

Núm. 103

Maig
2004



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

Cicles:
Còmic, Música i Cinema
Velles - Tsukamoto
Cinema i Comunicació

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	Mel Gibson: La fal·làcia d'un Jesús anomenat Narcís	17 i 18	La naturalitat forçada (A propòsit d'El brazo partido)	31 i 32
Cinema i Periodisme: del tòpic a l'encert	4 a 6	per Joan Obrador		per Joan Bover	
Els darrers dos mil anys	7	Hélène Cardona, essència mediterrània	19 i 20	Vint anys de comunicació a les Balears	33
per Francesc M. Rotger		per Xicu Lluy		per Carlo Grignano	
Les roques blanques de Dover	8 a 11	Crònica de cine	21 i 22	Diari d'un Festival	34 a 36
per Gabriel Genovart		per Martí Martorell		Sobre els usos i abusos de la violència	37 a 39
Danny Elfman: el gran peix	12	Som Lola, La Lola de Nantes	23	per J.C. Romaguera	
per Házael González		per Joan Ferrer		V Curs sobre el cinema	40
La banda sonora dels comics	13 i 14	El cinema negre segons Romà Gubern (i VI)	24 a 28	Cinema a "SA NOSTRA"	
per Házael González		per Romà Gubern		Les pel·lícules del mes de maig	42 i 43
Videoclubs, el fetixisme dels 80. La mitja polzada fa 25 anys	15 i 16	Primera Plana	29 i 30		
per Joan Estrany		per José Tirado			

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Maig 2004. Núm. 103

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

SUPERHOMES

Un home que llegeix, o que pensa, o que calcula, pertany a l'espècie i no al sexe; en els seus millors moments, fuig inclús de l'humà

Marguerite Yourcenar

Difícil qüestió aquesta de desxifrar el misteri del cinema. Gent sabuda ha omplert pàgines i pàgines elucubrants teories sense haver arribat a cap conclusió acceptada de forma massiva. La intel·lectualitat té això, davant uns postulats se n'elaboren uns altres d'oposats, el món de les idees, la dialèctica que cavalca sobre l'obra creativa de guionistes, directors, actors, productors i tot l'elenc interminable de persones que intervenen en una pel·lícula. Per ventura el cinema, més que cap altra creació artística, és sotmès a interpretacions de tot tipus un cop vist el resultat final. La pel·lícula, diem, comença a viatjar per territoris diversos i impensats una vegada estrenada —no només en el sentit geogràfic sinó pel que fa als itineraris mentals dels espectadors arreu del món—. Ni la literatura, ni el teatre, per parlar de dos gèneres directament vinculats i obligats a considerar-se en certa manera com a antecedents del cinema han generat mai tant de treball de reflexió ni han abastat un públic tan nombrós. Al capdavall, això succeeix perquè el cinema és una taca d'oli que cobreix gairebé tot el que fa part de la contemporaneïtat. Cap gènere resta aliè, tot hi cap, la realitat i la ficció, la història i l'actualitat, la fantasia, el món oníric i també els problemes socials o els conflictes entre humans.

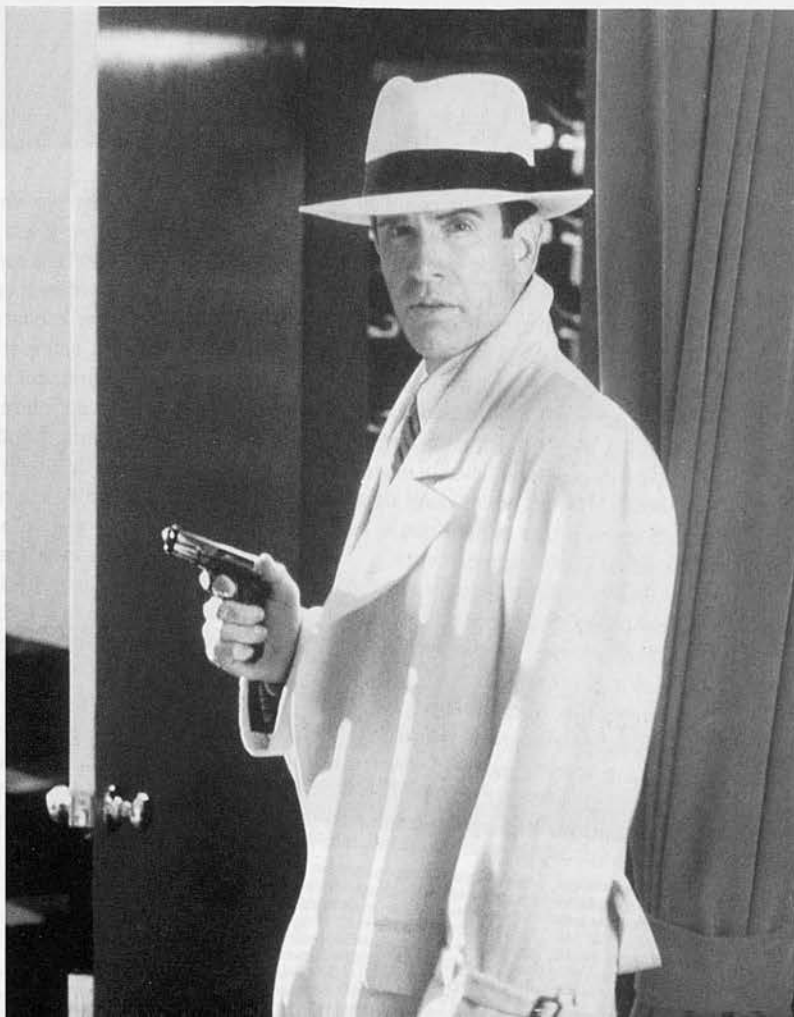
L'aposta que fa el Centre de Cultura per al mes de maig és arriscada i pot ésser polèmica. En un temps en què es lluita per la igualtat i l'equiparació entre dones i homes, en què intenta esvaïr-se el prototip de superhome, tant aquell que protagonitza toms i toms de la història de la humanitat com aquells altres més

recents que han pretès conduir la gran tribu amb actituds messiàniques cap a objectius que només persegueixen l'enfortiment d'ells mateixos a la superestructura social i política, la programació presenta tres models d'aquest superhome a les mans del qual hi ha la força, la justícia i la solució a tots els mals: **Tarzán de los monos** o el mite de l'homonàs* interpretat per **Johny Weissmuller**, **Superman III** o la tercera part de **Christopher Reeve** convertit en home volador i ja sense compartir pantalla —ni que sigui durant segons— amb **Marlon Brando**, o **Dick Tracy**, el millor producte possible per al seu actor, **Warren Beatty**, un còmic traslladat a la pantalla sense renunciar als seus orígens i que permet que la cara inexpressiva i inalterable de Beatty —pur cartró pedra— tengui el millor escenari per exhibir-se. Per completar el quadre **Supergirl**, versió protago-

nitzada per una dona del segon dels personatges comentats.

És, ja ho dèiem al principi, l'encís del cinema, la pluralitat i l'actitud oberta a tota mena de models. En qualsevol cas, hem volgut incorporar aquest paràgraf d'autocrítica, moderada, així sí. Si serveix d'atenuant, el cicle esmentat alternarà amb dues pel·lícules de **Tsukamoto** —**Body Hammer** i **Bullet Ballet**— i altres dues d'un cicle de cinema i comunicació: **Primera plana** —obligada quan es parla de la influència dels mitjans de comunicació— i **VATEL**, producció de **Roland Joffé** de l'any 2000, amb un repartiment molt interessant, **Gerard Depardieu**, **Uma Thurman**, **Tim Roth**.

(*) Llegiu Reivindicació de Jane, penúltim llibre de Miquel Àngel Lladó, darrer guanyador del premi Miquel Àngel Riera de narrativa.



*El gran carnaval.*

Antoni M. Thomas

Si donem un cop d'ull a la història propera del cinema occidental no poden afirmar amb rotunditat que el periodisme en la pantalla rebí, vist a grans trets, un tracte de favor o afavorit, ni tan sols un bon tracte. Per exemple, si ens fixem en el cinema de Hollywood i, un cop salvades excepcions precises, algunes de les quals detallaré més endavant, és evident que el periodisme no és professió ben vista.

En efecte, estem més que acostumats a pel·lícules en les quals "els periodistes" són entesos, sempre en ràpides escenes d'il·lustració, com un curiós grup de comparses, o són tractats com individus escandalosament inquisidors, incoordinats, insensibles, quan no són usats com a corifeus dels primers personatges protagonistes, o resten reduïts a ele-

ments de contrapunt que serveixen per adornar una determinada situació, i això, quan no apareixen com una colla de grollers, que perden el cul, com vulgarment es diu, per acollar-se sobre el famós o la famosa, sobre el delinqüent caigut o sobre el bondadós innocent falsament acusat. Per poc que ens hi fixem, podem descobrir amb freqüència, i no ja en produccions de temps passats, sinó en el Cinema d'avui, breus escenes de simple suport argumental en què els informadors són caracteritzats en la plenitud dels estereotips que tal vegada, no dic que no, fabrica la pròpia professió, però que el cinema té per costum reduir encara més a esquema o caricatura, amb raó o sense ella.

Probablement, aquesta singular visió que sol aplicar Hollywood, tingui a veure amb el tipus de periodisme tafoner que es practica als voltants dels estudis

cinematogràfics i, sobretot, als voltats de les estrelles de la pantalla.

Però bé, malgrat aquesta descarada utilització que es basa en no pocs casos en un reflex de la imatge que diàriament multiplica el totpoderós mitjà televisiu, també és cert que, en ocasions, Hollywood sap escollir i aprofundir en determinats i greus problemes que suscita la fabricació o elaboració de la notícia, el tractament de la informació per part dels que l'elaboren, i les seves conseqüències, individuals o col·lectives en la societat. El cinema nord-americà ha oferit històries memorables en aquest sentit. Citaré *Ace in the Hole (El gran Carnaval, 1951)*, de Billy Wilder, una producció del llunyà 1951, que estableix una agra i dura crítica del *voyeurisme* del gran públic envers el dolor humà, tant com del periodisme corrupte i explotador de les tragèdies, per tal de fer-ne espectacle i sensa-

...The front page (Primera plana, 1974), amb guió de Wilder, basat en una obra teatral de Ben Hecht i Charles MacArthur, en què quedaven despullats alguns dels mètodes en la carrera per a la primícia informativa



Primera plana.

cionalisme. Una obra que tot referir-se al periodisme radiofònic, tant de moda en aquella època, és avui perfectament transportable a determinades concepcions del mitjà televisiu. També, i aquesta vegada en clau còmica no exempta de duresa crítica, anys més tard Wilder mateix signaria una segona obra, de nou íntegrament dedicada al periodisme, *The front page* (Primera plana, 1974), amb guió de Wilder, basat en una obra teatral de Ben Hecht i Charles MacArthur, en què quedaven despullats alguns dels mètodes en la carrera per a la primícia informativa. Una crítica des de l'interior de la professió que poc després Sidney Lumet ampliaria amb la seva obra *Network* (1976) descarnada crítica de la informació televisiva, i Sidney Pollack encara insistiria més amb *Absence of Malice* (1981) mostrant les conseqüències de la informació tergiversada i manipulada



Primera plana.

...Citizen Kane, (1942) en què a més de l'estil periodístic que ens desvetllarà passa a passa la personalitat del "ciudadà" investigat ens permet assistir a la fundació d'un diari, a la fixació del codi deontològic en la informació, però també a la seva destrucció pels jocs d'interessos i ambicions



Ciudadano Kane.

per l'afany d'obtenir d'allò que els periodistes en dèiem un *scoop*.

Per tant, si d'una banda, el periodisme acostuma ser a Hollywood instrument per a acolorir la fabricació de determinades realitats quotidianes quan tenen a veure amb la transcendència social, d'altra banda, mercès a la sensibilitat, interès i capacitat crítica de cineastes determinats, també ha sabut arribar al fons d'una problemàtica difícil: la dels límits que tenen tant la informació pública com els professionals que la serveixen.

Però, juntament amb aquestes visions, estereotipades la majoria, matisades les menys, cal descobrir també en el cinema tractaments en positiu del periodisme, dels periodistes i de l'implícit compromís amb la veritat de la informació: *The China Syndrome* (*La Síndrome de Xina*, 1979), de James Bridges, n'és un exemple: una reportera televisiva, dedicada als temes intranscendents, de sobte es veu involucrada en un incident a central nuclear del qual informará passant per sobre les pressions dels poderosos. També *All the President's Men* (*Todos los hombres del presidente*, 1976), d'Alan J. Pakula, desentranja el famós cas del Watergate, la investigació realitzada per dos redactors del diari *Washington Post* que acabà amb la presidència de Richard Nixon. I menció especial mereixeria *Salvador*, (1986) d'Oliver Stone, que il·lustra la caiguda de la dictadura somozista a Nicaragua i estableix una reflexió sobre el grau de compromís dels informadors amb les causes justes.



El gran carnaval.

Pel que fa al cinema europeu, que no s'escapa tampoc i tentes vegades com ho considera necessari, de l'abans esmentada visió caricaturesca "dels periodistes", també ha oferit films amb un tractament dignificant de la professió tot i situant-la, per exemple, a zona de guerra.

Entrats els anys vuitanta es va produir a Gran Bretanya, *The killing fields*, traduïda aquí com *Los gritos del Silencio*, 1984, de Roland Joffré, que a més d'explicitar l'extermini genocida practicat a Cambotja pels *khmers rojos*, volia ser un cant a la solidaritat entre els informadors. I *The year of living dangerously* (*El año que vivimos peligrosamente*, 1982), dirigida per l'australià Peter Weir, de nou reflexionava sobre la implicació del corresponsal de guerra, una temàtica en la qual insistiria pocs anys després l'esmentat Oliver Stone, com ja s'ha dit. Tampoc no es pot oblidar l'aportació espanyola al tema amb *Territorio Comanche*, (1997) de Gerardo Herrero, basada en les experiències del periodista i ara acadèmic, Arturo Pérez-Reverte, en el conflicte bèl·lic de l'antiga Iugoslàvia, i en què es tractava d'il·lustrar, amb desigual fortuna, tot s'ha de dir, la vida i obres de l'anomenada *tribu*, el col·lectiu humà que formen els corresponsals de guerra.

Però, més enllà de títols concrets, d'obres resoltes amb millor o pitjor fortuna, més enllà d'arguments, més enllà de la intencionalitat en positiu i/o en negatiu, i, encara, més enllà de les reflexions plantejades pels films esmentats, el cinema també usa en ocasions dels estils narratius propis del periodisme. Tal vegada el cas paradigmàtic sigui *Salvatore Giuliano*, (1961) de Francesco Rossi, una investigació en clau periodística, rigorosa i apassionant, sobre la vida i mort del famós bandejat sorgit a la postguerra a Sicília i que recull fins i tot els darrers esdeveniments reals relacionats amb el tema i succeïts en els darrers dies de rodatge.

Finalment, i en aquests breus apunts sobre la desigual relació entre periodisme i cinema, cal esmentar la magistral lliçó que ofereix Orson Welles a *Citizen Kane*, (1942) en què a més de l'estil periodístic que ens desvetllarà passa a passa la personalitat del "ciudadà" investigat (el tot poderós magnat de la premsa, W. Hearts) ens permet assistir a la fundació d'un diari, a la fixació del codi deontològic en la informació, però també a la seva destrucció pels jocs d'interessos i ambicions. ■



Francesc M. Rotger

Es diu que cap altra personalitat ha estat contemplada tantes de vegades pel cinema com Jesús de Natzaret. És possible. I malgrat això, amb tantes de versions cinematogràfiques com s'han realitzat de la vida de Jesucrist, probablement no n'hi ha cap que estigui considerada, de manera indiscutible, com a una obra mestra, com un dels grans clàssics de la història de la imatge en moviment. Tot i que ha hagut realitzadors excel·lents que s'han apropiat a la seva figura apassionant, Nicholas Ray, Pier Paolo Pasolini, Martin Scorsese, pos per cas, i són només els tres primers que em vénen al cap, em sembla que molt poques vegades, quan es parla de les seves creacions més brillants, es fa referència a *Rei de reis*, *L'Evangeli segons Sant Mateu* o *L'última temptació de Crist*. Potser és difícil realitzar una creació personal, diferent, a partir de una història tan universalment coneguda.

Tot i això, cada cert temps es dona a conèixer qualche nova versió cinematogràfica de la vida de Jesús amb una certa aurèola escandalosa. Actualment costa de creure que, a la seva estrena a Espanya, *Jesus Christ Superstar*, de Norman Jewison, fos rebuda amb desconfiança pels sectors més conservadors. Però fou així. L'esmentada *Última temptació de Crist* també va generar polèmica en el moment de la seva arribada a les pantalles. Mel Gibson, com a realitzador, ens presentà, fa uns anys, una producció històrica, *Braveheart*, entretinguda. La seva *Passió de Crist* sembla que no és criticada per la seva possible heterodòxia, sinó per l'abundància de sang i imatges fortes.

Els jueus varen haver d'esperar gairebé dos mil anys per a tornar a tenir un país, després de la seva expulsió de la seva terra d'origen per l'imperialisme romà. I d'uns quants segles d'inhumana persecució a gairebé tota Europa (també a Mallorca), culminant amb l'horror de l'Holocaust nazi. Fou el 1948 i, des de

llavors, com sabem, existeix un conflicte entre Israel i els palestins; que reivindiquen el seu dret a tenir, també, un país. El protagonista d'*El abrazo partido*, emotiva pel·lícula argentina de Daniel Burman, pràcticament no ha conegut el seu pare: aquest, jueu, emigrà a la nova terra promesa per lluitar a la guerra del Yom Kippur (1973) i des de llavors no ha tornat a veure la seva família. El curiós és que, a l'àmbit de l'Argentina actual, colpejada per la crisi, el personatge principal, el fill, tramita els papers perquè la sigui reconeguda la seva ascendència polonesa i obtenir un passaport d'aquesta nacionalitat, per emigrar al vell continent. Ironies de la història. L'àvia va haver d'abandonar Polònia, més de mig segle enrera, per l'ocupació nazi. Però, ara, Polònia entra a formar part de la Unió Europea, mentre que el que ha estat el país d'acollida passa per greus dificultats. Tal volta, també hauríem de recordar que, als mallorquins que emigraren a Amèrica, en els segles XIX i XX, ningú no els va demanar cap paper. ■





Les roques blanques de Dover



Gabriel Genovart

Un dels filòsofs que més simpàtic m'ha caigut mai és un tal Peppino Russo. Peppino Russo no figura a les històries del pensament. O, millor dit, apareix només a una. Que és la divertida *Història de la filosofia grega* de Luciano de Crescenzo* (i ja té mèrit això d'escriure un llibre d'història de la filosofia que, com el citat, resulti tan entretingut).

A la seva peculiar història, Luciano de Crescenzo intercala de tant en tant, enmig dels venerables mestres de la filosofia grega (Tales, Pitàgores, Sócrates,

Plató...), filòsofs anònims del carrer de la seva Itàlia meridional —De Crescenzo és napolità—, desconeguts personatges contemporanis un tant extravagants i tocats per una peculiar cosmovisió del món i de la vida que, sense que ells en siguin conscients, coincideix de manera sorprenent amb les tesis més destacades d'alguns grans pensadors de la antiguitat clàssica.

Aquest és el cas de Peppino Russo, nascut a Nàpols l'any 1921 i mort l'any 1975. Luciano de Crescenzo conegué casualment aquest personatge singular que vivia a una caseta solitària als afores de Roma i tenia l'estranya curulla de

col·leccionar joguines infantils velles i abandonades, que ell anava recollint dels contenidors de fems i després penjava als arbres dels voltants de casa seva. Els qui coneixien només de vista Peppino Russo asseguraven que estava ben tronat, però Luciano de Crescenzo, que el conegué més a fons, el situa en el seu llibre en sintonia amb els filòsofs de Milet (Tales, Anaximandre i Anaxímenes), perquè, com aquells savis insignes del segle VI abans de Crist, el col·leccionista de joguines napolità deia que "totes les coses tenien ànima". Com recorda De Crescenzo, Tales havia afirmat que "tot estava ple de Déus", Anaxímenes estava convençut que els elements naturals eren potències anímiques en lluita permanent i Anaximandre pensava que fins i tot les pedres tenien *psique*. Aquesta manera de pensar fou qualificada amb el nom d'*hilozoisme*, una paraula grega composta per *hyle* que significa "matèria" i *zoé* que significa "vida"; o denominada també *pampsiquisme*, que vol dir que tot quant existeix és viu i està animat.

En línia amb aquesta concepció, Peppino Russo, molts de segles després d'aquells savis grecs, sostenia també "que totes les coses del món tenien ànima; una ànima que havien arravatat als sers humans en el transcurs de la seva existència". En tenien especialment les joguines dels infants. L'anònim filòsof ho raonava d'aquesta manera: "No és —li deia Peppino Russo a Luciano de Crescenzo— que totes les joguines, tan bon punt surten de fàbrica, tinguin ja, immediatament, ànima. No, senyor, en aquest moment són tan sols uns simples objectes sense cap individualitat. Però quan un infant comença a estimar-los, alguns petits fragments de l'ànima d'aquest ser que estima es fiquen en el material de què estan fetes les joguines i les transformen en matèria viva. A partir d'aquest moment ja no es poden llançar, encara que siguin velles i estiguin espanyades. I per aquesta raó jo les vaig recollint d'allà on puc i les faig seguir vivint en els arbres, entre les flors, sota el sol i la pluja".

Abundant en les seves argumentacions, Peppino Russo s'explicava d'aquesta manera: "Ara li faré una pregunta —li deia al seu interlocutor—: ¿Vostè ha vist mai el cadàver de qual-

que ser estimat? A mi em passà una cosa estranya amb el meu pare —seguia dient Peppino—. Sempre vaig pensar que el dia que es morís jo no podria suportar tant de dolor. Doncs bé, encara que no s'ho cregui, el dia que va ocórrer la seva mort no vaig experimentar cap emoció, diguem que no vaig poder plorar ni una llagrímeteta. Era allà, dret, sense dir cap mot, i entretant cercava dins mi qualque justificació. Em deia a mi mateix: no plor perquè estic atordit, no plor perquè no puc pensar. No, senyor, l'explicació del meu comportament era molt més elemental: jo em negava a reconèixer el cadàver! Aquell cos estès allà davant, sobre el llit mortuori, tan sols era una cosa, clarament mancada d'ànima, que no tenia res a veure amb el meu pare”.

Conta Luciano de Crescenzo que, dit això, Peppino Russo s'aixecà de sobte, va sortir de l'habitació on conversaven i tornà entrar al cap d'un moment amb alguns objectes a les mans. Eren unes ulleres usades, un rellotge de ferrocarril amb el vidre crullat, una petita agenda de telèfons, una pipa i un petjapers de marbre amb forma de lleó. Amb tot allò al davant, Peppino prosseguí: “Al dia següent de la mort del meu pare, vaig veure algunes d'aquestes coses que en solem dir 'efectes personals'. Veure'ls i sentir que m'envaïa l'emoció va ser tot u: a la fi era capaç de plorar! Era allà on s'havia amagat el meu pare: en el *plaid* escocès, en l'estilogràfica amb caperutxa d'or, en la butaca de pell amb els braços desgastats, en totes les coses que havien compartit dia a dia la seva soledat”.

Objectes amb vida, coses amb ànima... El cinema ha contat algunes vegades històries a les quals un objecte de caràcter físic es va convertint gairebé en el protagonista principal de l'argument. Un objecte va passant per les mans de diferents personatges o és posseït successivament per distints sers humans. Al llarg de la pel·lícula, l'espectador va sentint com aquella cosa material adquireix vida, talment si s'hi hagués anat acumulant quelcom de l'ànima d'aquelles persones que n'han estat posseïdors. Segurament n'hi ha alguna més, però jo



en aquest moment en puc recordar quatre, de pel·lícules amb aquesta característica: *Seis destinos* (Julien Duvivier, 1942), *La vida manda* (David Lean, 1944), *Winchester 73* (Anthony Mann, 1950) i *El Rolls-Royce amarillo* (Anthony Asquith, 1965). A cada un d'aquests títols, un determinat objecte (un frac, una casa, un rifle de repetició i un cotxe de luxe, respectivament) es converteix en el nexa d'il·lació d'històries diverses (que poden ser fins i tot episodis independents) amb personatges distints que es van succeint, però romanent sempre, com a denominador comú, la presència de l'objecte en qüestió que ens arriba a semblar quelcom animat. I encara que no sigui una pel·lícula amb la peculiaritat de les acabades de citar, a *Ciudadada-*

no Kane, per posar una altre exemple, quan en els plans finals l'espectador contempla com, entre altres trastos vells, es llança al foc un petit trineu infantil, sent que és qualque cosa més que un objecte el que consumeixen les flames. És l'ànima d'un home el que s'hi s'està cremant.

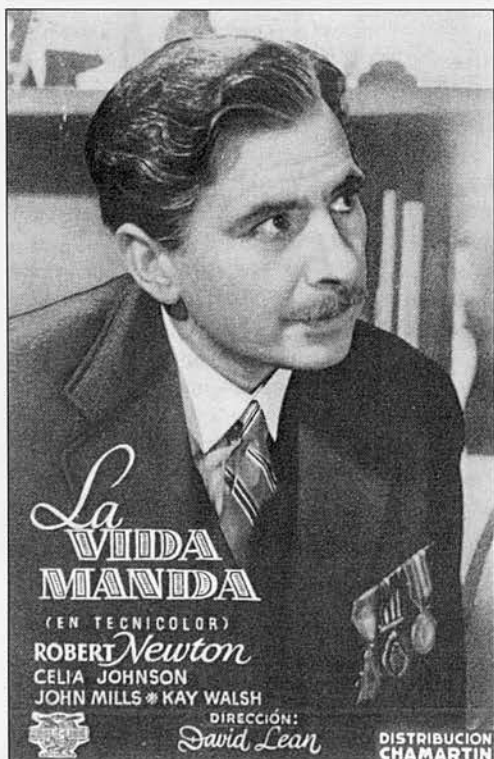
És possible que moltes persones haguem sentit més d'una vegada la presència d'aqueix "quelcom animic" a les coses materials que guarden per a nosaltres una especial significació. Són part gairebé del nostre ser o del de persones que hem conegut i estimat. Jo experiment d'una manera especial aquesta sensació —i ja m'hi he referit a altres articles— cada vegada que repàs la meva col·lecció de programes de mà que conté, ordenats i

classificats, uns quatre mil exemplars. Un petit fragment de la meva ànima o de l'ànima de les persones que els posseïren abans de mi roman lligat especialment a uns programes determinats i em fa percebre aquells senzills objectes de paper com si tinguessin vida pròpia. Per això mai no he substituït per un més nou o més ben conservat un programa vell i mustí que fou anteriorment del meu pare, o del meu cosí Llorenç (que ja és mort), o que un dia llunyà vaig intercanviar amb un amic; o un programa que qualche persona estimada em va donar fa molt de temps, o que vaig recollir personalment una tarda de cinema de la meua infància, o que hagués format part de tot aquell lot meravellós de prop de mil exemplars que una de les meves cosines majors em traspasà generosament, dins una capsa de sabates, quan jo no tenia més que set o vuit anys.

Una tarda, ja fa temps, remirava amb la meua cosina la vella col·lecció. Contemplàvem els programes de la Metro dels anys quaranta: *El gran vals*, *La cadena invisible*, *Más fuerte que el orgullo*, *Historias de Filadelfia*, *Mundos opuestos*, *Armonías de juventud*, *Mar de hierba*, *La calle del Delfín Verde*, *La dinastía de los Forsyte*, *Sin amor*, *Las rocas blancas de Dover...* La meua cosina agafà aquest darrer programa i se'l mirà amb emoció, fixament. Hi clavà la vista, però es veia el seu esguard, més que no pas en aquell pasquí, s'havia abismat dins la fondària de records i de sentiments llunyans. Al cap d'un moment, digué:

"Aquest deu ser el programa que jo tenia a les mans aquell migdia d'hivern que estava asseguda al portal quan vaig veure que voltava el cantó l'oncle Antoni... Feia una bona estona que seia allà, a una retxa de sol, imaginant com seria l'argument d'aquella pel·lícula que havien de projectar al Teatre Principal el diumenge vinent. La tendra mirada entre Irene Dunne i Alan Marshall em feia endevinar una d'aqueixes històries d'amor que a mi en aquell temps, als meus dotze o tretze anys, m'agradaven tant. Dover... ¿Per on pararia aquell lloc llunyà amb aquells penya-segats tan alts i tan blancs que havíem vist en el *trailer* el diumenge anterior? I aquella parella d'enamorats, ¿quines peripècies haurien de travessar per aconseguir que el seu amor sortís endavant? Sí, seria sens dubte una bella història; una d'aqueixes històries que a mi, sovint, em feien plorar i que sempre volia que acabassin bé perquè, així, jo era més feliç tota la setmana. Però la visió de l'oncle Antoni que acabava de girar el cantó, cinquanta passes avall d'on era llavors ca nostra (en el mateix carrer del Teatre, ¿te'n recordes?), em feu davallar de cop en sec del meu món de somnis per fer-me tornar a la més crua realitat d'aquell temps... tanta sort del cine! Jo no sé si haguéssim pogut suportar tanta poquedat, tantes privacions, tanta pobresa, si no hagués estat per la il·lusió setmanal del cine, d'aquelles pel·lícules que, fins i tot abans que es projectassin, ja començàvem a assaborir amb delectació. No ho sé, si l'haguéssim pogut aguantar tot el sofriment que va seguir a la guerra. I l'home que acabava de voltar a la cantonada i pujava el carrer empinat n'era la viva imatge d'aquell sofriment".

"Vaig vacil·lar un moment si seria o no l'oncle Antoni. ¿No deien que era a la presó? Però no hi havia dubte que era ell. Envellit, molt més magre, amb el semblant abatut i el rastre del patiment reflectit a la seva cara; tan diferent d'aquell home corpulent i alegre que jo, anys enrere, havia conegut. Em vaig incorporar i em vaig avançar una mica davant el portal. L'oncle també em conegué i es deturà. Més de vint passes enfora un de l'altre, ens miràrem de fit en fit. Em feu un gest d'escomesa i em va semblar que als seus ulls eren a punt de guaitar-hi les llàgrimes. El meu primer impuls fou córrer cap a ell, però vaig girar en rodó per enfonyar-me dins ca nostra i avisar la meua mare. Al fons del corral, la mare ensofrava palmes: 'No pot ser mai —em digué—. ¿I no saps tu que l'oncle Antoni està tancat a Formentera?'. 'Idò l'han amollat —vaig replicar—, perquè segur que és ell'. No hi hagué lloc a més raons, perquè l'oncle acabava d'entrar. 'Ave Maria puríssima', sentírem que deia en passar el portal, amb el seu inconfusible mallorquí aixemporrat (ell, com tu saps, era basc). La mare, que havia reconegut a l'acte aquella veu, va romandre per uns segons com a petrificada. 'Concebuda sens pecat', contestà després, amb les paraules ferides per l'emoció i la sorpresa; i sortí escapada a l'encontre del visitant inesperat. A l'aiguavés d'entrada es trobà amb el seu cunyat. Amb una mescla de llàstima i d'alegria contemplà de dalt a baix l'home que acabava d'entrar. Segur que, com jo mateixa, comparava la imatge d'aquell ser esbucacat amb la del militar plantós que, altre temps, amb l'uniforme de carabiner, xapava el carrer quan passava. 'Toni, fill meu —li digué—, ¿i què t'han fet?'. 'He *vuelto* viu, Catalina —contestà l'oncle—. Molts no *pueden* dir lo mateix'. I s'abraçaren tots dos, plorant.



Sempre m'esperava allà dins qualque lloc llunyà i seductor que em prometia una bella història, una bella història per fer-me oblidar les misèries de la vida quotidiana. Com, per exemple, aquell lloc anomenat Dover; aquell Dover de les roques blanques”

“¿I jo què t'he de contar? Coses d'aquell temps. Nafres que havia deixat la guerra. El cine ens ajudava a oblidar-les, aquelles penes. Això quan hi podíem anar, que no era sempre. A vegades havíem d'escurar tots els racons de la casa per poder menjar i no sobraven ni les dues pessetes que valia l'entrada més barata. En qualche ocasió es donà el cas que, del meu carrer, entre les veïnades que eren poc mes o menys de la meva edat, només una de nosaltres havia pogut anar al cine. I llavors, ¿saps què fèiem? Idò, entre setmana (aquelles llargues setmanes d'hivern), ens reuníem un capvespre a una casa o altra, davant el foc d'una ximeneia; i mentre esbrinàvem palmes, fèiem llatra i cosíem senalletes i ventadors, aquella qui havia tingut la sort d'anar al cine el diumenge anterior ens contava la pel·lícula que havia vist. I, al mateix temps que escoltàvem, ens afanyàvem totes per treure un doblar amb l'esperança de poder anar-hi nosaltres el diumenge següent. Érem pobres, molt pobres, i vivíem temps molt difícils; però érem joves i teníem una capacitat d'il·lusió i d'alegria, de gaudir de les coses més petites i de fer bulla de qualsevol cosa que jo tinc la impressió que la joventut d'avui, farta de tot, quasi ha perdut per complet (i si no, ¿em vols explicar per què es droguen?). I no dubtis que una de les principals il·lusions d'aquell temps —per a molts la més important de totes— va ser el cine, la inofensiva i beneïda droga del cine”.

“Com quasi tots els altres del poble, el meu era també un carrer humil, de gent molt senzilla. Bona part de les seves cases eren pobres, antigues, rústegues. Un aiguavés d'entrada, un carrerany estret que s'obria a un costat cap a una cuina fosca i donava a un corrallet ombrívol, a la part de darrera. I dues o tres cambres, a la planta alta. Això era tot, o quasi tot, a molts d'habitatges. Tinc clavada a l'ànima l'escena d'aquell dia que l'oncle va venir a veure'ns, acabat de sortir de la presó. El veig plantat a l'aiguavés, aquell rude aiguavés de trespol de mescla, amb mitja dotzena de cadires velles

de bova com a únic mobiliari i les parets emblanquinades de calç, amb una blancor que quasi escopia la llum del sol que entrava pel portal; i la mare i ell plorant tots dos, enllà enmig, en silenci. Ja em diràs tu si no era més que necessària una forma d'evasió que en fes fugir del cap aquelles afliccions... Jo vivia al carrer dels somnis. La diferència més notable del meu carrer amb els altres de la vila era que, un poc més amunt de casa meva, hi havia el teatre: el Teatre Principal. En certa manera em sentia privilegiada per viure allà, per tenir tan a prop aquells móns fascinadors que setmanalment desfilaven per la pantalla i que contrapesaven la migrada realitat de cada dia. Sempre m'esperava allà dins qualque lloc llunyà i seductor que em prometia una bella història, una bella història per fer-me oblidar les misèries de la vida quotidiana. Com, per exemple, aquell lloc anomenat Dover; aquell Dover de les roques blanques”.

“¿Saps una cosa? Les nostres cosines, les filles de l'oncle Antoni, que eren uns pocs anys majors que jo, de deu vegades nou no hi podien anar, al cinema. Quan, per no sé què del Moviment, varen treure l'oncle del cos de carabiners i després l'empresonaren, la seva família passà, de cop i volta, d'una vida decorosa a una pobresa quasi extrema. A mi em feia pena si un diumenge jo i les meves amigues podíem anar al cine i les meves cosines no ho podien fer. Trobava que no era just. L'oncle, quan va sortir del presidi de Formentera, hi posà re-

mei, a aquella injustícia. Per poder sobreviure i perquè no faltàs pa a la taula, feia jornals de sol a sol; i, perquè les seves filles i la dona poguessin anar al cine, es va llogar d'acomodador. Així tota la família tenia entrada de franc. Altres coses els podien faltar, però no volgué que els mancàs aquell esplai del cor cada setmana”.

Tenia tota la raó Peppino Russo, l'ignot filòsof napolità. Les coses, a vegades, tenen ànima. El programa de mà de *Las rocas blancas de Dover* és un programet senzill i no és especialment vistós. Però, per a mi, té ànima. Els somnis d'una adolescent i la commovedora història de l'oncle Antoni en formen part, d'aqueixa ànima. La història d'un represaliat, d'un presoner polític que, quan va sortir del camp de concentració a mitjans dels anys quaranta, es va col·locar d'acomodador perquè, en un temps en què tot escassejava, no volgué que les seves filles es vessin privades d'aquella ració de fantasia, de la porció d'il·lusions i de somnis que el cinema donava cada diumenge. Aquells somnis de cine que foren llum i escalfor per a tantes vides en els anys més grisos i freds de la postguerra. ■

(*) DE CRESCENZO, L. *Historia de la filosofía griega*. Barcelona: Seix Barral, 1986.



Házael González

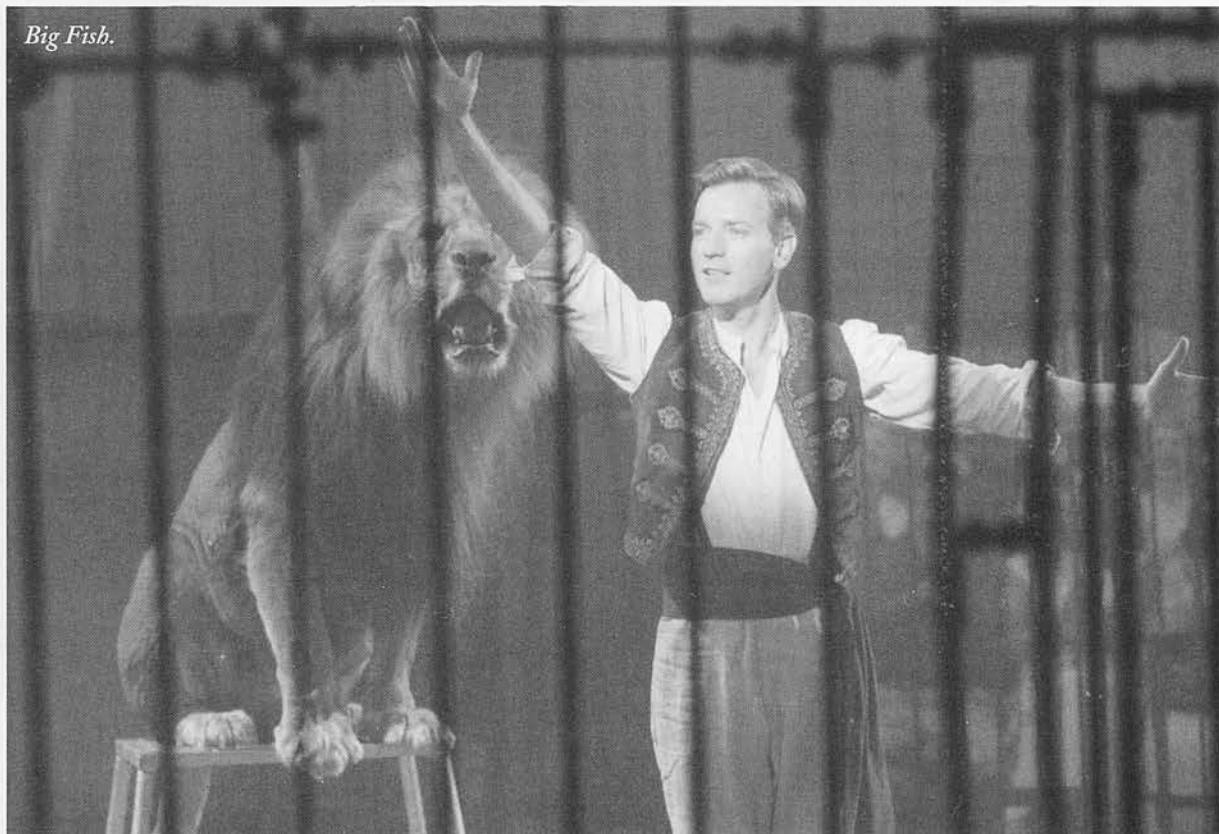
Sempre que una pel·lícula de Tim Burton s'estrena a la cartellera hi ha motiu de celebració. Com a mínim, moltes seran les veus que s'aixequin per xerrar i fer comentaris de tota mena, perquè allò que ja ningú pot discutir és que aquest director tan personal i amb una forma de fer cinema tan particular sigui una persona amb un talent especial. Potser que no sempre encerti amb les coses que fa, però no hi ha dubte que la seva personalitat és garantia suficient perquè un film signat per ell resulti, com a mínim, diferent. I en aquesta personalitat tan particular que ens deixa veure a les seves pel·lícules, hi ha un home a qui deu molt: el seu compositor habitual, Danny Elfman.

Fins arribar a aquesta darrera joia anomenada *Big Fish* (la qual, per cert, ha estat la tercera nominació a l'Oscar pel compositor, encara que la primera per un film fet juntament amb Burton), director i compositor sempre han fet feina per camins molt propers. El primer llarg cinematogràfic del director, la inclassificable *La Gran Aventura de Pee Wee* (*Pee Wee's Big Adventure*, 1985) és també la primera composició per al cinema d'Elfman (encara que ja havia col·laborat amb el seu germà Richard a la bogeria titula-

da *Zona Prohibida*—*Forbidden Zone*, Richard Elfman, 1980—, composant música i formant part del grup de rock "The Mystic Knights of the Oingo Boingo"); i és una composició tan boja i accelerada que ningú es pot resistir a deixar-se'n portar cap a mons cada vegada més estranys... I així continuem, amb tota la filmografia burtoniana (exceptuant *Ed Wood*, de l'any 1994, que porta música de Howard Shore) plena de sons i de maneres de fer que han fet història, com *Bitelchús* (*Beetlejuice*, 1988), *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, 1990, per a molts la millor de les seves composicions), *Pesadilla Antes de Navidad*, de Tim Burton (*Tim Burton's Nightmare Before Christmas*, que va dirigir Henry Selick l'any 1993), *Mars Attacks!* (1996)... i ara, aquest *Big Fish* que, com sempre, és una pel·lícula inoblidable, amb una música també inoblidable, perquè no hi ha dubte que Elfman s'ha guanyat a pols la seva fama de compositor fantasiós i fantàstic, aquell que fa especials tots i cadascun dels films relacionats amb el gènere de la Fantasia (en general) que toca. Perquè, a part de Burton, existeixen composicions d'Elfman que no es poden passar per alt a films que ja són veritables clàssics moderns del cinema fantàstic, com *Razas de Noche* (*Nightbreed*, Clive Barker, 1990), *Darkman* (Sam Raimi,

1990), *Agárrame a esos Fantasmas* (*The Frighteners*, Peter Jackson, 1996), i ja no parlem de les seves contribucions a les pel·lícules de superherois del món del còmic com *Batman* (id., de Burton, 1989) i *Batman Vuelve* (*Batman Returns*, també Burton, 1992), *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990), *Spiderman* (Sam Raimi, 2002) o *Hulk* (Ang Lee, 2003).

Però la feina d'aquest gran peix de la banda sonora no s'acaba aquí, ni s'estanca al cinema fantàstic, perquè seves són precioses i romàntiques composicions com *Sommersby* (Jon Amiel, 1993), *Black Beauty* (Caroline Thompson, 1994), *El Indomable Will Hunting* (*Good Will Hunting*, Gus Van Sant, 1997), o *Un Plan Sencillo* (*A Simple Plan*, Sam Raimi, 1998). I si a tot això hi afegim a més que Elfman ha fet famosíssimes sintonies per a televisió (*The Simpsons* o *Tales From the Crypt*), ens adonarem que ens trobem davant un talent més que versàtil i ric, que ens sona de molt a prop (segurament no hi ha ningú que no hi hagi vist almenys un parell de totes les coses esmentades aquí) i que ens deixa ben convençuts que els grans peixos no només són aquells que arriben als noranta anys, sinó que els podem trobar a tot arreu... i Elfman és un dels que sempre ens agrada retrobar. Inoblidable feina, gran peix... 🎬

Big Fish.



**Associació
Balear
Amics de les
Bandes
Sonores**

Hàzael González

Hi ha dos mons que tenen moltes coses en comú, entre les quals podríem destacar una característica particular: tots dos han estat (i ho són encara) menyspreats per molta, moltíssima gent, i no només del públic, sinó també dels anomenats crítics d'art o periodistes especialitzats. Ens referim a la música de cinema, per una part i al còmic, per l'altra. I, precisament, allò que volem els que organitzem aquest cicle dedicat a la música de pel·lícules relacionades amb el còmic (i més específicament als còmics dels anomenats superherois) és fer una petita reivindicació en favor de totes dues disciplines, perquè ja és ben hora de finalitzar amb discussions bizantines sobre allò que és o no és cultura, i allò que pot ser o no pot ser considerat com una obra d'art, amb tota la seva força, feina, i corresponents particularitats.

Parlant de música de cinema, l'Associació Balear Amics de les Bandes Sonores (ABABS) és un bon exemple de com les coses podem ser ben fetes sense cap mena d'ínfulas o pretensions messiàniques, i partint simplement de la bona voluntat, la feina continuada i feta amb gust, i l'esforç de qui únicament fa feina per plaer, senzillament perquè creu que això és el que s'ha de fer, i punt. Funcionant ja gairebé des de fa quinze anys, aquesta associació sense cap ànim de lucre ha dedicat i dedica els seus esforços a fer més accessible un món moltes vegades dispers i poc valorat: el de les composicions musicals fetes expressament per al cinema. Des de la seva fundació, s'han portat a terme conferències, jornades de música i cinema amb compositors convidats, concerts de piano i també d'orquestra, cicles de pel·lícules comentades (com ara aquest que ens ocupa), i sobretot, la publicació d'extensos i detallats treballs monogràfics sobre determinats compositors (com James Horner, Jerry Goldsmith,

Alan Silvestri, Jerry Fielding, o Danny Elfman) o diferents sagues cinematogràfiques (*Star Trek*, *James Bond*, o *El Planeta de los Simios*). Una feina ininterrompuda que, sense necessitat de grans infraestructures ni tampoc excessives inversions de capital, s'ha guanyat un lloc d'honor a la història de la composició musical, demostrant senzillament que les coses es poden fer només amb un poc de bona voluntat i suport d'institucions interessades en difondre qualsevol forma de cultura, encara que sembli minoritària, que no ho és tant, perquè cada vegada són més les persones interessades en el món de la banda sonora.

Parlant de còmic, l'Associació d'Amics i Victimes del Còmic (AAVC) és un altre bon exemple de tot el que hem dit abans, però aplicat en aquest cas al món del còmic, una forma d'art que també ha estat menyspreada ja des dels seus començaments. Tenint en compte que aquesta associació és bastant més jove que l'altra, veiem que la seva tasca és també ben important, organitzant exposicions, firetes, conferències, sessions de firmes d'autors internacionals, i tot quasi sempre dins el marc d'aquestes Jornades de Còmic que ara ens ocupen. I allò més curiós (i hem de donar gràcies) és que ambdues associacions són fetes a Mallorca, i és dins aquesta illa nostra allà on funcionen i van fent les seves feines, amb tranquil·litat i sense pretensions massa grosses, però sense deixar mai de fer tota la feina que sigui necessària per aconseguir els seus objectius. Objectius que fonamentalment es resumeixen en donar difusió a les disciplines que els interessin, i promoure aquestes formes de cultura que cada vegada més són millor considerades per tothom, però que encara no arriben allà on molts de nosaltres voldríem, és a dir, a ser considerades definitivament unes formes d'expressió artística plenes i consolidades, i no una mena de germanet pobre que ha de viure a l'ombra dels germans grans.

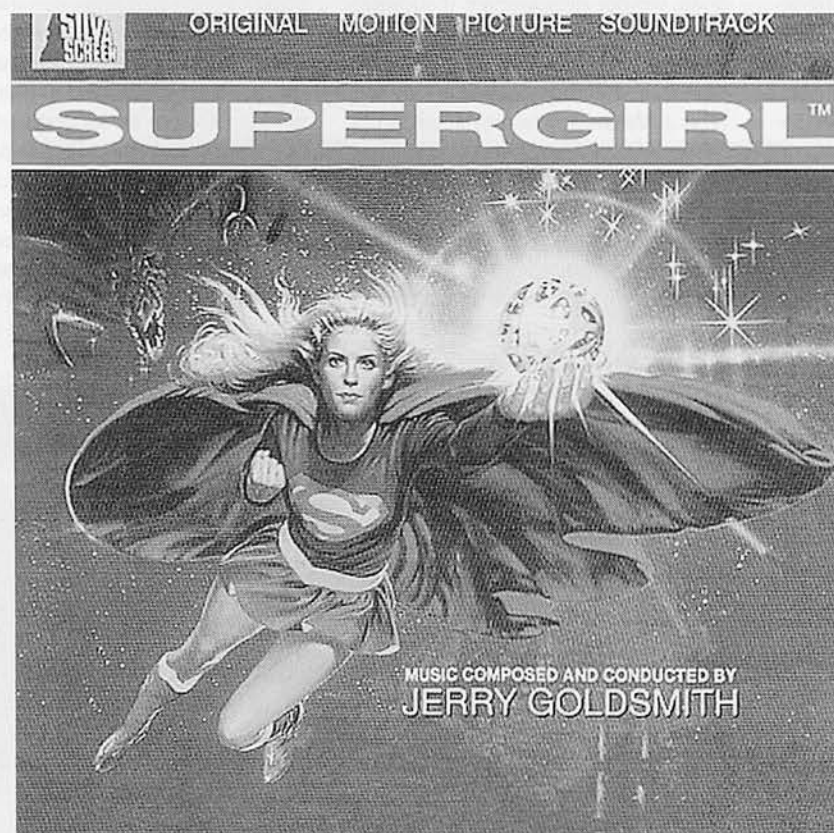
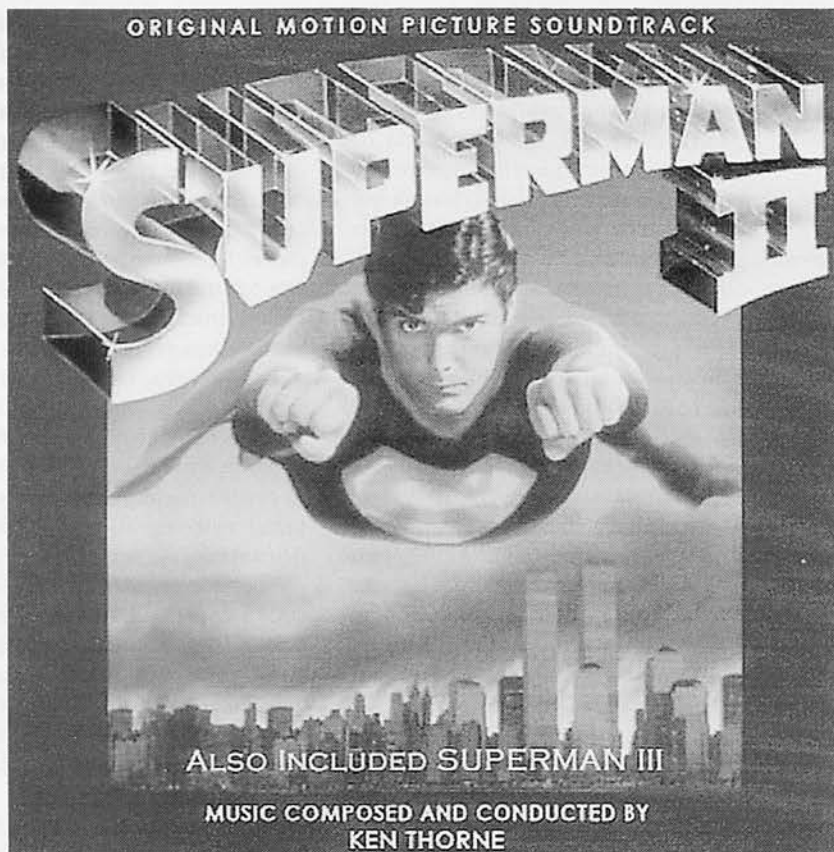
Com abans deïem, és per això que ens hem embarcat en aquesta aventura que molts podrien qualificar com a rebuscada o massa particularista, però res més lluny dels nostres objectius. Parlant d'un món tan aparentment particular com la banda sonora de les pel·lícules

de superherois ens obliguen a fer un ample recorregut per la història del còmic i del cinema, dos germans que sempre han rivalitzat un amb l'altre, tal vegada perquè com bé va dir Hugo Pratt (el creador del mític Corto Maltese), el còmic és el cinema dels pobres. Sigui com sigui, fa ja poc més de cent anys que ambdós varen néixer, i des del principi, tots dos han après un de l'altre tècniques, trucs, formes de narració, sorpreses, coses a fer, i tots dos han arribat a llocs molt alts, tant per separat com junts. Hi ha de totes maneres una diferència ben patent, i és precisament una diferència de so: ja des dels inicis, el cinema portava amb ell un acompanyament musical, i no varen passar ni deu anys des del seu naixement perquè composessin música específica i particular a les pel·lícules. En canvi, en el cas del còmic, tant el suport com la forma de difusió feien que això fos cosa de cadascú, és a dir, que per llegir un còmic no fa falta posar música, però allà qui vulgui... I així es desenvolupen tots dos germans.

Ara bé, com a bons germans, ens trobem que tenen coses en comú, i que comparteixen coses que donaran interessants resultats: ben aviat el còmic comença a fer adaptacions cinematogràfiques, i també ben aviat el cinema comença a fixar-se en les grans possibilitats d'adaptació del còmic a la pantalla gran. Naixerà així un gènere cinematogràfic (i també televisiu, quan la TV arribi a la popularitat que té avui dia) basat en l'adaptació (més o menys encertada) dels herois de paper al format cel·luloide, un gènere que avui dia viu



Hi ha de totes maneres una diferència ben patent, i és precisament una diferència de so: ja des dels inicis el cinema portava amb ell un acompanyament musical, i no varen passar ni deu anys des del seu naixement perquè composessin música específica i particular a les pel·lícules



moments grans i ben consolidats, amb les darreres produccions com *Hulk* (Ang Lee, 2003) o *Spiderman* (Sam Raimi, 2002, de la qual ja s'ha fet una seqüela que arribarà ben aviat). Fa deu o quinze anys semblava que ningú estava disposat a arriscar diners a una producció superheroica, però avui, afortunadament, vivim temps distints.

I dins aquest gènere, una de les coses més importants és precisament la música. És clar que a les adaptacions del còmic s'ha d'anar amb compte amb molt de detall, com els efectes especials (absolutament imprescindibles per fer creure les gestes dels superheroi), els actors que donaran vida als personatges, els guions (perquè les històries siguin versemblants, encara que això no passa totes les vegades), i també la música. I en aquest camp concret li devem molt a un compositor en concret com és John Williams, aquell que va posar música ni més ni menys que a *Superman* (al film de Richard Donner de 1978), composant un tema que quedaria lligat per sempre a l'Home d'Acer (per la seva part, Jerry Goldsmith faria servir noves i curioses fórmules l'any 1984 amb *Supergirl*, la cosina de Superman, al film de Jeannot Szwarc). I el mateix podem dir del que va fer Danny Elfman amb *Batman* (al film de Tim Burton de 1989), *Spiderman* o *Hulk*; Basil Poledouris amb Conan (al film *Conan el Bàrbar*, dirigit per John Milius l'any 1981); Alan Silvestri al *Judge Dredd* (al film de Danny Cannon, de l'any 1995); o més recentment Michael Kamen als *X-Men* (al primer film dels dos que ha fet Brian Singer, a l'any 1999). Noms que potser no sonin massa, encara que allò que sí que sona són les composicions musicals dedicades a uns herois que han passat de les pàgines impreses al món de la imatge en moviment (i això sense parlar del món del dibuix animat), i que ara ja no es poden oblidar cada vegada que tornem a cercar als superheroi al paper imprès.

Sempre és bo tornar a descobrir nous aspectes de coses que hem vist moltes vegades o que ja tenim massa vistes, i aquest cicle de bandes sonores de pel·lícules de superheroi és una molt bona oportunitat per fer-ho, esperem que vos animeu tots a gaudir-ne, perquè potser descobrireu més coses de les que penseu. ■

Joan Estrany

La nit de dia primer, dia segon de gener de 1984, la *Carta d'Ajuste* lletja i ensopeida com un rosari de disseny purgava, segon a segon, la luxúria dels espanyols. Buddy Hallen i gairebé tots els fadrins de Palma s'atansaren a les portes del Club. Aquell mostrador d'encens i apagues amb la paraula *Club* color xiclet, l'incitava, potser tant o més, que la bacanal d'imatges que s'insinuava a l'altra banda del vidre.

Els videoclubs eren això, prostíbuls d'imatges. Pòsters, rètols, perfils de Kims Basingers, Aliens i James Bonds, profusió de cartons aleatòriament disposats, com si tots figurassin a un desbaratat film coral.

Les cartutxeres ben compostes com llibres de pega, elegants *tetrabricks* de buit. Els vídeos o *videos* —aleshores la comunitat lingüística encara no s'havia pronunciat per la primera— ben lluny de les ditades i els abusos d'aquests pervertits, a la *rerebotiga*.

Buddy cerca qui te cerca, avui no hi ha sort, totes les del seu gust ja porten el bitlletet verd a la lliga. Alquilada. El caràcter sacríleg de la comercialització de la imatge s'esvaïa a bon ritme... *Bud Spencer i Tenesse Hill, ET, Indiana Jones, El imperio contraataca...*

"Obrim els diumenges capvespre". Els *freakis* misògins antifutbol dels vuitanta

no tenien alternativa. Aquells dos o tres prestatges a l'angle mort, mig amagats per un cossioll de plàstic eren temptadors. La *madame*, cinèfila ¡quin remei!, coneixia ben bé les vel·leitats cinematogràfiques de la clientela. Els vídeos d'aeròbic de Jane Fonda sense Jane Fonda, la roba justa i, això sí, molt aeròbic.

Les propietats de la silicona eren encara poc conegudes, reparadat fi. "¿Implants de silicona? I ara què dius?" Els homes creien en la natura, *sociates* ingenus, oasis de mitjanit.

L'any 1979, arribat del Japó, dels laboratoris de la JVC (Victor Company of Japan) concretament, el videocassete en la seva versió VHS (Video Home System), aterrava per primer cop a les llars més xics d'Espanya. Tres anys abans, la casa japonesa fundada l'any 1927 havia patentat ja el primer sistema de vídeo domèstic —? polzada d'ampla, 3MHz i 250 línies de resolució. No fou, però, fins al 1979, amb l'arribada del sistema EP, quan el vídeo —magnetoscopi i cinta— comença a ampliar el mobiliari dels nostres menjadors.

L'VHS de JVC topà amb un enemic mal d'emprenge. Em refereixo a l'entranyable suport BETA de Sony, un format molt valorat en medis professionals que, durant els vuitanta, coprotagonitzà una aferrissada lluita per assolir l'estàndard. Salvant les distàncies, una disputa similar a la de PC i Macintosh als 90. Fi-

nalment el polze de la mitja polzada es deixà de banda el VHS i BETA es retirà dels afers domèstics. La major capacitat, rendibilitat i senzillesa del primer format i, a causa d'això, la ràpida acollida entre els amateurs de la pornografia casolana foren alguns dels arguments que desequilibraran la balança.

La resta del serial el coneixeu prou bé: els cinemes posen mala cara, neixen les privades i no ens en temem i el DVD ja ha reemplaçat els nostres vídeos. Com qui no vol la cosa, els *videobanks* van fer i els videoclubs amb menys recursos tancant.

Dia 15 de desembre de 1995, set dels estudis més poderosos de Hollywood decidiren que el VHS no celebraria les noces d'or. Les aportacions conjuntes del Multimedia-CD (MMCD) de Sony i el Super Density Disc (SD) de Phillips es materialitzaven en el Digital Video Disc (DVD). Els 12 cm donaren pas a l'1,2 mm, el gruix del DVD.

NOCES D'ARGENT EN 12 MM

Diligent 81 obria la paradeta al carrer Monterrey l'octubre de 1981, a Sony 2 del carrer Caro s'imposava la lògica empresarial: llogar era més rendible que vendre. Els primers videoclubs germinaven a l'exemple de Palma.



Horaris de perduts. De 4 de la tarda a 4 de la matinada. Els més aviciats podien fins i tot comanar el menú per telèfon, crispetes incloses. Pecaminosa i promíscua la cinta de vídeo s'introduïa dins aquella bocota. *Play*. La *carta d'ajuste* es volatilitzava tota escandalitzada.

A finals dels 80 el nombre de videoclubs a Mallorca se situava als voltants dels 400. A diferència de la Península, aquí el VHS nova tenir tanta competència de BETA. Tot i això, fins a començaments dels 90 encara es podien trobar peces de col·leccionista en betamax.

No han passat ni 15 anys i el VHS prepara ja la seva jubilació anticipada. Els videobanks s'escampen com a mosques i amb ella la plaga del DVD. Uns quaranta propietaris subsisteixen però ja no és el mateix. Els cinèfils com en Buddy s'han quedat sense la companya sentimental dels diumenges, confident dels mals de vida i cine que cantava l'Aute.

A diferència dels cineclubs, al videoclub el mot *club* es democratitzà en detriment del seu caràcter d'exclusivitat, malmenat entre els cinèfils tocatardans d'*Arte y Ensayo*. Mentre, la generació postfranquista s'atipava de cinema americà, l'únic quasi.

...*Robocop, Terminator, Conan, Rocky Balboa, Rambo*... Les pel·lícules de vídeo es demoraven respecte del cinema tant com la cartellera de Palma respecte de la del Novedades d'Inca. Ara pensa tu a províncies, quan es demoraven als videoclubs les *novedades*. Aleshores la globalització era tan ignorada com la silicona.

...*Herbie, Karate Kid, Bruce Lee, Superdetective en Hollywood, La loca Academia de Policia, Harry el sucio, Harry... el cine para todos los públicos* que havia patentat Walt Disney amb *Tú a Bostón i jo a California* s'embutxacava els *prime times* dels diumenges horabaixa...*Pedro y el Dragón, Emilio y los Detectives, Los Aristogatos*...

Tant important com la pestanya *Para todos los públicos* i *Para Mayores* era la del cinema de terror. Hem de tenir ben present que per aquells anys hi havia encara molta gent incapaç de veure *El Exorcista* o *Polstergeist* sense fer magarrufes amb els primers comandaments a distància. Un temps la gent s'espantava de dedò.

La por congelada a la petita pantalla..., la cinta de vídeo rebobinant tota sola..., l'estop encasquetat..., interferències suspensives..., la cara de Do-

nald Sutherland..., la flassada t'escarrufa les orelles.

Kriters, Alien, El Resplandor, Twin Peaks, Asesinato por encargo, El secreto de la Piramide, La vida privada de.. Ghost, La semilla del diablo, Pesadilla en Helm Street, Krittters ... I tot de vampirs i sèries B i terror en minúscules que és el que de veres fa por.

¿Què se n'ha fet, d'aquestes pel·lícules?, ¿què se n'ha fet del petit espectador que no es fixava en noms de directors, ni *flash backs* ni *raccords*? L'important era estar entretinguts. *Regreso al Futuro, La Historia Interminable, Goonies, Excalibur*...

Entreteniment i autopromoció de les productores és clar. De franc sempre una avançada de les pel·lícules que ja es passaven per les sales comercials. Seqüeles del determinisme tecnològic, del traspàs de poders a la petita pantalla: els tràilers importats al petit format de 12 mm... *Cocodrilo Dundee, Aterrizo como Puestas, Mash, Mel Brooks*...

A la Videogaleria de la Karl Liebnec Strasse ... cercant cognoms i cognoms, com un pedant que s'alimenta d'entrades enciclopèdiques.

Al videoclub de Petra del Carrer Hospital la sobrietat de la seva làpida-rètol potser encobreix pornografia d'amagotis o vetlades de bon cine entre els anònims de secà. *Padrino, Apocalipsis Now, Frankie y Johnie, Cowboy de Medianoche, Cramer contra Cramer, Las amistades peligrosas, El último tango en París, La mujer de rojo, Alguien voló*...

Quasi sempre en renovació constant, només els clàssics clàssics no es donaven de baixa. *Casablanca, Gilda, Rebecca*...

Les noves tresques nocturnes, sexe i drogues arribaven també via VHS. *Nueve semanas y media, Grease, Fiebre del Sábado Noche, Grease, Dirty Dancing*. Com les farmàcies de guàrdia o les benzineres obertes fins a les tantes, *El show de la Pantera Rosa, 007, El Oso, Evasión* o *Victoria*...

Annie Hall. El carretet de *pryca* capbonyegada, la música de *Lo que el viento se llevó*. En Buddy fent l'autista dins una *peixera* de Manhattan. Fos en negre, els crèdits inconfusibles com sempre.

Quan era petit, sabia ben bé si una pel·lícula m'havia agradat de veres, la somiava tota la nit, *Greystoke, Carros de fuego, Gremlins, Blade Runner*... ■



Joan Obrador

Em demano:

Qui pot decidir quina literatura és "cultura" o "major"?

"Incultura" o "menor"...

Qui pot decidir quin fou el veritable missatge de Jesús?

Poc després d'estrenar-se *La Pasión de Cristo* als EEUU, quan ja era un fet evident que el film de Gibson havia de transformar-se en un dels esdeveniments cinematogràfics de l'any a escala planetària, un periodista va demanar a un representant del bisbat espanyol (demanó excuses per no recordar el seu nom) quina era la pel·lícula en la història del cinema que millor reflectia la passió i mort de Jesús de Nazaret. El bisbe, com fugint d'estudi, va contestar que la pel·lícula actual que millor reflectia el missatge cristià era *El retorn de rei*, el darrer lliurament del *Senyor dels Anells* de Peter Jackson.

Jo no tinc un coneixement directe sobre la vida i obra de Jesús, vull dir, com la immensa majoria dels "catòlics" d'a-

quest país no he llegit el *Nou Testament*. El meu coneixement del redemptor de la humanitat l'he agafat directament de la meua família, de l'escola tardofranquista i pel fet de viure en un país que un dia fou oficialment catòlic, encara avui, manté una relació de "privilegi" constitucional amb l'Església catòlica. A més, el cinema fou determinant en la meua interpretació la persona de Jesús, fill de Maria i Josep; són innombrables la quantitat de pel·lícules en què apareix la figura del Fill de Déu i que, d'una manera o d'altra, formen part de la meua memòria cinema-sentimental. Durant la meua joventut es varen produir dos films molt singulars: *Jesucristo Superstar* (1972) de Norman Jewison i *La Vida de Brian* (1979) dels Monty Python's. El film Jewison em va descobrir que Jesús no tenia res a veure amb la repressió i la tristor religiosa que va conformar la meua infantesa. Que l'amor cristià és universal, que no té per què rebutjar el nostre cos i que el missatge de Jesús fou estrictament pacifista. Que Jesús de Nazaret no fou només un profeta religiós, sinó un veritable revolucionari moral i, fins i tot, polític. Per altra banda, tot d'una vaig pensar que l'

humor galàctic i esbojarrat dels Python's ens deien l'autèntica veritat: realment no sabem qui és Jesús; a la seva època hi havia multitud de jueus que es consideraven enviats de Déu; que anunciaven la fi del temps i l'arribada del regne de Déu i cridaven a la unió del poble jueu contra els invasors romans i, per què no?, tal vegada la visió que ens han ofert les diferents esglésies cristianes no tenen res a veure amb el que realment va passar a Jerusalem fa 2004 anys. Així, el cristianisme no passaria de ser altra cosa que una simple religió mil·lenarista, com molt d'altres. L'any 1988 jo ja no era un jove adolescent, però es va estrenar *La última tentación de Cristo* de M. Scorsese, aquesta adaptació de la novel·la de Kazantzakis mostrava la vessant més humana de Jesús: ell fou un home ben normal, amb les totes les nostres febleses, que va haver de patir per tots els nostres pecats i que, en el darrer moment, fou temptat amb la possibilitat de defugir de la seva càrrega i fruit amb una vida humana, plena de plaer i dolor, duradora en el temps però finita. El gran misteri, per a tot cristià, és acceptar que un home fill de dona estigués disposat a partir els més



Més que un individu pacífic, Gibson ens mostra una persona amb un cos atlètic i capaç de suportar una violència extrema per pura obediència. Tampoc es presenta com un revolucionari, ni moral ni polític; més aviat sembla no tenir opinió sobre aquestes qüestions

grans turments per redimir tota la humanitat.

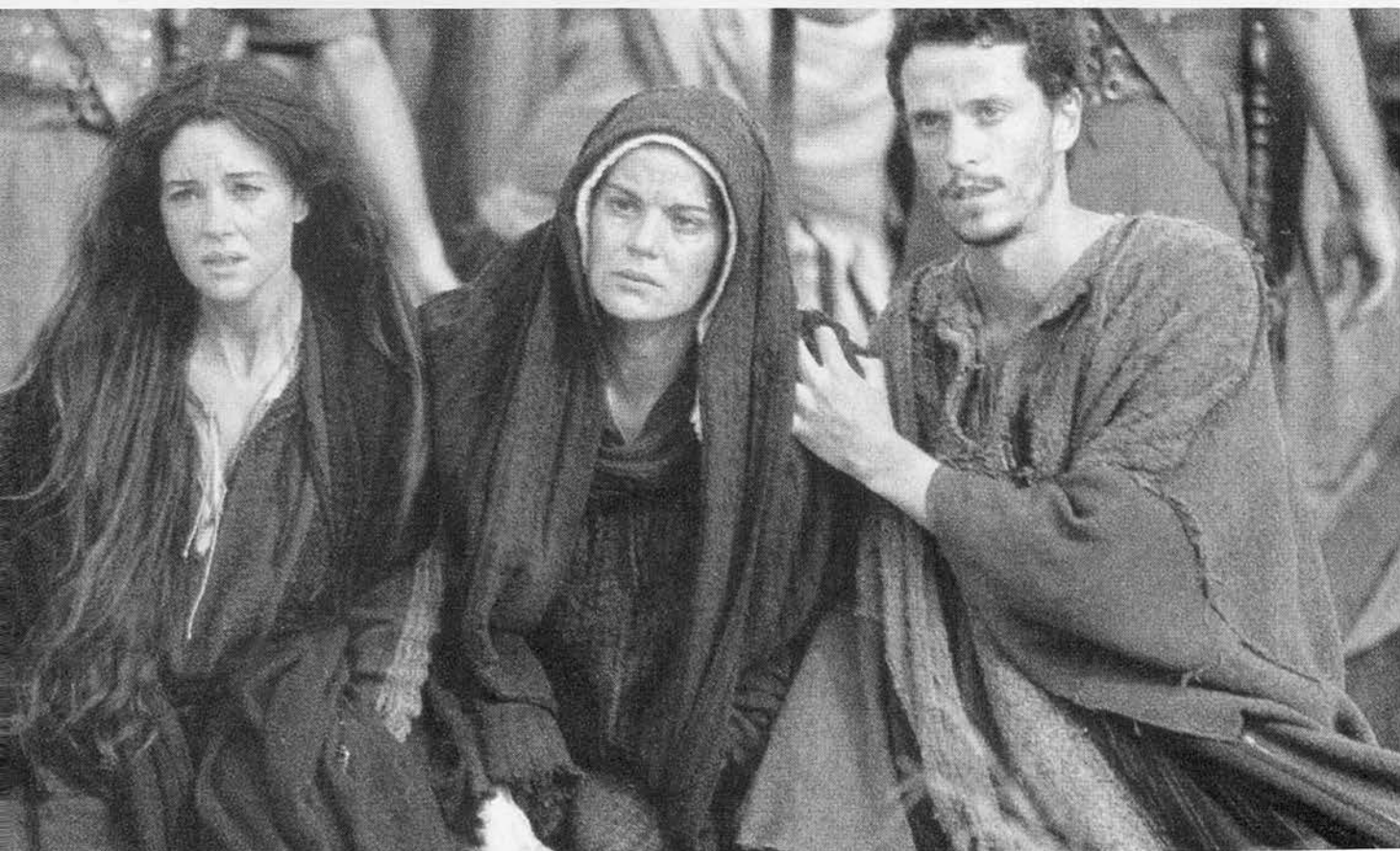
Quin és el Jesús de Gibson?. En primer lloc, sembla que no es tracta d'un profeta del pacifisme. Evidentment, el director australià no mostra un Jesús violent a la seva versió (si aquest hagués estat el cas, la cúria romana hauria rebutjat l'obra de Gibson immediatament); però, en cap cas, s'escolta ni una paraula del profeta en contra de la violència i a favor de la pau essencial. Més que un individu pacífic, Gibson ens mostra una persona amb un cos atlètic i capaç de suportar una violència extrema per pura obediència. Tampoc es presenta com un revolucionari, ni moral ni polític; més aviat sembla no tenir opinió sobre aquestes qüestions. A *La passió de Crist* apareix un Jesús com a personatge exclusivament religiós, només enfrontat amb el poder dels rabins i sense res a dir sobre el poder imperial que exercien les legions romanes sobre el poble d'Israel. Es veu un individu sense cap ànim d'eliminar les injustícies d'aquest món, perquè el seu regne no en forma part. En aquest sentit, la interpretació de Gibson és realment singular perquè, no és només que carregui totes les culpes de la mort del Messies cristià al poder jueu, sinó que mostra una curiosa simpatia per part dels re-

presentants del poder romà cap aquell pobre apostata de la religió d'Abraham. No havia vist mai un Pilat tan pietós amb Jesús, la seva dona fins i tot sembla una "cristiana" convençuda des del primer moment. M'he demanat per la raó d'aquesta curiosa interpretació, i la meua resposta és que es tractaria d'una possible explicació a la posterior simbiosi que s'havia de produir entre els seguidors de Jesús de Natzaret i el poder imperial de Roma. És com si Gibson interpretés que el missatge cristià estava predestinat a donar nova saba a l'imperi. Pel meu costat, he de dir que no m'agrada aquesta visió; perquè m'agrada més el Jesús àcrata, contrari a tota estructura de poder terrenal i perquè sempre he pensat que l'apropiació per part de l'Imperi de la religió cristiana fou simplement una jugada política. Això sí, es va tractar d'una jugada tan intel·ligent que encara avui en patim les conseqüències.

Però Gibson està plenament convençut d'haver elaborat la pel·lícula que reflecteix, amb el màxim realisme possible, les darreres hores de vida de Jesús. Tots podem estar d'acord en el fet que, el seu film, des de la perspectiva visual, és extraordinari, ningú podrà dir que no ha sabut aprofitar els recursos que li ha posat a l'abast la indústria. Fins i tot dei-

xa un espai per fer un homenatge estètic a la millor pintura del renaixement cristià i dona testimoni de la veritat del el Sant Sudari. Des d'un punt de vista agnòstic, se li podria dir que la seva interpretació d'allò què és el dimoni és rara; que és molt dubtós que, si realment existeix Satanàs, tingui personalitat efeminada. Tinc la sensació que el diable de Gibson podria tenir una lectura psicoanalítica molt significativa. És com si hagués plasmat les seves obsessions sexuals. Per altre costat, tinc la sensació que ens trobem davant d'una figura religiosa molt poc catòlica. Perquè el Jesús de Gibson sembla satisfet d'ell mateix, com si el seu sacrifici, més que servir per donar la redempció a tota la humanitat, fos una prova física personal que ha estat capaç de suportar per tal d'ajudar només els seus amics. Diria que ens trobem davant d'un *Jesús narcisista*, si se'm permet l'expressió. Satisfet del seu cos atlètic i orgullós de ressuscitar sense haver acotat el cap davant d'aquells que volien dominar la seva voluntat.

Com podeu comprendre, quan aquell representant de la conferència episcopal espanyola va dir que la millor pel·lícula que recull el missatge cristià és *El retorn del rei*, sabia ben bé el que estava dient. ■



Kicu Lluy

En llegir els crèdits de la pel·lícula *Chocolat*, no passa despercebuda la presència d'un llinatge de forta ressonància que ens resulta familiar, molt proper a les nostres arrels illenques. Potser es tracta d'una intèrpret d'origens catalans, pensem de cop i volta. I tant que sí! Hélène Cardona simbolitza les velles essències culturals del Mediterrani, de l'Occidental i l'Oriental, perquè és filla de pare eivissenc —l'escriptor Josep Manuel Cardona Montero— i mare grega. Nasqué a França, educada a diverses capitals europees i resident des de fa anys als Estats Units, primer a Nova York i després a Los Angeles, aquesta actriu de bellesa clàssica, políglota i posseïdora d'una privilegiada gargamella ha esdevingut una emigrant per voluntat pròpia al cor mateix de la macroindústria del cel·luloide. «La veritat és que em sento una mica de tots els llocs del món. He viscut a Suïssa, Itàlia, Anglaterra, Àustria, Alemanya, als Estats Units i, per descomptat, a Espanya, i conservo uns bons records d'aquests indrets», assegura la jove, que prefereix no confessar la seva edat¹.

El seu gran domini lingüístic —parla alemany i italià, a més d'anglès, francès, grec i castellà— i una formació acadèmica extraordinària l'han transformat en una artista d'amplis recursos. Doble llicenciada en filologia anglesa i espanyola per la Sorbona, Hélène Cardona es mou amb desimboltura davant les càmeres, de cinema i televisió, però també sobre els escenaris i dins els locutoris. «He cursat la carrera de piano al Conservatori de Ginebra i la sala Pleyel de París. En realitat, la meva vocació ha estat sempre el teatre. Vaig graduar-me el 1989 a l'*American Academy of Dramatic Arts* de Nova York i a continuació vaig inscriure'm a l'*Actors' Studio*². De fet, mai no he deixat de banda el teatre, ni tan sols quan vaig començar a treballar per al cinema i la televisió», explica Cardona, que ha actuat a algunes de les més prestigioses companyies nord-americanes (*Ubu*, *Players' Club*, *Naked Angels*).

Expressió de l'elegància sofisticada, el seu rostre serè i d'ulls de mirada ma-



lencònica i trista encara és poc conegut més avall dels Pirineus, però les seves aparicions a cintes tan destacades com *Billboard Dad* (Henriette era el paper que feia al film d'Alan Metter), *Mumford* (Candy Heskin, a les ordres de Lawrence Kasdan) i, sobretot, *Chocolat* (brillant caracterització de la perruquera Françoise Fuffi Drou, dirigida pel suec Lasse Hallström) vaticinen un futur no llunyà ple de satisfaccions professionals. Darrera una aparent fragilitat s'amaga de debò una persona que té iniciativa i les idees clares: «Fou una casualitat anar-me'n a Los Angeles, atès que Nova York era una ciutat que exercia sobre mi una atracció difícil de resistir i, a més, s'adaptava bé al meu temperament. En principi, Ca-

lifòrnia no representava el meu somni i, de fet, no hi pensava romandre gaire temps. El que succeeix és que Santa Mònica m'ha acabat de captivar. Ara hi estic a gust. La meva passió actual és el cinema i vull fer tota la feina que em sigui possible».

No marxen entrebancades les coses, almenys des de mitjan els noranta ençà. Durant els últims sis anys, Cardona ha actuat a set produccions, dues d'elles en qualitat de vocalista, una xifra reduïda que demostra el seu zel per no caure a les urpes del comercialisme més extrem. Llevat de *Billboard Dad* (1998), *Mumford* (1999, amb Loren Dean, Jason Lee i Hope Davis) i la magnífica *Chocolat* (2000, amb Juliette Binoche, Johnny Depp, Lena Olin i



el catal a Alfred Molina³, l'actriu gal·la va deixar constància de la seva classe interpretativa a *Final* (2001), la cinta de Campbell Scott, i de la seva categoria com a cantant a *Serendipity* (2001).

Tampoc és desdenyable el seu trànsit per la pantalla petita, en qu  ha participat a sèries prou conegudes com ara *Las nuevas aventuras de Robin Hood* i *Ley y Orden*. Aix  mateix, la polif cica i, val a dir-ho, sorprenent H el ene Cardona —que també balla, munta a cavall i practica ioga— ha desenvolupat una notable activitat literària, paral·lela i complementària a les seves inquietuds cin files, que fins el moment s'ha traduït en la publicació de tres obres de poesia i prosa titulades *Ploughing the Cosmos*, *The Magician's Journey* i *Chrysalis*. La seva capacitat per dur a terme qualsevol projecte que es plantegi no coneix límits. «Mentre arriben les ofertes per a noves pel·lícules, em dedico als enregistraments de la meua veu, doblatges o gravacions en qu  no calgui aportar la imatge,

jocs de video o *cartoons*, dibuixos animats. I preparo el proper llibret de poesia», anuncia.

No dissimula, emper , les ganes de rodar a Espanya. Admiradora de Luis Buñuel, exponent de la història en lletres majúscules del setè art, Cardona no descarta filmar alguna vegada sota les instruccions de Carlos Saura, Fernando Trueba, José Luis Garc , Alejandro Amenábar i, «per suposat», Pedro Almodóvar. En canvi, a l'hora de referir-se als hipotètics companys, tan sols esmenta un nom llegendari: «M'encanta Fernando Fern n G mez». Admet amb la major de les sinceritats el seu desconeixement del cinema francès d'avui dia per manca de contactes professionals, tot i que recorda emocionada l'actuació que va firmar a *Chocolat*, «una pel·lícula màgica per a mi a causa de tot el que la va envoltar: el realitzador, els actors, el rodatge a diverses localitzacions de França i Anglaterra. Fou molt polit, tot allò».

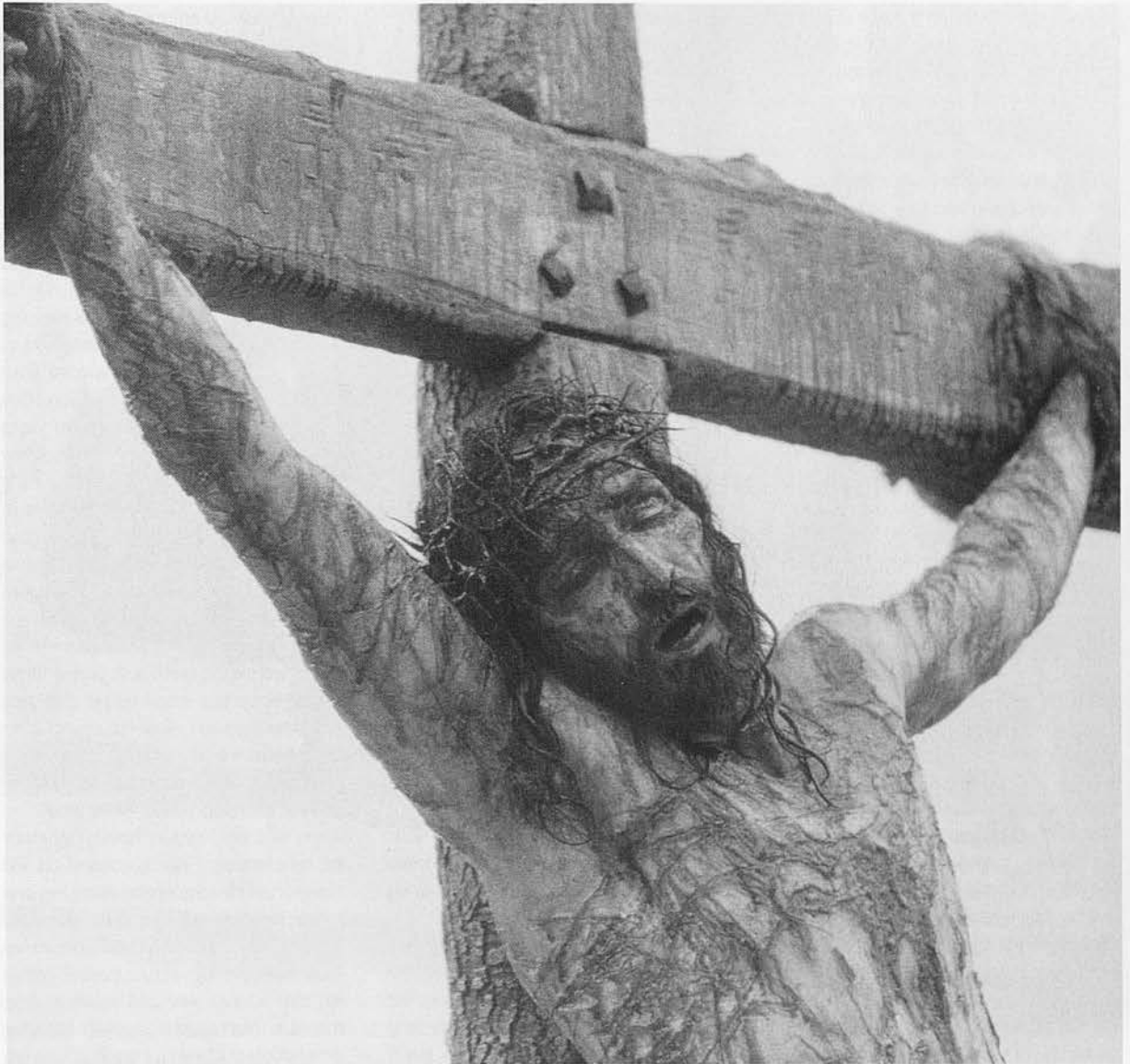
L'H el ene no és dona que es deixi vèncer per la nostalgia, encara que s'-

ha proposat, entre els seus objectius d'enguany, tornar a l'illa natal del seu pare després d'una absència llargu sima. «Hi vaig anar quan era una criatura. Em fa molta il·lus o». Ser  el retorn a les seves circumstàncies mediterrànies, que mai no ha pogut ni volgut oblidar. ■

(1) Entrevista efectuada en llengua castellana i per correu electrònic des de Los  ngeles. En efecte, la pàgina d'Internet d'aquesta actriu no revela la data del seu naixement. Aix  s , la biografia inclou unes excel·lents fotografies. Vegi's l'adreça www.helenecardona.com.

(2) Va compartir les ensenyances d'aquest centre amb Ellen Burstyn i Sondra Lee, entre d'altres intèrprets.

(3) Féu el convincent paper de Diego Rivera al film nord-americà *Frida* (2002), protagonitzat per Salma Hayek.



Marti Martorell

Per motius professionals diferents, durant alguns mesos el nombre de pel·lícules tractades en aquest apartat només serà d'un. Esper que, en començar la nova temporada després de l'estiu, les crítiques tornin a tenir la mitjana habituals dels darrers articles.

THE PASSION OF THE CHRIST (LA PASIÓN DE CRISTO)

En la tercera pel·lícula que realitza, Mel Gibson demostra que és millor di-

rector que actor i un productor amb les idees clares, perquè aconseguir que una pel·lícula rodada en arameu i llatí no s'estreni a cap banda del món doblada demostra un gran poder de convenció, cosa que agraïm moltíssim els defensors de les versions originals, perquè pot ser que qualche espectador que no s'ha plantejat mai veure pel·lícules que no siguin doblades descobreixi que seguir-les amb subtítols tampoc no és tan dolent i que val la pena veure-les d'aquesta manera més vegades.

Curiosament, les dues pel·lícules basades en els darrers dies de Jesús que han provocat més enrenou són les millors cinematogràficament: aquesta nova versió deguda a Mel Gibson i la de

Martin Scorsese, *The Last Temptation of Christ*. Dues obres que són molt llunyanes de l'edulcorada, i sobrevalorada, visió que va perpetrar Franco Zeffirelli a *Gesù di Nazareth*.

Mentre Martin Scorsese es basa en un llibre de ficció, la novel·la homònima de l'escriptor cretenc Nikos Kazantzakis, Mel Gibson opta per fer una lectura gairebé fidel dels quatre evangelis. Quasi exacta perquè hi fa present de forma constant, i molt encertadament, la figura de Satanàs, encarnada per l'actriu Rosalinda Celentano. A més de seguir prou fidedignament les sagrades escriptures, el director roda la tortura que va patir Jesús amb un to realista i, fins i tot, molt violent: en aquest punt



les diferències entre drama sacre i pel·lícula *gore* es desdibuixen i em fan qüestionar si, amb la visió de tanta de sang i carn desfeta, es frega la inversemblança i un distanciament que provoquen un resultat diferent del que cercava el director.

D'altra banda, Mel Gibson troba el punt just a la relació que estableixen Maria i son fill. La mostra com una dona que en tot moment actua com a mare i que en els moments durs que viu Jesús no la consola gens pensar que això li passa per a la salvació del poble elegit, oposats als records de la infantesa i joventut del fill, quan encara només feia de fuster (en l'únic moment d'humor que hi ha en tota la pel·lícula). Per contra, la presència de Maria Magdalena passa

bastant despercebuda. Tampoc no hi tenen gaire importància els deixebles (amb l'excepció, és clar, d'explicar la traïció de Judes Iscariot i el seu suïcidi posterior). Quant a la polèmica sobre l'antisemitisme que podria traspuar, francament, no la hi vaig veure, perquè si hi ha cap poble que queda mal parat, és el romà, amb uns soldats sàdics que s'extralimiten en el suplici infligit a Jesús.

Mel Gibson defuig el didacticisme: si un espectador no sap qui era Ponç Pilat o la professió de Maria Magdalena, no arribarà a tenir-ne idea tampoc en acabar la pel·lícula; una decisió arriscada però ben trobada, perquè podria perdre's el sentit de donar importància als dies de la passió, el vertader tema central. Per aquest motiu, quan el director

recorre als *flashbacks*, sempre ho fa amb la idea de contrastar la informació que hi dona amb el moment concret dels darrers dies de Jesús.

Finalment, també s'ha de remarcar com a punt molt positiu la fotografia, a càrrec d'un gairebé desconegut Caleb Deschanel: bon ús d'un gran format panoràmic que converteix la ciutat italiana de Matera en una Jerusalem del segle i versemblant. Encara cal afegir-hi la utilització excel·lent de les lents anamòrfiques (un sistema fotogràfic que permet aprofitar al màxim la resolució de cada fotograma), cada vegada més deixades de banda, i que, quan s'empren bé, emfasitzen positivament la projecció, per molt gran que sigui la pantalla. ■

Joan Ferrer Miserol

Tothom me diu Lola, encara que el meu vertader nom sigui Cécile. Aquest malnom no me molesta gens ni mica perquè m'identifica immediatament, amb molta precisió, amb la festa i el plaer; però m'agradaria que m'hi afegissin que pertany a Nantes, crec que sense aquesta ciutat som difícilment identificable. En el món, i especialment en el món de l'espectacle, hi hagut moltes Lolas, però sols jo puc ésser la Lola de Nantes. He de reconèixer que dec la vida a Jacques Demy, dubt que cap altre cineasta hauria estat capaç de treure fins a tal punt la meva sensibilitat per poder-ne fer una obra d'art. La meva vida seria inconcebible fora de la nostra ciutat natal. En Jacques, a cada pel·lícula va fer protagonista una ciutat, però la de Nantes crec que és la més notòria; tant, que malgrat que la pel·lícula la titulà amb el meu nom, hi va haver moments que me vaig arribar a sentir gelosa de la meva pròpia ciutat. Per sort, vaig poder veure que sense Nantes no hi hauria pel·lícula, i que aquesta és la meva única raó d'existir; de cap manera me puc queixar, ni sentir-me gelosa.

Demy tenia pensat que *Lola* fos una comèdia musical en color; però les possibilitats financeres sols li permeteren fer una pel·lícula primerenca de la *nouvelle vague* en blanc i negre. Si la manca del musical i del color va minvar l'expressivitat de Jacques, crec que no passà igual amb la meva. Així, vaig quedar més natural, tal com som; la mare fadrina, amant del seu fill, sincera amb ella mateixa i amb els altres, esperant el retorn del seu pri-

mer i únic amor. Tenc pocs matisos, però molt accentuats, molt atractius i singulars. Encara que la història de la pel·lícula sols dura tres dies, crec que l'espectador surt del cinema havent conegut tota la meva vida; sent com si encara existís. Aquesta és la gran virtut de Demy, i demostra que el temps és una mida il·lusòria, perquè en tres dies pot quedar reflectida tota una vida, fins i tot una vida eterna. Contràriament a altres personatges, d'altres pel·lícules, que malgrat que se conti tota la seva vida, des del naixement fins a la mateixa mort, surts amb la sensació que sols t'han mostrat dues hores, com si sol existís el que passa a la pantalla, com si tot el que no et conten fos inexistent. A mi, en canvi, l'espectador no me coneix sols pel que veu a la pantalla sinó pel que insinua. Possiblement aquesta sigui una característica de tots els personatges de les pel·lícules de Demy, però seria just reconèixer que jo me vaig adaptar molt bé a aquesta forma d'expressió, perquè som eminentment femenina i m'agrada molt més insinuar-me que no mostrar-me.

Malgrat que tota l'acció passa a Nantes, la meva ciutat, a estones, moltes estones, tenia la sensació que estava a un altre lloc, a una ciutat màgica. Això me demostrà el poder creatiu dels artistes. He de reconèixer que la Nantes de la pel·lícula no és la real, la que veiem els que vivim allà; a la vertadera no sembla que tot se combini de tal manera perquè passi tal com ha de passar. Sincerament, malgrat l'espectador surti coneixent tota la meva vida, tenc la sensació que vaig viure més aquells tres dies que tota la resta.

I això sols té un nom, Jacques Demy. Per això ara puc veure Nantes, el Nantes real, la meva ciutat, com una ciutat màgica, on tots s'enllaça de tal manera que sembla una pel·lícula. Amb la pel·lícula, te vas adonant que el que realment passa no és que Nantes sigui màgica, sinó que ho és la vida. Per això crec que Demy les reflecteix tal com són, la vida i Nantes. Les pel·lícules en què la vida no sembli màgica pateixen una manca fatal. Són irreals.

Estic segura que cap espectador podria endevinar el moment que més me commou de la pel·lícula. És quan li dic a Roland que m'hauria agradat ésser ballarina de l'Òpera, perquè ara me n'adono que no és cert. Si hagués estat ballarina a l'Òpera, en Demy no s'hauria fixat amb mi i no seria la protagonista de *Lola*; i això és el més gran que m'ha passat. No puc negar que a la pel·lícula hi ha molts de personatges. Personatges que es perden i es troben constantment, que fins i tot, quan no es troben passen uns vora els altres sense veure's. Tots estan, d'una o d'altra manera, interrelacionats; però l'espectador hauria d'admetre que, de tots ells, el més important som jo. Perquè en realitat tots se relacionen a través meu; per alguna raó en Jacques va titular la pel·lícula amb el meu nom. Ara bé, no puc ocultar que hi ha un personatge a qui li tenc una estima molt especial, en Roland. Me sap molt de greu no haver pogut estar-ne enamorada, perquè crec que era el més sensible de tots. Possiblement per això troba tantes dificultats per sobreviure i també per trobar el seu amor. Durant el rodatge, vaig sentir com algú deia, en veu baixa, a un altre, que en Roland era realment en Demy. He d'admetre que és molt possible que sigui així, perquè de tots els personatges que hi havia per allà, els dos que irradiaven més sensibilitat eren en Roland dins la pantalla i en Demy fora d'ella. Quan record la pel·lícula, no puc evitar posar-me a bramar, com una Magdalena, quan aquesta acaba. Jo me'n vaig amb el meu amor i el meu fill, mentre veig com en Roland, tot sol, amb la seva petita maleta, repleta amb el seu fracàs laboral i amorós, se'n va cap a Cherbourg. Crec que aquest pla, en Demy l'hauria d'haver evitat. Reflecteix exactament la realitat, tot el que jo sentia en aquell moment; però és massa fort, massa dur. És com la vida. ■



Romà Gubern

Amés d'*El Padrino*, durant els setanta i vuitanta, van aparèixer altres pel·lícules que demostren, per una banda, que el gènere es fa més ideològic. Als anys trenta i quaranta, no hi havia una voluntat d'introduir ideologia en les pel·lícules. En canvi, en les noves, hi és del tot. I també la desaparició de la censura a mitjan dels anys seixanta (Codi Hays); això dona lloc a una gran permissivitat que permet, per exemple, que els criminals quedin impunes —abans impensable.

Titols que ho il·lustren: *La huida* (*The getaway*) de Sam Peckinpah del 1972, amb Steve McQueen i Ali McGraw: un expresidiari i la seva dona atraquen un banc i fugen cap a Mèxic, una mica com el final d'*El peregrino* de Chaplin. És una pel·lícula post 68, amb una mirada cínica, amoralista, anarquista. Com *Bonnie and Clyde* (encara que els protagonistes acabin morint). Barreja intergenèrica de cinema negre, cinema d'aventures, cinema d'amor, i, també, en aquest cas, la fórmula de la *road movie* (d'itinerari).

Hi ha una altra sèrie, *Dollar* de Richard Brooks, amb Warren Beatty, sobre una parella de delinqüents perseguida per la justícia, de la qual n'acaben escapant.

Hi ha una pel·lícula extremadament interessant i molt llarga que és *Once upon a time in America*, del 1984, també d'un director italià (no italoamericà), Sergio Leone. S'havia donat a conèixer amb *spaghetti westerns*, alguns bastant notables; a molts dels quals hi havia era una mirada irònica, des d'Europa, del gènere.

Leone se'n va a Amèrica i fa aquesta pel·lícula gangsteril d'unes quatre hores aproximadament, un fresc social i històric.

La seva novetat és que aquesta vegada el Padrino és un Padrino jueu que interpreta Robert DeNiro i assistim a cinquanta anys de la seva vida. L'adolescent, cap a 1922, el madur el 1933 amb la prohibició i la Depressió i finalment la senilitat i el fracàs del 1968, quan acaba la pel·lícula.

Sobre el tema dels jueus vull dir una cosa, perquè em sembla rellevant. Es



pot dir avui en dia, sense cap vergonya, que la indústria del cine americà és jueva. La fundaren els immigrants, com Samuel Goldwyn. Hi ha un llibre molt interessant sobre això, que va guanyar el premi Pulitzer que es titula *El imperio de ellos mismos*, que explica molt bé per què el cine americà és un negoci jueu: Steven Spielberg, el més important productor del cinema americà actualment.

A finals del segle XIX quan van arribar de Polònia, d'Alemanya i de Rússia perseguits pel tsarisme. Naturalment, la situació d'Amèrica no permetia als jueus entrar als negocis respectables, legítims; i per tant, es van anar situant als no respectables, que era el món de l'espectacle, les varietats, el món dels mitjans de comunicació, el circ, i d'un invent nou que es deia cinema, fet amb fotografies. Justament aquesta discriminació que patien ho va permetre.

Ho assenyalo perquè sempre hi ha hagut aquest tabú d'associar el gangsterisme i la condició jueva. Crec que el primer que la va trencar va ser Sergio Leone en la pel·lícula citada.

Érase una vez en America és una lectura europea del cinema de gàngsters nord-americà, que es dedica a desmuntar l'*American dream* (el somni americà).

Els jueus també apareixen a *Muerte entre las flores*, una pel·lícula dels germans Coen (Joel i Ethan). La pel·lícula

transcorre als anys de la prohibició i, de nou, hi apareix el tema de les famílies ètniques. En aquest cas, tenim una banda irlandesa i una de jueva. Guerra de bandes. Hi ha una forta contaminació de la comèdia i la presència de la corrupció política: el batle i el policia.

El tema de la interètnicitat apareix en una altra pel·lícula de gàngsters molt interessant, al meu entendre; *Uno de los nuestros*, d'un altre director italoamericà, Martin Scorsese, del 1990. Altre cop ens trobam amb l'ascens d'un gàngster, Ray Liotta, que és fill d'un irlandès i una siciliana, casat amb una jueva; cosa que permet presentar un conflicte de lleialtats.

També ha tingut tractament del gènere comèdia, amb un antecedent famós com és *Con faldas y a lo loco*, de Billy Wilder, extraordinàriament brillant. A partir dels vuitanta, comencen a aparèixer comèdies típiques: *El honor de los Prizzi* de John Huston, de l'any 1985, que és una comèdia negra sobre la màfia, en què un home (Jack Nicholson) i una dona (Kathleen Turner) que són assassins contractats per dues famílies mafioses, s'enamoren i reben l'encàrrec de matar-se mútuament (molt en l'estil isabel·lí, molta filigrana).

Una altra comèdia, no de tant nivell, una mica posterior (del 1991), *Casada con todos* de Jonathan Demme.

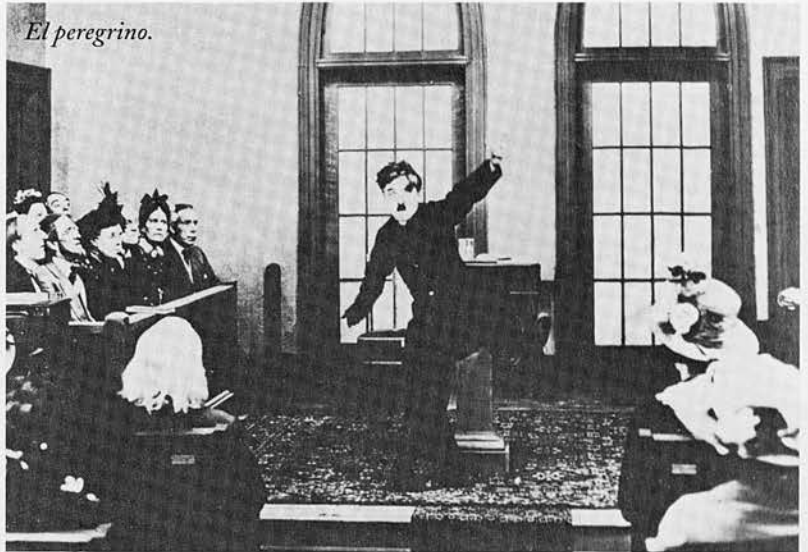
I així arribem a la postmodernitat. Que és un moviment que neix emi-

mentment al món de l'arquitectura, però que, de seguida, es difon a tot el món acadèmic americà. Lligat també amb una activitat interdisciplinària com són el *Estudis Culturals*, que són una mena de relativisme, de subjectivisme. És un intent de demostrar que el personalisme en la societat havia fracassat i, per tant, la complexitat del món real demana segmentar-lo en moltes facetes i mètodes d'anàlisi.

Aquesta *postmodernitat* també arriba al cine. Una sèrie de pel·lícules adopten el model del *biopic* (biografia), com la de Robert Benton: *Billy Bathgate* del 1991 (la darrera que va fotografiar el català Néstor Almendros) o *Bugsy*, de l'any 1991, de Barry Levinson, amb l'acció a Los Angeles, Las Vegas (anys cinquanta).

Però sobretot vull recordar una obra mestra, tan enigmàtica i tan fascinant, com *Mulholland drive* de David Lynch del 2002. Sorprenent com altres de David Lynch, en què hi ha un enigma fascinant que et captiva, i és clar, arriba un moment que dius "això no té solució" i, efectivament, no té solució perquè el guionista ha fet una trampa. Però realment la capacitat que té Lynch a través de la imatge és impressionant. A causa de l'autonomia absoluta del guió, que va més enllà de la lògica. La imatge del *capo* de la màfia en cadira de rodes que hi insereix de tant en tant, amb el bigoti... que controla tots els fils de la intriga, que finalment és una qüestió de càsting. *Mulholland drive* és una pel·lícula inclassificable, és un

El peregrino.



Muerte entre las flores.



Barton Fink.



Gangs of New York.



cinema autoral molt radical. És *post-surrealista* o *tardosurrealista* que deriva de les pel·lícules com *El àngel exterminador*, no és molt diferent la lògica de Lynch de la de Buñuel.

I també vull acabar amb una pel·lícula recent que, en canvi, fa una mirada arqueològica a aquest tema que és *Gangs of New York* de Martin Scorsese. És autoreflexiva en el sentit que el director, fill de la immigració europea indaga en les arrels d'aquesta delinqüència. És, de nou, una pel·lícula de gènesi, d'arrels, de matriu; del mite dels orígens.

És curiós que és una pel·lícula molt estimable, notabilíssima; feta amb un gran esforç. I que té una voluntat arqueològica i indagatòria. És la mirada d'un historiador que vol saber com va començar el gangsterisme a Nova York. És una pel·lícula molt ben documentada que, curiosament, ha tingut una acollida relativament freda, amb bones crítiques però va ser ignorada als Oscars, per exemple —i això que és una pel·lícula d'Oscar—. Però, des dels orígens, marca curiosament un punt d'a-

rribada, perquè a partir d'aquí el cinema de gàngsters ja no pot ser el mateix. Ara sabem d'on ve i com va començar tot.

Segurament la cosa no pot ser igual perquè, si llegiu el diari cada dia, veureu que la màfia actualment està als grans negocis i a les grans corporacions, a les cúpules de les grans empreses internacionals. Ara ja tenim una autoconsciència del que ha estat aquest procés.

Tornant a *Muerte entre las flores*. Ja sabeu que Joel Coen i el seu germà Ethan —separats per qüestions de producció—, van debutar amb una pel·lícula brillantíssima que és un homenatge al cinema negre clàssic que és *Sangre fácil* del 1983.

La seva tercera pel·lícula és *Muerte entre las flores*. S'ha de dir que la trama, la intriga és molt enrevesada, molt complicada, cosa que no és nova en aquest gènere. Vull recordar el cas famós d'*El sueño eterno* de Howard Hawks, amb Bogart: si intentau explicar l'argument de la pel·lícula a algú no us en sortireu perquè és un embo-

lic descomunal. I recordo que hi ha un episodi famós que va explicar Hawks, qui, en una roda de premsa, no va saber explicar un aspecte de l'argument, perquè ni el director mateix no sabia explicar la història. La intriga és laberíntica.

Té *Muerte entre las flores* uns aspectes interessants —a part de les lluites ètniques que va ser una novetat interessant en el seu moment. Trenca alguns clixés del gènere. Per exemple, no hi ha personatges simpàtics, el protagonista Gabriel Byrne no és simpàtic. No hi ha herois ni un personatge amb qui un es pugui identificar.

Apareix un tema que havia estat latent, però que mai havia estat explicat: el tema de l'homosexualitat masculina. Pensau que les pel·lícules de gàngsters són d'homes, fonamentalment i, per això, el tema havia estat insinuat. Aquí crec que, per primera vegada, apareix frontalment el tema de l'homosexualitat masculina en el món del gangsterisme.

I, finalment, també tenim aquí una contaminació genèrica, que és la con-

Muerte entre las flores apareix un tema que havia estat latent, però que mai havia estat explícit: el tema de l'homosexualitat masculina. Pensau que les pel·lícules de gàngsters són d'homes, fonamentalment i, per això, el tema havia estat insinuat

taminació de la comèdia. Dins el fragor de les bales i les batalles, també tenim elements de comèdia. I, com he dit abans, també hi ha una denúncia de la corrupció política del batle i els policies. Per tant, és una pel·lícula molt brillant d'un director especialment brillant com és Joel Coen.

Si voleu fer alguna pregunta sobre qualssevol dels temes que he tractat, endavant.

P. ¿On situaria les pel·lícules de Tarantino *Pulp fiction* i *Reservoir dogs*?

R. Tarantino, director de moda, jo penso que té dos trets; per una banda, el tremendisme, amb una gran morbositat. És un director —jo no sóc admirador de Tarantino— a qui li reconeix una gran competència professional. Ha tingut la mala fortuna —involuntària tal vegada— de crear escola, molta gent vol ser Tarantino. Però jo diria que bàsicament es vincula amb una tradició de l'espectacle que és la del teatre de la sang, de la violència... i ho fa molt bé. Ara, jo, personalment, penso que és un cinema una mica mecànic de disseny, de peces de puzzle. Més que d'inspiració, de feina d'encaixar peces, i no ho valoro massa, respectant-lo.

P. Tornant a la pel·lícula *Mulholland drive*. La vaig anar a veure, em va agradar visualment, però no vaig aclarir-ne absolutament res.

R. És que no has d'assabentar-te de res. Està molt ben observat, és un comentari molt pertinent. Jo l'estava veient amb molt interès, perquè hi ha un enigma. Aquella dona que apareix. L'espectador de les pel·lícules d'intriga sempre intenta avançar-se i formular hipòtesis, encara que sigui inconscientment sobre qui és el dolent, qui l'ha matat, qui és l'assassí. Jo anava formulant les meves hipòtesis, especulatives i no m'encaixava, no tenia solució. I efectivament no té solució, perquè és una intriga arbitrària. Si em permeteu una comparació, li passa una mica com a *El Perro andaluz*... ¿De què va? Ni ho sé ni t'ho vull explicar.

Fins i tot, curiosament, com que hi ha bastant incultura cinèfila a Hollywood. És sorprenent. En una de les di-

La buida.



verses entrevistes que li he llegit a David Lynch, algú li va preguntar: "El seu món té molt a veure amb Buñuel...no?", i va dir "...Sí, m'ho han dit, però jo a aquest director no el coneixo; segur que m'interessarà molt veure les seves pel·lícules..." És molt com *El àngel exterminador*: ¿per què no poden sortir d'aquella habitació? Doncs, perquè no poden sortir!!.

I passava el mateix amb la seva pel·lícula anterior: *Carretera perduda*. Les primeres pel·lícules —a part de *Cabeza borradora*, que era una pel·lícula *tardounderground*—, fins a *Corazón Salvaje*, les pel·lícules de Lynch tenien una estructura argumental perfectament entenedible. Però les dues últimes són una aposta per allò absurd, pel teatre de l'absurd.

L'avantatge és que aquesta llibertat imaginativa li permet una gran creativitat visual. Com que no depèn d'una lògica narrativa, que està obligat a explicar i anar cap aquí i cap allà, pot posar el que vulgui en termes plàstics. Quan jo em queixo de la pèrdua del poder visual de les imatges —no parlo d'*El Padrino*, que té una fotografia excel·lent—, Però, en general, el cinema contemporani ha anat perdent pes des del punt de vista de l'expressivitat visual.

Lynch té un element fascinant, i és que ha recuperat l'esplendor visual que tenia el millor cinema mut. Estic parlant d'Eisenstein o de Murnau, aquest poder visual que amb el sonor es va anar perdent, perquè posa més èmfasi en l'argument i en el diàleg.

Però sobretot vull recordar una obra mestra, tan enigmàtica i tan fascinant, com *Mulholland drive* de David Lynch del 2002. Sorprenent com altres de David Lynch, en què hi ha un enigma fascinant que et captiva, i és clar, arriba un moment que dius "això no té solució" i, efectivament, no té solució perquè el guionista ha fet una trampa



Mulholland drive.

És un cinema d'atmosfera.

Barton Fink, també és una pel·lícula d'atmosfera de Hollywood.

Avui en dia, dins l'obra narrativa, s'entén que l'autor té dret, Víctor Eric a *El espíritu de la colmena*: la trobada de la nena amb Frankenstein és pot dir si és un somni, si no és un somni. El poeta té dret a integrar elements del seu món poètic amb tota llibertat.

Pel que fa al cinema digital. Quan jo veig Glenn Ford i Rita Hayworth, un davant de l'altre, i que ell li fot una bufetada, jo sé que dos actors vius, amb les seves sensacions, amb la seva epidermis, estaven en contacte físic. Però si jo veig cent o mil marcians sobre Nova York, jo sé que això mai no ha succeït. Ho sé perquè sóc un espectador expert; però, fins i tot, un es-

pectador no expert, innocent, subliminalment, sap que Glenn Ford i Rita Hayworth estven davant la càmera i que, per tant, la imatge és fotoquímica autenticadora; o si voleu en llenguatge semiòtic, una imatge benedicional. I, en canvi, els mil marcians sobre Nova York mai no ha succeït. Per tant, la imatge digital té l'estatut del dibuix animat. Com el Tom i Jerry; és divertit però no m'emociona, perquè és fantasia inventada.

Això és molt important perquè el cas de *Matrix II*, que ha fracassat. La primera part tenia cert interès, plantejava una sèrie de problemes interessants i penso que és una pel·lícula per reflexionar-hi i sobre el que diu. La segona em sembla una mena de còpia, amb gent que està volant.

Per tant, el tractament que l'espectador naïf en fa d'aquestes imatges no és el mateix que en fa, per exemple, de *Retorno al pasado*. Encara que sigui a nivell subliminal.

Per poder-te emocionar amb una pel·lícula t'has d'identificar amb els personatges, una empatia solidària amb els personatges.

L'espectacle digital, doncs, té un sostre. Però benvingut sigui el digital.

Jo confeso que la primera vegada que vaig veure una pel·lícula amb muntatge digital va ser *Terminator II*, en què sortia aquella mena d'antagonista mercurial. Vaig quedar fascinat. El que passa és que a la quarta, la cinquena, setena vegada, que veus coses d'aquestes dius, "bé això ja m'ho sé", però demanes, a part de l'espectacle, una capacitat, uns personatges humans amb els quals puguis identificar-te. Que puguis seguir la trama amb interès.

Amb això no vull semblar obscurantista. El digital és una aportació importantíssima dins la història del cinema.

És molt interessant veure com Méliès arriba al món del teatre i aplica conceptes del prestidigitador i de l'home de teatre i fa aquelles meravelles que fa. Superada aquesta primera fase entram dins els trucatges òptics mecànics: *King Kong* és un monument. Després la fotoquímica. Però això arriba a un sostre i ja no es pot anar més enllà. I l'aparició del digital és providencial.

Arriba un moment en què ja no basta amb l'espectacle pur, necessites personatges conductors de la trama i la intriga. És un problema no del digital sinó de les estratègies del sector del món de l'espectacle amb el digital, que apliquen la llei del mínim esforç. Va passar el mateix al començament del sonor, l'important pels estudis era que quan la boca s'obris, se sentís: "Ahh!!" i la gent se sorprengués. Després directors com Jean Renoir, King Vidor, Von Sternberg van demostrar que, amb el so, es podien fer arguments dramàticament coherents.

Ara som encara en el moment de la "barraca de fira" del digital. Encara que hi comencen a haver-hi pel·lícules que ho superen, com, per exemple, *Lucia y el sexo*, en què Julio Médem fa un ús interessant del digital. ■



José Tirado

Primera Plana (1974), tot i ser un títol interessant dins la filmografia de Wilder, no va gaudir de l'èxit i el reconeixement de la resta de les seves obres. La crítica americana va arribar a considerar-la "una pel·lícula vulgar, basta i vergonyosament estrident" —segons publicà *Variety*—, probablement perquè no estaven preparats per a assimilar un atac tan corrosiu com aquest.

La pel·lícula està basada en una comèdia teatral de Ben Hecht i Charles McArthur, ambientada al Xicago dels anys de la Depressió i la Llei Seca. Tant el film com l'obra mostren de

què poden arribar a ser capaços un redactor i el seu editor per tal d'aconseguir l'exclusivitat d'una notícia: conèixer si s'executarà o no un home acusat d'assassinar un policia. De les quatre adaptacions cinematogràfiques que s'han fet d'aquesta obra (el 1931 Lewis Milestone va fer *Un gran reportaje*; el 1940 Howard Hawks rodà *Luna nueva*; el 1974 Wilder va dirigir *Primera Plana* i, finalment, Ted Kotcheff va fer *Interferencias* l'any 1988) la de Wilder és, probablement, la més respectuosa amb el text original, tot i que, amb la col·laboració d'I.A.L. Diamond aconsegueix dotar el guió d'una comicitat àcida que no tenen els altres *remakes*. Probablement es degui

al fet que, quan Wilder va portar la història a la pantalla l'any 1974, l'època de la censura ja havia acabat i va poder fer, entre d'altres coses, que els periodistes diguessin el que realment pensen de la seva pròpia professió.

Hildy Johnson, el personatge interpretat per Jack Lemmon, reflexiona durant el film: "El periodisme... un treball de pobres diables, amb els colzes pelats i els pantalons plens de forats, que miren pel pany i que desperten la gent a mitjanit per preguntar-li què n'opina d'en Pau, d'en Pere i d'en Berenguera. Que roben a les mares fotos de les seves filles violades als parcs. I per què? Doncs per fer les delícies d'un milió de depen-



dentes i mestresses. I, l'endemà, el seu reportatge serveix per embolicar un ocell mort".

Primera Plana fa referència a la rutina d'una professió socialment considerada fascinant, però que, segons el prisma wilderià, desplega sistemàticament dispositius corruptes i il·lícits amb l'objectiu de manipular la informació i aconseguir el sensacionalisme que el públic reclama. Des del començament del film, Wilder ataca la manca de rigor dels periodistes, una banda de grimpairees sense escrúpols pels quals *el fi justifica els mitjans*, però, al cap i a la

fi, les armes brutes que els periodistes utilitzen obeeixen a una finalitat: satisfer el desig morbós del gran públic. No podem oblidar, doncs, que Wilder vol envestir també contra l'espectador àvid de sensacionalisme.

Encara més; el film no s'ha d'entendre únicament com un examen del Quart Poder, ja que *Primera Plana* ataca amb la mateixa fúria el periodisme groc com la neciesa humana, la injustícia o la manca de valors, i evidencia la màxima hobbessiana *Homo homini lupus est*. Tot i així, quan el film acaba és probable que no tinguem aquesta sen-

sació, ja que, al llarg de la cinta, el ritme frenètic de gags i elements còmics no ens permet adonar-nos que allò que ens resulta tan còmic no és més que un joc desprietat que consisteix en especular amb la vida d'una persona, de la qual ni tan sols se'ns ha acudit plantejar-nos si és realment culpable o no.

En aquest sentit, la millor al·lusió que es podria fer a *Primera Plana* va ser la realitzada per Antonio Kirchner: "Nos hallamos ante una cinta admirable, porque consigue hacernos reír mientras nuestro subconsciente queda aterrado". ■

Joan Bover

Amb *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004), em passa el mateix que amb algunes altres pel·lícules actuals, moltes influïdes pel moviment Dogma: estic dividit entre un estil que no em convenç gens i uns temes tractats des d'un punt de vista que realment m'interessa.

Daniel Burman, director, coguionista i coproductor de la cinta, és un altre dels que han optat per la càmera a l'espatlla a l'hora de donar-hi un tractament visual distintiu. En aquestes altures, no podem dir que sigui ni original ni trencador, però això no importa. El que em molesta particularment — i reconec que potser no és més que una mania — és allò que jo consider manca de criteri a l'hora d'optar per aquest recurs.

L'any passat es va estrenar *Bloody Sunday* (Paul Greengrass, 2002) sobre el

tiroteig de l'exèrcit britànic contra tretze irlandesos el gener del 1972. La pel·lícula aconseguia un difícil equilibri entre la intenció documental i la dramatització dels fets. La història anava alternant uns personatges que representaven diferents maneres d'entendre el conflicte. La narració seguia un estricte ordre cronològic i la càmera a l'espatlla tenia una doble funció: d'una banda, accentuava la sensació de realisme fins al punt que hom tenia la sensació d'estar dins una filmació autèntica del dia dels fets. De l'altra, s'aferrava fins a tal punt als personatges que deixava que fossin ells i les seves actuacions les que anassin vehiculant el discurs, de forma que s'assolia una sensació d'objectivitat que probablement no era real, però que deia molt en favor del director. Era, per tant, l'exemple d'una perfecta unió entre l'estil i les necessitats de la història i el tema que es volen transmetre.

No em sembla que aquest sigui el cas d'*El abrazo partido*. De fet, no acab de veure clar quina funció hi té una càmera que mareja encara més que la de Woody Allen a *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, 1992). ¿Eren necessaris tants de desenfocaments com hi ha ja d'entrada a la primera seqüència? ¿Eren necessaris alguns dels múltiples reenquadraments superpòsics que se succeeixen durant tot el metratge? ¿Quina funció li queda al zoom ràpid quan, a força de repetir-se una vegada i una altra sobre qualsevol rostre, perd l'efecte emfàtic que podria tenir al principi? D'acord, la pel·lícula "pareix" més viva, més dinàmica, però a mi, en el fons, em provoca uns efectes contraproductius. Així, els desenfocaments i els reenquadraments constants em semblen l'excusa perfecta per no haver de preocupar-se tant de la planificació ni del muntatge i per eludir el perill de la monotonia en una pel·lícula farcida de diàlegs.



Burman afirma que "buscaba inmediatamente con el objeto que estaba contando. [...] todos los hierros que lleva el camión al lugar de rodaje se colocan entre la cámara y el actor. Y yo tenía la necesidad física de estar cerca de los actores, que la cámara estuviera supeitada a los actores y no al revés." ¹ D'acord, però, per aquests mateixos motius, hauria pogut optar pel so directe i no ho fa. ¿On queda aquí la immediatesa? No només això: quan vol introduir recursos dramàtics *externs*, com ara la música per subratllar escenes o sentiments, no s'està de fer-ho. ¿Des de quan la música de fons aporta autenticitat? I encara un altre apunt: la veritat és que hi ha molts de zooms i reenquadraments en aquesta pel·lícula que semblen... provocats! M'explicaré: a molts de plans, em va fer l'efecte que s'utilitzaven de manera forçada com a recursos per donar aquesta sensació d'improvisació i de realisme, però que en realitat el càmera no feia altra cosa que *simular* una suposada necessitat real de reenquadrar. En qualsevol cas, el fet d'insistir tant en un mateix mitjà per cridar l'atenció espantava definitivament la sensació d'espontaneïtat per caure en la gratuïtat més lamentable.

¿Què té de bo la pel·lícula? Idò tota la resta! Per exemple, el tractament de la recerca de la identitat (probablement més la personal que no la col·lectiva) a través d'uns diàlegs àgils, directes, incisius, naturals i molt irònics servits per un actor capaç de mostrar el màxim desconcert amb la mirada (Daniel Hendler) i per una actriu absolutament genial (Adriana Aizenberg). La mescladissa d'actors professionals i d'aficionats funciona a la perfecció i aporta, ara sí, l'espontaneïtat que l'estil visual cerca i no troba.

La música és un altre dels encerts: l'ús del tango com a element còmic fuig de l'estereotip arravatadament dramàtic que massa vegades se li atorga i hi afegeix un toc d'ironia... sonora. Per un altre cantó, els sons d'arrels jueves il·lustren molt bé el conflicte més interior del protagonista. I finalment, la cançó *yiddish* interpretada per la padrina arrodoneix la cinta i complementa, amb la seva lletra, la metàfora del braç perdut desenvolupada en els diàlegs.

Burman també és capaç de bones idees en l'aspecte visual. Un exemple de muntatge molt aconseguit es troba en els moments en què Ariel sembla que no gosa (o no sap com) dir la veritat davant la padrina o davant l'ambaixada

polonesa: s'alternen diferents plans de les seves respostes dubitatives o dels seus silencis, sense ordre cronològic ni continuïtat de cap casta. L'efecte final ens transmet les seves pors, els seus nervis, la seva confusió i fins i tot les seves equivocacions.

I encara, si m'ho permeteu, trob que la pel·lícula té un altre atractiu: un cert regust a Woody Allen, que concretaré en tres aspectes: la ironia dels comentaris d'un personatge principal que verbalitza, molt probablement, algunes opinions del director; la mirada crítica però tendra cap a la comunitat jueva i l'estructura en capítols no estrictament cronològics que recorda *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and her Sisters*, 1986). Per tot plegat, *El abraço partido* es configura, a partir d'un estil visual discutible, com una valenta, tendra i penetrant anàlisi d'uns personatges i el seu entorn, capaç de passar del registre més mordaç del principi al més introspectiu del final amb tota naturalitat i sempre amb una saludabilíssima manca d'ínfules transcendents.

(1) Entrevista amb Daniel Burman. *La Gran Il·lusió*, abril del 2004, pàgina 11.





Vint anys de comunicació a les Balears

Carlo Grignano

20 Anys 11

La comunicació és un dels trets específics de l'espècie humana; des de la que ho és per antonomàsia, el llenguatge, a totes les altres, tantes que, com és lògic, aquí ens estalviarem de citar. Al cap i a la fi, tot és comunicació.

Ho sabem molt bé des de la nostra Associació, alhora que som conscients de la nostra altíssima responsabilitat, en la mesura en què la societat ens confia la gestió professional de la comunicació. Som, en certa manera, uns garants de la llibertat, de la maduresa cívica d'aquesta mateixa societat.

L'Associació de Periodistes, Publicistes, Relacions Públiques i de Protocol de les Illes Balears vol compartir amb els seus associats i, amb la ciutadania en general, la fita d'haver estat part activa en els darrers vint anys de comunicació a les Illes. Ho volem celebrar de la mà d'un dels mitjans comunicatius i artístics primordials del segle XX: el cinema.

Amb la col·laboració del Centre de Cultura de "Sa Nostra" volem oferir un seguit de pel·lícules que, com no podia ser d'altra manera, tenen com a tema de fons la comunicació, a part, és clar, d'una contrastada qualitat estètica. Pel·lícules com:

- *Primera plana*, de Billy Wilder (19 de maig)
- *Vatel*, de Roland Joffe (26 de maig)
- *Bellíssima*, de Luchino Visconti (2 de juny)
- *El último hurra*, de John Ford (9 de juny)

Pel·lícules que ens mostren que la comunicació té zones d'ombra, punts negres, conflictes aspres, tensions infinites. També té els seus màrtirs; comunicadors morts, assassinats, perseguits. Pensam que, a través d'aquestes pel·lícules, podem esbrinar una part de les grandeses i misèries de la Comunicació. ■





Manu Sastre

DIJOUS, 25 DE MAIG

Veig a través del vel una obscura sala de projeccions plena de gent que m'observa. Aixeco el braç i atravesso la fina capa que me'n separa d'ells. Sóc a dins, a dins la realitat. Sóc un personatge de ficció en un món real.

Mir al meu voltant i veig cares encisades per les llums projectades a la pantalla, no s'han adonat de res. El silenci de la sala contrasta amb les veus que surten dels altaveus. M'apropo a la persona que tinc al meu costat — trenta anys, pèl roig, pegós— i li demano que és el que estan veient.

L'home pareix sorprendre i amb un castellà enrariat em contesta que són les pel·lícules de la secció oficial del MFA Planet Europe Festival de curtmetratges. En acabar la sessió, s'encenen les llums i el públic surt de l'estat d'hipnosi col·lectiva que crea el cinema. L'home pèl roig d'abans m'explica que això només ha estat una petita mostra de tots els curts i documentals que es projecta-

ran els propers dies. Em conta que hi ha noranta-quatre curts a la secció oficial que provenen de diferents països europeus: Espanya, Irlanda, Anglaterra, Alemanya, Àustria, Suïssa, Polònia, Suècia, França, Holanda, Itàlia, Armènia... Interrumpo el seu discurs una mica estorat i li demano com és que en sap tant, de tot això. "No sé si hi tindrà res a veure", em respon. "Però potser perquè sóc el director del festival, Philip Rogan, un plaer". Després d'una breu xerrada em convida a la festa d'inauguració, a la cerveseria Das Braus. L'argument de beguda de franc i música en viu m'acaba de convèncer.

La sortida a l'exterior se'm fa una mica entranya. Com si hagués passat els darrers vint anys a un refugi nuclear i ara sentís per primer pic la aire fresc.

A la sala del Das Braus em faig un tip de cerveses i de canapès (vaig tenir l'ocasió de felicitar la cuinera, Marta Rodríguez) i em deixo emportar per l'ambient de la sala.

La música de Miquel Gil s'encarrega d'amenitzar la meva digestió amb els seus

ritmes mediterranis, una mixtura agredolça d'alegria i malenconia.

El cinema amb la seva màgia pot suplir els sentits de la vista i l'oïda però no pot substituir pas el gust (ai! Els canapès de na Marta) el tacte o l'olfacte. Aquesta nit he arribat a la conclusió que és millor la celebració del cinema que el mateix cinema.

DIVENDRES, 26 DE MAIG

Avituallat amb un programa del festival em dirigeixo cap al taller d'edició AVID on m'han assegurat que aprendre els secrets de la edició digital. Una vegada allà les coses es comencen a tornar una mica estranyes.

Entro a una sala plena d'ordinadors, els assistents al curs escolten en silenci les explicacions del professor. "Bàsicament podeu manejar tota la edició des d'aquí" explica el professor. M'encamino cap a un seient buit quan la mà del professor

El cinema amb la seva màgia pot suplir els sentits de la vista i l'oïda però no pot substituir pas el gust (ai! Els canapés de na Marta) el tacte o l'olfacte. Aquesta nit he arribat a la conclusió que és millor la celebració del cinema que el mateix cinema



toca el teclat. El temps es congela. Estic al mig de la sala completament immòbil. El professor torna a tocar el teclat i vaig retrocedint a càmera ràpida fins a sortir de nou de la sala. M'estic una estona al terra, mig marejat, sense saber exactament que és el que m'ha passat.

Ho torno a provar. Entro a la sala, el professor continua parlant sense adonar-se de la meua presència i de sobte tot canvia. Em veig a mi mateix caminant a càmera lenta per la sala. Escolt la veu greu del professor com si parlés a trenta dues revolucions. "Poooooeeeeuuu cooontrooolaaar la veeeeellooociiiiiit

ambaaqueesta opcióóóóóó..." i a l'instant següent tot torna a la normalitat. Totes le mirades estan fixes en mi, sobretot quan em veuen sortir a corre curta de la sala. L'edició és sens dubte una de les armes més poderoses del cinema.

DISSABTE, 27 DE MARÇ

Són aproximadament les deu del matí quan arribo a la Fundació "Sa Nostra" per assistir a un altre curs. Aquest es presenta menys estressant que el d'edició. Es tracta d'un taller per a cineastes per aprendre a tractar i comunicar-se amb els actors.

Segons el llibre del festival, corre a càrrec d'un actor canadenc David Nerman. Però, ¿quina és la meua sorpresa quan veig al professor i em trobo amb una cara coneguda? És, ni més ni menys, que un agent del MI6, el servei secret britànic.

Dissimuladament m'apropo a ell com un assistent més al curs. Després de les

presentacions de cortesia li xiuxiuejo a l'orella, "¿Què? ¿Estàs en alguna missió secreta per vostra majestat?" L'home em mira amb cara de no entendre "S'equivoca vostèejo només sóc actor". Jo li faig un somriure amb complicitat i em mesclo entre els assistents al curs, no sense antes xiuxiuejar-li. "No es preocupi pel seu secret. Sóc una tomba".

Certament encara no sé què hi fa un espia britànic fent-se passar per actor, però ja diuen que, a vegades, la realitat és més estranya que la ficció. M'ho dirán a mi que sóc un personatge de ficció.

A la sortida del taller em vaig apropar a un dels assistents per demanar una mica de consell ¿què anar a veure, o què fer?

Es tractava d'un jove d'uns quinze anys que venia, ¡déu ni dò!, d'Armènia. Havia estat convidat pel festival per presentar els seus microcurts (menys d'un minut de duració) Vaig estar parlant amb ell una estona, em va contar coses esferidores de la guerra que havia sofrit el seu país durant quasi deu anys. Els seus curts, em va explicar, pretenien denun-



Els festivals estan pensats per una cosa però serveixen per a una altra. Són com una utopia, que no serveix per assolir-la sinó tan sols per caminar cap a ella



ciar i conscienciar sobre grans temes com la guerra. Gor Baghdassaryan es deia aquell simpàtic armeni, un nom difícil de pronunciar però també difícil d'oblidar.

DIUMENGE, 28 DE MAIG

Era l'últim dia del festival. El punt de trobada és la discoteca art déco on es feia l'entrega de premis del festival. Hi ha un ambient de tranquil·litat i bon rotlló en general.

Hi ha tots els participants a concurs així com els membres del jurat (que ara

recordi un anglès molt educat que es deia Guy Hamilton. Ah sí, i un amb pinta de *macarrilla* que era ni més ni menys que Juanma Bajo Ulloa)

Jo vaig seure com un espectador més i vaig veure com es feien les entregues de premis. Em va agradar veure com gent que fa feina sense un propòsit comercial definit (els curtmetratges no tenen tantes sortides com una pel·lícula) tinguin un reconeixement i certa compensació econòmica. Mai oblidaré la cara homida per les llàgrimes de la actriu Natalie Press (actriu del curtmetratge *Wasp*, gran guanyadora del festival) en rebre els premis.

Definitivament m'ha agradat aquesta experiència del festival i potser hi tor-

ni l'any que ve. Encara que no sé exactament perquè serveixen els festivals. Crec que no es tracta tant de guanyar un premi com d'esser un punt de partida de projectes, un moment de encontre entre amants del cinema, o un trampolí cap a altres coses.

Els festivals estan pensats per una cosa però serveixen per a una altra. Són com una utopia, que no serveix per assolir-la sinó tan sols per caminar cap a ella.

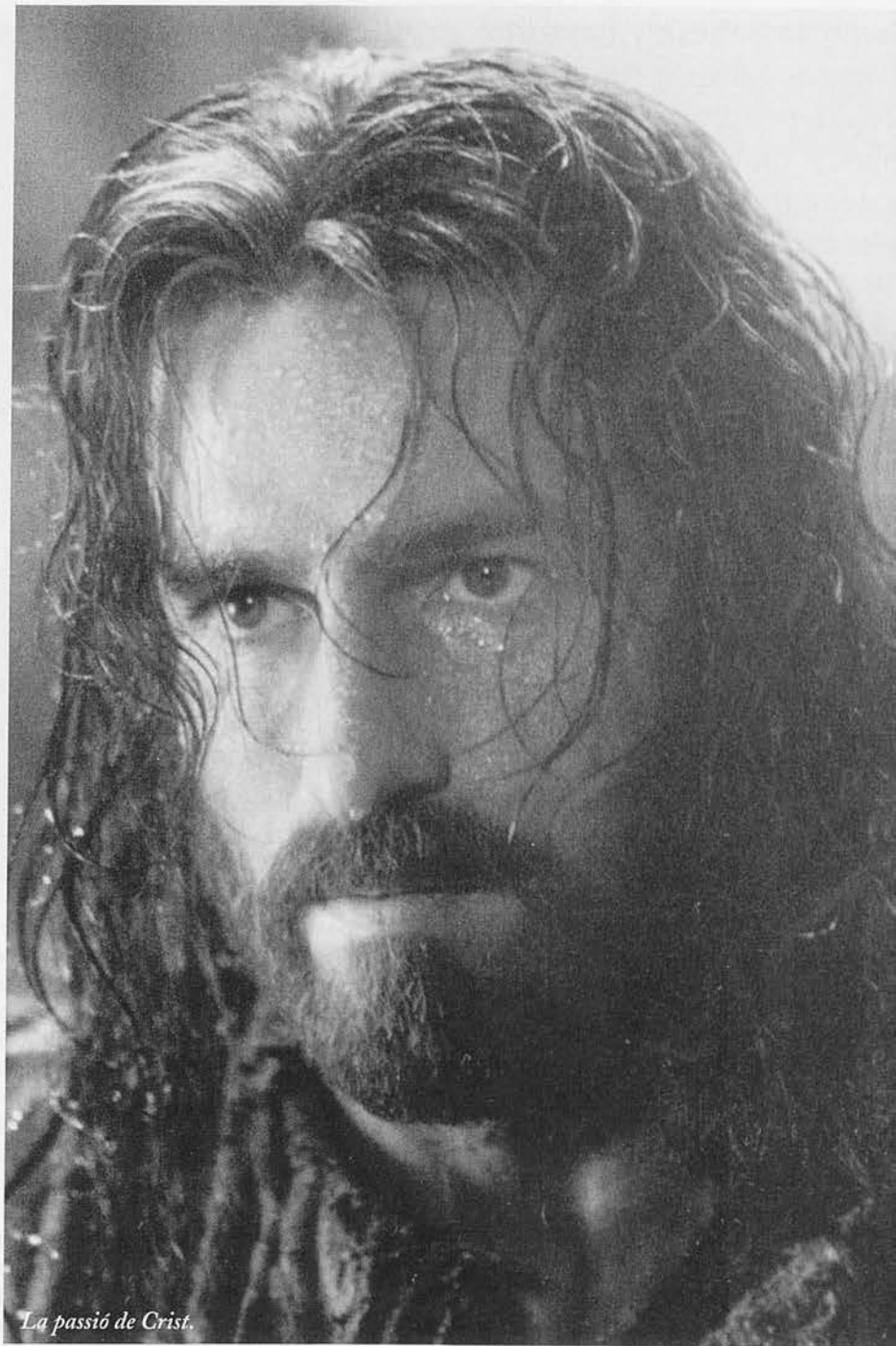
Sigui com sigui, torno a la meua pel·lícula, a la meua bombolla d'irrealitat, el personatges de ficció no en tenim altre. Potser tornir a sortir el pròxim any per veure com va aquest festival, qui sap, aquest món real vostre sempre dona sorpreses. ■



J.C. Romaguera

En els últims mesos la somnolenta actualitat cinematogràfica s'ha vist animada per l'estrena de dues pel·lícules que han aixecat la polèmica, han provocat reaccions extremes i han encaientit els debats cinèfils. Un fet necessari per demostrar que el cinema roman viu. Els causants de tot aquest revolt han estat Quentin Tarantino i Mel Gibson, principals responsables respectivament de *Kill Bill vol.1* i *La passió de Crist*, dues pel·lícules que arrosseguen la controvèrsia —més la segona en tant que el tema que tracta afecta més a la susceptibilitat de l'espectador, sigui quina sigui la seva ideologia religiosa— i que, al cap i a la fi, no tenen absolutament res en comú. Excepte pel que fa, i per la qual cosa ambdues han provocat reaccions tan airades, contrarietats tan enceses, al tractament de la violència. Un tema, aquest, que s'analitza i valora de manera massa superficial, obeint a vegades a una primera impressió, aquella que va lligada a unes anàlisis que no aprofundeixen en la imbricació entre posada en escena i el seu discurs, que no atenen, en definitiva, a l'actitud moral manifestada a través d'una determinada estètica. Aquest fet, al qual els temps actuals són molt proclius —la tendència a recórrer al tòpic, el recurs fàcil al clixé afecten tant la creació cinematogràfica a la seva anàlisi—, ha provocat que, per una banda, es justifiqui l'actitud d'un cineasta com Mel Gibson a l'hora de reproduir les últimes dotze hores de la vida de Jesucrist, i que per l'altra, es crucifixi Quentin Tarantino en el seu intent de fer un homenatge irreverent i paròdic d'un determinat tipus de cinema.

Una vegada vistes tant *La passió de Crist* com *Kill Bill vol.1*, no hi a dubte que estem davant de dues obres que expliciten de manera extrema l'ús de la violència. ¿Ara bé, cal considerar-les pel·lícules violentes des de la mateixa perspectiva, i no em refereixo des del punt de vista temàtic, la qual cosa és òbvia, sinó des d'un punt de vista moral? No qüestionaré que tant Mel Gibson com Quentin Tarantino abusin de la violència explícita, ¿però tenen la mateixa actitud? ¿és aquesta actitud lícita i coherent respecte allò que volen co-



La passió de Crist.

municar?, ¿és aquesta actitud la pertinent a l'hora de contar la història que tenen? Considero que arribats en aquest punt, és quan cal establir les diferències entre una obra i una altra.

Més enllà de la controvèrsia que ha provocat *La passió de Crist*, sobretot entre la població jueva, als quals s'assenyala com a principals responsables de la seva mort, no pel que fa a la pràctica,

però sí en tant que principal inductors, considero que allò que podria resultar interessant de la pel·lícula era el tractament que Mel Gibson ha donat a la reproducció del martiri de Jesucrist. En aquest cas, el director ha optat per una posada en escena estilitzada en les formes i explícitament detallada en el contingut, de manera que podem observar amb elegància, cuidada fotogènia i me-



Kill Bill vol. 1.

surada planificació, però també de manera brutal i evident, a través d'una mirada directa i minuciosa, com el protagonista és assotat i la seva carn arrabassada a conseqüència de les fuetades de cadenes i fulletes que sofreix per part dels soldats romans. Un grau de bestialitat visual difícil de suportar però que respon segurament a la intenció de voler transmetre a l'espectador la mortal tortura, l'odi que va haver de patir Jesucrist per defensar obstinadament les seves idees, per convertir-se en exemple martiritzat de les seves pròpies pregàries —resulta paradoxal que sigui en el rostre de Maria on l'espectador hi troba un mirall que reflecteix de manera molt més eficaç tot el patiment i el dolor.

Però, malauradament, per a Mel Gibson penso que el seu benintencionat i cristià intent esdevé infructuós i, el que és pitjor, contraproduent. Poca cosa queda d'un inicial devot acte d'amor envers el protagonista, d'una glorificació de la seva figura i l'intent de transmetre un missatge sobre la necessitat del

respecte i la solidaritat —de la intenció d'això últim en dubto bastant i de cada vegada més— perquè tot deriva en un ritual de sadisme il·lustrat per vinyetes que expliciten la vexació més brutal i esgarrifosa. De manera que tot es trastoca en un crit rabiós, i amb no poques dosi d'odi, llançat per un cineasta, conegut per la seva ideologia ultraconservadora i la seva radical i estricta pràctica de la fe catòlica, i que no tremola a l'hora d'assenyalar els culpables però que tampoc s'amaga a l'hora de criticar l'actitud blava i condendent de les màxims instàncies de l'església catòlica. El problema és que aquesta ràbia porta al fervent Gibson a la desmesura, a l'exageració i a la morbositat més impúdica, en un acte que, lluny de tenir la capacitat de sublimar la brutalitat, d'aportar una dimensió poètica al dolor i de contribuir amb certa transcendència al martiri, es converteix en un espectacle grotesc el dolor pel dolor. La figura de Jesucrist i el seu sacrifici convertits en un espectacle exhibicionista del do-

lor esdevé en una actitud blasfema i, per tant, contrària al punt de partida de la pel·lícula.

El punt de partida de *Kill Bill vol. 1* no arrossega la dosi de transcendència en la mesura que el seu protagonista no és equiparable a la figura de Jesucrist, de manera que les distàncies entre ambdues pel·lícules, des d'un principi, ja es abismal. Encara que tant una com l'altra són històries d'allò més simples. En aquest cas, *La Novia*, coneguda també com *La Mamba Negra*, decideix iniciar una venjança implacable contra els seus antics companys, els membres d'una banda d'assassins, *Deadly Viper Assassination Squad*, els quals, per ordre del seu cap, Bill, cosiren a trets tots els assistents a la seva boda i l'apallissaren brutalment fins que el Bill mateix li disparà un tret al cap, la qual cosa li provocà un estat de coma durant quatre anys.

A partir d'aquí no cal buscar-hi res més, així com a *La passió de Crist* hi trobem tot un rerefons ideològic, històric, etc., en el film de Quentin Tarantino tan sols hi ro-

Evidentment, que *Kill Bill vol.1* és una pel·lícula violenta, però, al contrari que en el film de Mel Gibson, aquesta no és susceptible d'anar acompanyada de coartades ideològiques ni tampoc esdevé un element contraproduent, contradictori amb l'esperit del propi film



man el buit més absolut, il·lustrat —i a qui és on es pot establir el vincle, i per tant la diferència— al igual que el film de Gibson per una successió de moments de violència explícita i d'allò més gratuïta —bé, gratuïta en principi i si no atemem al discurs referencial, metalingüístic que sí que hi ha en el film—. Sí en un film seguim el trajecte que porta al protagonista des del Muntanya de les oliveres fins a la seva crucifixió, ara podem seguir les passes de la protagonista decidida a consumir la seva venjança. La diferència resideix en el petit detall que les va distanciat i que és la tonalitat que es dona a la violència, i l'aptitud que s'adopta a l'hora de manifestar-la, d'escenificar-la. Igual que *La passió de Crist*, *Kill Bill vol.1* és un caprici que, en aquest cas, ha fet Quentin Tarantino per retre tribut a tota una sèrie de referents cinematogràfics, personals referències cinèfiles que romanen en la seva memòria d'espectador i que l'impulsen a agitar la seva coctelera, a versionar, mesclar i remesclar com si d'un disc-jockey es tractés. Es tracta de fer ci-

nema sobre cinema —aquell que remet directament a Bruce Lee, el *yakuzas*, el *chambara* protagonitzat per dones-guerres, l'*animé* japonès, l'*spaghetti-western*, *La novia vestida de negro* de Truffaut, algunes sèries televisives, etc.—; és a dir un exercici de reciclatge i la posterior elaboració d'un collage cinematogràfic.

El punt de partida d'aquest privat i lúdic artefacte cinematogràfic, dominat per l'estilització formal i una superficial i referencial posada en escena, és, per tant, un tipus de cinema que ha fet de l'ús i l'abús de la violència un dels seus trets estètics, de manera que la pel·lícula de Quentin Tarantino no pot renunciar en allò que s'ha convertit en la principal raó del seu espectacle. Evidentment, que *Kill Bill vol.1* és una pel·lícula violenta, però, al contrari que en el film de Mel Gibson, aquesta no és susceptible d'anar acompanyada de coartades ideològiques ni tampoc esdevé un element contraproduent, contradictori amb l'esperit del propi film.

A més, si a *La passió de Crist* l'exagerada acumulació d'imatges impactants i ferotges adopta un efecte boomerang, a *Kill Bill vol.1* l'exhibicionisme de la violència, l'excés de sang, membres apuntats i altres bestieses va en consonància amb l'origen artificial del film i obeeix, a més, a una clara voluntat per part de Tarantino de configurar una joguina deshiniada i paròdica, una broma cinematogràfica que no te més raó de ser que la de gaudir filmant allò que a un li ve de gust. És curiós que la història d'una cruel venjança es converteixi en un inofensiu espectacle entremaliat, en un acte d'amor envers determinat cinema marginal, mentre que la història sobre una de les figures més emblemàtiques de la Història de la humanitat, paradigma de tolerància, solidaritat i comprensió, es converteixi en el centre d'un espectacle blasfem i contrari a les seves pròpies idees, en un film que ha despertat ànims de venjança. Tot és violència però sense res a veure una amb l'altra. ■

TALLER DE CRÍTICA CINEMATogrÀFICA

¿Quin ha estat el paper de la crítica cinematogràfica? ¿Com es fa una crítica d'un film? ¿d'on procedeixen i sota quines condicions treballen els crítics? L'objectiu d'aquest taller és aportar una visió general de la crítica cinematogràfica, tant en les seves dimensions teòrica i històrica com pràctica. Així es revisaran els moments més significatius de la història de la crítica cinematogràfica, els pressupostos teòrics de les principals tendències i les circumstàncies que envolten en l'actualitat la labor crítica en els mitjans de comunicació. Però, sobretot, s'intentarà desenvolupar una autèntica labor de taller que inclourà la revisió de diferents exemples històrics i actuals, la comparació de diferents models crítics, la comparació entre crítiques diverses sobre un mateix film, la realització d'exercicis pràctics sobre algunes pel·lícules proposades específicament per al taller o sobre altres estrenes d'actualitat, la redacció de diversos formats crítics.

Per tot això, el taller combinarà les sessions teòriques i pràctiques, es convidarà alguns crítics en actiu, amb els quals s'obrirà un espai d'informació, de debat i d'introducció a la labor crítica en el camp cinematogràfic.

Director del taller: José Enrique Monterde (professor de la Universitat de Barcelona i president de l'ACCEC)

Durada: 40 hores

Programa

A. De la teoria a la praxi crítica

1. La funció de la crítica

1.1. Bases antropològiques i institucionalització de la funció crítica. **1.2.** Objecte i sen-

tit de la crítica artística. **1.3.** La crítica com a discurs. **1.4.** La crítica davant dels paradigmes culturals: psicoanàlisi, marxisme, fenomenologia, estructuralisme, semiologia, deconstruccionisme. **1.5.** Metacrítica i autocrítica. **1.6.** La crítica davant la història: la fortuna crítica.

2. Fenomenologia de la crítica

2.1. La crítica com a mediació: informació, opinió i pedagogia. **2.2.** La crítica com a valoració: axiologia de l'art. **2.3.** La crítica com a interpretació: hermenèutica de l'art. **2.4.** La crítica com a experiència: asagística. **2.5.** La crítica com a creació: estètica. **2.6.** La creació com a crítica: metallenguatge. **2.7.** La crítica com a accés a la professió cinematogràfica.

3. La praxi crítica

3.1. La personalitat del crític cinematogràfic: orígens, formació i objectius. **3.2.** Les condicions professionals de la crítica de cinema. **3.3.** El crític com a expert/portaveu/interlocutor. **3.4.** Crítica i mitjans de comunicació: premsa, ràdio, televisió, internet i altres mitjans. **3.5.** Crítica, mercat artístic i indústries culturals. **3.6.** Pràctica artística i pràctica crítica. **3.7.** Informació i publicitat versus crítica de cinema. **3.8.** Els suports de la crítica: mitjans generals i mitjans especialitzats. **3.9.** Gèneres en la premsa especialitzada cinematogràfica. **3.10.** La repercussió de la crítica cinematogràfica.

B. Història de la crítica cinematogràfica

1. Orígens i primers temps

1.1. El naixement de la crítica cinematogràfica a Europa i als Estats Units. **1.2.** La crítica avantgardista dels anys vint: de Delluc a Moussinac. **1.3.** Les primeres revistes especialitzades a França i Itàlia. **1.4.** Els pri-

mers passos de la crítica de cinema a Espanya: Piqueras i *Nuestro Cinema*.

2. L'època d'or de la crítica cinematogràfica

2.1. *Bianco e Nero* i *Cinema* en la gènesi del neorealisme. **2.2.** Les revistes especialitzades britàniques: *Sight & Sound* i altres. **2.3.** El panorama crític francès en la postguerra mundial: *La Revue du Cinéma* i *L'Ecran Français*. **2.4.** El desenvolupament de la filmologia i les seves conseqüències en la crítica de cinema. **2.5.** André Bazin i *Les Cahiers du Cinéma*. **2.6.** Les respostes: *Positif* i les altres revistes franceses dels cinquanta als setanta. **2.7.** Guido Aristarco i *Cinema Nuovo*. **2.8.** El decurs de la crítica britànica: *Movie* i altres revistes. **2.9.** Els grans noms de la crítica cinematogràfica als Estats Units: Andrew Sarris, Penelope Houston, Jonas Mekas. **2.10.** La crítica cinematogràfica a l'Espanya dels quaranta (*Primer Plano*, *Fotogramas*) i cinquanta (*Objetivo*, *Cinema Universitario*, *Revista Internacional del Cine*). **2.11.** *Cahierisme* versus compromís: la polèmica *Film Ideal/Nuestro Cine*.

3. Transformacions en la crítica cinematogràfica contemporània

3.1. L'evolució de *Les Cahiers du Cinema*. **3.2.** La crítica radical: *Cinéthique* i *Ça*. **3.3.** Les repercussions del model radical a altres països: Gran Bretanya, Itàlia, Espanya. **3.4.** El panorama de la crítica especialitzada als Estats Units: *Film Quarterly*, *Cineaste*. **3.5.** Les revistes espanyoles de crítica: *Dirigido por...*, *Cinema 2002*, *Contra-campo*, *Casablanca*. **3.6.** Cinema/història i història del cinema: *Les Cahiers de la Cinématheque*, *Film History*, *Historical Journal of Film, Radio & TV*. **3.7.** Més enllà de la crítica: l'assaig, la història i la teoria (*Screen*, *Hors-Cadre*, *Traffic*, *CinémaAction*, *Iris*, *Vertigo*, *Cinema e Cinema*, *Archivos de la FilMOTECA*, *Nosferatu*.)

Dates

Del 15 al 24 de juliol

Horari

De les 17 a les 21 hores

Inscripció

Centre de Cultura "SA NOSTRA"
C/ Concepció, 12
Tel. 971725210
Palma 07012
Matrícula: 100 euros



MATTOTTI _ ESTANÇA OCULTA _

Sala Gran
Centre de Cultura "SA NOSTRA"

c/ Concepció 12, Palma de Mallorca Tel. 971 725 210

del 13 de maig
al 30 de juliol
de 2004

Horari:

de dilluns a divendres,
de 10:30 a 21 hores
dissabtes, de 10:30
a 13:30 hores

Fundació
"SA NOSTRA"

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS





Les pel·lícules del mes de maig

A les 18.00 hores

Cicle Còmic, Música i Cinema

5 DE MAIG

Tarzán de los monos (1932-VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1932

Títol original: *Tarzan the Ape Man*

Producció: MGM

Director: W.S. Van Dyke

Guió: Cyril Hume

Fotografia: Clyde De Vinna i Harold Rosson

Música: George Richelavie

Muntatge: Tom Held i Ben Lewis

Intèrprets: Johnny Weissmuller, Neil Hamilton, Maureen O'Sullivan, C. Aubrey Smith

19 DE MAIG

Superman III (1983-VE)

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1983

Títol original: *Superman III*

Producció: Dovemead/Cantharus

Director: Richard Lester

Guió: Jerry Siegel, Joe Shuster, David i Leslie Newman

Fotografia: Robert Paynter

Música: Giorgio Moroder i Ken Thorne

Muntatge: John Victor-Smith

Intèrprets: Christopher Reeve, Richard Pryor, Jackie Cooper, Marc McClure

12 DE MAIG

Supergirl (1983-VE)

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1983

Títol original: *Supergirl*

Producció: Cantharus/Ilya Salkind

Director: Jeannot Szwarc

Guió: David Odell

Fotografia: Alan Hume

Música: Jerry Godsmith

Muntatge: Malcolm Cooke

Intèrprets: Faye Dunaway, Helen Slater, Peter O'Toole, Mia Farrow

26 DE MAIG

Dick Tracy (1990-VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1990

Títol original: *Dick Tracy*

Producció: Touchstone/Silver Screen Partners IV

Director: Warren Beatty

Guió: Jim Cash, Jack Epps Jnr

Fotografia: Vittorio Storaro

Música: Danny Elfman

Muntatge: Richard Marks

Intèrprets: Warren Beatty, Charlie Korsmo, Glenne Headly, Madonna, Al Pacino, Dustin Hoffman, Charles Durning, Paul Sorvino





Les pel·lícules del mes de maig

A les 20.00 hores

Cicle Welles-Tsukamoto

5 DE MAIG

Tetsuo II: Body Hammer (1992-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Japó, 1992
Títol original: *Tetsuo II: Body Hammer*
Director: Shinya Tsukamoto
Guió: Shinya Tsukamoto
Fotografia: Fumikazu Oda, Shinya Tsukamoto, Katsunori Yokoyama
Música: Chu Ishikawa
Muntatge: Shinya Tsukamoto
Intèrprets: Nobu Kanaoka, Iwata, Keinosuke Tomioka, Sujin Kim

12 DE MAIG

Bullet Ballet (1998-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Japó, 1998
Títol original: *Bullet Ballet*
Producció: Igarashi Maison
Director: Shinya Tsukamoto
Guió: Shinya Tsukamoto
Fotografia: Shinya Tsukamoto
Música: Chu Ishikawa
Muntatge: Shinya Tsukamoto
Intèrprets: Hisashi Igawa, Sujin Kim, Kirina Mano, Takahiro Murase

Cicle Cinema i Comunicació

19 DE MAIG

Primera Plana (1974-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1974
Títol original: *The Front Page*
Producció: Universal
Director: Billy Wilder
Guió: Billy Wilder i I.A.L. Diamond
Fotografia: Jordan S. Cronenweth
Muntatge: Ralph E. Winters
Intèrprets: Jack Lemmon, Walter Matthau, Carol Burnett, Susan Sarandon, Vincent Gardenia

26 DE MAIG

Vatel (2000-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 2000
Títol original: *Vatel*
Producció: Roland Joffé
Director: Roland Joffé
Guió: Jeanne Labrune i Tom Stoppard
Fotografia: Robert Fraisse
Música: Ennio Morricone
Muntatge: Noëlle Boisson
Intèrprets: Gérard Depardieu, Uma Thurman, Tim Roth, Julian Glover





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.

CIBERESPACI
jove

CiberEspai. Centre OCIMAX. S1

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

B A E A R S
jove

Fundació
"SA NOSTRA"