanyar! Definitivament, la notícia que vàrem esmentar el mes pas-

sat no era del tot encertada, o tal vegada s'ha fet una excepció... però el cas és que encara podem contenir la respiració esperant als Oscars. Com cada any, el que serà, serà...

Ah, i no ens oblidem de l'apartat de cançons: les premiades han estat "Humans Like You" de Chop Suey per *Mi Vida sin mí* (Isabel Coixet) als Goya; i "Into the West" de Annie Lennox, Howard Shore, i Frances Walsh, també per *El Señor de los Anillos: El Retorno del Rey* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, Peter Jackson), als Globus d'Or. ■



Ettore Scola: eclecticisme italià

Iñaki Revesado

Ettore Scola forma part d'un petit grup de realitzadors italians que, amb més o manco regularitat, aconsegueix que els seus treballs puguin ser vistos més enllà de les fronteres del seu país. Aquesta victòria contra la batalla globalitzadora, representada en el món del cinema per la potència incontestable del cinema dels Estats Units, té molt a veure amb el fet que la filmografia de l'italià reuneix un grapat de bones pel·lícules que han gaudit del suport de crítics i certàmens cinematogràfics. En la seva trajectòria podem dir que va haver-hi un as-

cent des dels seus inicis fins als seus treballs dels setanta i els vuitanta, mentre que després la força de les seves propostes sembla anar-se apagant, encara que, amb més de setanta anys, Scola continua sent un cineasta en actiu.

La seva arribada al món del cinema es va fer –com és el cas de molts d'altres realitzadors– des de l'escriptura de guions, on va arribar després d'uns anys dedicats a la ràdio i al periodisme humorístic. Com a guionista va col·laborar amb Ruggero Maccari, Dino Risi i Antonio Pietrangeli, i va ser responsable del guió d'importants

pel·lícules italianes dels anys 60 com ara *La marcha sobre Roma*, *La escapada*, *La chica de Parma*, *Celos a la italiana* o *Erotika, exotika, psicopatika*.

En 1964 comença la seva etapa com a realitzador en el film d'episodis *Se permettete parliamo di donne* on treballava amb Vittorio Gassman. El cinema de Scola serà a partir d'aquí de temàtica variada, deixant un lloc privilegiat per a la comèdia però amb un ample espai per al cinema d'anàlisi, de compromís històric i polític i, fins i tot, per a pel·lícules d'avantguarda o més o manco experimentals. Si pel

La Terraza





seu debut va comptar amb la col·laboració d'un dels grans actors italians, posteriorment Scola ha sabut mantenir aquesta constant al llarg de tota la seva carrera. Bastaria fer una ullada sobre les fitxes artístiques dels seus treballs per trobar noms tan importants com aquests: Sophia Loren, Massimo Troisi, Marcello Mastroianni, Stefania Sandrelli, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Monica Vitti, Nino Manfredi... és a dir, el millor del millor de la interpretació italiana.

En els seus primers films es percep un compromís per intentar fer un cinema que sigui mostra de la realitat

que l'envolta, actitud que li va donar el favor del públic en finalitzar els anys seixanta amb films com ara *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa* i *Il commissario Pepe* (*El comisario y la proxeneta* o *El comisario y la doce vita*) on a través de la vida d'un senzill comissari de policia d'una petita ciutat italiana aprofita per criticar els excessos i les conductes immorals dels més poderosos. En 1973 va donar mostra del seu interès per la realitat dels més desfavorits i del seu gust per fer ús d'un llenguatge cinematogràfic diferent en retratar les diferències en-

tre el pobre sud d'Itàlia i el nord, on sempre s'obren més possibilitats, amb *Trevico-Torino... viaggio nel Fiat-Nam*, un film de ficció però rodat com si es tractàs d'un documental. Un canvi radical suposa el seu següent treball, la comèdia *C'eravamo tanto amati* (*Una mujer y tres hombres*) on fa un passeig a través del retrat dels seus personatges de trenta anys de la història d'Itàlia, partint del final de la Segona Guerra Mundial. En 1976 amb *Brutti, sporchi e cattivi* (*Brutos, sucios y malos*) va guanyar a Cannes la Palma d'Or al millor director, amb una història sobre els ambients més des-

A El baile Scola torna a un cinema més arriscat, sense diàlegs, amb només l'acompanyament de la música i de les coreografies del Théâtre du Campagnol, on fa un recorregut per la història més recent de França i d'Europa des de 1936



La Família

favorits de la societat on inevitablement també hi ha lloc per a l'extorsió, comptant amb la col·laboració del gran Nino Manfredi. Novament la mirada històrica a temps no massa llunyats es tractada en *Una giornata particolare* (*Una jornada particular*) film de 1977 interpretat per na Sophia Loren i en Marcello Mastroianni. És una jornada particular perquè és el dia de la trobada a Roma de Benito Mussolini i Adolf Hitler. Pel gran dia hi ha hagut tot un desplegament de tropes que han de desfilars davant dels caps dels feixistes, amb la presència obligada de tota la població que ha de

mostrar el suport entusiasta als dos megalòmans. Però el que vol contar Scola no és aquell fet històric, sinó la particular jornada que passaran dos veïnats (la parella protagonista) lluny del desplegament civil i militar. Es tracta d'una senyora mare de sis fills que combrega amb les idees feixistes perquè així és com ha de ser, perquè tothom hi està d'acord, que no ha pogut participar de la festa perquè ja ha tengut prou en preparar la seva família perquè hi poguessin assistir. D'altra banda, el personatge interpretat per Mastroianni és un homosexual antifeixistes a qui evidentment

li sobren motius per no anar a rebre el *führer*. Un fet casual posarà en contacte els dos protagonistes, qui disposaran d'una llarga jornada per intercanviar impressions sobre tot el que envolta les seves vides. Des de *Una jornada particular* fins a *La famiglia* (*La família*, 1987) Scola viu els seus millors moments com a cineasta; gaudeix d'un èxit important a què no és aliè la qualitat dels treballs realitzats. El mateix any que *Una jornada particular*, Scola participa en un projecte compartit. Juntament amb en Mario Monicelli i amb en Dino Risi reuneixen Vittorio Gassman, Ornella

...el cinema de Scola arriba a les sales de cinema d'aquest país amb una distribució molt reduïda, però sempre es pot pensar que encara ens queden per gaudir bones obres d'aquest jove de 73 anys



La familia

Mutti, Alberto Sordi i Ugo Tognazzi en *I nuovi mostri* (*¡Qué viva Italia!*), pel·lícula d'episodis que, com sempre, sol passar té una qualitat desigual. El film té com a nexa comú l'humor (més o manco negre) que es vessa per totes les històries que pretenen ser un retrat de la Itàlia del moment. Un dels episodis més divertits és un rodat precisament per Scola on un grup d'amics es reuneix en l'enterrament d'un altre amic, transformant l'acte fúnebre en una cosa divertida. En *La terrazza* (*La terraza*, 1980) torna a fer un film més minoritari, més de reflexió, sobre la responsabilitat dels intel·lectuals en la vida política i social italiana. En 1982 recupera la mirada històrica en *Il mondo nuovo* (*La noche de Varennes*), abandonant la més

propera història italiana per acostarse a la Revolució Francesa i centrarse en l'episodi d'intent de fuga del monarca Lluís XVI. El cim d'Scola com a realitzador arribarà amb els seus dos següents treballs *Le bal* (*El baile*, 1983) i *La familia* (encara que entre ambdues va participar en un altre projecte compartit sense massa fortuna juntament amb Mauro Bolognini i Tinto Brass que duia per títol *Maccheroni* (*Macarrones*, 1985), interpretat per Marcello Mastroianni i Jack Lemmon) A *El baile* Scola torna a un cinema més arriscat, sense diàlegs, amb només l'acompanyament de la música i de les coreografies del Théâtre du Campagnol, on fa un recorregut per la història més recent de França i d'Europa des de 1936. En *La*

familia fa un retrat durant una sèrie d'anys d'una família burgesa, seguint les vides d'alguns dels seus components, i sabent fer dels problemes particulars o individuals que envolten els membres de la família qüestions universals.

Després de *La familia* el talent de Scola no ha assolit moments passats. En 1988 va rodar inoportunament *Splendor* que volia ser un homenatge al cinema en un to sentimental, però que va arribar després de l'èxit de Tornatore i el seu *Cinema Paradiso* on es tractaven qüestions semblades. No obstant i malgrat que el seu cinema no assoleix els resultats passats, és encomiable que, amb més de seixanta anys, realitzàs un nou intent de cinema ideològic o polític com ara *Mario, Maria e Mario* on fa una reflexió sobre el ja desprestigiats comunisme. Des d'aleshores el cinema de Scola arriba a les sales de cinema d'aquest país amb una distribució molt reduïda, però sempre es pot pensar que encara ens queden per gaudir bones obres d'aquest jove de 73 anys. 🎬



Splendor

Joan Ferrer Miserol

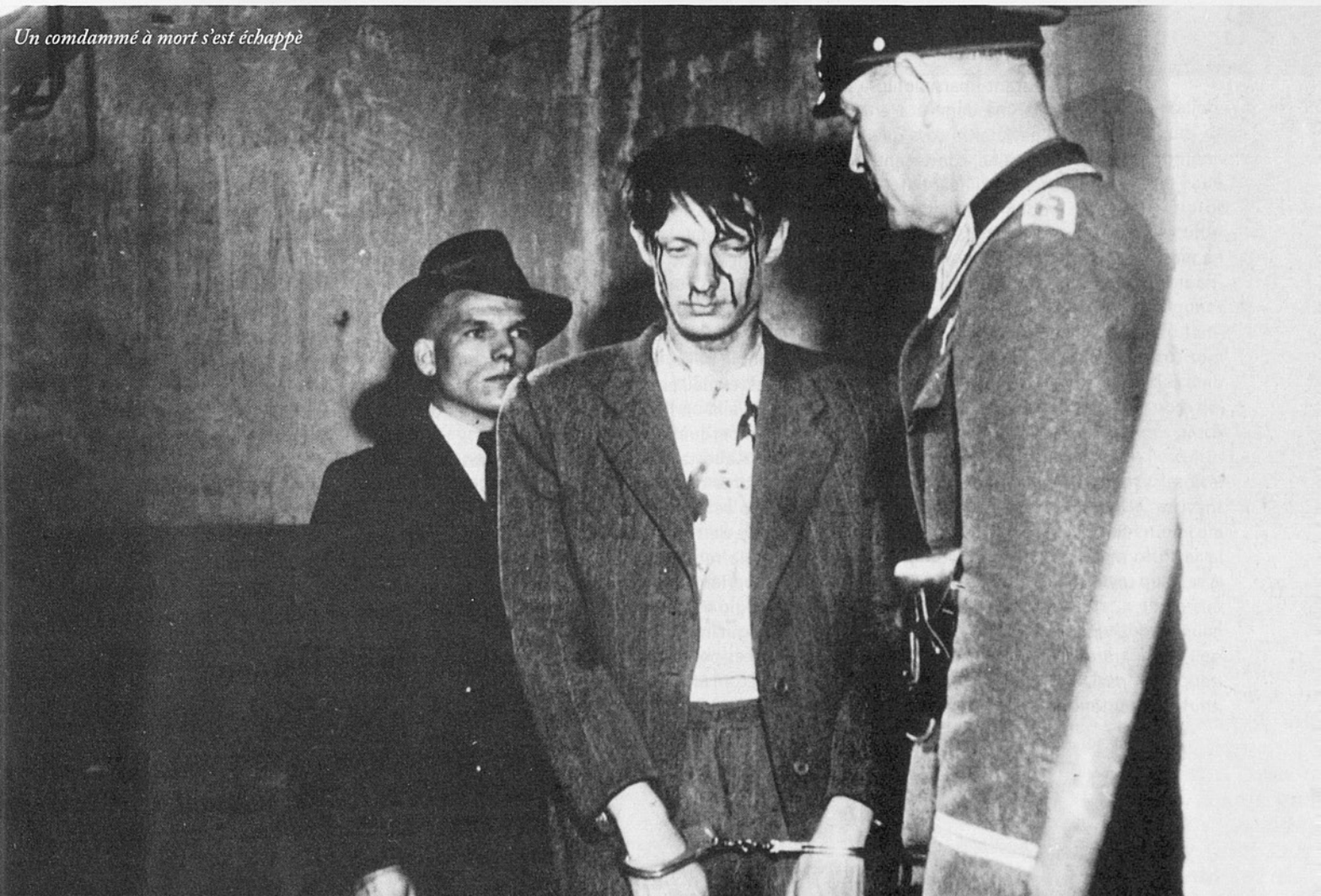
Per poca atenció que s'hagi dedicat al cinema, tothom té la pel·lícula de la seva vida, la que més li ha agradat, la que més l'ha commogut, fins i tot la que s'enduria a una illa deserta per veure-la una i altra vegada. Però en el meu cas, a més, n'hi ha una que donà un tomb transcendent a la meua vida. Es tracta d'*Un condamné à mort s'est échappé* de Bresson. Acabava de sortir d'onze anys d'educació jesuítica i els meus dubtes religiosos eren molt més forts i profunds que les meves certituds. No dubtava gens ni mica, entre moltes altres coses, que la infal·libilitat del Papa era una bajanada; que la resurrecció dels morts, en cos i ànima, era un *doi* gairebé còmic; i que la virginitat de Maria era un insult a tots els pares i, encara més, a totes les mares. Però hi havia qualche cosa que m'impedia negar tot el que m'ensenyaren de religió. M'era molt difícil definir-me com a creient, però possiblement encara més com a agnòstic.

El cinema era aleshores una de les meves dèries, i no sols com a passa-

temps, també com a complement formatiu, perquè allà descobria moltes coses que mai no m'havien ensenyat a l'escola. Dins la foscor de les sales cinematogràfiques vaig fer un batxillerat i una llicenciatura complementàries, i crec que per a mi foren molt més profitoses que les acadèmiques. Cada vegada estic més convençut que la meua formació la dec més al cinema que no als anys passats amb els jesuïtes, malgrat que a aleshores no en fos conscient. Més bé al contrari, tenia por, influït pel meu entorn, que el cinema no fos un perill per a mi; ni podia somniar en cap moment que m'aclarís gens ni mica el meu dilema religiós. Encara que hi trobava respostes a moltes de les meves preguntes, en un principi, cap no era religiosa. Però un bon dia vaig entrar a veure la pel·lícula esmentada de Bresson sense saber ni tan sols qui era aquest director. Només sabia, va esser el motiu que me va fer anar a veure-la, que era defensat pels *Cahiers*. Vaig entrar-hi pensant que anava a veure una pel·lícula d'estil americà, ja que tractava de la resistència francesa i de l'allibera-

ment d'un empresonat pels nazis, un tema molt adient a aquell cinema.

Molt aviat, vaig veure que la pel·lícula anava per un altre camí. Un camí, que a més de sorprendre'm per la seva novetat, no me transmetia, tal com esperava, la més petita emoció; tot era d'una fredor fins i tot esgarrifosa. Com que no tenia el més mínim dubte de com acabaria, ja que el títol no podia esser més explícit, no entenia què pretenia Bresson, contant-me tan detalladament aquella aventura de la qual ja coneixia el final. L'únic que mantenia despert el meu interès era precisament que tot el que passava era com si estàs predeterminat i que Bresson volia que així ho percebés l'espectador. Els personatges, més que moure's per motivacions i desitjos propis, semblava com si no poguessin fer altra cosa, com si obeïssin ordres que estaven més enllà d'ells mateixos, de la seva voluntat personal. L'escapatori de Fontaine no semblava gens ni mica que fos una cosa planejada, volguda, sinó una necessitat vital, una acció que anava més enllà de la raó; gaudia d'una seguretat su-

Un condamné à mort s'est échappé

Aquesta pel·lícula, amb el temps, a força de madurar-la, me donà una lliçó religiosa que, en tots els meus anys de formació acadèmica, mai no havia rebut



Bresson dirigint Leclainche i Letevrier

perior a la dels seus companys i la seva determinació de fugir sobrepassava qualsevol motivació d'un presoner, fins i tot la d'un condemnat a mort. A més, la distant i parsimoniosa mostra dels fets, me donava a entendre que no hi havia altra cosa que l'acció de fugir. Fontaine, conversant amb el seu veí de cel·la, utilitzant cites evangèliques, li donà a entendre que no hi pot fer res, que, malgrat el perill, és un destí que per a ell és ineludible. Com que des del principi tenia clar que arribaria a escapar, jo estava amb un estat allunyat de tota inquietud; més apropat a l'ensopiment que al goig. En un moment donat, se precipiten els fets. En Fontaine rep l'ordre d'afusellament i es veu obligat a no dilatar la fuga; a més, simultàniament, li entren dins la seva cel·la un company, un al·lot, que l'obliga a prendre una determinació, o matar-lo o endur-se'l amb ell. Malgrat el perill que comportava, decideix la darrera opció.

Tot semblava que era un exercici d'estil, sense altra finalitat que mostrar al detall la fuga des d'una presó nazi, d'un tinent francès de la resistència. Però al final, en el moment

que els dos fugitius toquen terra lliure, quan s'abracen, i l'al·lot, amb gran alegria, li diu que li agradaria que la seva mare ho hagués vist, vaig sentir, per primer cop en tota la pel·lícula, un goig que anava més enllà de la quotidianitat que havia estat presenciant durant hora i mitja. Un goig que sobrepassava l'alegria de la salvació física d'ells dos, perquè aquesta ja la donava per feta, ja la sabia des del començament. Els segons següents, quan ells dos s'allunyen de la paret de la presó, acompanyats musicalment per un triomfant al·leluia, i se perden dins la boira, vaig sentir com si el meu cos, el meu esperit, es perdés amb ells fins allà on l'enteniment no és necessari perquè ja tot està clar.

Aquesta pel·lícula, amb el temps, a força de madurar-la, me donà una lliçó religiosa que, en tots els meus anys de formació acadèmica, mai no havia rebut. Que la religió, o és una experiència, o és un enganyamons. La religió no pot ésser, tal com m'havien volgut inculcar els religiosos, unes creences per a un altre món. La religió, tal com m'ensenyaren els cineastes, és un conjunt d'experiències per a

aquest món. Curiosament, en el cinema hi ha explicat clarament els dos camins que l'Església hauria pogut professar. El d'Hitchcock, que seguint els exercicis espirituals de Sant Ignasi, du a una transformació de l'individu mitjançant una sèrie de proves, incloses algunes de doloroses, que li fan elevar el seu nivell de consciència; camí que convergeix amb la psicologia i molt concretament amb la psicoanàlisi. I el de Bresson, entroncat amb el misticisme, que, mitjançant l'experiència singular, te du a la gràcia. Totes dues opcions haurien estat vàlides i útils a distints nivells i per diferents tipus de gent. La primera, amb l'ajuda científica, hauria pogut servir per a la majoria de feligresos, que en un moment o l'altre ens hem sentit necessitats d'un camí per superar barreres a l'evolució de la nostra consciència. El segon, hauria pogut desenvolupar-se per a una minoria cridada per a la gràcia. Han rebutjat el segon com un perill incontrolable pel poder, i han ignorat el primer perquè han preferit fer-nos creure amb un cel del qual diuen que ells en tenen les claus. ■



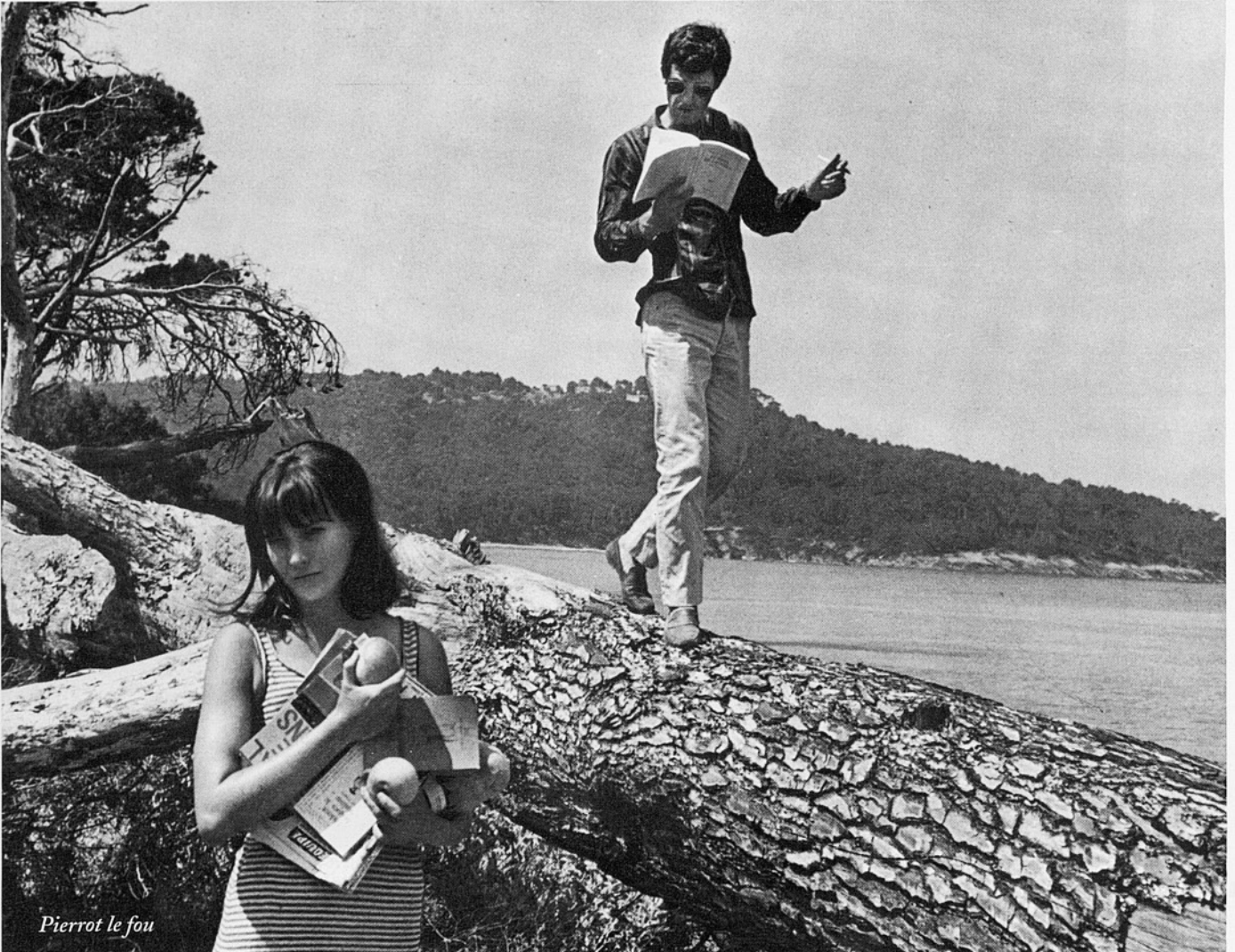
Eisenstein

M. Magdalena Brotons

Aquest mes de març podem assistir al cicle de cine que presenta l'historiador Cyril Neyrat titulat *Filmar una escultura, esculpir un film*, pensat com a activitat complementària a l'exposició que l'artista Eva Lootz realitza al Centre de Cultura de Palma. Aquesta proposta cobreix un buit important pel que fa a la relació entre les arts plàstiques i el cine, perquè tot i que aquesta ha estat estreta ja des dels seus inicis (com així ho subratlla la teoria cinematogràfica, des de les propostes de Ricciotto Canudo el 1913, i els manifestos dels artistes d'avantguarda), gairebé sempre s'ha tractat el tema des de l'òptica de la pintura o l'arquitectura, sent escassos els estudis que s'han preocupat per analitzar el paper que l'escultura ha jugat en relació al cine. Des dels estudis més destacats pel que fa a la relació del cine amb les arts plàstiques, com l'impress-

cindible *L'œil interminable* de Jacques Aumont, i les aportacions d'André Bazin, Rudolf Anrheim, o Antonio Costa, per citar només alguns noms, s'ha volgut analitzar la interrelació entre els diferents elements pictòrics i l'obra filmica, així com la influència que un determinat moviment plàstic ha exercit sobre un director, sent freqüent que es tracti de pel·lícules històriques. Casos paradigmàtics serien films com *Barry Lyndon* d'Stanley Kubrick o *La Marquise d'O* d'Eric Rohmer, però la llista, que resultaria llarguíssima, abarcaria des de cites textuais d'obres concretes, els denominats *tableaux vivants*; les biografies d'artistes, o la inspiració, més o manco lliure, en l'estètica d'un determinat corrent, com podria ser el cas de Jean-Luc Godard a molts dels seus films (els colors fauves a *Le mépris*, el pop art de *Pierrot le Fou*, etc.). Però l'anàlisi de la influència que l'escultura ha exercit, directament o indirectament en cineastes de

totes les èpoques no ha estat mai objecte de gran interès. Sabem, des de Baudelaire, que l'escultura contemporània ha tengut moments no gaire feliços. Quan el 1846 l'escriptor francès es demana per què l'escultura és avorrida, no fa sinó expressar en veu alta el que molts de nosaltres encara avui pensam davant algunes obres d'èpoques passades, però també moltes d'actuals. Tot i això, som conscients que no podem jutjar amb els mateixos paràmetres una obra del segle XIX i una altra del XX: és precisament al segle passat quan l'escultura sofreix una transformació radical en el si de la seva essència, arribant fins al punt de no saber ben bé com definir-la. Sempre podem recórrer al que va dir Burce Nauman, quan se li va demanar què era per a ell l'escultura: allò amb el que ens topam quan retrocedim per mirar un quadre. Perquè, tot i el que té de *boutade* aquesta frase, no deixa de ser, en el fons,



Pierrot le fou

bastant certa. Els límits entre les arts no han estat mai tan indefinits com actualment, tot i que poguem recórrer a denominacions postmodernes com instal·lació, *project room*, *land art*, etc., que ens ajuden a posar nom a les múltiples manifestacions artístiques d'avui en dia.

Pel que fa al cinema, ja els artistes de les avantguardes entengueren que era el mitjà idoni per dur a terme la pretesa unitat de totes les arts, voluntat que troba les seves arrels en el Romanticisme. Més enllà de les experiències que es dugueren a terme en aquest sentit, a nosaltres ens interessa analitzar el paper de l'escultura al llenguatge cinematogràfic, la qual ha estat utilitzada de moltes maneres, però potser la més clara sigui la de símbol. I segurament l'exemple para-

digmàtic per demostrar-ho amb imatges, sigui una pel·lícula de l'avantguarda cinematogràfica soviètica, *Oktyabr (Octubre)* del director Sergei M. Eisenstein. Podem afirmar que tota la simbologia del film està recolzada sobre la diferent utilització de l'escultura: des del monument del zar Alexandre III que obri el film, destruït per camperols i obrers, però que es reconstrueix miraculosament quan el líder Kerensky puja al poder, a les escultures clàssiques que decoren l'escala del Palau d'Hivern i que semblen coronar al nou "emperador" Kerensky, al paó metàl·lic que reforça la idea que Kerensky, més que un nou Napoleó és una joguina al servei dels poderosos; a l'obra *El bes* de Rodin, record d'un temps passat que no tornarà. El director soviètic ja havia uti-

litzat l'escultura a altres pel·lícules (recordem els tres lleons rampants de *Bronenosets Potemkin*), per la potència que li oferia l'ús d'obres que per sí mateixes desprenen una gran potència. El que a al director li interessa d'aquestes escultures és el poder d'encarnar idees i actituds. Que l'escultura, com tot art, sigui fonamentalment ideològica, constitueix una de les seves hipòtesis de base. Eisenstein descriu amb molta precisió la utilització de l'escultura a *Oktyabr* com a un mitjà per designar i examinar certes concepcions de la història o de la religió, com queda clarament palès al mostrar figuretes dels ídols de religions tan diverses com la budista, la cristiana, les religions de pobles primitius, etc, que representarien, seguint la ideologia del director, les cre-

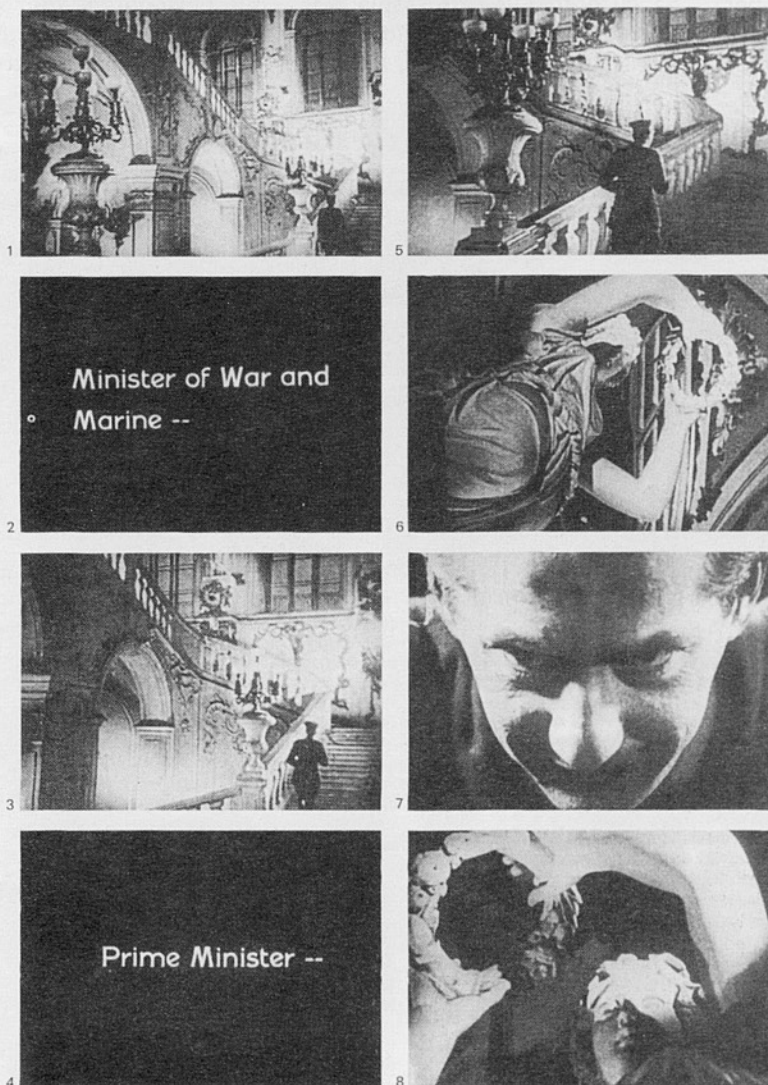
Aquí l'escultura juga un altra cop un paper de símbol, representant la idealització anhelada, que es transforma totalment quan es converteix en real...



ences que condueixen a una postura de resignació davant la dura i injusta realitat.

Si fins ara ens hem referit a l'avantguarda com al moment en que es reclama la unitat de les arts, i per tant, l'època en què aquestes experimentaren una transformació radical, serà en un altra moment d'efervescència cultural quan les arts i el cine retrobaran un punt de contacte molt estret. M'estic referint als denominats cinemes moderns, i més concretament a la *nouvelle vague* francesa. Ja hem esmentat els casos de Godard i Rohmer, a qui podríem afegir la figura d'Alain Resnais, el qual, des de la seva primera pel·lícula, *L'Année dernière à Marienbad* fa un ús creatiu de l'escultura als seus films. Però voldria parlar d'una pel·lícula emblemàtica d'un dels representants més destacats de la Nouvelle Vague, François Truffaut, i el film *Jules et Jim*. Pels qui recordeu la pel·lícula, els dos amics es decideixen a anar a trobar la dona dels seus somnis quan veuen una escultura clàssica, de formes perfectes, que els empeny a la recerca de la bellesa absoluta. Aquí l'escultura juga un altra cop un paper de símbol, representant la idealització anhelada, que es transforma totalment quan es converteix en real: la Catherine de carn i òs no és només hermosa i enigmàtica, sinó també complexa; divertida sí, però contradictòria; fa riure als dos amics, però també patir i barellar-se, trencant alguna cosa en la seva amistat que els farà no tornar a ser els d'abans.

Els dos exemples que hem triat, *Okt-yabr* i *Jules et Jim*, són només dos dels molts que podríem haver seleccionat, entre els quals, naturalment, els films inclosos al cicle de cinema d'aquest mes. No ens detindrem intencionadament en aquestes pel·lícules, ja que la conferència *El secret al cos de l'escultura*, que obri el cicle, aprofundirà en els aspectes concrets d'aquestes obres. I tot i que som conscients que aquesta és una molt breu pinzellada sobre el que la interrelació d'ambdós llenguatges artístics, cinema i escultura, ha donat de si, pensam que, si més no, ofereix una primera proposta, que esperam continui en properes ocasions. ■



Vuit fotogrames d'*Octubre* que satiritzen la pujada de Kerensky al poder

Joan Bover

Bon voyage (Jean Paul Rappeneau, 2003) és un exercici de nostàlgia tan ben intencionat com prescindible, una d'aquestes comèdies que no molesten ningú, tal volta amb un cert encant, però tampoc tant que les faci mereixedores d'un calaix dins la nostra memòria de cinèfils.

La trama presenta un conjunt de personatges francesos aclaparats per la imminent arribada de l'ocupació alemanya: un polític important, una frívola actriu de cinema, una estudiant de química compromesa políticament i un aspirant a novel·lista. Tanmateix, dir-ne personatges és exagerar. La composició del novel·lista, per exemple, és monocromàtica: l'actor es limita a fer sempre la ma-

teixa cara mentre va davant i darrera de l'actriu, interpretada per Isabelle Adjani. Aquesta està molt ocupada fent onejar la seva perruca de banda a banda, però és que, al cap i a la fi, tampoc no té molt on aferrar-se, ja que el guió no li ofereix gaires oportunitats per cercar matisos. Amb tot, és una caricatura que queda força graciosa i la seva interpretació, juntament amb l'encara més sòlida de l'excel·lent Gerard Depardieu, són les dues úniques remarcables. Si el dibuix dels personatges principals és prou esquemàtic, encara és més escandalós el dels secundaris: una parella de classe alta preocupada per trobar allotjament de categoria enmig del desgavell prebèl·lic o un espia alemany dolentíssim i traïdoríssim (no en faltaria d'altra!), que no

arriba a la categoria de personatge per quedar-se en la d'actant. Fins i tot, en desaprofiten per complet un que podria haver donat molt de joc i que queda simplement apuntat com a idea, però no desenvolupat de cap manera: un pocavergonya, fugat de la pressió, a qui agrada fer favors de manera gairebé compulsiva.

Quant a les peripècies de tota aquesta gent, els guionistes (el mateix Rappeneau i Patrick Modiano) estan massa embadalits en la contemplació d'aquella França — potser seria més exacte dir "en el record almivaradament distorsionat d'aquella França" — com per fornir-los d'una història complexa. Si la idea era centrar-se en els personatges individuals més que no en el seu destí col·lectiu, la cosa falla perquè, com hem dit





abans, no són prou sòlids com per interessar-nos. En realitat, el guió es limita a una successió de fugides cap endavant, molt sovint de manera més literal que metafòrica. Hi ha qualche moment aïllat en què la trama serveix per mostrar la (tímida) evolució d'un personatge, com en el cas del novel·lista que perd definitivament el seu idealisme quan es deixa dur pels impulsos i comet un assassinat, si no justificable, almanco comprensible. La majoria de les rèpliques en els diàlegs no són gaire enginyoses però, en compensació, l'entramat d'intrigues funciona bastant en bé en pla còmic,

com a mínim fins a la part final de la cinta, en què tanta correguda comença a cansar. De fet, sembla com si els guionistes no coneguessin altra manera de resoldre les situacions o de fer avançar l'acció més que iniciant una nova fuga, ja sigui en cotxe, camió, tren, barca o simplement corrents pels carrers, els hotels o els restaurants.

¿Com se serveix aquesta història de persecucions en panaviació, modelets d'allò més *chic* i besades castes amb fons de piano? Idò evidentment amb una fotografia nostàlgica, banyada d'interiors ocre i acompanyada d'una parti-

tura intemporal, que presenta un tema d'amor (cortesia de Gabriel Yared) que al principi enlluerna, però que després es dissol en el record d'altres de semblants fins que acabam per oblidar-nos-en. De tota manera, vull deixar clar que vaig trobar la partitura molt digna, encara que no arribàs a la força que tenien alguns moments d'*El pacient anglès*.

En definitiva, un exercici de malenconia que no contribuirà gens a llevar la fama de xovinistes dels francesos, amb el punt de sucre just per no caure en l'embafada, però sense la sal que hauria hagut de menester. ■

Ann Miller i Naomi Watts a *Mulholland Drive*

Toni Roca

Aleshores el cinèfil, que, malgrat tot, encara és simpàtic i una mica nostàlgic i mai perfectament tot el contrari, comprova que mentre la gent del cinema evoca el centenari d'un dels seus rostres més populars i mítics, l'inoblidable Cary Grant, desaparegut d'entre tots nosaltres l'any de gràcia de 1986, altre ressonància també/també li arriba al cor sincer i obert d'home de cinema, el nom (però també la mort) d'Ann Miller, que als 81 anys d'edat, però res és segur, va marxar d'aquest món amb el silenci, tranquil·litat i discreció que foren les tòniques que retrataven la seva vida des de 1972 quan publicà dos llibres (excel·lents segons opinions d'aquells que el varen poder llegir) de memòries més o menys de joc o d'encanteri titulats *Miller's highlife* i *Tops in taps*. Llibres on va saber reflectir amb tota intensitat, llum, color i passió els extraordinaris anys de Hollywood quan el musical, sens dubte un gènere major i definitiu, regnava amb tota clamor de justícia. De justícia i plena actualitat de taquilla i recaptació. Ella, al llarg d'unes dècades de

prodigi, fou l'espectacle. Però l'actor nascut a la Gran Bretanya, elegant i ferm Cary Grant, fou també protagonista imprescindible i necessari. Una mort i un centenari els ha fet aparèixer gairebé junts a la plana de periòdics i revistes. Més conegut, de tota manera, l'interpret de *Con la muerte en los talones* que l'anomenada reina del "tap dance", els dons noms, les seves personalitats, han passat de forma brillant i clara a la història del cinema.

D'Ann Miller, nascuda a un poblet de l'estat de Texas, Chireno, no se sap si el 1919 o 1923, podem dir, entre altres coses, que fou lluminària i majestàtica a l'hora de fer front a l'embat sempre potent i fort, sobint dur, d'una càmera sempre implacable, forta, severíssim ull vigilant que controla, mirada, moviment, expressió de l'actor fins més enllà del més enllà possible i probable. A tot això, i encara més, fou capaç de fer una i una vegada més la ballarina Ann Miller que en paraules del crític cinematogràfic Roger Salas, "poseía una chispeante personalidad y sostuvo la leyenda de que era capaz de producir 500 taconeos por minuto, lo que la convirtió desde muy

pronto en la reina del baile urbano norteamericano...". I la paraula, el concepte urbà, lògicament es manté molt unit a la carrera cinematogràfica d'una de les essencials intèrprets de *Un día en Nueva York*, un dels caps i casals del gènere del musical, gènere sempre il·luminat, que il·lumina i ofereix una de les grans meravelles del cinema. Però Ann Miller, ja de petiteta mostrava inquietud i vivor per a donar ales de dansa a unes cames de revolta i foc, uns peus pur prodigi, un cos àgil competidor de gents tan il·lustres com les pròpies, i molt reconegudes, Eleanor Powell, Cyd Charisse o Ginger Rogers, representativa del musical de tota manera circumstancial perquè l'abandonà una vegada desfeta la parella Rogers/Astaire. Debuta a la no menys mítica Lucille Ball. Corria l'any 1937 i la carrera d'Ann Miller agafava volada; l'esmentada *Un día en Nueva York*, Easter parade amb Fred Astaire, *Kes me, Kate* amb Judy Garland. Després, anys cinquanta, programes espectaculars a la televisió fins el retorn al teatre de Broadway amb el musical, un altre clàssic del gènere, *Mame*. Les sabates de ballar de l'actriu les podem veu-

...Miller i Grant, coincidiren, doncs, en el temps. Però també en l'espai i varen fer realitat el somni daurat de les imatges en moviment. Dos camins, doncs, divergents i no convergents. Però dos camins d'èxit i felicitat

Encadenados



re al Museu de la Fundació Smithsonian, a la ciutat de Washigton.

Cary Grant, i és molt comprensible, és una altra cosa, una altra història. Una ballava que era un prodigi d'estilització i formalitat sonora, l'altra caminava simplement amb una elegància d'estil i profunditzar impossible de superar i difícil, molt difícil, d'igualar. Els dos tingueren la sort de coincidir, no en pantalla precisament però sí durant un llarg període de Hollywood, final dels trenta i totes les dues dècades següents, on la qualitat, una qualitat diversificada a tots el gèneres característics d'aquells dies, d'aquells anys que semblaven, només ho semblava, inescotables. Inescotables fins que tots, abocats cap a la catàstrofe deixarem de confiar, d'estimar Hollywood i el seu cinema de sempre. Miller i Grant, coincidiren, doncs, en el temps. Però també en l'espai i varen fer realitat el somni daurat de les imatges en moviment. Dos camins, doncs, divergents i no convergents. Però dos camins d'èxit i felicitat.

"No tinc res a veure" –digué en certa ocasió el protagonista d'*Encadenados* o In-

discreta –"amb els personatges que interpreto, no estic dintre de ningú, només visc per el meu interior. Em limito a interpretar-me a mi mateix. Quan era un al·lot, a l'escola somniava que em transformava en un ser vividor que fa el que li dona la gana. La meua vida és l'esforç per fer real aquell somni d'escola...". Unes paraules, un significat, una interpretació de la vida que ell des del seu primer film, *Esta noche*, una producció de la Paramount rodada el 1931. Llavors el descobriment d'un talent necessari mercè a una premonició, transformada en realitat feta per Mae West que consolidà el projecte al filmar *Lady Lou*. Després amb la mateixa estrella, el 1963, quan de forma voluntària, perquè creia esgotat el seu projecte cinematogràfic, donà vida a la seva última pel·lícula, *Apartamento para tres*. I al llarg de tot això, el seu rostre al costat de realitzadors de la talla de Howard Hawks, Leo MacCarey, Stanley Donen, Frank Capra. Comèdies i drames que s'integren com a part essencial de la història del cinema que l'actor, nascut, però, amb el nom d'Archibald Alexander Lead (Bris-

tol, Anglaterra, 18 de gener de 1904) fou capaç de conduir entre un sentit perfecte i aristocràtic de la seducció, una fina però forta ironia que ell dominava a la perfecció, un somriure total i magnífic. No és estrany que una vegada retirat del món del cinema, 22 anys abans de la seva mort, acceptés una feina fàcil de fer, milionària i molt rentable, absolutament adient a la seva personalitat; fou uns anys representant de diverses marques de cosmètics. Perfecte. Perfecte.

De tota manera, abans de tancar la penúltima pàgina sobre l'actor voldria fer referència als seus treballs totals al costat d'Alfred Hitchcock. L'autor de *Los pájaros* (va fer el mateix amb James Stewart, i recordeu *Vértigo*) va transformar-lo fins el punt de fer-lo aparèixer com un personatge dur, atormentat, on el dolor humà (*Sospècha*), l'ansia (que és desig) per la supervivència (*Con la muerte en los talones*) o la intensa, aguda febre d'amor (*Encadenados*) el convertia en un ésser malalt que l'aproximava a la mort. Un Cary Grant diferent. Un actor complet. ■

Házael González

Fa ara mateix deu anys, al març de 1994, qui això escriu tenia divuit anys acabats de complir, i aquestes coses del cinema feia temps que l'interessaven més del que ell mateix es podia pensar... i deu anys no són res, però aquests ja centenaris "fulls de cinema" que avui ens ocupen i que ens han acompanyat tota aquesta estona fent la nostra existència cinèfila més agradable, es mereixen un petit article per moltes raons.

Començem pel principi: el primer *Temps Moderns* que em va caure a les

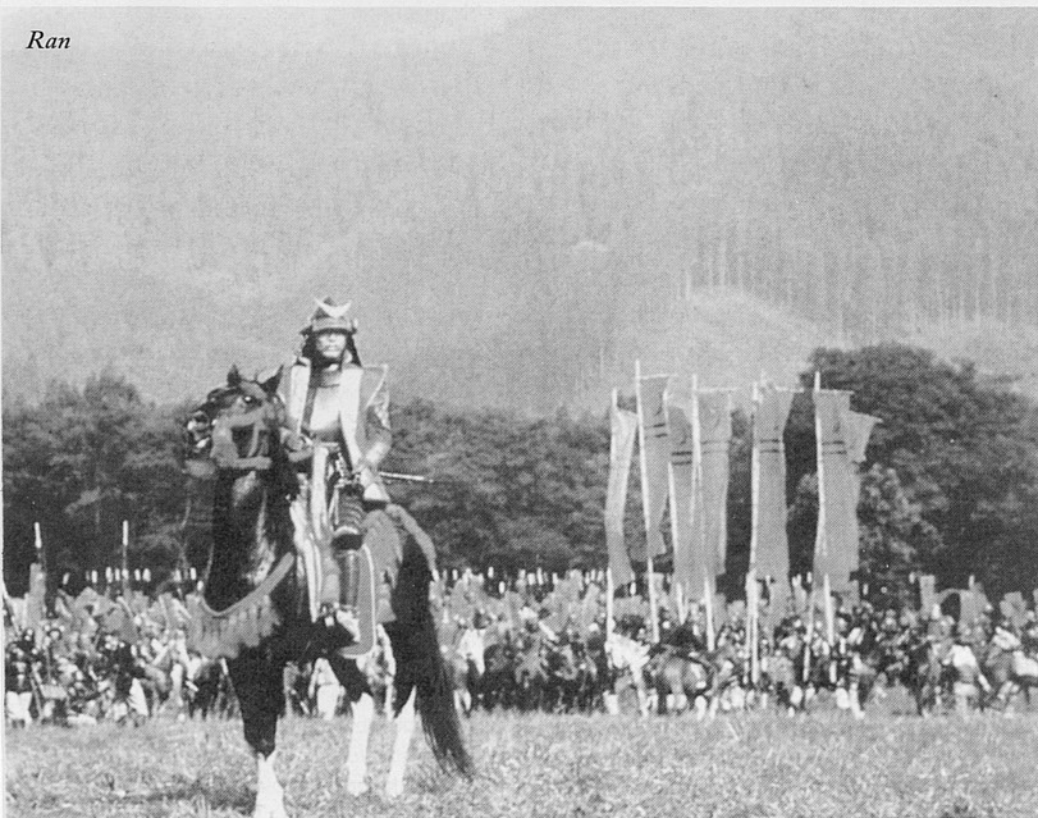
com jo cercava: ressenyes, dades i opinions cinèfiles, coses que a una illa com la nostra no eren precisament massa bones de trobar... I així va ser com poc després vaig arribar al Centre de Cultura, la nostra filмотeca particular (la primera pel·lícula que vaig veure allà va ser *El Club de los Poetas Muertos*), i al mateix temps vaig començar a col·leccionar la nova publicació un mes darrera l'altre, i amb aquella tendresa de fa deu anys, a vegades pensava allò de "i si qualche dia jo mateix puc arribar a sebre tant de cinema com per a escriure dins aquesta revista?"...

bona salut). Baixant un poc més arribaves a l'Hispania (tristement desaparegut aquest setembre, i que aviat només serà un record, fins i tot l'edifici), i cap a l'altre costat (Avingudes i Plaça Espanya) la sala ABC (qui arrossegava l'estigma de haver estat una sala X als seus inicis), el ja citat Palacio Avenida, la Sala Augusta (llavors amb només dues sales, la més grossa amb unes llànties que en aquest cas ens recordaven *La Aventura del Poseidón*), i el Rivoli (aleshores, també amb una única sala). Els altres cinemes comercials (la Sala Astoria, el Lumière, i el Salón Rialto) ja eren més lluny, i això dels multicinemes que avui ha acabat amb les sales petites era una mena d'invent a mitg camí entre el cel i l'infern que encara no existia a les nostres illes..., i ja no diguem res de publicacions impreses o electròniques, és clar.

Els anys varen anar passant, les meves vivències personals em portaren cap a Barcelona i Madrid, ciutats amb totes les sales del món on feien pel·lícules de tota mena, per retornar després cap aquí de nou i descobrir tots els nous canvis, els bons i els dolents... i així, sense adonar-me, un dia vaig veure que ja feia bastants d'anys que això del cinema encara m'interessava molt. I va ser allà quan el meu amic Jordi Vidal em va dir: "escolta, i per què no parles amb Jaume Vidal, de *Temps Moderns*? Que no et faria il·lusió escriure qualche allà?". I mira per on... és ben cert allò que diuen de que els somnis es compleixen.

Ja fa deu anys, molt de temps i al mateix temps no gaire... i ara, al *Temps Moderns* núm. 101, pens que tampoc n'he après tant de cinema com per a considerar-me crític, però com que tanmateix ja he conegut a uns quants d'aquells crítics pedants i repelents que no diuen res més que allò que a ells els agrada o no, jo preferesc continuar fent el mateix que he fet sempre: anar al cinema, passar una bona estona i gaudir d'un bon film, i després donar-li un ull al darrer número de *Temps Moderns*, per veure com continua aquest món de cel·luloide que mai deixa de sorprendre... i no sé si avui per avui he arribat a sebre tant de cinema, però això de posar per escrit les meves petites col·laboracions dins aquesta revista nostra, em deixa ben satisfet. Després de tot, deu anys són deu anys... 🍷

Ran



mans va ser al Palacio Avenida, un d'aquells cinemes antics, gros, vell, i amb una aranya al sostre (em referesc a una llàntia) plena de teranyines que els espectadors mai perdiem de vista pensant allò de "caurà, no caurà?". Al vestíbul, amb el petit cartró que en aquell moment era l'entrada (perquè encara no existien les entrades electròniques), em varen donar un plec de vuit pàgines impreses amb tinta verda i ni tan sols grapedes, però plenes d'articles relacionats amb el cinema, just allò que un jove

Cal recordar que per comprendre tot això dins la seva mida ens hem de situar, certament, a altre món: fa deu anys, el recorregut cinematogràfic a Palma era ben limitat, encara que també molt més casolà. Els puntals (cinemes amb més d'una sala, o més bé, com deien abans, "amb moltes sales") eren el Chaplin (afortunadament encara existeix, fins i tot amb una sala de més), amb aquell gegantí cartell de *Ran* de Kurosawa a la vora del bar; i el Metropolítan (qui també aguanta amb

Micu Lluç

Després de viure la seva època daurada al llarg de les dècades dels quaranta i els cinquanta, el cinema mexicà — una de les potències hispanoparlants juntament amb Espanya, Argentina i Cuba— va ensorrar-se en un pou que semblava sense fons, però del qual va poder sortir-se'n gràcies a una brillant i potser irreplicable generació de directors, guionistes i actors. A pesar d'ésser una indústria forta, el cel·luloide de la terra de Pedro Infante, María Félix (la bella i inquietant *Doña*) i Mario Moreno (el popular *Cantinflas* dels embarbussaments impossibles i l'humor masculista tan propi del país) s'enfonsaria a poc a poc dins la llacuna d'aigües tèrboles i putrefactes de la comercialitat pitjor entesa. Era un gegant, d'acord, tot i que tenia els peus de fang: «Els setanta es van caracteritzar per la necessitat de realitzar comedietes i els vuitanta significaren la gran catàstrofe»,¹ ens explicava Ana Cruz, la directora de Programació i Difusió de la Cineteca Nacional de Mèxic. Sortosament, aquesta trista situació va canviar, almenys pel que respecta als paràmetres de qualitat en els resultats finals, en arribar els anys noranta, quan un petit i selecte grup d'homes de cinema molt ben preparats va recollir el testimoni dels enyorats predecessors. Els artífexs d'aquesta renaixença —n'hi havia de primerencs i també de madurs— es convertiren en hereus de la feina desenvolupada per Fernando de Fuentes, l'*Indio* Fernández i l'exiliat aragonès Luis Buñuel, renova-



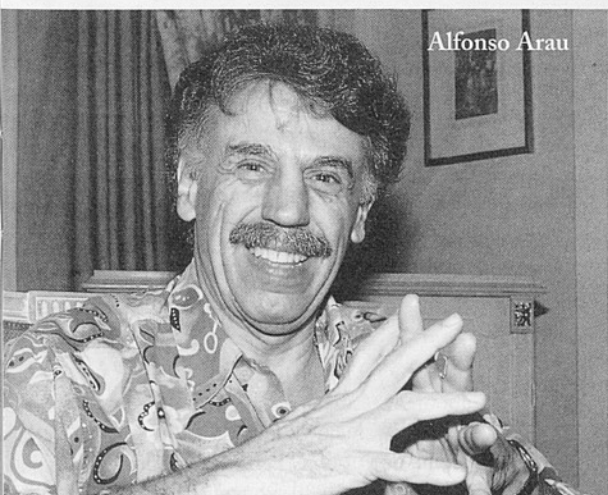
El Coronel no tiene quien le escriba

dor de l'escena nacional a través d'obres immortals com ara *Nazarín*, *Los olvidados* i *Simón del Desierto*, entre d'altres paradigmes dels temps de les vaques grasses.

Tot i les pessimistes expectatives, «els cineastes recuperaren la confiança del seu públic i els productors, distribuïdors i exhibidors van atrevir-se a apostar en favor d'una indústria fràgil i relativament poc rendible. L'èxit internacional d'Arturo Ripstein (*Principio y fin*) i Alfonso Arau (*Como agua para chocolate*) animaren l'esperança que el cinema mexicà podia sobreviure dignament malgrat les empentes de la crisi econòmica de 1994. La dècada dels noranta ha suposat per a la cinematografia asteca tot un revulsiu, atès que han aparegut nous cineastes amb inquietuds i formes artístiques comunes que han donat lloc a l'anomenat nou cinema mexicà»,² va afirmar el periodista espanyol Carlos Reviriego. Inscrites en aquesta tendència ascendent, ratificada pels jurats de varis dels principals certàmens estrangers, podem establir dues categories amb característiques diferenciades però coincidents en bastants aspectes. D'una banda, hi trobam realitzadors amb una trajectòria envejable procedents dels vuitanta, els setanta i inclús els seixanta com són Felipe Ca-

zals, Alberto Isaac,³ Jorge Fons, Luis Estrada, José Luis García Agraz, Carlos Carrera i els mateixos Ripstein i Arau, tal vegada els més coneguts d'aquest moviment artístic d'innovació i risc. A l'altre cantó, hi ha els últims descobriments, forjats durant l'era de la tecnologia digital i les realitats per ordinador. Carlos Reygadas,⁴ Alfonso Cuarón, Fernando Sariñana, Eva Aridjis, Hugo Rodríguez, Francisco Athié, Marcela Arteaga i, sobretot, Alejandro González Iñárritu aspiren a ocupar l'immens buit deixat per les glòries d'ahir. Tots plegats configuren dues generacions que, lluny d'eclipar-se, resulten compatibles a la vegada que complementàries.

Quant als actors i les actrius, es repeteix un fenomen idèntic. Els prometedors Luis Fernando Peña, Martha Higareda, Juan Carlos Ortuño, Vanessa Bauche i l'exuberant model Ana Claudia Talancón (*El crimen del padre Amaro* i la comèdia *Ladies night*) estan compartint cartellera sense cap complex d'inferioritat amb Regina Torné, Jesús Ochoa, Marco Leonardi, Regina Orozco, Ernesto Laguardia, Alberto Estrella, Ana Ofelia Murguía, Luis Felipe Tovar, Damián Alcázar, Demián Bichir, Rafael Inclán i els veterans María Rojo (*Danzón*), Fernando Luján, Patricia Reyes Spíndola, Ernesto Gómez Cruz i Diana



Alfonso Arau

Per damunt de qualsevol apreciació tècnica i estètica, destaca el binomi constituït pel director Arturo Ripstein i la guionista i companya Paz Alicia Garcíadiego, responsables d'una bona part d'aquestes excel·lents obres,

Bracho, protagonistes de les millors cintes dels noranta. Així mateix, els consagrats Salma Hayek, Gael García Bernal i Diego Luna, la irrupció més recent dins aquesta galàxia deslluernadora, ja s'han incorporat per distints mèrits a l'encara reduït *star system* mexicà i les seves ambicions professionals no han passat desapercebudes als Estats Units i Europa.

La sempre convincent Rebecca Jones, la cabaretera Regina Orozco (inconmensurable esposa gelosa i assassina de *Profundo carmesí*) i Pilar Aranda (fa carrera a Barcelona i Madrid) sembla que hagin apostat pel teatre, de la mateixa

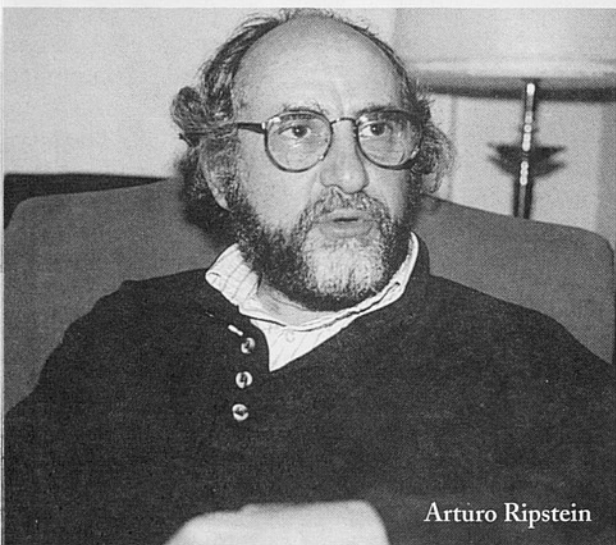
forma que Rodrigo Murray (*Amores perros*) s'ha convertit en un rostre assidu de la televisió (concretament al cultural i un xic pedant Canal Once de l'Instituto Politécnico Nacional de la Ciutat de Mèxic). Enmig de tothom belluga Daniel Giménez Cacho, veritable animal cinematogràfic capaç de captivar els espectadors amb actuacions tan rodones com les que ha signat a *El callejón de los milagros*, *Profundo carmesí*, *Y tu mamá también* i *Aro Tolbukhin*, curiosa i correctíssima pel·lícula i documental al cinquanta per cent coproduïda amb Espanya que ha merescut unes esplèndides crítiques més enllà de les fronteres pàtries.

Sense ignorar les angoixoses i endèmiques dificultats financeres i l'asfixiant pressió exercida per la indústria *gringa*, la maquinària implacable de Hollywood, no pot amagar-se que la collita del cinema mexicà entre 1992 i 2001 fou extraordinària. Heus ací una relació dels títols més importants d'aquesta dècada prodigiosa, subjectiva i obligatòriament parcial, però també aclaridora: *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), *Principio y fin* (Arturo Ripstein, 1993), *Mujeres insumisas* (Alberto Isaac, 1994), *La reina de la noche* (Arturo Ripstein, 1994), *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1995), *Salón México* (José Luis García Agraz, 1995), *Profundo carmesí* (Arturo Ripstein, 1996), *El agujero* (Beto Gómez, 1997), *La primera noche* (Alejandro Gamboa, 1997), *Fibra óptica* (Francisco Athié, 1998), *Santitos* (Alejandro Springall, 1998), *El evangelio de las maravillas*⁵ (Arturo Ripstein, 1998), *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1998), *Un embrujo* (Carlos Carrera, 1998), *Ave María* (Eduardo Rossoff, 1999), *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999), *Todo el poder* (Fernando Sariñana, 1999), *La segunda noche* (Alejandro Gamboa, 1999), *El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein, 1999), *Sin dejar huella* (María Novaro, 2000), *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *La pérdida de los hombres* (Arturo Ripstein, 2000), *Sexo por compasión* (Laura Mañá, 2000), *De la calle* (Gerardo Tort, 2001), *Cuento de hadas para dormir cocodrilos* (Ignacio Ortiz, 2001), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) i *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001).

Per damunt de qualsevol apreciació tècnica i estètica, destaca el binomi constituït pel director Arturo Ripstein i la guionista i companya Paz Alicia Garcíadiego, responsables d'una bona part d'aquestes excel·lents obres, especialment *Principio y fin* i *Profundo carmesí*, dues de les pel·lícules que contribueixen a tornar a situar a Mèxic en el mapa del Setè Art, com en els temps de les mítiques *Allá en el rancho grande* i *María Candelaria*. La parella va tenir la sort de comptar amb noms il·lustres de la pantalla gran (Patricia Reyes Spíndola, Paco Rabal, Marisa Paredes, Katy Jurado, Fernando Luján) i actors multiusos de la nova fornada (Carolina Papaleo, Salma Hayek, Bruno Bichir, Regina Orozco, Daniel Giménez Cacho), una barreja que els ha donat magnífics resultats.

Els fruits aconseguits pels uns i els altres —aquesta combinació exquisita de directors, guionistes i actors de diferents escoles i sensibilitats— no poden dissimular, emperò, la complicada situació que ofereix l'actual indústria. L'equilibri, ja de per si difícil de mantenir per mor de les davallades de la fluixa moneda nacional, s'ha vist sacsejat en ferse públiques les intencions del govern d'eliminar de cop i volta l'Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y els llegendaris estudis Churubusco, ubicats al sud del Districte Federal, que constitueixen un mos suculent per a les poderoses companyies dels Estats Units: «*Van a venir a meterse una lanota [diners]. Lo que empezarán a hacer es producir películas gringas [nordamericanes] en México. Aunque digan que se están haciendo cintas, ya no serán mexicanas*»,⁶ ha criticat durament el guionista Carlos Cuarón. En aquesta mateixa línia de declaracions contundents als mitjans de comunicació, el director Felipe Cazals (*Digna hasta el último aliento*⁷ és el seu últim treball) va assegurar que hi ha dues possibilitats de qualificar el projecte de reforma fiscal elaborat pel gabinet de Vicente Fox: «*O le llamamos cretinismo burocrático o canibalismo esquizofrénico*».⁸

Tan polèmica iniciativa —congelada, de moment, a instàncies dels diputats de l'oposició, malgrat la ruptura de la disciplina de vot en el Partit Revolucionari Institucional (PRI)— ha palesat que

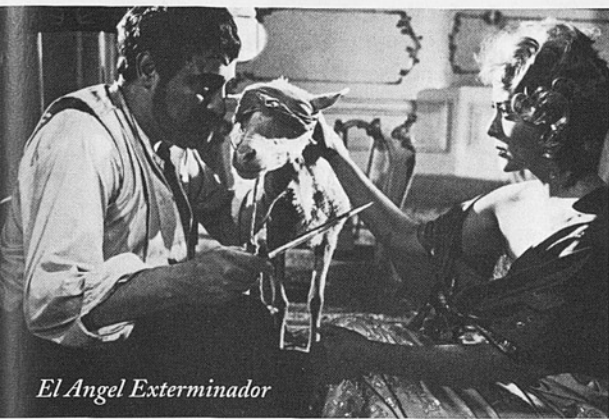


Arturo Ripstein





Como agua para Chocolate



El Ángel Exterminador



El Callejón de los Milagros



La Reina de la Noche

el cinema mexicà és un malalt amb símptomes preocupants. Carent de quotes de pantalla i deficitària de lleis protectionistes, la feble indústria asteca es veu obligada a lluitar en clara inferioritat amb l'antropòfag mercat del veí del nord, dominador invencible de la producció i la distribució mundials. Paral·lelament, la importància del patrocini dels països europeus augmenta a mesura que s'enSORRA l'economia de portes endins. Aro Tolbukhin, Asesino en serio, Japón, El misterio del Trinidad⁹ (Espanya), El crimen del padre Amaro (Espanya, França i Argentina), Nicotina (Argentina i Espanya), Vera (Alemanya, Estats Units i França) i La virgen de la lujuria (Espanya i Portugal) en són els casos més il·lustratius del període 2002-2003, el que analitzem en aquest article. Així que no resulta mica estrany que l'alternativa d'emigrar a altres indrets vagi guanyant terreny dia rere dia entre els actors i també els realitzadors amb major projecció internacional.

Ningú no dubte que les ja clàssiques Como agua para chocolate, Principio y fin, La reina de la noche, El callejón de los milagros i Profundo carmesí illuminaren l'horitzó, però també és ben cert que no pogueren dissipar els núvols de la incertesa. Salma Hayek, emanada de les telenovel·les televisives, ho va entendre immediatament i, després de col·laborar amb Robert Rodríguez (El mariachi) i créixer a l'ombra d'Antonio Banderas, s'ha llançat a la conquesta del mercat de Hollywood protagonitzant i coproduint Frida, irregular pel·lícula biogràfica sobre la pintora Frida Kahlo, esposa del muralista Diego Rivera i amant del polític rus Leon Trotsky. La bella actriu, que compagina cinema i literatura, va debutar com a directora el passat mes d'octubre al Festival de Morelia amb el sorprenent film El milagro de Maldonado.

Els llatins estan de moda a la meca de les càmeres i els focus. Milions de chicanos (fills i nets de mexicans radicats als Estats Units) conviuen amb l'allau de pobres emigrants que arriben d'avall del Río Grande. En aquest sentit, la cinta Las mujeres de verdad tienen curvas (Patricia Cardoso, 2002) ens mostra unes relacions personals i unes situacions quotidianes sovint conflictives on l'explotació laboral i els abusos

de tota mena no són l'excepció, sinó la norma. Més afortunats que els atemorits espaldas mojadas que travessen la frontera en cerca d'unes condicions de vida decents, Alejandro González Iñárritu, Gael García Bernal, Diego Luna i Vanessa Bauche representen a hores d'ara els quatre màxims exponents de l'accentuada tendència a canviar d'aires que experimenta el mercat mexicà amb l'objectiu comprensible d'obrir-se camí en el ferotge món de la indústria cinematogràfica nord-americana. Aquest salt —amb xarxa, val a dir— envers la megapotència i Europa sembla impossible de frenar.

Al capdavant figura Alejandro González Iñárritu, inspirador de 21 gramos, un drama de tres històries creuades que ha estat molt ben rebut pel públic i la premsa especialitzada. Juntament amb l'actor Benicio del Toro i el seu inseparable guionista Guillermo Arriaga, el director de la també exitosa Amores perros ha irromput a Hollywood com si fos una aplanadora. Descarat i reptador, no s'amoïna en escoltar les primeres veus contràries a la seva decisió de rodar a Califòrnia: «El país no es un territorio, sino el arte y la identidad. Francamente, si la película es considerada mexicana o estadounidense, me vale madre [no m'importa gens]. Un país es una idea»,¹⁰ sentència orgullós. Cal recordar que el sentiment nacionalista està força arrelat a Mèxic.

Pel que fa als actors, l'encisadora Alma Vanessa Bauche Chavira, la Susana d'Amores perros i l'heroïna de Digna hasta el último aliento, apunta encara més amunt, en concret al Canadà, nació que ha tret A silent love, una de les agradables sorpreses de l'edició d'enguany del festival de cinema independent de Sundance, on s'han presentat així mateix Gael García Bernal (amb Diarios de motocicleta, del brasiler Walter Salles) i el realitzador Julián Hernández, autor de l'avorrida i intrascendent cinta de temàtica homosexual Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás dejarás de ser amor. El jove protagonista de El crimen del padre Amaro ha ensopegat llastimosament amb l'artificial i ingenu triangle amorós—que completen James d'Arcy i la poc creïble ballarina de flamenc Natalia Verbeke—teixit per Matthew Parkhill al film Ob-

Els llatins estan de moda a la meca de les càmeres i els focus. Milions de chicanos (fills i nets de mexicans radicats als Estats Units) conviuen amb l'allau de pobres emigrants que arriben d'avall del Río Grande.

sesión, fracassada coproducció d'Espanya i el Regne Unit.

Diego Luna, el conductor de la passada gala dels Goya, esdevé l'estrella rutilant de la constel·lació d'astres mexicans, el fenomen cinematogràfic emergent. *Ciudades oscuras, Y tu mamá también* i *Nicotina*, entre d'altres actuacions, certifiquen el moment dolç que assaboreix el secundari de *Soldados de Salamina*, que tampoc no ha pogut vèncer la temptació de Hollywood: ha estrenat al seu país *Pacto de justicia* (el nou western de tall clàssic de Kevin Costner) i ha acabat el rodatge de *The Terminal*, a les ordres de Steven Spielberg. I ja té bons padrins, segons es desprèn de les declaracions del director de *Bailando con lobos*, el precedent que ens ve de seguida a la memòria. «*Diego fue una pequeña chispa que vino de la nada. Es muy joven, original, y [Robert] Duvall y yo nos vimos reflejados en él, en su sentido de admiración y emoción. Realmente lo disfruté*»,¹¹ assenyaia un Costner fascinat. Se li acosta un futur esplendorós.

El segle XXI ha emprès la marxa tan ple d'esperances i il·lusions com carregat de dessassossec. Ay, Mèxic!, tan ric d'idees i creativitat com miserable de recursos. Monetaris, és clar.

Nòmina de les principals pel·lícules produïdes durant 2002 i 2003 per la indústria cinematogràfica mexicana¹²

• *Álex Lora, esclavo del rocanrol* (Mèxic, 2002). Direcció: **Luis Kelly**. Guió: **Luis Kelly** i **Federico Chao**. Intèrprets: **Álex Lora** i **Chela Lora**. Duració: 105 minuts. Documental.

• *Amar te duele* (Mèxic, 2002). Direcció: **Fernando Sariñana**. Guió: **Caroli-**

na Rivera. Intèrprets: **Luis Fernando Peña, Martha Higareda, Ximena Sariñana, Andrea Damián, Alfonso Herrera, Daniela Torres, Armando Hernández, Pedro Damián, Patricia Bernal, Zaide Silvia Gutiérrez** i **Eligio Meléndez**. Duració: 104 minuts.

• *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino* (Mèxic-Espanya, 2002). Direcció i guió: **Agustí Villaronga, Isaac-Pierre Racine** i **Lydia Zimmermann**. Intèrprets: **Daniel Giménez Cacho, Carmen Beato, Zoltan Jozan, Aram González, Mariona Castillo, Eva Fortea, Jesús Ramos** i **Pepa Charro**. Duració: 95 minuts. Pel·lícula/documental.

• *Asesino en serio* (Mèxic-Espanya, 2002). Direcció: **Antonio Urrutia**. Guió: **Javier Valdés**. Intèrprets: **Jesús Ochoa, Santiago Segura, Gabriela Roel, Ivonne Montero, Daniel Giménez Cacho** i **Rafael Inclán**. Duració: 84 minuts.

• *La canción del pulque* (Mèxic, 2003). Direcció i guió: **Everardo González**. Duració: 60 minuts. Documental.

• *Ciudades oscuras* (Mèxic, 2002). Direcció: **Fernando Sariñana**. Guió: **Enrique Rentería** i **Fernando Sariñana**. Intèrprets: **Alejandro Tomassi, Alonso Echánove, Bruno Bichir, Roberto Sosa, Jimena Ayala, Demián Bichir, Dolores Heredia, Zaide Silvia Gutiérrez, Odiseo Bichir, Jesús Ochoa, Diego Luna** i **Héctor Suárez**. Duració: 113 minuts.

• *El crimen del padre Amaro* (Mèxic-Espanya-França-Argentina, 2002). Direcció: **Carlos Carrera**. Guió: **Vicente Leñero**. Intèrprets: **Gael García Bernal, Ana Claudia Talancón, Sancho Gracia, Angélica Aragón, Luisa**

Huertas, Pedro Armendáriz, Ernesto Gómez Cruz i **Damián Alcázar**. Duració: 120 minuts.

• *Dame tu cuerpo* (Mèxic, 2002). Direcció: **Rafael Montero**. Guió: **Enrique Rentería**. Intèrprets: **Rafael Sánchez Navarro, Luz María Zetina** i **Pedro Álvarez**. Duració: 90 minuts.

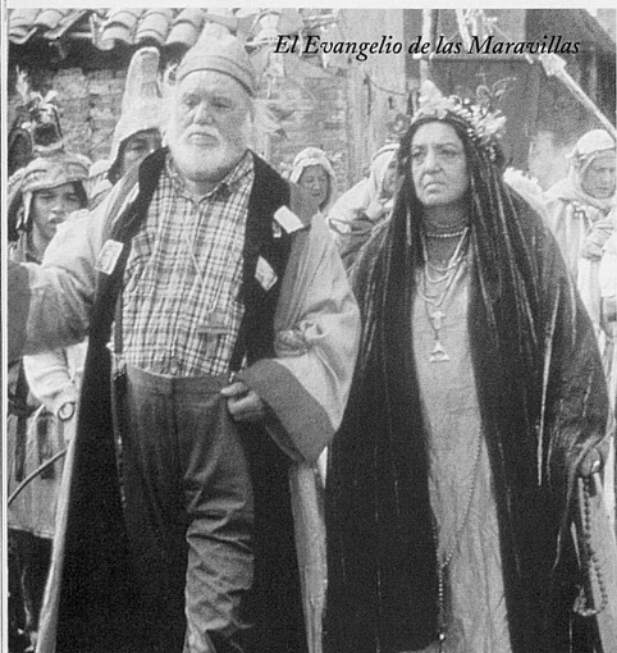
• *Érase una vez en México* (Estats Units, 2003). Direcció i guió: **Robert Rodríguez**. Intèrprets: **Antonio Banderas, Salma Hayek, Johnny Deep, Rubén Blades, Eva Mendes, Willem Dafoe, Mickey Rourke, Cecilia Tijerina, Danny Trejo, Gerardo Vigil, Enrique Iglesias, Marco Leonardi, Cheech Marin, José Luis Avendaño, Rodolfo de Alexandre, Pedro Armendáriz jr.** i **Miguel Couturier**. Duració: 100 minuts.

• *Frida* (Estats Units, 2002). Direcció: **Julie Taymor**. Guió: **Hayden Herrera, Clancy Sigal, Diane Lake, Gregory Nava** i **Anna Thomas**. Intèrprets: **Salma Hayek, Alfred Molina, Geoffrey Rush, Ashley Judd, Antonio Banderas, Edward Norton** i **Diego Luna**. Duració: 120 minuts.

• *Japón* (Mèxic-Espanya, 2002). Direcció i guió: **Carlos Reygadas**. Intèrprets: **Alejandro Ferretis, Magdalena Flores, Yolanda Villa, Carlos Reygadas Barquín, Martín Serrano, Rolando Hernández** i **Bernabé Pérez**. Duració: 129 minuts.

• *Ladies night* (Mèxic, 2003). Direcció: **Gabriela Tagliavini**. Intèrprets: **Ana Claudia Talancón, Ana de la Reguera, Luis Roberto Guzmán** i **Fabián Corres**. Duració: 89 minuts.

• *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (Mè-



El Evangelio de las Maravillas



Nazarín



xic, 2003). Direcció i guió: **Julián Hernández**. Intèrprets: **Juan Carlos Ortuño, Juan Carlos Torres, Perla de la Rosa, Salvador Álvarez, Rosa María Gómez, Mario Oliver, Clarisa Rendón, Salvador Hernández i Pablo Molina**. Duració: 83 minuts.

• *El misterio del Trinidad* (Mèxic-Espanya, 2002). Direcció: **José Luis García Agraz**. Guió: **José Luis García Eduardo Palomo, Rebecca Jones, Guillermo Gil, Regina Blandón, Alejandro Parodi, Gerardo Taracena y Eduardo Cassab**. Duració: 95 minuts.

• *Mónica y el profesor* (Mèxic 2002). Direcció: **Héctor Bonilla**. Guió: **Héctor Bonilla i Nacho Méndez**. Intèrprets: **María Rebeca i Nacho Méndez**. Duració: 110 minuts.

• *Nicotina* (Mèxic-Argentina-Espanya, 2003). Direcció: **Hugo Rodríguez**. Guió: **Martín Salinas**. Intèrprets: **Diego Luna, Rafael Inclán, Carmen Madrid, Daniel Giménez Cacho, Mar-**

ta Belaustegui, Rosa María Bianchi, Jesús Ochoa i Lucas Crespi. Duració: 93 minuts.

• *Niños de la calle* (Mèxic, 2003). Direcció i guió: **Eva Aridjis**. Intèrprets: **Marco Antonio Díaz Soria, Erika Cuna Peñaloza, Antonio Rodríguez Álvarez (El Rata) i Juan Carlos Alcalá Torres**. Duració: 82 minuts. Documental.

• *La pasión de María Elena* (Mèxic, 2003). Direcció i guió: **Mercedes Mondaca**. Intèrprets: indis *raramuri* de la serra Tarahumara. Duració: 76 minuts. Documental.

• *Recuerdos* (Mèxic, 2003). Direcció i guió: **Marcela Arteaga**. Duració: 86 minuts. Documental.

• *Seis días en la oscuridad* (Mèxic, 2002). Direcció: **Gabriel Soriano**. Guió: **Gabriel Soriano, Rodrigo Ordóñez i Juan Pablo Cortés**. Intèrprets: **Ludwika Paleta, Mauricio Fernández, Alan Bitter, Omar García, Luis Couturier, Gustavo Ganim i Mario Zaragoza**. Duració: 84 minuts.

• *Señorita extraviada* (Mèxic, 2002). Direcció i guió: **Lourdes Portillo**. Duració: 74 minuts. Documental.

• *Sin ton ni sonia* (Mèxic, 2002). Direcció: **Carlos Sama**. Guió: **Luis Felipe Fabre i Carlos Sama**. Intèrprets: **Cecilia Suárez, Juan Manuel Bernal, José María Yazpik, Mariana Gajá, Tara Parra i Tito Vasconcelos**. Duració: 120 minuts.

• *21 gramos* (Estats Units, 2003). Direcció: **Alejandro González Iñárritu**. Guió: **Guillermo Arriaga i Alejandro González Iñárritu**. Intèrprets: **Sean Penn, Naomi Watts, Benicio del Toro, Charlotte Gainsbourg, Melissa Leo, Clea DuVall, Danny Huston, Carly Nahon, Claire Pakis i Eddie Marsan**. Duració: 125 minuts.

• *El tigre de Santa Julia* (Mèxic, 2002). Direcció: **Alejandro Gamboa**. Guió: **Alejandro Gamboa i Francisco Sánchez**. Intèrprets: **Miguel Rodarte, Irán Castillo, Isaura Espinoza, Cristina Michaus, Ivonne Montero, Fernando Luján, Adalberto Parra i Anilú Pardo**. Duració: 128 minuts.

• *La tregua* (Mèxic, 2002). Direcció: **Alfonso Rosas Priego**. Intèrprets: **Gonzalo Vega, Adriana Fonseca i Arath de la Torre**. Duració: 115 minuts.

• *Los últimos zapatistas, héroes olvidados* (Mèxic, 2002). Direcció: **Francesco Taboada Tabone**. Intèrprets: antics combatents de la Revolució Mexicana fent costat al general Emiliano Zapata. Duració: 70 minuts. Documental.

• *Vera* (Mèxic-Alemanya-Estats Units-França, 2002). Direcció i guió: **Francisco Athié**. Intèrprets: **Marco Antonio Arzate i Urara Kusanagi**. Duració: 85 minuts.

• *La virgen de la lujuria* (Mèxic-Espanya-Portugal, 2002). Direcció: **Arturo Ripstein**. Guió: **Paz Alicia Gardiediego**. Intèrprets: **Luis Felipe Tovar, Ariadna Gil, Juan Diego, Julián Pastor i Patricia Reyes Spindola**. Duració: 110 minuts. 📺

(1) Vegi's l'entrevista publicada al número 99, de gener de 2004, de *Temps Moderns*.

(2) Fragment de l'article 'Los mordiscos de la vida', arran de l'estrena a Espanya d'*Amores perros*, del suplement setmanal *El Cultural* del diari madrileny *El Mundo* (14-20 de març de 2001). Traducció al català de l'autor.

(3) Alberto Isaac va dirigir *En este pueblo no hay ladrones* (1965), amb guió de l'eivissenc Emilio García Riera basat en un conte de realisme màgic de Gabriel García Márquez. Ambdós eren bons amics de l'escriptor colombià, premi Nobel de Literatura.

(4) El director de *Japón* prepara actualment la seva nova pel·lícula, que porta per títol provisional *Batalla en el cielo*. A tall d'anècdota, en el rodatge han participat dos extres eivissencs residents a la Ciutat de Mèxic.

(5) Pel·lícula que fou dedicada precisament a Emilio García Riera.

(6) Diari *La Jornada* (14 de desembre de 2003). Hem respectat l'idioma original en el cas de les cites dels periòdics de la Ciutat de Mèxic.

(7) Film biogràfic i de denúncia sobre Digna Ochoa, defensora dels drets humans mexicana morta en sospitosos circumstàncies, que ha competit a la secció oficial de la Berlinale de 2004.

(8) *La Jornada* (9 de novembre de 2003).

(9) Aquesta curiosa pel·lícula de José Luis García Agraz va representar a Mèxic en l'última edició dels premis Goya. La guanyadora fou la cinta argentina *Historias mínimas*.

(10) *La Jornada* (19 de novembre de 2003).

(11) *La Jornada* (16 de gener de 2004).

(12) Hem atès no tan sols els elements crítics de qualitat, sinó que aquesta llista té en compte també els majors èxits comercials de cadascuna de les temporades referides. Així mateix, s'inclouen tres pel·lícules fetes als Estats Units, però vinculades molt estretament amb el país astesa: *Frida* (interpretada i produïda per Salma Hayek), *21 gramos* (dirigida per Alejandro González Iñárritu) i *Érase una vez en México*, per raons òbvies. La relació segueix un ordre alfabètic.

Miquel López Crespi

En el llibre *Classificació 3R: el cinema a Mallorca*, de Margalida Pujals i Manel Santana (Ciutat de Mallorca, Documenta Balear, 1999), podem trobar un apartat dedicat a la història del Cineclub Universitari. En aquest interessant apartat (pàgs. 113-116) en què els autors ens recorden la feuada feta per Antoni Figuera, Vicenç Santandreu, Emili Garcia i Joan Escarrer en el sosteniment d'aquesta important eina cultural. Posteriorment també hi participaria activament l'amic Francesc Llinàs, un dels millors crítics cinematogràfics mallorquins dels anys seixanta i setanta que, ho hem escrit en diverses ocasions, ens ajudà a penetrar en el meravellós món del cinema mundial.

Com expliquen els autors del llibre (pàg. 114): "A partir d'aleshores l'activitat fou intensa, de manera que entre el març de 1964 i el gener de 1967 es varen dur a terme 54 sessions de ci-



nefòrum i 23 estrenes de films a Palma".

Precisament el poemari *Temps moderns: homenatge al cinema* que acaba d'editar el Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) en la seva col·lecció "Gabriel Fe-

rrater" i que guanyà el Premi de Poesia "Miquel Martí i Pol 2002" està dedicat a Antoni Figuera, Vicenç Matas, Francesc Llinàs i Jaume Vidal Amengual, els amics que ens ajudaren a conèixer i a estimar el cinema fins a fer-lo part indestriable de les nostres vides.

El llibre de Margalida Pujals i Manel Santana, amb la seva aportació de dades imprescindibles per a fer funcionar la química de la memòria, m'ha fet recordar una a una les pel·lícules que, en la Sala Rialto, lloc de projeccions del Cineclub Universitari, poguérem veure en els anys 1966-67, en plena dictadura franquista. Potser només els que han tengut la desgràcia de viure els anys grisos i tenebrosos de l'apogeu feixista, curulls de misèria político-cultural (aquell inabastable reialme de les "espanyolades" protagonitzades per Jose-lito, Marisol, Antonio Molina, Marifé de Triana, Lola Flores, Carmen Sevilla, Pepe Blanco i tots els que els feien companyia), poden copsar l'alè d'aire fresc que significa entrar en contacte amb Buñuel, Visconti, Fellini, Kurosawa, Welles, Bresson o Bergman.

Són els anys en els quals descobrim, amb dificultat Rainer Werner Fassbinder, Buster Keaton, Carl Theodor Dreyer, Wilhelm Murnau, Otto Preminger, Joseph Losey, Douglas Sirk, Andrei Tarkovski, Peter Brook, Dziga Vertov i algunes de les més superbes interpretacions de Marlon Brando, Vittorio Gassman, Anna Magnani, Francisco Rabal, Max von Sydow, Nikolai Txerkàssov, Humphrey Bogart, Vanessa Redgrave, Spencer Tracy, José Isbert, Marlene Dietrich, Indrid Bergman, Fernando Rey, Peter O'Toole...

Més d'una vegada pens que va ser aquella càrrega d'humanisme i rebel·lió que planava en l'art de Visconti, Eisenstein, Buñuel o Welles el que ens va fer sobreviure als anys foscos de la repressió feixista, alhora que ens ajudava a carregar les piles en la lluita contra la banalitat regnant (en parlarien posteriorment els situacionistes francesos!). Tot plegat enfortia el nostre esperit amb algunes de les millors obres d'art que ha produït la humanitat. Els creadors que havien fet l'opció d'emprar l'art per a dir la veritat, per a subvertir, dins les possibilitats que els concedia el sistema, l'or-

Psicosis





Fresas Salvajes

dre regant, ens demostraven per enèsima vegada que l'art que conjuga una forma i un contingut revolucionari sí que aporta el seu gra d'arena en el canvi de les consciències i les persones.

Orson Welles parlava l'any 1965 de "lluïta per la dignitat". Havia fet aquestes declaracions als periodistes Juan Cobos, Miguel Rubio i José Antonio Pruneda. Les opinions de Welles sortiren publicades en el número 165 (abril de 1965) de *Cahiers du Cinéma*. Li demanaven:

- "Una de las constantes de su obra es la lucha por la libertad y la defensa del individuo".

Welles responia: "Una lucha por la dignitat".

Una mica més avall, en comentar la crisi de l'esquerra estatounidenc, es referia al mal que havien fet les delacions en temps del macarthisme a aqueixa mateixa esquerra.

Orson Welles, que es va haver d'exiliar dels EUA pressionat per l'ambient anticomunista del moment, era dur amb molts dels seus excompans de professió quan declarava: "El problema del arte americano -o mejor, uno de los problemas- es que las izquierdas traicionan a las izquierdas; es una autotraición. En un sentido, por estupidez, por ortodoxia y por los eslóganes; en otro, por simple traición. En nuestra generación somos muy pocos los que no hemos traicionado nuestra postura, los que no hemos dado los nombres de otras personas...".

Els actors i directors del tipus d'Orson Welles són creadors, sovint perseguïts per tota mena de dictadures i poders fàctics (econòmics, polític, religiosos...), que han fet seves les paraules d'Arnold Hauser en *Historia social de la literatura y el arte (III)* que, en el capítol "Bajo el signo del cine" (pàgs. 272-312), escriu: "El problema no es limitar el arte al horizonte actual de las grandes masas, sino extender el horizonte de las masas tanto como sea posible. El camino para llegar a una verdadera apreciación del arte pasa a través de la educación. No la simplificación violenta del arte, sino la educación de la capacidad de juicio estético es el medio por el cual podrá impedirse la constante monopolización del arte por una pequeña minoría".

Vet aquí l'"estètica" del creador de *Ciudadà Kane*: aprofundir, amb la seva obra, en la lluita per la dignitat de l'home amenaçada per tota mena de poders fàctics; fer avançar l'art cap a límits nous, cada vegada més lliures, més amplis, educant la humanitat en una nova sensibilitat.

I aquesta lluita interna del creador sovint dóna els seus fruits. L'obra construïda aconseguit amb aquestes dosis elevades de sinceritat fa que el film o l'obra de teatre sigui tan eficaç com un estilet i obri bretxa en l'adormida sensibilitat de l'habitant de les nostres ciutats en derrota.

Quantes vegades un film vist amb dificultats, en una sala que no reunia les condicions adients, aquell col·loqui vigilat per la Social, no foren l'espina que encengué el foc de la resistència? Una bona part dels lluitadors antifeixistes dels anys seixanta i setanta es trobaven precisament en aquesta mena d'actes. Les conferències que tractaven de cinema, poesia, novel·la o teatre, els cineclubs, els recitals de la Nova Cançó, les trobades i els debats damunt cultura i literatura organitzades per l'OCB, les excursions dels Clubs d'Espai lligats al clergat progressista sorgit arran del Concili Vaticà II, tot plegat, vulguis no vulguis, semblava la llavor del que anys més tard seria el moviment democràtic i antifeixista de les Illes. Potser un moviment sense l'embranchada d'altres indrets dels Països Catalans o del l'estat espanyol, però



Ciudadano Kane

important pels resultats i per la gent que s'implicà en la regeneració de la societat de les Illes. Molts dels quadres dels actuals partits, sindicats i organitzacions socials són formats, en bona mesura, en aquelles concretes circumstàncies històrico-culturals.

En els anys 1966-67, el Cineclub Universitari projectà les pel·lícules *Las tinieblas del día* (Fabri), *Jazz en un día de verano* (Stern), *Tierra sin pan* (Buñuel), *La piel y los huesos* (Panigel), *Ciudadano Kane* (Welles), *Psicosis* (Hitchcock), *El eclipse* (Antonioni), *El proceso* (Welles), *Los cuentos de la luna pálida* (Mizoguchi), *La emperatriz Yang-Kwei-Fei* (Mizoguchi), *El proceso de Juana de Arco* (Bresson), *Diamantes en la noche* (Nemec), *Y el quinto es el miedo* (Brynich), *Fresas salvajes* (Bergman), *El año pasado en Marienbad* (Resnais), *La regla del juego* (Renoir), *Cleo de 5 a 7* (Varda), *El infierno del odio* (Kurosawa), *Rocco y sus hermanos* (Visconti), *Desayuno con diamantes* (Edwards), *La piel suave* (Truffaut), *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (Has) i *Giulietta de los espíritus* (Fellini).

Si tenim en compte que l'any 1965 havíem pogut veure *Al final de la escapada* de Godard (entre moltes altres pel·lícules) i en el curs 1965-66 ens havíem pogut acostar a la filmografia de Losey (*La clave del enigma*), a la de Rosi (*Salvatore Giuliano*) i a la d'Eisenstein (*Tormenta sobre Méjico*), ens podem adonar del que significà a Ciutat, a mitjans dels seixanta, poder tenir a l'abast tota aquesta avançada del cinema mundial. ■



On Connait la Chanson

J.C. Romaguera

EL REDESCOBRIMENT DEL LLUNYÀ ORIENT

Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi i, sobretot, Akira Kurosawa són els noms més habituals quan es parla de cinema oriental. Algú que vagi més enllà dels tres desapareguts i imprescindibles mestres, també citarà Shohei Imamura i Nagisa Oshima; el primer per ser autor d'algunes recents pel·lícules magnífiques com *La anguila* i *Doctor Akagi*, i el segon com a cineasta transgressor i polèmic que arrossega la fama de la llunyana, però encara impactant, *El imperio de los sentidos*. En canvi, des de diferents mitjans cinèfils, provinents sobretot de França i Estats Units, s'ha redescobert al llarg de l'última dècada la importància que el cinema asiàtic està tenint sobre l'evolució del llenguatge cinematogràfic. L'obra de directors xinesos, japonesos, vietnamites o taiwanesos ha anat gaudint poc a poc d'una major repercussió cultural, malgrat no tota la que caldria, i un major accés al gran públic, massa reacció a gaudir de les propostes arribades d'orient.

El nom de Wong Kar Wai va irrompre en el panorama cinematogràfic occidental de la mà d'un reivindicatiu Quentin Tarantino, tal vegada per la seva consanguinitat godardiana i per l'ad-

miració cap un cineasta que demostra en cada una de les seves imatges un plaer per filmar que contagia l'espectador. Així doncs, *Chungkin Express* esdevé en una pel·lícula cabdal que obri de nou el camí pel qual transitaren els cineastes de la *Nouvelle vague* i figures oblidades com la de John Cassavetes, la qual cosa es tradueix en unes imatges d'inusitada lleugeresa i sensualitat, es reflecteix en la miraculosa sensació d'estar contemplant una obra que a cada moment es va fent. La mateixa sensació, que es produirà en veure la posterior *Happy together*, encara que aquesta última pateixi un excés d'hiperformalisme, que actua negativament com a contrapès en vers la història i els personatges. La meravellosa i bellíssima *De-seando amar* implica un petit canvi de registre que el porta de l'actualitat als anys seixanta, i de Godard a Truffaut i Sternberg, sense oblidar el seu exquisit gust formal, en aquesta ocasió més precís però igual d'embadalidor.

Hou Hsiao Hsien és un nom imprescindible a l'hora de repassar el cinema de les dues últimes dècades, malgrat la seva filmografia roman absent de les nostres cartelleres. *El maestro de marionetas*, la pel·lícula que el descobrí en els festivals occidentals, és una experiència cinematogràfica radical i com-

plexa, una obra fascinant elaborada a partir d'un material documental, sorgit directament de la memòria del seu protagonista, Li Tien-lu, un vell i venerat titellaire, considerat "tesor nacional de Taiwan". Aquest conta la història de la seva pròpia vida, informació a partir de la qual s'harmonitzen el document i la ficció, l'experiència viscuda i la representació dels records. Un recurs semblant servirà per elaborar la seva última pel·lícula *Millenium mambo*, que segueix el mateix rigor formal propi del cineasta però que implica una novedosa mirada al present i el món adolescent.

Zhang Yimou, el membre amb més renom de la coneguda "cinquena generació" de cineastes xinesos, ha continuat al llarg dels seus últims anys oferint obres de notable qualitat al marge de fer palesa una clara voluntat per buscar nous terrenys en els quals desenvolupar la seva filmografia. De la mateixa manera hem pogut gaudir de *Vivir*, la reconstrucció d'un fresc històric amb gran dosi de melodrama i que constata l'evolució d'una societat a través d'una sèrie de personatges, com també d'obres més experimentals i irregulars com *Keep cool*, pel·lícula allunyada del classicisme narratiu de Yimou i que aposta per un estil caòtic i dispers, fonamentat en l'ús de càmera en ma i la manca de

continuitat en el muntatge. Ambdues no deixen de ser, però, dos testimonis sobre puntuals moments històrics del seu país. Posteriorment, pel·lícules com *Ni uno menos* o *Happy times* han constatat que es tracta d'un cineasta imprevisible i versàtil, capaç d'anar a la recerca de Rossellini o de Charles Chaplin.

Tampoc és contrari a les influències dels mestres del cinema occidental el cineasta vietnamita Tran Ahn Hung. Després de la sensualitat i el to contemplatiu d'*El olor de la papaya verde*, que recuperaria en part a la seva darrera obra, *Pleno verano*, va heretar a *Cyclo* les premisses argumentals de *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica, encara que en lloc de buscar lectures sociològiques es trasllada a l'interior d'uns personatges totalment desorientats i arrossegats per una brutal espiral de violència. Al marge de les petjades neorealistes que hi podem rastrejar no hi manquen explícits homenatges a *Pickpocket* de Bresson i *Pierrot, le fou* de Godard.

La llista de cineastes és interminable i alguns d'ells, encara que tan sols sigui per un sola pel·lícula, cal tenir-los en compte al llarg dels propers anys. No cal deixar en el calaix els següents: el disseccionador de la violència, Takeshi Kitano, qui ha demostrat la seva capacitat per allunyar-se de la ferocitat lacònica i la impertorbable brutalitat de *Violent cop* i *Hana-bi*, per apropiarse a la comèdia d'arrels chaplinianes, amb *El verano de Kikujiro*, i al tema de l'amour fou, amb *Dolls*. L'esperit iconoclasta, la mirada concisa i el líptica, de Tsai Ming-Liang, autor de *El río*, una angoixant i pertorbadora història que gira al voltant dels conflictes entre pares i fills i la manca d'identitat sexual. L'autor de la magnífica *Una radiante mañana estival*, Edward Yang, recuperà el seu pols narratiu i la seva mirada transparent mitjançant la seva última obra, *Yi Yi*, una acurada radiografia de l'estructura familiar que descobreix els secrets que s'hi amaguen al rerefons. No oblidar el nom d'Hayao Miyazaki, la qual cosa el camarada Martí Martorell no em perdonaria, el pare del cinema d'animació japonès i autor de films com *Porco Rosso* i *El viaje de Chihiro*. A més apuntin noms que comencen a sonar com a puntals del nou fantàstic oriental, com són Takashi Miiike, Kiyoshi Kurosawa i Hideo Nakata. I per finalitzar, un record per



La vida soñada de los ángeles



Chen Kaige, autor d'*Adiós a mi concubina*, i que sembla haver caigut en la més absoluta de les mediocritats.

FRANÇA, EL PAÍS DE LA CINÉMATHEQUE

Malgrat alguns els semblí que Europa ha estat colonitzada pels nord-ame-

ricans, pel que fa als models de producció cinematogràfica, encara hi podem trobar la presència de nombrosos cineastes, resistents a les modes i els dictats de Hollywood, interessats en desenvolupar la seva visió en vers la realitat que els envolta, el món interior que els habita i el cinema com a eina d'expressió. La cinematografia més exemplar en aquest cas és la francesa que, malgrat no ha deixat de banda l'elabo-



ració de productes destinats a competir en les recaptacions, no ha oblidat protegir-se mitjançant lleis d'exhibició ni tampoc ha perdut tota una tradició cultural que va des dels germans Lumière passa per cineastes com Jean Vigo, Jean Renoir, continua amb la *Nouvelle Vague* i arriba fins avui dia.

Precisament, són els cineastes que, sorgiren dels quaderns grocs, un dels més clars exemples que el cinema avança, i és que les seves propostes, encara que es tracti de cineastes veterans, encara que siguin velles fórmules, esdevenen una contribució a l'evolució del cinema. Així doncs, hem pogut gaudir d'un grapat d'obres mestres de Claude Chabrol, com *La ceremonia*, *El infierno* o *No va más*, demostracions de que aquest gran cineasta, millor gourmet diuen, guanya bouquet amb el pas dels anys, assolint el magisteri de Lang, Hitchcock o Lubitsch. Així doncs, també hem pogut comprovar com Eric Rohmer tancava la seva magistral tetralogia estacional, amb *Conte d'estiu*, una reflexió de tonalitats transparents sobre les indecisions de l'adolescència, i *Conte de tardor*, reflexió nostàlgica sobre l'amor i les seves fabulacions, alhora que hem descobert de nou la seva clara intenció per no repetir-se i buscar noves propostes narratives i estètiques amb *La inglesa i el duque*. De cap manera, me puc oblidar de la tasca dels seus camarades Jean-Luc Godard i Jacques Rivette, marginats sempre pel que fa a la distribució i exhibició cinematogràfiques, alho-

ra que admirats per l'audàcia i la críptica complexitat del primer i la caudalosa i elegant narració del segon. Esperem ansiosament noves propostes després de les respectives *Elogio del amor* i *Véte a saber*.

Dintre de les mateixes fronteres, i com a cineasta coetani, esmentar la figura d'Alan Resnais, experimentador vocacional, sempre a la recerca de noves fórmules narratives, al voltant del qual es capaç de dissenyar laberíntics i divertits jocs interactius, com *Smoking/No Smoking*, o un concert de cançó popular francesa en *playback*, com *On connaît la chanson*. Atrévies propostes per un irreverent pare de la modernitat, autor d'artificis inversemblants però exquisits i molt més innovadors que la majoria de joves cineastes.

En una vessant totalment contrària ubicariem al també veterà Bertrand Tavernier, qui al llarg de l'última dècada ha assolit la seva maduresa com a cineasta amb una sèrie de títols imprescindibles tant per entendre la nostra societat com per fer un repàs a la memòria intra-històrica. Per una banda, pel·lícules com *La carnaza* o *Hoy empieza todo*, esdevenen cròniques de l'actualitat més problemàtica —de la delinqüència juvenil a l'educació de les classes més marginals— per establir clares i directes denúncies sobre un determinat estat de les coses. Per altra banda, no oblidar Tavernier el passat però, lluny de reconstruir grans fites o d'aixecar monuments, s'estima més indagar en la trastenda de



la Història per trobar personatges com la inoblidable *Capitan Conan*, paradigma de l'autodestrucció i el desarrallament que provoca qualsevol guerra.

No oblidar a cineastes més joves com Laurent Cantet, autor de *Recursos humanos*, cinema social però sobretot un agut debat en torn a la consciència de classe i els conflictes paterno-filials, o Erick Zonca, responsable d'un gran debut amb *La vida soñada de los ángeles* i d'una gran confirmació amb *El pequeño ladrón*. Ambdues pel·lícules són de naturalesa realista però hi són absents les coartades sociològiques, ja que l'estil de Zonca tendeix a una inusitada abstracció que busca transcendir les lectures més supèrflues. En la tradició dels mestres Carl Th. Dreyer i Robert Bresson, el cineasta francès busca despullar l'ànima dels seus personatges. Finalment, respecte al cinema gal, esmentar dues pel·lícules: *Finales de agosto*, *principios de septiembre*, d'Olivier Assayas i *L'humanité*, de Bruno Dumont.

LA RESTA DE LA VELLA EUROPA ES REJOVENEIX

Ni geogràficament ni cinematogràficament, ens anem molt lluny quan parlem dels germans belgues Jean Pierre i Luc Dardenne, ja que ambdós els podem considerar com a deixebles de Robert Bresson —en una prova més de la seva transcendència a la modernitat del

cinema. Autors de la compromesa i iniciàtica *La promesa*, de la dura i ensorradora *Rosetta*, espècie de *remake* no oficial de *Mouchette*, i de la desassossegant *El hijo*, història de reminiscències bíbliques, aquests cineastes esdevenen en observadors, perseguidors, punyents i constants dels actes del seu protagonistes, de manera que el seu cinema, malgrat partir d'un component de crítica social molt tangencial i d'un estil arrelat en el documental, esdevé en una indagació en les ombres de l'ànima humana corrompuda alhora que busca obrir-li una finestra per la qual alliberar-se.

Tampoc resulta gens senzill digerir el cinema de l'alemany, nacionalitzat austríac, Michael Haneke, ja que el fet de contemplar pel·lícules com l'aterradora *Funny games* o la dolorosa *La pianista*, no resulta, a simple vista una experiència agradable. Encara que sí gratificant, en tant en quant les seves obres resulten ser alhora lliçons sobre cinema i revelacions de les cares més ocultes i horribles de la nostra societat. El cinema de Michael Haneke resulta violent però no tant pel que mostren, millor dit insinuen, les imatges a les quals ens enfronta, sinó perquè ens obliga a mirar-les de manera directa, sense malabarismes visuals, sense gaires justificacions. La mirada de Haneke, freda com el gel, et talla poc a poc com un bisturi i ens apunta a la nostra consciència, preguntant-nos quina és la nostra actitud com espectadors, quina és la nostra respon-



sabilitat. A *Código desconocido*, a més, hi afegirà una reflexió sobre la naturalista narrativa del cinema i la seva adequació a la història que conta. Debats que concita Agustí Villaronga, sens dubte, un dels cineastes que més s'apropa als efectes que provoca Haneke, encara que li manqui el rigor formal i el rerefons conceptual, la qual cosa pot resultar perillós, per ambigu.

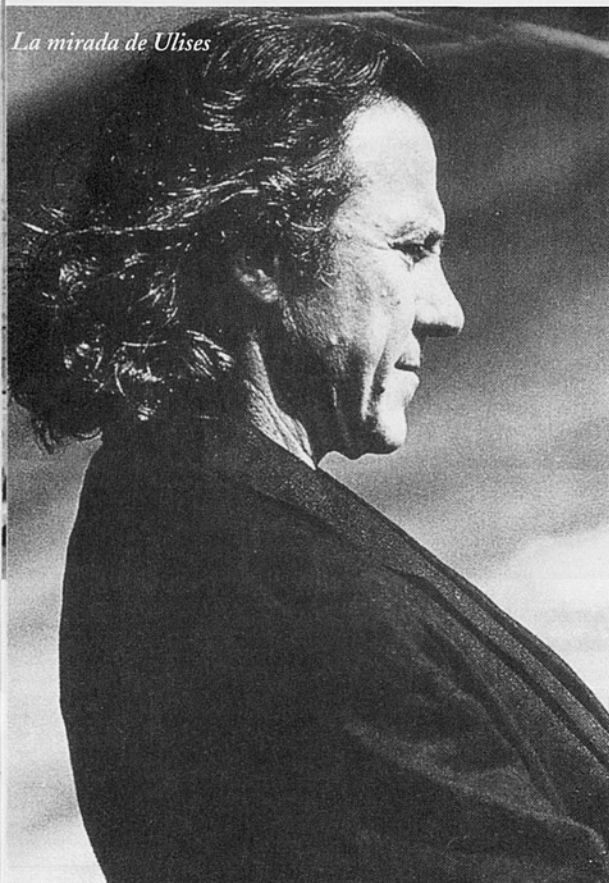
Un altre tipus de dolor és el que provocà Liv Ullmann amb la seva pel·lícula *Infidel*, sorgida d'un guió d'Ingmar Bergman, en una història que sembla tenir més d'una referència biogràfica. La pel·lícula es pot entendre com una compartida teràpia psicoanalítica entre Ullmann i Bergman, també es pot veure com un exercici d'exorcisme que busqui cauteritzar les ferides que durant el passat no s'han tancat. Però, sobretot, és una penetrant i minuciosa descripció sobre el traumàtic procés d'ensorrament d'unes relacions esqueixades pel dolor, la rancor i la gelosia. A més, *Infidel* és un exemple quant al desenvolupament del relat i l'absència d'una manipulació efectista. L'herència de Bergman sembla haver-se transmès també a través de la figura del cineasta britànic Mike Leigh. *Secrets and lies* i *All or nothing* són pel·lícules que, sota la seva aparent concepció de cròniques realistes sobre la malferida classe proletària, resulten ser precises i acurades disseccions sobre relacions humanes rompedes per la incommunicació i la frustració que provoca un negre horitzó vital. No ens trobem,

i s'ha d'agrair, amb Leigh amb el típic cineasta que realitza un obvi acte de camaraderia ideològica o que evidencia un discurs de compromís socials, tan gratificants a l'hora de netejar consciències. La mirada de Leigh és neutral, la seva implicació respectuosa i objectiva, i el seu cinema una bufetada d'autenticitat.

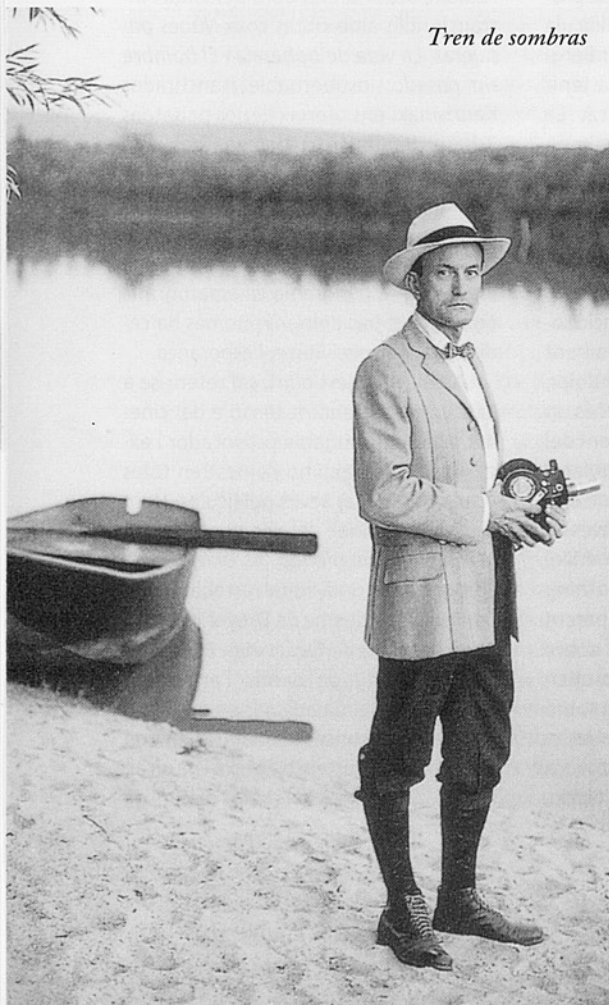
Solidari amb els marginats i desarelats ho és el cineasta finès Aki Kaurismaki, autor d'una obra personal i intransferible amb obres com *Nubes pasajeras*, *La vida de bohemia* i *El hombre sin pasado*. Insubornable francitador Kaurismaki ens ofereix lletjos paisatges urbans, habitats per personatges abatuts, sota una mirada desoladora, trista, que sobredimensiona per mor d'un rigorós sistema estilístic fonamentat en el laconisme i l'austeritat. Un autèntic marcià en el panorama cinematogràfic que amb el pas dels anys només ha cedit certa permissivitat a l'esperança.

Arribats aquest punt, cal referir-se a Lars von Trier, *enfant-terrible* del cinema, alhora infatigable provocador i experimentador com ho demostren totes i cada una de les seves pel·lícules. Hom no podrà oblidar del xoc que provocà la visió de *Rompiendo las olas*, cant a l'amor més incondicional i arrebatat que barreja el misticisme de Dreyer i la compulsiva mirada de Cassavetes. Però tampoc cal deixar de banda l'angoixant tragèdia de Selma a *Bailar en la oscuridad*, original concepció estètica en una pel·lícula que barreja tragèdia i musical, ni l'audàcia formal i el rabiós discurs de

José Luis Guerín, cineasta cabdal en la cinematografia moderna, i un magnífic especialista en l'art de la simulació, mitjançant el qual la realitat es presenta com una ficció convencional i la ficció més artificialiosa es truca en una realitat totalment verídica



La mirada de Ulises



Tren de sombras

Dogville, última demostració de la constant capacitat d'innovació d'aquest cineasta. Però, sobretot, si es recordarà a Lars von Trier serà per erigir-se en el gurú del moviment Dogma 95. Objecte de debats, controvèrsies i recriminacions el moviment no ha fugit de la polèmica, però no és tracta aquí de quedar-se amb el contingut del missatge o amb l'estil del discurs, sinó de veure com un simple manifest, un decàleg, i la provocació d'un cineasta han llevat la son a la vella Europa i han fustejat consciències conservadores. Quan el panorama era gris i homogeni, un esperit inquiet va brindar un acte d'amor en vers el cinema: la seva democratització.

Altres veus també es deixen sentir des de molts indrets del nostre continent. Una de les més grandiloqüents és la del cineasta grec Theo Angelopoulos, autor d'una reflexió sobre els orígens de la nostra història contemporània –el conflicte dels Balcans- i sobre els orígens d'un dels nostres recursos memorístics. *La mirada de Ulises* esdevé en un llarg, morós i ritual viatge metacinematogràfic, que deixa el regust amarg del dolor i l'admiració. *La eternidad i un dia*, la seva última pel·lícula, continua amb l'estructura de viatge tant físic com interior, per un protagonista que s'enfronta als seus últims instants de vida. Una obra commovedora i enlluernadora, com l'anterior, i que desenvolupa de nou els seus trets estilístics, fonamentats en el domini del plànol-seqüència.

Un altre cineasta que dirigí la seva mirada al conflicte dels Balcans fou Emir Kusturica, encara que la perspectiva adoptada és diametralment oposada. No cal esperar una reconstrucció de caràcter historicista que resumeixi gran part del segle XX, sinó que cal gaudir d'una faula desbordant pel seu onirisme i que sap transmetre a la perfecció l'esperit i l'estat d'ànim d'un poble en conflicte permanent. Al igual que el iugoslau, el cineasta italià Gianni Amelio tracta amb temes relacionats amb la realitat del nostre temps, però ell també s'allunya del simple testimoni documental, per acabar traçant el retrat d'uns personatges desorientats i superats per les circumstàncies que la mateixa realitat els imposa i establint un itinerari vital, moral i memorial per un peratge dessolador. A *Lamerica*, Ame-

lio descriu la misèria econòmica d'un país, Albània, i la misèria moral d'un altre, Itàlia, víctimes i botxins de l'anomenada Europa del benestar, concepte que s'ensorra amb la poderosa imatge final de la pel·lícula.

La memòria cinèfila no pot obviar la figura de Nanni Moretti, i pel·lícules com *Caro diario* i *Aprile* amb les quals ha aprofitat el dispositiu cinematogràfic per elaborar imprescindibles diaris autobiogràfics, en els quals la realitat més personal i propera es ficcionalitza, provocant la topada entre allò que és propi de la realitat i allò que és propi de la ficció. Autorretrats, en definitiva, que ens parlen tant del Moretti persona com del Moretti cineasta, que suposen una visió subjectiva, alhora crítica i humorística del món en què vivim, i una reflexió sobre la seva tasca cinematogràfica.

En un terreny semblant es mou José Luis Guerín, cineasta cabdal en la cinematografia moderna, i un magnífic especialista en l'art de la simulació, mitjançant el qual la realitat es presenta com una ficció convencional i la ficció més artificialiosa es truca en una realitat totalment verídica. *Innisfree* o *En construcción* esdevenen atractives propostes en què el punt de partida, que és la mirada documental, de caire etnològic i sociològic, es manipula escrupolosament i rigorosament per convertir-la en un relat, en una pel·lícula, en definitiva en un petit, discret i suggerent artifici. Al contrari, enlluernadora *Tren de sombras* parteix del fals documental per acabar assolint un estudi poètic i metalingüístic sobre la pròpia naturalesa del cinema. En definitiva, es tracta de seguir el camí contrari per arribar a les mateixes conclusions: el cinema com una rescriptura de la realitat.

Finalment, esmentar la veterania de Manoel de Oliveira, cineasta nonagenari d'infatigable capacitat creativa i capaç, encara, de proposar novedoses i originals pel·lícules com *El valle de Abraham*, *El convento* i *Palabra y utopia*.

ALTRES LATITUDS, ALTRES CINEASTES

El cineasta d'origen georgià Otar Ioseliani ha esdevingut un autèntic desco-

negut fins aleshores, moment en què les seves dues últimes pel·lícules, *Adiós, tierra firme, adiós* i *Lundi matin* s'han distribuït en les cartelleres espanyoles. El més fidel seguidor del magisteri narratiu de Jacques Tati és un cineasta anticonvencional que aposta per una estètica en què conflueix l'irrupció espontània del surrealisme i l'elaboració meticulosa i precisa de la posada en escena i que transmet un discurs, amb un rerefons crític amb la societat i el món actual, que sorgeix d'un esperit anarquista indomable. Així doncs, losseliani s'erigeix en poeta de la llibertat tant creativa com vital, en el paradigma d'artista independent que ofereix una sortida als espectadors disposats a escapar de l'alienació contemporània.

Res a veure amb el to càlid i afable que desprenen els ambients populars representats per la mirada de losseliani tenen els ambients sòrdids i malaltissos que recrea el cineasta mexicà Arturo Ripstein de la mà de la seva indispensable col·laboradora, la guionista i esposa Paz Alicia Garciadiediego. La seves històries ens ofereixen uns personatges que protagonitzen arrebataadors despullaments de sentiments, la qual cosa els porta irremissiblement a la consecució de la tragèdia. En aquest procés la mirada de Ripstein i la prosa de Garciadiediego no esdevenen discretes ni pudoroses, sinó tot el contrari ja que ens enfronten directament i rotundament a l'abjecció que es capaç d'assolir la con-

ducta humana, en un itinerari que implica per a l'espectador un dolorós i incòmode descens als inferns a través d'un plànol-seqüència. Roman en la meua memòria cinèfila l'impacte d'haver presenciat estripadores experiències cinematogràfiques amb *La mujer del puerto*, *Principio i fin*, *La reina de la noche* o *Profundo carmesí*.

El cineasta canadenc Atom Egoyan es caracteritza, malgrat la seva última pel·lícula, *Ararat*, no ho corrobora, en un cineasta hermètic. Pel·lícules com *El liquidador* i *Exòtica* es presenten com a trencadillos narratius, però també visuals, en què al marge de la fragmentació del relat i dels buits que la seva estructura revela, s'hi afegeixen la juxtaposició de diferents suports audiovisuals. En definitiva, Atom Egoyan ens exposa una qüestió cabdal sobre l'origen dispers de qualsevol narració i la seva insuficiència significativa. En les pel·lícules del canadenc res es pot saber en la seva totalitat, sinó que li correspon a l'espectador completar el sentit de les històries, per la qual cosa el seu cinema no resulta gens senzill, al marge de que la seva mirada, glaçada i distanciada, no ofereix cap facilitat. Les posteriors *El dulce porvenir* i *El viaje de Felicia* ja es presenten com a obres més accessibles des del punt de vista narratiu, fet que no s'ha de menysvalorar ja què deixar de banda les propostes radicals també permet Egoyan assolir quotes emocionals més elevades i

una proximitat més humana a personatges marcats pel dolor, la soledat o una consciència malaltissa.

Finalment, esmentar la tasca inabarcable del cineasta iranià Abbas Kiarostami, un dels cineastes més importants de l'última dècada i el valor cinematogràfic del qual no pugui ser assimilat del tot per espectadors interessats, atents però profans en l'ofici. El descobriment de pel·lícules com *A través de los olivos*, *El sabor de las cerezas* o *El viento nos llevará* suposa una autèntica revolució en el sentit que les seves propostes estètiques són les que més han contribuït al desenvolupament del llenguatge cinematogràfic. Però al marge de l'audàcia narrativa de les seves pel·lícules i de la complexitat de les seves reflexions al voltant de la relació entre realitat i ficció, allò que sobretot cal valorar del cinema de Kiarostami és la recuperació sobre una determinada manera de veure les coses. I és que encara que el seu cinema pugui resultar indigest –per mor del pobre i convencional llenguatge audiovisual contemporani que ens mal avesa– no es pot negar que en les seves imatges hi ha una mirada inusual, en tant que és natural, precisa, autèntica. S'hi descobriran els petits detalls, aquells que els nous temps no ens permeten observar i que, en els fons, són els més significatius des del moment en què ens permeten descobrir la pròpia naturalesa humana. ■

Rompiendo las olas





El beso de la muerte

Romà Gubern

Ara anem al capítol de la violència, la crueltat. Un component típic i clàssic del cinema negre, que ha tingut tractaments diferenciats. Dic això perquè la censura o l'autocensura americana dels estudis, ha variat de criteris. Va ser relativament permissiva abans de l'entrada del Codi Hays en vigor des de l'any 1934, tot i que moltes pel·lícules de gàngsters a partir dels anys trenta, la mort era assenyalada el·lípticament amb l'ombra del gàngster que queia reflectida sobre la paret, o les cames que es doblegaven... per tant, hi ha hagut una evolució d'acord amb la distinta permissivitat censora. Aquí veurem una selecció que començarà amb *Scarface*, el títol clàssic de Howard Hawks, en què hi ha una escena realment prodigiosa.

A *Scarface* mai es veu una mort íntegrament en pantalla; sempre a través de l'ombra o les cames. Hi ha una escena a la sala de bitles on hi ha la mort i la metàfora de la mort, en forma d'una bitla que cau -d'una mort que hem entrevist-. Veurem també el final de *Public enemy* de William Wellman, una escena que a la seva època

va ser -a les dues les he vistes quan es varen estrenar- una seqüència d'*El beso de la muerte* de Henry Hathaway, de crueltat envers una dona paralítica, que en l'època semblava gairebé insuportable. Veurem una seqüència mítica de *Los sobornados* de Fritz Lang, i finalment veurem el tremendisme de Tarantino en un moment de *Pulp fiction*, en què hi ha hagut un tractament explícit.

Començem pel tros prodigiós de la mort a la sala de bitles d'*Scarface*. *Public enemy* té interès per diverses qüestions. És una pel·lícula del 1931, per tant és bastant matinera, primirencia; té interès per dues qüestions per mi. Primer, perquè el gàngster ja no és italià, és anglosaxó: Tom Powers. El tradicional era italià, italoamericana, era Al Capone, Toni Camonte... La segona és que, al principi de la pel·lícula se'ns mostra la vida als suburbis de la gran ciutat, les arrels de la delinqüència; no comença amb el personatge dolent perquè és dolent sinó que ens explica les dificultats de la vida allà, precària, difícil... Intenta presentar amb cert realisme, les arrels socials del gangsterisme. És la pel·lícula que va consagrar Ja-

mes Cagney com a gàngster. A l'escena que hem vist, la mare rep un misatge dient: "avui el teu fill tornarà", i torna en forma de cadàver, com una mòmia.

Aquestes pel·lícules, totes elles portaven per precaució -en el cas d'*Scarface*, sembla ser que van obligar a posar-ho- un escrit moralista, al final o al principi dient "...aquesta xacra nacional s'ha de combatre...", que naturalment quan va entrar en vigor el Codi Hays, això es va incrementar.

Anem a veure una escena d'*El beso de la muerte* del 1947, amb Richard Widmark, que feia papers de gàngster molt neuròtic, amb un riure molt estereotipat, que a l'època semblava d'una violència insuperable. Una novetat relativa d'aquesta pel·lícula era que la víctima era una dona.

Habitualment al cinema de gàngsters que és molt masculí, entre comeses, són lluites entre homes que es maten entre ells; però fer d'una dona paralítica la víctima era estrany el 1947. Però, efectivament les dones es van anar obrint camí com a víctimes directes del cine negre. I veurem un altre cas famós d'una escena també mítica

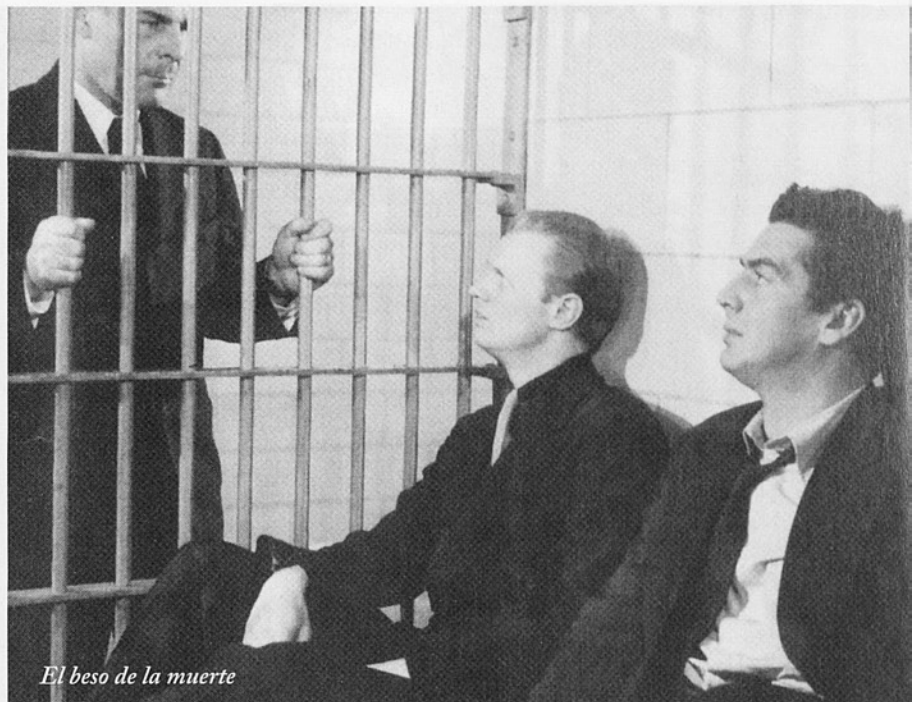
de la pel·lícula *Los sobornados* del 1953, que està a totes les antologies de crueltat envers una dona, amb Gloria Graham amb un joveníssim Lee Marvin.

És un tros curiós, perquè jo l'he vist moltes vegades i sempre la recordo com si es veiés que li tira l'aigua bullent a la cara. Perquè la memòria treballa, no és passiva, és activa; memòria selectiva. I no és veu mai que la hi tiri. Hi ha una el·lipsi, però la memòria omple els forats narratius de les pel·lícules. Passa molt sobretot amb les d'amor, amb les eròtiques; recordem molt sovint més del que hem vist. Tenim tendència a omplir.

I de fet, el cine pornogràfic es fruit del cine eròtic, de les escenes eròtiques mai vistes. El porno és un cinema compensatori dels forats narratius amb els quals se'ns castiga al cinema convencional, que quan la parella es donen un gran petó apassionat, hi ha un fos en negre. El cinema porno compensa -amb escreixos que es diu- del que passa després d'aquest fos en negre, que no hem vist.

Hem vist cadàvers, hem vist morts, però no hem vist sang. En part perquè és blanc i negre; la sang no està tan clara. De fet s'ha dit alguna vegada que a la Guerra del Vietnam, Estats Units es va haver de retirar, primer perquè la televisió ficava a les cases les imatges de la tragèdia i segon perquè va coincidir amb el pas del blanc i negre al color, i per tant ja es podia discriminar el que era fang i el que era sang.

La següent escena, és de *Pulp fiction* de Tarantino, que marca una diferen-



El beso de la muerte

cia de tractament. Primer perquè apareix la sang amb un gran protagonisme, i segon perquè hi ha una tendència morbosa, que no era a *Scarface* -sí en el cas de la violència amb les dones-, però no era sanguínia. I en canvi ara veurem una escena molt simple, no massa espectacular, però amb tractament tremendista.

Ara passarem un altre capítol -i celebros que hagueu vist fa poc *Perdición*-. El tema de la dona fatal, la *femme fatale*. És un ingredient fonamental en el gènere;

de fet, avui veureu a *Retorno al pasado*, una extraordinària *femme fatale*.

L'aparició de Barbara Stanwyck a *Perdición* i com la fa aparèixer Billy Wilder, baixant l'escala i enquadrant les cames i una cadena que porta al turmell. Evidentment, està clar que el punt de vista de la càmera sempre és intencionat, mai és casual; es col·loca allà on el director vol que es col·loqui. En la presentació, primer ella està més alta que ell, que entra a la casa del matrimoni. Surt de la banyera amb una tovallola. Està dominant. Però després, quan es vesteix, la càmera el que segueix són les cames de l'actriu i veiem la cadeneteta que porta.

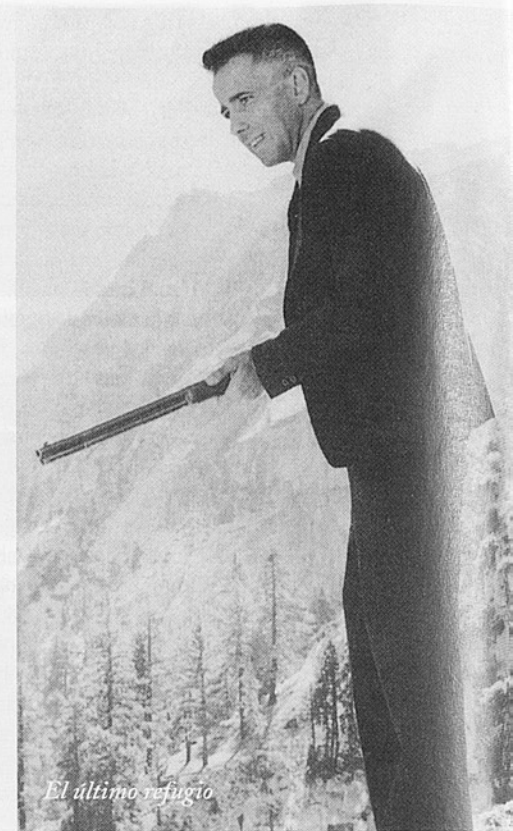
De manera que la presentació d'aquesta dona fatal és formalment esplèndida. Fixau-vos en la seva ombra projectada, que connota la perversitat del personatge.

Si recordau *El ángel azul* de Von Sternberg, la primera de Marlene Dietrich i Emil Jannings, que també és molt semblant, amb una escala. Ella està a la part de dalt, hi ha un joc molt divertit perquè tira unes bragues i li cauen a sobre d'ell.

Volia comentar que les escales tenen molt interès -i en la història del cinema han jugat un paper important-, per dues raons. La primera, perquè l'estructura de l'escala permet trencar la llum i per tant té una fotogenia. Com al *Potempkin*, les



A El último refugio de Raoul Walsh es recupera primer, la comunió amb la natura de Bogart, que va a morir al pic més alt d'Estats Units aprop del cel. El gos, l'element de comunicació entre les dues persones que s'estimen



escales són fotogràfiques. I la segona és que té un simbolisme inherent. El cinema alemany està fet d'escales, amb tot un simbolisme del superior-inferior, autoritat: dominant-dominat, conscient-inconscient, cel-infern. Hi ha un joc de bipolaritat.

A *El ángel azul* veiem també les cameres de l'actriu: ella es treu les bragues i les llença, en un arradoniment del simbolisme sexual de l'escena.

I per acabar, ho farem amb el personatge del *bad good boy*, d'aquesta ambigüitat del dolent perquè és bo. És *bad* perquè és *good*, és rebel perquè és pur, és *outsider* perquè no es vol deixar atrapar per les regles socials. Ambigüitat que estimula la simpatia de l'espectador.

Passarem al desenllaç de la pel·lícula – que és una mica modèlica també que és *El último refugio* de Raoul Walsh, amb guió de John Huston, perquè té diverses coses interessants. Bogart és perseguit, acorralat fins a la muntanya més alta dels Estats Units, el punt que està més aprop del cel –metàfora-. Hi ha un moment, que dura un segon o segon i mig, en què quan surt el sol, ell, Bogart, s'aixeca d'entre les roques –estava en-

voltat per la policia- hi ha un moment en què Walsh fa coincidir el cap amb l'aurèola del sol al darrere, com Sant Humphrey Bogart. La composició no és innocent, no és casual. Evidentment, poc després d'aquest pla, és assassinat, és víctima d'un tret traïdor per l'esquena quan intenta ajudar un gos. De manera que aquest final, en termes plàstics, en termes visuals, plasma perfectament aquesta ambigüitat, aquesta contradicció del *bad good boy*. Aquesta escena és interessant perquè hi ha molts elements simbòlics. És curiós, perquè el cinema americà d'aquesta època –el cinema mut, feia servir molt sovint els símbols, Griffith per exemple- als anys quaranta havia perdut gran part d'aquest component simbòlic.

Però aquí es recupera primer, la comunió amb la natura de Bogart, que va a morir al pic més alt d'Estats Units a prop del cel. El gos, l'element de comunicació entre les dues persones que s'estimen. Mary-Ida Lupino, actriu i directora, que és també el responsable final de la mort, de Bogart. I finalment, el tret per l'esquena, la mort traïdora en el codis tradicionals.

Per tant hi ha tot un simbolisme que s'havia anat perdent amb el cinema sonor, que aquí Raoul Walsh recupera, posant en contacte la natura i el món urbà en un joc molt interessant.

Escena, doncs, terriblement gràfica sobre les ambigüitats morals del cinema negre.

Tota aquesta relectura de la psicologia de Freud, permet veure que el *bad good boy* no és més que un fruit d'aquesta complexitat humana que ell va descobrir i que algunes revistes americanes dels anys quaranta van fer popular a través de revistes com *Readers Digest*.

Per acabar, comentaré una mica *Retorno al pasado* –que és la pel·lícula que s'exibirà avui-. És l'obra d'un director extraordinari: Jacques Tourneur, que durant molts anys havia estat una mica oblidat. Era fill d'un director francès que va treballar als Estats Units: Maurice Tourneur, un director molt sofisticat per altra banda.

Jacques Tourneur tenia pel·lícules clàssiques del cine de terror, com *La mujer pantera* o *Yo anduve con un zombie* –un migmetratge, d'una hora de durada-, molt poètica, romàntica.

Los sobornados



Retorno al pasado és una peça clàssica de l'any 1947 de la RKO, en què tenim com a mínim, jo ho he comptat, cinc elements característics del cinema negre. Primer, és una adaptació d'una novel·la negra, com moltes –un percentatge altíssim vénen de novel·les adaptades–. En aquest cas, va ser el mateix novel·lista

Geoffrey Homer a partir de la seva obra *Eleven mi horca*, va ser autor de la versió literària de la pel·lícula.

Un altre tema característic és l'encàrrec que rep el detectiu privat: ha de trobar una dona que va disparar i va robar un gàngster. Però si recordeu *El halcón maltés* del 1941, comença amb

un encàrrec. Aquesta pel·lícula torna a aquest model.

Tercer element característic: la *dona fatal*, la Jane Greer, que finalment troba a Mèxic. La seva aparició és a través d'un pla prodigiós quan entra per la porta d'un bar... i lògicament el detectiu queda fascinat per la dona.



Los sobornados

L'aparició de Barbara Stanwyck a Perdición i com la fa aparèixer Billy Wilder, baixant l'escala i enquadrant les cames i una cadena que porta al turmell. Evidentment, està clar que el punt de vista de la càmera sempre és intencionat, mai és casual; es col·loca allà on el director vol que es col·loqui



Perdición

Hi ha un altre cas molt interessant, com és *Laura*, d'Otto Preminger; que jo penso que és l'única pel·lícula que ha tractat un tema molt interessant i molt contemporani –més que quan es va fer la pel·lícula-, que és el tema de la *iconofília*, enamorar-se de les imatges. Avui dia amb la informació publicitària que tenim per la tele, la gent s'enamora de les imatges; no dic de les models o pre-

sentadors i presentadores que apareixen a la pantalla, dic de les imatges, no de les persones –d'una model, de la de Claudia Shiffer-. Dana Andrews és el detectiu, ha desaparegut una dona, se suposa que l'han matada; va a l'apartament d'aquesta dona, on hi ha un quadre, un retrat seu a la paret de la meravellosa Gene Tierney i s'enamora d'aquesta imatge.

També a *Retorno al pasado* hi ha aquest enamorament de la dona que esdevé l'objecte de recerca. I també en aquest cas, com en tantes pel·lícules negres, hi ha un contrast de la *femme fatale* i la noia innocent, la políticament correcta. També té un tema molt típic com és la confrontació del passat i el present –en general del melodrama: *Casablanca*, *Gilda*, *Rebecca*, tres grans títols dels anys quaranta- és el tema comú.

Aquí començam al present, però hi ha un *flashback* que ho barreja –com *Perdición*-.

Finalment, el tractament fotogràfic de Nicholas Musuraca, fotografia brillantíssima en l'ús del clarobscur, de l'ombra, de les llums inquietants. Per tant, jo penso que és una obra mestra absoluta d'una variant del cinema negre, que jo anomenaria poètic. El cine negre és com un piano que té moltes tecles, i per tant, hi ha molts registres. Però una de les vessants del cinema negre és el que jo anomenaria cinema negre poètic. Aquesta pel·lícula, juntament amb una altra amb la qual té punts de contacte, *Forajidos* de Robert Siodmak. Les mirades fan explotar les passions interiors dels personatges. ■



Perdición

Jaume Vidal

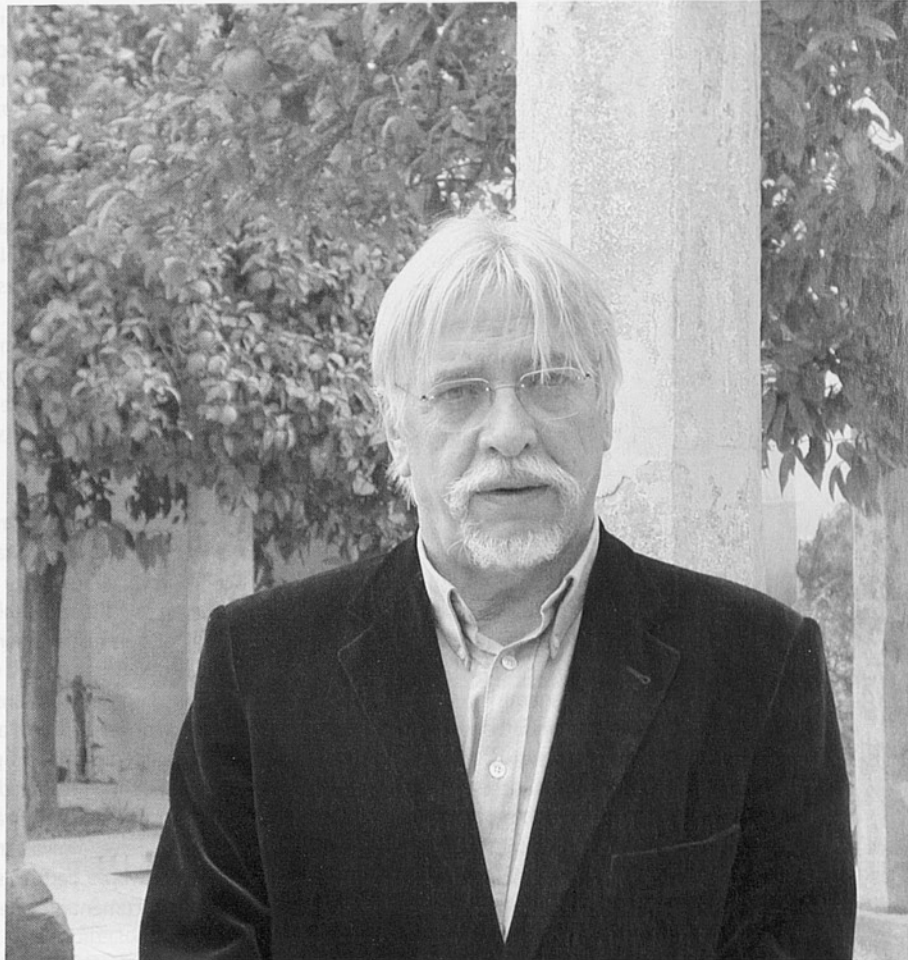
La projecció recent al Centre de Cultura SA NOSTRA de *Nosaltres els vençuts*, i també el seu interès, evidencia l'actualitat i la importància que viu avui el cinema documental. Per altra part, ens dóna l'oportunitat de dialogar amb el seu director, Antoni Maria Thomas, que deixa l'escenari. Antoni Maria Thomas és un fita important dins el món del teatre illenc i a través d'aquest documental, ple de sensibilitat i envoltat d'una càlida atmosfera, ens fa viure i reflexionar sobre uns fets que han marcat la nostra vida, un autèntic testimoni d'una època que cal no oblidar.

PREGUNTA: Com va sorgir la idea de rodar un documental?

RESPOSTA: D'això ja fa cinc anys. Se'm va ocórrer que no faltava gaire perquè s'esborressin per sempre més els testimonis vius d'aquells que dissortadament varen ser víctimes directes del període més tenebrós de la nostra història contemporània, el de la guerra civil a Mallorca. Es publiquen llibres i treballs periodístics que han analitzat i donat a conèixer testimonis d'aquella època, sí, però, el llibre d'història té un abast molt limitat i el treball periodístic en general és fugisser... Em vaig dir que en poc temps ningú coneixeria els rostres, la parla, els sentiments, les actituds, les emocions dels homes i dones de l'esquerra illenca que sobrevisqueren a aquell inacabable període de maldat. Recollir els seus testimonis era un homenatge degut per tots aquells que som demòcrates i progressistes i, per damunt de tot, una aportació a la divulgació i coneixement dels fets. Si durant 40 anys els vencedors varen dir la seva amb l'ús de tot tipus de mitjans, perquè d'una vegada per totes, en plena democràcia, els vençuts i silenciats no podien parlar?

P: Una pregunta que et fas quan has vist el documental és, perquè s'ha tardat tant en tractar aquesta temàtica.

R: Fixa't que el títol primer del projecte era "Confidencial", traduint una evidència: Que el tema, en bona part, encara és tabú a l'illa. La mortaldat causada, la repressió exercida contra els vençuts d'aquella guerra, només té un precedent a l'illa: la repressió de les Germanies ocorreguda el segle XVII! Més bestial encara



la de 1936, perquè va ocórrer en ple segle XX! La primera sorpresa va ser constatar que, en efecte, el tema és encara, en part, un tabú: "Millor no parlar-ne", es diu. Només aquesta evidència explica que tot i disposar d'un munt de televisions locals cap d'elles hagi tractat mai el tema, més enllà de notícies puntuals. L'automnèsia funciona aquí encara més que a altres indrets de l'Estat. I funciona fins i tot entre dirigents polítics, contaminats tal vegada pel cínic concepte de "naftalina" que practica el PP, una dreta que fins i tot hauria d'acollir aquest tema, precisament per a demostrar que res té a veure amb la dreta assassina d'aquell temps.

P: Quina va ser la gènesi del documental?

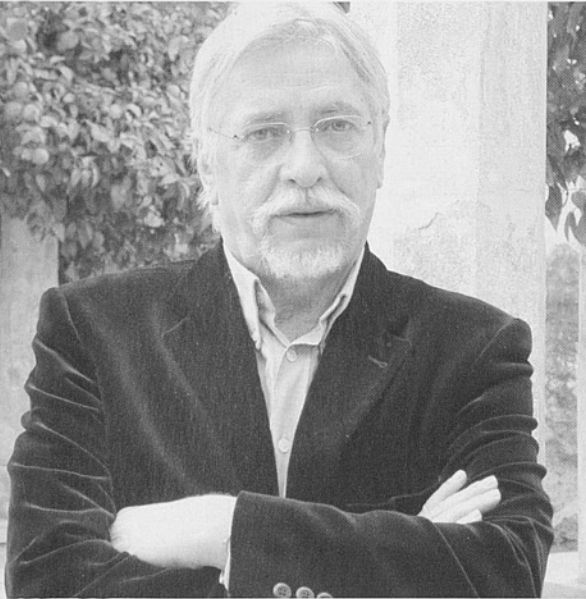
R: Dissortadament la idea, que vaig exposar a diverses instàncies culturals/oficials en un lent i bastant penós recorregut, no agradava o era considerada "menor" i per tant, només susceptible de re-

bre un suport econòmic molt insuficient i, per suposat, obligada a entrar en competència amb altres idees/projectes, considerats sempre, així m'ho deien, de major interès o "més moderns". És aquesta, una manera de dir que aquí i allà, (no ve al cas dir a on o qui, per no avergonyir a algú/alguns), vaig comprovar una clara insensibilitat en gent que "oficialment" ha de ser sensible al tema. Finalment, vaig saber que a la Conselleria de Treball, regida per Esquerra Unida, hi havia un programa pressupostari destinat a la recuperació de la memòria històrica en el món laboral. Se'm va aprovar el projecte i després es va fer un concurs restringit per a la realització.

P: Com et vares dur a terme?

R: En cinc mesos. Tenia l'estructura del guió feta, és clar. Volia que els protagonistes fossin els testimonis, a partir d'un suport històric que contextualitzés cada etapa tractada. Vaig descartar la idea d'introduir l'opinió d'historiadors o d'espe-

Es tractava de construir un moestrari que fos significatiu. Per això en el documental hi ha des del testimoni del militant que va patir en propia carn, fins el d'aquell que sense consciència política va patir també les conseqüències de la desaparició violenta dels éssers més pròxims



cialistes, per a basar-me, precisament, en la seva opinió global, donar-la per sabuda en línies generals i que havia de concretar-se en puntuals intervencions en off. L'ajuda de l'historiador i amic David Ginard, va ser en aquest sentit, de gran suport. Si a alguns dels testimonis els vaig haver de convèncer, preocupats que es manifestaven encara ara per les conseqüències, altres, amb autèntic entusiasme acolliren la proposta. A més, alguns d'ells estaven força escalivats per alguns tractaments rebuts dels mitjans de comunicació. No es tractava de recollir tot testimoni possible. Es tractava de construir un moestrari que fos significatiu. Per això en el documental hi ha des del testimoni del militant que va patir en propia carn, fins

el d'aquell que sense consciència política va patir també les conseqüències de la desaparició violenta dels éssers més pròxims. Vàrem treballar a contrarellotge. Es tractava de sintetitzar en els 70 minuts finals del documental, més de 50 hores d'entrevistes... Vàrem treballar amb suport tècnic digital per la qualitat d'imatge que garanteix. I vàrem treballar en la recuperació de documents, d'imatges fixes i d'imatges en moviment, anant a la Filmoteca Nacional, aconseguint imatges també de l'Instituto Luce, de Roma. Curiosament i després de l'estrena, se'ns han ofert alguns documents guardats fins ara per gent que va viure els fets.

P: Tots els personatges entrevistats són molt entenyables, d'una gran sensibilitat.

R: És ben cert. I és admirable. Vaig considerar vital que els testimonis abandonessin l'actitud rígida davant una càmera que sempre imposa, fins aconseguir un to general de conversa directe amb l'espectador, on se sentissin lliures per a manifestar-se tal qual. El realitzador, Pere Salom, des del primer instant va saber captar aquesta idea i la seva càmera acarona, és comprovable, l'entrevistat, un dels encerts del documental, al meu entendre.

P: Crida l'atenció que després de tanta repressió, vexacions, etc, tornessin a organitzar-se durant la immediata postguerra, ja a partir de 1942, dins un clima de repressió extrema. És admirable.

R: Sabia molt directament d'aquesta lluita antifranquista de primera hora. Per

aquells que també lluitàrem en la clandestinitat, ens resulta encara més admirable la generositat d'unes persones que ho arriscaven tot des d'unes condicions encara més esgarrifoses. La simple oposició activa, pacífica i organitzada, com era el cas, implicava la possibilitat de pena de mort, com testimonien tants i tants de casos al conjunt de l'Estat. Lluitaven sense cap suport civil, sense ni el més elemental dret real de defensa, en cas de ser detinguts, "xupats" a les inhumanes comissaries que els podien fer desaparèixer...

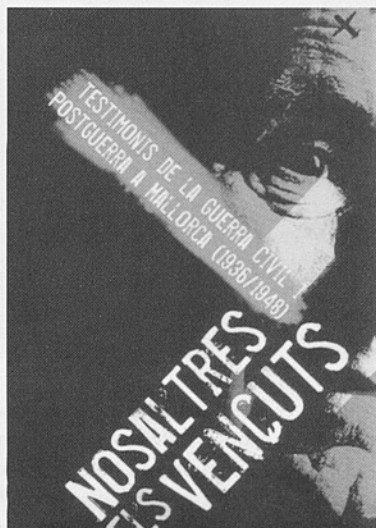
Precisament aquesta decisió de seguir lluitant era imprescindible que el documental la tractés, evitant suggerir a l'espectador la "commiseració" cap a les víctimes.

P: S'ha pensat fer un transfer a 35 mm?

R: I és clar que sí! Però topem, un cop més, amb el cost econòmic. Aquí, a aquesta illa, en parlar de cultura en general, els poders públics sempre oposen el tema econòmic i l'excusa, sempre falsa, de l'escassetat pressupostària. El meu interès, l'interès de la productora, és el d'una difusió ampla. Però el tema aquí resulta més difícil del que a primera vista es pot creure. Per exemple, des de fa sis mesos està ofert a TV3, i encara esperem una resposta clara! Altre exemple, l'Obra Cultural Balear va tardar 3 mesos en decidir-se patrocinar una exhibició pública. Encara un altre, cap de les nostres flamants televisions locals s'ha interessat per a divulgar-lo, més enllà d'alguna oferta difusa. A tot quan lloc se'ns ha demanat, allà hem anat sempre i quan ens han garantit les condicions tècniques de qualitat de la projecció. Ara també ens proposem la versió subtítulada en castellà per a poder accedir a alguns festivals.

P: Suposo que aquest documental ha estat una experiència molt enriquidora.

R: I tant que sí! En tots els sentits. Comprovar l'entusiasme i dedicació de la gent jove de l'equip, "nascuda després de Franco". Admirar la generositat dels col·laboradors, aportant més enllà d'allò que se'ls demanava, com és el cas del músic Miquel Brunet. Descobrir la dignitat i la lucidesa dels testimonis, la seva humanitat que ha sobreviscut a tanta injustícia i sofriment. Rebre felicitacions de persones que ens havien deixat docu-



Vaig considerar vital que els testimonis abandonessin l'actitud rígida davant una càmera que sempre imposa, fins aconseguir un to general de conversa directe amb l'espectador, on se sentissin lliures per a manifestar-se tal qual

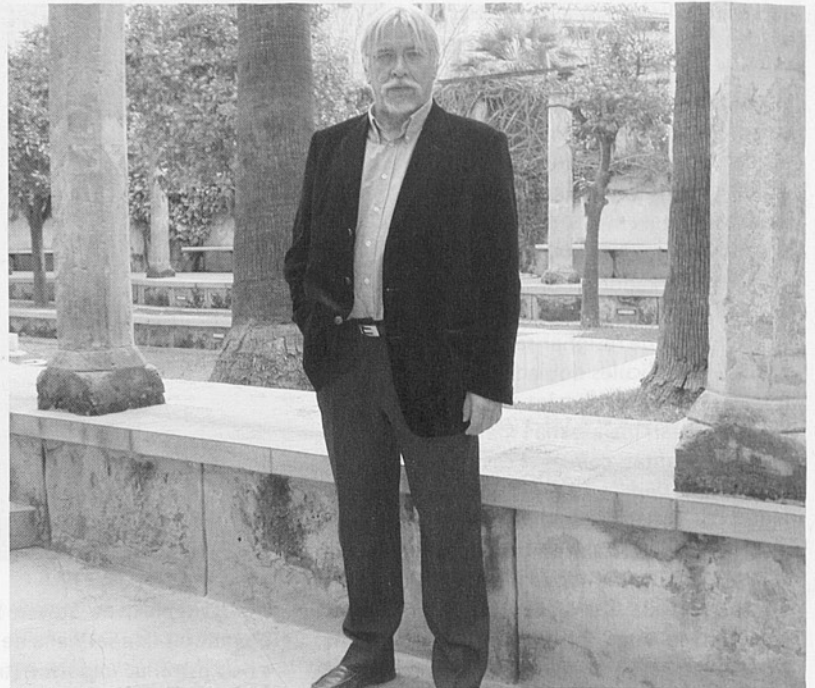
ments amb certa temença pel mal ús que de vegades se n'havia fet... I també, com provar com, malgrat tantes dificultats, la idea no només era vàlida en el seu plantejament sinó en la seva materialització estètica. Fins i tot un parell d'atacs rebuts, m'han resultat encoratjadors. I un cert i difús silenci general és també encoratjador. L'illa és així!

P: Hi ha possibilitat d'una continuïtat?

R: El projecte original inclou una segona part dedicada als testimonis de la guerra civil i postguerra a Menorca. I una tercera part a Eivissa-Formentera. Després, un capítol més dedicat a la lluita antifranquisme i la repressió des del 48 fins el 68, a les Balears. I un altre capítol final que abasti des del 68 fins la mort del dictador i la recuperació de la democràcia. Com veus, el projecte és ambiciós, és urgent, és necessari, però, dissortadament depèn d'altres.

P: Darrerament el documental torna a tenir força: Jaime Camino, Guerin, Varda, Lacuesta, Medem...

R: És cert. És un reflex del fracàs de la televisió, un mitjà tant mediatitzat, per a reconstruir la veritat. El cinema continua essent el mitjà més potent i més eficaç per a mostrar la veritat de les persones i les coses que passen.



P: Em sembla a mi que "Los niños de Rusia", de Jaime Camino, és un excel·lent documental, d'una gran sensibilitat. Quina és la teva opinió?

R: És cert, és un documental molt estimable. Però no m'agrada quan es nota que el director intervé puntualment per a construir alguna escena. D'altra banda, té alguna incomprendible llacuna: obvia el tema, al meu entendre molt important, de la repercussió del triomf franquista. Varen ser infants enviats a Rússia confiant en la victòria de la II República. La victòria de Franco, en canvi, va obligar a perllongar *sine die* aquesta estada, inicialment temporal. Com ho varen rebre aquells infants? El documental obvia el tema que de fet va canviar la vida dels protagonistes.

P: Com veus el cinema actual?

R: Amb un domini terrible de la indústria nord-americana. El cinema no mor, és cert, ni morirà, però l'estan mantant. Els avanços tècnics, la infografia, etc, s'ha posat al servei, en general, d'històries banals dirigides quasi exclusivament al públic jove. La saga *Matrix* és un exemple d'aquesta banalitat amb pretensions, a més, de transmetre pseudofilosofia barata, envoltada d'una violència de "joystick" insofrible i fora mesura. La saga *El senyor dels anells* és un altre exemple d'in-

consistència posada al servei de l'aventura per l'aventura, sense res més a dir ni suggerir. Això quan no s'introdueixen missatges clarament feixistitzants com és "*El darrer Samurai*", per citar un film d'actualitat. D'altra banda, al nostre país, es viu el fenomen del film-kleenex, d'usar i tirar. Malgrat tot, continua havent aquí i allà films i cineastes memorables. En aquest sentit, si em demanessin, quins han estat els millors films del passat 2003, podria destacar una bona llista, és cert, però sobretot tres obres: El documental *Bowling for Columbine*, de Michael Moore i els films *Mystic River*, de Clint Eastwood i *Dogville*, de Laars von Trier.

P: Tu ets home de teatre, però el cinema té una empremta molt important en la teva formació. Quines experiències has tingut? Si mal no record, als anys 60 vares rodar documental en 8 mm.

R: Vaig rodar, és ver, un film en 8 mm, ben antifranquista en aquella època, i per tant, clandestí. Era un film de ficció. I vaig participar en altres experiències del cinema en aquest format, un cinema mallorquí incipient que realitzàvem una colla d'al·lots i al·lotes apassionats pel mitjà. A la vegada, m'interessava pel teatre. Considero el teatre un mitjà més difícil que el cinema, però, és clar, més limitat, la qual cosa és per si mateixa un constant rept. ■



Marti Martorell

Una bona nova en el panorama cinematogràfic mallorquí: després d'haver vist un increment espectacular del nombre de sales en el darrer any sense que això suposàs per als cinèfils amants de les versions originals també un augment real de sales que en projectassin (tret d'escassíssimes excepcions), el cinemes Renoir de l'Escorxador en construeixen una de nova. Més possibilitats, doncs, per no haver de resignar-se a haver de veure les pel·lícules doblades, en una època en què precisament els doblatges són fets amb mala gana i manca de professionalitat, com és el cas de *Lost in Translation*.

Per contra, també hem de parlar del tancament de dos cinemes amb molta dècades d'història: l'Hispania, a Palma, i el Novedades d'Inca. Tenien en comú ser cinemes d'una sola sala, gairebé un «pecat» en un temps que s'imposen centres d'oci màxim i parcs festivals... una època, doncs, ja gairebé definitivament desapareguda i que tan bé va retractar Giuseppe Tornatore a *Nuovo cinema Paradiso*.

PAYCHECK

Després d'una sequera d'anys sense cap pel·lícula basada en obres de l'escriptor Philip K. Dick (tret de *Mi-*



Paycheck

nority Report, de Steven Spielberg); en tan sols una setmana de diferència s'han estrenat *Impostor* (tractada en aquesta mateixa secció el mes passat) i la darrera pel·lícula del director John Woo. Què tenen en comú, a part de ser pel·lícules basades en relats breus de Dick? Una indefinició de gènere i sentit que les fa caure en la mediocritat: no se sap si són pel·lícules de ciència-ficció, policiaques o simplement d'acció; naveguen entre dues aigües i no arriben a cap port.

En el cas concret del film *Paycheck*, el problema s'agreuja perquè finalment esdevé un catàleg dels tòpics que han fet famosos John Woo i no hi resta

cap element característic del món de Philip K. Dick. En altres paraules, hi ha coloms volant simbolitzant el no-res; homes que cauen al buit amb els braços oberts com si fossin crucificats; dues escenes en què el perseguidor i el perseguit s'encanonen a pocs centímetres un de l'altre i persecucions que oscil·len vàcuament entre un muntatge marejador i la tècnica de càmera lenta més adormidora possible dels darrers anys. Encara s'hi ha d'afegir que una actuació anodina com la que fa Uma Thurman és millor que la de Ben Affleck, hieràtica i encartonada...

En vista dels dos darrers resultats, valdria més que durant una llarga temporada Hollywood oblidàs que hi ha prou material de Philip K. Dick per ferne versions cinematogràfiques, perquè les obres d'aquest escriptor requereixen especialment tacte i subtilesa, dos materials que hi escassegen ara per ara.

ZATÔICHI (ZATOICHI)

Zatôichi és la primera pel·lícula dirigida per Takeshi Kitano que parteix de material aliè, en aquest cas les novel·les de Kan Shimozawa sobre un rodamón cec que es dedica a fer de massatgista i que, alhora, és un samurai que protegeix els indefensos amb el maneig gairebé màgic de l'espasa. N'

Zatoichi



La segona pel·lícula de Sofia Coppola com a directora té com a base la història de dues persones, gairebé estranyes una de l'altra i d'edats diferents, que s'arriben a entendre perfectament perquè passen per una crisi matrimonial amb les seves parelles respectives...



21 grams

hi ha prou amb saber que, entre el 1962 i el 1989, es varen fer gairebé vint-i-cinc pel·lícules basades en aquest personatge, per fer-se una idea de la popularitat enorme que té al Japó. Un repte, doncs, que Kitano s'imposa i que supera amb escreix.

Tot i la novetat d'haver-se de subjectar a unes situacions i personatges que no li són propis, Kitano aconsegueix fer-los seus. En un estil més proper al de *Kikujiro* que al de *Dolls* o *Hana-bi*, el director fluctua entre la tragèdia; l'èpica i, fins i tot, l'humor políticament incorrecte, com és el cas de la burla que es fa de les persones retardades.

D'altra banda, contrasten molt les escenes violentes amb braços i altres membres escapçats i la presència gairebé intuïda de la sang, en una opció que sorprèn però que s'hi adiu molt amb la resta de la pel·lícula, en què també s'experimenta amb la música,

com es pot veure a l'escena dels pagesos que llauen a ritme de música electrònica. En poques paraules, una proposta arriscada que pot desconcertar més d'un espectador i que és closa per una memorable escena de claqué.

21 GRAMS (21 GRAMOS)

21 Grams fa referència a la creença segons la qual es perden vint-i-un grams de pes quan algú mor, una mesura que pot relacionar-se amb la pèrdua de l'ànima o dels sentiments de revenja, culpabilitat o amor que ocorre en aquest moment concret, nexa d'unió dels personatges que mou el director Alejandro González Iñárritu.

21 Grams reuneix tres històries aparentment inconnexes i presentades en la primera part de la pel·lícula sense un ordre cronològic, la qual cosa dificulta el seguiment de les vicissituds dels protagonistes (dos magnífics Sean Penn i Naomi Watts i un repetitiu Benicio del Toro), tot tres marcats per la presència de la mort: Paul Rivers (Penn) necessita un trasplantament de cor i Cristina Peck (Watts) perd tota la família en un accident de trànsit provocat per Jack Jordan (del Toro). Un fet luctuós que li suposa a Paul començar una nova vida a la qual no s'avesa, que trastoca el món estable de Cristina i que remou la fe cristiana de Jack.

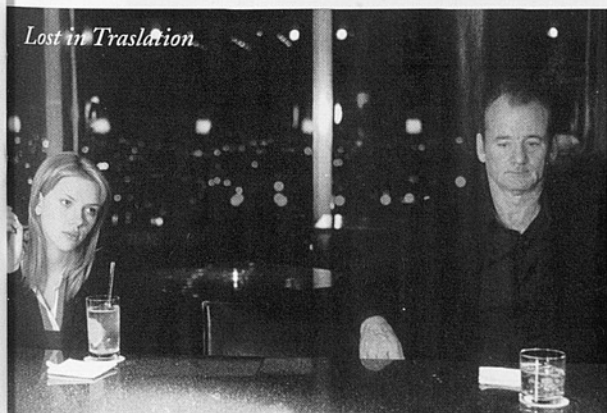
Pel·lícula que temàticament comparteix molts de punts en comú amb *Monster's Ball*, de Marc Forster, i que incomprendiblement va passar amb més pena que glòria fa dos anys quan es va estrenar, el darrer toc redemptor que li confereix González Iñárritu li lleva la força i el sentit d'estranyament final que sí que va aconseguir Marc Forster.

LOST IN TRANSLATION

Primer de tot, una advertència: per evitar una badada grossa del doblatge (fer entenedora una frase dels protagonistes que en la versió original tan sols és un xiuxiueig), en aquest cas particular és molt més recomanable que mai no veure aquesta pel·lícula en versió doblada.

La segona pel·lícula de Sofia Coppola com a directora té com a base la història de dues persones (Bill Murray i Scarlett Johansson), gairebé estranyes una de l'altra i d'edats diferents, que s'arriben a entendre perfectament perquè passen per una crisi matrimonial amb les seves parelles respectives, un estat d'ansietat que es veu agreujat pel fet de trobar-se per motius professionals en un país estranger, al Japó, concretament Tòquio, on comparteixen hotel. D'una banda, la directora toca amb humor, tasca que recau íntegrament en l'actor Bill Murray, el xoc cultural que suposa haver de treballar a un país estrany i en què la comunicació és difícil per qüestions lingüístiques; d'altre costat, tracta amb delicadesa i subtilesa el sentiment que es desperta entre els dos protagonistes.

Destaca a *Lost in Translation* sobretot l'actuació de Bill Murray, en un registre que recorda els papers fets per a Wes Anderson a *Rushmore* i *The Royal Tenenbaums*, que sap fluctuar perfectament entre les escenes humorístiques del film i les més sensibles que requereix el tractament d'una història amorosa molt ben lligada i que precisament es resol en l'escena que, «gràcies» al doblatge, s'han encarregat de falsificar. ■



Lost in Translation

Joan Estrany

Benedickt Hoffmann

L'ÓS D'OR ES QUEDA A BERLÍN

No us penseu, al cap i a la fi no són tantes les pel·lícules amfítrions que guanyen els premis dels seus festivals respectius. En aquest cas es tracta, més a més, d'una coproducció turco-alemanya, molt emparentada amb Berlín malgrat estar ambientada a Hamburg.

Gegen die Wand (Contra el Mur) del realitzador Fatih Akin, trenca una intensa història d'amor, gelosia i conflictes familiars emmarcada en una Alemanya mestissa, amb les complexitats afegides per aquells ciutadans i sobretot ciutadanes, que han rebut una educació menys *cool*. Al seu costat competiren vint-i-dues cintes, algunes tan correctes com la guanyadora per endur-se'n l'ós d'Or, perquè, si per una cosa es caracteritzà la Berlinale passada, fou per la correcció. Correcció tant pel que fa a les pel·lícules como al repartiment de premis. Ni sonores paperines ni nous descobriments.

Sense voler restar cap mèrit a les dues pel·lícules guardonades amb els ossos d'Or i Argent (*El abrazo partido*), no puc estar d'apuntar un quelcom de correcció política en les dues designacions. La comunitat turco-alemanya i especialment la comunitat jueva, no cal dir-

ho, són dues qüestions presents encara en els *mea culpa* que sovint entona la República Federal.

El director argentí Daniel Burman amb pocs mitjans i un guió consistent reconstrueix a *El Abrazo Partido* el polze diari del popular barri jueu del "once" de Buenos Aires. Pràcticament sense sortir de la galeria comercial on el protagonista Ariel (Daniel Hendler) i la seva mare tiren com poden amb la *bombatxa* (merceria) que els deixà el pare abans d'emigrar a Israel.

Frescura, bon humor, acudits lapidaris de l'estil: "Los nietos son el regalo que Dios nos da por no haber matado a los hijos" i un suggerent títol que respon literalment a la relació pare-fill, confirmen que a Argentina no manquen ni les ganes ni els doblers a l'hora de fer bon cinema.

Tot i la pretesa *hollywoodització* del festival, el Berlinale Palast de la Marlene Dietrich Platz ha servit d'aparador als darrers treballs dels grans noms de la cinematografia europea: Loach, Boorman, Rohmer, Angelopoulos o Martínez Aragón. En línies generals els mestres consagrats han complert l'expedient i poca cosa més.

Ae fond kiss no traeix el Loach d'extraradi, inconformista i enemic de gratuïtats maniquees desvinculades de la perifèria que ens envolta. Un cinema

que denuncia contant històries reals, amb tota la complexitat que aquest adjectiu comporta. En aquest cas la d'un jove *dj* paquistanès de Glasgow dividit entre el rerefons musulmà de la família i l'escola catòlica on treballa la seva al·lota. La intolerància religiosa pivota a l'epicentre crític del discurs, sense distreure tanmateix del que ben segur és un dels relats més intensos i afirmatius del director britànic.

Qui tampoc traeix els seus principis és el grec Theo Angelopoulos. Cent setanta minuts d'una excel·lent fotografia i molt temps per degustar-la, obren la primera entrega d'una trilogia que sota el nom *La terra plora* pretén fer repàs de la història recent del seu país.

Un altre dels anomenats directors "pesats" no ha desmerescut en aquest cas l'apelatiu. Als seus 84 anys, després de *La princesa i el duc*, Eric Rohmer torna a canviar de registre i presentà *Triple Agent*. Una d'espies ambientada al París d'abans de Vichy, amb llargs diàlegs, intriga i que no pensam que faci ombra a *007*.

Martínez Aragón, que competia per setena vegada a la Berlinale, no va convèncer aquest cop el públic alemany. *La vida que te espera* té una bona arrencada, un escenari privile-



giat, un Juan Diego excepcional - el posat escopit de la eixutesa malcarada -; la trama emperò s'enfonya per les fondals d'un Pas sense pas ni pasador, fent malbé el resultat final d'una bella història que a contraposa el perill extinció d'una Espanya primitiva amb la globalització latent uns quilòmetres més avall.

Ara bé si hem de parlar de decepció potser que ens estalviem el retret per l'anglès John Boorman. Al director d'*Excalibur* li hem d'agrair, en primer lloc, que espolsi dels arxius i de la memòria l'*apartheid* de Sudàfrica, tema tan silenciats durant la passada dècada com mediatitzat tan sols uns anys abans.

A mitjans dels noranta les anomenades "Comissions per la Veritat i la Reconciliació" amnistiaren a més de 1.600 blancs que participaren en la mort, tortura i d'altres agressions de prop de 22.000 sudafricans de raça negra. *Country of my Skull* tracta de reproduir, a partir d'una base documental, la dinàmica d'aquestes converses entre botxins i víctimes a partir de les mirades de dos periodistes. D'una banda Juliette Binoche portaveu de la crítica en constructiu d'una altre Samuel L. Jackson periodista nord-americà que responsabilitza tot el país d'



haver tolerat la brutal segregació racial.

Personalment pens que l'error de Boorman rau en el gènere escollit, el tema es prestava perfectament a un llargmetratge documental, més tenint en compte que el mateix director co-nexia en persona, la problemàtica d'un país, on va residir algunes temporades durant la dècada dels 70. La ficionalització d'episodis històrics recents amb figures de l'*star system*, miradetes i el simpàtic del grup resten, al meu entendre, veracitat i conviden

a la confusió. D'altra banda, a nivell narratiu el film és ben poca cosa, amb un final tan inapropiat com innecessari, impropri d'un director de la seva vàlua.

Patrice Laconte, un dels favorits amb la grisa crisi matrimonial de *Confidences trop intimes*, potser va pagar car el fet de compartir graella de sortida amb la sueca *Om Jag Vänder Mig Om* (*Daybreak*) si fa no fa amb la mateixa recurrència temàtica de la malmesa vida sentimental de parella dels temps moderns. Una cinta propera, aquesta úl-



Com recorda la directora Annette K. Olesen, la realitat és més dura del que pensam.
Els "dogmàtics" danesos potser encara hi afegixen un ditet més d'agrura

tima, als postulats *dogma 95* que es féu mereixedora del premi Àngel Blau a la millor producció europea.

Dintre del capítol d'aportacions nord-americanes destacar dos noms propis. Jack Nicholson, a qui el Festival retia homenatge amb una àmplia retrospectiva que del *Easy Rider* fins als seus darrers papers que l'han condemnat a la comedieta romàntica com *Something's Gotta Give* (*Quan menys t'ho esperes*) inscrita a la secció oficial fora de concurs. I l'actriu nord-americana Charlize Theron guanyadora *ex aequo* de l'Ós d'Argent a la millor interpretació femenina pel seu paper, metamorfosi i treballada caracterització d'una *serialkiller sui generis* a la pel·lícula *Monster*, ridícula i entranyable fins i tot per estones.

Monstre, Anticrist o Mesias, Kate (Trine Dyrholm) ingressa a una presó de dones, després d'haver deixat morir la seva filla de mesos, sota els efectes de la droga. Quasi al mateix temps Ann (Ann Eleonora Jorgensen, *Italiano para principiantes*), la nova

pastora del centre de reclusos tracta d'atreure's aquest col·lectiu de dones marcades per un passat negre que cerquen consol en la droga. És però Kate, la nova internada, qui desperta una mena de conversió entre les seves companyes. Aquestes, li atribueixen una mena de poders sobrenaturals, que sembla que molt tenen a veure amb els nous proveïments d'heroïna.

Mentre a la presó esdevem un seguit de fets estranys, la pastora i el seu marit reben una ecografia inesperada.

El civisme modèlic que impera entre les portes, i no reïx, d'aquest centre, accentua per contra la difusa dialèctica de bé i el mal. No sols pels elements que els personifiquen (redempció, rehabilitació; adicció, degradació moral) sino per la confusió mateixa (l'heroïna propiciadora dels miracles).

El pes existencial de l'home i una corpenedora i per moments, quasi esotèrica introspecció del càstig i la culpa, envolta un realisme cru i tan-

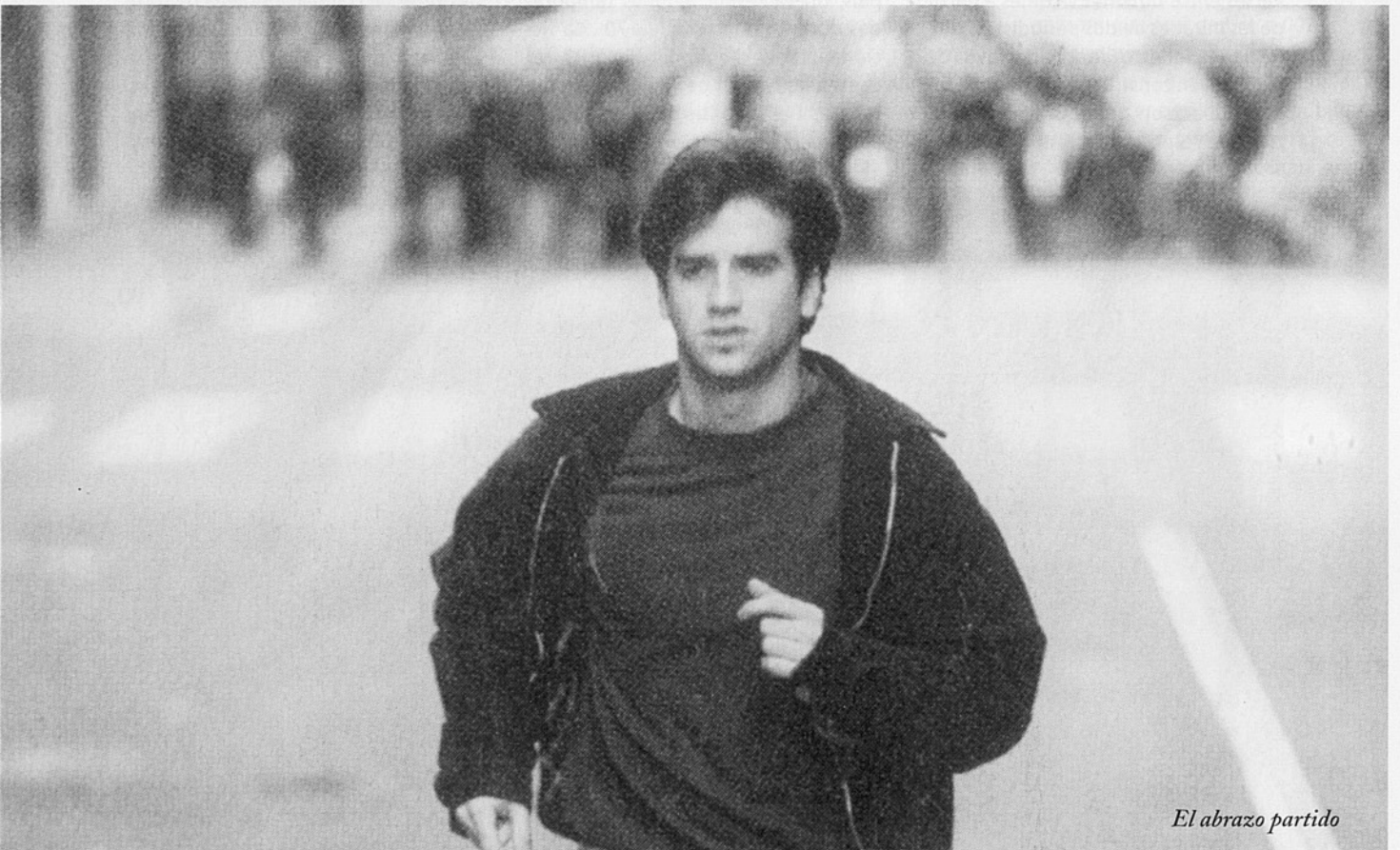
gible que converteix l'ou *kinder* en supositori de droga.

El protestantisme nòrdic de volada filosòfica adaptat a les situacions límits dels nostre temps, transparent i neutral. D'una neutralitat incòmoda (les capelles asèptiques, els corredors d'hospital, la netedat de la presó), d'uns ulls esmaperduts o visionaris que esguarden molt més lluny de les parets o potser pateixen la paràlisi d'una darrera mirada de gràcia.

Com recorda la directora Annette K. Olesen, la realitat és més dura del que pensam. Els "dogmàtics" danesos potser encara hi afegixen un ditet més d'agrura.

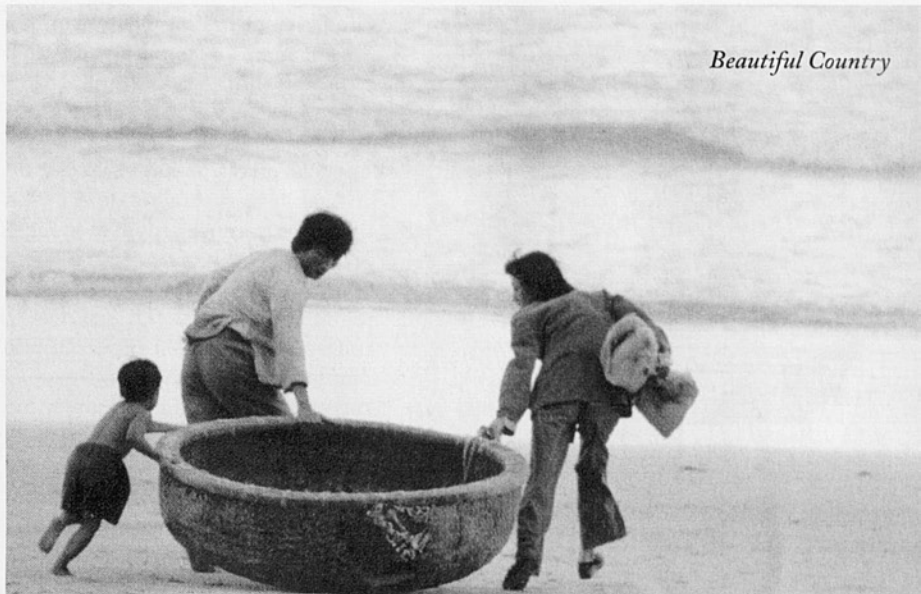
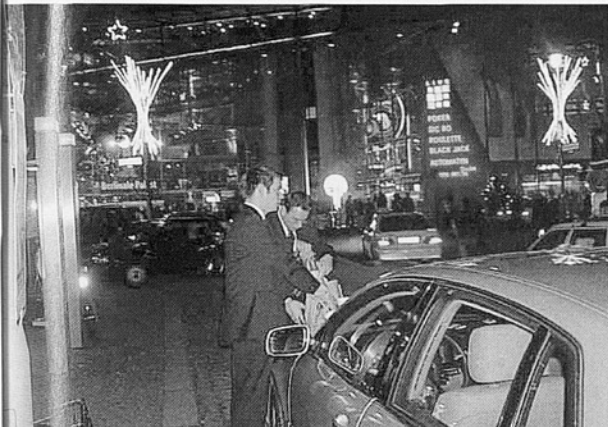
La manca de música i la llum natural –en el cas de Dinamarca més aviat dèbil– inhumanitzen un relat en què la càmera roman sempre molt prop de les persones i que acaba sobtadament a l'ascensor d'un hospital, camí de la consulta del ginecòleg.

Quan totes les càmeres apunten a l'Irak i la memòria històrica s'acurça per ser cada cop menys històrica, el di-



El abrazo partido

Quan totes les càmeres apunten a l'Irak i la memòria històrica s'acurça per ser cada cop es menys històrica, el director de Zagreb, Vinko Bresan, ens destapa unes ferides que l'Europa dels 25 pràcticament ha oblidat...



rector de Zagreb, Vinko Bresan, ens destapa unes ferides que l'Europa dels 25 pràcticament ha oblidat. *Svjedoci (Els testimonis)* és una pel·lícula trencada com la història que conta. Un muntatge ple d'anades i tornades, contada des de diferents angles que puny dins una família dividida per l'assassinat d'un serbi en una petita població croata. L'encobriment, l'odi, els comentaris dels veïnats, els silencis, la difícil papareta d'un inspector de policia a una petita població en estat de setge.

Una pel·lícula tèrbola, sense voluntat d'alliçonar ningú que es limita a deixar anar els personatges amb la seva consciència. Les cunetes on resten el cossos són només el començament del drama bèl·lic, d'uns traus que encara cicratitzen dins una Europa que fa via per donar-se d'alta.

Binh (Damien Nguyen) és no només fruit d'una guerra sinó que la porta segellada a la pell. Quan el protagonista de *Beautiful Country* descobreix que la "marca de naixement" és l'única partida que conserva dels seus orígens - fill d'un GI nord-americà i d'una jove vietnamita - abandona la seva família adoptiva del Vietnam rural i parteix la recerca dels seus pares biològics en el que es convertirà en una odissea de vent advers i determinació tenaç.

Producció anglo-vietnamita de llargmetratge amb estones de gran ci-

nema, la pel·lícula del norueg Hans Peter Moland té quelcom de cant a la vida. Quin és el país bonic el que t'engega o el que et rep? Voluntària o involuntàriament, l'equivoc del film tracta de prop un problema tan actual com la immigració.

Ni tan sols el Pacífic es compadirà dels centenars de moribunds indocumentats confinats la bodega d'un buc on la misèria i la manca d'escrúpols, així passen els dies, els emparenta amb els mafiosos de coberta que els ha embarcat en aquest calvari. Misèries que no daten dels temps de les galeres, més actuals que mai.

Del canyís d'una barqueta, a un camp de refugiats, de la costa Oest als ranxos de Texas fent servir tota classe de mitjans de locomoció. El film té la gran virtut de presentar una successió de *Weltanschauungs* encadenats que l'espectador va a incorporar a la seva retina depositant-li un sediment de record que, vist des de l'estació final, ben bé justifica dues hores i mitja d'odissea a bord de la butaca.

LA CONTRACRÍTICA

Cada matí, mentre els crítics endrecen a correuita les primeres impressions, camí de l'hotel Hyatt, els Illiris blancs de la barana xuclen la seva dosi diària d'aigua.

La tasca del crític és si voleu, d'allò més deliberadament anticinematogràfica: descabdellar el guió, desmuntar el muntatge, interpretar les interpretacions, sentir com a pròpies les pròpies sensacions: l'autopsia al 35mm



Una llarga estora vermella els guia gairebé de la butaca fins a la sala de premsa on els fotògrafs ja calibren els teleobjectius. La tresca es repeteix tres cops al dia damunt les 11:30, 14:00 i 18:30 quan acaben les tres sessions de premsa. Durant tot aquest temps els clixés han tingut temps de convertir-se en pòsters mida natural i ara ja pengen de la façana del Berlinale Palast a l'espera de la desfilada de vips en les tres sessions oficials.

Quan arribi el dia 10 de febrer l'àlbum de família de la LIV. edició del Festival de Cinema de Berlín es podrà albirar ràpidament, d'un primer colp d'ull, des de la Marlene Dietrich Platz.

Tot just acabat el set fotogràfic amb alguns minuts de retard actors, actrius i director es calcen els auricu-

lars – com les traductores- i comença la roda de premsa.

Vint-i-tres pel·lícules a secció oficial, posem a 15 preguntes per comparança, fan un total de 345 preguntes. L'important de tot això és que d'aquestes, més d'una tercera part queden sense resposta. Bé perquè la pregunta porta autoresposta inclosa, bé perquè al director fa veure que ha entès una altra cosa- ...sorry ... the translation wasn't...you know... fucking headphones.....sorry...you know... - o bé perquè la senyora Diane Keaton està malsofrida i no li ve de gust respondre, després que els periodistes li formulin la pregunta dues vegades. I es complica de riure, na bleada.

Tanta sort que en Jack Nicholson no només sap estar, sinó que s'ho

pren tot amb bon humor com als seus darrers paper i, si pertoca, interpreta les preguntes encriptades per la Keaton, amb qui diuen ara que s'hi entenen.

Bé, deixem de banda els coverbos. Els crítics d'ofici no perden el temps amb fandangos i bufades. A hores d'ara, es barallen amb les seves cal·ligrafies per poder picar la crònica aviat. Això si que es tipografia en calent...la pel·lícula dels ulls als dits i per e-mail a onsevulla... Cal mirar el que es diu: moltes estrenes europees, molts doblers també.

Tornam a la roda de premsa. Fa un quart d'hora que ha acabat la pel·lícula i jas, el dolent i la princesa entren agafadets de la mà a la sala. No fa dues hores que Tim Roth matava un home a

A la cova d'en Plató sempre fa fosca..., la nit artificial etziba unes idees endèmiques que la llum de la sortida vela com un rodet dins una cambra obscura mal tancada. La llum fa mal als ulls, et deisxondeix...

La vida que te espera



Beautiful Country i Brendan Gleeson n'ha signades mils a Sud-africà i ara seuen al meu davant panxa contentes.

S'ha de tenir valor per fer una pregunta a Mr.Roth o Mr. Gleeson o Mr.Nicholson, que no deixa mai de ser Jack Nicholson... ("Aaa quessschon for Misterlson", les ulleres de sol escombratge amunt escombratge avall t'empaiten com en un malson).

Sotmetre's voluntàriament a l'engany del cinema per després reciclar-se davant d'uns homes de carn i ós, és una mena de sado catàrquic a l'inversa. La tasca del crític és, si voleu, d'allò més deliberadament anticinematogràfica: descabdellar el guió, desmuntar el muntatge, interpretar les interpretacions, sentir com a pròpies les pròpies sensacions: l'autopsia al 35mm... allò

que tot creador mira d'amagar ho ha d'espallar la mirada d'aquest cineasta frustrat arressarat a les trinxeres del voyeurisme.

I és que, com deia, el director argentí Daniel Burman "jo no he vingut aquí a explicar la meva pel·lícula". La següent pregunta seria "què punyeta feim ací idó?"

No, no el voyeurisme pertany també al món dels festivals. Sia com sia, no és fàcil posar estrelletes a una pel·lícula quan encara n'hi ha vint-i-dues més per veure. El temps de reacció és curt. En pocs dies es presenten 50 hores de nou cinema: la feina no sols de 23 directors, sinó dels milers i milers de persones que recullen els crèdits i que molts de nosaltres no respectam. No hi ha temps per perdre.

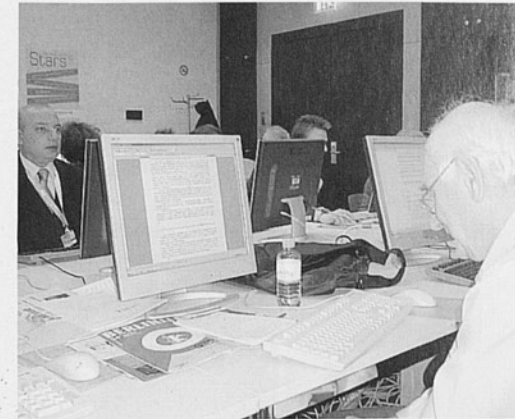
Crec que hi ha una dita alemanya que diu, més o manco, que les bones idees de debò sempre es tornen a presentar. Aquest aforisme no és de gran ajut a la Berlinale, potser per això tot just sortir de Beautiful Country veig un home que s'atabala a prendre notes de primeres com qui arruixa mosques d'un eixam d'idees.

Uns mamarratxos que caldrà estovar abans de premer l'enviar. Un marge de perspectiva i una segona reflexió en fred són vitals per arribar al 10è dia seré amb un polsim d'allò que en diuen objectivitat.

BERLÍN. El primer: apuntar breument l'argument sempre amb la màxima de discreció per no espenyar massa la pel·lícula als futurs espectadors. Situada l'acció, hom ja pot presentar el seu parer. La gran dificultat d'emetre un judici sabent que queden tantes llaunes per destapar. I si el que ve després es fiasco...? i si no? Les idees en si, o entre si: l'empirisme.

A la cova d'en Plató sempre fa fosca..., la nit artificial etziba unes idees endèmiques que la llum de la sortida vela com un rodet dins una cambra obscura mal tancada. La llum fa mal als ulls, et deisxondeix... desferra l'alquímia del fotogrames de la retina.

Prop de les 22:00 el trull s'ha acabat i la crònica es resiteix a la pantalla extraplana del pc. A fora, els xofers sopen de dret en dret, el bidells ben plantats controlen els accessos, els curiosos s'acosten als focus, a la pantalla gegant Mira Sorvino i Robin Williams.



Cinestar, Cinemaxx ...els aficionats s'escampen també per altres destins cinematogràfics menys coneguts que durant aquest 10 dies converteixen la Potsdamer Platz i Berlín en un anar de bòlit permanent.

Al sòtil de la Philharmonie les garses ja jueuen. De les aspes del Sony Center a l'edifici groc sobrevolen estranyades aquell frenesí, tot de persones que només entren i surten, insensibles a la neu que, des de fa unes hores, enblanquina la Berlinale un any més. ■

EN DIÀLES AMB...

Centre de Cultura "SA NOSTRA"
Carrer de la Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 971 72 52 10
cultura.palma@fundacio.sanostra.es

Febrer / març 2004

CICLE DE CONFERÈNCIES

Centre de Cultura "SA NOSTRA"

Fundació
"SA NOSTRA"

B A L E A R S
jove
"SA NOSTRA"

Miquel A. Llauger
17 de febrer a les 20 hores
18 de febrer a les 11 hores*

Miquel Descot
24 de febrer a les 20 hores
25 de febrer a les 11 hores*

Asha Miró
12 de març a les 11 hores*
12 de març a les 20 hores

Empar Moliner
16 de març a les 20 hores
17 de març a les 11 hores*

Ferran Torrent
23 de març a les 20 hores
24 de març a les 11 hores*

José Carlos Llop
30 de març a les 20 hores
31 de març a les 11 hores*

*Aquestes conferències s'ofereixen als instituts de secundària i centres concertats per als alumnes de 2n Cicle d'ESO i Batxillerat. Cal formalitzar la inscripció al telèfon 971 40 10 01

EVA LOOTZ

Sala Gran. Centre Cultura "SA NOSTRA"
Concepció, 12 Palma. Tel. 971 725 210

Inauguració dijous dia 26 de febrer, a les 20.30 hores
Exposició del 27 de febrer al 24 d'abril

CONFERÈNCIES

Eva Lootz
Dijous, 26 de febrer a les 19 h

Cyril Neyrat
*El secreto en el cuerpo
de la escultura*
Dimarts, 2 de març a les 20 h

Ángel González
La zanja luminosa
Dijous, 4 de març a les 20 h

José Luis Pardo
De la cronología
Dimarts, 9 de març a les 20 h

Estrella de Diego
El afuera del lenguaje
Dijous, 18 de març a les 20 h

CINEMA

Filmar una escultura, esculpir un film

Viaggio in Italia (1953)
de **Roberto Rossellini**
Dia 3 de març a les 20 h

Le mépris (1963)
de **Jean-Luc Godard**
Dia 10 de març a les 20 h

Pandora and the Flying Dutchman (1951)
d'**A. Lewin**
Dia 17 de març a les 20 h

L'amour à mort (1984)
d'**Alain Resnais**
Dia 24 de març a les 20 h

The Barefoot Contessa (1954)
de **J. Mankiewicz**
Dia 31 de març a les 20 h

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"

Sedimentacions

ABRIL

Una aproximació al documental de la mà de José Luis Guerín. (II Curs).

Dies 13, 14, 15, 16, 17 i 19 d'abril
(De les 16 a les 21 hores. Dia 17 de les 10 a les 14 hores)

Títol: REPRESENTACIONS D'ALLÒ REAL

OBJECTIUS:

Aquest curs és una continuació del celebrat l'any passat dedicat al documental, pretén fer un viatge a través del diàleg entre el cinema de ficció i el documental, el pacte amb la realitat de les dues maneres de fer una mirada al cinema.

PROGRAMA:

- Un pacte amb la realitat
- Escriptures d'allò real -L'assaig
- El collage
- La seqüencialitat i la cohesió espacio-temporal
- Compondre amb la realitat
- La part i el tot
- La relació amb l'altre
- El retrat
- El jo filmat
- L'autoretrat
- El diari

TOTAL HORES: 30

Directors de referència:

- Ophuls
- Dreyer
- Hitchcock
- Christian Marker
- Depardon
- Philibert

Curs dirigit per José Luis Guerín, continuació del curs realitzat l'any passat del 10 al 15 de març.

Informació Centre de Cultura Sa Nostra
C/ Concepció n° 12 – Palma
Matrícula: 100 €



José Tirado

PANDORA Y EL HOLANDES ERRANTE (ALBERT LEWIN, 1951)

Pandora y el holandés errante (Albert Lewin, 1951), produïda per la mítica Romulus Films, narra la història de Hendrick van der Zee, un home aventurer, corredor de curses i mariner. Tal i com explica la llegenda, el mariner només pot dur a terme una vida humana sis meses cada set anys, de manera que el seu esperit està condemnat a vagar sense destí fins que trobi algú que mori d'amor per ell. Pandora Reynolds, una bella dona assetjada per un grup de bon vivants de la costa espanyola, quedarà fascinada per l'enigmàtica figura d'aquest mariner, d'aquest Holandès Errant.

Aquesta antiga llegenda dirigida per Lewin s'emmarca dins un corrent de films que transcendeix la frontera dels gèneres per convertir-se en una encertada combinació de comèdia, fantasia i melodrama. Films com *El fantasma y la señora Muir*, *Yo anduve con un zombie* o *La mujer pantera* són magnífiques històries d'amor plenes d'elements sobrenaturals. Obres en què la incursió de l'irracional esdevé l'autèntic *leitmotiv* argumental i estètic. Però, probablement, el principal encant de *Pandora i el holandés errante* consisteixi en introduir aquest to oníric i lúgubre, propi del surrealisme, en territoris narratius menys avantguardistes, concretament en l'àmbit d'una superproducció americana dels anys 50. *Pandora* sigui probablement

una de les més interessants experiències cinematogràfiques sobre el deliri romàntic d'un amor portat més enllà de la mort.

I sense dubte aquest caràcter enigmàtic es deu a la presència d'una exuberant Ava Gardner i al magnífic treball d'il·luminació de Jack Cardiff. Si "l'animal més bell de la terra" aconsegueix omplir la pantalla, Cardiff va saber envoltar-la amb una imaginativa, innovadora i personal mescla de colors onírics. No en va, Jack Cardiff va ser un dels millors directors de fotografia britànic dels anys quaranta, tal i com pot comprovar-se als seus treballs amb Michael Powell i Emeric Pressburger (*Vida y Muerte del Coronel Blimp*, *Narciso Negro*, *Escalera al Cielo* i *Las Zapatillas Rojas*) o a *La Con-*

Pandora y el Holandés Errante



La condesa descalza és un retrat sobre el món del cine, com *Eva al desnudo* ho havia sigut del món del teatre. Un film intens, intel·ligent i exposat amb una perfecta progressió narrativa

desa *Descalza*, de Joseph L. Mankiewicz.

**LA CONDESA DESCALZA
(JOSEPH L. MANKIEWICZ,
1954)**

Joseph L. Mankiewicz, considerat un dels més brillants guionistes del cine americà -durant els seus inicis va treballar amb directors com Lubitsch o Vidor- signa, amb *La condesa descalza*, el seu primer guió

titllar el film de "un drama de to vulgar i extravagant, rodat amb uns colors massa estridents".

La condesa descalza és un retrat sobre el món del cine, com *Eva al desnudo* ho havia sigut del món del teatre. Un film intens, intel·ligent i exposat amb una perfecta progressió narrativa. Davant la tomba de Maria Vargas, diversos personatges desgranen els seus records, mitjançant *flashbacks*, sobre la vida de Maria, una ballarina espanyola que triomfa a Hollywood. Els *flashbacks* pertanyen a un director de cinema, interpretat per Humph-

però no és del tot cert, no només perquè a principis dels 50 Mankiewicz fos el director més respectat de tot Hollywood, sinó perquè la veu de l'autor està per damunt de les veus de tots ells, i no es limita simplement a parlar a través d'un únic personatge.

La condesa descalza és, en definitiva, Mankiewicz una magnífica versió moderna del conte de la Ventafocs, però amb els canons totalment trastocats -el príncep blau pateix d'impotència- i amb un desenllaç que no és l'habitual: finalment, ella es converteix en una diva, ha aconseguit la glòria, però abans ha hagut de pagar un tràgic preu.



**LE MÉPRIS (JEAN-LUC
GODARD, 1963)**

Aquest film de Godard està basat en la novel·la homònima de l'escriptor italià Alberto Moravia. En relació amb això, Susan Sontag apuntava al seu assaig *Estilos radicales* que, "tot i que els mètodes narratius de Godard semblen inspirar-se més en els models literaris que en els cinematogràfics -com a mínim, en les entrevistes i declaracions mai menciona el passat avantguardista del cinema i en canvi fa referència sovint com a model a l'obra de Joyce, Proust y Faulkner-, mai no ha intentat, ni sembla concebible que ho intenti en el futur, traslladar al cinema qualsevol de les obres importants de la ficció postnovel·lística contemporània. Pel contrari, Godard, com molts altres directors, prefereix materials mediocres, fins i tot, subliteraris, ja que així li resulta molt més fàcil dominar i transformar mitjançant la *mise-en-scène*".

De fet l'opinió del Godard mateix confirma el plantejament proposat per Sontag, ja que el director afirmava que "la novel·la de Moravia era una petita novel·la simpàtica i vulgar de quiosc d'estació, plena de sentiments clàssics i en desús, malgrat la modernitat de les situacions. Però sol ser amb aquest tipus de novel·les amb les quals es fan bones pel·lícules".

Per tant, Godard utilitza normalment les fonts literàries per acabar allunyant-se'n. Així, mentre que a la novel·la de Moravia, els personatges es mouen entre la incomunicació i l'absurd dins d'un

escrit a partir d'un argument original. I per fer-ho, va escollir precisament el món que millor coneixia: el Hollywood dels 50. Probablement ho va fer motivat també per la llibertat que suposava no dependre de la figura del productor, ja que aquesta va ser la primera pel·lícula de Mankiewicz realitzada des de la seva productora, la mozartiana *Figaro Inc.* Per tot això, el cineasta aprofita l'oportunitat de construir un crític i desencantat reflex sobre el món de l'*star system*., que no va ser massa ben acceptada pels crítics cinematogràfics de l'època, que arribaren a

rey Bogart, a un relacions públiques (Edmond O'Brien) i a un comte italià (Rossano Brazzi). Però no són tres punts de vista diferents sobre la mateixa persona, sinó diverses narracions que fan sobre les diferents etapes que els protagonistes van viure amb l'actriu. Així, la autèntica veu, no és la d'un demiürg compartit, sinó la veu d'un autor que s'expressa per damunt dels personatges mateixos, dels narradors mateixos de la història. En un principi es pensà que Harry Dawes, el director i guionista en decadència podria correspondre's a la figura de Mankiewicz,

Al cinema de Resnais l'amor juga sempre un paper molt important com també ho juga el mes enllà. Hi ha una idea que es repeteix constantment en la seva obra, i és que l'imaginari té una influència determinant sobre les nostres accions

univers sotmès a les regles que destrueixen la possibilitat d'una veritable relació humana, aquesta problemàtica tan propera a Antonioni, no és tan evident al film, ja que queda bastant allunyada del pensament godardià. Malgrat que, de totes maneres, la ruptura amb el text no és total, sí que hi ha tensió entre aquests dos móns. En aquesta tensió, és clar, també incideix la reflexió que Godard fa sobre el propi cinema i que l'escriptor italià passa per alt, prioritzant, en el seu cas, la fragilitat de la relació de parella.

Per la seva banda, el que fa Godard és convertir aquesta reflexió sobre la parella, en un discurs al voltant de la prostitució com a element clau i propi del món modern fent un paral·lelisme entre la relació home/dona i director/produ-

tor. Els personatges, tot i no passar-li res són portaveus inconscients del final d'una època, d'uns homes que no han sabut ocupar el buit deixat pels antics mites. Així, com a contrapunt a la parella, Fritz Lang representa l'antic ordre, és la figura del vell cinema, l'únic que aconsegueix sobreviure al caos.

L'AMOUR À MORT (ALAIN RESNAIS, 1984)

L'amour à mort, tal i com indica el joc de paraules del títol mateix, parla sobre l'amor i la mort. Al film, l'amor neix d'un mort esperada, i que fa augmentar la por a la separació per sempre. Per tant, un amor que neix de la proximitat de la de-

sintegració, un amor que neix del temor a perdre la persona estimada.

Quan Simon Roche, un arqueòleg interessat pels records del passat, per les restes i la memòria dels pobles, mor, la seva esposa Elisabeth Sutter entén el sentiment tan fort que tenia cap a ell. Però havia estat una falsa alarma i Simon torna del país dels morts de manera totalment extremista i romàntica, en el sentit de l'antic imaginari goethià. Així la inicial relació entre els dos protagonistes, la d'un amor seré, tranquil, en un moment determinat es torna anguniós per la proximitat de la separació.

Al cinema de Resnais l'amor juga sempre un paper molt important (*Hiroshima mon Amour*, *El año pasado en Marienbad*, *Muriel*) com també ho juga el mes



El cinema de Rossellini, i per extensió el cinema modern, es convertirà així en un cine de l'heterogeneïtat, del contrast entre cultures, entre home i dona, entre figura i fons, entre ficció i realitat

enllà. Hi ha una idea que es repeteix constantment en la seva obra, i és que l'imaginari té una influència determinant sobre les nostres accions. No deuria resultar estrany, doncs, que per a escriure aquesta pel·lícula Resnais utilitzés l'escriptura automàtica, amb tot el que suposa la proximitat amb temes com la psicoanàlisi, el surrealisme i el treball sobre la ment.

En relació amb això la mateixa estructura del film és la d'una obra d'avantguarda, ja que combina escenes interpretades pels actors amb magnífics interludis musicals compostos per Hans Werner Henze. Probablement, aquest sigui un dels millors exemples de com la banda d'àudio no és un simple acompanyament musical, sinó que pot convertir-se en una dramàtica prolongació emocional de les situacions viscudes pels personatges.

VIAGGIO IN ITALIA (ROBERTO ROSSELLINI, 1953)

Ingrid Bergman va creure, fins l'últim moment de la seva vida, que havia arruïnat la carrera del seu espòs Roberto Rossellini, convençuda que, per treballar amb ella "ell va anar contra els seus principis, ja que va introduir en els seus documentals una estrella de Hollywood, i la combinació no va funcionar".

Ingrid Bergman no va entendre mai que la estranya i heterogènia conjunció d'una estrella del cinema de Hollywood com la Bergman amb la realitat italiana o europea de la postguerra va obrir una bretxa sota les quals "el cinema havia de passar sota pena de mort", tal i com proposa Bergala a *El cine revelado*.

De la mateixa manera, Bergala distingeix tres temàtiques recurrents en les pel·lícules de Rossellini a través de les quals es pot arribar a la veritat oculta en la realitat: la confessió, l'escàndol i el miracle. Sense cap mena de dubtes, *Viaggio in Italia* s'inscriu en la temàtica del miracle.

Viaggio in Italia serà la crònica de l'enfrontament d'una parella d'anglesos, bàsicament d'ella, amb la realitat napolitana, cosa que provocarà una greu crisi en la parella. Rossellini substitueix el tercer terme de la narració clàssica, normalment una tercera persona, per l'escenari. L'espai es constitueix així com un tercer en discòrdia que aïlla el personatge d'allò



que l'envolta, accentuant la seva heterogeneïtat. Al contrari del que passava en les lleis de la dramàtúrgia clàssica, aquest tercer terme, corporeïtzat en una illa, un país o unes ideologies, no uneix ni desuneix, tan sols aïlla, de l'entorn i de les altres persones.

El cinema de Rossellini, i per extensió el cinema modern, es convertirà així en un cine de l'heterogeneïtat, del contrast entre cultures, entre home i dona, entre figura i fons, entre ficció i realitat. En les pel·lícules de Rossellini, i per primera vegada en la història del cinema, s'entrecruen ficció i realitat amb gran facilitat.

L'heterogeneïtat i incapacitat ontològica de comprendre's (ja existent en pel·lícules anteriors com *Paisà*) és mostrada en Rossellini a través del rostre de la seva dona. Totes les pel·lícules del cineasta italià filmades amb Ingrid Bergman tenen la voluntat de captar el món interior a través de les reaccions que el món exterior provoca sobre aquest personatge femení despenjat de l'escenari: aquesta constitueix el material sensible sobre el qual el paisatge, les paraules, les imatges, actuen.

Així, Rossellini duu a terme en el rodatge allò que Bergala anomena un "dispositiu de la tortura" pel qual el director tractarà d'extraure del rostre de la actriu un veritable dolor, una autèntica desesperació que ja no tinguin res a veure amb les experiències del personatge, sinó amb la crueltat i impassibilitat de la famella

escrutadora: l'escena del temple de la Sibila a *Viaggio in Italia*. També és a través del rostre, paisatge de l'ànima humana, quan s'aconsegueix entreveure, per un instant, el moment del miracle, de la revelació, com en el pla d'*Europa '51* en el qual Ingrid Bergman està en una església i per la expressió del seu rostre i l'encadenat d'aquest amb l'altar, ens adonem que s'ha produït un canvi fonamental en l'interior d'aquesta dona, quelcom místic, sagrat. Això suposarà el tram final d'un *via crucis* filmic, en el qual, al cap i a la fi, les heroïnes rossellinianas (encarnació de la Humanitat) prendran consciència d'allò que els envolta i es convertiran, en paraules del mateix Rossellini, "en éssers humans"; tal i com li succeeix al matrimoni Joyce a *Viaggio in Italia*: allunyats de la seva habitual forma de vida i inserits en una realitat, la italiana, que res té a veure amb la seva, els Joyce estaran durant tota la pel·lícula patint una agressió constant per part d'aquesta realitat que els fa reflexionar sobre ells mateixos. La seva actitud d'estranyesa i incomprensió vers el paisatge que els envolta causarà l'aïllament i la separació de tots dos, i només tornaran trobar-se quan se submergeixin plenament en aquesta realitat (a l'escena del miracle final) i no siguin ells sols sinó ells amb el món. A *Viaggio in Italia* es fa patent amb molta força la imbricació profunda entre la ficció i la realitat. ■



Les pel·lícules del mes de març

A les 18.00 hores

Cicle Fisher

DIA 3

Las novias de Drácula (1960-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya 1960

Títol original: *The Brides of Dracula*

Producció: Hammer/Hotspur

Director: Terence Fisher

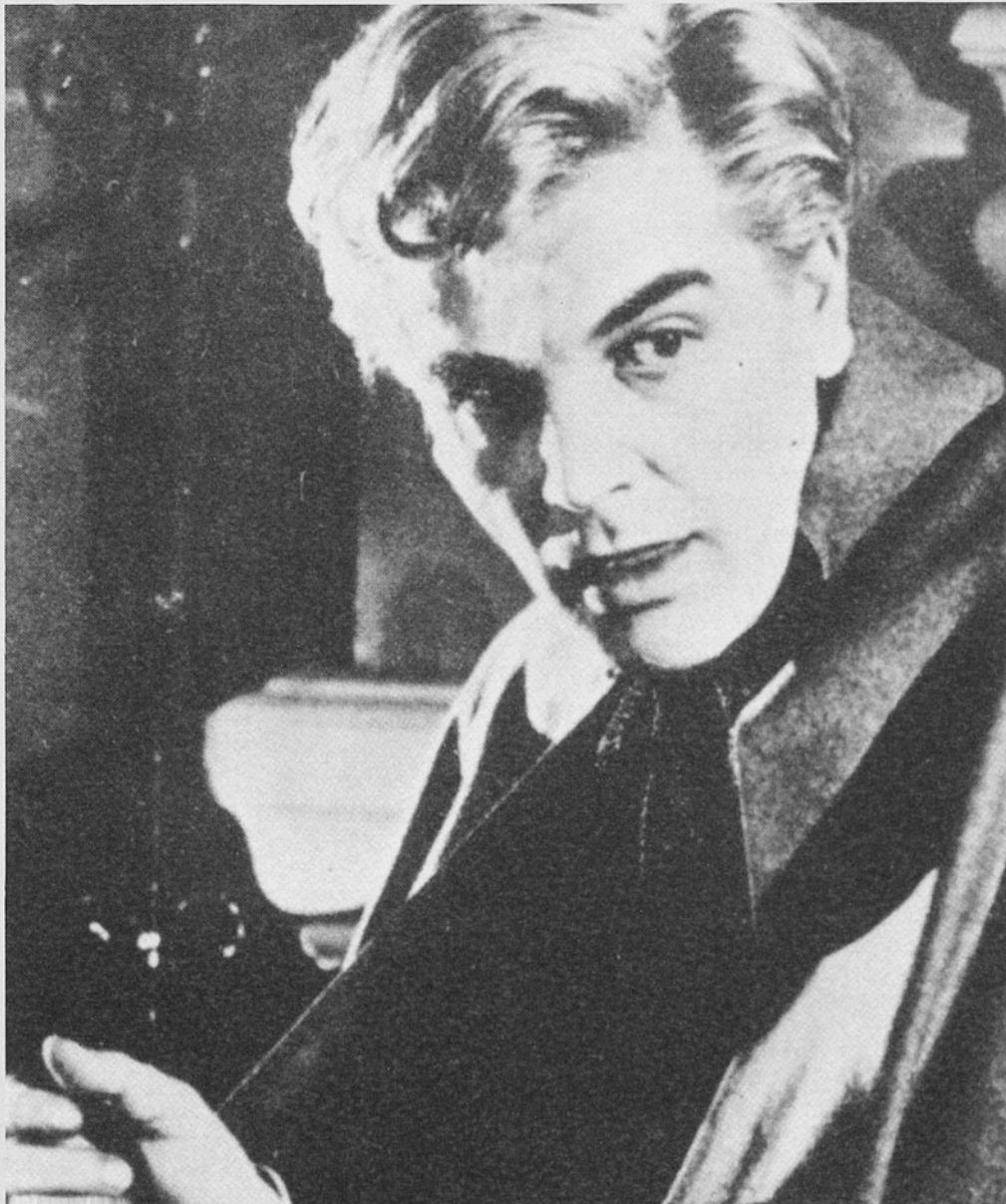
Guió: Peter Bryan, Anthony Hinds, Edward Percy, Jimmy Sangster

Fotografia: Jack Asher

Muntatge: Alfred Cox i James Needs

Música: Malcolm Williamson

Intèrprets: Peter Cushing, Martita Hunt, Ivonne Monlaur, Freda Jackson





Les pel·lícules del mes de març

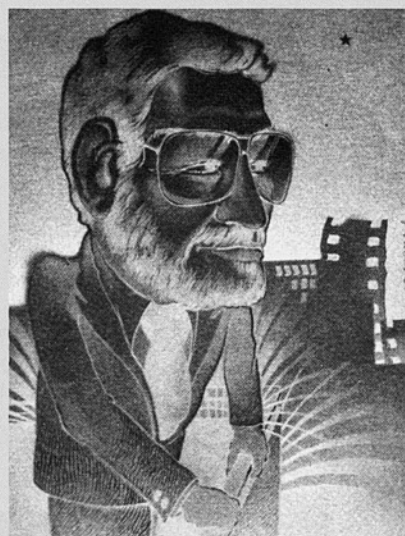
A les 18.00 hores

Cicle Ettore Scola

DIA 10

El comisario y la "dolce vita" (1969-VE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1969
Títol original: *Il commissario Pepe*
Producció: Pio Angeletti i Adriano De Micheli
Director: Ettore Scola
Guió: Ruggero Maccari i Ettore Scola, sobre la novel·la de Ugo Facco de Lagarda
Fotografia: Claudio Cirillo
Muntatge: Tatiana Casini Morigi
Música: Armando Trovajoli
Intèrprets: Ugo Tognazzi, Silvia Dionisio, Tano Cimarosa, Giuseppe Maffioli



DIA 17

Buenas noches, señoras y señores (1976-VE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1976
Títol original: *Signore e signori, buona notte*
Producció: Franco Committeri
Director: Luigi Comencini, Nanni Loy, Luigi Magni, Mario Monecelli, **Ettore Scola**
Fotografia: Claudio Ragona
Muntatge: Amedeo Salfa



DIA 24

¡Que viva Italia! (1978-VE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1978
Títol original: *I nuovi Mostri*
Producció: Pio Angeletti i Adriano De Micheli
Director: Mario Monicelli, Dino Risi, **Ettore Scola**
Fotografia: Tonino Delli Colli
Muntatge: Alberto Gallitti
Música: Armando Trovajoli



DIA 31

La sala de baile (1982)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia-França-Argentina, 1983
Títol original: *Le bal*
Producció: Giorgio Silvagni
Director: Ettore Scola
Guió: Ruggero Maccari, Jean-Claude Penchenat, Furio Scarpelli, Ettore Scola



Les pel·lícules del mes de març

A les 20.00 hores

Cicle Filmar una escultura, esculpir un film



DIA 3

Te querré siempre (1953-VOSE) de Roberto Rossellini

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1953

Títol original: *Viaggio in Italia*

Producció: Piero Filippone

Director: Roberto Rossellini

Guió: Vitaliano Brancati i Roberto Rossellini

Fotografia: Enzo Serafin

Muntatge: Jolanda Benvenuti

Música: Renzo Rossellini

Intèrprets: Ingrid Bergman, George Sanders, Leslie Daniels, Natalia Ray

DIA 10

El desprecio (1963-VOSE) de Jean-Luc Godard

Nacionalitat i any de producció: França-Itàlia, 1963

Títol original: *Le mépris*

Producció: Rome-Paris Films, films Concordia, Compagnia cinematografica Champion

Director: Jean-Luc Godard

Guió: Jean-Luc Godard, sobre una novel·la d'Alberto Moravia

Fotografia: Raoul Coutard

Muntatge: Agnès Guillemot i Lila Lakshamanan

Música: Georges Delerue

Intèrprets: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Georgia Moll, Fritz Lang

DIA 17

Pandora y el holandés errante (1951-VOSE) d'Albert Lewin

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1951

Títol original: *Pandora and the Flying Dutchman*

Producció: Joseph Kaufman i Albert Lewin

Director: Albert Lewin

Guió: Albert Lewin

Fotografia: Jack Cardiff

Muntatge: Ralph Kemplen

Música: Alan Rawsthorne

Intèrprets: James Mason, Ava Gardner, Nigel Patrick, Sheila Sim, Harold Warrender, Mario Cabré

DIA 24

L'amour à mort (1984-VOSE) d'Alain Resnais

Nacionalitat i any de producció: França, 1984

Títol original: *L'amour à mort*

Producció: Philippe Dussart

Director: Alain Resnais

Guió: Jean Gruault

Fotografia: Sacha Vierny

Muntatge: Jean-Pierre Besnard i Albert Jurgenson

Música: Hans Werner Henze

Intèrprets: Sabine Azéma, Fanny Ardant, Pierre Ardite, André Dussollier, Louis Castel

DIA 31

La condesa descalza (1954-VOSE) de Joseph L. Mankiewicz

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1954

Títol original: *The Barefoot Contessa*

Producció: UA/Figaro

Director: Joseph L. Mankiewicz

Guió: Joseph L. Mankiewicz

Fotografia: Jack Cardiff

Muntatge: William Hornbeck

Música: Mario Nascimbene

Intèrprets: Humphrey Bogart, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Marius Goring, Valentina Cortese, Rossano Brazzi



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.

CIBER▲ESPAI
jove

CiberEspai. Centre OCIMAX. S1
Horari: d'11:00 a 21:00 h. Excepte diumenges i festius

B ▲ L E A R S
jove

Fundació
"SA NOSTRA"