

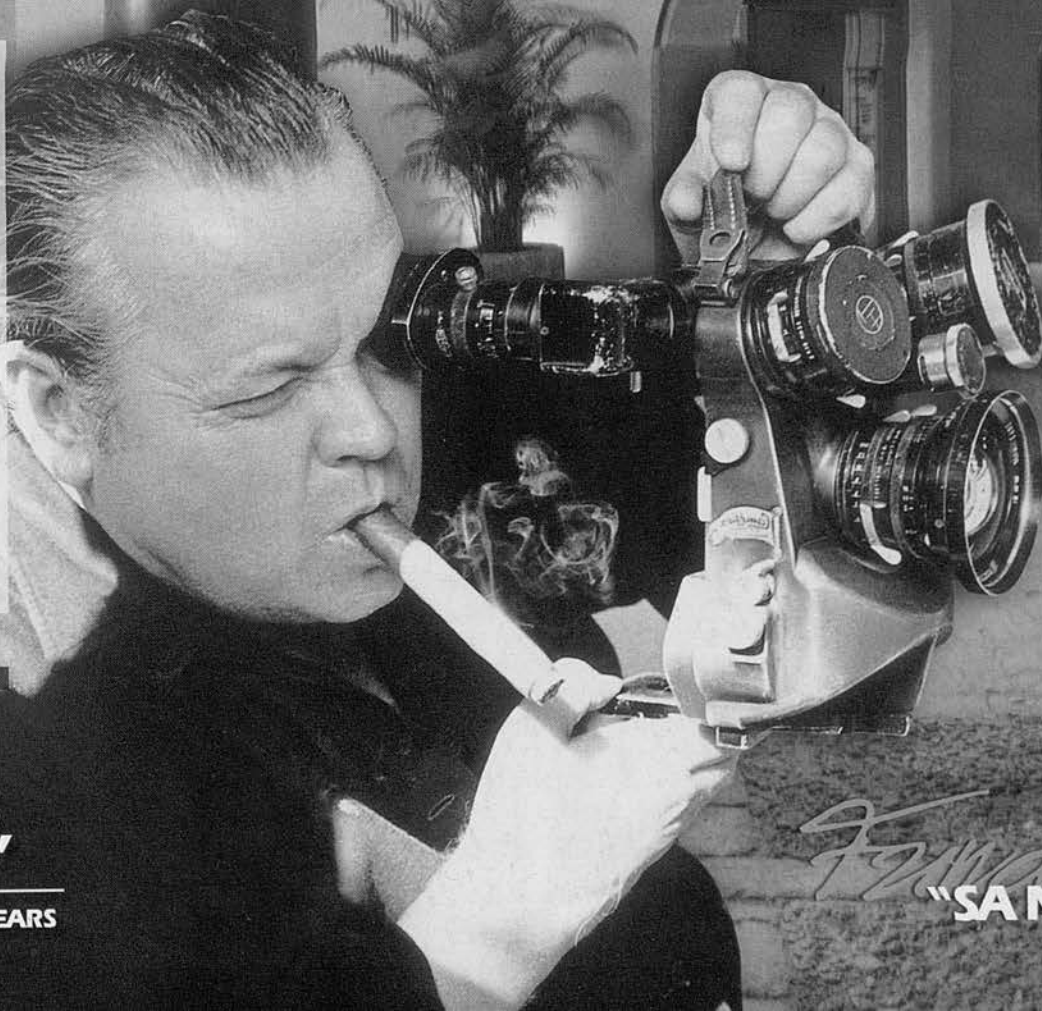
Núm. 108
Desembre
2004



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

Centre de Cultura "SA NOSTRA" 15 anys d'activitats



"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	Mychael Danna: l'atípic		Adéu a Miquel Porter i Moix	
Una constel·lació cinèfila		per Házael González	25	per Catalina Aguiló	36
per Romà Gubern	4	Les amargues llàgrimes d'un festival		A la memòria de Miquel Porter i Moix	
49 setmana Internacional de cine de Valladolid. SEMINCI		per Intruso en el polvo	26 i 27	per Jaume Vidal	37
per Jaume Vidal	5 a 9	King Kong i jo		Touch of evil	
Diaporama de Porto		per Joan Ferrer Miserol	28 i 29	per Guillem Fiol Pons	38 a 41
per Joan Estrany	10 i 11	Avui serà un gran dia		Sed de mal. Amb tot l'atractiu del malvat	
L'herència del videoclip		per Fernando Lara	30	per J.L. Sánchez Noriega	42 a 45
per Sebastià Sansó	12 i 13	Crònica de cine		Sed de mal	
L'escena filmada segons Méliès: A la recerca del Teatre en el Cinema		per Martí Martorell	31 i 32	per Ramon Freixas	46
per Antoni M. Thomas	14 a 17	De sobte, un diumenge de tardor		Una història immortal	
Jo no som un cow boy		per Toni Roca	33	per J.C. Romaguera	47 i 48
per Antoni Serra	18 i 19	Melinda and Melinda: Cinema crepuscular		Un cinema immortal	
Taller de crítica cinematogràfica (I)		per Joan Obrador	34	per Xavier Flores	49
per Carles Sampol	20 a 23	Miquel Porter i Moix, en el record. Sempre en duia una o una altra entre mans...		Cinema a "SA NOSTRA" Les pel·lícules del mes de desembre	50 i 51
per Francesc M. Rotger	24	per Vicenç Matas	35		

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Desembre 2004. Núm. 108

Edita
Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 971 725 210
Fax 971 713 757
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 Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



PARAULES D'AMOR

*SA NOSTRA ha estat capdavantera de la cultura a Mallorca, les seves sessions de cinema, música, publicacions, conferències són un model a imitar**

Romà Gubern

Els joves amants en tenen prou amb tres frases fetes i apreses d'antics comedians, sempre els comedians o l'art d'interpretar, de transmetre emocions a través de personatges teatrals o cinematogràfics. Però tres frases fetes són insuficients si volem resumir la tasca de quinze anys d'activitat constant al Centre de Cultura. Les arts plàstiques, la fotografia, el debat, la reflexió i naturalment el cinema han trobat el seu cau en aquestes instal·lacions que dia catorze de desembre s'ompliran de celebració.

La nostra publicació neix, creix i viu sota l'aixopluc de la Fundació "SA NOSTRA" i dins un hàbitat que li és amable i confortable, aquest mateix Centre de Cultura. Fa deu anys llargs que va presentar-se la revista, però les sessions cinematogràfiques van començar a programar-se molt abans, a principis de l'any 1990, immediatament després d'obrir-se les portes del casal del carrer de

la Concepció. De llavors ençà, el millor cinema de totes les èpoques, amb tractament de favor de cap als clàssics, s'ha pogut veure a la pantalla de l'auditori. Al mateix temps, ha servit per promoure el debat i la recerca, fins al punt que pràcticament tots els grans crítics cinematogràfics han protagonitzat instants compartits amb nosaltres i al costat de joves estudiosos del setè art nascuts gairebé al si del propi Centre.

Aturats, copa en l'aire per celebrar-ho, ens posarem mans a la feina novament perquè això sigui una etapa enllaçada amb una altra amb perspectives de continuïtat i si cal de millora. Quinze anys del Centre de Cultura que ens han donat la possibilitat de veure i viure el cinema, de bastir-lo amb paraules, en definitiva, d'estimar-lo.

(*) Mots escrits per Romà Gubern amb motiu de la publicació de la memòria d'activitats 1989-1999 del Centre de Cultura





Una constel·lació cinèfila

Romà Gubern

Es pot afirmar, com en els tangos, que quinze anys no és res. Però aquest no és el cas de la densa activitat del Centre de Cultura "SA NOSTRA" amb quinze anys d'activitat cinematogràfica ininterrompuda. Per a la seva pantalla hi ha circulat, sempre en impecables còpies en versió original, el millor de la història del cine, de Hitchcock a Buñuel, de John Ford a Jean-Luc Godard, del western al cinema negre, passant per la comèdia, el cinema musical i el cinema d'avantguarda. Les seves projeccions han estat flanquejades amb freqüència per presentacions, conferències, col·loquis i seminaris. És a dir, el Centre de Cultura "SA NOSTRA" s'ha convertit en un museu cinèfil viu i en format d'universitat de butxaca, sense matrícules ni diplomes.

En els temps que ara corren, quan el cinema és percebut majoritàriament com una forma banal d'entreteniment popular, com a simple clixé per als ulls, donar-li, des d'una institució financera, un tractament de fenomen cultural és ja tasca de molt de mèrit. I en una època en què la cultura tendeix a recloure's en cenacles per a especialistes, obrir les portes d'una sala de cultura cinematogràfica al públic en general d'una ciutat és un mèrit no gens petit. I quan això succeeix en el territori d'una illa, que ha de superar per a la seva condició geogràfica les dificultats logístiques i la temptació endogàmica, el mèrit és encara més gran.

En poc més d'un segle, el cinema ha recorregut un itinerari que la primitiva locomotora de Lumière no havia previst. Va viure la seva infància en barraques de fira, va créixer en luxosos salons de marbre i entre cortines de vellut, mentre al seu costat es formaven els primers cineclubs, catacumbes intel·lectuals per a les seves primeres guerrilles estètiques. I va acabar reconduït cap a les modestes pantalles dels televisors i cap als formats de minicines a multisales. El Centre de Cultura "SA NOSTRA" sempre ha reivindicat en canvi la pantalla gran, que és el format genuí del setè art, i la fidelitat a les versions originals. En vista del camí recorregut fins aquí es pot dir, en veu molt alta, que el trajecte de quinze anys ha constituït una constel·lació cinèfila de primera magnitud, que ha aportat a Palma un capital cultural inestimable. ■



Jaume Vidal



49 Semana Internacional de Cine.

Entre els dies 22 i 30 d'octubre se celebrarà la 49ena Setmana Internacional de Cine de Valladolid. Un certamen que, sense cap dubte, es pot considerar com uns dels millors festivals de classe B (els de sèrie A son Cannes, Berlín, Venècia i Sant Sebastià).

Aquesta consolidació, en bona part, es deu al seu director Fernando Lara, que molts el recordam crític de cinema de la revista *Triunfo*, i també a un grup d'excel·lents col·laboradors que li fan costat.

Naturalment, també hi ha algunes deficiències, com per exemple passis en VHS (això sí, informats abans de la sessió, amb l'opció de recuperar els diners de l'entrada) i força projeccions en format DVD. Crec que un festival d'aquesta categoria ha de projectar totes les seves propostes cinematogràfiques en cel·luloide.

La programació es divideix en seccions diferents. Descriuré les parts en què consisteix cada secció i, al mateix temps, comentaré, més be faré una pinzellada, d'algunes propostes que he vist de cada apartat.

La secció oficial

Hi participaren vint-i-dues pel·lícules, cinc fora de concurs. Malgrat que el predomini de les produccions fos europea, també hi va ver cinematografies representatives de Llatinoamèrica i Àsia.

Bin -Jip (2004), de Kim Ki-Duk. Cinema en estat pur, impera la imatge. Pràcticament els protagonistes no parlen. És la història de dos personatges solitaris, un indigent i una dona maltractada, que es troben en llocs també solitaris. Un prodigi d'imaginació la idea de convertir com una mena d'ombra fantasmal el personatge, cal dir, per altra part, no massa ben aconseguida.

Maria querida (2004), de José Luis García Sánchez. No em despertà cap interès. Pel·lícula plana a pesar de ser el guionista Rafael Azcona. Cal ressaltar la interpretació de Pilar Bardem en el paper de Maria Zambrano.

2046 (2004), de Wong Kar-Wai. Som un admirador de l'autor de *In the mood for love*. Malauradament només he vist aquest film, estic intentant veure la filmografia anterior, ja que les notícies que en tenc són excel·lents. Sobre *2046* vull dir que és una repetició de *In the mood*

for love: mateixos postulats, mateixa planificació, mateixos enquadraments, etc.

Country of my skull (2003), de John Boorman. Típic producte "pseudoprogre" consumista. En tot cas, s'ha de destacar la interpretació, sempre atractiva, de Juliette Binoche i del consistent Samuel L. Jackson

Chemins de Traverse (2004), de Manuel Poirier. Remake de *Carreteras secundarias* d'Emilio Martínez Lázaro. Està basada en la novel·la homònima d'Ignacio Martínez de Pisón. No aporta res de nou, a part de recrear un nou marc geogràfic (La Bretanya)) i desenvolupar la història a l'època actual. Destaca, com sempre, la interpretació de Sergi López.

The Manchurian Candidate (2004), de Jonathan Demme. Sempre he pensat que aquest director està sobrevalorat. Fa anys, bastants, em va interessar *Algo salvaje*; des de llavors ha passat molt de temps i tal vegada una nova revisió em decebria, com em va passar quan, fa poc, vaig veure per segona vegada *El silencio de los corderos*. De *The Manchurian Candidate* només puc dir que em pareix una enorme estúpida. Pensar que, al segle XXI, per ma-



Politiki Kouzina.

nipular el president dels EEUU, per part de les multinacionals, han de ficar-li un xip al cervell, és no veure la realitat dos pams enfora. A més, que el futur president mati en ple dia, a un llac, un dels seus rivals és d'una tal innocència per part del guionista que no ho puc arribar entendre. Remet a *Silver City*, de John Sayles pels que vulguin veure una pel·lícula que tracta del tema de la manipulació política.

Eleni (2004), de Theo Angelopoulos. He de reconèixer que som més subjectiu del normal amb aquest director. En la meua llista personal, Angelopoulos es troba entre els tres primers directors del cinema actual. *Eleni* forma part d'una nova trilogia, dedicada a reflexionar sobre la història de Grècia durant el segle XX. Aquesta primera remesa abraça des de 1921 fins al termini de la guerra ci-

Amos Gitai.



vil grega. En mans de Angelopoulos, el discurs és una esplèndida lliçó de història, vehiculada a través d'eficaços plans seqüència i complicats tràvelings. A més, tot acompanyat d'una emotiva música d'Eleni Karaindrou.

Punto de encuentro

Disset pel·lícules i diferents curtmétratges. Aquesta secció agrupa pel·lícules de ficció, que tenen una certa importància per la seva temàtica o estilística. És una competició paral·lela a l'oficial, a la qual, mitjançant els vots del públic, es dona un premi per a llargmetratges i un altre per a curtmétratges.

Visions of Europe (2004). La proposta és oferir una imatge del conjunt de la Comunitat Europea a través de vint-i-cinc directors, com Jan Troell, Peter Greenaway o Aki Kaurismäki, un per cada país. Destacaria les obres presentades per Irlanda, Hongria, Portugal, Polònia i França. La idea prové de la productora danesa Zentropa Entertainments7, de la qual n'és membre l'*enfant terrible* Lars Von Trier. Cada autor tenia cinc minuts com a màxim per realitzar el curtmétratge, i l'acció havia de passar en el present o en el futur immediat. A partir, d'aquí la llibertat era total.

Kavir-e marg (2004), d'Esmael Barari. A part dels directors més o menys coneguts, com ara Kiarostami, Panahi, Majidi, tenia molt d'interès en conèixer aquest desconegut per mi director iranià. El tema de la pel·lícula és l'intent de segrestar un nin per matar-lo, ja que ha estat testimoni ocular d'un assassinat. Tan sols dir que en el moments més dramàtics, la sala reia i, basant. Amb això, està tot dit.

Politiki Kouzina (2003), de Tassos Boulmetis. Excel·lent metàfora culinària. És un relat sobre les dramàtiques conseqüències de l'exili d'una família grega, expulsada de Turquia als anys seixanta. Llàstima que el director, en massa moments, es perdi en aspectes anecdòtics (a vegades quasi frega la vulgaritat) i no tracti amb més profunditat els traumes de la infantesa, l'educació i l'exili. A tots ens agradaria haver tengut un padri com Vassilis. Una pel·lícula que es mereix veure.

El cinema és sobretot un llenguatge, el suport o el format és una qüestió secundària, allò veritablement important és el que es diu i com es diu. Les tres pel·lícules que citaré a continuació, foren rodades en suport digital i després transferides a 35mm, un forma de rodar cada vegada més habitual, és per això que em detendré una mica en comentar-les.

Habana, habana (2004), d'Alberto Arvelo. Rodada amb una Sony 101. Filmar en càmeres de petita mida dona molta llibertat de moviment, permet treballar amb poc personal i passar desapercibuts els rodatges pel carrer, ja que no s'han de transportar grans aparells, com ara càmeres, tripodes, focus, grues, etc. Tot i tractar-se d'una pel·lícula de ficció, hi ha força elements documentalistes. Arvelo fa un panoràmica de l'esperit existencial cubà. El guió està basat en un conte espanyol del segle XVII, titulat *El forastero*. Pel·lícula plena de bones intencions, però queda coixa al no saber jugar el final de la història.

Dopo mezzanotte (2003), de Davide Ferrario. La proposta ar-



Ricardo Darín.



Pilar Bardem.

gumena de Ferrario és molt coneguda: triangle amorós (Hi ha una cita obligada, *Jules et Jim*, de François Truffaut) entre un lladre de cotxes (Angelo), una empleada que ven hamburgueses (Amanda) i un vigilant nocturn (Martino). Martino treballa a un museu, el museu de Cinema de Torí, i es passa tots els vespres veient pel·lícules clàssiques, hi ha moments que el seu *modus vivendi* remet a *El fantasma de la òpera*, un món de màgia que, en definitiva, és un homenatge al cine mut. De dia, capta imatges amb una càmera de 9 mm. per després muntar el seu món ideal. La vida se li complicarà, quan entrin a escena els altres dos personatges. La idea de Ferrario, la història podria funcionar perfectament, però queda malparada al no haver-hi consistència en el guió, millor dit, aquest simplement no existeix (el director mateix va confessar que havia treballat sense), i a partir dels quaranta minuts la cosa funciona a cop de *caçador*. Una llàstima. I és que en el cine, El guió ho és tot, amb això no vull dir que el guió sigui una cosa fèrria, i que, a vegades, no s'hagi de modificar i ajustar-se a la realitat.

10 on Ten (2004), d'Abbas Kiarostami. Incisió de bisturi al cinema de Kiarostami. Filmada amb una petita càmera digital. Pràcticament tot el discurs filmic transcorre dins un tot-tot-terreny, en què hi és present en primera pla el director iranià. Mentre Kiarostami condueix pels llocs on va filmar *El sabor de las cerezas*, ens explica la seva concepció del cinema en deu lliçons. Des de l'elaboració del guió fins al muntatge final. Tota una lliçó de cine. Evidentment, Kiarostami es revela com un gran defensor d'utilitzar les càmeres digitals. Podem veure com gràcies al seu volum es mou amb gran llibertat pels llocs on enregistra els seus documentals. Present, tant de bo m'equivocui, que aquesta pel·lícula no és projectada als cinemes de Palma, el perquè es obvi.

Tiempo de Historia

Vint-i-dues pel·lícules a concurs (tres fora) i dos curtmétratges. *Tiempo de Historia* és una secció on el documental és el protagonista. Any rere any, el documental pren força i es consolida com a

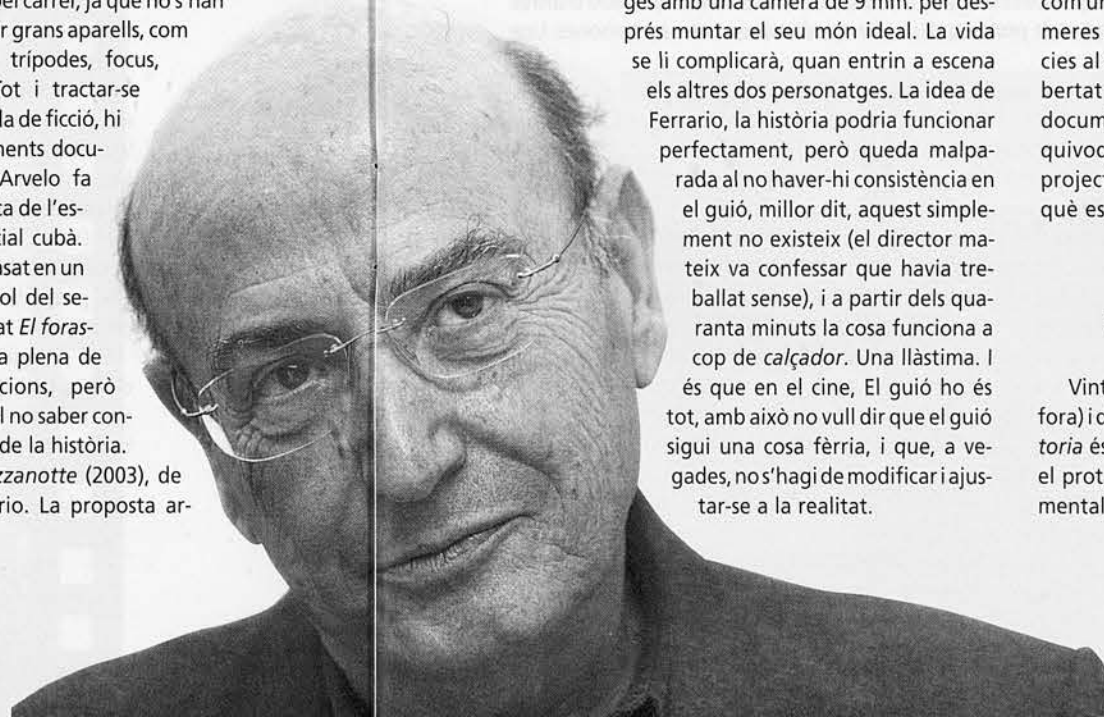
gènere, tant en l'Estat espanyol com a la resta del món.

Las cajas españolas (2004), d'Alberto Porlan. Vaig sortir molt satisfet d'aquest documental. És el primer treball com a director d'Alberto Porlan, escriptor i investigador. La proposta cinematogràfica de Porlan fou realitzar un homenatge a les persones que formaren part de la Junta para la Defensa del Tesoro Artístico, durant la Guerra Civil. És un documental que lliga imatges d'arxiu amb imatges actuals rodades amb actors. Això crea una obra sense interrupcions, en què resulta difícil distingir el que és ficció i el que és material original. És com si una càmera hagués seguit fets. No hi ha entrevistes, ni pla-contraplà, ni zooms, ni moviments de càmera que no siguin a mà. Fins i tot els actors no actuen, pràcticament. Tot això confereix una sensació de veritat, més que de realisme, al documental.

Cicles dedicats

Amos Gitai

Onze documentals i onze pel·lícules de ficció formaren el cicle dedicat a un



Theo Angelopoulos.

dels realitzadors més radicals i importants del cinema israelià actual. Amos Gitai és un director gairebé desconegut a l'Estat espanyol. SEMINCI va publicar un llibre sobre la seva obra, *Exilios y territorios. El cine de Amos Gitai*, escrit per Serge Toubiana, director de la cinemateca francesa. Divisa, aprofitant l'esdeveniment, juntament amb La setmana internacional de cine de Valladolid, ha editat un pack de quatre pel·lícules, en format digital: *Kadosh* (1999); *Kippur* (2000); *Kedma* (2002) i *Alila* (2003).

Imanol Uribe

Retrospectiva dedicada al director basc Imanol Uribe. Se'n va poder veure tota l'obra. El director de fotografia Javier Aguirresarobe, premi nacional de Cinematografia i responsable de la fotografia d'algunes obres de Uribe, és l'autor d'un llibre *Luces y sombras en el cine de Imanol Uribe*, també editat per la SEMINCI.

Les retrospectives són unes de les programacions més atractives del festival. Solen estar dedicades a autors consagrats, als vertaders mestres. Gràcies a elles, he pogut reveure i recuperar per primer cop l'obra de Murnau, Lang, Visconti, Renoir, Wilder, Browning... No obstant això, a Valladolid aquesta secció sempre m'ha estat adversa, no he tengut sort en la selecció, ja que Imanol Uribe, aquest any, i Eric Rohmer, fa quatre anys, no són precisament autors que m'entusiasmin. El primer, perquè crec que les seves propostes, encara que interessants, no tenen la categoria suficient per a una retrospectiva i, pel que fa a Rohmer, sense posar en dubte la

bona feina que fa, sempre m'ha semblat un autor avorrit, amb un discurs catòlic i dretà, molt pedant, un cine molt literari i, conseqüentment, anticinematogràfic. Un cinema apropiat pels fills de papà que juguen a ser d'esquerrers.

Cinema xinès (6a generació)

1. Quan es parla de la primera generació del cinema xinès es fa referència als cineastes que realitzaren el seu primer llargmetratge entre 1913 i 1932. Les seves obres no estaven gaire allunyades dels diferents gèneres que es rodaven a l'occident: cinema negre, fantàstic, *western*.

2. La segona generació aniria, des de 1933 a 1949, és una generació més realista i progressista i que camina al costat de la revolució de Mao Zedong.

3. De 1950 a 1966, la tercera generació, inscrita dins la revolució maoista. Es caracteritza per un cinema de propaganda que assumeix els postulats del realisme socialista.

4. De 1976 a 1982 inclou un període d'inactivitat forçada, imposada per la Revolució Cultural.

5. La cinquena generació està formada pels cineastes diplomats per l'Escola de Cine de Pequín el 1982, amb propostes que circulen pels festivals. Són autors com Zhang Yimou i Chen Kaige.

6. Arribam així als anys noranta, la denominada sisena generació. Són directors independents que, a vegades, veuen els seus discurs prohibit per les autoritats, autors que indaguen en la realitat quotidiana, en els problemes de la nova política econòmica del país. Estilísticament utilitzen una escriptura molt propera al

documental, són directors preocupats pel futur del seu país. Huo Jianqi, Feng Xiaogang, Li Xin, Wu Bing, Guan Hu, Xu Jinglei (*Concha de plata* a la millor directora a Sant Sebastià 2004, per *Letter from a Unknown Woman*), Ma Xiaoying, Zhang Yuan Zhangn. Tots ells, amb un títol realitzat entre 2000 i 2003, han estat presents a Valladolid.

País convidat: Suïssa

Anys abans havien arribat a la SEMINCI països com Polònia i Bèlgica. Aquest any fou la immaculada Suïssa l'elegida pels organitzadors. El festival també edita un llibre on queden reflectides les característiques més significatives del cinema suís.

Suïssa no és només muntanyes, vagues pasturant, llacs transparents, bancs, rellotges i xocolates (Hitchcock va estereotipar a *Agente secreto* aquesta preferència pel dolç). El país no té sols bells paisatges i aspectes dolços, hi ha una altra realitat més dura, problemes en la política d'immigració, l'asil i la neutralitat i els cineastes en són conscients d'aquest problemes. S'han vist tres excel·lents pel·lícules sobre els refugiats: *La barca està plena* (1981), *Viajes a la Esperanza* (1990) i *Más allá de la frontera* (2002).

Per suposat que també es fa un altre tipus de cinema, *Après la réconciliation* (2000), de Anne-Marie Miéville, és una pel·lícula que no té res a veure amb els problemes abans exposats. És un cinema intimista, que tracta dels problemes de la comunicació, de la recerca de l'amor i la investigació d'altres formes de relació entre les persones. Uns

Eleni.





2046.

dels actors que protagonitza aquesta pel·lícula és Jean-Luc Godard.

Docs in Europe

És un programa dissenyat per la coordinadora europea de festivals de cine, per recolzar la difusió dels documentals. Va ser representada per cinc llargmetratges i cinc curts. Clàssics i de producció recent, que pertanyien a Àustria, Espanya, Irlanda, Luxemburg i la República de Txèquia.

Escoles de cinema: VGIK (Moscou)

Vuitanta-cinc anys acaba de complir el que avui es denomina l'Institut Esta-

tal de Cine de la Federació Russa (VGIK), la primera escola de cine del món, per on han passat els grans mestres de la història de cinema. El festival ha pogut programar disset treballs de pràctiques de diferents autors, treballs produïts entre 1958 i 2002.

Un dels films més interessants fou *Los asesinos* (1958), treball de final de curs d'Andrej Tarkovskij, sobre la narració homònima d'Ernst Hemingway. Tarkovskij filma el relat l'escriptor nord-americà quasi bé línia a línia, (el conte no supera les vint pàgines) utilitzant l'escriptura adient al llenguatge cinematogràfic. Robert Siodmak va realitzar l'any 1946 una versió molt aconseguida, però a partir de la mort del protagonista *El suec* (tant el llibre com la versió de Tarkovskij no queda clar si el maten) la pel·lícula deu més a la imaginació dels guionistes Anthony Veiller i John Huston que a l'autor mateix de la història.

PALMARÈS 2004

Espiga de oro:

Hierro 3, de Kim Ki-duk

Espiga de plata:

Domicilio privada, de Saverio Costanzo

Premi especial del jurat:

En tus manos, de Annette K. Olesen

Millor actriu:

Pilar Bardem, per *María querida*

Millor actor:

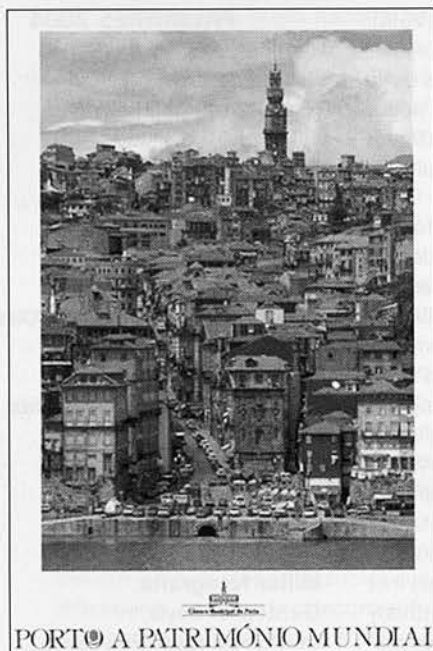
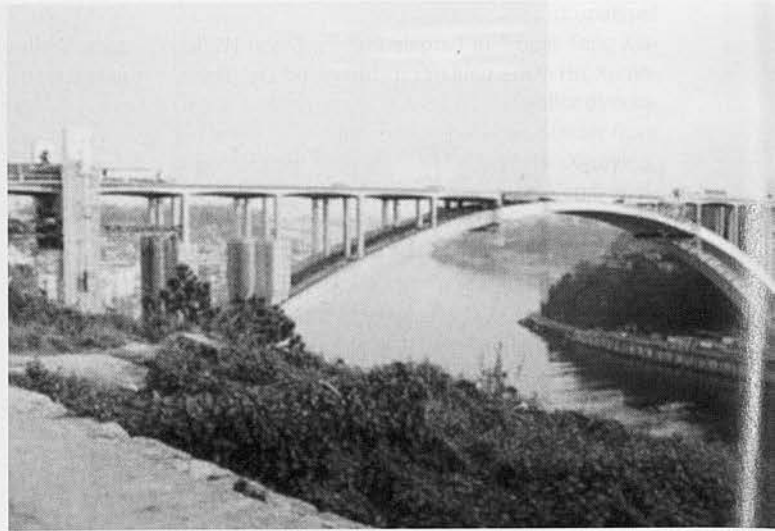
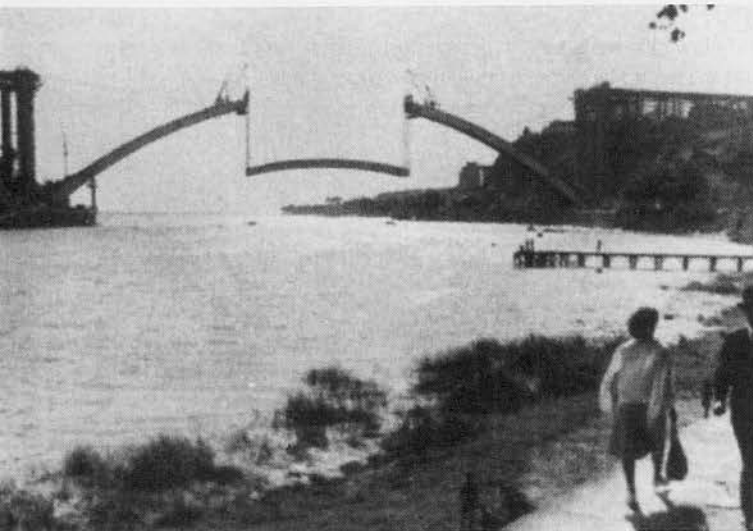
Ricardo Darin, per *Luna de Avellaneda*

Millor fotografia:

Christopher Doyle, Lai Yiu Fai i Kwan Pun Leung, per *2046*

Las cajas españolas.





Joan Estrany

Ella està tota *enfadada*. Abatuda amb els peus repenjats al Douro, tèrbola com el riu abans d'abocar-se al buit de l'Atlàntic. Els pescadors dels Cais de Vila Nova de Gaia apuren la copeneta, la barqueta travessa per enèsima vegada la desembocadura, els ulls immensos d'Ada desenfocuen tota la postal i fiten només el tramvia just quan es perd per l'Alfândega.

Fa uns minuts, Ivan ha vist com s'atracava l'*eléctrico* per la vorera contrària i viu i no et moguis s'ha embarcat cap a Porto a bord d'aquesta mena de vapo-

retto de tercera. Ella ha predit a l'instant com la barca sincronitzaria a la perfecció aquests dos-cents metres de paràbola per tal que Ivan arribàs a temps d'aglapir el tramvia en marxa com si es tractàs d'un treballat pla-seqüència o d'una jugada d'estratègia executada sense emperons.

L'*eléctrico* riu endins, ciutat endins; el petrolier quasi submergit en la immensitat de les pupil·les de la jove. El Douro s'ho repensa abans de perdre's dins la mar. Les aigües blanques de la tarda contra el moll. Al cinema de Batalha feien no sé quina pel·lícula de no sé qui, a ella ja li anava bé amb la seva companyia. Ivan, dret al darrera del tramvia, contempla el final premonitori d'un film que crema els darrers fotogrames. Ella ja no el veu però, la marea va pujant i, a la fi, es cruspeix d'un glop l'incendi d'Occident. Equilibrismes al moll desafiant un firmament orfe. Els cordons umbilicals de les barques temorenques s'atansen als norais.

L'*eléctrico* volta. I comença el Porto de les capamuntes, les esglésies mascarades, els carrerons bruts, els moixos, els cans, els *pombals*, les seves *feines* i, com no podia ser d'altra manera, la roba estesa. Després de creuar ciutat vella —Mouzinho da Silveira, Sao Vento— fa aturada a la Praça i passa revista als cinemes i les esglésies enrajolades.

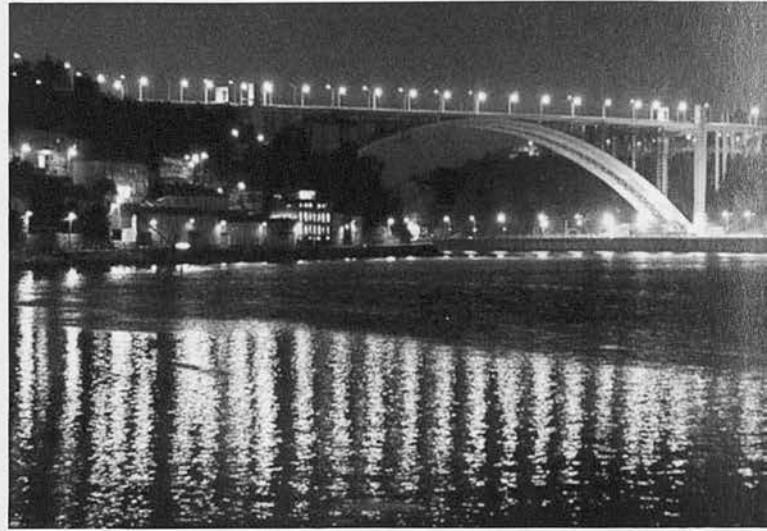
Ivan surt resant els crèdits per tal de memoritzar-los, fa un vinet al Piolho i la torre de *clerigos* confirma les seves sospites: haurà de tornar a peu. Abans s'ha estimat més, però, fer un tomb, carrer avall, per la Ribeira.

Els descarregaments i facturacions d'un temps la convertiren en el passeig de les ambaixades, les delegacions colonials i encara ara amagatall perdut de les dones de mala vida. D'ací, Gaia sembla a un bot de Porto. Tanmateix el llumeneret que cerca sobre els cellers, avui no s'ha encès, la fosforescència de les marques de vins de Porto ho aclapara tot i confegeix un tret de metròpoli a aquest enteulat província. S'enclota a les drassanes fluvials, ganyes en desús, porxos d'un port fluvial que transvasava el Douro i l'Amazones.

Sense saber ben bé com, pega al Palau de Vidre i dret per avall, per la rua de Entre Quintas, deixant a mà dreta un senyoriu i a la dreta la fosca agreujada del jardí botànic. El carrer és com un viarany de rondalla amb els revolts molt arrodonits, sense caires, per on la lluna fa bon veure. Els murs ben definits de l'esquerra contrasten amb la munió de caminois que embruten la banda dreta, els horts i replans on hom entra sense témer-se'n i sense que els propietaris tampoc facin cap més comentari. Les uralites, els afegits i la verdesca d'uns horts estibats de parrals libidinosos però on tot triga a fer-se; el sol no basta i les restes de pluja no s'acaben d'eixugar.

Torna al fil central de la rondalla i en un revolt se li presenta a la llunyania la colossal figura del Ponte da Arrábida al clar de lluna, el darrer que creua el Douro abans que la tasca esdevengui del tot impossible.

Sonen potser les campanes de Gaia. Embullada i remoguda, Entre Quintas



baixa giravoltant com les serpentes del raïm i de la mongetera. Voreja els petits conreus de més avall, algun d'aquells es ca seua. Pren de manlleu una tomàtiga de carabasseta, un mossec abans d'anar a lleure, i reveure el film i repintar l'Ada tal com l'ha deixada al moll, més preciosa que mai recreant la seva indefensió de sireneta de Copenhague.

Vint-i-pocs anys després, l'engrescador de les sèries b i les primeres porno, es va témer de la seva manca de previsió. Ivan havia errat en el seu càlcul. L'amor era potser efímer, en tot cas menys efímer que el cinema. Associat de pati de butaques, Ivan va agrair al capdavant que els tancassin tots: l'Aguia Douro, el Batalha... Si els cinemes acabaren amb ell o ell amb els cinemes, fa mal dir. La jugueta havia durat un temps i ara la pasturaven debades pels mercadets.

Era en aquells cinemes de cartelleria salazariana on encara esguardar qualque rampellada de l'Ada a la sortida de les sessions golfes. A veïnat a la Praça de Don Joao, a l'ara refet Teatre Rivoli, el Fantasporto havia acabat per dilatar encara més aquests aplecs pretesament fortuïts.

El certamen de cinema de ciència ficció de Porto arribarà al febrer de 2005 a la XXV edició. Es tracta d'un dels festivals de cinema fantàstic de més anomenada de l'actual panorama juntament amb el de Sitges. Pel·lícules que res tenen a veure amb els antics *films de Praça* tan dignes potser o més que els clàssics, però tardanes per uns ulls retuts que tornaven a la sèpia, al vernís,

al record d'uns ulls que miraven reculant cada dia un xic més.

Porto malgrat tot no havia canviat gaire, més rullada i barba de cinc dies com ell, la ciència ficció no havia transcendit més enllà de les pantalles. Dels conqueridors i argonautes només en restaven els carrers i les aturades del transport públic.

El dia de la deserció, el *vaporetto* seguia travessant el Douro, el pont d'August Eiffel seguia dempeus i a sota, el riu mantenia fidel el mateix rumb. Mastroiani —Mar-ce-llo— i Irene Papas, fit a fit, a la popa estudiant-se, Manuel de Oliveira al timó. L'impacte del sol contra les cèl·lules fotovoltaïques del riu brufaven l'atmosfera agredint aquella pretesa mediterrània blau cel i mar turquesa. La filosofia del migdia diluïda, sense línies definides, desafiava aquell mediterrani epidèrmic, navegable i idealitzat com potser cap altre enginy toponímic. El seu destí s'acostava al final. Al cap i a la fi, Portugal desembocava a l'Atlàntic.

Lusitània llatina de platges de surf, eucaliptus i lusofonies colonials escampades a províncies. Visió de la fi del món, de bubotes i cascades a la mar des d'unes vinyes ubèrrimes. Portugal subcampanya de l'Eurocopa escridassen les balconades, sub en qualsevol cas.

L'ha vista un altre cop a Corderia, s'han topat com dos antics companys de classe. 'Subcampanya', com jugar-se el festeig al temps afegit amb gol de plata, a un sol partit.

¿Quant de temps et pot seduir una pel·lícula si hi vas cada dia? ¿Quant es-

tira una noia si la divides només als interludis!

'Quants estius, quants hiverns!' li ha dit ella en un bell fraseologisme importat pels ucraïnesos que ara redolen pels carrers bruns. Sona com si parlassin amb el nas embromat.

Una nit més de vetla, extraviat per les dreces traïdores d'Entre Quintes de costat a costat, el pont, la lluna, enrera el jardí botànic, la llum de l'astre trinxada sobre el riu per les tensions de ferro..., el fotograma de la sireneta..., la mateixa vint anys després. Ningú no l'espera a l'altra banda de Gaia. Gol de plata. Banderoles.

Les persones són escultures en moviment, que, vistes a una determinada lentitud, creen una il·lusió de cinema. Titelles sense fils..., arguments pels propers Fantasportos... Portugal un país a càmera lenta... i el vell pescador de *camaroes* n'aprofita els nàïlons per fer sessions de gambeta vespertina emparant-se amb la complicitat de la fosca.

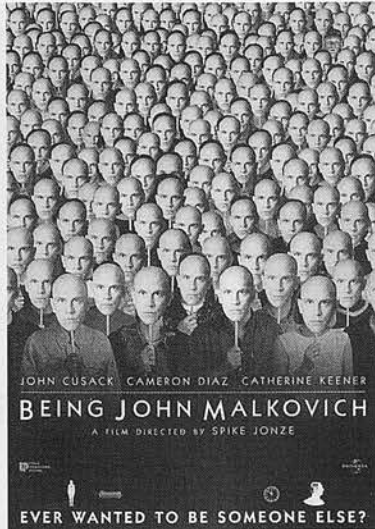
Puja al bus. ¿Com així els bitllets de bus i de cinema s'assemblen tant? S'asseu en el sentit de la marxa, el contrari es presaria a estilística de poeta barater: les cases desfilant l'inrevés d'aquell dia mentre s'apropa cul enrera al *vaporetto*. Baixa a la Rua de l'Infante Dom Enrique i pren cap per avall. A diferència de vint anys enrere avui ja no xiula la melodia de *La gran evasió* —al seu lloc s'escolta pels carrers un transistor: *...xupando una cachasita a veses una agua de coco...*— aleshores invoca el gran Vinicius: *Es millor sei alegri que sei tristi...* Directe cap a Ribeira, per primera vegada Ivan se'n va de putes. ■

Sebastià Sansó Vanrell

El començament de les emissions de la MTV, a l'estiu del 1981 fou el punt d'inflexió d'una nova forma del que fins en aquells moments s'havia vingut anomenant genèricament videoart: el videoclip. Un nouvingut dins el món audiovisual, el qual se'l mirava amb cert menyspreu. Tal vegada perquè naixia com un producte de promoció comercial i no com un experiment altruista del que la societat *underground* dels anys 80 se'n va enorgullir a presentar i mitificar com a expressió d'art pur, lluny de manipulacions televisives i de la indústria discogràfica. Eren imatges subsidiàries de la cançó de moda, un reclam publicitari sense mèrit ni actoral ni de direcció tècnica o artística.

Tot i que l'honor de ser el clip musical primigeni se'l disputen encara *200 Motels* de Frank Zappa (1974) i *Bohemian Rhapsody* de Queen (Bruce Gowers, 1975), no hi massa experts dubitatius alhora d'assenyalar *Thriller* (John Landis, 1983) pel disc de Michael Jackson, (amb el qual començava a consolidar el seu compte corrent al mateix nivell que el seu egocentrisme), seguit de *Bad* (Martin Scorsese), enllestint uns experiments a mig camí entre el curt, la pel·lícula convencional i el musical. Fou a partir d'aquí quan una discogràfica tan present com la CBS es replantejà l'escepticisme general de la indústria en veure la pujada espectacular del disc d'en Michael a partir de l'emissió del clip, fins a convertir-lo en el més venut de la història.

La imageria de l'artilugi augmentava el seu narcisisme experimental, a mesura que la tecnologia i els efectes especials ho permeteren, de la mateixa



manera que ho havia fet Méliès o els directors del anys 20, prenent de la màgia i del teatre allò que ara fa vint anys es va manllevar de la *nouvelle vague* o del *free cinema* anglès. Així, dilatant l'"invent", es van adaptar al cinema de forma singular musicals com *Fame* (Alan Parker), *Hair* (Milos Forman) o *The Wall* (Alan Parker) acabant de maximitzar l'estela reivindicativa dels neohippies Pink Floyd.

Voltant la cantonada cap als noranta, el panorama pintava ben magre, a punt per l'inici d'una suposada travessia del desert. Una falta evident d'imaginació creativa condemnava tant a grups com a directors, que impulsats per l'èxit, havien emprès el bot a Hollywood, com el mateix Brian de Palma. I així fou durant un parell d'anys, els necessaris perquè l'ordinador ho trastocàs i sublimàs l'habilitat amb el ratolí a la categoria d'art, fent sorgir novament la consciència d'autor. Mark Romanek, Alex Proyas, Mondino però sobretot Ch-

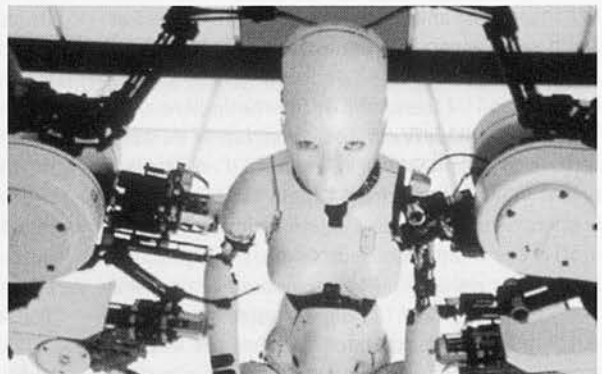


ris Cunningham, Spike Jonze i Michel Gondry.

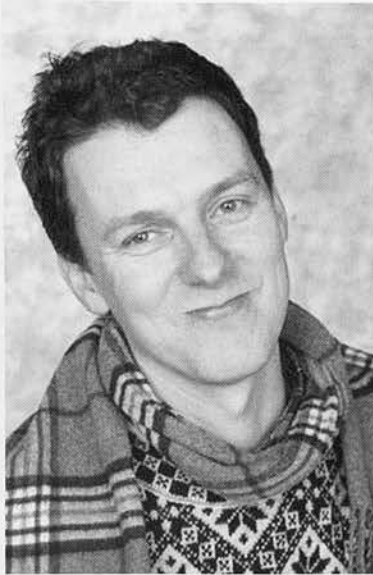
El menyspreu pel ràcord i la successiva incoherència del degotís d'idees, estava i està molt ben compensada per la música que serveix com a aglutinadora de l'obra d'art, de les darreres tendències plurals de les avantguardes amb l'esperit encara eminentment popular. El canvi és que ara el grup musical passa a ser l'excusa narcisista del director.

El gurú de la triada: Michel Gondry, es va iniciar fa quinze anys quan passava la seva joventut per Versalles tocant la bateria amb el seu grup de *pijets*, Oui,oui. La popularitat —més o menys nacional— adquirida, els va dur a la necessitat d'incorporar imatges en moviment. Ell mateix posà la seva imaginació al servei dels seus companys. Tot i la senzillesa de mitjans d'aquest primers vídeos, s'intuïa que les seves ocurrences eclèctiques i brillants estaven per damunt de la mitjana.

I amb això resulta que dos *freakies* —no se'ls pot anomenar d'altra manera— admirats als seus països respectius, es trobaren per crear i fer explotar recíprocament les seves carreres. Un detall que, per altra banda, sols era qüestió de temps. Cap al 1993, una jove is-



El menyspreu pel r cord i la successiva incoherència del degotis d'idees, estava i està molt ben compensada per la música que serveix com a aglutinadora de l'obra d'art, de les darreres tendències plurals de les avantguardes amb l'esperit encara eminentment popular



landesa —una tal Bj rk—, que acaba de abandonar el seu grup *The Sugarcubes*, es va posar en contacte amb Michel per conduir el que fou primer videoclip en solitari, *Human Behavior*, una fantasia entre l'humà i el món infantil, la vella història del caador i la pressa, una onirica deutora, per exemple, de *La nit del caador* (Charles Laughton,). Després van arribar col·laboracions amb Beck, Daft Punk, els Foo Fighters i altres músics mal anomenats alternatius. La seva experimentació constant i l'aplicació de nous invents de pròpia collita, fins i tot el llanaren als bracons dels Rolling Stones.

El traspàs d'idees a Hollywood, on fa dècades que n'hi manquen, era imminent. I com que no s'ajunten que no s'assemblin, en qui Gondry primer confi  el guió de la que seria *Human Nature*, fou el maquiavèlic Charlie Kaufman, responsable elevat a la categoria d'artista del *puzzle* aplicat a les línies a doble espai que ja va conformar per Being John Malkovic, o *Adaptation*, les dues d'Spike Jonze.

Però el primer intent va resultar frustrat per les expectatives creades i per una historieta pueril i massa simple pel nivell que els dos podien donar. De totes formes, la connexió estava feta.

Ara ens arriben amb *Olvidate de m !*, traducció al castell  (fa ganes d'investigar qui és el responsable de realitzar aquestes tasques, perquè de cada cop es llueix més) d'*Eternal sunshine of spotless mind*. A m s de no ser literal  s

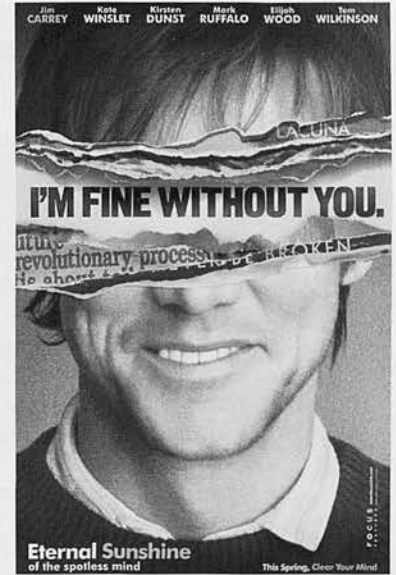


que ni s'hi acosta, deixant de bon començament sobre la pel·lícula la sensació que es tracta d'una comedieta més del senyor Carrey. Però, en fi, ara ja està fet, però seria qüestió de fer-s'ho mirar a fons.

Gondry intenta com pot contenir d'histrionisme de la seva estrella, i la veritat és que durant el primer quart d'hora (fins que arriben els títols de crèdit) ho aconsegueix, per després deixar-lo anar. I  s que llevat d'unes quantes escenes de regressió al passat a mitjan pel·lícula, la història no ho acusa i, fins un cert punt, ho requereix.

La història és la següent: Joel Barish (Carrey) comprova un dia dels enamorats que la seva al·lota Clementine (Kate Winslet) no només ha tallat amb ell, sinó que s'ha fet esborrar tot allò que hi tingués relació directe o indirecte. Desesperat, es posar  en contacte amb el doctor que proclama aquestes intervencions miraculoses a fi que faci el mateix amb el seu cervell. Dos ajudants del doctor Mienwriak (Tom Wilkinson), Mark Ruffalo i Elijah Wood s'encarregaran de la feina bruta un cop Barish estigui anestesià a casa seva, mitjançant una parafernàlia d'artilugis i monitors.  s en l'intent de formatejar dels mals moments sobre el que gira el film: les imatges dins les imatges, el món interior i exterior. Els records com a pilastres del que som.

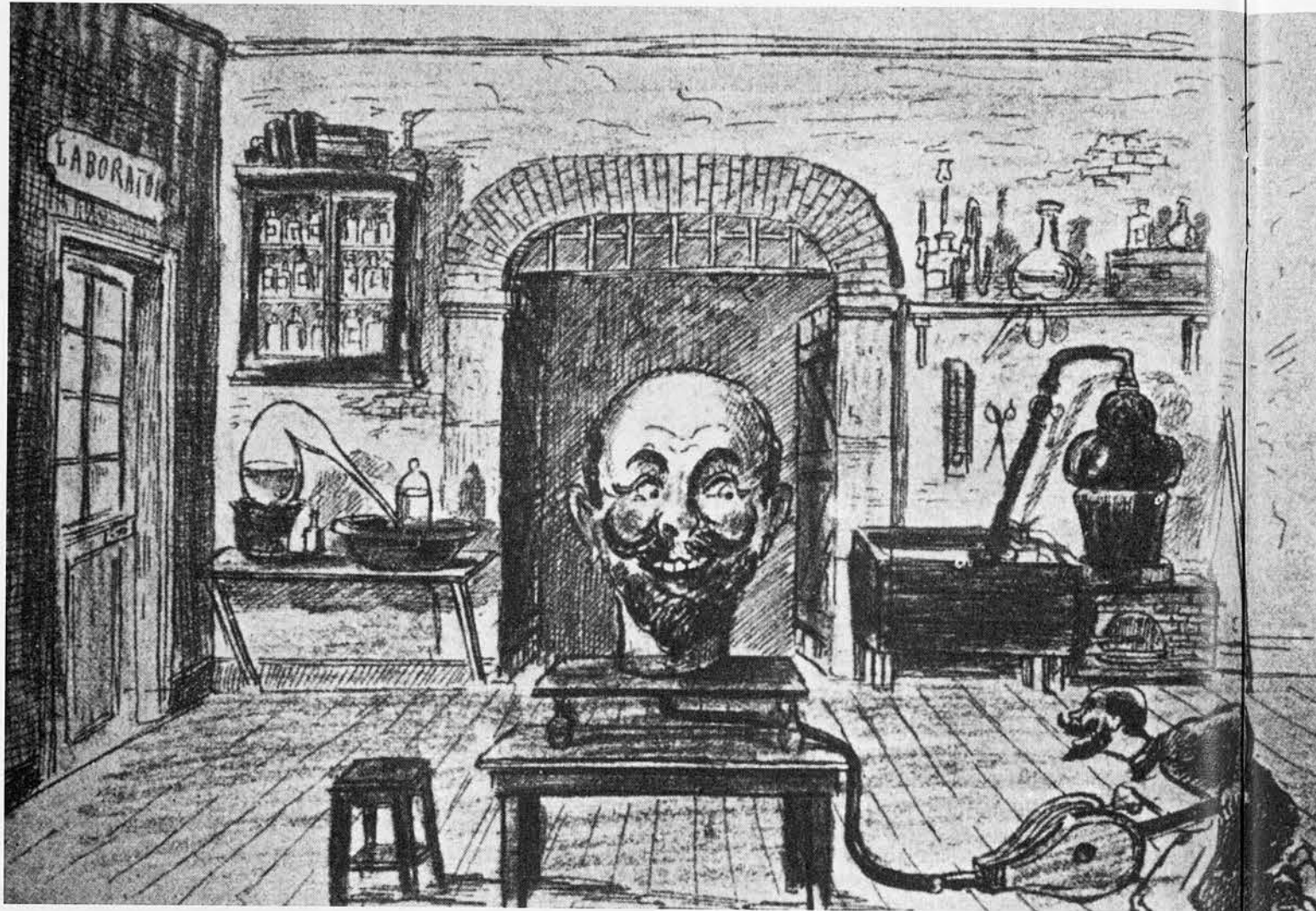
 s quan Kaufman acaba l'estructura de l'obra, el moment en què Gondry pot anar omplint els pisos de bloquets, em-



plenar i comunicar les habitacions perquè s'avenguin. Complicad ssimes però extraordinàriament belles novetats.

Ben cert  s que als dos se'ls en va la m , pels bots temporals de guió un i pels efectes digitals l'altre. Però per avançar s'ha d'arriscar, i aix  és el que han fet aquests dos tarambanes, que semblen obrir la porta a la jove guàrdia formada en el disseny visual i en moltes hores aferrats a la MTV.  s temps per les idees condensades al cervell i els manlleus encertats també mirant el passat dels clàssics. ■





Antoni M. Thomas

Si és cert que les primeres imatges en moviment, aquells que enregistraren August i Louis Lumière ja fa més d'un segle, són el primer testimoni de la realitat captada per l'ull objectiu de la càmera i no deuen el seu origen o el seu punt de partida més que a la fotografia, la primera ficció captada i recreada per a la càmera filmadora, la ficció imaginada per George Méliès, és en part deutora del Teatre, un art que a partir d'aquí, d'aquesta primera influència, deixarà les seves petjades una i altra vegada en el Cinema fins pràcticament avui. Així, doncs, què li deu el Cinema al Teatre? Esbrinar alguns dels possibles deutes, aquells tal vegada més significatius, és l'objectiu d'aquest i d'alguns treballs que han de seguir.

LA CÀMERA FIXA

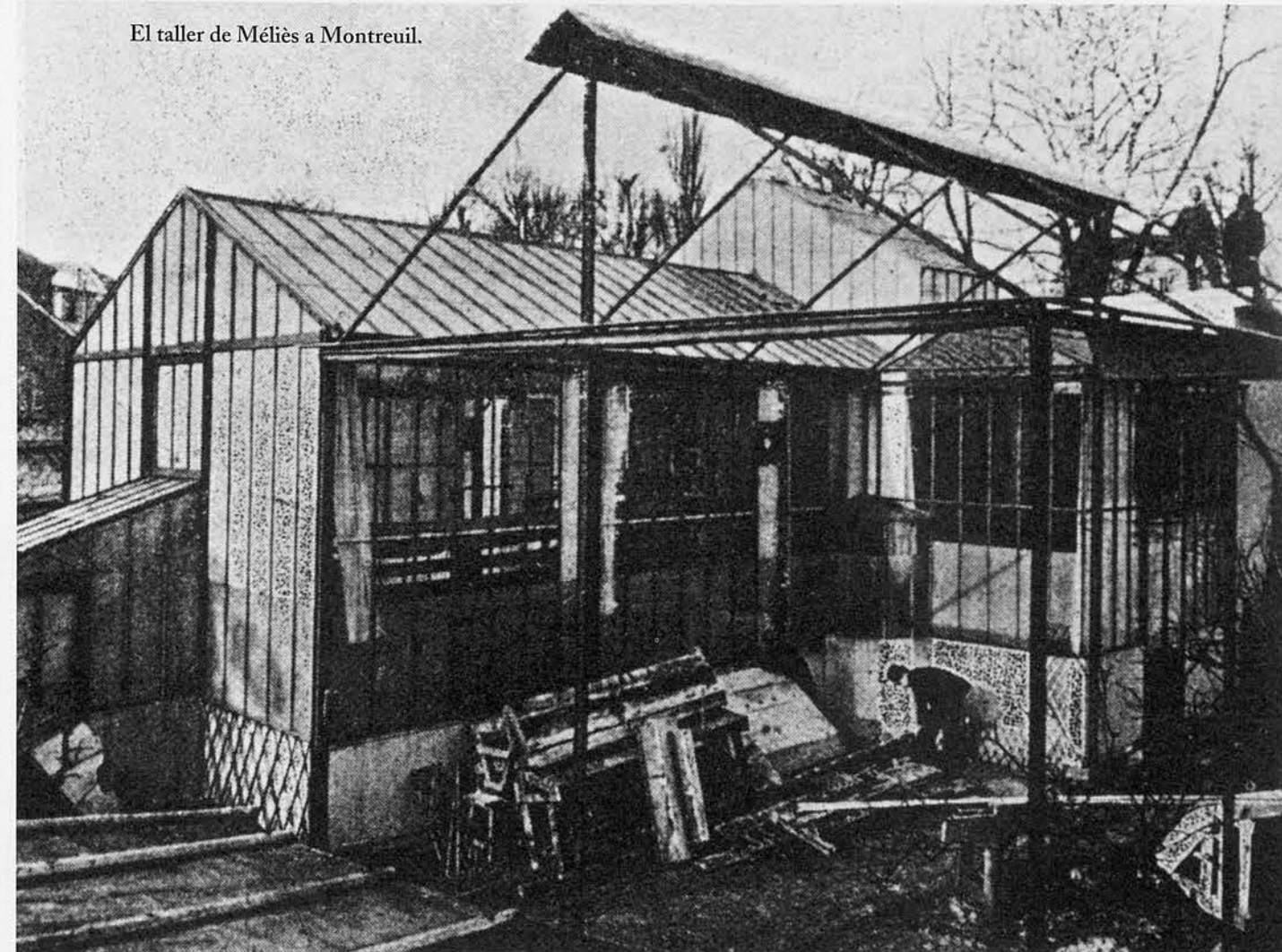
Si els Lumière es llançaren com qui diu al carrer per a captar des del primer moment l'espectacle de la vida: obrers sortint d'una fàbrica, la caiguda d'una paret, el regador regat, l'arribada d'un tren a l'estació... Méliès es va tancar entre quatre parets, la quarta és la pantalla, per a oferir la màgia "teatral" de l'espectacle cinematogràfic. De fet, Méliès, ell mateix ho deia, feia cine com una prolongació del Teatre: situava la càmera a la platea, la deixava fixa, com fixat està l'espectador a la butaca, i ambientava l'enquadrament amb decorats pintats, com els decorats teatrals de l'època. Ell era prestidigitador, fabricant d'autòmats i director de teatre i la tosuderia en mantenir aquesta concepció escènica de quadres plàstics i telons de

fons pintats, el duria finalment al fracàs mentre la resta dels pioners del Cinema sortia al carrer per a filmar les primeres persecucions amb l'ús dels primers *travellings*, primers fusos en negre, primers plans de rostres, primers muntatges, etc, etc, balbotejant el nou llenguatge de la imatge en moviment.

Però bé, Méliès, l'home que havia substituït els trucs a l'escena pels trucs a la pantalla, inventava sorprenents sobreimpressions, avanços i retrocessos de la càmera, aparicions i desaparicions fantàstiques i fantasmagòriques, recreacions d'espais tancats en el que va ser el primer estudi de cine construït a Europa, a Montreuil, prop de París, i sobretot, inventava la ficció cinematogràfica, la recreació d'una realitat reconstruïda... (vegeu *L'affaire Dreyfus*, 1899) amb el concurs de l'estètica teatral decimonònica.

D'entrada el Cinema li deu a l'Art escènic una part gens menyspreable de l'art de la interpretació, també una part substancial de l'art i la tècnica en la construcció i ordenació del lloc escènic, li deu una part de l'estructura del guió convencional: plantejament, desenvolupament i desenllaç; li deu una considerable provisió d'arguments i temàtiques, li deu elements de la tècnica de la il·luminació, del vestuari, del maquillatge, una part dels estils escenogràfics...

El taller de Méliès a Montreuil.



DEUTES TEATRALS

D'entrada el Cinema li deu a l'Art escènic una part gens menyspreable de l'art de la interpretació, també una part substancial de l'art i la tècnica en la construcció i ordenació del lloc escènic, li deu una part de l'estructura del guió convencional: plantejament, desenvolupament i desenllaç; li deu una considerable provisió d'arguments i temàtiques, li deu elements de la tècnica de la il·luminació, del vestuari, del maquillatge, una part dels estils escenogràfics... però poc li deu, en canvi, d'allò que en diem la gramàtica o l'escriptura pròpiament cinematogràfica, des del muntatge fins al primer pla, des de la seqüència al silenci narratiu, de manera que si apliquéssim estrictament la nova llei de la imatge en moviment que, passa a passa, va ser "le-

gislada" ja en les primeres obres cinematogràfiques a començaments del passat segle, un film ho seria més quan més pogués apartar-se de la influència teatral no volguda o no cercada, i a *sensu contrario*, el film seria més artificios quan més visible fos la influència teatral o quan més autors i directors, intèrprets i tècnics cerquessin el suport del teatre per a suplir l'escassetat o la manca de coneixements pròpiament cinematogràfics.

APEL·LAR A MÉLIÈS

Aquest és el cas, sense anar més lluny, de bona part del cinema espanyol dels anys 60 i 70, aquell cine que es limitava a traslladar a la pantalla allò que no eren més que vodevils i comèdies de saló, pas-

sades a la imatge tot just modificant la seva estructura teatral. Poden recordar-se en aquest sentit els títols que va aportar durant aquells anys un tal Alfonso Paso, autor teatral que fornía el cinema espanyol més caspós amb els seus èxits taquillers. En tals casos, la càmera es limitava a fotografiar uns espais interiors que de fet eren espais teatrals, evitant el moviment i el desplaçament, a la vegada que sortia el menys possible a l'exterior. I els actors es mostraven igual de cridaners que en el teatre, com si no existís l'enregistrament sonor i encara més gesticuladors com per assegurar-se els aplaudiments que no podien escoltar. I els il·luminadors no amagaven que calia deixar ben brillants els rostres, ben vermells els llavis, i els directors d'art no feien altra cosa que construir decorats seguint al peu de la lletra els dissenys provats sobre l'es-



Escena de *Ana Bolena*, de Méliès.

cenari. I un Méliès deformat apareixia aquí i allà sense que els autors d'aquells esguerros, tots ells inscrits a la nòmina de la mediocritat, sabessin tal sols de la seva llunyana existència.

TEATRE FILMAT

Pero deia que amb Méliès arranca el primer testimoni de Cinema com a tea-

tre filmat, perquè és davant una càmera immòbil i en un escenari d'espai limitat per un fons d'escena i unes entrades i sortides laterals que fan les funcions de bastidors escènics, en què es desenvoluparà bona part de les seves filmacions.

Els decorats són els deixats per l'escenari teatral, (fins i tot decorats de retall i practicables, segons els recursos escenogràfics usats per Teatre); també, els personatges entren i surten de l'en-

quadrament pels seus límits laterals, talment com si s'estassin sobre un escenari, i declamen i gesticulen segons el concepte de la interpretació escènica que es tenia en el teatre de finals del segle XIX, tot i que amb una curiosa dosi de subratllament o de sobre actuació, tant més inútil quan el fet era que l'espectador de cinema assistia o contemplava des de "més a prop" que l'espectador de la funció teatral, per tant no semblava massa lògic que l'interpret cine-

A les acaballes del segle XIX eren moda els espectacles de màgia i d'il·lusionisme, que s'exhibien tant a barraques i teatres modests, amb mags més modests encara, com als grans escenaris de les capitals. El prestidigitador que també era Méliès en va filmar un bon grapat d'obres d'aquestes en el seu "taller teatral"



matogràfic, (d'altra banda, actor o actriu de Teatre) exagerés o incrementés els modes declamatoris i de gesticulació que solia usar sobre l'escenari i que es creien justificats per la distància que en el Teatre separa l'espectador de l'escena. Només la invenció del sonor va suavitzar la mímica gesticuladora que demanava més a l'expressió corporal que a la del rostre, en el mode interpretatiu d'aquell primer Cinema.

INFANTESA DEL CINEMA

Podem convenir que la genialitat de Méliès va ser precisament usar de manera sistemàtica la majoria dels mitjans que eren propis del Teatre. Tots ells, d'una manera o l'altra i sota diverses formes, encara els usa el Cinema en no poques ocasions. Per exemple, l'ús i abús actual de la infografia amb la qual tan-

tes pel·lícules s'estan produint en el cine, tal vegada no ens du directament a la maquinària teatral d'antuvi, aquella que permetia també una "espectacular" màgia de l'escena? El taller cinematogràfic, va escriure Méliès, no és altra cosa que l'aliança entre el taller del fotògraf i l'escena teatral, i així en el seu abans citat estudi de Montreuil amb sostre de vidre, va instal·lar un vertader escenari amb passarel·les, amb trapes en el pis per a insospitades desaparicions, i amb cables per enlairar els intèrprets, etc, i tot això al servei d'una càmera situada a distància i ben al centre, com si es tractés d'un espectador ideal des del qual s'ordenessin tots els punts de fuga de la perspectiva. Es comprèn així que Méliès no utilitzés mai el muntatge amb canvi de plans i de punts de vista, sinó que ordenés en quadres al contrari que en seqüències totes les seves obres.

A les acaballes del segle XIX eren moda els espectacles de màgia i d'il·lusio-

nisme, que s'exhibien tant a barraques i teatres modests, amb mags més modests encara, com als grans escenaris de les capitals. El prestidigitador que també era Méliès en va filmar un bon grapat d'obres d'aquestes en el seu "taller teatral". En "aixecar-se" el títol del film com si fos un teló, apareixia "el mag" que saludava al públic imaginari abans de començar la seva actuació i en acabar feia una reverència com per a respondre als aplaudiments del públic, present només en el costat d'aquí de la pantalla... Així pot dir-se que Méliès és el teatre filmat, i en conseqüència és també la infantesa del Cinema.

El duel establert entre aquest sentit teatral i la concepció cinematogràfica iniciada pels Lumière i radicalment distinta, només serà superat amb l'arribada de Griffith, que aprendrà d'un i de l'altra, però ni ell ni d'altres molt posteriors es podran desfer de l'ombra de Méliès. Ho veurem més endavant. ■

Antoni Serra

Evidentment, senyores i senyors, jo no som un *cow boy* del *far west* americà... en tot cas en puc ser o arribar a ser, sense gaire esforç, l'antitesi. Ni tenc el cul feixuc de John Wayne (en Xon Faine, que li deia l'amic escriptor Francesc Candel a l'època de les tertúlies barcelonines del carrer Elizabets: finals dels seixanta); ni puc gaudir de la gràcia esprimatxada de James Stewart; ni molt manco posseesc la bellesa rossenca d'Alan Ladd o la vilesa convincent de Noah Beery, per citar-ne només uns quants i no fer la llista *cowboiesca* excessivament llarga. Perquè jo només som —i n'estic orgullós, per què negar-ho?— un pobre, humil i ja defi-

nitivament mortal escriptorotxo provincià. Amén.

He de dir, d'entrada (i no sé si fins i tot com a punt final, però ja em perdonaran si no és així!), que si les pel·lícules de l'oest m'interessen força —fins a l'extrem que, en èpoques ja històriques, en vaig ser un apassionat— és degut primerament a John Ford i a un dels seus films que vaig veure de molt jove, *La diligència* (o *Stagecoach*), obra realitzada l'any 1939 i que nosaltres vàrem veure en el cinema del poble ja avançats els anys quaranta. Ford, aleshores, es va convertir en un mite per a mi. Perquè Ford, un dels directors més coherents que mai hi ha hagut a la història cinematogràfica, és sens dubte alguna cosa més —vull dir, més inquietant, que va

més enllà del gènere estricte, ja que ho abraça tot: comprovin-t'ho vostès mateixos en *Donovan's Reef* o també, i especialment, en *The Quiet Man*, una de les comèdies de càrrega social més extraordinàries de quantes s'han produït— que la simple violència del *far west*. Ford és el cinema per excel·lència, el cinema total i que marcà caràcter al llarg de tot el passat segle XX.

I d'aquest director, ull esquerra tapat —com un vell pirata— i corbat rebel (és la imatge dels seus darrers anys i que sempre restarà a la meua memòria), malgrat m'interessí íntegrament la seva filmografia, hi ha una sèrie de pel·lícules de l'oest o *westerns* per les quals tenc predilecció o debilitat: *The Man Who Shot Liberty Valance*, *Drums Along the*



The Man Who Shot Liberty Valance.

L'efecte Ford, almanco per a la gent de la meva generació, va tenir més sentit i repercussió ja que n'estàvem farts d'"engolir" i "patir" en el petit cinema de poble aquella sèrie de pel·lícules lineals, generalment esquemàtiques i de molt pobre, per no dir nul, contingut estètic que interpretava inevitablement Randolph Scott

Mohawk, Two Rode Together, My Darling Clementine, Ford Apache i, fins i tot, aquell film que alguns crítics el consideren una obra menor dins la seva filmografia —més de cent trenta pel·lícules, cent llamps!— i que a mi em va semblar, quan la vaig veure per primer cop a començament dels seixanta, magistral i que posseeix una gran càrrega de crítica social, *Sergeant Rutledge*.

L'efecte Ford, almanco per a la gent de la meva generació, va tenir més sentit i repercussió ja que n'estàvem farts d'"engolir" i "patir" en el petit cinema de poble aquella sèrie de pel·lícules lineals, generalment esquemàtiques i de molt pobre, per no dir nul, contingut estètic que interpretava inevitablement Randolph Scott.

Però he de reconèixer i acceptar, és clar, que la producció de l'oest no acaba amb Ford. Seria simplificar la història, i tampoc cal ser tan estúpids i gelatinosos, veritat? Hi ha molts d'altres —bé, uns quants més, si no vull ser exageradament optimista i permissiu— realitzadors importants i pel·lícules de gran contingut estètic i ètic. Per exemple Howard Hawks i la seva tetralogia dedicada al *River*, sobretot *Río Lobo* que és el film d'una frase que ho és tot, la recorden? Tampoc es poden silenciar noms tan representatius com els de Pekinpah, Ray, Zinnemann, Burt Kennedy, Butler, Daves, Mann, Stevens (el de *Shane*, te'l dedic a tu, amic i predilecte poeta Antoni Figuera), Vidor, Hathaway, Walsh i algunes coses de Clint Eastwood. Perquè el cine de l'oest, com

tot el cinema, és incommensurable i frenètic. Qui no ha gaudit fins a la folia i s'ha apassionat, alhora, amb obres com *Custer of the West*, *5 Card Stud* o *The Broken Lance*? No podem deixar de ser humans i exigents.

És clar que no visc al *far west* nord-americà, sinó a una Mallorca —la Terra Inexistent a la qual en va fer un viatge sense retorn Joan Ferrer Miserol, però en resta com a testimoni ineludible una pel·lícula i una novel·la— mutilada, patèticament destrossada per la duresa del ciment Pòrtland i el miratge, d'un verd no autòcton, dels camps de golf.

Ens haurem de resignar a la desaparició? Com el mateix cinema de l'oest dels grans mites? Déu és així de pervers... ■



My Darling Clementine.



Taller de crítica cinematogràfica (I)

Carles Sampol

El mes de juliol vam tenir l'oportunitat de comptar amb la presència de José Enrique Monterde, qui va impartir un seminari sobre crítica cinematogràfica al Centre de Cultura. Les seves intervencions tingueren caràcter de classe magistral, per això ara en reproduïm una.

Bones tardes, avui comencem aquest taller de crítica, una vagada vostès al llarg de dos dies s'han dedicat a fer alguns exercicis pràctics de crítica cinematogràfica, concretament al voltant de la pel·lícula *Viaggio in Italia* (1953), de Robert Rossellini, i que més endavant comentaré de manera general o de manera més personalitzada i concreta, segons s'estimin més. Allò, però, que els vull comentar abans de començar és que han de tenir molt clar que, malgrat aquest interessant component pràctic que forma part del taller,

aquí no els ensenyaré receptes definitives per fer una crítica cinematogràfica.

En primer lloc, i per entrar ja en matèria, cal tenir clar que, quant a l'elaboració de la crítica cinematogràfica, cal tenir en compte diversos condicionants que, en una setmana, no s'aprenen. Un d'ells, evidentment, és saber escriure bé, la qual cosa no els puc ensenyar a fer en aquest taller. I és que si una cosa està ben escrita difícilment diu bajanades; per tant, aquest fet que consisteix en escriure sobre una experiència com és el fet d'haver vist una pel·lícula, i s'adonin que no els parlo d'escriure sobre una pel·lícula, sinó sobre l'experiència d'haver-la vista.

Una segona condició bàsica és tenir uns certs coneixements cinematogràfics. Al llarg de les vint-i-quatre hores que tenim per davant espero que aprenguin algunes coses; jo els n'ensenyaré moltes, i moltes altres quedaran sense explicar, però evidentment no els podré ensenyar tot allò que s'ha de saber sobre cinema, ni tot allò que es podria arri-

bar a derivar de les seves personals experiències cinematogràfiques i la cultura que se n'ha pogut derivar i que han adquirit com a espectadors.

En tercer lloc, una cosa sobre la qual aniré insistint, és la inexistència de receptes o, fins i tot, de sistemes o mètodes crítics sòlids que serveixin per a tot. I és que en realitat cada pel·lícula és distinta i per tant, en la mesura que s'intenti seguir amb cada pel·lícula un mateix procés, probablement sigui molt difícil poder treure-li el rendiment màxim, a aquella pel·lícula. Aquest sistema, en tot cas, seria com engabiar la pel·lícula, quan es tracta tot just del contrari, de ser més obert i adaptar a la naturalesa de cada pel·lícula el text que hagin de redactar. Aquests tres punts crec, en principi, que són fonamentals tenir-los clars abans de començar amb aquest taller, sobretot perquè no vinguin l'últim dia recriminant que no han après a fer crítica cinematogràfica. Aquí tan sols estem per fer les primeres passes.



Taller de crítica cinematogràfica (I)

A tot això, i de manera prèvia, vull afegir que el fet que això sigui un taller i no un curs de crítica cinematogràfica, no implica que jo no hagi de parlar de la teoria i de la història de la crítica cinematogràfica. Evidentment, aquí també ho farem, perquè seria absurd escriure o comentar crítiques de cinema sense aquesta base, però aquestes matèries aniran apareixent de manera intercalada.

En principi, aquest taller està estructurat al voltant de quatre pilars fonamentals. El primer seria aquell que anomenariem "la funció crítica" i que consisteix en una introducció al concepte de crítica, i la seva història, però vista des d'una perspectiva més general, atenent a l'art en general, per posteriorment centrar-nos en el cinema. Un segon punt essencial sobre el qual s'organitza el taller és l'estudi de "la fenomenologia de la crítica", que es fonamenta bàsicament en parlar sobretot de dues coses: per una banda, la distinció entre crítica cinematogràfica o exercici

de la crítica i altres tipus de discursos que puguin realitzar-se respecte d'un film (l'anàlisi filmic, la historiografia cinematogràfica, etc.); i per altra banda, abordar les diverses funcions sota les quals pot donar-se el fenomen crític, com poden ser la funció mediadora, la interpretativa, l'avaluadora i la creativa—cada una d'elles tindrà diferent importància en relació als àmbits on s'exerceixi el treball crític—. Fet aquest últim, que ens portarà al tercer pilar que serà el que coneixem com "la praxis de la crítica", i on es parlarà de quina és la naturalesa i de quines són les condicions de l'exercici de la crítica cinematogràfica. Tal vegada, aquesta sigui la part que estigui més vinculada a la idea de taller. I finalment, la quarta columna vertebral seria "la història de la crítica cinematogràfica", apartat en el qual incidirem de manera menys sistemàtica; és a dir, que no intentarem construir tota una història de la crítica cinematogràfica sinó que ens centrarem en alguns exemples concrets molt importants. El cas central, evidentment, serà el moment en què es produeix la revolució de la crítica cinematogràfica, que va més enllà de l'àmbit de la crítica, i que es produeix el 1951 amb l'aparició de la revista francesa *Cahiers du cinema*, testimoni d'allò que anomenem la modernitat cinematogràfica i renovadora de l'exercici crític que d'aquesta es derivarà.

Bé, comencem, per tant, pel principi i anem a la idea de la funció de la crítica. I per parlar del concepte de crítica, des d'un punt de vista general, crec que el més adient és remuntar-se als orígens, en aquest cas, als orígens etimològics del terme "crítica". Com en molts casos, aquest prové de l'antiga Grècia i concretament d'una sèrie de paraules que fan referència a "jutjar", "jutge", "allò que serveix per jutjar", i sobretot a la noció "art de la capacitat de judici". Tot ells, posteriorment en el llatí de Ciceró acabarien confluint en el terme *Kritikós* ("jutge de literatura"). Per tant, etimològicament, els orígens de la paraula "crítica" estan vinculats al terme "judici" i al seu concepte.

En definitiva, aquesta capacitat de judici o capacitat de crítica, en realitat, la podem remuntar a una dimensió antropològica. Amb això vull dir que aquesta capacitat forma part de la naturalesa

humana; la capacitat i la voluntat de jutjar qualsevol tipus de realitat és una actitud distintiva de l'ésser humà que el diferencia de la resta d'éssers vius. Un text de José Antonio Marina corrobora aquesta noció antropològica: "l'home percep, examina, escull, pren posició enfront de les coses i enuncia un judici que afirma o nega alguna cosa." Nietzsche, molt abans, també afirmava: "L'home és abans de tot un animal que jutja", i Adorno deia: "La cultura no és vertadera més que en un sentit crític implícit." Ara bé, aquesta capacitat d'exercir una actitud crítica té múltiples camps, de l'art i la literatura, passant pels toros i les misses (secció que hi havia durant una època en el diari *ABC*). En realitat, nosaltres mateixos, al final del dia, quan recapitem i reflexionem sobre la nostra jornada allò que fem és exercir el que hem considerat com la funció crítica.

Una altra funció pròpia de l'ésser humà, al marge de la seva capacitat per exercir la crítica, és la funció creativa. També l'ésser humà destaca per la seva capacitat de proposar-se i resoldre problemes d'una manera més o menys novedosa i original. I és en el cas de la creativitat en què determinats individus tenen un grau exacerbant de creativitat, de manera que si aquest s'aplica a determinats camps de l'acció, del treball, aquests individus són considerats artistes. Associem, doncs, la idea de l'artista a la idea de creativitat o, fins i tot, a alguna cosa més que a la creativitat comuna. I és que qualsevol individu pot tenir una creativitat, tal vegada no en tots els camps de l'activitat humana, sinó d'una manera més sectorial, mentre que d'altres destaquen per aquesta capacitat i són reconeguts institucionalment i dediquen la seva vida a desenvolupar aquest grau superior de creativitat.

En la funció de la crítica pot ocórrer una cosa semblant, ja que hi pot haver casos d'exacerbació crítica, tal i com de manera tan adequada Baltasar Gracián va designar com "el críticón". Doncs bé, hi ha una part de l'espècie humana que és "criticona"; és a dir, que exacerba la seva capacitat de jutjar o criticar qualsevol cosa en qualsevol moment. De totes maneres, no sé si la condició de criticar és una condició necessària, i molt menys suficient, per exercir l'activitat crítica, però és cert que alguns execu-





ten i desenvolupen aquesta pràctica i també es veuen reconeguts per les institucions socials de tal manera que, fins i tot, en alguns casos, com dèiem respecte de la funció creativa, alguns arriben a professionalitzar aquesta activitat. Sobre això han de quedar, però clares dues coses. Per una banda, una cosa és l'exercici, professional, institucionalitzat, per tant, públic, de l'exercici de la crítica, i per altra banda, un fet indubtable és que qualsevol subjecte, davant qualsevol realitat, sigui aquesta, per exemple, una pel·lícula, tingui l'opció d'exercir aquesta capacitat de criticar. No fa falta ser crític de cinema per exercir de jutge dels films que es veuen, sinó tan sols que aquest judici sobre l'experiència que suposa haver vist un film estigui en condicions de fer-ho públic, a través dels suports mediàtics, i que d'alguna manera assumeixi la responsabilitat i els riscos d'aquesta posada en

circulació pública, social, col·lectiva d'aquest judici. Una altra qüestió seria veure fins a quin punt poden aconseguir convertir aquesta pràctica en una professió. De la mateixa manera, hi ha molta gent que pinta o esculpeix i no fa d'aquesta activitat una professió.

Aquesta facultat d'exercir la funció crítica no és un detall intranscendent o secundari en la història de l'ésser humà. Aquesta capacitat connatural de l'individu ha estat la que ha permès el desenvolupament de les idees. A través del judici de la realitat s'ha arribat a allò inexistente; és a dir, que des de la crítica de les idees s'ha arribat a la creació de noves idees. Evidentment, el punt culminant de la facultat crítica de l'ésser humà es produeix en el S. XVIII a l'època de la Il·lustració, tot just quan l'activitat de la crítica, del judici de les idees esdevé el fonament essencial de l'activitat intel·lectual en tots els camps, des de la ciència

fins a les arts passant per les tècniques de la pròpia filosofia. Finalment, tendrem com a punt culminant del procés l'aparició de la *Crítica de la Raó Pura*, la *Crítica de la Raó Pràctica* i la *Crítica del Judici*, totes tres obres de Kant. A partir d'aquest moment definitiu de la filosofia, tot el desenvolupament del pensament posterior, tant del S. XIX com d'una part del S. XX, està orientat per aquesta voluntat crítica. Tenim els exemples de Marx, que critica l'economia, i de Nietzsche, que critica la cultura mateixa.

Evidentment, dins aquest terreny del pensament hi ha una àrea en la qual s'aplica aquesta activitat crítica i que podrem anomenar "la dimensió estètica". Cal recordar que el ja esmentat Baltasar Gracian el 1647 a la seva obra *El oráculo manual* introdueix el significat metafòric del concepte de "gust", partint d'una idea d'aquest concepte com un sinònim al concepte de "crítica", ja que ho considera com una facultat espiritual i moral de jutjar; és a dir, com una capacitat per distingir allò bell d'allò lleig, a partir del judici sobre un objecte o una experiència. Serà a partir d'aquí que es desenvoluparà tota la tradició, intimista, del "judici del gust", en tant que esdevé un judici de la sensació, independent de l'enteniment o la tradició racionalista del judici —subjectivitat versus objectivitat?—. En realitat, d'allò que es tracta és de moure's entre un mètode a posteriori —després d'una experiència jutjo, valoro, allò que ha estat aquella experiència— amb un mètode a priori —a partir d'un conjunt de regles, de normes establertes, i anterior a la meua experiència intento reubicar-hi aquella pròpia experiència—. En aquest sentit, crec que les coses no han canviat massa.

Des del moment en què es desenvolupa aquest concepte del "gust" s'associa a aquesta activitat de jutjar o criticar determinats fenòmens que es poden considerar artístics. A més, s'aniran introduint matisos, com per exemple a finals del S. XVIII quan s'introduirà la noció d'historicitat o relativitat en relació al concepte de "gust", la qual cosa derivarà en la següent qüestió: de quina manera és el gust el que es manifesta a través del judici crític i si aquest gust és absolut o tan sols relatiu, fonamentalment perquè es tracta d'una activitat sotmesa a una historicitat.



A partir d'aquí es desenvolupa una teoria del judici del gust i que intenta relacionar l'objecte, o la seva representació, amb un subjecte —per exemple, a partir de les conseqüències que provoca l'experiència d'aquell objecte en el subjecte; és a dir, allò que s'anomena el sentiment o la noció de plaer—. És el moment aquest en què, per una banda, ens trobem en el terreny subjectiu propi de l'experiència estètica, i per altra banda, ens trobem en el terreny de la voluntat d'universalitzar aquella experiència mitjançant el comentari raonat.

Arribem, per tant, al moment clau que és el de la plenitud del pensament estètic i que es produeix d'aquella idea d'allò estètic com l'arrel comú entre l'experiència sensorial i la capacitat intel·lectual del subjecte, o, dit d'una altra manera, la capacitat d'aplicar unes categories que, com a tals, pertanyen al terreny de les idees —la idea de bell, de lleig, de sublim, etc.— a partir de l'experiència dels sentits. Abandonem, per tant, la idea que quan parlem d'allò estètic ho fem de les formes estètiques i de les aparències, perquè tant a Kant, a Schiller, a Nietzsche, etc. el fonament de l'estètica serà aquell lloc on es produeixi l'utòpic encontre entre les capacitats sensorials i intel·lectuals de l'individu. És molt més que una qüestió d'aparències. L'estètica, doncs, entesa com el punt d'encontre en el qual es consumeixen els dos camps d'acció propis de l'ésser humà, el seu caràcter sensorial i el seu caràcter reflexiu —a partir de l'ús d'unes idees d'or-

dre exterior com són allò còmic, allò tràgic, allò sublim, etc.—. I són aquestes categories les que, en última instància, haurien de ser manejades quan s'executa un treball crític, un judici estètic.

Caldria a tot això afegir-hi una distinció cabdal entre allò que anomenaríem "l'estètica natural" —que consisteix en contemplar i valorar la bellesa de la sortida del sol, etc.— i allò que anomenaríem "l'estètica artificial", que consisteix en l'aplicació d'aquell judici estètic a un cert camp de la producció humana, com és el camp de les arts. D'aquesta manera, i en la mesura que el cinema pot tenir una dimensió artística, en la mesura que el cinema pugui ser objecte d'una experiència estètica, i, per tant, esdevingui en lloc de trobada entre la sensibilitat i l'intel·lecte, allò que podem exigir a un treball de crítica o a un judici d'ordre estètic en relació al cinema, és l'aplicació d'unes categories. El que habitualment passa és que la gent surt del cinema i mai no se la sent dir: "¡Que bella que és aquesta pel·lícula!" sinó que el judici manifest és: "¡Que bona que és aquesta pel·lícula!" Serà, en aquest sentit, molt interessant comprovar més endavant com es produeix aquesta transferència del camp de l'estètica al camp de la moral. És clar que l'exercici crític, al marge de l'àmbit estètic, pot afectar tota una sèrie d'àmbits, com podrien ser el polític o el social, i que és factible que aquest fenomen es produeixi, però no deixa de ser menys obvi que tot això ocupa una

dimensió secundària en la mesura que estem parlant de la funció cabdal de l'activitat crítica respecte d'un objecte la funció del qual és estètica.

A partir d'aquí podem endinsar-nos dins els territoris d'allò que anomenem crítica artística, en la mesura que entenguem que la crítica cinematogràfica s'integra dins aquest territori. Una definició vàlida en aquest sentit podria ser: "Formulació d'un judici de valor aplicat a obres literàries, artístiques o musicals, fonamentat amb arguments intel·lectuals." I aquí és important retindre aquesta última observació, perquè no és simplement vàlid allò de "m'agrada o no m'agrada", sinó que l'opinió ha de ser fonamentada. D'aquesta manera, seria un judici de valor argumentat i, en tot cas, entraria en el terreny d'allò artístic en tant que l'objecte valorat per la crítica és un fenomen que d'alguna manera s'inclou dins el camp de l'art.

Finalment, crec fonamental fer una última consideració: aquest text crític, que estableix un judici estètic dins el camp artístic, ja sigui de naturalesa oral o escrita, exerceix una funció metalingüística en la mesura que el propi text crític està connectat amb el text artístic; el primer feria continua referència al segon. En certa manera, podríem concloure que una crítica de cinema és un text que estableix un judici estètic dins un mar sociocultural i exerceix una funció metalingüística pel fet que fa referència a un text artístic. ■

[Continuarà...]



Conociendo a Julia.

Francesc M. Rotger

Una vegada més, el cinema s'acosta al teatre, tal volta el seu germà gran, o, si més no, el seu oncle jove, com a font d'on treure les seves històries. Aquest és el cas de *La importància de llamarse Ernesto*, nova adaptació a la pantalla, dirigida per Oliver Parker, de la comèdia d'Oscar Wilde, concebuda pel genial autor irlandès, ja fa més de un segle. Dos actors britànics, Rupert Everett i Colin Firth, són els protagonistes d'aquesta peça d'embulls, equívocs i frases enginyoses. Existeix una versió cinematogràfica anterior, realitzada per Anthony Asquith als anys cinquanta. A les Balears només record ara mateix una posada en escena d'aquesta obra, segurament una de les més destacades de la producció teatral de Wilde, a càrrec d'Iguana Teatre i dirigida per Pere Fullana. Aquesta companyia mallorquina va batejar la seva interpretació com *La importància de ser Frank*. De fet, el títol original en anglès és *The Importance of*

Being Earnest, i *earnest* sembla que voldria dir qualche cosa així com "assenyat"; al mateix temps, sona pràcticament igual que el nom propi Ernest. D'aquí el títol triat per Iguana, jugant amb la similitud entre *Frank* i *franc*.

Però parlem d'un altre autor d'expressió anglesa, i molt més proper a nosaltres, per la seva llarga residència a terres mallorquines. L'any 2005 farà vint anys de la mort, al seu poble de Deià, de Robert Graves. I, per aquest mes de desembre, s'anuncia la presentació a l'Auditori d'una adaptació als escenaris de la seva novel·la *Jo, Claudi*. Aquesta versió, escrita per José Luis Alonso de Santos i dirigida per José Carlos Plaza, la protagonitzen dos intèrprets excel·lents, Héctor Alterio i Encarna Paso. El *Fotogramas* de novembre repassa quinze pel·lícules que varen quedar sense ser finalitzades i una d'aquestes és, precisament, un *I, Claudius*, de 1937, a càrrec de Josef von Sternberg (*L'àngel blau*), amb Charles Laughton i Merle Oberon. Sí que va arribar a bon

port una altra versió, si bé aquesta per a la televisió, i de la qual la seva qualitat quedà constatada de manera pràcticament unànime, amb un conjunt de caracteritzacions esplèndides encapçalades per John Hurt (Cal·ligula) i Derek Jacobi (Claudi).

Un parell d'estrenes recents de la nostra cartellera insisteixen en la complexa relació entre teatre i cinema. Com *Conociendo a Julia*, en què l'hongarès István Szabó torna al món dels escenaris, que ja retratà de manera fascinant al seu *Mephisto*. O *Melinda y Melinda*, nova decepció de qui fou un dels més brillants realitzadors del seu temps, en què Woody Allen utilitza dos autors teatrals, un de comèdies i un altre de tragèdies, com a narradors de la seva doble història. Marcelo Piñeyro ha iniciat el rodatge d'*El método Gronholm*, adaptació a la pantalla de la peça de Jordi Galceran. *Paraules encadenades*, el text d'aquest mateix autor que guanyà el premi Born de Ciutadella, ja es va dur al cinema, sembla que sense massa èxit. ■

Házael González

Per segon mes consecutiu, ens trobem a la cartellera amb dos films amb música del mateix compositor, i a més d'això, tenim també una altra pel·lícula que porta música no d'ell, sinó del seu germà, que també és compositor de cinema. Això pot semblar ben estrany, rar o atípic, però precisament el músic de qui parlem avui és d'allò més atípic, tan atípic que és prou desconegut del gran públic, encara que les seves feines siguin de molt bona qualitat.

Mychael Danna, canadenc i germà del també compositor Jeff Danna (encara que no tan distingit, però la música que ha compost per a *Resident Evil: Apocalipsis*—*Resident Evil: Apocalypse*, Alexander Witt, 2004—no està gens malament), és un compositor jove que es va ficar al món de la banda sonora de forma seriosa l'any 1987, amb *Caribe* (id., Michael Kennedy), i que, ben aviat, es va ajuntar amb un director no precisament comercial ni fàcil, de nom encara més rar que el seu: Atom Egoyan. Junts varen començar amb *Guiones Cambiados* (*Speaking Parts*, 1989, en què el mateix Danna fa d'actor interpretant un guitarrista), i varen continuar junts fent obres com *El Liquidador* (*The Adjuster*, 1991), *Exotica* (id., 1994), *El Viaje de Fe-*

licia (*Felicia's Journey*, 1999), *Ararat* (id., 2002)... i això continua fins avui. És clar, l'obra del director és, com a mínim, especial: no falta gent que l'ha qualificat com el David Lynch egipci (encara que jo personalment crec que no n'hi ha per tant), i és ben cert que unes pel·lícules així demanen un compositor arriscat, capaç de fer feines plenes de renous experimentals i composicions difícils i no sempre bones d'escoltar, però aquest és el gran encert (i la gran capacitat professional) de Mychael Danna, i és que, mantenint les seves feines *outsiders* i atípiques, s'ha passat al cinema comercial no ja sense problemes, sinó també amb molta fortuna. Exemples no ens falten: des d'aquella meravellosa composició per *Inocencia Interrumpida* (*Girl, Interrupted*, James Mangold, 1999), passant per col·laboracions amb directors com Joel Schumacher (*Asesinato en 8mm*—*8mm*, 1999—), Ang Lee (*La Tormenta de Hielo*—*Ice Storm*, 1997—), el debut de l'actor Denzel Washington com a director (*Antwone Fisher*—id., 2002—), la directora hindú Mira Nair (*Kamasutra*—*Kamasutra: A Tale of Love*, 1996—), o la que ara ens ocupa, *La Feria de las Vanidades*—*Vanity Fair*, 2004—), o l'hongarès István Szabó (també la que ara ens ocupa, *Conociendo a Julia*—*Being Julia*, 2004—, amb una meravellosa An-

nette Bening). Com podem veure, no és un mal currículum.

Però no només parlem del seu currículum, sinó del molt especial to que aconsegueix donar a tot allò que toquen les seves notes: gaudim a *La Feria de las Vanidades* d'una composició d'època, molt adequada per al Londres del segle XIX, que, de cop i volta, inclou ritmes de l'Índia completament diferents però perfectament assimilats al conjunt, i encara que el cinema de Mira Nair no és per a tots els gustos, la mà de Danna el fa bastant més accessible i atractiu. I ja no parlem del preciosisme cinematogràfic d'Szabó, qui ens porta també a Londres, però al de 1938, del teatre i dels anys feliços abans de la guerra, amb una gran actriu (tant el personatge com l'actriu que l'interpreta) que és capaç de fer que ens emocionem i que gaudim com poques vegades quan anem al cinema, i Danna és allà per portar-nos lluny, mesclat i barrejat amb cançons d'època que no li fan gens de nosa, tot el contrari, perquè les sap aprofitar i jugar-hi amb una mà admirable.

Així, doncs, encara que el nom de Mychael Danna ens comenci a sonar només de poc a poc, ja veureu com ben aviat no ens oblidarem, d'ell, mai, precisament perquè es convertirà en un inoblidable, encara que sempre serà un compositor ben atípic. ■

La feria de las vanidades.



Frió sol de invierno.



Intruso en el polvo

El sotsdirector del Festival de Cinema de Mallorca va introduir una botifarra, amb veu greu, en el seu discurs: "Acab de rebre un teletip d'agència. El festival de Sevilla ha posat en pràctica avui mateix el nostre projecte pactat amb Assumpta Serna l'any passat. Tots els nominats per als premis del cinema europeu que es fallarà a Barcelona el desembre, passaran aquests dies per Sevilla. Aquesta deci-

sió s'ha pres les nostres espatles: el seu projecte era el nostre per a l'any que ve. Està vist que tot és qüestió de presupost. Nosaltres no podem competir amb un festival subvencionat per la Junta d'Andalusia amb tres milions d'euros, mentre el que nostre només en disposava de noranta mil. Les autoritats aquí presents han de prendre nota per al futur."

Assumpta Serna, membre de l'organització de l'Eurofilm havia entregat a la Junta d'Andalusia, amb traïdoria i

nocturnitat, el projecte redactat pel periodista Fernando Merino, sots-director del Festival de Cinema de Mallorca, elaborat amb el vistiplau d'aquesta, l'any passat a Palma. El festival de Sevilla, dedicat, des de la seva llunyana creació, al cinema i a l'esport, havia trobat en aquesta proposició indecent un mitjà de canviar de jaqueta i entrar per la porta gran en el circuit dels festivals rellevants. El Festival de Cinema de Mallorca quedava devaluat d'un cop de ploma, amb traïdoria i nocturnitat.

Assumpta Serna, membre de l'organització de l'Eurofilm havia entregat a la Junta d'Andalusia, amb traïdoria i nocturnitat, el projecte redactat pel periodista Fernando Merino, sots-director del Festival de Cinema de Mallorca, elaborat amb el vistiplau d'aquesta, l'any passat a Palma

Però aquest desastre era, tal vegada, conseqüència plausible d'un projecte descabellat. ¿Com, si no, explicat que no hi hagi estat convidat cap cineasta mallorquí a concurs, quan, a més, s'ha programat una mostra de cinema en català? ¿A què ve introduir una mostra cinema alemany, referida en exclusiva a Fassbinder, i una altra dedicada al francès Jean Paul Rappenaud? Més que altra cosa, aquests cicles —molt interessants si es promocionen i es publiciten com pertoca— són un fer l'ullet desganat, com per justificar el logotip blau de la UE. De la mateixa manera que la inclusió de cinc pel·lícules europees, una de les quals estrenada a Espanya el passat mes de juny (*Cinco condiciones* de Lars Von Trier) i una altra franco-argeliana, guanyadora del premi a la millor pel·lícula (*Inc'allah dimanche, El domingo si Dios quiere*) estrenada el 2002 i presentada en els festivals de Toronto i Montreal. ¡I què hem de dir del capítol de curtmetratges, en què han passat impunement a concurs quatre exercicis de pràctiques de l'Escola de Cine de la Comunitat de Madrid! Encara sort que hi ha hagut una preestrena comercial d'una pel·lícula espanyola merxendosa justament de dos gaudons, *Frío sol de invierno*.

Amb tot, el més greu pareix haver estat la projecció en els cinemes AMV, prou allunyats de Palma com per haver-hi congregat quatre espectadors en dues interessants sessions de cinema en català. I, tanmateix, poca o gens de culpa en té l'empresa, que ha posat tots els mitjans al seu abast per oferir unes sales més que dignes. Ni el director del festival, ni l'esforçat sots-director, lluitant a contracorrent per aportar dignitat a un certamen mancat de definició. Són molts els elements dissemblants, tronats, inconnexos, que han confluït en el Festival de Cinema de Mallorca. Tal vegada s'hauria d'esperar a la reobertura del Teatre Principal, o a l'edificació de l'encara quimèric Palau de Congressos, per poder disposar d'un local, a més de simbòlic i adequat, que estigui incrustat a la ciutat. Perquè la ciutat de Palma, per descomptat, a penes se n'ha temut de l'existència del festival, una carència que resulta incongruent

amb un projecte mediàtic-cultural d'aquest teòric calibre.

Sort que, com a mínim, els premis, els premiats, els organitzadors i els convidats més o menys *glamurosos*, varen sortir a la premsa del dia següent. Per un altre costat, en el panorama nacional, saturat de festivals B, pareix convenient apostar per un concepte diferenciador respecte de la resta, el cèlebre valor afegit, el que varen definir fa ja molts anys els publicitaris nord-americans com *The Reason why*, la raó de ser, el benefici del

producte, o com es vulgui anomenar la motivació per la qual el públic de Palma, la societat mallorquina, els cinèfils locals, els mitjans, la indústria, sentin la necessitat o l'interès d'acudir a contemplar durant una setmana les novetats cinematogràfiques, a escoltar les reflexions en hipotètiques taules rodones, a accedir a un esdeveniment que, per la seva naturalesa, hauria de ser extraordinari i, alhora, fet normal en la vida cultural d'una ciutat. Dir un altre pic serà, resulta, de moment, sarcàstic. ■

Joan Ferrer Miserol

En plena depressió, anar-me'n a Nova York a cercar feina era una bogeria; però les bogeries es fan quan una és jove i no quan una vol o pot. Per això vaig necessitar fer una cosa que mai no hauria fet, intentar robar una poma per omplir una mica el meu estómac. El cineasta Carl me rescatà, pagant de sobres al fruiter el que jo li havia robat. Commoguda per aquest detall, vaig caure dins una bogeria encara més gran que la de robar una fruita insignificant, acceptar anar a filmar a King Kong, una aventura descabellada de la qual vaig sortir viva de miracle. Aquest fet no el puc lamentar perquè gràcies a aquella aventura he passat a la història com la núvia de King Kong, la bella de qui es va enamorar la bèstia, fent que aquesta mostràs el seu caire

més humà; i sobretot perquè vaig trobar-hi en Jack, l'amor de la meua vida.

Quan vaig arribar al vaixell, me vaig astorar perquè tota la tripulació eren homes, i una al·lota jove anar-se'n a una aventura enmig d'una gernació masculina no era massa ben vist els anys trenta; però he de reconèixer que el seu comportament no va ésser gens ni mica masculista. A més, el cuiner era xinès i m'agradava xerrar amb ell perquè amb la seva filosofia oriental de la vida podia aprendre coses diferents a les d'aquí. Quan arribàrem a l'illa on havíem de filmar, una illa que, com tot el que val la pena, no figura damunt els mapes, la primera missió era entrar en contacte amb els indígenes. Quan anàrem al seu poblat estaven ballant una festa màgica que va ésser interrompuda per la nostra inoportuna visita. No els agradà gens aquesta intromissió, però el més greu

fou que se'ls passà pel cap comprar-me a jo per lliurar-me a King Kong; amb la finalitat que s'entretengués amb mi i els deixàs a ells tranquils. Tant en Carl com el meu estimat Jack s'hi oposaren i tornàrem al vaixell.

Cada cop agafava més confiança amb les meves possibilitats i amb la gent de la missió. Una nit, quan acabava de lligar el compromís amorós amb en Jack, vaig quedar uns moments tota sola a coberta i gairebé sense adonar-me'n vaig estar envoltada d'indígenes, que m'agafaren, me ficaren dins una barqueta i amb un tres i no res me dugueren al seu poblat. Quan me fermaren als afores i me deixaren a l'abast de King Kong no sé encara ara com no me vaig morir de por. El que sí sé és que a partir d'aquell moment cada vegada en tenia manco, de por, perquè els esdeveniments es precipitaven de tal manera



L'onze de setembre, quan les Torres Bessones foren brutalment demolides, me vengué de cop al cap la meua escalada, seixanta vuit anys abans, a l'Empire State Building de la mà de King Kong, que me duia com si fos un plàtan a punt de menjar, per allunyar-se de la barbàrie civilitzada i poder conservar la nina dels seus ulls

que el següent sempre era més terrorífic que l'anterior. Això feia que m'agombolàs amb el que m'estava passant, ja que no tenia altra possibilitat que esperar que el per venir fos encara pitjor. De totes maneres, he de reconèixer que el moment més patètic fou el primer, quan comparegué en King Kong, i amb les seves manotes m'agafà i me'n dugué amb ell. Era una sensació d'impotència que no me deixava ni fins i tot respirar.

Record que quan King Kong se jugà la vida per defensar-me del dinosaure, malgrat la por, el cor, com la nit anterior quan Jack se me declarà, me bategà com mai no ho havia fet abans. Per això, quan la lluita contra ell s'acabà i vàrem poder immobilitzar-lo, malgrat el que havíem passat i els companys que havíem perdut, vaig sentir un cert remordiment pel fet de dur aquella innocència salvatge cap a la civilització. Però, ara ho veig ben clar, la meua joventut, l'alliberament del terror que m'havia fet passar, i la necessitat de diners per assolir una vida més tranquil·la amb en Jack no me permeteren veure que endur-nos aquella bèstia a Nova York era una bogeria. Fer-ho per motius exclusivament econòmics era un atropellament, perquè més enllà de la por que feia i de la seva brutalitat, era capaç de transmetre una innocència i sinceritat difícil de trobar en molts dels humans.

L'onze de setembre, quan les Torres Bessones foren brutalment demolides, me vengué de cop al cap la meua escalada, seixanta vuit anys abans, a l'Empire State Building de la mà de King Kong, que me duia com si fos un plàtan a punt de menjar, per allunyar-se de la barbàrie civilitzada i poder conservar la nina dels seus ulls. L'escalada a l'Empire fou l'obra d'una bèstia que, a part del fet de voler posseir la bella que contrastava a la seva bestiesa, havia estat brutalment transportada a un hàbitat estrany i tractada tan brutalment que l'impossibilitava de digerir la seva deslocalització. L'atac a les Torres Bessones m'obrí definitivament els ulls perquè me va fer sentir que fou causat per una raó molt semblant a la fúria de King Kong, l'atrocitat d'ocupar econòmicament països estrangers i la inconsciència de trepitjar cultures sense un mínim de delicadesa i de comprensió cap a elles. Les

Torres Bessones foren demolides semblant un anticip de l'esfondrament de la civilització occidental, en canvi l'Empire State Building fou preservat i King Kong abatut; l'explicació ara per a mi és molt clara, mentre a l'any 1933 la ci-

vilització occidental encara tenia capacitat i vitalitat per defensar-se de les conseqüències de la seva pròpia crueltat, està clar que en el segle XXI la seva potència de supervivència està ja pràcticament exhaurida. ■



Fernando Lara

Abans d'arribar a casa, ahir a la tarda, havia comprat *Fotogramas* i *Cinemanía*. El seu quiosquer, Micky, les hi tenia reservades des de feia més de deu dies, i la va renyar, en broma, per la tardança en recollir-les:

—“Pareix mentida (amb tot el que representa això del cinema per a tu)” —li va dir el jovençà. L'aparent renyada era una forma com qualsevol altra de travar conversa, perquè era bastant clar que, a Micky, li agradava, la seva clienta, o, almenys, ella s'hi divertia pensant-ho.

Va guardar les revistes en la tauleta de nit, davall de diverses peces de roba. Havia d'amagar-les bé, perquè no suportava que el seu germà les hi agafàs i les hi espanyàs amb les seves manases, amb la seva forma de doblegar-les i amb aquest maleït costum de passar les pàgines mullant-se amb saliva el dit índex. Per fruit d'un llibre o d'unes revistes necessitava que fossin completament noves (Micky ja sabia que era una condició inexcusable si volia que ella compràs), i així les deixava també després d'haver-les llegit, per col·leccionar-les després com si ningú no les hagués palpat.

—“Són ximpls manies de perfeccionista” —va protestar una vegada sa

mare; ella ni tan sols li va replicar, perquè potser fos veritat, però, amb això, no feia mal a ningú— en tot cas, al totxo del seu germà— i reafirmava la seva idea que, fos quin fos el contingut, una revista o un llibre eren objectes bells que valia la pena conservar sense cap deterioració.

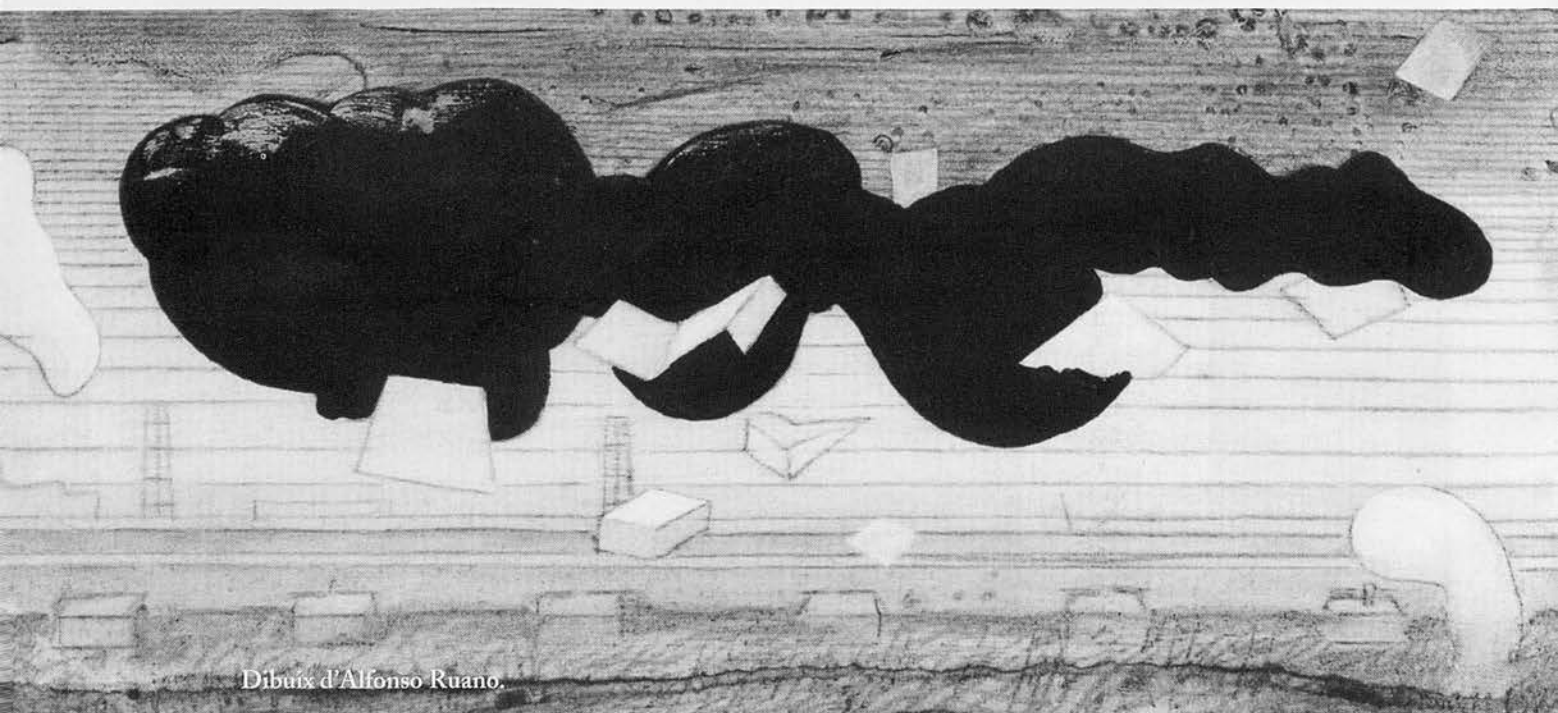
Li va costar aixecar-se tan prest, quan, a casa, encara tots dormien i havia de desdejunar tota sola. Va obrir lentament la porta del dormitori del seus pares, per si s'havien despertat amb el renou de les seves passes damunt del parquet. No, seguien dormint; els va deixar una nota damunt la taula de la cuina. “Tornaré tard perquè me'n vaig al cine. No m'espereu per sopar. Una besada.”

Hi havia, a l'estació, menys gent de l'habitual, a causa de la vaga que, com havia escoltat a la ràdio, hi havia convocat a la universitat. Amb la carpeta en què hi duia les dues revistes ben agafada, va pujar al tren i va poder trobar seient sense gaires problemes. No era supersticiosa, però, començar el matí podent anar asseguda fins a Atocha, li augurava que aquell podria ser un dia estupend. Segur que, ara que tenia horari seguit i li quedaven les tardes lliures, podria gaudir a voler del cine; avui mateix havia quedat amb Nuria i Manuel per anar veure, als Renoir, *21 grams* i *Lost in Translation*. Li encantava

enllaçar dues pel·lícules, o més, si era possible, i envejava els qui anaven a festivals, que encadenaven sessió rere sessió. Alguna vegada demanaria vacances per anar a Valladolid o a Sant Sebastià i fer-se un tip, corrent de sala en sala, potser amb Christian, el xicot francès que havia conegut en un campament i, tan cinèfil com ella, li havia promès venir a Espanya per passar junts un festival. D'il·lusió, també se'n viu...

Un esclat sec va esqueixar el matí. Vora el seu cadàver, envoltada de molts d'altres, només s'hi varen trobar un sabata esportiva, una casset de butxaca, una casset de Serrat i trossos d'una carpeta vermella, amb adhesius de *No a la guerra* i imatges de pel·lícules. I, gairebé tapant el seu cos, les pàgines disperses de *Cinemanía* i *Fotogramas* que, aquesta vegada, ja no podria guardar com a ella tant li agradava. ■

(*) Conte traduït al català original de Fernando Lara, director, des de fa 20 anys, de la SEMINCI, Festival Internacional de Cinema de Valladolid. Fernando Lara, qui justifica els festivals a partir de l'interès dels creadors per contemplar el resultat de les seves pel·lícules a través del contacte amb els espectadors, publica aquests contes al llarg de la setmana en els fulletons informatius que es distribueixen entre els assistents. A partir d'ara també *Temps Moderns* els reproduirà mensualment.



Dibuix d'Alfonso Ruano.



Marti Martorell

Collateral

És la primera vegada que es pot advertir en una pel·lícula de Michael Mann un desequilibri bastant pronunciat entre el fons i la forma, perquè el primer, la història d'un taxista que pateix el xantatge d'un assassí a sou perquè l'ajudi a fer el "treball" encarregat, és farcit d'inversemblances i presenta un esquema que repeteix tòpics vists ja massa vegades, mentre que el segon, l'aspecte visual, he de reconèixer que m'ha seduït fins al punt que es relativitza el punt d'objecció al guió tot just esmentat.

En una entrevista, Michael Mann va dir que, en rodar *Collateral*, tenia la idea de fer servir Los Angeles no tan sols com el marc merament físic de la història, sinó que també volia que en fos la principal referència visual, perquè trobava que fins aleshores no se n'havia tret mai

Elogio del gesto cotidiano

Por Quim Casas

COFFEE AND CIGARETTES REUNE ONCE HISTORIAS CORTAS Y MINIMALES RODADAS POR JIM JARMUSCH DESDE 1986 HASTA LA ACTUALIDAD.



profit cinematogràficament (tret, potser, de Los Angeles del 2019 a *Blade Runner*) i, en aquest sentit, se'n surt molt bé. Val a dir que hi fa molt la tasca desenvolupada per Paul Cameron i Dion Beeb, directors de fotografia, perquè, mitjançant el rodatge en vídeo digital d'alta definició, han aconseguit recrear una textura granulosa, però ben perfilada en els detalls, que emfatitza el caràcter urbà de la pel·lícula, sobretot perquè passa de nit i en ambients tancats, quan els llums artificials resplendeixen i creen una atmosfera insana que les càmeres Sony CineAlta digitals capten d'una manera extraordinària.

En poques paraules, un acabat visual ben encertat que, desgraciadament, no està acompanyat d'un guió a l'alçada que recorre en excés a personatges predicibles i situacions no gaire ben resoltes.

els dos elements principals amb què juguen els actors per dur endavant la història. No es pot negar que la idea és atractiva, però a l'hora de la veritat no hi ha cap curt rellevant i tan sols dos em varen atraure l'atenció: *Cousins*, doblement interpretat per Cate Blanchett i *Cousins?*, en què apareixen Alfred Molina i Steve Coogan.

El problema rau segurament en el fet de voler crear uns guions enginyosos però insuficients, aigualits com el cafè americà (aquest invent nefast que no podem veure/beure els que preferim un bon exprés curt) que prenen els personatges. Potser és la demostració que Jim Jarmusch és millor com a creador de llargmetratges que com a director de curts. Per dir-ho d'una altra manera: quan va acabar *Coffee and Cigarettes*, en vaig sortir decebut.

Coffee and Cigarettes

La darrera producció de Jim Jarmusch és un aplec d'onze curtsmetratges que ha anat rodant durant setze anys. Són petites històries que reuneixen dos o tres actors asseguts al voltant d'una taula mentre prenen cafè, fumen, parlen o, simplement, xerren. Com ja es pot intuir pel títol, el cafè i el tabac són

Melinda and Melinda

Tots aquells que ens agrada Woody Allen ja ens va bé que sigui un director tan prolífic, amb una pel·lícula per any, però sempre passam pena que se li acabin les idees o que deixi de tenir prou mà esquerra per poder continuar amb aquest ritme de treball... Afortunadament, *Melinda and Melinda* no n'és el cas. Els elements amb què juga Woody

Tots aquells que ens agrada Woody Allen ja ens va bé que sigui un director tan prolífic, amb una pel·lícula per any, però sempre passam pena que se li acabin les idees o que deixi de tenir prou mà esquerra per poder continuar amb aquest ritme de treball... Afortunadament, *Melinda and Melinda* no n'és el cas



Allen són els coneguts de tostemps: la classe alta i intel·lectual novaiorquesa; les sempre complicades relacions de parella, tot i que deixa de banda en aquesta ocasió les referències al judaisme.

Sy i Max són dos autors que discuteixen sobre si la vida és tragèdia o comèdia i ambdós creen dues històries sobre una mateixa dona, Melinda, en què en la primera predomina el component tràgic i en la segona l'humor. A poc a poc es veu com els dos vessants a vegades convergeixen i d'altres divergeixen, sense que en cap moment no es pugui dir que un preval sobre l'altre.

Sembla que Allen ha valgut conjujar en una sola pel·lícula els punts més seriosos de pel·lícules com *Crimes and Misdemeanors* (*Crimes y pecados*) o *Husbands and Wives* (*Maridos y mujeres*) amb els més lleugers de *Hollywood Ending* (*Un final Made in Hollywood*) o *Bullets Over Broadway* (*Balas sobre Broadway*) i es pot dir clarament que és la millor pel·lícula de Woody Allen de la darrera fornada des de *Deconstructing Harry* (*Desmontando a Harry*).

Una curiositat: tres dels actors que hi intervenen (Wallace Shawn; Larry Pine i Brooke Smith) varen protagonitzar fa deu anys la darrera producció de Louis Malle, *Vanya on 42nd Street* (*Vania en la calle 42*), magnífica pel·lícula sobre l'assaig general, en un teatre gairebé esbucada, de la peça teatral de Txèkhov, una obra que també és esmentada a *Melinda and Melinda*. Homenatge o, simplement, casualitat?

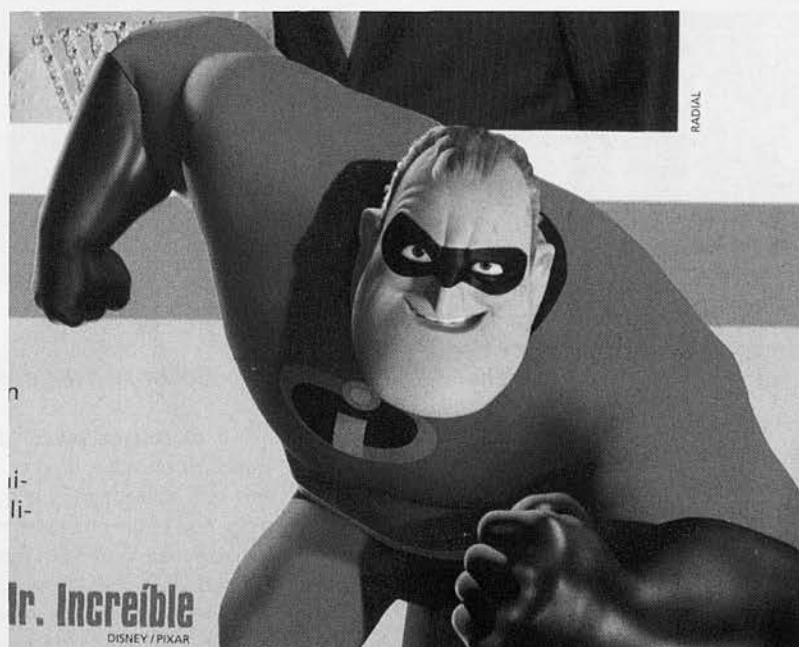
The Incredibles

Tot i que es cregui que Pixar i Disney són una mateixa entitat, la veritat és que la primera és una productora independent que simplement va acordar amb Disney que aquesta darrera en seria la distribuïdora i encarregada del marxandatge posterior dels productes derivats. Ara bé, Disney en aquest temps ha imposat certs "tocs" moralistes que no acabaven d'agradar els directors de Pixar i, quan ja han decidit que no renovaran el contracte amb Disney després de la pròxima producció (*Cars*), co-

mencen a fer les pel·lícules d'animació amb una mica menys de dolçor i, per tant, més mala idea i tenint en compte un públic més adult. Aquest és el punt de partida de *The Incredibles*, una pel·lícula que s'allunya de la línia de *Finding Nemo*, *Toy Story* o *Monsters, Inc.*, perquè la trama no és tan senzilla i fa menys concessions als elements moralistes.

L'artífex és el guionista i director Brad Bird, realitzador de l'excel·lent *The Iron Giant* (*El gigante de hierro*), a la qual ara no supera. Mentre que entre les dues produccions la font d'inspiració és compartida (les cases; els mobles i els cotxes són una idealització dels anys cinquanta i seixantes, una època de la qual Bird treu molt de rendiment); el concepte d'animació és molt diferent: a *The Iron Giant* el dibuix reproduceix el traçat de les pel·lícules clàssiques, a *The Incredibles* s'aconsegueix en alguns moments un efecte semblant a l'animació amb figures de làtex o plastilina i, obre, per tant, un camí nou per a al cinema animat fet amb ordinador.

D'altra banda, Bird, com a guionista, sap lligar prou bé la història d'una família de superherois en hores baixes que recull les idees desenvolupades a *X-Men* i *X-Men 2* de Bryan Singer i, en part, *Superman* de Richard Donner. Pel·lícula recomanable fins i tot per a la gent més refractària al cinema d'animació. ■



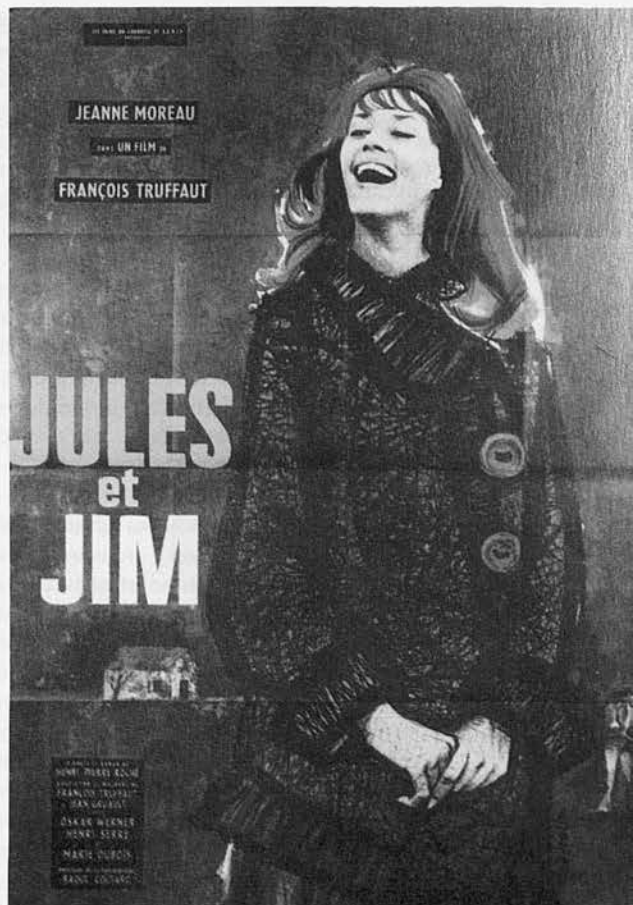
Toni Roca

*Elle avait des bagues à chaque doigt
Des tas de bracelets autour des poignets
Et puis elle chantait avec une voix
Qui, sutot, m'enjola.
Ella avait des yeux, des yeux d'opale
Qui me fascinaient, qui me fascinaient
Y avait l'opale de son visage pâle
De femme fatale qui m'fut fatale.
Jeanne Moreau a Jules et Jim.*

Fou una tarda de tardor, octubre del 84, diumenge, "el dia de la setmana quan més s'avorreixen els nens", segons digué la veu que anunciava la mort, quan François Truffaut de sobte es trobà a les portes del més enllà. En realitat de sobte per a tots nosaltres que ignoràvem la greu malaltia terminal que ja patia, sembla, de temps enllà. Una mort extraordinària, una notable desaparició de l'univers i de l'escena cinematogràfica que a tots ens agafà en fora de joc i lluny (però molt lluny) d'una veritat revelada a través d'una emissora de ràdio. Aleshores, imagino, que la cosa ja fa 20, em trobava a la pau de la meua llar conjugal, amb la lentitud exquisida que tenen totes les tardes (especialment les de tardor/hivern) de diumenge. Perquè al contrari dels nois del món sencer, les esmentades tardes, aquelles que respiren i suen, destil·len humitat de diumenge, són per regla general excel·lents, gaudeixen d'una especial preferència. De tota manera aquell diumenge a la tarda tingué un final tristíssim. Des de París, l'autor de *La mariée était en noir* creuava el riu de la vida i s'endinsava en la profunditat del bosc espès de la mort. Una notícia terrible. Un colp enorme. Un pujar frenètic de la sang alterada. Un drama, petit drama, si ho voleu així, que ens trasbalsà no només la tarda de diumenge en qüestió, si no també altres temps i anys, i encara ara, a la memòria de tot. Truffaut tingué, té, un record perdurable i a perpetuïtat. Una sensació que al llarg dels darrers 20 anys és manté ferm i sòlid davant tots els altres esdeveniments cinematogràfics que s'han produït. I així i per molts anys. No en va, penso, que fou uns dels pilars indiscutibles del cinema francès. Al'alçada de Renoir, Bres-

son, Godard, Resnais, Chabrol, per exemple? Penso que sí i sense el més petit signe de dubte o de vacil·lació possible. En tot cas, el temps ho dirà. De moment, el seu cinema, des de *Les 400 coups fins a Vivement dimanche*, que tancà la seva carrera als 52 anys d'edat, és fresc, bell, autèntic. Total, com diria el jovent d'ara mateix. Entre altres adjectius sonors a excepció d'*Une belle fille comme moi*, la cinta més fluixa d'una brillantíssima carrera. "Al analitzar los films de François Truffaut" —en paraules de l'escriptor Ulrich Gregor— "en su conjunto surge el problema de determinar la unidad de la obra, la conexión entre las películas y la lógica de su desarrollo. El talento especial de su estilo se basa en el pasaje extremadamente rápido de un plano a otro, dando la impresión de que cada vez brilla una nueva faceta de un cristal..."

Triar el millor dels seus films, és, no ho dubteu, tasca difícil per no dir improbable perquè la seva és una filmografia rica i plena de títols de primera qualitat. De tota manera puc córrer el risc i cometre, és clar, enormes fallides. Per exemple, *Les 400 coups*, *Jules et Jim* i *La peau douce* i voldria oblidar-me'n (però no) de *La sirène du Mississipi*, *L'enfant sauvage*, *Les deux Anglaises et le continent* o... La llista és forta i dura. *Les 400 coups* fou el primer contacte amb el món de Truffaut. En plena eufòria de la *nouvelle vague* i a l'ombra del seu pare espiritual, l'historiador i crític cinematogràfic André Bazin (a ell està dedicat el film) la pel·lícula és una crònica dura, amarga, sovint violenta i terrible, d'un nen que neix a la vida a l'entorn d'un clima miserable i de misèria. Amb sensibilitat, dolçor, considerables dosis de comprensió i d'amor Truffaut ens relatava una història, una emoció, un colp que a tots ens enlluernar. Era el neixament d'un gran, gran cineasta.



Més endavant la turbulència i el turment d'un adulteri viscut fins a les darreres conseqüències, fatals, entre un intel·lectual i una hostessa protagonitzada per la inoblidable François Dorleac, una rostre, una figura, una presència femenina també prematurament desapareguda poc després del rodatge de *La peau douce*. I entre mig de dos films de qualitat, una de les seves obres mestres, *Jules et Jim* (extraordinaris Jeanne Moreau, Oskar Werner i Henri Serre) apassionada història d'amor, escrita amb la càmera al cor, que era el lloc on tenia sempre ubicada la càmera el creador de *Baisers volés*. Triple història amb tres personatges, tres vides diferents, separades però que sempre/sempre tenen un punt d'unió, de convergència fins a complementar-se i a tots els nivells possibles fins l'esclat final. Una vegada més, l'autor ens descol·locava, ens produïa terratrèmol, una mica d'angúnia, moltes estones de felicitat, feia més ric el nostre esperit i aixecava el cor i l'ànima també. *Jules et Jim*, va poder canviar, i de forma molt seriosa, la meua vida. ■

Melinda and Melinda: Cinema crepuscular

Joan Obrador

No, no diré que la darrera pel·lícula de Woody Allen no m'ha agradat. Primer perquè sóc d'aquells que consideren que un bon comentari cinematogràfic no s'ha de sustentar sobre criteris *subjectius* i, segon, perquè he gaudit tant amb l'extensa filmografia del director de Manhattan que seria incapaç de dir que un film seu no té valor. Sóc d'aquells que davant d'aquell director esquifit mostra una actitud de reverència que s'apropa al sentiment religiós.

Emperò, *Melinda and Melinda* pateix un greu inconvenient des del punt de vista estructural: Woody Allen ha substituït pràcticament tota l'acció argumental pels llargs diàlegs dels sofisticats novaiorquesos que habiten el seu darrer film. Segur que hi haurà qui dirà que una característica definidora de tota la seva obra és la presència de d'aquest tipus de personatges —xerradors, histriònics i genials—. Si repasséssim la seva filmografia la llista seria gegantina. Ara bé, el que succeeix és que, amb *Melinda and Melinda*, Allen ha ultrapassat un límit que fa impossible, a la vegada, qualsevol drama o qualsevulla comèdia. Com sabem, si ja l'heu vista, la pel·lícula comença amb un petit grup d'intel·lectuals que mantenen una interessant tertúlia sobre el valor de l'obra d'art, el tema en disputa és si és millor la comèdia o el drama a l'hora de reflectir la *vida*. El director del film, evidentment, no participa de la discussió, però decideix donar la seva lliçó als tertulians. El propòsit manifest d'Allen és demostrar que són igualment vàlids els dos estils dramàtics a l'hora d'a-

propar-nos a una *realitat* sempre sorprenent. I decideix fer el que ningú, que jo sàpiga, s'havia atrevit a fer fins al dia d'avui: filmar a la vegada un drama i una comèdia amb el mateix contingut argumental. Sembla que el gran amant del jazz antic, a les acaballes de la seva carrera filmogràfica, ha decidit explorar camins que mai ningú no havia gosat. Bé, de bell nou, se'm podria dir que Allen sempre ha intentat obrir camins inescrutats: *Todo lo que quiso saber sobre el sexo...* (1972) *Zelig* (1983) *La rosa púrpura de El Cairo* (1985). I que és lloable que un cineasta aspiri a l'originalitat, fins al darrer moment de la creació artística.

Woody Allen, més que un director absolutament original, és un símptoma. Abans, les seves pel·lícules havien de ser interpretades en clau psicològica: ja fos perquè ell fes la seva pròpia psicoanàlisi en públic, o perquè tractés qualque aspecte universal de la psicologia humana: la por a la mort, l'amor, la gelosia, la psicologia criminal, les relacions entre germanes... A *Melinda and Melinda* realment no existeix aquesta anàlisi psicològica; perquè la dramàtica vida de Melinda és simplement una excusa per fer un joc cinematogràfic. De fet, és una proposta que deliberadament eludeix qualsevol possibilitat que l'espectador pugui identificar-se amb els personatges que veu en la pantalla: primer, la història de Melinda, en les dues versions, mai no es presenta davant l'espectador, constitueix un passat ocult; segon, l'acció real és sistemàticament elidida i substituïda per torrents de paraules desbocats i, tercer, els personatges no interpreten els seus sentiments, sinó que els expliquen continuament. El

resultat és una pel·lícula distant ... gairebé gèlida. És com si el vell Allen hagués volgut fer impossible el sentiment que ha de provocar tot drama, tota comèdia, que valguin la pena. Els antics l'anomenaven amb el terme catarsi. De fet, crec que la majoria d'espectadors no sabrien diferenciar entre la Melinda dramàtica i la còmica. Només vàrem riure tres persones dins el cinema

Em demano per quina raó, el pensador Woody Allen va decidir construir una pel·lícula com aquesta. L'única resposta que se m'acudeix és que no va poder trobar un millor camí per criticar una societat, que és la seva, que no li agrada: la Melinda còmica incideix sobre una societat superficial, una societat que és incapaç de viure l'amor amb la profunditat que requereix, on són "tan bones persones", tan racionals, que intenten no ballar-se quan troben la seva estimada espasa al llit amb un altre. La Melinda tràgica apunta cap a uns dels grans drames de la societat nord-americana actual: "és tan senzill comprar una pistola i matar al teu amant, si t'enganya amb un altre!". Crec que Woody Allen ha tornat a donar una lliçó a algú... i ens ha mostrat l'autèntic camí que ha de seguir el cineasta de ficció a l'hora de fer la crítica social. Perquè ell no vol fer documentals polítics, ell aspira al fet que la seva creació, sigui dramàtica o còmica, ens ajudi a comprendre un món que, massa sovint, se'n manifesta com un enigma.

I, per acabar, era del tot impensable que en món dominat pel bel·licisme més atroç com el que estem vivint ara mateix, el geni novaiorqués hagués estat capaç d'elaborar una comèdia com les d'abans. ■



Miquel Porter i Moix, en el record

Sempre en duia una o una altra entre mans...

Vicenç Matas

Sempre que l'anava a veure —llibres Porter, Porta de l'Àngel— em contava cosa de les mil guerres en què estava ficat: els darrers guions que escrivia per a l'Eugeni Anglada —genial cineasta, on t'has ficat, amic?—, sobre republicans exiliats o represaliats..., els seus projectes sobre cinema per a infants —recordau l'auca que féu sobre la història del cinema, amb els tendres dibuixos de la Pilarín Bayés?

—T'he de deixar perquè m'espera un grup de gent que vol invertir en cinema català...

Aleshores jo em quedava a la llibreria remenant papers, sovint amb el seu pare, a la part del darrere, on hi havia els llibres vells, i on rebia savis consells sobre edicions úniques, i l'encoratjament sobre l'aprenentatge de l'anglès, per poder rodar pel món...

Eren els anys seixanta i, enmig de la penúria que vivíem els qui maldàvem per aprendre i viure un poc el món del cinema, els Porter, a can Porter, eren per a nosaltres, els de les Illes, un port venturós i de bonança.

Mira —em contava més envant, convidat a Palma per parlar de cinema pri-

mitiu, (o era quan ens va presentar el primer volum sobre cinema soviètic...?) això del cinema, el dia de demà, [que és avui] el farem amb una eina com si fos aquest bolígraf que duim a la mà...

I mentrestant, ens recordava el seu primer dia parlant de cinema a la Universitat de Barcelona, envaït d'emoció i amb tremolor de cames...

Avui són legió els alumnes que passaren per les seves aules. I el cinema i el fet audiovisual són una realitat al nostre país. Vull dir, sobretot, la pedagogia i el reconeixement cultural del mitjà a la nostra societat, que fa trenta anys era gairebé inexistent.

Ell, el Miquel, amb el seu posat austere i eficaç, amb els seus articles, els seus llibres, les seves innombrables xerrades erudites i apassionades, ha estat un dels més valuosos testimonis de tot allò positiu que ha tingut i té el món del cinema i de la imatge a la nostra contrada.

Jo no em vaig poder comptar com un dels seus deixebles acadèmics, però, anant per lliure, en vaig aprendre, d'ell, més de tres de les quatre lliçons importants sobre les variables fonamentals que vertebraven la factura filmica.

Èrem, posem per cas, a Valldemossa, on la tropa que rodava *L'Hivern a Ma-*

llorca, amb en Jaume Camino, feia una horabaixa de recés per rebre els amics i la premsa: el Christopher Sandford, la Lúcia Bosé, el Jaume..., tot l'equip havia baixat a una localització al Port i, perquè hi passés el camió generador, van haver d'esmotxar una balma de roca que hi sortia massa i no els deixava passar-hi...

I de cop, no sé com ens vam trobar el Miquel, en Luis Cuadrado, director de fotografia de la pel·lícula i jo mateix, discutint —vull dir, els xerraven i jo aprenia—, sobre el paper de la llum, la llum mallorquina que encisava el Luis; i la textura gràfica que es mereix cada film, el to adequat del color per a cada escena, l'exigència de l'operador de no renunciar a aconseguir de manera òptima allò que el director n'espera, d'ell. Durant una bona estona, el Miquel i el Luis, ara l'un ara l'altre, van anar descabdellant de manera superba —teòric i historiador l'un; artista i tècnic l'altre—, tots aquests conceptes que estimam i valoram els qui hem guaitat, ni que sigui tímidament, en el quefer diari de la imatge.

Ja n'érem orfes, del mestratge d'en Cuadrado, però ara ens hem quedat un poc més sols sense el reposat consell i el referent imprescindible de Miquel Porter Moix, català nostre i home de cinema. ■



Miquel Porter amb Fernando Rey.

Catalina Aguiló

El passat 18 de novembre deiem adéu a Miquel Porter i Moix, mestre de tots aquells que, de qualque manera ens hem dedicat a investigar i a gaudir del món del Cinema. Aquests dos conceptes, investigar i gaudir, eren inseparables en la tasca d'en Miquel. Jo el vaig conèixer quan em vaig decidir a fer història del cinema a quart dels estudis d'Història de l'Art. Aleshores el departament de cinema era una mena de cau on s'arreglaven gent de la més estranya procedència. Fou aleshores que, per fer un treball de curs, en Miquel em va animar a recopilar informació sobre el cinema a Mallorca. Ja no me'n vaig poder desenganxar. L'any següent em vaig matricular a dues optatives, que ell impartia ben originals per cert: Comèdia cinematogràfica nord-americana i El vampir. A aquesta darretera els alumnes matriculats ens divertírem investigant tota connexió del món de la religió, de la filosofia, de la història, de l'art i, és clar del cinema, amb els vampirs i el seu desig de sang!

En Miquel era una persona que et feia entrar de ple en tot allò que feia, et contagiava el seu entusiasme, que

era molt, i la seva incansable activitat. La música, la lectura, el cinema, Catalunya, tot era una font inesgotable de feina, de lliurar-se i, també, de plaer. Sempre recordaré les seves classes d'història del cinema i els seus comentaris als films. Fins i tot la pel·lícula més "totxo" es feia divertida: em vénen al cap els seus comentaris a *El Nacimiento de una Nación (Birth of a nation)*, de D.W. Griffith. Ja sé que no és correcte dir-ho, ha estat la única vegada que l'he pogut veure completa.

A part del departament de cinema de la facultat, el record d'en Miquel Porter va unit a altres dos espais, també ben estranys. Un era la secció cinematogràfica Fructuós Gelabert de l'Institut del Teatre. Un petit xibiú al Palau Güell del carrer Conde del Asalto (ara Nou de la Rambla), ple de llibres, documentació, retalls de diari, fitxes i bobines de pel·lícula. Allà li vaig ajudar a ordenar els fitxers de bibliografia i documentació, malgrat de vegades, fins i tot, fes por entrar-hi. Una cosa semblant passava a l'altre espai que en Miquel tenia cura: un pis al costat de la llibreria Porter, la llibreria familiar, al carrer del Portal de l'Àngel. Allà hi arreglaven cartells de cinema, programes de mà, revistes i una

bibliografia extensa sobre cinema. (Ara al fons de la fil·moteca de Catalunya).

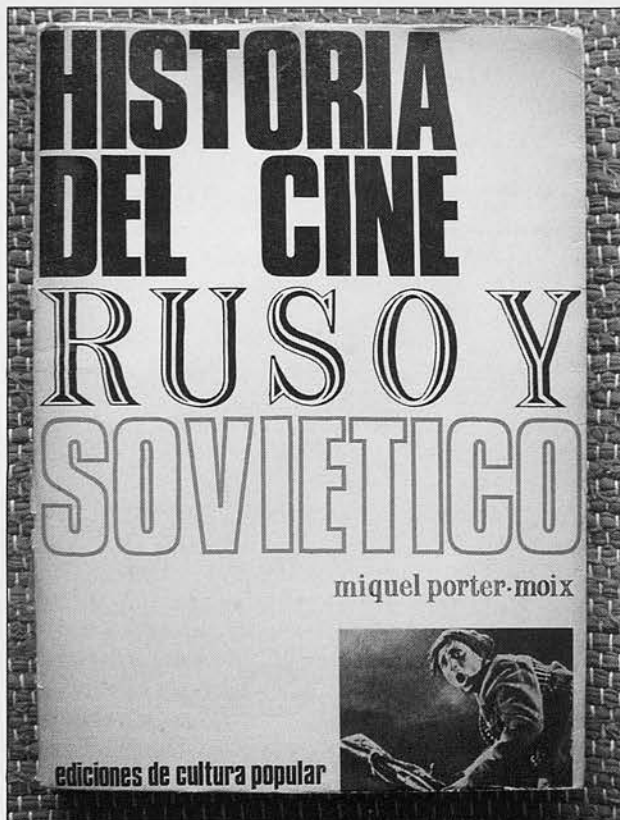
En Miquel va ser el creador d'una escola d'investigadors de la Història del cinema a Catalunya i també a les Illes. Alguns, com Palmira González són ara els seguidors de la seva tasca a la Universitat de Barcelona. Però també va crear escola en altres àmbits, com la música, gran aficionat

a l'òpera fou un dels creadors dels Setze jutges i de la "nova cançó", així com també fou un dels que més empenyeren perquè la Universitat Catalana de Prada anàs endavant, en uns moments en què la cultura catalana no tenia l'estatus de llibertat que té ara.

També s'ha de parlar de la seva tasca al front del Servei de Cinematografia de la Generalitat de Catalunya en els primers anys de la transició. Malgrat fos partidari de les versions originals subtítulades, fou un dels impulsors del doblatge de les pel·lícules al català. Fou en aquesta època que dirigí la meua tesi de llicenciatura sobre Josep Truyol i Otero, pioner del cinema a Mallorca. La seva direcció fou encoratjadora i d'una gran riquesa per a la meua feina. La seva col·laboració fou tal que, fins i tot, em deixà un espai a la direcció general perquè treballàs tranquil·lament. Gràcies a ell, aquesta tesi arribà a bon port i es publicà amb un pròleg seu, que sempre tindrà el meu agraïment.

Recordo una vegada, ja fa anys, en què vaig anar a Barcelona a donar una conferència sobre el cinema a Mallorca. En Miquel em va presentar i es va entusiasmar tant amb aquesta presentació, lloances a part, que quasi no vaig tenir temps de parlar, però crec que tots li agraïrem la bona estona que ens va fer passar, molt més bona que si hagués parlat jo tot el temps.

La darrera vegada que vaig veure en Miquel Porter fou, precisament, fa un any a Barcelona. En Pep Toni Mendiola i jo hi anàrem a col·laborar en un vídeo sobre el cinema dels anys 20 als Països Catalans. Vídeo en el qual també hi col·laborava en Miquel. El vaig trobar canviat, més gran, però amb la seva activitat i ganes de sempre, amb la seva clarividència en la manera d'expressar les idees i en la seva visió de la història, de l'actualitat i del cinema. Em va agradar veure'l, ja que feia molt de temps que no ens havíem vist, tan sols, havíem tingut converses telefòniques. Ara, després de conèixer la seva mort, aquesta trobada es converteix en més significativa. Em va tornar a animar a fer la tesi doctoral, que ell m'havia començat a dirigir i que no he arribat a enllestir mai. Ara em serà encara més difícil fer-ho sense en Miquel. Et recordarem Miquel, adéu siau. ■



Jaume Vidal

La meua afecció al cinema començà un estiu a Binissalem, quan tenia cinc anys, en un cinema a l'aire, al carrer de sa Coma, un espai que encara manté trets que l'identifiquen amb aquella època, amb una pel·lícula de Charlot, en realitat diversos curts.

Anys més tard, molts d'anys més tard, vaig descobrir i aficionar-me al cinema de manera més seriosa quan va caure a les meves mans el llibre *Historia del Cine Mundial*, de Georges Sadoul. Poc temps després, dues persones varen tenir una certa influència en la meua formació: Romà Gubern i Miquel Porter. El primer mitjançant els seus llibres i articles —és l'època en què Gubern treballa als EUA— i amb Miquel Porter a través del tracte personal. El vaig conèixer a la Universitat Catalana d'Estiu, a Prada de Conflent, a finals dels seixanta o principis dels setanta.

Porter hi exercia com a professor de cinema i, amb aquestes trobades anuals, vaig poder veure gran part del cinema soviètic i altres cinematografies (havia llegit el seu llibre *Historia del cine ruso soviético*). Foren uns seminaris que serviren per enterrar algunes deformacions i per dipositar a la prestatgeria de l'oblit molts de prejudicis i conceptes: John Ford en seria un exemple. De Porter vaig aprendre a valorar una pel·lícula, a llegir un film, tenint present sempre l'ètica, l'estètica i el procés dialèctic. En vaig aprendre a no fer l'estúpid comentari "és una mala pel·lícula o és molt dolenta, horrorosa" o altres banalitats, aspecte aquest que pot semblar insignificant, però que, ben meditat, no és tan simple i banal com ara això. Però el més important va ser que, a partir d'aquells primers contactes, vàrem edificar una amistosa i fructífera relació.

Durant aquells anys, Porter aprofitava qualsevol esdeveniment cultural per fer país i lluitar contra la dictadura; i el cinema era una plataforma excepcional per fer-ne ús, fer cultura i, alhora, despertar consciències. Inconformista, cínic i dotat d'un peculiar sentit de l'humor, Porter era una gran conversador i un home de vasta cultura.

Era molt agradable compartir-hi una tertúlia, ja fos sobre cinema, arquitectura, música o literatura. Durant aquells

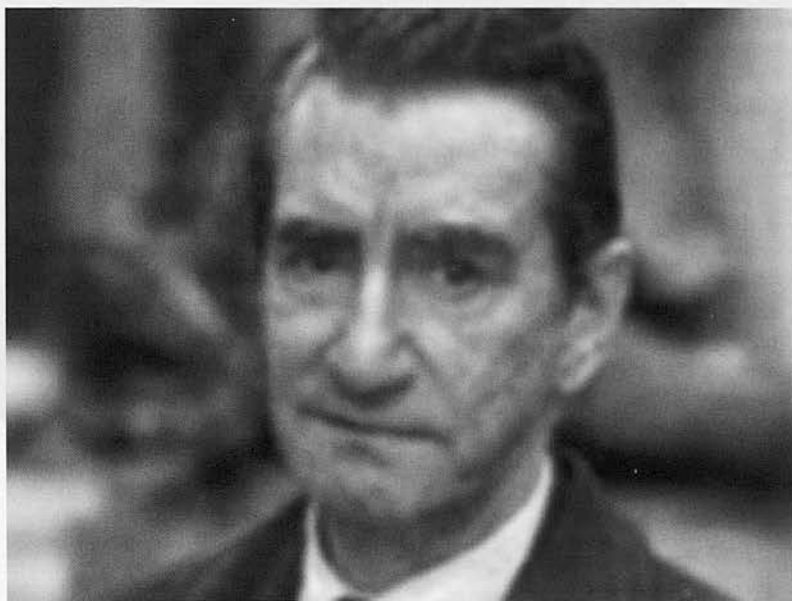
primers anys setanta, fins a la mort del dictador, cada dues setmanes anava a Barcelona i em presentava a la llibreria Porter, ubicada al Portal de l'Àngel. A l'estibada rebotiga, entre la pols, paquets, revistes i molta paperassa, carregava la borsa de viatge de dues pel·lícules en súper 8 mm que en Miquel tenia acumulades amb un desordre implacablement ordenat entre els llibres. Després venia l'acomiadament al bar de la cantonada amb un conyac. Projectava les cintes, una mena de cine ambulat a diferents indrets de Mallorca. L'objectiu era veure pel·lícules que no estaven a l'abast del circuit comercial i també fer política i, sobretot, segons les ensenyances d'en Miquel, despertar una certa consciència i lluita antifranquista. Les persones que donaren calor a les improvisades, incòmodes i gelades sales clandestines de Porreres, Algaida, Montuïri, Alcúdia, Campanet, sa Pobla, Son Sardina, Establiments, Pollença i barriades de Palma ho poden testimoniar: la petita pantalla transmetia les idees i mirades d'Eisenstein, Vertov, Dreyer, Dovzenko, Pudovkin, Ford, Lang, Murnau, Renoir, Biberman i molts d'altres.

He perdut el compte de les vegades que va venir a Mallorca a presentar pel·lícules, cicles, llibres i un llarg etcètera d'activitats culturals, a vegades acompanyat per la seva dona Guillemette. Ell va apadrinar l'acte de fundació del *Col·lectiu de cinema*, a l'Estudi General Lul·lià, a primers d'abril de 1976. El mateix any, el dia 16 de maig, quan la democràcia es maltractava a l'Estat espanyol, per iniciativa del esmentat *Col·lectiu de cinema* i l'empresari Sebastià Salom (un dels empresaris cinematogràfics més significatius i amb més sensibilitat cinematogràfica de

Mallorca), Porter va presentar *El gran dictador*, de Charles Chaplin, al cinema Rívoli, davant una sala plena de gent. Col·laborà en conferències i col·loquis a les *Setmanes de cinema històric*, celebrades durant nou anys a Palma, organitzades per Sebastià Serra i jo mateix, amb el patrocini de La Caixa i del Departament de Filosofia i Lletres de la Universitat Central Barcelona i, a partir del 1978, de la Universitat de les Illes Balears. Durant la dècada dels vuitanta, va ser una peça fonamental per restaurar i editar noves còpies en 16 i 35 mm de les pel·lícules de nitrat (material altament perillós) del pioner del cinema a Mallorca, el cineasta Josep Truyol i Otero, cintes que el seu nét, Pep Truyol havia recuperat de l'arxiu familiar.

És veritat que els darrers anys havien perdut el contacte, hi havia un accentuat distanciament. Més d'una vegada parlàvem de convidar-lo per presentar algun cicle de cinema, però ja se sap, el temps sempre ens juga males passades. Darrerament, no fa gaire setmanes, amb Antoni Artigues, havíem decidit que fos conferenciant a l'homenatge que el proper mes de març es pensa fer a Ovidi Montllor —es complirà el deu aniversari de la seva mort— amb un cicle de cinema i altres activitats.

Pens que la premsa no ha fet justícia en el moment de la seva mort a tot el que va fer en vida. Hi ha hagut un escàs ressò i, per això mateix, aquest escrit vol ser una petita aportació a l'home cívic, d'irreprotxable honestedat, sempre lluitador, contra de les cultures oprimides i sobretot gran defensor del fet nacional català. Un home, en definitiva, a qui li devem molta part del nostre patrimoni cinematogràfic. ■



Guillem Fiol Pons

És difícil per a un miserable escriptor de cinema començar el seu article al mateix nivell amb què Orson Welles començà la seva pel·lícula. Un inici com aquest està a l'alçada d'altres tan brillants com el de *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, B. Wilder, 1950) o el de *Jaws* (*Tiburón*, S. Spielberg, 1975). Tothom recorda aquest llarg pla que comença enfocant una bomba i acaba quan el cotxe en què individu l'ha col·locada explota. Si ens posem escrupolosos, hem de dir que no es pot parlar d'aquest pla com d'un pla seqüència, ja que suposo que el pacient lector convindrà amb mi en el fet que Welles canvia de pla abans que acabi la seqüència, que aniria més enllà de l'explosió del cotxe. De fet, tenim que el segon pla de la pel·lícula correspon al vehicle ja en flames i el tercer torna a reprendre les figures de Heston i Leigh just en el moment i el lloc on les havia deixat el pla inicial; per tant, ens trobem encara a la mateixa seqüència. Curiosament, hom cau en l'error de qualificar també com a pla seqüència aquell de *Two rode together* (*Dos cavalquen junts*, J. Ford, 1961) en el qual James Stewart i Richard Widmark estan parlant de tot i de res a la vora d'un riu. No és un pla seqüència, ja que aquesta (creguin-me) està muntada amb més d'un pla. Són dues errades que només exemplifiquen el gruix de faltes que sovint cometem els que escrivim, ensenyem o reflexionem sobre cinema, que ens fixem a vegades en el to de color precís d'una rosa sense adonar-nos que és un clavell.

Una vegada acabat l'impactant i virtuós pla inicial, Welles introdueix l'espectador en una història d'intriga basada en una desconeguda novel·la de Whit Masterson, *Badge of evil*. No és només un llibre desconegut per al públic en general, sinó també per a mi mateix, de manera que no puc determinar el grau de paternitat que li correspon respecte a l'adaptació, escrita per Welles mateix. Sigui com sigui, és un d'aquells relats que tendeixen cap al *macguffin* de Hitchcock, en el sentit que el seu interès i presència en el film no tenen entitat pròpia, sinó plenament subordinada a la definició dels personatges de Welles, Heston i Leigh. En el fons, *Touch of evil* està dirigida a



En el fons, *Touch of evil* està dirigida a contar el xoc d'actituds personals i professionals de Quinlan i Vargas. Aquest enfrontament té lloc en un ambient propens, una ciutat partida en dues per la frontera entre els Estats Units i Mèxic, com si d'un Berlín dels temps del mur es tractés



contar el xoc d'actituds personals i professionals de Quinlan i Vargas. Aquest enfrontament té lloc en un ambient propens, una ciutat partida en dues per la frontera entre els Estats Units i Mèxic, com si d'un Berlín dels temps del mur es tractés. Pensant-ho bé, potser seria millor establir la comparació amb la Viena de la postguerra que apareixia a *The third man* (*El tercer home*, C. Reed, 1949), on les formes arquitectòniques i urbanístiques de la capital austríaca, així com l'expressionisme de les ombres que s'hi dibuixaven, jugaven un paper semblant al de la ciutat de *Touch of evil* i, a més, en els dos casos es produeix l'inevitable conflicte de jurisdiccions. No penso caure en atorgar per això l'autoria de la magnífica *The third man* a Welles, cosa que sí que he sentit fer alguna vegada, sense més proves per a sustentar-ho, cosa que em sembla una falta de respecte cap a Reed, director (suposo que sense dubtes) de dues pel·lícules a tenir ben presents: *The agony and the ecstasy* (*El turment i l'èxtasi*, 1964) i *Oliver* (*Id.*, 1968).

El duel que mantenen els dos protagonistes del relat requeria ésser transmès per actors de qualitat. Welles



La feblesa de la història criminal que fa d'argument és fàcilment transcendida per Welles i les seves habilitats com a director, de tots prou conegudes. Tràvelings continus quan els personatges es desplacen per la ciutat donen al relat un gran dinamisme, destacant aquell en què la càmera es troba a la part frontal del cotxe que condueix Heston



es va reservar el paper del policia americà Harry Quinlan, a qui va retratar com una figura grotesca i tudada físicament, filmada sovint en plans contrapicats i tancats que ho accentuen. Per al paper de policia mexicà Miguel Vargas, l'escollit fou Charlton Heston, contraposat a Quinlan físicament i moralment. És bo recordar que en aquell moment (finals dels anys 50) Heston es trobava en l'etapa més dolça de la seva magnífica carrera: el 1956 havia estat Moisès a *The Ten Commandments* (*Els Deu Manaments*, C.B. De Mille); durant el mateix 1958 tindria un paper secundari però important a *The big country* (*Horizontes de grandesa*, W. Wyler) i un any després seria el protagonista de *Ben-Hur* (Íd., W. Wyler), per la que guanyaria un Oscar. Quedava el paper de Susie, l'esposa de Vargas, que va recaure sobre una Janet Leigh que, igual que a *Psycho* (*Psicosi*, A. Hitchcock, 1960) té una estada turbulenta a un motel aïllat i ad-

ministrat per un individu peculiar, interpretat a *Touch of evil* per Dennis Weaver, l'angoixat protagonista de *Duel* (*El diablo sobre ruedas*, S. Spielberg, 1972). En principi, l'elecció de Leigh no havia de suposar cap problema, però sí que ho podria ser difícil acceptar Heston com a mexicà, qüestió que Welles va solucionar fent dir a Quinlan que Vargas "no sembla mexicà". Qui tampoc sembla gitana per molt que se la disfressi és Marlene Dietrich, tot i que s'ha de dir que Welles li va concedir jugar el paper de memòria del temps passat, recurrent així a una actriu que encara tenia presència (un any abans havia fet *Witness for the prosecution* [*Testimoni de càrrec*, B. Wilder]), però que ja no era l'estrella d'abans.

La feblesa de la història criminal que fa d'argument és fàcilment transcendida per Welles i les seves habilitats com a director, de tots prou conegudes. Tràvelings continus quan els personatges

es desplacen per la ciutat donen al relat un gran dinamisme, destacant aquell en què la càmera es troba a la part frontal del cotxe que condueix Heston. Però no ens hem de quedar només amb aquests recursos "vistosos" que, sense cap dubte, caracteritzen el cinema de Welles. És oportú que mencionem també solucions més clàssiques però no menys efectives, com el moment en què Leigh arriba al motel i un pla de grua la mostra a ella, tota sola, en primer terme, mentre al fons s'aprecia el cotxe del policia allunyant-se, transmetent així una gran sensació de desprotecció. Vull seguir amb aquesta idea posant un altre exemple: és notable la facilitat i senzillesa amb què conta com Heston veu una capsa de sabates buida al pis de l'acusat, que després tindrà tanta importància quan Quinlan hi col·loca falses proves. Welles només compon la capsa perquè l'espectador pugui descobrir que és buida, sense cap tipus de mun-

Acabaré confessant que em sorprèn el gran sentit de la ironia amb què Welles farceix el seu film. Ho fa amb detalls de muntatge, com quan l'home de Grandy destinat al motel li diu per telèfon a Heston que la seva dona no vol que la molestin i el pla següent la mostra intentant que baixin la música



tatge ni èmfasi: li interessa que ens hi fixem, però sense caure a pensar que la capsa ara és molt important; quan agafi aquesta importància serà quan recordarem que ens hi hem fixat.

Tractant-se d'aquell jove director que havia fet *Citizen Kane*, (*Ciudadà Kane*, 1941), no podem obviar els trets que més el varen donar a conèixer: l'ús de la profunditat de camp, que aquí s'aprecia a l'escena del bar on Grandy proposa el tracte a Quinlan, i l'intel·ligent ús del muntatge, del qual en dóna una autèntica lliçó quan Quinlan mata Grandy a l'habitació de l'hotel, una escena en la qual Welles aconsegueix demostrar que era un excel·lent director en el sentit ampli de la paraula: el de "coordinador" de diferents aspectes de la creació cinematogràfica. És una meravella la manera en què uneix els plans, amb la música de Mancini i el joc fotogràfic de llums i ombres, en un espai tan reduït com l'habitació d'un modest

hotel i en un succés tan poc grandiloqüent com és un estrangulament.

Un altre element en què Welles sabia el que es feia era en la composició. Els fidels lectors de la nostra revista recordaran que, parlant de *La conquesta de l'Oest*, jo em queixava de les "males composicions" del capítol de John Ford, mestre precisament de les "bones composicions" i també mestre de Welles abans d'emprendre *Citizen Kane*, segons paraules de Welles mateix. L'alumne va aprendre sobradament la lliçó, demostrant-ho no només a la seva "opera prima", sinó arreu de la seva filmografia, com a *Macbeth* (íd., 1948) o a *Touch of evil*, de la qual voldria destacar un fragment de la part final. Mentre Quinlan és a la casa de Tanya, l'espectador veu Heston a través d'una finestra oberta a una paret plena de retrats de toreros; el contraplà correspon a Quinlan que comparteix enquadrament amb un cap de bou penjat a la pa-

ret. És prou coneguda l'afició de Welles a les "corridas", cosa que va aprofitar per anticipar així el final de *Touch of evil*. Potser algú m'acusarà de tenir molta imaginació, però crec que les identifications estan bastant clares.

Acabaré confessant que em sorprèn el gran sentit de la ironia amb què Welles farceix el seu film. Ho fa amb detalls de muntatge, com quan l'home de Grandy destinat al motel li diu per telèfon a Heston que la seva dona no vol que la molestin i el pla següent la mostra intentant que baixin la música; però també ho fa amb elements de l'entorn, com el cartell de l'hotel que diu "Vostè oblida alguna cosa: deixi la clau a recepció" i resulta que l'assassí Quinlan s'ha deixat el bastó a l'escena del crim. Però la gran ironia és la que acaba amb l'intranscendent relat criminal: després de tot, l'acusat confessa la seva culpabilitat. Premi per a la intuïtiva i malme-sa cama de Harry Quinlan. ■

Sed de mal. Amb tot l'atractiu del malvat

J.L. Sánchez Noriega

Hi ha vegades en què els deus, el distí, l'atzar o els astres es confabulen per aconseguir que la suma de llocs comuns tengui com a resultat l'originalitat o que ingredients vulgars es pastin degudament per aconseguir una obra mestra. Cosa d'això hi ha a *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1957), la pel·lícula amb què Orson Welles intenta, un cop més, congraciarse amb Hollywood gràcies al contracte amb un dels grans estudis i el projecte del qual pareix obeir a un film policíac ràpid, pràcticament una sèrie B, si no fos pel repartiment, destinat als cinemes de barri i les sessions dobles. Però l'excepcional és la norma quan ens referim a Orson Welles: un director que es va fer a si mateix, al marge de la indústria del cinema, triomfador absolut amb la primera pel·lícula —*Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941)— quan només tenia vint-i-cinc anys, autor d'una filmografia més aviat breu, però amb algunes obres mestres i nombrosos projectes i films ina-

cabats, actor alimentari de tot tipus de pel·lícules, creador la personalitat del qual s'imposa en tot quant toca, grandiloqüent personatge desitjós de jugar amb la seva caseta de pepes teatral o cinematogràfica..., en fi, el cineasta més inconformista, capritxós i europeu que ha donat el cinema nord-americà. Un dels pocs casos en què es pot emprar sense hipèrboles la paraula *geni* perquè, només sent ungit pels déus, és possible tanta creativitat desbordant.

Com és sabut, la Universal proposa a Charlton Heston protagonitzar una pel·lícula amb Orson Welles basada en la novel·la *Badge of Evil*, que firmen, amb el pseudònim Whit Masterson, els escriptors Robert Wade i Bill Miller. Hi ha un malentès i Heston creu que la pel·lícula seria dirigida per Orson Welles; la seva resposta va ser: "Treballaré en qual-sevol pel·lícula dirigida per Orson Welles." La Universal no desfà el malentès i proposa a Welles la direcció, cosa que aquest accepta amb la condició d'escriure'n el guió. Tanmateix, no pareix

molt plausible que només un equivoc permetés a Welles situar-se de nou darrere d'una càmera; altres versions parlen que el seu nom és suggerit per Heston. En tot cas, encara que tenia mala premsa en el negoci del cinema, Welles va tenir el suport dels professionals hi havien treballat a *El extraño* (*The Stranger*, 1946) i, per descomptat, pel productor de la Universal, Albert Zugsmith.

Albert Zugsmith tenia a les seves mans un guió escrit per Paul Monash, a partir de l'esmentada novel·la, que Orson Welles rescriu suprimint i afegint al seu gust, duent la història al terreny que li agradava. Welles diu: "No vaig llegir la novel·la. Només el guió de la Universal. La novel·la podia tenir un sentit, però el guió era ridícul. Tot succeïa a San Diego i no a la frontera mexicana, cosa que canviava completament la situació. La raó que em va dur a fer de Vargas un mexicà és de tipus polític, ja que volia mostrar com Tijuana i les ciutats frontereres estan corrompudes per tota casta de tripijocs més o menys publicitaris sobre les re-



lacions americanes; aquesta és l'única raó." (a Bergala i altres, *Orson Welles*. París, Cahiers du Cinéma. Ed. De l'Etoile, 1986, pàg. 46-47). Avui sabem que, deliberadament o no, mentia, ja que hi ha a la pel·lícula fragments que corresponen a la novel·la, i no al guió de Monash. Les transformacions més significatives de l'adaptació són el canvi d'escenari de l'acció a un lloc de frontera, el canvi de l'inspector d'estupefaents nord-americà pel mexicà Vargas, major protagonisme de la banda de Grandi i secundaris nous com Tanya i el conserge del motel.

El rodatge, a penes sis setmanes, transcorre sense incidents ressenyables, encara que Welles necessita treure's de sobre els enviats de l'estudi, cosa que, segons conten les cròniques, fa rodant onze pàgines de guió el primer dia i tretze el segon. Una vegada guanyada la confiança de l'estudi—que li impedeix rodar a Tijuana, com era el seu desig—se'n va a la ciutat de Venice, on recrea l'espai fronterer en què transcorre l'acció. La presència de Marlene Dietrich per

al personatge de Tanya va ser improvisada: Welles la crida la vigília de la seva actuació indicant-li que dugui el vestuari que correspon a una tiradora de cartes; la seva presència sorprèn els executius de la productora, que n'ignoren la participació i el migrat sou que se li va pagar. Acabat el primer muntatge segons les indicacions del director, els executius de la Universal exigeixen algunes escenes addicionals, que roda Harry Keller, i major claredat narrativa. La versió estrenada el 1958 durava 93 minuts i, pareix ésser, era preferida per Welles enfront de la versió amb 15 minuts més que es va descobrir anys després —que és la que s'ha distribuït en vídeo— i que conté les seqüències addicionals. Però el director lamenta que en el primer muntatge se suprimesquin els trets més humorístics o irònics de la història i escriu un memoràndum de cinquanta-vuit pàgines fent suggeriments per millorar aquesta primera versió.

Recordem breument l'argument. A la part mexicana de Los Robles, una ciu-

tat fronterera amb els Estats Units, un desconegut instal·la una bomba en el maleter del cotxe d'un milionari. El vehicle amb els seus dos ocupants passa la frontera i explota en el costat nord-americà, just al costat de Mike Vargas, un policia mexicà d'estupefaents que es troba en el lloc perquè acaba de casar-se amb una ciutadana nord-americana. Vargas participa com a observador en una investigació comandada pel capità Hank Quinlan, un policia gras i desagradable, que basa les seves acusacions en la pura intuïció. Vargas i la seva dona reben amenaces de Joe Grandi, un mafiós el germà del qual ha estat empresonat per Vargas. Quinlan ha detingut Manolo Sánchez, un jove que està enamorat de Marcia Linnekar, la filla del milionari assassinat. Com que no té proves, Quinlan les fabrica, però Vargas se'n tem de les seves maniobres i tracta d'impedir-li-ho. Arriba a demostrar que Quinlan va col·locar dos cartutxos de dinamita a l'apartament de Marcia i estudia altres casos en els quals



Menció a part mereix el pla seqüència inicial, de més de tres minuts de durada, amb l'estimulant música de Henry Mancini, en la qual s'hi enllacen de manera eficaç la col·locació de la bomba a l'automòbil de Linnekar, el seu viatge cap a la frontera, l'itinerari de Vargas i la seva esposa recent casats i la confessió d'aquest, que ha detengut un dels Grandi...



el policia també va fabricar proves. Però Quinlan contraataca i arriba a un pacte amb el mafiós Joe Grandi per segrestar Susie, la dona de Vargas, i fer-la passar per consumidora de marihuana. Susie apareix drogada en l'habitació d'un hotel vora el cadàver de Grandi, que Quinlan ha estrangulat amb una calça. Vargas sap que tot és un muntatge i per descobrir la veritat aconsegueix l'ajut del sergent Menzies, un lacai de Quinlan, que ara creu que el seu cap ha anat massa lluny. Amb un micròfon ocult, enregistra un testimoni definitiu, però Quinlan, al llarg de l'assetjament, té encara temps de matar Menzies.

L'estètica de la pel·lícula s'inscriu en el cinema negre, ben entès que amb la particular visió d'un realitzador com Orson Welles, tan difícil d'enquadrar en la seva fèrtil personalitat. Lluny de ser un gènere aliè al director, en la seva breu

filmografia hi ha obres centrals del mateix gènere, com *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, 1948) i *Mister Arkadin* (1955), fins i tot *El extraño* en té no pocs ingredients, i la seva presència i estil han marcat un títol tan decisiu com *El tercer hombre* (*The Third Man*, Oliver Reed, 1949). Es diria que a *Sed de mal*, Welles agafa un argument propi d'aquest gènere per transformar-lo en un tragèdia shakespeariana, en què el nucli central està constituït per la reflexió sobre el poder, que en vertebrava tota la filmografia. La ciutat fronterera amb l'activitat mafiosa de tràfic il·legal de sers humans o mercaderies, els cabarets i prostíbuls, l'entorn polsós, els pous de petroli, els aiguamolls ... és un espai humà apropiat com a marc d'una tragèdia; encara que només sigui perquè, com diu Vargas, "totes les ciutats frontereres arpleguen el pitjor de cada país."

El temps continu, a penes un dia complet, transcorre entre l'entrada de nit del primer dia i el del segon; la càmera se situa en interiors (motel, club Rancho Grande, apartament de Marcia) en les hores diürnes, per la qual cosa la major part dels fotogrames tenen tons obscurs o molt contrastats. Però, paradoxalment, aquest temps continu no ofereix una narració fluïda de l'acció, sinó que, al contrari, hi ha una certa fragmentació de les seqüències i els diàlegs que fan pensar a l'espectador que se li oculten dades, una forma entretallada de narrar, un sentit obert del relat, que converteixen *Sed de mal* en un dels títols més moderns del director. Encara que, per altra banda, almenys des d'*El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), en les històries—novel·les i pel·lícules— de cinema negre importa més la descripció d'ambients i personatges, els diàlegs i les atmosferes, que no la mecànica del suspens o la coherència de la intriga policial.

Menció a part mereix el pla seqüència inicial, de més de tres minuts de durada, amb l'estimulant música de Henry Mancini, en la qual s'hi enllacen de manera eficaç la col·locació de la bomba a l'automòbil de Linnekar, el seu viatge cap a la frontera, l'itinerari de Vargas i la seva esposa recent casats i la confessió d'aquest, que ha detengut un dels Grandi; tot això en un espai social de frontera i tràfec de tota casta de persones que serà fonamental per comprendre la intriga criminal. En aquell moment, era una prosa tècnica, que Welles s'encaparra a rodar, perquè té la necessitat de demostrar del que és capaç. I també per la temptació barroca de tot el seu cinema, en el qual abunden els enquadraments recercats, contrapicats, salts d'eix, moviments de grua, imatges en desnivell o composicions amb profunditat de camp, perquè li agrada experimentar amb les possibilitats de la càmera i de la gramàtica de l'audiovisual, sense que —i aquí s'hi troba la seva genialitat— això signifiqui un ús gratuït o incoherent de la posada en escena, com s'aprecia en la seqüència final, amb Vargas seguint Quinlan i Menzies en les estructures industrials del camp petrolífer. En qualsevol cas, hem d'estar d'acord amb Truffaut quan escriu que:

És el millor Welles liberal, ciutadà compromès amb la democràcia avançada i els drets humans que gira a l'inrevés l'estereotip de nord-americà igual a civilitzat enfront de mexicà igual a subdesenvolupat a través dels personatges de Quinlan i Vargas o que destaca els prejudicis racials de la nord-americana Susie Vargas

"Cada pla d'aquesta pel·lícula revela l'amor al cinema i el plaer de rodar."

Encara que el repartiment estigui encapçalat per Charlton Heston, no hi ha dubte que el personatge del policia mexicà Mike (Miguel) Vargas, en la seva condició d'impecable professional i espòs, resulta infinitament menys interessant que el tèrbol Hank Quinlan, el cínic nord-americà, capità de policia, alcohòlic, incapaç de superar la mort de la seva dona, la presentació del qual ja provoca la desconfiança en l'espectador; a Vargas li etziba, com a primer salut: "Podeu apostar-hi la vida, que no tendreu cap problema amb mi."

Per damunt de la trama, els espais o la posada en escena, de *Sed de mal* sempre s'ha destacat aquesta figura, un estrany policia que menysprea els missers perquè "l'únic que els importa és la llei." Per exemple, Patrick Brion (*Les films noirs*, Ginebra, Liber, 1995, pàg. 112) resalta que "com Charles Foster Kane, com Macbeth, com Arkadin, com Falstaff, Hank Quinlan és algú a qui es pot subornar de dalt a baix, ja que és un home fora del comú, un d'aquests herois shakespearians als quals la desmesura fa escapar de les normes clàssiques i els converteix, a pesar de tot, en fascinants." Per la seva banda, François Truffaut recull el testimoni del seu mentor i crític André Bazin, qui defineix el personatge de Quinlan amb unes paraules que ben bé podrien aplicar-se a Falstaff: "Vell alcohòlic que xucla bombons per resistir la temptació del whisky, lleig, gras, l'arcàngel no és més que un pobre diable i el seu geni ridícul s'aplica a la menys noble de les tasques." (dins el volum col·lectiu *Orson Welles* ja esmentats).

A l'entorn de Quinlan trobam alguns diàlegs que posseeixen aquest caràcter sentencios, tallant i, sovint, cínic, propis del cinema negre. Quan Quinlan li diu, a la seva amiga Tanya: "Endevina'm el futur", ella li contesta: "Ja no en tens, de futur." En un altre moment, Quinlan rebutja Vargas dient-li que: "Acabareu com acaben tots els idealistes. ¿Sabeu quin és el verdader problema d'aquest món? Són pitjors que els criminals, amb aquests es pot fer alguna cosa."

En el disseny del seu revulsiu personatge, Orson Welles va anar ben alerta a evitar el maniqueisme, cosa que fa amb dos personatges que aprecien



Quinlan: la vident Tanya i el sergent Menzies. La primera perquè, potser, va tenir-hi una relació sentimental en el passat i, en tot cas, davant la seva mort dictamina que "era un home extraordinari". Menzies li està agraït perquè va salvar-li la vida en rebre una bala que anava dirigida a ell. Però també és important en aquest personatge el fet que té raó en culpar Sánchez de l'assassinat de Linnekar. Òbviament, amb això Welles no vol advocar per l'eficàcia policial al preu de mètodes criminals d'investigació, més aviat tracta precisament del contrari, de ressaltar que la corrupció i la criminalitat no estan justificades ni tan sols quan tenen per protagonistes representants de les institucions i el seu objectiu és la detenció d'altres criminals. Com explica Welles en l'entrevista amb André Bazin (en el volum col·lectiu *La política de los autores*, Madrid, Ayuso, 1974, pàg. 217-218):

"Per a mi [Quinlan] és odiós: no hi ha cap ambigüitat en el seu caràcter. No és absolut un geni; és un mestre en el seu ofici, un mestre de província, però un home detestable. El que he posat de personal en el film és l'odi envers l'abús que la policia fa del seu poder. Això és evi-

dent: és més interessant parlar sobre els abusos del poder policíac amb un home de cert pes—no solament físic, sinó també quant a personalitat—, que amb un guàrdia vulgar i corrent. Quinlan és per això millor que un guàrdia normal, fet que no li impedeix ser odiós. No hi ha cap ambigüitat. Però sempre és possible tenir simpatia per un cràpula, perquè la simpatia és una cosa humana. D'aquí la meua tendresa en relació a la gent cap a la qual no dissimul, en absolut, la meua repugnància. I aquest sentiment no procedeix del fet que ells estiguin millor dotats, sinó que són essers humans. Quinlan és simpàtic per la seva humanitat, no per les seves idees."

És el millor Welles liberal, ciutadà compromès amb la democràcia avançada i els drets humans que gira a l'inrevés l'estereotip de nord-americà igual a civilitzat enfront de mexicà igual a subdesenvolupat a través dels personatges de Quinlan i Vargas o que destaca els prejudicis racials de la nord-americana Susie Vargas. I si algú s'equivoca sobre el judici que li mereix Quinlan vet aquí el pla final en què el policia criminal tracta de rentar inútilment la sang de les mans amb el fang del petroli. ■



Ramon Freixas

Amb *Sed de mal*, Orson Welles intenta reprendre la seva carrera a Hollywood, després del seu rodamón/exili a Europa, emprès arran de la pèssima acollida d'*Otelo*, el fruit del qual més aïllat és *Mr. Arkadin*. Una novel·la barata fou el punt de partida. La llegenda (desmentida) afirma que el film poc se li assemblava. Allò cert és que va modificar substancialment el guió previ de Paul Monash, però no tant el contingut del llibre, ja que el seu treball conté bastants passatges presents en el text de Whit Masterson.

La pel·lícula és una dels cims més elevats de la sèrie B i esdevé una lliçó de cinema insuperable. Això parla amb rotunditat del talent i personalitat d'Orson Welles, del fet d'estar construïda sobre una trama de cinema negre vulgar, res ressenyable, situada en una ciutat de frontera, lloc que recull el pitjor de cada país, com se sent en un diàleg de

l'obra, però que el cineasta converteix en un subjugant laberint, ple d'enigmes, equívocs, paradoxes, singularitzat pel barroquisme de la il·luminació (aquesta extraordinària elecció d'enquadraments que respiren, supuren expressivisme) i la profunda dialèctica sobre la corrupció del poder (i de la política), característiques inseparables i reiterades de la seva obra. A part de proposar una confrontació entre el bé i el mal d'indole quasi metafísica, declina un superb drama envers la condició humana.

Sed de mal, és una pel·lícula fascinant, i part d'aquesta atracció procedeix de la seva densa posada en escena i de la seva ambivalent representació del mal, personificat en el capità Hank Quinlan (Orson Welles), greixós i megalòman, manipulador i desassossegant, una figura monstruosa però suggestiva, que desperta ressons d'una esplèndida galeria de brivalls wellèsians, tal com Kane, Otelo, Arkadin... front a l'àtona i fins i tot enutjosa rectitud del moralista poli-

cia mexicà Miguel Vargas (Charlon Heston). En suma, el monolitisme del bo versus la complexitat del dolent. Com afirma la vella meuca Tanya (Marlene Dietrich): *Era un home extraordinari. Què importa el que diguin els altres? Un epítafi molt wellèsia.*

De les múltiples set peces que atresora *Sed de mal*, s'ha destacat fins a la sacietat i merescudament el virtuosisme del pla seqüència d'obertura (el passeig del matrimoni Vargas i l'explosió del cotxe de l'americà a l'altre costat de la frontera), però també es nodreix d'altres escenes memorables, des de l'assassinat de Jose Grandi (Akim Tamiroff), estrangulat per Quinlan, a l'escena de l'enfonsament de Susan Vargas (Janet Leigh) en el motel assetjat pels moters i l'inquietant porter (Dennis Weaver). Ara bé, cal significar el pla seqüència de l'interrogatori de Manolo Sánchez (Víctor Millán), tan contundent, demolidor, brillant i fascinant com la pròpia pel·lícula. ■

J.C. Romaguera



Q ueda demostrat que la grandesa d'un artista es posa de manifest en les seves obres menors, aquelles que dins tota la seva producció tenen reservat un paper secundari, ja sigui perquè no admeten el qualificatiu de genial, en la mesura que són imperfectes respecte de les gran obres, ja sigui perquè les circumstàncies en les quals foren realitzades no obeeixen a les condicions necessàries per elaborar un pilar fonamental de la seva creativitat. Així i tot, aquestes són la prova més evident que la tasca de l'artista va més enllà del resultat de l'obra, demostrant que el seu virtuosisme no es pot veure condicionat per condicionants que, al cap i a la fi, haurien d'esdevenir aliens. El cas més paradigmàtic, en aquest sentit, de la història del cinema és el d'Orson Welles, qui al llarg de la seva trajectòria ens oferí inqüestionables obres mestres com *Ciudadà Kane*, *Sed de Mal*, *F for Fake*, algunes de les quals esdevingueren pro-

postes revolucionàries i radicals, però que va haver de patir la marginalitat per part dels sistemes de producció, la qual cosa l'obligà a l'exili europeu i a haver de buscar finançament davall de les pedres. Circumstàncies adverses que alhora han servit per perllongar la llegenda d'un cineasta ambiciós i megalòman, però posseïdor d'un esperit creatiu lliure i contrari a modes i convencionalismes i per constatar que el seu geni estava molt per sobre de les lamentables condicions en què havia de treballar, sobretot perquè va saber mantenir un discurs coherent que elevava qualsevol de les seves propostes, per molt menor que fos, a una categoria superior.

Familiar a aquest personal discurs, devia trobar Orson Welles l'univers de la baronessa danesa Karen Blixen, més coneguda pel pseudònim masculí d'Isak Dinesen, ja que al llarg de la seva vida va intentar traslladar al cinema alguns dels relats de l'escriptora. Un dels infructuosos intents, per qüestions de finançament —l'etern inconvenient que trobà We-

lles—, tenia com a objectiu rodar una versió d'*El maremoto de Nordeney*, en la qual Welles mateix havia d'interpretar un fals cardenal. El cineasta no desistí i de nou va intentar un altre projecte titulat *The full moon*, pel·lícula dividida en tres episodis basats en altres tants relats de Dinesen: *L'heroïna*, *Un conte rural* i *Una història immortal*. De nou, però, les maleïdes circumstàncies, encarnades en la presència de la televisió francesa —productora del film— permeteren tan sols que es portés a terme el tercer capítol i en format de telefilm de només 58 minuts de durada.





No hi ha dubte que la senzillesa de mitjans, la pròpia naturalesa del format televisiu i la impossibilitat de gaudir d'un pressupost major, determinaren sobretot l'aspecte formal de la pel·lícula, tal i com queda demostrat per l'absència dels costosos i exuberants moviments de càmera, habituals en els films fets per Welles a Hollywood. *Una història immortal* deixà, però, constància de qui hi ha al darrera de la càmera, no només perquè així i tot podem contemplar algunes característiques habituals de la planifica-

ció del cineasta, sinó perquè aquest film, al cap i a la fi, és una de les seves obres més personals en la qual es recuperen algunes de les constants temàtiques més presents al llarg de la seva filmografia: els ambients mariners que ja apareixien a *La dama de Shangai* i *Mr. Arkadin* són un precedent, i sobretot perquè, a la primera, el protagonista era també un jove mariner que era enganat per una parella de milionaris; les reflexions al voltant de la corrupció que exerceix el poder, l'amargor que provoca una vida

mancada d'amor, la insatisfacció que es deriva de l'ambició, etc., són qüestions ja plantejades a pel·lícules com *Ciudadà Kane* i *Els magnífics Amberson*.

Al marge de tots aquests vincles entre *Una història immortal* i la resta de l'obra wellesiana, cal aclarir que, des del punt de vista temàtic, la pel·lícula se centra en una idea que tampoc esdevé novel·losa pel que fa a la filmografia de Welles, però que sí que es manifesta en una dimensió molt més profunda i complexa. Al darrera de la història de Mr. Clay—interpretat pel cineasta mateix—, un gran magnat que viu a Macao que ha traït el seu soci, i el seu demiürg intent de convertir en realitat una llegenda marinera que parla de com un vell milionari paga un mariner perquè faci l'amor amb la seva esposa i li doni així un hereu, hi ha una reflexió molt propera al cineasta: el control absolut sobre una creació, i de com aquesta es representa, i la impossibilitat de convertir la ficció en realitat. En aquest sentit, *Una història immortal* esdevé una aclaparadora, irònica i trista, metàfora sobre la pròpia activitat creativa d'Orson Welles i, en definitiva, sobre el que era i va ser la seva vida. ■



Havier Flores

Després de *Citizen Kane*, podríem dir que, per a Welles, el cinema és l'adaptació d'una història, real o imaginària, al format cinematogràfic, tot descobrint noves possibilitats en el maneig del llenguatge propi del cinema, dins dels límits imposats pel seu coneixement del teatre, la literatura, la pintura i el cinema mateix.

Invertint aquesta definició el personatge/transsumpte de Welles mateix decideix "adaptar" a la realitat una història divulgada per mariners de diferents llocs, en tavernes portuàries de països llunyans.

El nostre personatge es converteix en un autèntic "productor", en el més estricte sentit de la paraula, que pretén adaptar a la vida real aquesta història de la qual, amb tota certesa, se'n descobreix la veracitat.

Com pareix lògic, se serveix d'un misteriós "empleat" que farà de director contractat perquè la seva història es desenvolupi pels camins narratius esperats.

Els problemes que sorgeixen d'aquesta "adaptació" podrien ser equiparables als de qualsevol pel·lícula en el Hollywood que Welles freqüentava, però no és aquesta la principal motivació del director americà a l'hora de traslladar-nos aquesta magistral peça de càmera.

Welles ens convida a una senzilla i gens aparatosa reflexió sobre allò cinematogràfic, extensible naturalment a allò literari, i escull aquesta anècdota que podria haver sortit de Borges, per fer-nos còmplices d'un relat que, en si mateix, du implícita la clau que desxifra un dels grans secrets de la literatura i del cinema.

Com Resnais a *Providence* o Godard i Rivette sempre que poden, Erice a *El sol del membrillo*, Guerin a *Tren de sombras* o Kiarostami a *A través de los olivos*, entre molts d'altres, Welles introdueix en aquesta obra, per a disgust dels qui voldrien dubtar-ne, la seva aportació més encertada sobre allò cinematogràfic i hi afegeix una pista definitivament nítida sobre la seva pròpia obra.

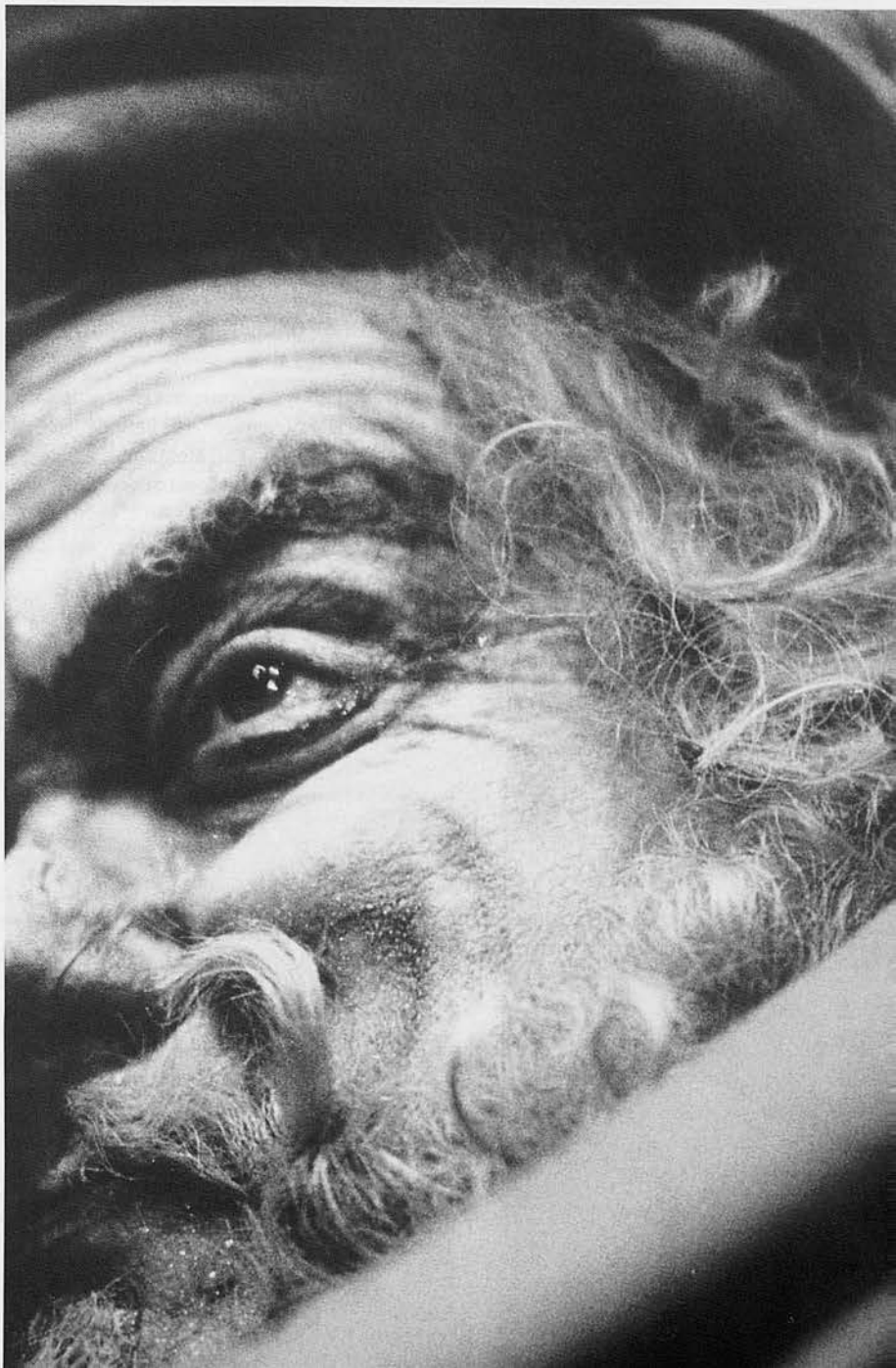
Abordar la creació literària o cinematogràfica d'una forma tan llunyana de la solemnitat acadèmica de teòrics i catedràtics, que passen de la transgressió a la regla amb la mateixa complexa arbi-

trarietat elitista que els distancia de la veritat, exigeix un grau de coneixement que ja no agrada exhibir-lo, més aviat convida a dissimular-lo en el tractament d'una història i dissipar-lo en el conjunt d'una obra que, amb el pas del temps, s'està convertint en una de les grans aventures del cinema del segle passat.

El personatge d'*Una historia inmortal* no és molt lluny del Quinlan de *Sed de mal*, ni de Kane, ni d'Arkadin, tots ells s'entesten en fer coincidir la realitat amb els seus desitjos, tots ells fracassen com quasi sempre o quasi tots els policies de Welles. De la primera a la darrera pel·lícula, hi ha una notable evolució en la seva manera de com-

prendre el cinema i d'abordar-lo, es diria que Welles va anar ampliant les mires i les possibilitats del setè art fins a terrenys que, al principi, li eren aliens, però també fa la impressió que Welles es va precipitar en deixar-nos, ja que si ens basam en un de les seves entrevistes llargues, Welles es trobava en un moment d'entusiasme i optimisme, molt lluny d'alguns dels personatges que ell representava en les millors pel·lícules.

Si, al principi, per a Welles el cinema va ser Griffith, però sobretot Ford, Ford i Ford, admira recordar que, en la citada darrera entrevista, digués que: "Re-noir era el millor de tots nosaltres." ■





Les pel·lícules del mes de desembre

A les 18.00 hores

Cinema infantil en català

15 DE DESEMBRE

El gat sense cua (1981)

Nacionalitat i any de producció: Suècia, 1981
 Títol original: *Pelle Svanslös*
 Director: Stig Lassaby i Jan Gissberg
 Guió: Gösta Knutsson i Leif Krantz

22 DE DESEMBRE

El bosc en perill (1991)

Nacionalitat i any de producció: Suècia, 1991
 Títol original: *Kalle Stropp och Grodan Boll på svindlande äventyr*
 Director: Jan Gissberg
 Guió: Thomas Funck
 Música: Thomas Funck

29 DE DESEMBRE

Karlsson de les teulades (2002)

Nacionalitat i any de producció: Noruega, 2002
 Títol original: *Karlsson på taket*
 Director: Vibeke Idsoe
 Guió: Vibeke Idsoe i Astrid Lindgren

A les 20.00 hores



15 DE DESEMBRE

Un perro andaluz (1928-VOSE)

Presentat per Ferran Alberic i Romà Gubern
 Presentat per Magdalena Brotons, professora de cinema de la UIB.

Nacionalitat i any de producció: França, 1928
 Títol original: *Un Chien Andalou*
 Producció: Luis Buñuel
 Director: Luis Buñuel
 Guió: Luis Buñuel i Salvador Dalí
 Fotografia: Albert Duverger
 Música: Fragments de Wagner (*Tristán i Isolda*), Beethoven i cançons populars (tangos) seleccionats per Luis Buñuel
 Muntatge: Luis Buñuel
 Intèrprets: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaume Miravittles, Salvador Dalí, Luis Buñuel



Les pel·lícules del mes de desembre

A les 20.00 hores

22 DE DESEMBRE

Una historia inmortal (1968-VOSE)

Presentat per Rafael Argullol
Presentat per Mateu Cabot, professor d'estètica de la UIB.

Nacionalitat i any de producció: França, 1968
Títol original: *Une histoire immortelle*
Producció: ORTF, Albina Films(París)
Director: Orson Welles
Guió: Orson Welles, sobre un conte de Isak Dinesen (Karen Blixen)
Fotografia: Willy Kurant
Música: Fragments d'Erik Satie
Muntatge: Yolande Maurette, Marcelle Pluet, Françoise Garnault, Claude Farny
Intèrprets: Orson Welles, Jeanne Moreau, Roger Coggio, Norman Eshley, Fernando Rey.



29 DE DESEMBRE

Sed de mal (1958-VOSE)

Presentat per José Luis Sánchez Noriega

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1958
Títol original: *Touch of Evil*
Producció: Universal Pictures
Director: Orson Welles
Guió: Orson Welles, adaptació d'una novel·la de Whit Masterson
Fotografia: Russell Metty
Música: Henry Mancini
Muntatge: Virgil W. Vogel, Aaron Stell
Intèrprets: Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Marlene Dietrich, Joseph Cotten





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.

CIBERESPai
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"