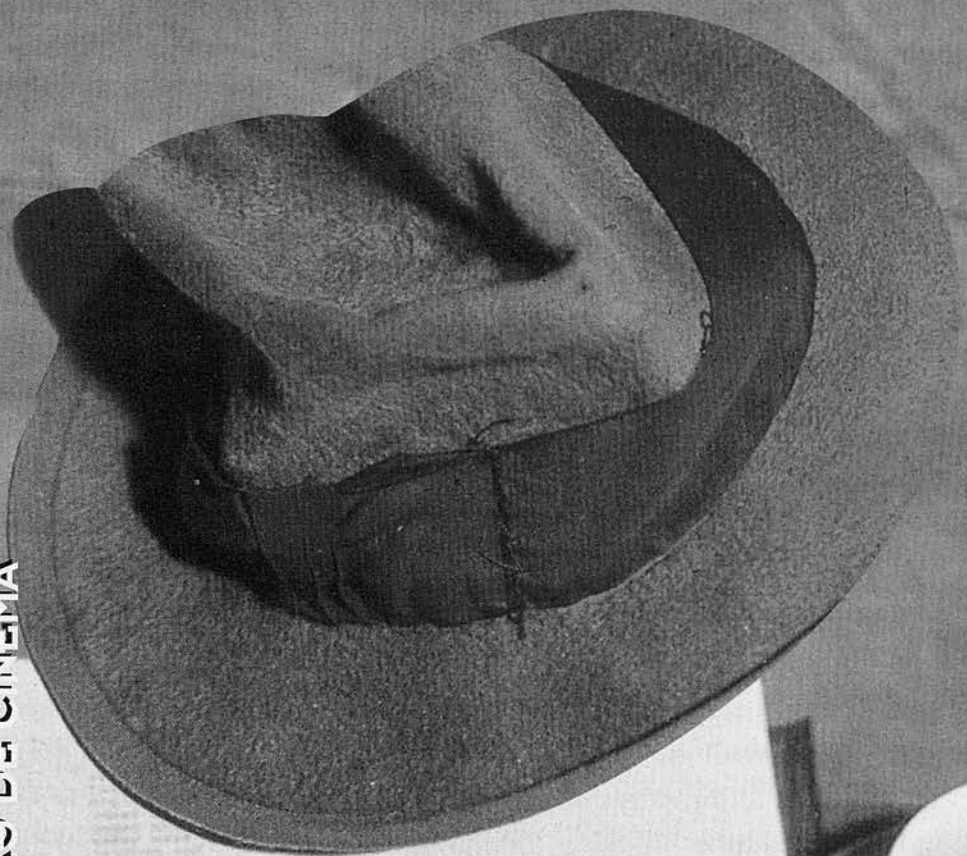


Núm. 105
Setembre
2004

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA



Cicle Lang/von Harbou

SA
NOS
TRA

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	Les dones en el cinema de poble	15 i 16	L'última pel·lícula de la Història del Cinema	28
Patrice Wymore Flynn des de Jamaica evoca Mallorca. La viuda d'Errol Flynn prepara les memòries	4 a 7	Marlon Brando: una icona existencial	17	Wilbur se quiere suicidar: Una mirada femenina, i nòrdica, sobre la mort i l'amor	29
per Jaume Pomar		per José Enrique Monterde		per Joan Obrador	
Fahrenheit 9/11. La recuperació del documental compromès	8 i 9	Flashback dels anys setanta	18	Crònica de cine	30 i 31
per Antoni M. Thomàs		per Francesc M. Rotger		per Martí Martorell	
Fritz Lang ens porta a la lluna	10 i 11	Las tres luces	19	Sempre ens quedaran les barraques de fires	32
per J.C. Romaguera		per Ramon Freixas		per Raimon Rodríguez	
Al mestre Enrique Escobar, in memoriam	12 i 13	La tristesa d'Anarene (I). Anarene (Texas), 1951	20 a 23	José Giovanni, un cas singular al cinema francès	33
per Házael González		per Gabriel Genovart		per Antoni Roca	
M, de Fritz Lang	14	Estiu 2004: estiuellant	24	Cinema a "SA NOSTRA"	34 i 35
per Xavier Flores		per Házael González		Les pel·lícules del mes de setembre	
		L'etapa alemanya de Fritz Lang	25 a 27		
		per Iñaki Revesado			

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Setembre 2004. Núm. 105

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).

ELS CINEMES DE CADA DIA MOREN MÉS JOVES

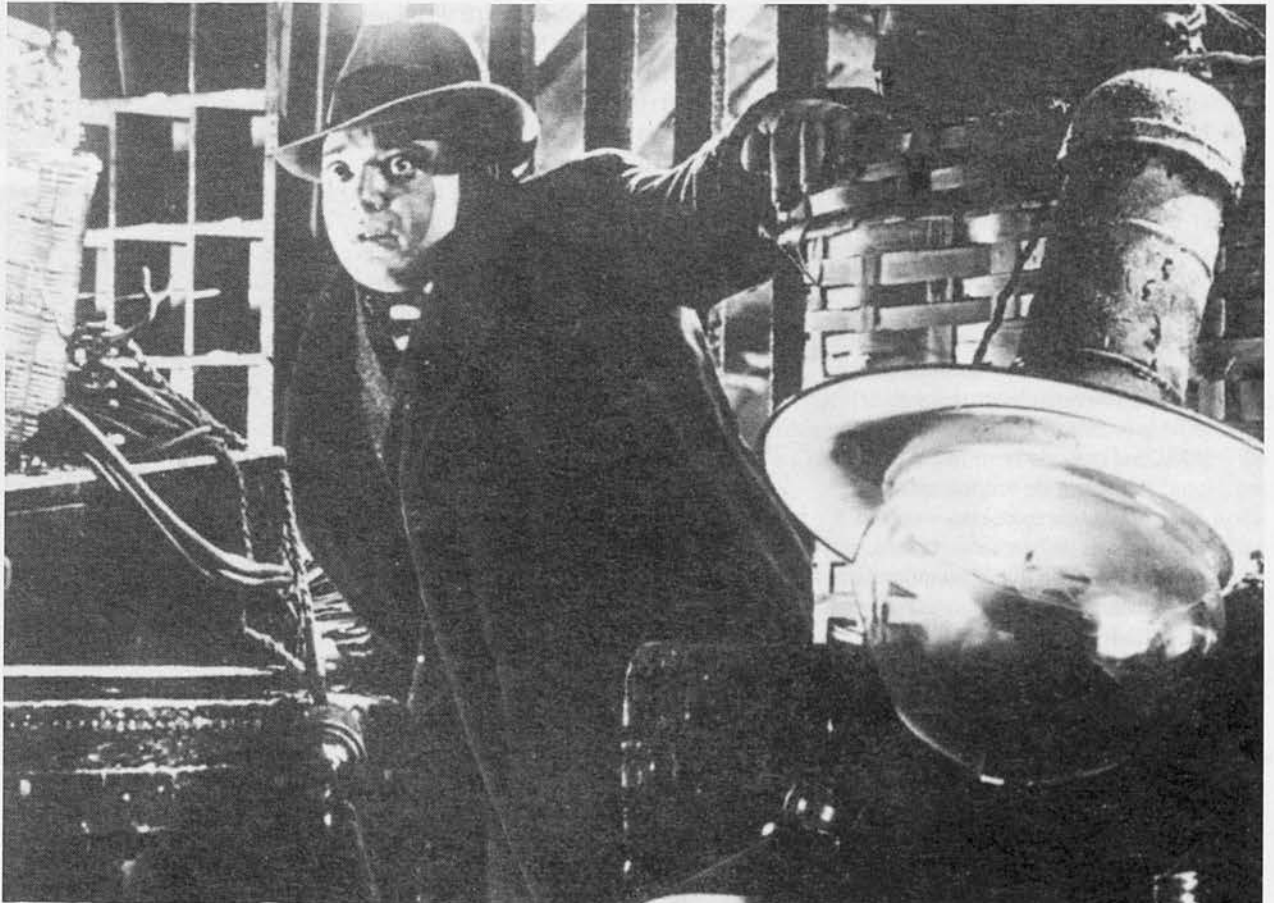
*Here's to you Nicola and Bart
Rest forever here i our hearts
The last and final moment is yours
That agony is your triumph!*

Joan Baez i Georges Moustaki feren dues diferents i magnífiques versions d'una mateixa cançó, música d'Ennio Morricone i lletra de la pròpia Joan Baez. Era la història de Sacco e Vanzetti, dues víctimes de la injustícia i de la repressió sindical a la Nordamèrica dels anys vint. Amb la pel·lícula que féu *Giuliano Montaldo* basada en aquells fets obriren portes l'any 1978, gairebé la víspera del primer de maig, els Chaplin, unes sales esdevingudes aules durant la dècada dels vuitanta. S'han acabat les 12 hores de terror i altres programacions especials, continua l'esponjament urbà pel que fa a llevar cinemes del centre de la ciutat a favor d'activitats més productives.

La pausa estival ens deixa altres pèrdues més que significatives. S'ha apagat la llum prodigiosa de *Nino Manfredi*, protagonista igualment d'aquell *Verdugo* mig mallorquí de *Luis García Ber-*

langa. També el rostre impenetrable, però força expressiu, de *Marlon Brando*, ha dit adéu a la vida per fer-se encara més viu a partir d'ara a les pantalles, com si el K2 o qualsevol altre cim mític s'hagués fet encara més inaccessible. Finalment, *Ángel Fernández Santos* també ha rodat clau i ha tancat el finestró de la crítica a través del qual ens transmetia els seus coneixements cinematogràfics. Enmig de tant de dol, el combat desigual que enfronta *Michael Moore* a *George Bush* continua endavant. A final d'any en parlarem.

Les portes del Centre de Cultura romanen obertes el mes de setembre per oferir un cicle de *Fritz Lang*. Quatre pel·lícules: *Las tres luces*, *La mujer en la luna*, *M el vampiro de Düsseldorf* i *El testamento del doctor Mabuse*, totes elles amb la mateixa signatura al guió, la de *Thea von Harbou*. El capvespre dels dimecres.





Patrice Wymore Flynn des de Jamaica evoca Mallorca. La viuda d'Errol Flynn prepara les memòries



Jaume Pomar

L'aplec havia de tenir lloc a l'oficina de la seva granja, a Boston Bay, prop de Port Antonio, però una cridada en el darrer moment substituïx el lloc de la cita per l'Hotel Trident, no molt lluny de la paradisiaca platja de Frenchman's Cove. Pareix un hotel fantasma, perquè en els primers minuts no vàrem veure ni una ànima. Damunt la gespa d'una esplanada, hi passegen a pler els paons i una manada de coloms aixeca el vol cap al blau de l'aire. El cel és lluminós, límpid, sota una llum esplèndida. Un canó dirigit cap a l'horitzó i alguns mobles anglesos d'estil pareixen advertir que, en altre temps, allò va ser una mansió colonial de categoria. Només se sent la remor del vent entre els arbres. Els cocoters decoren el jardí davant nosaltres, que ens hem situat davall dels arcs de fusta d'una glorieta, pintats de verb obscur. Un cambrejor jamaicà, educat i distant, ens ha servit cafè en una taula de ferro forjat, poc abans de l'arribada de Patrice, que duu texans, camisa de color rosa i un mocador al cap, del mateix color. Al fons, el mar té colors de la nit blava mironiana. *Mistress Flynn* narra succintament els seus inicis com a actriu.

—Una vocació primerenca?

—Vaig néixer a Miltonvale, un petit poble de Kansas, en el centre dels EUA. Mumare era pianista i cantant, i havia

fet concerts. Mon pare es dedicava a negocis diferents, entre els quals una distribuïdora cinematogràfica. La vocació inicial em va inclinar a seguir els passos de mumare, encara que ningú no m'hi va empènyer. Després, la vida m'ha duit a ser una dona de negocis, com mon pare. Vaig començar a estudiar música i ball, i, als dos anys, vaig resultar ser una alumna aplicada. Varen pensar que ja tenia talent i em varen donar un primer treball eventual, a Nova York. Després vaig passar a Broadway com a actriu, cantant i ballarina. Una caça talents que treballava per a la Warner Bros em va veure actuar i vaig ser contractada per la productora. Na va ser gens fàcil, treballar en els estudis cinematogràfics. A més, jo mai no vaig voler actuar en el cor, perquè sabia que sortir-ne era sempre molt difícil. El meu primer film va ser *Té para dos* (Tea for Two), un musical amb Doris Day, el 1950. Després varen decidir que seria la primera estrella de la Warner Bros. Vaig rodar el segon film, *Montañas Rocosas* (Rocky Mountain), el mateix any, amb Errol Flynn. I així el va ser com conèixer.

—Un *feeling* immediat?

—No, en absolut. No va ser allò que Espanya anomenen *flechazo*, no va tenir res a veure amb l'amor a primera vista. Aleshores, m'interessava més la meua carrera que no viure romanços. La pel·lícula es filmava a Nuevo Méjico i, la veritat, no havia vist les pel·li-



Errol era un home enormement vitalista, sempre mogut per una gran curiositat. Podia sentir-se igual de bé en el palau de Buckingham, en la carretera o bevent amb els mariners



Patrice en una festa a Mallorca fotografiada per Josep Planas.

Dos esplèndids paons a l'Hotel Trident de Port Antonio.



cules d'Errol ni m'agradava particularment com a actor. Jo no sabia res dels personatges que havia interpretat: el capità Blood, Robin Hood, el general Custer... En el temps de descans, durant la filmació, vàrem tenir els primers contactes i vàrem començar a ser amics. He de dir que vaig anar coneixent poc a poc l'home que era en realitat: intel·ligent, sensible, amb sentit de l'humor. Li agradaven les bromes, però alhora era un tímid que sabia estar per damunt de la timidesa.

—En el seu recent llibre de memòries, Mauren O'Hara diu que era un gran professional, bon company de rodatge i simpàtic, però que, a partir de les cinc de la tarda, l'alcohol li impedia seguir treballant?

—La veritat és que, en aquella ocasió, mai no vaig veure que begués en excés.

—Eren els temps en què vós i el ell dejunàveu salmó tots els matins?

—Efectivament. I ens vàrem casar aquell mateix any, el 1950. El matrimoni civil va ser a Mònaco i el religiós, segons el ritus luterà, a Niça. En qualsevol cas, vós ja sabeu que, a França, la cerimònia oficial és la boda pel civil, i que el matrimoni per l'església és merament representatiu.

—Primera estada a Mallorca?

—Poc després, a bord del iot Zaca, de color negre, amb un pal de messana de trenta metres, arribau a Mallorca.

Era el mes de desembre de 1950. La nostra lluna de mel va ser a Mallorca, perquè a França ja havia arribat el mal temps. Viatjàvem cap a Jamaica, on ja no havia estat mai encara, i tot d'una que vàrem arribar a la meravellosa illa mediterrània ens en vàrem enamorar. Aquelles dues setmanes a Mallorca varen ser meravelloses, inoblidables. Vàrem continuar el viatge i, a Tànger, ens varen cridar perquè tornàssim a Hollywood, on ens esperaven amb el salmó preparat per tenir la seguretat que tornariem. El Zaca va romandre amarrat al norai del Club Nàutic de Palma durant quatre anys. Després, quan vàrem tornar, vàrem viure un temps a Illetes, en es Molí, mentre el vaixell era a les drassanes per arreglar-lo. Els nostres amics a l'illa eren Gaby i Jim Mackenmor, Adam



Pat Wymore i Jaime Pomarall, Hotel Trident de Port Antonio (Jamaica).



La viuda d'Errol Flynn és, a Jamaica, una dona de negocis.



Pat Wymore i Mercedes Ochoa.

Genetti, que era el meu professor de cant, i Pedro de Córdoba, ballarí de flamenc. M'agradava com ballava i vaig anar amb ell a Las Vegas. Vàrem interpretar un número en el qual combinàvem el ball de flamenc amb un espectacle de cabaret.

—Allletes, vora l'Hotel Albatros, una pedra amb una inscripció recorda que vàreu viure allà. També és d'aquell temps, crec que el 1957, un recital amb l'Orquestra Simfònica de Palma, en el Teatre Principal, sota la direcció del mestre Ekitay Ahn, i fins i tot una sessió de ball mallorquí que vós mateixa vàreu oferir al Club Nàutic.

—El recital de cant no va sortir tan bé com hagués volgut. El ball de bot el vaig aprendre observant les actuacions dels grups folklòrics de Mallorca. El vaig adaptar, a la meua manera. En aquells anys 50, freqüentàvem la nit de la Plaça Gomila: Tito's, El Patio, Joe's... També navegàvem per platges meravelloses, només accessibles per mar. Record que em varen ensenyar a fer un forn a la platja: un forat a l'arena que es tapava amb una pell de plàtan... Li asseguro que, d'aquell temps a Mallorca, en guard una imatge de felicitat completa.

—¿Com definiríeu el caràcter d'Errol Flynn?

—Era un home enormement vitalista, sempre mogut per una gran curiositat. Podia sentir-se igual de bé en el palau de Buckingham, en la carretera o bevent amb els mariners. Vora meu, la seva vocació era escriure. Va publicar dues novel·les i una autobiografia.

—Va morir el 1959, al Canadà, crec.

—A Vancouver. Era allà per fer uns tràmits relacionats amb el iot. Havíem tengut una filla, que va morir fa cinc

anys. És molt trist. M'alegra més poder dir que tenc un nét, Luke Flynn, que també fa pel·lícules i té ja un cert èxit.

—Darreres pel·lícules d'Errol Flynn?

—El 1957, Errol Flynn va rebre l'ofertament de filmar amb Henry King *The sun also rises*, la novel·la d'Ernest Hemingway, mal traduïda al castellà com a *Fiesta*, quan el títol correcte hauria de ser *El sol també sale*. Els companys de repartiment eren Tyrone Power i Ava Gardner, però crec que ell no volia fer aquest treball.

Efectivament. Vaig insistir perquè acceptàs aquest paper, que després va ser una de les seves millors interpretacions. Va faltar molt poc per ser nominat a l'Oscar. Després encara va filmar *Las raíces del cielo*, amb Juliette Greco. Aleshores, alternàvem la residència a Mallorca i a Jamaica, on érem propietaris d'una illa, Navy Island, a Port Antonio. Era el nostre jardí i vivíem al iot. No hi havia ningú més, a l'illa. Un poc a l'estil de Robinson Crusoe.

—Una actitud davant la vida?

—S'ha parlat molt, probablement amb poc fonament, de la ideologia política d'Errol Flynn. Fins i tot algun biògraf va elaborar una espècie de llegenda negra apuntant suposades simpaties nazis...

Això m'ha fet molt de mal. No és cert; ell ja era mort i no es va poder defensar. Puc dir que no era un home d'esquerres. Es guiava sobretot per una curiositat insaciable. Li agradava ser allà on eren els conflictes, amb un desig de trobar la veritat. Crec que cercava la humanitat en l'home. A Espanya, per exemple, quan li parlaven de la Guerra Civil no ho entenia.

—Possiblement vos sorprendreu si li cont que, a principis de 1937, apareix el



Si qualche dia me'n vaig d'aquí, tornaré a Mallorca. Guard un excel·lent record de la darrera visita que vaig fer-hi, l'agost de 1985. Però no sé si algun dia m'hi podré retirar

nom d'Errol Flynn firmant un moviment d'adhesió a la causa republicana, juntament amb Charles Chaplin, els germans Marx, Bette Davis, Clark Gable, Gary Cooper, Marlene Dietrich i la seva primera esposa, Lily Damita, entre molts d'altres.

—Aleshores jo era només una nina. Sé molt poc del seu primer matrimoni i del segon, amb Nora Eddington. L'home que jo vaig conèixer era apolític. Teníem qualche amiat amb Ronald Reagan, l'expresident americà que acaba de morir. Ronald sempre ens parlava de política i d'història política, però Errol no el seguia.

Tenc vagues notícies d'una foto que no he vist. Segons pareix, el gener de 1959, quan triomfa a Cuba la revolució castrista, Errol Flynn i Hemingway estan amb Fidel, Raúl i Ernesto Guevara, els líders del nou règim.

Passàvem, de tant en tant, llargues temporades a Cuba. Una amic nostre era un propietari a l'illa, i crec recordar que Errol hi va anar per veure si el seu amic estava bé. Quan va tornar de Cuba, va fer declaracions per a un canal de televisió nord-americà en què va dir que el castrisme era comunisme pur. Recordau que, en aquells moments, Fidel Castro intentava encara ser amable, guanyar-se la simpatia i la confiança dels EUA. I pareix que ho estava aconseguint, perquè tothom se'n va burlar, d'Errol. Creien que s'equivocava, però aviat es va veure que no era així.

—I vós, Patrice, ¿teniu alguna tendència política?

—Sí, la democràcia és la meua ideologia. Però pens que, en alguns llocs, no pot funcionar, em referescals llocs en què la població és massivament analfabeta.

—¿No vos ha temptat contreure un segon matrimoni?

—Sí, diverses vegades, hi he estat molt a prop. Però, en el darrer moment, no ho he fet. Potser m'hagués agradat, no ho sé, segurament no ha aparegut l'home oportú.

—El cinema ja queda molt enrere per a la dona que sou avui, grangera a Jamaica?

—Així és. A Boston Bay tenc una granja amb cavalls, vedells, cocoters, pebre



Errol i Patrice.

vermell. Treballen ara amb mi cinquanta persones; altres temps han estat més. És un treball que m'absorbeix moltíssim. Estic preparant el meu primer llibre. Són les meves memòries; de moment, vaig per la meitat.

—¿Jamaica és la residència definitiva?

—Si qualche dia me'n vaig d'aquí, tornaré a Mallorca. Guard un excel·lent record de la darrera visita que vaig fer-hi, l'agost de 1985. Però no sé si algun dia m'hi podré retirar. Sempre tenc nous projectes, com ara un hotel ecologista a la me-

va propietat, amb golf, cavalls, tennis, torneigs, bicicleta. Serà un petit poble, però no sé quan podré realitzar aquest desig.

En el moment d'acomiar-nos, Patrice escriu en anglès la següent anotació en el meu quadern: "El meu amor a Mallorca. Estic molt agraïda per haver passat moments increïbles i feliços en el Paradís Balear de Mallorca."

També, per a mi, Jamaica ha estat un paradís inoblidable. Crec que tornaré tan aviat com pugui.

En aquest cas beurem un rom per celebrar-ho. ■



Fahrenheit 9/11. La recuperació del documental compromès



Antoni M. Thomàs

El gènere del documental cinematogràfic resta des de fa temps limitat a la pantalla televisiva, és a dir, a produccions pensades només per a la TV i per tant, atesos els criteris que per tot arreu imperen en aquest poderós mitjà, resta circumscribit a temàtiques històriques o pseudo-històriques, zoològiques, naturalistes, didàctiques, pedagògiques i un llarg etcètera, capaç tant de donar bons resultats com d'empobrir-los, de manera que el documental és concebut, d'acord amb els estils imperants, com una mena de *reader digest* de la imatge, destinat al consum massiu i superficial a partir de l'acritisme.

Fins fa ben poc, el documental tenia pràcticament perduda la capacitat de reflectir una realitat passada o present a través del compromís del seu autor, la qual cosa és possible que expliqui alguns dels motius de la seva decadència,

tant com el seu atansament entre les parets d'una pretesa asèpsia expositiva.

Perquè és cert que la televisió, primera i pràcticament única compradora, exhibidora i productora del documental, ha vingut imposant els seus criteris, en bona part basats, precisament, en rebutjar de manera radical el compromís evident o només insinuat del cineasta, si no té garantia de recolzar-se en els valors establerts, en les idees conservadores o en els fonaments més convencionals, i això tant pel que fa als estils i formes narratives com i en especial, als continguts i temàtiques exposades. Hi podem afegir també la dictadura que imposa el cinema de consum, per a obtenir una realitat que explica que en les dues darreres dècades el documental cinematogràfic, com a gènere major i de gran trajectòria, hagi restat com una mena de *rara avis* en el panorama general de l'exhibició cinematogràfica en el nostre país.

Però vet aquí que en els darrers dos anys, aquesta realitat ha començat a

canviar i ara el documental és un gènere que provoca enceses polèmiques (*La Pelota vasca*, de Júlio Médem), que escandalitza (*Comandante*, d'Oliver Stone), que convida al debat (*En Construcción*, de José Luis Guérin), que promou incisives reflexions (*Bowling for Columbine*, de Michael Moore) i que en definitiva fa parlar el públic, els espectadors, com si ens trobéssim de cop i volta en els anys en els quals el Cinema suscitava alguna cosa més que la simple, individual i passiva contemplació, com sol passar ara.

En cada cas, i també en altres no esmentats aquí, estic convençut que allò que remou l'esperit del públic és la temàtica contada, sens dubte, sí, però amb el concurs directe de l'autor, que cerca l'objectivitat a partir dels fets narrats, sense recolzar-se en les idees preconcebudes que imposen els diversos i poderosos interessos aliens a l'obra. És el renéixer del concepte del compromís des de les mateixes cendres, feliçment



Moore és un cineasta que extreu el material de molt diverses fonts, usant de molts diversos i de vegades contradictoris estils narratius, que no s'atura gens ni mica a l'hora de mesclar les imatges de la càmera en el carrer amb escenes de vells films, a l'hora d'usar d'imatges prèviament divulgades per la televisió en els seus noticiaris, amb aquelles altres que ell mateix ha captat in situ



encara tèbies, a què l'havia reduït la foguera del *share* d'audiència, les exigències del cinema de consum i també, per què no dir-ho, l'onada de neoliberalisme cultural en la qual estem submergits des de fa temps, i per molts d'anys, sembla.

Un exemple més i definitiu d'aquesta feliç i reeixida recuperació del documental com obra autònoma i clarament implicada, el tenim ara amb el *Fahrenheit 9-11* del ja citat cineasta inclassificable, iconoclasta i efectivament compromès, Michael Moore, que irònicament amb tan encertat títol parafraseja la novel·la breu de l'escriptor de ciència-ficció el també nord-americà Ray Bradbury, peça literària convertida en excel·lent pel·lícula per François Truffaut, allà per la dècada dels anys 70, anys de compromís, per cert.

I és que poques vegades s'ha vist a la pantalla gran, o simplement, poques vegades s'ha vist una denúncia més autèntica, més demolidora, més lúcida,

sobre un poder polític concret i actual en un lloc i en unes circumstàncies determinades provocades, en aquest cas, per una tragèdia interna (els atemptats terroristes de l'onze de setembre als EEUU) i una tragèdia exterior (la guerra de l'Iraq desencadenada per l'administració Bush).

No es pot dir que a *Fahrenheit 9-11*, el seu director, productor i guionista Michael Moore vagi de bromes. Ni prop fer-hi. Com a màxim, una incisiva ironia, que talla com un afilat ganivet, impregna de dalt a baix tot el film. I mentre la seva càmera desfà en mil bocins la imatge dia a dia construïda del president del país més poderós de la Terra. Quasi res! I furga en els ocults jocs d'interessos que s'amaguen rere els fets posteriors, i els anteriors, a aquell bestial atemptat terrorista. La seva càmera, com si es tractés d'un documental entomològic, avança per entre els corredors del laberint que formen les inconcessibles motivacions de la guerra de

l'Iraq i les seves conseqüències sobre la població, esventra la imatge fabricada i continuament alimentada del país amenaçat, desvetlla i prova les ocultes connexions d'interessos financers, amb noms i llinatges i rostres, frases, actituds i decisions, i passeja per entre els ciutadans, subjectes i objectes de les campanyes publicitàries dirigides a mantenir-los en un permanent estat de tensió, de patriotisme ximple i estúpid amb el qual es tracta de justificar la guerra.

¿Qui ha gosat mai dir tant i tan críticament contra l'obscuritat d'un poder actual, mundial i omnipresent i en la plenitud del seu exercici? Ningú que jo sàpiga. Davant un documental com aquest, cau el cinema de ficció, cau l'argument, i cau la fàbrica de somnis, sortosament només durant el temps que es perllonga la vivisecció, durant el temps que hem redescobert la força del llenguatge cinematogràfic quan transita pels camins de la veritat i és usat per qui la reconstrueix passa a passa, sense suborns, de manera implacable per a llançar-la a més i de pas, contra els *mass-media* addictes al poder establert, contra aquells que usen de la imatge per a falsificar el present.

I no es pot dir que Moore sigui un exquisit a l'hora de compondre el seu al·legat denunciador. És un cineasta que extreu el material de molt diverses fonts, usant de molts diversos i de vegades contradictoris estils narratius, que no s'atura gens ni mica a l'hora de mesclar les imatges de la càmera en el carrer amb escenes de vells films, a l'hora d'usar d'imatges prèviament divulgades per la televisió en els seus noticiaris, amb aquelles altres que ell mateix ha captat *in situ*. Per a Moore, tots els estils serveixen, totes les fonts poder usar-se si són per a compondre el *puzzle*, il·luminar la interessant obscuritat, desfer l'embull i reconstruir l'evidència segrestada.

El Gran Premi del Festival de Cannes és el final d'una trajectòria compromesa ja l'any 1989, quan Moore firmava el seu primer documental *Roger and Me*, quan avançava en la renovació d'aquest gènere amb *Canadian Bacon* (1995), o amb *Big One* (1997), o amb *And Justice for All* (1998), i quan aconseguia un primer i espectacular èxit amb el ja esmentat *Bowling for Columbine* (2002) per estorament de propis i estranys. ■

J.C. Romaguera

L'any 1928 l'aplicació del so en el cinema arribà a Alemanya quan Tobis (Ton-Bild-Syndikat) va unir diversos processos de sonorització en un sindicat i les companyies elèctriques AEG i Siemens es fusionaren, davant el seu comú interès pel cinema sonor, en la Klang Film Company; posteriorment aquesta s'associaria amb Tobis, fundant així Tobis-Klang Films. Llavors, l'UFA va decidir que totes les produccions que tenia en marxa en aquell moment haurien de ser sonores, una mesura que fou acceptada per tots els responsables, que connectaren amb les previsions innovadores de la companyia, excepte per Fritz Lang, qui fins i tot es negà rotundament a afegir música i efectes sonors a la pel·lícula que estava preparant, *La mujer en la luna*. Era una dràstica decisió fruit de l'estricta rigor amb què el cineasta austríac —cinematogràficament adoptat alemany i després nord-americà— es plantejava el seu ofici; una opció, però, al cap i a la fi, coherent si considerem que la negativa a prendre una decisió precipitada obeïa al fet que la pel·lícula des d'un principi havia estat concebuda silent. En definitiva, tan sols hauria d'esperar a la seva propera producció, que resultaria ser un dels seus films més transcendentals, *M, el vampiro de Düsseldorf*, i en el qual ja es va poder veure la creativitat de Lang a l'hora d'utilitzar el so com a element narratiu i dramàtic. La caparrudesca del ci-

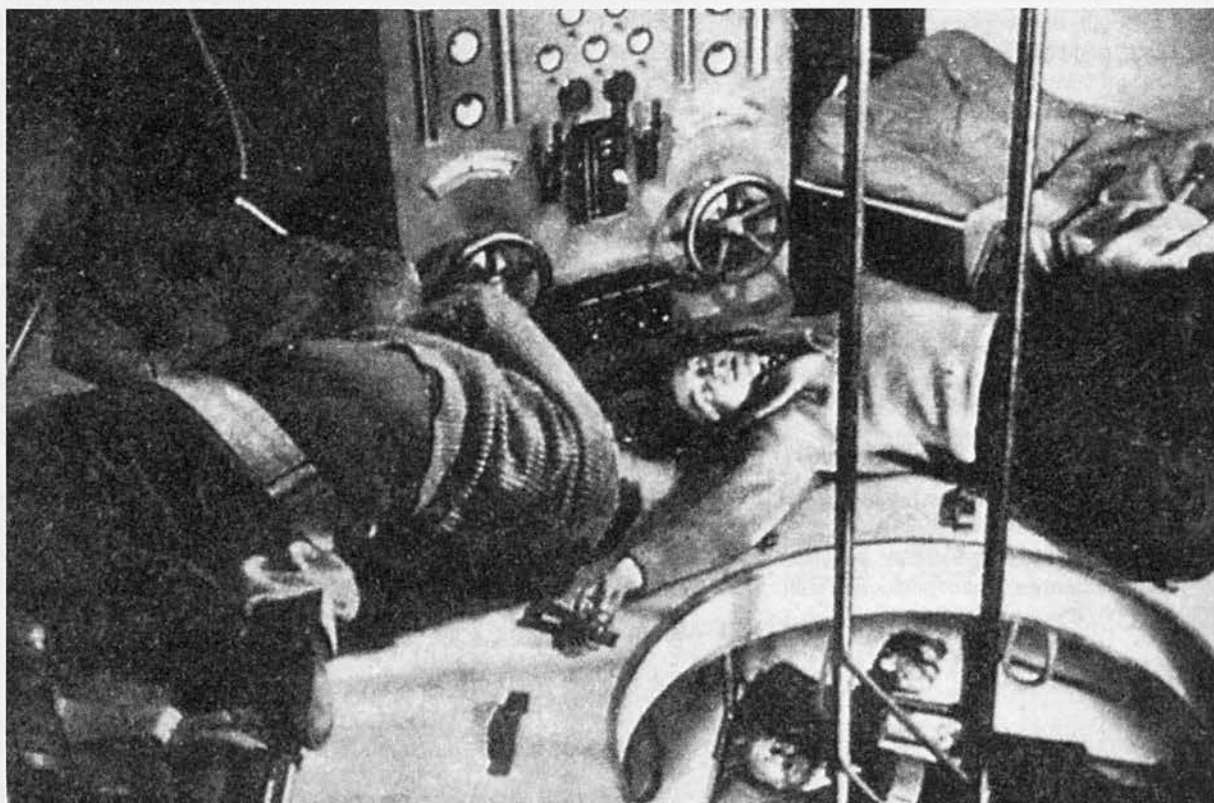
neasta, això sí, provocà la ruptura definitiva de la seva associació amb la companyia UFA.

La fermesa de Lang en la seva actitud resultava d'allò més arriscada tenint en compte que amb la seva anterior pel·lícula, *Spione*, havia gaudit d'un gran èxit entre el públic alemany, i que el fet de no adaptar-se a les noves circumstàncies tècnico-artístiques podria provocar la indiferència, fins i tot el rebuig, per part de l'espectador, ja sí, del cinema sonor. Efectivament, i malgrat que les estrenes dels films de Lang eren tot un esdeveniment social al qual acudien les instàncies polítiques més representatives i les figures culturals més reconegudes, *La mujer en la luna* fou rebuda de forma tèbia i gaudi d'un èxit moderat, conseqüència lògica per mor de l'anacronisme que suposava fer un film mut davant l'original novetat que implicava el cinema sonor.

Novetats tècnico-artístiques al marge, un problema, que segurament provocà la decepció dels espectadors de l'època i que en l'actualitat s'agreuja encara més, és el fet que la pel·lícula pateix un retrocés narratiu pel que fa a l'evolució del cinema de Fritz Lang. Aquest adoptava un estil que es fonamentava en una planificació excessivament esquemàtica —reduïda a l'ús de nombrosos plans mitjans— que, en qualsevol cas, adquiria dinamisme per un muntatge que n'allargava la durada. Un estil que si bé havia funcionat

en anteriors obres del cineasta com *Los nibelungos*/ *La venganza de Crmilda* o *Metropolis*, gràcies sobretot al fet que cada una de les seves imatges assolía una esplendor visual que copsava l'atenció d'un embadalit espectador, en el cas de *La mujer en la luna* no funcionava, no ja perquè les seves imatges resultessin o no sorprenents o atractives, sinó perquè hi mancava la creació d'una atmosfera o la introducció d'elements de tensió dramàtica més efectius que poguessin, en conjunt, despertar l'interès de l'espectador.

En realitat, tot junt fa considerar *La mujer en la luna* com una espècie de caprici del cineasta mateix —originat durant el rodatge de *Metropolis* i perllongat després amb la lectura d'*Al espacio interplanetario en cohete*, obra de Hermann Oberth— qui volia engegar el projecte d'un film sobre naus espacials. Tan sols hi havia un requisit imprescindible per a un cineasta tan atent als detalls, que era la versemblança dels continguts de l'obra, sobretot aquells que es referien a la nau i al viatge espacial, i per la qual cosa s'informà mitjançant entrevistes amb els més prestigiosos experts en la matèria. Fritz Lang s'enorgullia dels esforços fets, però essent justs, i encara que amb aquest film, la història del qual es remunta al origen del cinema amb Méliès com a referent, es tractava de descriure amb rigor fonamentat, però amb molta suposició, un vol espacial, la pel·lícula po-

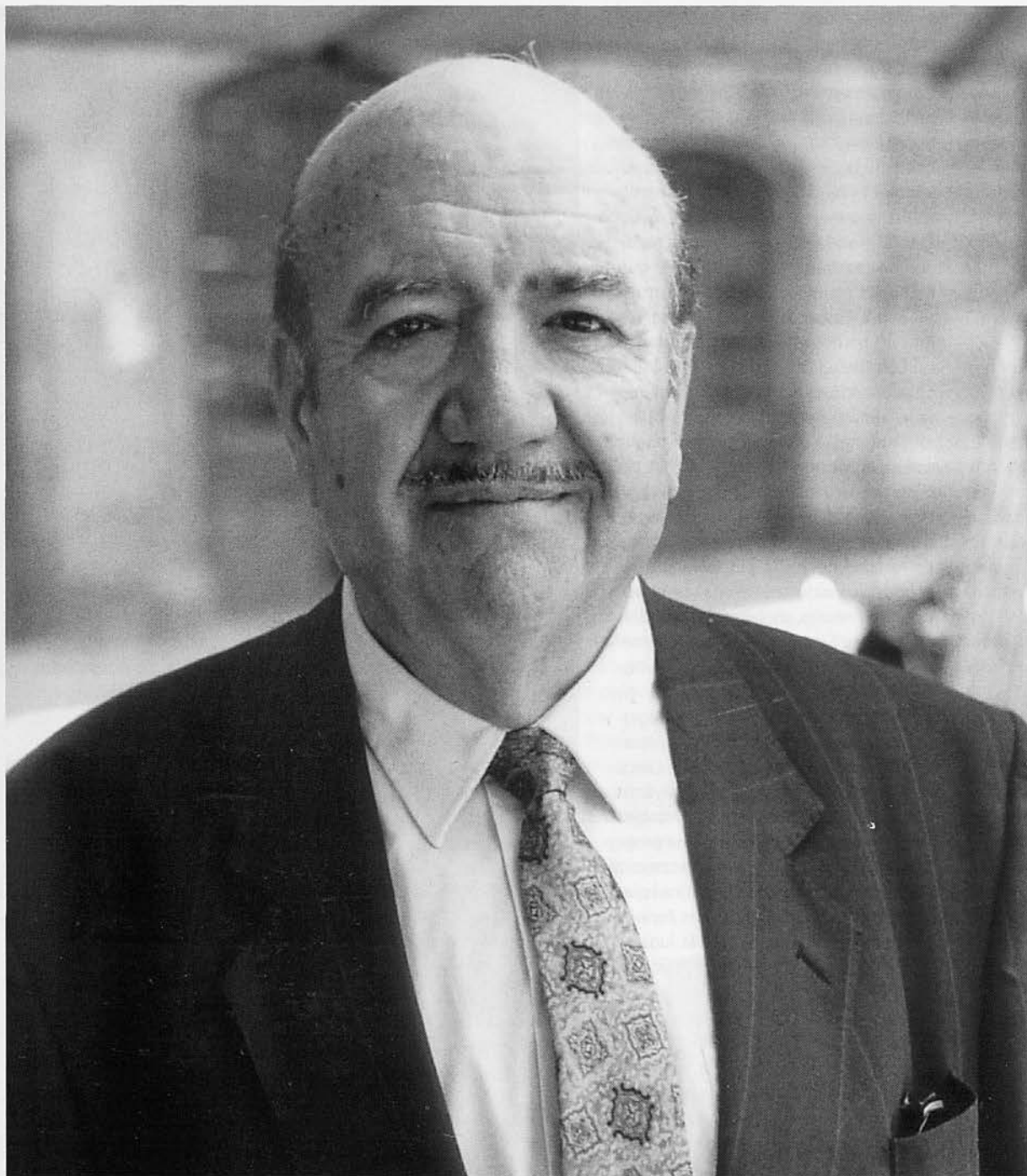


La mujer en la luna esdevé, això sí, interessant si la contextualitzam en la resta de la filmografia langiana, per tal de comprovar que la pel·lícula ben bé es podria considerar com una obra frontissa, que resulta un avanç quan al film *Dr. Mabuse* i un precedent del que seran *M*, el vampiro de Düsseldorf i la resta de pel·lícules nord-americanes, els conflictes dramàtics de les quals sorgeixen de la realitat social i política

sa de manifest nombroses fal·làcies científiques que sobretot resulten alarmanants avui dia. L'espectador del segle XXI no acceptarà la possibilitat de trobar oxigen i or a la lluna, el fet que no hi hagi ingravidesa fins haver passat unes vint hores de viatge o l'enorme espai que hi ha dins la nau; de la mateixa manera que algunes accions o certa informació transmesa a l'espectador poden esdevenir una reiteració que aleshores no era més que una concessió cap a l'espectador de l'època. Tot junt no ha de restar mèrits a l'intent i cal considerar, tenint en compte l'any de producció, que la descripció pel que fa la temàtica era una proposta d'allò més original, a més que narrativament suposava tot un avanç.

La mujer en la luna esdevé, això sí, interessant si la contextualitzam en la resta de la filmografia langiana, per tal de comprovar que la pel·lícula ben bé es podria considerar com una obra frontissa, que resulta un avanç quan al film *Dr. Mabuse* i un precedent del que seran *M*, el vampiro de Düsseldorf i la resta de pel·lícules nord-americanes, els conflictes dramàtics de les quals sorgeixen de la realitat social i política. Anàlitzada en el conjunt de l'obra de Lang, la pel·lícula es pot considerar, en definitiva, com una transició entre tot el món de fantasia i expressionisme propi de *Metropolis* i un món completament arrelat a la realitat social i política i que es posa en escena a films com *Furia* o *Los sobornados*. *La mujer en la luna* és un film que permet una segona lectura des d'un punt de vista sociològic, tenint en compte que la institució anomenada Sindicat Internacional de Finances, filant molt prim, pot esdevenir una metàfora sobre la situació política d'Alemanya, en què el govern era controlat ja pels nazis. Llavors el Sindicat es convertiria en l'element que simbolitza l'habitual "amença subterrània" que apareix constantment en la filmografia de Lang. Tot junt no deixa de ser una lectura molt aleatòria, quan el cineasta mateix no declara haver tingut aquesta intenció, que sí que voldrà posar en pràctica tres anys després quan realitzi *El testamento del Dr. Mabuse*. Era, segurament, no desencertat però sí precipitat, afirmar que l'enemic estava entre nosaltres mateixos. ■





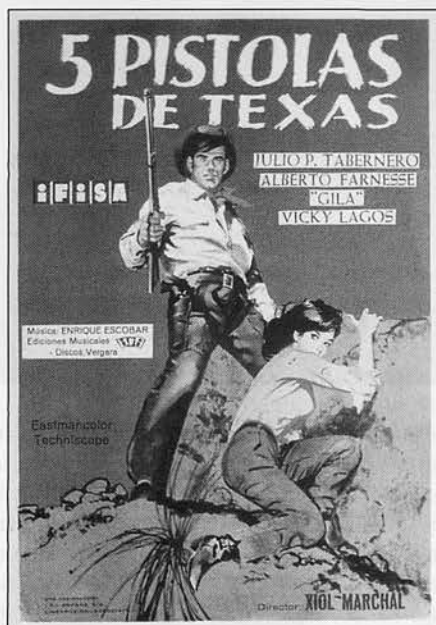
Házael González

Podríem començar dient allò que sembla que va ser ahir mateix..., però la veritat és que ja han passat gairebé deu anys des d'aquelles primeres Jornades de Música i Cinema que vàrem organitzar, el mes de març de l'any 1995, els amics de l'Associació Balear Amics de les Bandes Sonores (ABABS)

al Club Diario de Mallorca. Unes jornades que ens acostaren a un d'aquells professionals del món de la banda sonora espanyola que gairebé ningú coneixia, més enllà dels cercles minoritaris, encara que, com sol succeir, les seves feines varen entretenir moltíssim diverses generacions; ens referim al mestre compositor Enrique Escobar Sotés, qui, tristament, ens ha deixat fa pocs mesos.

Aquell vespre, molts de nosaltres vàrem gaudir molt i molt amb les anècdotes d'un home que anava per advocat i va acabar ficat al món de les composicions per al cinema, després de passar per coses com el teatre de revista o les sarsueles als anys 50, amb estrelles d'aquell moment com Carmen Sevilla o Lilian de Celis, i tot, principalment, de la mà de qui seria per ell un amic i un

Aquell vespre, molts de nosaltres vàrem gaudir molt i molt amb les anècdotes d'un home que anava per advocat i va acabar ficat al món de les composicions per al cinema, després de passar per coses com el teatre de revista o les sarsueles als anys 50...



etern inspirador, un director de cinema tot terreny que molts crítics han qualificat (per a bé i per a mal) com l'Ed Wood espanyol, Ignacio F. Iquino. Amb molta nostàlgia, i també amb molta emoció i devoció, el mestre Escobar ens recordava com era treballar amb un home acostumat a fer tot tipus de feines, fossin revistes musicals o teatre, i sobretot, pel·lícules de tota mena de gèneres: el western (*Oeste Nevada Joe*, 1966; *Un Colt por Cuatro Cirios*, 1972; *Los Fabulosos de Trinidad*, 1972), les comèdies amb famosos com a actors (Gi-

la en la Guerra, 1960; *Las Travesuras de Morucha*, 1962; *07 con el 2 Delante*, 1967), els drames militars (*El Primer Cuartel*, 1967), el cinema eròtic del anomenat "destape" (*Emmanuelle y Carol*, 1978; *Las que Empiezan a los Quince Años*, 1978; *La Caliente Niña Julieta*, 1981)... i això fins a completar una filmografia que segurament donaria enveja a més d'un anomenat "director de cinema". I també a més d'un compositor, perquè quan el mestre Escobar es va jubilar, l'any 1984 amb la seva composició per al film *Yo amo la Danza* (Steve McCoy), contà a les seves espatlles amb més de setanta títols compostats per al cinema (dels quals són una bona mostra tots els esmentats), cert que no tots memorables, però prou suficients com per a considerar la seva feina com, al menys, qualche cosa per no oblidar...

I aquell vespre, el mestre Escobar ens va contar moltes anècdotes, i fins i tot va arribar a la mort del seu amic Iquino (qui va ser incinerat, i només el compositor va poder anar a recollir les seves cendres, perquè així constava al testament... fins ací arribava la seva amistat). I ara, ves per on, arribem nosaltres a la seva acomiadada, una acomiadada que

de segur no va ser trist, perquè ell era un home ben alegre que estava molt orgullós de com havia portat la seva vida, i que es considerava a ell mateix com un senzill treballador, un home que ho va donar tot per la música i que era, sens cap dubte, un mestre, un d'aquells antics mestres que s'havien d'arreglar amb allò que tenien a la mà, com per exemple petits llibres trobats a mercats de segona mà on s'explicaven els trucs necessaris per a convertir una orquestra de deu músics en una de cent... i amb això anaven tirant, i fent. I encara és avui el dia que molta gent gaudeix de pel·lícules que porten el seu personal segell i ni tan sols es fixen en el nom que hi ha sota les notes musicals...

Sempre he dit que la mort és una cosa natural i inevitable, i sempre que algú parteix cap a la darrera frontera, tinc la mateixa sensació, el mateix desig: m'agradaria molt donar-li la mà per darra vegada, per a desitjar-li bon viatge, i donar-li les gràcies per tots els bons moments que m'ha fet passar... així doncs, gràcies, mestre Escobar, per els bons moments. Estigui segur de que molts de nosaltres no ens oblidarem mai del seu somriure... ■



Xavier Flores

El millor de Lang queda distribuït en diversos períodes creatius; a les seves pel·lícules més emblemàtiques sempre es troben latents diverses constants i obsessions, *M* podríem dir que és un dels seus films "influent", en el sentit de pel·lícula que "importa" una forma de tractar un tema espinós de manera cinematogràfica.

La comunitat amenaçada per un individu no és un tema aïllat en Lang, com tampoco és "...un individu amenaçat per tota una comunitat" com deia a *Furia*.

Seria discutible la inclusió de Lang en l'expressionisme en el seu període silent, però tal vegada *M* sigui la pel·lícula en la qual abunden més plans que l'identificarien amb R. Wiene i companyia.

Filmada no molt abans de la seva partida de l'Alemanya nazi, aquesta pel·lí-

cula va donar a Peter Lorre una dimensió pareguda a la que, anys més tard, encunyaria Hitchcock per a A. Perkins a *Psicosis*. Tant al vampir-Lorre com al fill de la senyora Bates els va resultar pràcticament impossible desfer-se dels seus personatges, com si ells mateixos haguessin inspirat la seva creació i contribuït a la seva immortalització d'una forma conscient i decisiva.

Molts anys després, a *Mientras Nueva York duerme* tornam a trobar una amenaça similar però situada en un context diferent, fet que ens permetria, si vèssim ambdues pel·lícules correlativament, comprovar que el progrés del pessimisme de Lang avançà en l'etapa americana.

El pes d'un destí que desemboca en fatalitat, una falta de confiança en la col·lectivitat, sempre o sovint a mercè de la facilitat amb què pot ser manipulada o convertida en instrument d'in-

dividus o grups amb interessos particulars que els fan prevaler sobre la comunitat que els empara, ideals i lleis que serveixen de coartada per perllongar situacions de privilegi de poderosos i arribistes..., són algunes de les lliçons que Lang va reflectir amb encertada prudència però amb la contundència de l'home que va encertar en fugir d'un sistema que va arruïnar la culta Europa de la qual procedia i que temia veure reproduït en qualsevol de les seves formes.

L'"individu" en el qual encara creuria, si fos viu, Lang viu sempre encadenat, fins i tot sense saber-ho, a una amenaça que desperta amb l'excusa d'una circumstància que evidenciarà una realitat de la qual ja no podrà sostreure's'n. I que netejarà la seva consciència sobre la societat i el futur que l'espera indefectiblement. ■



Antoni Serra

Imaginar per un moment (si us ve de gust, és clar) els inicis de l'època del franquisme, que és l'equivalent —patètic, demolidor, nefast— d'un temps de repressió cultural i, en conseqüència, de la coacció i intent d'aniquilar la realitat lingüística del nostre poble. Uns moments, aquells, de grisor, d'incertitud, de tenebres i de boires espesses. I ara podeu imaginar, també, la situació en què es trobava un nin o, fins i tot, un jovecell immersit dins aquella atmosfera amb quasi nul·les enclotxes obertes a la fantasia creadora i estimulants.

D'acord, ja ens hem situat dins el guirigall del passat?

Bé, jo era un nin —ara ja transformat en un vell malsofrit amb molt minses perspectives de futur— tímid, insegur i que, per sentir-me alliberat de l'opressió social que m'envoltava, esperava amb frenesi l'arribada dels diumenges horabaixa. Perquè els diumenges se

m'oferia —a mi, i a tota la resta de mortals com jo— la possibilitat d'entrar en un món diferent, suggestiu i, alhora, íntimament fantasiós: el món del cinema.

A les quatre del capvespre s'obrien les portes dels dos únics locals on es projectaven pel·lícules —l'Alcázar, prop del nou Mercat, i el Fantasio— i allà, amb una bossa de cacauets torrats o de xufles, començàvem a viure tot el que se'ns havia negat durant la resta de la setmana: les imatges que veïem en moviment, en blanc i negre i a vegades en color, aquell color esmorteït del primitiu *technicolor*, així, doncs, aquelles imatges representaven la nostra verdadera escola de vida. He de confessar que als nostres tretze o fins i tot setze anys, no ens preocupava excessivament —o gens— el nom del director del film que veïem, fins i tot afirmaria que ignoràvem si hi havia un director darrere la trama filmica, però sí que sabíem de memòria els noms de les actrius i dels actors.

I teníem les nostres preferències, és clar. Ens agradava un bon home, almanco en aparença, com Spencer Tracy, del qual no en sabíem res (de la seva biografia, vull dir), però ens semblava tot un senyor, molt seriós, com aquells senyorassos del poble que els diumenges prenen el *vermouth* a Sa Botigueta i ens miraven, als nins de casa bona, amb una certa complaença. I admiràvem també James Stewart perquè li havíem vist *It's a Wonderful Life* (que en el poble es va projectar com *¡Qué bello es vivir!*, i, anys més tard, vaig saber que l'havia dirigida Capra) i, emocionats, vàrem plorar perquè aleshores encara érem pur sentiment. Ens agradaven molts d'altres actors, lògicament, especialment Stan Laurel, Oliver Hardy, Charlot i Charles Laughton, aquell Laughton que vàrem veure en blanc i negre —crec que en el Fantasio— interpretant un antic rei anglès i ens va meravellar l'escena en què ell materialment devorava una cuixa de pollastre i, amb un gest que ens va semblar

A les quatre del capvespre s'obrien les portes dels dos únics locals on es projectaven pel·lícules —l'Alcázar, prop del nou Mercat, i el Fantasio— i allà, amb una bossa de cacauets torrats o de xufles, començàvem a viure tot el que se'ns havia negat durant la resta de la setmana: les imatges que veïem en moviment, en blanc i negre i a vegades en color, aquell color esmorteït del primitiu technicolor...



magistral, llençava els ossos cap enrere i ni el dimoni boet sabia on caurien: exacte, *The Private Life of Henry VIII...* ¿laquell Cary Grant—d'una santa innocència admirable— d'*Arsenic and Old Lance* i que nosaltres vàrem veure, perquè així Déu i el cardenal Gomà ho manaven, amb el títol d'*Arsénico por compasión*?

Però el cinema ens va donar a conèixer per primer cop la dona, millor dit: el cos sensual de la dona.

Fins aleshores, només teníem coneixement de la dona a través de la proximitat de la mare, o de les nostres ger-

manes (o d'algunes amigues, les quals no ens semblaven gaire atractives i sí en excés blanques i bledes), perquè de les monges que ens havien fet de mestres —com la xuclada sor Tecla, tot un personatge literari i poca cosa més— no les consideràvem dones, és clar, sinó una mena de fantasmes esgrogueïts dins uns hàbits endolats a perpetuïtat. Així que les primeres dones, dones de veritat, amb cos sensual —malucs, cames i braços, anques insinuants—, que vàrem veure varen ser les del cinema. I una molt en concret: Esther Williams.



M'atreiria a dir, i així ho faig, que la projecció —no sé, jo tendria uns catorze o, en tot cas, quinze anys— d'*Escuela de sirenas* (*Bathing Beauty*, crec que la va dirigir un tal Sidney) va representar la primera i inequívoca sensació perversa aplicada al sexe. Aquella dona (ni tan sols, com actriu, figura en les històries del cinema) o, per expressar-ho millor, aquell cos femení vestit només en banyador —del tot pudorós, bé és cert— no tenia res a veure amb el cos de les nostres mares. Era sensual, atractiu, possibilitava una certa perversitat imaginativa —la meua— i, ai!, ens deixava un nus de salivera a la gargamella. Molts anys després, ja convertit en crític cinematogràfic, vaig veure de bell nou *Bathing Beauty* i, con no podia ser d'altra manera, vaig comprovar que es tractava d'un film molt mediocre, vulgar, fins i tot vorejava el ridícul: només el *transvestit* de Red Skelton tenia un cert i relatiu interès.

Però hi va haver moltes d'altres actrius que ens varen fer perdre la son i també l'alè: Dorothy Lamour de *Morena i peligrosa* (que no és altra que *My Favorite Brunette*, un film de Nugent), Silvana Pampanini d'*O. K. Nerone* (per cert, mai he arribat a veure aquella escena en què Popeia —Pampanini— surt nua, segons afirmaven els entesos de l'època, del bany de llet de somera i que la censura havia prohibit), Ann Blyth de *Noche triunfal* (*The Merry Monohans*, film de Lamont) o aquelles altres de quan ja érem uns pollastres més plomats, com Marie Laforêt (mai oblidaré *Plein soleil*, l'obra de Clément, i la fal·lera de la bella Marie per les pintures de fra Angelico), Angie Dickinson (algú recorda *Ansiedad trágica*?), Janet Leigh (la vaig veure per primer cop a *Little Woman*, no es deia *Mujercitas*?) o, per no fer la llista innecessàriament llarga, Ava Gardner, Kim Novak, Kathryn Grayson i Natalie Wood (la recordau a *Esplendor en la yerba*?)

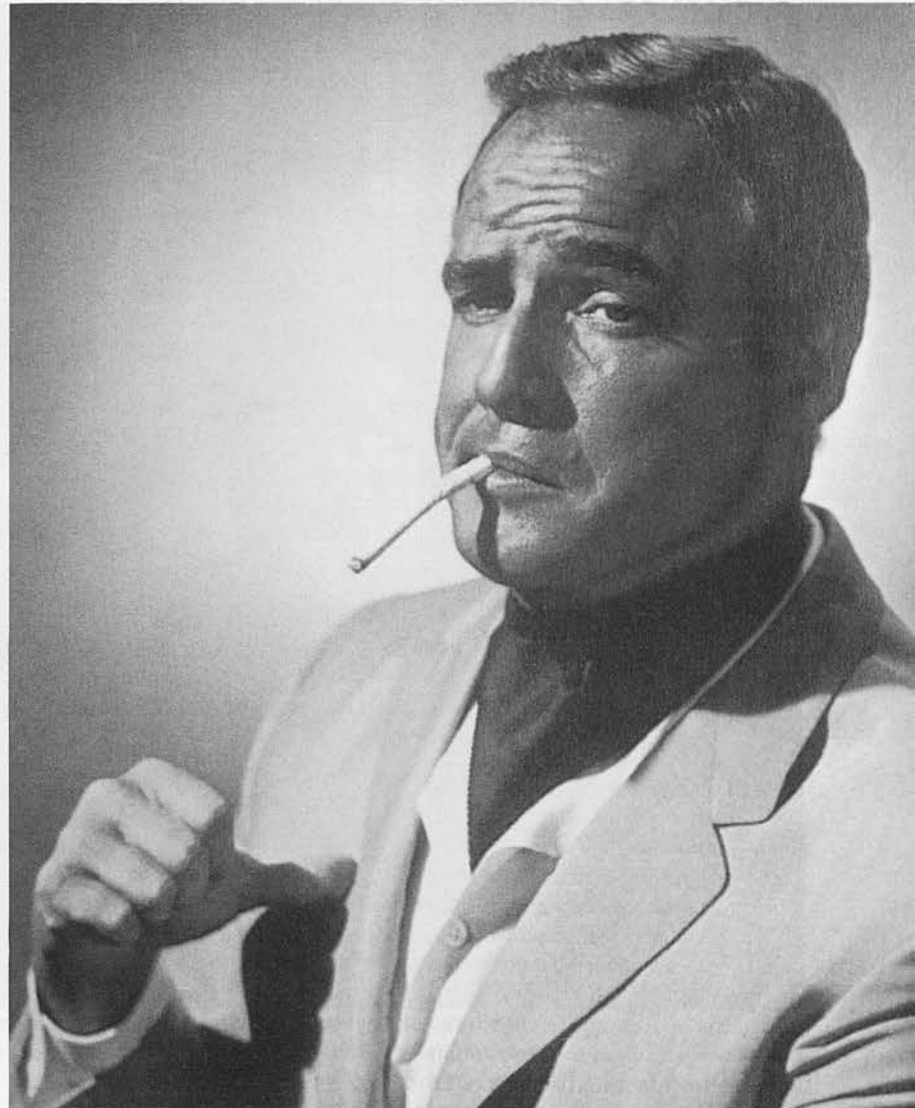
Ai, les dones —cinematogràfiques— varen ser la necessària perdició de la meua vida.

I Romy Schneider? I Jean Seberg? Amics meus, i devots inconfessos de la cinematografia, aquestes màgiques intèrprets ja pertanyen a una altra i diferent dimensió de la meua vida. O sigui, quan el paradís encara ens era promès ... ■

Enrique Monterde

Les primeres imatges de Marlon Brando que em varen venir a la memòria quan vaig saber la notícia de la seva mort no varen ser, curiosament, aquelles plenes de vigor i força que emanaven dels seus papers a films com *Un tranvía llamado Deseo* (*A Streetcar Named Desire*, 1951) o *¡Salvaje!* (*The Wild One*, 1953), sinó altres menys arrogants i sí molt més patètiques que jalonen els seus últims films dignes d'admiració, més de vint anys lluny ferm de la data de la mort. Em varen venir les imatges del cos masculí torturat que acompanyen —sota la forma de quadres de Francis Bacon— els títols de crèdit d'*El último tango en París* (*The Last Tango in Paris*, 1972), film construït tot ell sota l'admonició del pintor irlandès, tant en els aspectes plàstics com temàtics. O, també, les no menys commovedores faccions d'un rostre envellit com el de Vito Corleone a *El padrino* (*The Godfather*, 1972), autèntica màscara d'una horrible realitat plena de crim i ambició. I, com no podia ser altrament, la desbordant humanitat —no només en el sentit volumètric, sinó en el fet de saber situar-se gairebé més enllà del límit d'allò humà— del coronell Kutz, a les escenes finals d'*Apocalypse Now*, 1979. Aquestes tres pel·lícules marquen el via crucis d'un cos en decadència, capaç d'amagar-hi una de les més cruels metàfores de l'existència humana. O, dit d'una altra manera, el final d'un llarg recorregut des de la plenitud de l'Eros fins al triomf de Thanatos.

Pareix obvi que les gasetilles necrològiques a l'ús prefereixen evocar la imatge exultant del primer Brando, la seva eròtica virilitat, tan manifesta que fins i tot se'ns pot fer sospitosa, en una espècie de materialització dels dubtes sobre el rerefons del donjoanisme (ben certificats per l'agitada vida sexual i sentimental de l'actor). Fins i tot aquesta segona virilitat del moment de maduresa física que impliquen alguns títols de la dècada dels setanta, sempre sota la complexa construcció de personatges tortuosos que recorre films com *El baile de los malditos* (*The Young Lions*, 1958), *Un rostro impenetrable* (*One-Eyed Jacks*, 1960), *Lajauria humana* (*The Chase*, 1966) o, fins i tot, a pesar de les deficiències, *Quemada* (*Queimada*, 1971) o *Los últimos juegos prohibidos* (*The Nightcomers*, 1971). Però



aquestes visions de Brando com a mite eròtic quasi juvenil (de fet, ja tenia vint-i-sis anys quan estrena la primera pel·lícula), com a home madur capaç de conservar tot el seu magnetisme en la mirada i tot el seu expressionisme en el gest o en les inflexions de la veu, obliden que el sentit sacrificial, la crispació física i moral que conduirà ineluctablement a una mort violenta i tràgica que abraça els primers títols que hem esmentat i que també clausurava els que hem destacat de la dècada dels setanta, era ja inherent des d'alguns dels primers èxits; des de l'*ecce-homo* que encarna a *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, 1954) o el "màrtir" revolucionari sacrificat al final de *¡Viva Zapata!*, 1952, sense oblidar el destí que assolirà al Marc Antoni de *Julio César* (*Julius Caesar*, 1953).

En poques paraules: més enllà de la condició superficial i efimera de Brando com a materialització d'un nou erotisme masculí cinematogràfic, més enllà de la seva condició d'eximi exponent de les virtuts i defectes del "mètode" desenvolupat per l'Actor's Studio, més enllà de les bugaderies i episodis de crònica negra que varen jalonar la seva vida i varen omplir les pàgines de la premsa, més enllà de tot això, podrem entendre que la imatge de Marlon Brando es va constituir en la més clara evocació de la passió de l'home contemporani, en l'encarnació metafísica de totes les llums i ombres que acompanyen la condició humana. En definitiva, en la icona existencialista per excel·lència; i, com a tal, romandrà en el meu record. ■



Francesc M. Rotger

No només la sèrie de televisió *Cuéntame* torna els seus ulls cap als anys setanta. Aquella dècada, potser no tan prodigiosa com l'anterior, però de tota manera interessant (com totes, cadascuna al seu estil), serveix, bé de referent, bé d'ambientació temporal, a unes quantes pel·lícules que, les darreres setmanes, hem tengut ocasió de veure a les pantalles mallorquines. Hi ha de tot: una coproducció hispano-francesa que recorda dos dels grans mites del moment, Janis Joplin i John Lennon (ella de manera pòstuma, atès que va morir precisament el 1970, mentre que ell fou assassinat deu anys més tard); una altra, d'espanyola, que s'ambienta a les darreries del franquisme; o una tercera, coproduïda per espanyols i xilens, que retrata el Xile del cop d'estat de 1973. Totes tres, a càrrec de realitzadors als inicis de la seves carreres: las dues primeres són "òperes primes", mentre que *Machuca*, que és el

darrer títol al que faig referència, és el tercer llargmetratge del seu director, Andrés Wood. D'altra banda, també Almodóvar visita fugaçment els anys setanta a *La mala educación*.

Els seguidors de Joplin i Lennon no troben a *Janis i John*, de Samuel Benchetrit, massa aproximacions a les seves biografies personals. Aquí es reflecteixen, simplement, com a dos mites que poblen la ment malalta d'un personatge, el cosí León (interpretat per un Christophe Lambert vint anys després de *Greystoke*), de qui el protagonista, un agent d'assegurances desesperat (el nostre Sergi López), vol aconseguir, com sia, 75.000 euros. *Machuca*, pel seu realisme, és l'altra cara de la moneda. Fa la impressió de reflectir amb bastant fidelitat l'ambient que, segons sembla, es vivia al Xile de Salvador Allende: de problemes polítics i econòmics i d'enfrontament irreconciliable entre dos sectors de la societat xilena. Recorda bastant el que es degué respirar a l'Espanya de la Segona República. Amb una mateixa conse-

qüència en tot dos casos: un cop militar i una dictadura sagnant. Resulta intel·ligent el fet que aquelles situacions s'expliquin, a *Machuca*, a través dels ulls de dos nins, un de ric i un altre de pobre i així tot amics, fins a un cert punt. Són dos companys de col·legi molt diferents dels que Pedro Almodóvar descriu a *La mala educación*. Emperò, d'existències també marcades per episodis molt durs.

A l'Espanya del darrer franquisme, contemporània dels inicis de la dictadura xilena, se situa *Muertos comunes*, primer llargmetratge del realitzador Norberto Ramos. Amb la presència d'un dels actors de moda del cinema espanyol, Ernesto Alterio; excel·lent intèrpret i fill d'un altre intèrpret excel·lent, l'argentí Héctor Alterio. I amb la curiositat que estem parlant d'un *thriller*, situat entre dos entorns: la policia i l'exèrcit. No són poques les pel·lícules espanyoles ambientades al franquisme. Però segurament encara queden moltes històries per contar sobre el que va esdevenir aquelles quatre llargs, interminables decennis. ■



Ramon Freixas

Amb notable lleugeresa, en parlar d'expressionisme alemany s'hi inclou *Las tres luces* (Der müde Tod; Fritz Lang, 1925). Convé, emperò, matisar-ne la seva pertinença i la d'altres títols afins del cinema silent, germà de tall fantàstic de l'esmentat corrent artístic. La magistral obra de Lang beu en el romanticisme d'E.T.A. Hoffmann, de Goethe i altres, a més d'utilitzar un expeditiu gust, predilecció per l'alquímia, la màgia..., connexió de subjectes que convida l'erudit Luciano Berriatúa a convocar un tema tabú (en Lang i en altres cineastes del període), l'ocultisme, però la comunió d'idees i de pensaments, de tractaments i d'interessos, permet, més que cavil·lar, assegurar aquesta filiació. Però aquesta és un altra, encara que no gaire, història, però sí aliena a l'exerg del film aquí realitzat i a les modestes línies escrites.

Las tres luces és un relat tràgic sobre la fatalitat, un film que desprèn tristesa, desolació, fracàs, mort... Però també aquesta confrontació entre llum i tenebres, allò bell i allò sinistre, substancia una història d'amor més enllà de la mort (un amor més fort que la mort, particularment present a l'episodi veneçià), concentrat en el seu final, en què a la parella protagonista, la mort se l'enduu en un última i definitiva abraçada, abandonen els seus cossos per fondre's en una sobreimpressió. És la mort (*la muerte cansada*, segons diu el títol original), una mort abatuda, que actua per obligació, cansada del sofriment que inflingeix, una màscara que exhibeix uns ulls sense vida i una sotana negra, la conductora de la narració (un pròleg, tres episodis i un epíleg, una estructura capitular, circular), un joc de miralls que es multipliquen en ser els intèrprets mateixos (Lil Dagover i Walter Janssen) els

que donen vida als protagonistes del tercet d'històries, el leitmotiv del qual és la recerca de l'amant perdut per una jove, una espècie d'Orfeu femení que descendeix a l'Hades per retrobar el seu estimat.

L'acció es desenvolupa en "una ciutat perduda en el passat", significa una constant molt langiana (l'amor de la dona que redimeix o redueix l'home; la dona com a seductora o com a destructora: vegeu *Metropolis* (1926) i és tota una pertinent demostració de l'interès del cineasta per la fantasia, l'orientalisme, fonamentalment actiu no en el segment d'una Bagdad aventurer, sinó en la recreació d'una Xina de somni i en una Venècia crepuscular i carnavalesca. En suma, una obra mestra d'exquísida invenció visual, d'un pessimisme atroç. En fi, no té res de fútil el film que va despertar l'evocació cinematogràfica de Luis Buñuel. ■



Gabriel Genovart

Per a mi no hi ha cap pel·lícula més trista en la història del cinema que *The last picture show*, l'extraordinària realització de Peter Bogdanovich de 1971 que, amb prop de sis anys de retard, s'estrenà a Espanya amb el títol de *La última sesión*.(*) I dic que no hi ha pel·lícula més trista perquè, entre moltes altres coses, la seva tristesa és, en certa manera, sí la de la mort del cine, sí la d'una forma de veure i de viure el cine (o de sentir la seva presència) que ja mai més no tornarà. Hi ha, a la història del setè art, moltes grans pel·lícules tristes; però la tristesa de *The last picture show* és una tristesa diferent, perquè afecta a la mateixa naturalesa de l'experiència cinematogràfica de tota una època i a les vivències i els records d'unes quantes generacions d'espectadors que ens hem sentit identificats amb aquest naufragi de somnis i aquest descobriment de soledats que són l'essència d'una pel·lícula l'estruc-

tura bàsica de la qual consisteix en la narració entrecruada de distints i dolorosos processos de transició.

Una pel·lícula que s'ocupi, amb la sensibilitat amb què ho fa Bogdanovich, del difícil trànsit de l'adolescència a la maduresa i que tracti també alhora de la desaparició de la vella i única sala de cine d'un petit poble, ha de ser, per força, una pel·lícula trista, especialment per a aquells que hem viscut un trànsit semblant en circumstàncies fins a un cert punt similars al dels joves d'aquesta història: la mort dels vells mites i somnis de cine d'una innocència infantil que ja es perdé en el camí de la vida i d'una adolescència que s'acaba just en el moment en què els temps han començat a canviar. Muda una època, i l'exponent més significatiu d'aquest canvi és un cine de poble que tanca les seves portes, perquè ja quasi ningú no hi acudeix a causa que la televisió s'ha començat a generalitzar a les llars com a passatemps preferit. ¿I què és el que queda quan se'n van els mites de la in-

fantesa, s'esvaeixen els somnis adolescents i no apareix a l'horitzó un projecte de vida consistent? Sense mites, sense somnis, sense valors que orientin l'existència..., l'únic que queda és el buit i la soledat.

The last picture show, que és una pel·lícula sobre les soledats de l'adolescència i la tristesa que deixen les coses quan moren, és també una obra sobre la buidor existencial; o, com ha dit algú, "una comèdia a la manera de Txèkhov sobre les vides buides d'un grapat de personatges". A Anarene, una petita localitat de Texas propera a la frontera amb Mèxic i envoltada de desert, una nova generació d'adolescents viu, a inicis dels anys cinquanta, una sèrie de "primeres experiències" en el marc tancat, gris i quotidià del mediocre horitzó d'un poble que limita les seves expectatives vitals i sobre el teló de fons d'una època confusa i conflictiva en què unes noves formes de vida i uns nous models de comunicació i de diversió social desplacen els vells costums. Atrapats enmig d'aquest irreversible procés de

canvi (personal i social), els joves de *The last picture show* cerquen, cadascú així com pot, la manera de trobar-se a si mateixos. Però els seus intents —desesperats en ocasions— no condueixen més que al desencant i a la frustració. La frustració d'unes trajectòries personals que, ja per endavant, s'endevinen irremissiblement condemnades al fracàs més absolut.

Gairebé res del que li passa al col·lectiu adolescent d'Anarene pareix venir marcat pel signe de la gratificació i l'esperança; ans, al contrari, pel desencís, el dolor, la desil·lusió i el desconcert. Les primeres experiències sexuals —els contactes furtius i precipitats dins la sala de cinema o a l'interior dels automòbils, el tracte amb prostitutes, el ritu iniciàtic de "relació completa" entre parelles a motels solitaris o el lligam sentimental de Sonny (Timothy Bottoms), que és un dels joves protagonistes, amb la madura i mustia esposa (una excepcional Cloris Leachman) del seu entrenador de rugby— no deixen altra cosa que un pòsit d'amargura i desengany; i tampoc semblen resultar massa gratificants els altres moments de bauxa, de diversió i de burles a vegades cruels amb què aquella quadrilla tracta de matar el seu avorriment. En el marc d'aquesta confusió generalitzada, els adolescents de *The last picture show* no tenen ni tan sols la possibilitat de percebre entre els seus pares ni entre els adults d'Anarene models acceptables d'identificació o de projecció, ni referents axiològics vàlids capaços de guiar en el futur, amb un mínim de coherència i d'il·lusió, la seva conducta. L'única excepció a tanta mediocritat és el personatge de Sam "el Lleó", magníficament interpretat per Ben Johnson, que és el propietari de la sala Royal de cinema (i del bar i saló de billars adjacents on aquella jovenalla se sol reunir) i l'única persona major —una cinquantena d'anys— que exerceix un cert ascendent o lideratge moral sobre aquella colla juvenil i desorientada. Però, Sam "el Lleó" —ell també— és un personatge derrotat per la vida.

Sobre el rerefons d'aquest panorama depriment de desestructuració familiar, de descomposició social dels anys més foscs de l'Amèrica macarthysta, d'incapacitat adolescent de sentir el més mínim interès intel·lectual, d'hipocresia



en les relacions humanes, de consagració del materialisme i de l'hedonisme, d'entronització de la banalitat que la televisió ha començat a instal·lar a les

llars..., sobre tot això, com si acompanyàs aquest vent tallant i gèlid que arriba del desert i arrossega, segons el seu capritx, pels carrers d'Anarene, els




 PRESENTA UNA PELICULA
 

JOHN WAYNE
MONTGOMERY CLIFT
WALTER BRENNAN
JOANNE DRU



RIO ROJO

STANLEY V. SHERI - BARCELONA

cards secs arrabassats a la planura erma (talment les vides sense rumb dels habitants del poble), ronda en silenci la presència de la mort. Mor Sam "el Lleó", sobtadament, d'un infart, deixant encara més perplex i perdut aquell estol d'adolescents. Dies després, l'entranyable senyoreta Mosey, la vella taquillera, anuncia la darrera sessió del cinema Royal, perquè, com ella diu, "sense Sam i amb els partits de beisbol a l'estiu i la gent que es queda a casa per veure aquest nou invent de la televisió", no se sent capaç de seguir amb el local obert ni de portar endavant un negoci que ja ha deixat de ser rendible.

Mor el cine a Anarene amb la projecció de *Río Rojo*, el mític film de Howard Hawks de 1948 i la "darrera pel·lícula" a la pantalla del Royal. El dia següent, Duane (Jeff Bridges), un altre dels joves protagonistes, partirà com a voluntari, més que res per fugir de tanta rutina (i de tanta ruïna), a la guerra de Corea on és probable que hi trobi també la mort ("no quedarà molt per fer en aquest poble ara que no hi haurà cine", és el comentari de Duane quan acaba la projecció de *Río Rojo*). El mateix dia de la partida de Duane, morirà d'accident l'angelical Billy (Sam Bottoms), sordmut i dèbil mental, que és el comparsa silent i testimoni callat de

El cine ha mort a Anarene enmig d'una indiferència total. Sembla que ningú la sent, la desaparició d'aquella sala que, altre temps, degué omplir de somnis la vida del poble. "La gent ja no vol venir al cinema", afirma amb malenconia la senyoreta Mosey abans de tancar les portes del Royal per darrera vegada

les aventures i desventures d'aquella quadrilla de joves i el símbol d'un candor i innocència infantils que tots el altres han perdut i que ell, dins la seva tendra ximpleta, encara conserva. Sembla com si tot hagués mort a Anarene i, davant tanta desolació, Sonny, que ha perdut els tres amics que més estimava (Sam i Billy perquè han mort, i Duane perquè ha partit cap al destí incert de Corea), tornarà a refugiar-se abatut, tot cercant un consol més maternal que altra cosa, en els braços de l'amant que havia abandonat: la madura i marcida esposa del seu entrenador esportiu.

El cine ha mort a Anarene enmig d'una indiferència total. Sembla que ningú la sent, la desaparició d'aquella sala que, altre temps, degué omplir de somnis la vida del poble. "La gent ja no vol venir al cinema", afirma amb malenconia la senyoreta Mosey abans de tancar les portes del Royal per darrera vegada. Tan sols tres espectadors joves han assistit a l'última funció: Sonny, Duane i Billy, el ximplet, el qual, aliè a tot quant significa aquella darrera sessió, ha seguit amb entusiasme la projecció de *Río Rojo*, especialment la seqüència més èpica del film de Hawks (tot un homenatge de Bogdanovich al vell i gran mestre del western): la famosa arrencada vitalista de la llarga marxa del ramat boví a través de les pla-

nures desèrtiques. L'endemà, Billy morirà enmig del carrer, davant les portes tancades del Royal, atropellat per un camió que el pobre al·lot, degut a la seva sordera, no ha sentit que s'aproximava. No deixa de ser significativa la vinculació que es fa a la pel·lícula de Bogdanovich entre la mort del cinema a Anarene i la mort del fràgil i indefens Billy, com si tot plegat vingués a formar part d'un mateix procés agònic. A un poble perdut de l'estat de Texas, anyany escenari destacat de l'epopeia del vell Oest, amb la clausura de la seva única sala de cine s'ha acabat l'èpica cinematogràfica; i, amb l'accident mortal de Billy, ha mort també, definitivament, tota innocència. Ambdues morts s'han esdevingut enmig de la indiferència i de la insensibilitat més absolutes. Tret de la desesperació de Sonny davant el cos sense vida del seu amic, ni un lament ni una llàgrima. Un grup d'homes d'edat, tot contemplant el cadàver de Billy estès al carrer, s'exclamen amb aquests comentaris: "Aquest pobre idiota no ha tingut ni l'esma de llevar-se del mig quan el vehicle passava", diu un. "No era més que un beneït que no servia per res", assegura un altre. Únicament Sonny, en braços de la seva amant, plora llàgrimes amargues desconsoladament. Llàgrimes pels somnis esvaïts, pels amics que s'han anat, per les innocències perdudes.

Un últim pla fusiona, en un encadenat d'imatges, el rostre adolescent de Sonny, sumit en un oceà de tristesa, amb el lloc on realment ell té posat, en aquell instant, el seu pensament: el cinema tancat en el carrer solitari d'un poble fantasmagòric per on un vent fred de mort fa llenegar els cards i les fulles seques, en el que és un dels finals més desoladors de tota la història del setè art.

I aquest final era només el preludi d'una tristesa que, l'any de la realització del film de Bogdanovich, s'havia estès ja a moltes parts del món: la de tants de cines humils de pobles petits que, incapaços de resistir la pujança de les petites pantalles, es veurien obligats a tancar. Qualque cosa més que un espai físic moria amb aquells cines que tancaven: una part de l'ànima dels petits pobles ho feia també amb ells. ■

(*) *The last picture show*. USA, 1971. Director: Peter Bogdanovich. Productor: Stephen J. Friedman per a la Columbia. Guió: Larry McMurtry i Peter Bogdanovich (sobre la base de la novel·la de Larry McMurtry). Fotografia: Robert Surtees (b/n). Direcció artística: Walter Scott Herndon. Música: Gravacions de 1951, d'autors diversos. Muntatge: Donn Camborn. Intèrprets: Timothy Bottoms (Sonny Crawford), Jeff Bridges (Duane Jackson), Cybill Seepherd (Jacky Farrow), Ben Johnson (Sam el Lleó), Cloris Leachman (Ruth Popper), Billy (Sam Bottoms), Jessie Lee Fulton (Miss Mosey).



Házael González

Quan llegireu aquestes línies, l'estiu ja haurà passat, encara que segurament tindrem calor per una bona temporada... i ja se sap que per la calor que fa a l'estiu no hi ha res com anar al cinema, a passar una bona estona, i fins i tot a rebre qualche sorpresa interessant de la cartellera, encara que (tampoc ens hem d'enganyar) allò que més ens trobarem serà entreteniment per a tots els públics. Ja se sap, l'estiu és per estiuejar.

Com ja hem dit altres vegades, l'estiu és prou interessant quant allò que ens interessa, precisament perquè moltes de les pel·lícules fetes expressament per guanyar taquilla tenen compositors ben professionals, és el cas de, sens dubte, les dues estrelles de la temporada: per una part, *Harry Potter y el Prisionero de Azkaban* (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, Alfonso Cuarón), amb música de John Williams, qui si no, que aquesta tercera vegada ens sorprèn amb precioses i complicades variacions dels ben coneguts temes principals, i amb noves composicions corals que a tothom posen els pèls de punta, tant si el nen mag agrada com si no, és ben segur que la seva música és tot un plaer inoblidable. I per altra part, *Spiderman 2* (id., Sam Raimi), una altra se-

qüela que també millora en moltes coses la seva anterior part, i que torna a tenir Danny Elfman fent melodies aràcnides i filigranes musicals que semblen teranyines, ja sabem des de fa molt de temps que aquest home és ideal per fer música per a personatges de còmic, així, doncs, no és gens sorprenent que ens hagi agradat de nou. I bé, ja que parlem de seqüeles, en tenim per triar... començant per les pròpiament dites com *Shrek 2* (id., Andrew Adamson i Kelly Asbury, que, a part de les habituals cançons, porta música del sempre benvingut Harry Gregson-Williams, aquell que l'estiu passat ens va delectar a *Simbad, la leyenda de los Siete Mares* (—Simbad, Legend of Seven Seas; Patrick Gilmore i Tim Johnson, 2003—), o una de bona: ni més ni menys que *Dirty Dancing 2* (Dirty Dancing: Havana Nights, Guy Ferland, que porta música d'un compositor brasiler anomenat Heitor Pereira, que ha fet unes quantes feines per a televisió però res important al cinema), que no he anat a veure perquè m'ha faltat el valor... I d'altres més o menys seqüeles, tenim coses com Halle Berry fent de *Catwoman* (id., Pitof, amb música de Klaus Badelt, qui des de compondre la música de *Piratas del Mar Caribe: La Maldición de la Perla Negra* (—Pirates of Caribbean: The Curse of the Black Pearl; Gore Ver-

binski, 2003—) s'ha convertit en un compositor a tenir en compte) o la bogeria anomenada *La Vuelta al Mundo en 80 días* (Around the World in 80 days; Frank Coraci, amb una com sempre correcta partitura de Trevor Jones), realment a Hollywood no tenen les idees massa fresques darrerament.

Tot això es completa amb dues adaptacions més del món del còmic, una cosa que fa no gaire anys era ben estranya, com *El Castigador* (The Punisher; Jonathan Hensleigh, amb una música prou fluixa i per oblidar ràpidament de Carlo Siliotto), i *Hellboy* (id., Guillermo del Toro, amb un score firmat per Marco Beltrami, qui també posa música a *Yo, Robot —I, Robot*, Alex Proyas, l'adaptació de la novel·la d'Isaac Asimov—). I si hi afegim la darrera, que en realitat va ser una de les primeres estrenes de l'estiu, tindrem el panorama de cinema-crispetes complet: es tracta d'*El día de Mañana* (The Day After Tomorrow, Roland Emmerich), amb una música de Harald Kloser que compleix molt bé la seva feina.

Com podeu veure, l'estiu sempre serà l'estiu, i per això sempre li hem de dedicar una atenció una mica especial, perquè sempre ens podem trobar sorpreses agradables, fins i tot a les pel·lícules que tal vegada no ens fa massa ganes veure, però que potser no en tenim més remei. Així és això d'estiuejar... 🎬



Iñaki Revesado

Fritz Lang va néixer a Viena el 1890, en els mateixos temps en què el cinema es despertava; podem dir, per tant, que la vida del realitzador de *Metropolis* ha corregut paral·lela al desenvolupament del cinema, història en la qual ha sabut anotar un grapat de bones pel·lícules, i que el seu nom és un clar referent en parlar dels primers moments del setè art. Lang sabé fer obres magnífiques quan el cinema encara no parlava, i també s'adaptà a la perfecció a les novetats que el so introduí en un art que no s'aturava d'evolucionar. Nascut en una família burgesa i sent fill únic, les pretensions del jove Lang encaminades cap al món de la creació d'històries sense que encara tengués clar el suport en què haurien de quedar reflec-

tides, tot d'una toparen amb els interessos de son pare, empresari de la construcció, que obligà el seu fill a matricular-se a l'Escola Tècnica Superior per tal que es formàs en allò que li hauria de garantir un futur solvent. Tanmateix les inquietuds i els desigs del jove Frederich tengueren més força. Incapaç de sotmetre's als plans de son pare, deixà la família, els estudis, la seguretat d'un futur còmode i la seva ciutat i se n'anà a recórrer món: Europa, Rússia, el Japó... Només tornà quan el pare cedí a les intencions del seu fill i acceptà finalment les seves inquietuds artístiques. Fritz començarà els estudis en l'Escola d'Arts i Oficis de Múnic, però l'esclat de la primera guerra mundial l'obligà a canviar els llibres per les armes.

A París fou on Lang tengué ocasió de veure cinema per primera vegada i des

de llavors sabé quin seria el llenguatge que devia utilitzar per donar sortida a les seves històries. L'escriptura de guions fou el seu primer ofici com a cineasta. Els seus escrits arribaren a les mans del productor Joe May, qui tot d'una s'hi mostrà interessat. May possibilità l'entrada de Lang en el món del cinema, no obstant, com a conseqüència de la col·laboració que fou en l'obra *Hias*, conegué Erich Pommer, cap de la productora *Decla*, que li oferí feina com a guionista a la seva productora a Berlín. Lang no dubta en deixar May, anant-se a Alemanya i adoptant fins i tot la nacionalitat germànica.

Amb la *Decla* escrigué i realitzà algunes pel·lícules ja perdudes de les quals només coneixem els títols i la temàtica, que serà la mateixa que després es repetirà al llarg de la seva filmografia: aventures arreu del món, *femmes fatales*, fan-



El tàndem format pel matrimoni serà responsable del guió dels films que realitzà Fritz Lang fins l'any 1932. Poc a poc la relació de la parella s'anà deteriorant. La ruptura es produí davant les oposades actituds que cada un d'ells manifestaven envers del creixent nazisme, acceptat amb gust per na Thea i menyspreat per Fritz

tasies, vampirs... Pommer li encarregà un projecte de quatre films sota el títol de *Les aranyes* (*Die Spinnen*). No obstant Fritz Lang només en completà els dos primers episodis: *El mar d'or* (*Der Goldene See*) i *El vaixell dels brillants* (*Das Brillantenschiff*). Abans de realitzar el tercer film, arribà a la *Decla* un guió escrit per Hans Janowitz titulat *El gabinet del Doctor Caligari*. El guió entusiasma Lang i es volcà en el projecte per fer-ne el film i introduí noves aportacions al guió pensant que seria ell qui el dirigiria. En canvi, Pommer retirà Lang del projecte, assignat la realització a Robert Wiene, al·legant que Lang no havia completat encara el treball de *Die Spinnen*. L'èxit aconseguit per *El gabinet del Doctor Caligari* evidencià el descontent de Lang i abandonà la *Decla* sense realitzar els dos episodis que mancaven de *Die Spinnen*.

Fora de la *Decla* Lang tornà novament al costat de Joe May. A la productora de May també feia feina Thea von Harbou, actriu que havia esdevingut guionista i que es convertiria en la segona esposa de Lang (la primera s'havia suïcidat) i en la seva col·laboradora en l'escriptura dels guions d'un bon grapat dels seus films. Thea von Harbou no només treballà amb Lang, el seu prestigi com a guionista la dugué a treballar amb altres realitzadors no menys reconeguts que el seu espòs, com poden ser Friederich Wilhelm Murnau (amb qui

col·laborà en els guions de *La tierra en llamas* i *El nuevo Fantomas*) i Carl Theodor Dreyer (aportant la seva ploma al guió de *Mikael*). El sistema de treball del matrimoni consistia en una escriptura de guió conjunta dirigida per l'esposa. Els guions es basaven normalment en novel·les de què ella també era l'autora o en idees originals de Fritz Lang. El primer dels seus projectes d'envergadura fou *La tumba índia* (*Das indische Grabmal*). Novament el fet que Lang es veiés separat de la direcció del film (paper que es va atribuir el propi Joe May) fou la causa que determina l'abandonament per part de Lang de la productora May-Film GmbH i que el vienès tornà novament a la *Decla* de Pommer, associada a les hores amb una altra productora, la *Bioscop*.

El tàndem format pel matrimoni serà responsable del guió dels films que realitzà Fritz Lang fins l'any 1932. Poc a poc la relació de la parella s'anà deteriorant. La ruptura es produí davant les oposades actituds que cada un d'ells manifestaven envers del creixent nazisme, acceptat amb gust per na Thea i menyspreat per Fritz. Els quatre films que formen el cicle del mes de setembre són fruit de la col·laboració del matrimoni i formen part d'allò que s'anomena l'etapa alemanya de Fritz Lang, anterior a la seva producció a Hollywood a on se n'anà fugint del nazisme que ja l'havia costat el matrimoni.

Der Müde Tod, Las Tres Luces (1921)

Las Tres Luces és el segon film escrit pel matrimoni i produït per la *Decla-Bioscop* (el primer fou *Die Vier Um Die Frau*). Una jove, per mirar de salvar la vida del seu estimat, es veu obligada per la Mort a jugar a un joc sinistre. Només aconseguirà el seu objectiu si és capaç de canviar el tràgic destí de tres parelles. Perdut l'intent, la jove optarà per lliurar-se a la Mort, en veure que aquesta serà l'única manera d'estar a prop del seu estimat, en el més enllà. Aquesta història, tant del gust de Lang, permet al realitzador viatjar en l'espai i en el temps, situant cada una de les parelles a qui deu salvar la protagonista en diferents llocs i en diferents moments de la història. La primera d'elles se situa en Bagdad en 1920 i tracta dels amors d'un soldat europeu i la germana d'un califa. La segona s'ambienta en la celebració del carnaval de Venècia en el segle XVII. La darrera de les històries, la més fantàsica de totes elles, se situa en l'antiga Xina. En aquest cas els enamorats compten amb un bon grapat de fenòmens sobrenaturals (estores i cavalls voladores, exèrcits diminuts...) i amb l'ajuda d'un mag que finalment no els seran suficients per fugir d'un destí funest. Convertits en tigre i en estàtua per intentar despistar la Mort, tanmateix les



M, segons admetia el propi Lang aquest era el seu film favorit, tal vagada perquè li va permetre jugar amb un nou element com era el so, també perquè lluny de la UFA gaudí de la llibertat necessària per a tot creador

llàgrimes tristes de l'estàtua seran la prova que els enamorats no han aconseguit el seu objectiu i que la Mort n'ha resultat triomfadora.

Frau Im Mond, La Mujer en la Luna (1929)

Si ja *Las Tres Luces* conegué una repercussió important, per quan Fritz Lang realitzà *La Mujer en la Luna* s'havia convertit en un realitzador de notable prestigi, gràcies a títols com ara *El Doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse Der Spieler*, 1922), *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1923-4) i *Metropolis* (1926).

La Mujer en la Luna apareix en un moment en què ja existien tot tipus d'especulacions sobre possibles futurs viatges espacials i en aquest sentit el film s'avança quaranta anys al primer viatge lunar. El viatge de la pel·lícula es veu propiciat per la idea del professor Mansfelt que a la Lluna es troben les majors reserves d'or existents. Quan aconseguix que algú hi confiï es munta una expedició cap a la Lluna. El film té dues parts diferenciades. D'un costat tots els preparatius del viatge, d'un altre la pròpia experiència lunar, sent absolutament profètic el moment en què el professor posa peu sobre terreny lunar vestit amb la corresponent escafandre, encara que errà en la seva idea de fer prescindir als seus personatges de l'incòmode vestit, en comprovar que a la Lluna, com a la Terra, hi havia oxigen. El film, produït per la UFA, tanca l'etapa muda dels films de Lang qui es negà a les pressions de la productora de sonoritzar-lo. Encara que hi ha còpies de *La Mujer en la Luna* de diferent durada, en l'actualitat hi ha una versió totalment restaurada d'uns excessius 170 minuts, tot una proesa del cinema mut.

M, El Vampiro de Düsseldorf (1931)

Segons admetia el propi Lang aquest era el seu film favorit, tal vagada perquè li va permetre jugar amb un nou element com era el so, també perquè lluny de la UFA gaudí de la llibertat necessària per

a tot creador. Inspirada en fets reals, concretament en la figura de l'assassí Peter Kürten, Lang crea el personatge de Hans Beckert. La ciutat està aterrida davant l'assassinat d'una sèrie de nenes. La policia és incapaç de detenir el culpable i els altres criminals de la ciutat, farts de l'assetjament policíac a què es veuen sotmesos, decideixen organitzar-se per trobar l'assassí. Curiosament serà un detall propiciat per les virtuts novelles del so allò qui ajudarà a identificar la identitat de l'assassí. I és que Beckert sempre xiula la mateixa melodia, cosa que permet a un venedor de carrer donar pistes als criminals que permetin posar fi a l'esfereïdora aventura de Beckert.

Das Testament des Dr. Mabuse, El testamento del Dr. Mabuse (1932)

En 1922 el matrimoni Lang va escriure el guió del primer Mabuse (*El Doctor Mabuse, Dr. Mabuse der Spieler*) basant-se en la novel·la de Norbert Jacques. El film, de dues parts, va ser dirigit per Lang i va assolir un èxit consi-

derable. Deu anys després, ajudats per l'èxit de llavors, van rebre l'encàrrec de fer una nova versió del personatge de Mabuse. L'argument torna a ser del gust del realitzador. Mabuse, un malalt mental es troba internat en un psiquiàtric. Els seus poders hipnotitzadors li permeten robar la voluntat del professor Baum, director de l'hospital. Mort Mabuse, la personalitat de Baum no s'allibera dels foscos instints de Mabuse i Baum acaba per tornar-se boig i per residir en la mateixa cel·la que un dia ocupà Mabuse. El film fou prohibit a l'Alemanya nazi perquè havia excessives semblances entre la personalitat sinistra de Mabuse i la de Hitler, encara que la prohibició oficial parlava del perill que suposava la pel·lícula per l'ordre públic i la seguretat ciutadana. Goebbels, no obstant, va oferir a Lang el càrrec de director de la indústria del cinema sota el règim nazi, càrrec que evidentment Fritz Lang va rebutjar. Les represàlies no se feren esperar i el règim prohibí també *El vampiro de Düsseldorf*. Mentre Lang decidia deixar el país que l'havia format com a cineasta, la seva dona va continuar nodrint el seu prestigi com a guionista i novel·lista adepta al règim. ■



Joan Ferrer Miserol

Durant els anys seixanta, simultàniament a l'enfonçament definitiu de Hollywood, nasqué un cinema diferent a aquell que, de moment, podríem anomenar com a postclàssic. Malgrat que abans, especialment amb anterioritat al sonor, hi va haver diversos intents, cap d'ells no arribà a assolir un estadi mitjanament satisfactori; quedant més com a experiments romàntics d'un inici que com a obres definitives d'un art madur. Aquesta tendència s'apuntà al final del cinema clàssic, especialment en dues obres gairebé coetànies *The Searchers* (1956) i *Vértigo* (1958); però els principals impulsors del cinema postclàssic, ja durant els anys seixanta, foren, entre d'altres, Cassavetes als EUA, i Resnais i Antonioni a Europa. Curiosament, la culminació d'aquesta recerca, la que podríem considerar la pel·lícula far d'aquest intent, la que ha quedat de mostra de fins on podria arribar el cinema com a forma d'expressió artística madura no seria cap obra dels autors esmentats, sinó del suec Bergman.

Bergman, abans de *Persona*, era un cineasta molt elogiat dins els cercles cinèfils de l'època. Era el que es podria dir un director de culte, en què les seves pel·lícules omplien els programes de gairebé tots els cineclubs d'aleshores. Personalment, malgrat no deixava de veure-les, les trobava que patien una manca gairebé feridora del llenguatge cinematogràfic. Això, ara ho veig clar, era perquè jo estava fortament influït pel cinema americà i perquè Bergman pretenia contar històries, més o manco clàssiques, amb una sintaxi que no era la que corresponia a aquest estil. Quan vaig assistir a l'estrena de *Persona*, pensant que

era un Bergman més, vaig caure literalment de cul; millor dit, vaig estar una bona estona assegut sense poder parlar, esglaiat per l'efecte que me féu la pel·lícula. Quan vaig reaccionar, vaig adonar-me que Bergman gaudia d'un llenguatge per a unes necessitats expressives que realment no se pogueren concretar fins a aquesta pel·lícula. Significativament, els que abans feien grans disquisicions filosòfiques sobre la seva obra anterior ignoraren *Persona*; no sé si perquè quedaren desconcertats o, senzillament, perquè no omplia els esquemes que tenien de l'autor. Altres, entre els quals m'hi trobava jo, considerarem *Persona* com una fita dins l'art del cinema. Una pel·lícula que, així com *The Birth of a Nation* representà el naixement del llenguatge clàssic, fou la plasmació definitiva del cinema madur; la culminació de l'art cinematogràfic. Culminació que malauradament no ha tengut continuïtat, ni fins hi tot dins l'obra de Bergman.

Des de bon començament, a partir de la primera imatge, Bergman ens adverteix que a *Persona*, el que veurem, no és una història real sinó una pel·lícula. Exactament igual com *l'Arquer* (1927) de Miró no pretén esser una imatge real sinó pictòrica. De la mateixa manera que *Rapsòdia per a una nit de Walpurgis*, *Nureddunna* (1981) d'Antoni Serra, no és una història real sinó una novel·la. És a dir, ja no estam davant aventures externes, quotidianes, profanes, contades per un tercer, sinó aventures interiors, mítiques, sagrades, consubstancials a l'art a què pertanyen; és a dir, fortament lligades a la forma artística que les dóna vida. No se tracta sols d'aventures, sinó també de meditacions sobre aquestes mateixes aventures; i molt especialment sobre el tractament formal

necessari per contar-les. En definitiva, són reflexions profundes sobre temes universals, eters, i sobre l'art que les expressa. Per això, hem d'admetre que el cinema clàssic americà, a pesar de la seva indiscutible grandesa, realment és un art del segle XIX, una fruita fora de temps. L'explicació lògica és que el cinema se descobrí a finals del XIX,

i ha hagut de recórrer el camí dels altres en uns pocs anys. No es pot negar que ho ha fet meravellosament bé. La llàstima és que no pugui tenir continuïtat precisament a l'arribar a la maduresa.

Persona és el contrast entre dues personalitats mítiques. Una pública, més aparent que profunda i fortament calculadora, representada per l'actriu Elizabeth. L'altra, privada, ingènua i sincera, encarnada per l'infermera Alma. Tenint en compte el nom d'aquesta podríem pensar que són dues personalitats de la mateixa dona; però en tot cas és anecdòtic que siguin dues dones diferents o bé dues personalitats de la mateixa. L'essencial és el contrast entre elles dues; que el diàleg s'ha invertit, la que parlava ha deixat de fer-ho i l'acostumada a escoltar, ara és l'única que pot parlar. Aquesta inversió del seu comportament habitual i la seva contraposició natural acaba superposant-les, confonent una i altra; perquè en el fons, no són més que dues cares de la mateixa moneda. Des del punt de vista estètic, he de confessar que a mi personalment fa que no me cansi de veure-la i que aquest plaer, a cada nova visió, me doni noves suggerències que cada cop la me fan més enriquidora.

S'arriba a la cimera d'un art quan l'artista assoleix un domini tal de la forma que se basta d'ella per expressar el significat; quan forma i significat ja són u; quan la forma ja ho és tot i aquell és inconcebible sense ella; quan ja no hi pot haver-hi, no pot existir, cap significat independentment d'aquella. Si en el camp novel·lístic s'arriba en aquest punt amb *l'Ulysses* de Joyce, i en pintura amb la primera aquarel·la abstracte de Kandinsky, en el cinema és precisament amb *Persona* que se revela la majoria d'edat d'aquest art. Si *l'Ulysses* tengué continuïtat i l'aquarel·la de Kandinsky fou el principi de la pintura de tot un segle, ens podríem lògicament demanar per què *Persona* no sols no ha tengut seguidors, sinó que acaba, almanco de moment, amb el cinema com a art. La meua teoria, malgrat pot estar molt allunyada de la realitat, és que el cinema va poder existir mentre va esser un art popular, quan va madurar, se feu minoritari i es va fer econòmicament inviable. En tot cas, el debat pot quedar obert. ■



Wilbur se quiere suicidar: Una mirada femenina, i nòrdica, sobre la mort i l'amor

Joan Obrador

La temporada de cinema que va concloure abans que el sol arribés al seu zenit, sense pretendre res, qui sota-signa va dedicar gairebé el mateix temps al cinema masculí que al femení. Gairebé he complert amb sistema cremallera ZP! Per aquesta secció varen desfilar les darreres creacions de la mexicana Patricia Cardoso, l'espanyola Iciar Bollain, la nord-americana Sofia Coppola i, avui, li pertoca al cinema nòrdic de Lone Scherfig. En cap dels articles anteriors m'he demanat per l'existència d'un tipus de cinema de *gènere femení*, sempre he cregut que l'obra d'art no té sexe específic i, per al fet de la creació artística—ja parlem d'un quadre, d'una escultura o d'un film—és indiferent si parlem d'un home o d'una dona. És a dir, el valor de l'obra és independent de la constitució hormonal de qui l'ha produïda. Ara bé, davant de *Wilbur se quiere suicidar* aquesta qüestió se m'ha plantejada una i altra vegada. Segur que la desaparició de criteri amb el director canadenc Denys Arcand ha fomentat les meves tribulacions. No fa falta tornar a parlar de *Las invasiones bárbaras*, ja ho vaig fer al darrer número de *Temps Moderns*, però, casualment, Arcand i Scherfig aborden la mateixa temàtica a les seves respectives pel·lícules: la mort prematura d'un home a causa del càncer i la reacció dels seus éssers estimats front el destí indefugible. Arcand, si ho recordeu, situa la seva reflexió cinematogràfica en un nivell teòric. No només reflexiona sobre la pesantor que ens provoca la consciència de la mort, sinó que abraça temes encara més generals: la ineficàcia del sistema sanitari públic o la mort de les ideologies polítiques d'esquerres.

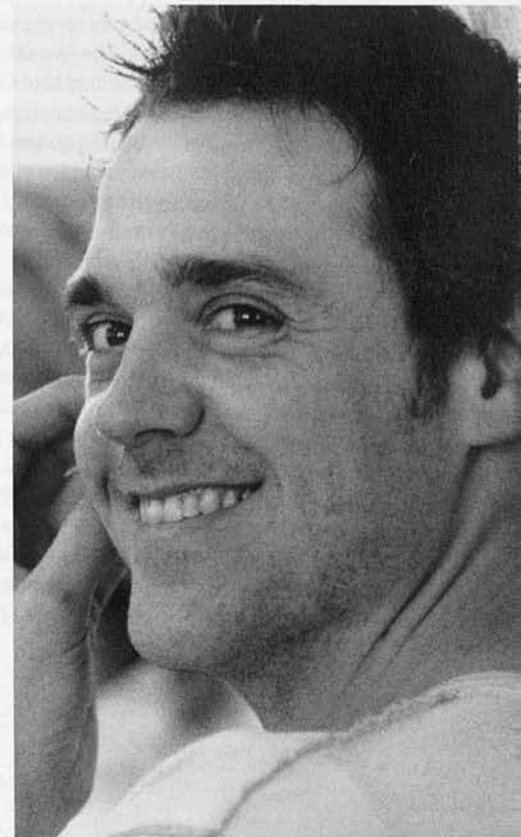
En contraposició, la directora danesa ens relata una història íntima i allunyada de tota grandiloqüència. Això sí, l'argument del film està sàviament trenat. Per començar, el protagonista del film no és només Wilbur, Jamie Sives va obtenir un premi Europa 2003 per la seva interpretació, sinó que es tracta d'un trio estel·lar: Wilbur viu dins un nihilisme absolut i, efectivament, es vol suïcidar. És curiós com una pel·lícula es pot relacionar insospitadament amb un altre que es troba a les antípodes: si Iciar Bollain fa un retrat fantàstic, verídici i,

a la vegada, irònic, de les teràpies de grup que segueixen els maltractadors de les seves dones; Scherfic, amb la mateixa sensibilitat, s'apropa a les teràpies que segueixen els suïcides als països *civilitzats*. La teràpia que segueix Wilbur planteja a l'espectador uns interrogants fonamentals: ¿és cert que totes les persones que es volen suïcidar són uns *malalts*?, ¿per quina raó el nostre sistema hospitalari ha decidit, no només prevenir i guarir les nostres malalties, sinó que ens obliga a viure contra nosaltres mateixos? Harbour, interpretat magistralment per Adrian Rawlis, és el seu germà i és la víctima propiciatòria per a la Parca. Però Harbour, davant de la mort segura, no mostra el patetisme i la covardia de Remy, el personatge ideat per Arcand, ell no repassa tota la seva vida cercant un *sentit* que no hi és. Ell viu el moment acceptant tots i cadascun dels dolors que li pertoquen i, en el darrer moment, se n'anirà amb dignitat. L'únic que realment li preocuparà és el benestar dels seus éssers estimats. Ni tan sols li preocupa que el seu germà se'n vagi al llit amb la seva dona. Alice és mare soltera, una dona que, en un cert sentit, és podria pensar que és vulgar, una ximple dona de la neteja. Ella ben bé podria ser *Ana*, la protagonista de *Real Women Have Curves*, o *Pilar*, la dona que *donà els seus ulls*, podria ser qualsevol dona amb l'única preocupació de viure amb dignitat i pujar la seva filla. Una vida sense transcendència, però carregada amb tot el valor de la immediatesa i la joia de l'amor autèntic, aquell que no calcula i es deixa portar pel cor.

Si fem una darrera comparació entre els personatges que deambulen per *Las invasiones bárbaras* i pel món de *Wilbur*, hem de dir que tots ells són els fills de la mort de Déu: tots ells s'enfronten amb la presència de la mort, però ningú d'ells reclama l'auxili de la divinitat, o els seus representants, per tal d'ultrapassar el darrer límit. Però mentre Remy, la seva família han caigut i recaigut en un complet nihilisme que no sap diferenciar entre mort digna, suïcidi o eutanàsia, i que creuen que només existeix un valor tangible: els diners. Wilbur, Harbour i Alice, en la seva lluita existencial, trobaran tres valors irrefutables: la cura pels éssers estimats, l'amor en tots els seus registres i la preocupació

perquè tots els nins siguin feliços. ¿D'on han obtingut Harbour i Wilbur la fortalesa moral per afrontar-se amb el fet segur de la mort? Tal vegada, perquè per a ells la mort no és l'equivalent al no-res, perquè saben que els seus cosos aniran a parar al mateix cementiri que els seus pares i no es trobaran eternament tot sols, que els seus éssers estimats els aniran a visitar de tant en tant i, de tant en tant, dedicaran un moment d'atenció als seus morts. És en aquest extrem on es troba l'autèntica vàlua de la darrera creació cinematogràfica de Lone Scherfig: si Déu no es troba present i els seus sacerdots ja han perdut tot el crèdit que varen rebre en un temps molt llunyà, els *mortals* només podrem trobar la salvació dins l'autèntica religió, en la religió sense déu. Però, ¿de quina manera es pot manifestar una religió sense deus? En l'amor entre els vius i en el record del éssers estimats que un dia hi eren al nostre costat.

¿Perquè aquesta desaparició de criteris entre Scherfig i Arcand a l'hora de tractar la mateixa temàtica? Tal vegada sigui perquè el segon director és un nord-americà de tradició francesa i el primer ha begut de la tradició protestant nòrdica o, simplement, perquè l'un és home i l'altre dona. No sé quina de les dues respostes és la millor, però el cert és que, en aquest cas, la sensibilitat femenina és molt superior a la racionalitat-crítica masculina. ■





Dogville.

Marti Martorell

La temporada 2003-2004 ens ha permès als espectadors veure amb poc més de sis mesos de diferència dues estrenes que tenen com a nexa comú el director danès Lars von Trier: *Dogville*, sens dubte la millor estrena de la temporada, i *De Fem bænd*, més coneguda amb el títol internacional *The Five Obstructions*, i estrenada aquí amb el títol *Cinco condiciones. Las sucias reglas del juego* (un subtítol afegit en castellà que no hi és a l'original, per quin motiu? La referència a Jean Renoir és clara, però així i tot no entenc ben bé el motiu d'incorporar-lo. Res, misteris de la distribució).

Per cert, abans de continuar,estic ben content d'haver rectificat una crítica (i no de caire cinematogràfic) que vaig fer a la revista del mes de juny, quan comentava que trobava trist el fet que la darrera pel·lícula no s'hagués estrenat a Mallorca, ja que sí que es va projectar als cinemes Renoir unes setmanes més tard de l'estrena oficial. La raó d'aquest retard és que la distribuïdora havia posat molt poques còpies en circulació i que no n'hi havia hagut prou

per proveir totes les sales que l'havien sol·licitat el dia de l'estrena. Malgrat tot, va arribar, que és el que realment importa.

Mentre *Dogville* respon als "paràmetres" que considerariem típics d'una pel·lícula amb estructura narrativa; *The Five Obstructions* ve a ser un documental, però, no obstant això, en ambdós casos les dues afirmacions poden matissar-se tant que arriben a ser incertes. Vegem-ho més detingudament:

El passat mes de desembre, sobre *Dogville*, vaig comentar que era una "aposta arriscada —bé, si es tracta de Lars von Trier l'afirmació ja no és tan rotunda— del director danès que beu directament del teatre per desenvolupar escènicaament aquest retrat cru no tan sols de la societat nord-americana, sinó de tota l'occidental.

Grace, una jove —interpretada magníficament per Nicole Kidman— arriba a un poble, Dogville, fugint de no se sap ben bé què, un lloc que és realment un espai teatral en què les parets de les cases són marcades simplement amb una línia de pintura al terra i en què el pas del dia a la nit és un simple joc de focus.

La població accepta que Grace s'hi refugii a canvi de favors que ha de fer al poble, uns favors que finalment esdevenen obligacions i, al final, humiliacions morals i sexuals. Però Grace accepta amb resignació tot aquest procés degeneratiu, fins al punt que es converteix en l'exaltació suprema de la tolerància, una postura que el poble no entén i que provoca un final pertorbador.

A una banda hi ha la gràcia (Grace, en un gens amagat joc de paraules) enviada pels déus per posar a prova els humans; a l'altra, la visió de l'espectador, que Trier situa gairebé sempre per damunt dels personatges, com si nosaltres mateixos ens poguéssim divertir com a divinitats en veure l'estupidesa humana, fins al punt que les parets es tornen invisibles perquè els puguem vigilar millor. I ja els títols de crèdits final, amb la cançó *Young Americans* de David Bowie i el seguit de fotografies de la gran depressió americana, encara remarquen més el gust amarg de tota la història anterior...

A l'espera de l'edició en DVD d'aquesta pel·lícula que inclou la versió íntegra que no vàrem poder veure a Mallorca car, per decisió del director, la ver-



The Five Obstructions.

sió doblada era més curta que l'original, hi afegiria a hores d'ara que la pel·lícula no és tan narrativa com aparenta en primera instància, sinó que més aviat s'apropa a un gènere gairebé documental. Per què? Durant tota la pel·lícula, dividida en capítols, hi ha una veu en *off* que descriu fil per randa el que faran els personatges en cada capítol, a la manera que estam acostumats de sentir els reportatges televisius sobre animals: "ara el lleó sotja la presa i es disposa a començar la persecució."

La teatralitat de què parlava el mes de desembre referma endemés el caire asèptic que solen reclamar els documentals (si veritablement són tan asèptics, això ja és un altre tema sobre el qual ara no m'estendré), ja que l'espai escènic mínim fa que el públic centri l'atenció bàsicament en els personatges i no en d'altres aspectes. És, doncs, una dramaturgia que deixa entreveure una concepció menys narrativa que la que aparenta en un principi.

Per altre costat, afortunadament, Trier defuig els seus famosos postulats dogmàtics i presenta *Dogville* en un format panoràmic (relació 2,35:1 en aquest

cas, per 1,37:1 que es fan servir en pel·lícules *Dogma*, és a dir, a les antípodes una de l'altra), utilitzat decorats gens naturals, situa la història en èpoques de l'any diferent, hi fa sortir armes i el seu nom com a director ben acreditat... Tanmateix, el cinema no podrà ser mai *cinéma vérité*, perquè sempre necessitarà de la complicitat de l'espectador, que n'ha d'acceptar les convencions i limitacions, per creure's que unes imatges estàtiques projectades a gran velocitat poden "narrar" qualche cosa, per nimia que sigui, com pot ser el creixement d'una flor.

Respecte de *The Five Obstructions*, el punt de partida és el curtmetratge *Det perfekte menneske* (*El ser humà perfecte*) de Jørgen Leth, realitzat el 1967 i de tan sols tretze minuts de durada. L'any 2000, Trier va proposar a Leth que en fes cinc variacions més, però amb la particularitat que cada una d'elles havia de seguir les condicions que li imposava el primer director. El resultat és aquest "documental" que tracta sobre la creació artística i les dificultats que suposa dur-la a terme.

He posat documental entre cometes perquè, més que un reportatge sobre el

cinema, com a públic assistim a una classe sobre què significa realitzar una pel·lícula i amb quines limitacions es troben els directors per dur-la endavant, fins i tot en tot allò que està relacionat amb l'ètica: en un moment determinat, Trier demana a Leth si es veuria capaç de posar, mitjançant veu en *off*, un comentari frívol a les imatges d'un infant que es desnodreix per la fam...

Les converses entre els dos cineastes són tan interessants com els cinc fragments que Leth ofereix a Trier. Paradoxalment, el més ben resolt és el de la versió animada, perquè, tot just abans de mostrar-lo, Trier i Leth han confessat que cap dels dos no se sent gens interessat pel cinema d'animació.

Així com *Dogville* pot ser entès gairebé com un estudi sobre la condició humana, *The Five Obstructions* no és un documental en el sentit clàssic, ja que s'acosta més a un quadern d'anotacions sobre la manera de fer cinema. En tot cas, les dues produccions mostren un Trier en plena forma, la pròxima estrena del qual, *Manderlay*, la desig tant com la de *2046*, de Wong Kar-wai. ■



Raimon Rodríguez

Les darreres notícies dels mitjans de comunicació especialitzats en el sector cinematogràfic, afirmant que la indústria fa temps que ha entrat en una progressiva crisi (11 milions d'espectadors han deixat d'anar a les sales des del 2001), fan que un es plantegi el futur de l'art fotoquímic del cel·luloide. ¿Acabarà el cinema sent una vella relíquia de museu?, ¿aconseguirà la seva germana petita acabar amb el gran invent del segle XIX? Són preguntes i inquietuds que sorgeixen en tot cinèfil, al veure decaure any rere any la indústria cinematogràfica espanyola i mundial, en el que sembla un pou sense fi.

El cinema ha de reaccionar amb els seus propis mitjans o seguir el camí de la silenciosa mort. El mercat està quasi

estancat quan en una indústria com la nostra els directors consagrats es dediquen a fer *telemovies* i publicitat per viure, ja que de normal aquests tipus de mercats (de sèrie B) solen estar reservats a les joves generacions emergents. Pel·lícules com *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1989) o *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950), per exemple, mostren l'agonia d'una de les etapes del cinema i/o el naixement d'una nova concepció del mitjà mateix. A *Cinema Paradiso* veiem a través d'un tel nostàlgic la desaparició del cinemes de barri, que seran substituïts pels nous cinemes-centres comercials, els de les multisales, les crispetes i la coca-cola. Mentre que a *El crepúsculo de los dioses* (Sunset boulevard) vivim la momificació del gran cinema mut dels anys 20, junt amb la demostració del que succeeix a qui no sap

assumir els canvis; el personatge que desborda Gloria Swanson (Norma Desmond al film), junt amb el del mestre Von Stroheim i l'aparició quasi fantasmal de Buster Keaton són del tot pertorbadores, és alguna cosa com profanar una gran tomba faraònica, cinematogràficament parlant.

És un fet que cal assumir; el cinema comercial tal i com avui el coneixem ha entrat en una espiral de crisi que previsiblement cada cop anirà a més, i que, tal cosa, pot significar una nova transformació del cinema, el l'albirament d'un nou ressorgiment, una nova etapa. Essent sincer, he d'afirmar que vull, i he de, creure en la capacitat del cinema per adaptar-se per tal de no desaparèixer, encara que la transformació ens retorni a la marginació de les barraques de fira, on un dia, no fa tant, va començar tot. ■



Claudia Cardinale i Lino Ventura, protagonistes de *Le Ruffian* (1983).

Antoni Roca

Per ell —en paraules d'Octavi Martí— *el cinema eren les històries, els diàlegs i les gavardines dels seus homes solitaris. Les qüestions de ritme, de transicions entre seqüències o de pertinença d'enquadrament mai no varen arribar a interessar-li. Tenia alguna cosa que contar i per contar...*

Malgrat les arrels del cinema negre fet als Estats Units neixen i es desenvolupen al nostre continent i a través de films tan inqüestionables com *Doctor Mabuse*, tan actual aquesta temporada amb una afortunadíssima reposició, còpia nova, *El gabinet del Doctor Caligari*, per exemple, penso que un dels somnis, mai complet del tot i sempre estroncat per qualsevol circumstància, fou poder crear una mena de cinema negre americà amb característiques i formalismes netament europeus. Nobles intents, esforços dignes d'admiració i reconeixement però només això, esforços i bones intencions, però res més. Hi ha, de tota manera, figures sòlides dins el panorama aquí, a casa nostra, que sí que han sabut conrear el gènere amb rotunditat i un altíssim grau de qualitat. Sense anar més lluny Jean-Pierre Melville i tota una biofilmografia repleta de films de vàlua indiscutibles. L'exemple per excel·lència fou el cinema francès la *nouvelle vague* i els *Chabrols* i *Godards* de la seva primera època. Però, tal vegada, poca més, la veritat. El cas concret de José Giovan-

ni, mort a Lausanne a l'edat de 81 anys, que mai no arriba a filmar una vertadera obra mestra del negre, és el més significatiu i representatiu..., després de Melville, és clar. Tant a les seves excel·lents novel·les, guions i pel·lícules per ell dirigides hi ha un intent, de vegades assolit, de fer a Europa un cinema de reminiscències i principis estroncats en la vella tradició americana i que tantes i tantes pàgines de glòria dona al Hollywood tradicional i clàssic. Gran treballador del cinema, conrea la novel·la utilitzant un estil molt propi de les seves pel·lícules (un total de quinze més cinc telefilms) fins el punt de despertar l'interès literari de personatges claus de la cultura gal·la com, per exemple i sense anar més lluny, el Nobel Albert Camus i Roger Nimier ferrosos lectors seus. Cal no blindar que la seva primera novel·la, *Le trou* (1959) inspira l'extraordinària cinta del mateix nom dirigida per Jacques Becker. Però altres noms de relleu a l'àmbit cinematogràfic també portaren i adaptaren a la pantalla alguns dels seus llibres. Claude Sautet, Jacques Deray, el ja citat Jean-Pierre Melville, Robert Enrico foren part dels realitzadors vivament interessats pels seus texts d'origen literari.

L'any de 1986 marca el temps de la seva incorporació al món del cinema com a director, *La loi du survivant* fou el títol. Aviat va aprendre la mecànica i a diferenciar les coses. Llavors a intermitències i fins el passat segle roda *Le rapace*, *Dernier domicile connu*, *Deux hommes*

dans la ville, *Le gitan*, *Le ruffian*, *Les lups entre eux* i com acte de clausura a una forta carrera cinematogràfica *Mon père*, filmada el 2000 a edat avançada. Però la seva vocació i tenacitat va arribar a ser pràcticament obsesiva. Es pot dir que la plana major del cinema francès protagonitzaren les seves històries, no en va fou l'autor també dels guions que posteriorment dirigí. Noms de l'alçada de Bourvil, Lino Ventura, Jean Gabin, Alain Delon, Michel Constantin, Yves Montand. Tots ells sempre mostraren una viva admiració per José Giovanni. Una molt elaborada forma de fer cine, el seu llenguatge, directe, dur, sense concessió, foren constants fixes al llarg de la seva vida. Una vida, certament, alterada i atípica i en tots els aspectes. *Una existència amb altibaixos...* digué en certa ocasió i, tot cal dir-ho, amb certa ironia de doble sentit. Perquè l'autor de *Dernier domicile connu*, (crec que aquest fou la seva millor pel·lícula, una cinta admirable i per diversos conceptes) abans de viure una vida intel·lectual, de creació artística es dedicà a altres oficis molt diferents al cine o a la literatura. José Giovanni, i això contribuï a fer-se una llegenda viva, es dedicà a l'extorsió, als atracaments, al pòcker, en pla professional. Evadit en diverses ocasions de les presons, en una ocasió i només per 72 hores, es va veure lliurat de la pena de mort. Això calibra, i defineix, un caràcter, una forma de ser i d'actuar, una psicologia diferent i diferenciada. ■



Les pel·lícules del mes de setembre

A les 20.00 hores

Cicle Fritz Lang (Etapa alemanya)



8 DE SETEMBRE

Las tres luces (1921)

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1921
 Títol original: *Der müde Tod*
 Producció: Decla-Bioscop
 Director: Fritz Lang
 Guió: Thea von Harbou i Fritz Lang
 Fotografia: Erich Nitzschmann
 Intèrprets: Bernhard Goetzke, Lil Dagover, Walter Janssen

15 DE SETEMBRE

La mujer en la luna (1929)

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1928
 Títol original: *Frau im mond*
 Producció: UFA
 Director: Fritz Lang
 Guió: Thea von Harbou i Fritz Lang
 Fotografia: Curt Courant
 Intèrprets: Gerda Maurus, Villa Fritsch, Gustav von Wangenheim, Fritz Rasp



Les pel·lícules del mes de setembre

A les 20.00 hores

Cicle Fritz Lang (Etapa alemanya)

22 DE SETEMBRE

El testamento del Dr. Mabuse (1932)

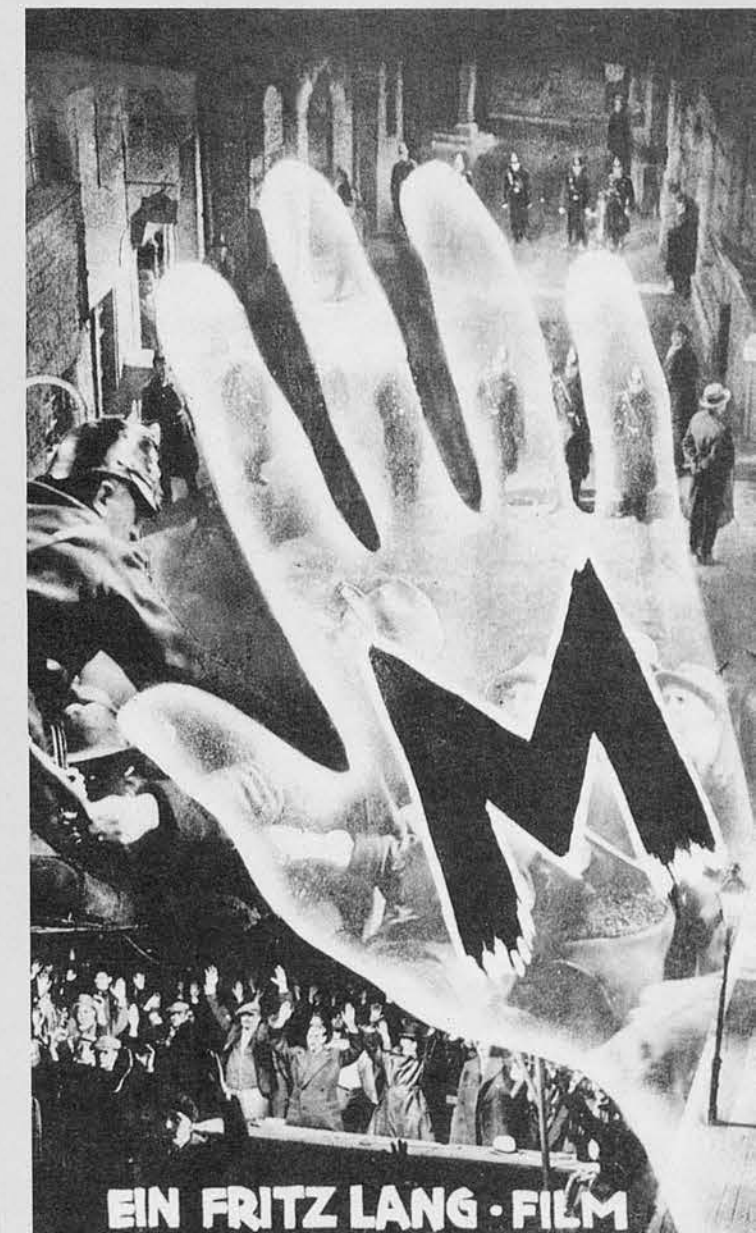
Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1932
 Títol original: *Das Testament des Dr. Mabuse*
 Producció: Nero-Film
 Director: Fritz Lang
 Guió: Thea von Harbou i Fritz Lang
 Fotografia: Fritz Arno Wagner i Karl Vash
 Música: Hans Erdmann
 Intèrprets: Rudolf Klein-Rogge, Oskar Beregi, Theodor Loos, Otto Wernicke



29 DE SETEMBRE

M- El vampiro de Düsseldorf (1931)

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1931
 Títol original: *M*
 Producció: Nero-Film
 Director: Fritz Lang
 Guió: Thea von Harbou i Fritz Lang
 Fotografia: Fritz Arno Wagner
 Música: Fragments de Peer Gynt, d'Edvard Grieg
 Intèrprets: Meter Lorre, Gerhard Bienert, Otto Wernicke, Gustav Gründgens





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 L E A R S
jove

Fundació
"SA NOSTRA"