

Núm. 109  
Gener  
2005



**TEMPS MODERNS**

PAPERS DE CINEMA

# Cicle de Cinema policiàc francès

"SA  
NOS  
TRA"

CAIXA DE BALEARS

*Fundació*  
"SA NOSTRA"



# Sumari

<b>Editorial</b>	<b>3</b>	<b>La mirada dels al·lots</b>	<b>15</b>
<b>Simó Andreu i sa Pobla</b>	<b>4 a 6</b>	per Francesc M. Rotger	
per Miquel López Crespi		<b>Amb el 2004 se n'han anat...</b>	<b>16 i 17</b>
<b>Drets!</b>	<b>7</b>	per Házael González	
per Raimon Rodríguez		<b>El cinema, art de la modernitat (transcripció fragmentada i maquillada d'una presentació distesa)</b>	<b>18 i 19</b>
<b>Porter al portal</b>	<b>8</b>	per J.C. Romaguera	
per Antoni Roca		<b>Les forces de l'ordre al cinema</b>	<b>20 i 21</b>
<b>Ningú és perfecte... la gran comèdia de la vida i de la mort</b>	<b>9 i 10</b>	per Joan Ferrer Miserol	
per Antoni Serra		<b>Quina és la fe de Hollywood? Polar Express</b>	<b>22</b>
<b>Cinema jurídic</b>	<b>11</b>	per Joan Obrador	
<b>Taller de crítica cinematogràfica (II)</b>	<b>12 a 14</b>	<b>Tornem-hi amb el glamour</b>	<b>23</b>
per José E. Monterde		per Fernando Lara	
		<b>Josep Ferrer. Amb la vida com a pel·lícula</b>	<b>24 a 33</b>
		per Sebastià Sansó	
		<b>Crònica de cine</b>	<b>34 i 35</b>
		per Martí Martorell	
		<b>Tavernier, Truffaut i Chabrol</b>	<b>36 i 37</b>
		per Xavier Flores	
		<b>Les marchands de sable, L'affaire Marcorelles, Garde à vue i Les diaboliques</b>	<b>38 i 39</b>
		per Ramon Freixas	
		<b>La lluita diària contra la droga</b>	<b>40 i 41</b>
		per J.C. Romaguera	
		<b>Cinema a "SA NOSTRA"</b>	<b>42 i 43</b>
		<b>Les pel·lícules del mes de gener</b>	

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Gener 2005. Núm. 109

### 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).

## ANY NOU, CINEMA CLÀSSIC

*El poeta no sueña: cuenta*  
(Jean Cocteau)

*La verdadera patria  
del hombre es su infancia*  
(Reiner Maria Rilke)

Començar un nou any amb cinema és el que toca. Com ja és habitual, la primera pel·lícula programada pel 2005 és Casablanca; d'aquí, a dos anys, pensam fer un regal als cinèfils, ¿i als cinèfags?: la projectarem muda, i que siguin els espectadors els qui posin els diàlegs. No és nou, això, ja es fa a un cinema de Boston.

També hem programat un cicle policíac de cinema francès, Cinema Polar, nou pel·lícules de diferents autors i èpoques, Clouzot, Chabrol, Truffaut, Miller, Nicloux, Salvadori, Le Perón, Tavernier, Schoendoerffer.

2005, any de centenaris: Otto Preminger, Jean Vigo, Joseph Cotten, Aldo Fabrizi, Henry Fonda, Thelma Ritter,

Franchot Tone, Lillian Hellman, Dalton Trumbo, Joseph LaSelle..., entre altres, tots ells amb una empremta significativa en el món del cel·luloide. Però, per damunt de tot, serà l'any d'una de les figures més il·lustres i romàntiques i, fins i tot, màrtirs, poeta, al cap i a la fi, del cinema francès dels anys 30, Jean Vigo. Aquest any el Centre de Cultura li dedica una atenció privilegiada, amb seminaris, taules rodones, etc., en què hi participaran historiadors, crítics, artistes, tot coordinat i dirigit pel catedràtic Romà Gubern. L'objectiu és revisar, i revisitar, la seva minsa, només des del punt de vista quantitatiu, obra completa: els documentals *Taris* i *A propos de Nice*, i els films *Zéro de Conduite* i *L'Atalante*.





# Simó Andreu i sa Pobla

Miquel López Crespí

**S**imó Andreu és un nom màgic de la nostra infantesa poblera. L'actor sempre ha estat un personatge molt admirat i estimat pel nostre poble. Cap a l'any 1960 va marxar a Madrid per estudiar art dramàtic, però, com ell mateix explica en la revista *Brisas* (número 823, p. 4-7), el director Paco Regueiro li va dir que la seva veu, amb fort accent mallorquí, "no era teatral", i li oferí feina en una de les seves pel·lícules. Personalment crec que el director Paco Regueiro s'equivocà a les totes. Simó Andreu ha estat sempre un excel·lent actor tant en la seva dedicació cinematogràfica com en les seves actuacions teatrals i televisives. L'any 1979 va actuar amb la companyia de Xesc Forteza (els cartells anunciaven: Simón Andreu i Margaluz). Era l'obra *Cena para dos. I*, més endavant, en superba interpretació, representà el *Faust* de Llorenç Villalonga, en el Teatre Principal de Palma (1997) sota la direcció de Josep Pere Peyró.

Simó Andreu s'ha dedicat al teatre amb notable èxit. A Madrid eren prou conegudes les seves interessants interpretacions. Per exemple, l'any 1970 va interpretar, al costat de l'actriu María Cuadra, *El regreso*. Potser fos el moment que els especialistes començassin a investigar i recuperar el món teatral i televisiu del nostre actor.

Evidentment, l'actor de sa Pobla ha estat més conegut per la seva dedicació al cinema. Tot plegat ha fet de Simó Andreu un intèrpret molt prolífic ja que ha actuat en centenars de pel·lícules.

El seu nom començà a sonar a principis dels anys seixanta. Aleshores encara feia d'extra, actuava en papers secundaris en multitud de films comercials d'aquella època. Record que, en no ser gaire conegut per la indústria cinematogràfica, sovint el seu nom no sortia als cartells que arribaven a sa Pobla, per posar a la façana de can Guixa, can Pelut o el Cine Montecarlo, de recent inauguració. Als poblers ens era ben igual. La veu informant que "havia arribat una

pel·lícula on actuava Simó Andreu" s'estenia per tot el poble. L'encarregat de la promoció dels films a estrenar aquella setmana escrivia el nom de Simó Andreu amb guix o amb pintura a la gran pissarra que es posava a l'entrada de can Pelut, just damunt el portal.

En una de les fotografies de l'arxiu de Joan Llabrés es pot veure a la perfecció el que estic dient. Es tractava de l'estrena en el cine Coliseum d'*Un balcón sobre el infierno*. Sembla que als cartells de propaganda el nom del nostre actor no sortia gaire destacat. Va ser quan es va decidir pintar la pissarra que surt a la fotografia de l'arxiu de Joan Llabrés (i que podeu veure en el meu llibre *Temps i gent de sa Pobla*, p. 146). El nom del nostre actor, escrit amb pintura blanca, era ara més gran que el títol de la pel·lícula!

*Un balcón sobre el infierno* era un film de Producciones Balcázar, Luxor Films i Capitole Films. La pel·lícula (1964) era dirigida per François Villiers, amb guió d'Alfonso Balcázar, fotografia de Manuel Berenguer i música de Claude Bolling. Era una coproducció hispano-francesa i, a part de Simó Andreu, els actors varen ser Michèle Morgan, Dany Saval, Jorge Rigaud, Carlos Casaravilla, Matilde Muñoz Sampedro i Tota Alba.

Però el més important de la pissarra amb el nom de Simó Andreu escrit amb guix o amb pintura era constatar l'amor del nostre poble per a una persona que s'havia dedicat a l'"art" i, més concretament, al teatre i al cine. A començaments dels anys seixanta no us imaginàssiu que era gaire ben vista una persona que es dedicàs a "ofici" tan conflictiu i inestable. Per a molta gent els actors de cine o teatre, els pintors de quadres o els firaires de circ i domadors de feres venien a ser quasi el mateix: oficis de *vagos y maleantes* (en la terminologia del règim) o de gent que no tenia prou intel·ligència per a acabar una carrera de profit. I, com podeu imaginar, les "carreres de profit" eren la de militar, sacerdot, enginyer o metge. Mestres i advocats eren considerades professions de "morts de fam" i no tenien tampoc gaire bona premsa entre determinat personal. Per això els èxits de Simó Andreu en el camp de la cinematografia ajudaran de forma ben directa a desmitificar aquest estat de co-





*Simó Andreu forma part de la nostra escola i, a la seva manera, la feina que feia en aquelles pel·lícules espanyoles serví perquè poguéssim anar copsant els fonaments del que havia de ser el cinema autèntic*

ses i a fer veure a la gent que un pobler podia triomfar en el món sense necessitat de portar els galons de l'exèrcit de Franco a la màniga de la guerrera. I, com també demostrà en el seu moment Alexandre Ballester amb els seus premis literaris, tampoc era necessari saber bastir ponts o matar sans per a ser "ben considerat". A conseqüència dels seus constants èxits literaris al Principat, Alexandre Ballester era en els anys seixanta un dels pocs intel·lectuals mallorquins coneguts. Simó Andreu era el "famos" en el camp del cinema. Els poblers no ens podíem queixar! El cinema i el teatre era quasi en les nostres mans! L'èxit de l'escola de música del professor i compositor Gaspar Aguiló ens demostrava que tampoc en aquest camp hi havia res que envejar als nostres veïnats. Tot plegat (cinema, teatre, música...) creava un cert "clima" molt especial que, ben cert, influi ben a les clares en determinats sectors del poble que, amb els anys, també seríem posseïts pel verí de l'art.

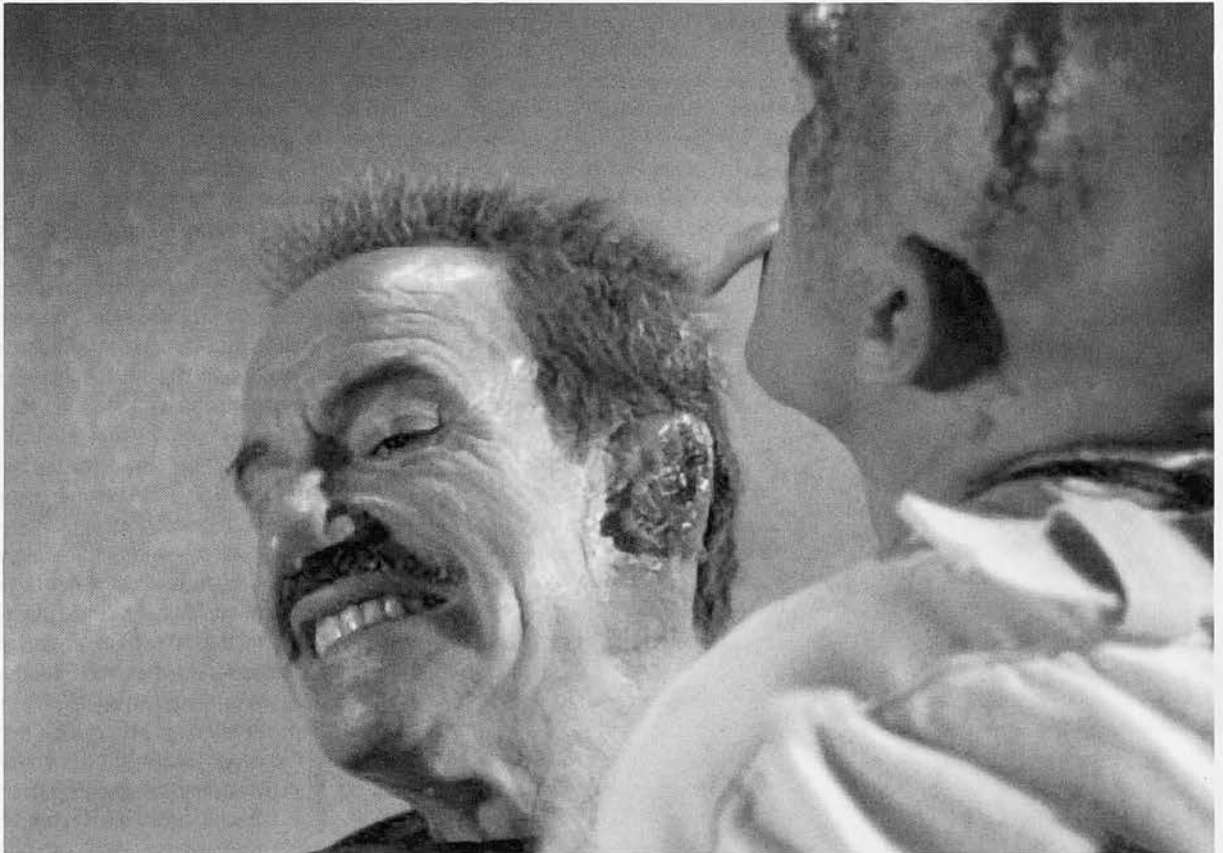
El triomf de Simó Andreu va significar a nivell general una passa important en la dignificació de l'ofici d'artista. El

reconeixement que sempre ha tengut Simó Andreu entre nosaltres així ho confirma. I aquest amor que sempre ha demostrat Simó Andreu per l'art el demostra fins ara mateix quan a l'any 2003 demana més formació artística per als joves de sa Pobla, més teatre a les escoles i instituts, més oportunitats per a l'art. En aquest sentit, Simó Andreu ha declarat en el número 80 del Butlletí Municipal: "És cert que són ells [els esportistes] els qui omplen els estadis, però també hem de considerar que, per exemple, a les escoles no hi ha un espai per a fer teatre, i en canvi hi ha camps de futbol o pistes per a practicar altres esports. Per què es dediquen tres hores a la setmana a fer educació física i no se'n dedica cap a educació diguem 'artística' per a joves que sentien aquesta vocació? En aquest sentit tot està un poc desproporcionat pel que fa a oportunitats per a uns i a uns altres".

En la *Enciclopedia del cine español: cinemedía*, editada per Canal+ l'any 1997, parlen del nostre actor en aquests termes: "Estudia Arte Dramático, pero no llega a acabar los estudios y debuta

en el cine con sólo 20 años. A partir de entonces trabaja con regularidad, convirtiéndose en uno de los galanes más representativos de los años 60 y 70. En esa época protagoniza películas de género, destacando en los films de acción, tanto españoles como extranjeros y coproducciones europeas en las que se desenvuelve con soltura gracias a su dominio de los idiomas. También interpreta en *Las protegidas* y *Las desarraigadas* al detective privado David García, creado expresamente para el cine. A comienzos de los años 80 trabaja con menor regularidad y se centra casi totalmente en encarnar papeles secundarios en películas españolas filmadas en inglés o norteamericanas rodadas en España. También ha trabajado, aunque con menor repercusión, en el teatro y la televisión".

D'ençà 1961, Simó Andreu ha participat en més de dues-centes pel·lícules. Moltes, evidentment, són films de simple supervivència on, com reconeix el mateix actor, exceptuant algunes escenes, poca cosa es podria salvar. Aquest ha estat un dels principals problemes de



Simó Andreu mai no ha perdut emperò els seus vincles amb les nostre poble. L'any 2003 ha estat designat com a "clamater" de Sant Antoni i, en entrevista per al Butlletí Municipal (p. 8 i 9), declarava: "...he d'agrair que l'Ajuntament hagi pensat en una persona com jo, que -tot i que vénc moltes vegades- no visc a sa Poble des de fa quaranta anys

Simó com a actor: aconseguir interpretar un personatge amb el qual pogués identificar-se, treure de dins totes les seves grans potencialitats interpretatives. L'actor feia unes declaracions en aquest sentit a la revista *Fotogramas* (número 1254, 1972): "En este oficio, de verdad, de verdad, nunca he llegado a pasar hambre ni sed materiales. Tal vez de las otras sí. La dureza de esta profesión, para mí no ha sido del tipo físico, sino siempre por no poder hacer el cine que me gusta, que tal papel no me haya satisfecho como actor -que el actor debe de hacerlo todo- sino porque se trataba de personajes en los que yo no creía".

Els setanta i vuitanta (fins a mitjans dels anys noranta), marquen l'època de màxima dedicació al cinema del nostre actor. Són els anys de *Juego de amor prohibido* (1975); *La otra alcoba* (1976); *El puente* (1976); *Niñas al salón* (1977); *El sacerdote* (1977); *Asignatura pendiente* (1977); *Réquiem por un campesino español* (1985); *El viaje a ninguna parte* (1986); *Terranova* (1991); *Los porretas* (1996); *Adosados* (1996)... De tota la llarga filmografia rodada per Simó Andreu potser les que més interessaren (més que com a resultat cinematogràfic, per la interessant i magnífica interpretació de l'actor pobler) varen ser: *Fedra West* (1968), de J. L. Romero Marchent, on també intervenien Normal Bengel i James Philbrook; *Días de angustia* (1971) de Luciano Ercoli i produïda per José Frade; *La novia ensangrentada* (1972), dirigida per Vicente

Aranda, amb Maribel Martín i Alexandra Bastedo; *El asesino está entre los trece* (1973) de Javier Aguirre, amb Patty Shepard i Trini Alonso; *No matarás* (1974), de César Fernández Ardavin, amb Ángela Molina i l'inefable Tony Isbert; *Las marginadas* (1975); *Las protegidas* (1975) dirigida per Paco Lara Polop, amb Alicia Prat i Ismael Merlo; *Las desarraigadas* (1975); *Los placeres ocultos* (1976) amb Charo López, Queta Claver, Germán Cobos, Beatriz Rossat, Antonio Corencia i Ángel Pardo; *Terranova* (1991)... El llistat podria allargar-se encara molt més. No oblidem que ens trobam davant un dels actors més prolífics del cinema espanyol i que ha treballat sense interrupció durant prop de quaranta anys!

Els poblers entengueren a la perfecció els reptes, els problemes i dificultats de l'artista i mai no demanaren a Simó Andreu que protagonitzàs les obres de Bardem, Passolini o Luis Buñuel. El poble sabia a la perfecció les limitacions de la indústria cinematogràfica franquista. A l'hora d'anar al cine no hi havia ningú que no sabés el que era una "espanyolada" i el que era, de veritat, una "pel·lícula" com pertoca. Moltes de les pel·lícules que interpretava Simó Andreu eren vistes amb cert respecte perquè hi intervenia un actor del poble, algú admirat, aquell que havia sortit dels nostres carrers, de la plaça, de la dura feina pagesa i havia aconseguit "triomfar" a "fora". El que comptava de veritat era veure un actor nostre, que ha-

via jugat amb nosaltres als quatre cantons o a futbol al darrere de l'Escola Graduada, il·luminant la pantalla com si fos Paul Newman o en Gregori Peck. L'efecte catàrtic dins de la nostra enfebriada imaginació era el mateix. Un actor de cine pobler! Tot plegat, veure el seu nom escrit amb guix a una pissarra bastava per electritzar el poble aquell cap de setmana. Ben cert que el nostre amor al cinema es va anar consolidant amb exemples com el de Simó Andreu. Aquelles pel·lícules, algunes summament contradictòries, ens serviren però per anar coneixent millor el que era el cine de consum i que hi havia un cine d'autor amb aportacions interessants a la història del cinema... Simó Andreu forma part de la nostra escola i, a la seva manera, la feina que feia en aquelles pel·lícules espanyoles serví perquè poguéssim anar copsant els fonaments del que havia de ser el cinema autèntic.

Ho hem dit més amunt: ens bastava quedar extasiats contemplant la pissarra amb el nom escrit amb guix que posava "Simón Andreu" (en castellà, com pertoca en temps de la dictadura) i fer cua a can Guixa, can Pelut, el cine Montecarlo o el Salón Montaña per a veure *Rocío de la Mancha* (1963), *La mort d'un tueur* (1963), *Un balcón sobre el infierno* (1964), *Fedra West* (1968) o *Golpe de mano* (1969)... i dues-centes pel·lícules més!

L'any 1970, Simó Andreu guanyà el premi al millor actor protagonista que donava el Sindicato Nacional del Espectáculo per la seva interpretació en *Trasplante de un cerebro*. Més endavant arribaren les seves interpretacions a les ordres de Pilar Miró, Vicente Aranda o Eloy de la Iglesia.

Simó Andreu mai no ha perdut emperò els seus vincles amb les nostre poble. L'any 2003 va ser designat com a "clamater" de Sant Antoni i, en entrevista per al Butlletí Municipal (p. 8 i 9), declarava: "...he d'agrair que l'Ajuntament hagi pensat en una persona com jo, que —tot i que vénc moltes vegades— no visc a sa Poble des de fa quaranta anys. En aquest sentit, encara record que al principi que me'n vaig anar a viure a Madrid, el batle Ventayol enviava felicitacions als poblers que vivíem fora de sa Poble, i rebre aquella felicitació em produïa una gran alegria".





Haimon Rodríguez

**D**es del seient de darrera d'un cotxe, la càmera espia el conductor i la seva acompanyant, observa i escolta, com qui viatjant en tren s'interessa per la conversa que mantenen els passatgers d'enfront, i, sense que ells s'adonin, està pendent de la història que protagonitzen, desitjant que no baixin a la pròxima estació i el deixin a mitges. Així, doncs, l'espectador convertit en un observador privilegiat, quasi un *voyeur*, s'endinsa en la conversa que mantenen l'home i la dona; s'expliquen els seus respectius jocs sexuals de la infantesa, com ell jugava al joc de la botella, i ella a pares i metges amb un cosí, i com després dels nou anys la mare només la deixava jugar a professors i amb la porta sempre oberta. La conversa és d'un to amigable i innocent, i la situació es percep inofensiva, bé, quasi inofensiva, "¿... I, si no fos per aquesta il·luminació a contrallum que no ens deixa veure els personatges?, ¿...què amagaran aquestes ombres?" es demana el subconscient de l'espectador; "¿I com és que durant tota l'estona estem a les seves espatlles?, ¿per què no em mostren el seus rostres?, ¿què és el que s'amaga?... ¿I per què estem darrera seu?, ¿no és neguitós que algú els segueixi tota l'estona per l'espatlla? La situació, poc a poc, es va carregant d'una certa sensació inquietant, els camins per on passem estan tots abandonats, és de nit... I apareix la primera amenaça. "¿Un gos o és un xacal?" es demana ella. L'animal està defora i veiem com el cotxe el deixa enrere, no representa cap perill real pels personatges, ni tan sols s'inquieten, però per a l'espectador és la primera visualització d'alguna cosa que pot significar un cert perill, i el subconscient s'encarrega d'associar aquesta petita amenaça amb la inquietud *in crescendo* que veníem sentint. Ara ja estem segurs "alguna cosa fosca se'ns amaga... i és perillosa!". Ella li demana on la du: "Ja veuràs, a un lloc molt bonic", li respon ell. Així arriben a un lloc apartat del camí on ell para el cotxe. Se senten a certa distància un munt de gossos lladrar de forma colèrica. "Ara ja no és un gos o xacal perdut pel camí, ara es tracta d'animals disposats a atacar", ens diu el subconscient i la situació s'impregna

d'una atmosfera absolutament tensa i amenaçant. "Fuig d'aquí!!!" li voldríem cridar a la noia que encara innocent diu: "No s'hi veuen estrelles aquí". Així el noi apaga les llums del vehicle, la pantalla del cinema queda a les fosques, només veiem la llum del relloge del cotxe que prest també desapareix, entenent que el cos del noi no l'oculta en tirar-se sobre la noia. I amb la sala absolutament a les fosques sentim les respiracions intenses del noi i els precés de la noia perquè pari...

Així és el començament de *20 anghost (20 dits)*, una de les pel·lícules que es poden veure a la segona edició del Festival Internacional de Cinema i Drets Humans (), que acaba de donar el senyal de partida al seu recorregut itinerant per diverses ciutats i poblacions espanyoles. El més passat de maig va passar per les Illes Balears la seva 1 edició. I just uns mesos després, dia 14 d'octubre, en concret, es va celebrar a Barcelona la gala de inauguració d'aquesta segona edició, a la qual vaig tenir la sort de poder assistir. Va ser una gala sense limusines, ni catifes vermelles, ni directors milionaris, ni actors i actrius que es creuen estrelles, ni autògrafs, i crec malauradament que tan sols un o dos periodistes. Només vam ser un bon grapat de gent (unes 1000 persones), que cadascú a la seva manera, dona suport a aquesta quixotesca iniciativa, en la qual es pretén oferir un veritable cinema alternatiu. Alternatiu als sistemes cada cop més tancats de producció, i sobretot de distribució, aquest festival és l'única possibilitat per a molts dels seus films per ser vistos en pantalla gran. No són pel·lícules, doncs, de les que s'anuncien per televisió, ni de les que tenen èxit de taquilla, ni el poden tenir, perquè ni tan sols se'ls dona l'oportunitat. Tots ells són films compromesos, cadascun a la seva manera, uns són documentals, uns altres de ficció, hi ha comèdia, hi ha tragèdia, n'hi ha que succeeixen a Catalunya, n'hi ha de l'Índia, hi ha curts i hi ha llargs, però tots ofereixen una mirada crítica i lliure a alguna de les injustícies que habiten el món actual (¿serà per això que no interessa la seva distribució?). En definitiva no és un cinema del de menjar crispetes, és un cinema que demana i ofereix, desperta l'interès de l'espectador, no és un

producte pseudopublicitari per fer diners, de fet les entrades són gratuïtes, és un cinema en definitiva veritablement lliure, que, fins i tot, ha aconseguit traspasar els murs d'algunes presons (es van fer sessions del festival al Centro Penitenciario-IV- Navalcarnero de Madrid). És un festival seriós, compromès i independent, tan independent que ja ha inquietat als qui tenen el control. M'ha arribat a les orelles que la rànquia indústria cinematogràfica espanyola el pretén acusar de "competència deslleial". Jo em demano, ¿competència de què, si ofereix pel·lícules de les que no s'atreveixen a estrenar a les sales?, ¿"deslleial" per a qui? ¿Potser pretenen que l'entrada d'un film on no ha cobrat ningú de l'equip tècnic ni dels actors, ni on ningú pretén beneficis de caire econòmic, només donar a conèixer una idea, una visió particular de la realitat, costi el mateix que l'entrada per anar a veure, per exemple, *Troya*?

Bé, a partir d'aquí l'únic que puc afegir és; vosaltres mateixos, que sobre gustos diuen que no hi ha res escrit, però sobre inquietud i indiferència... Se m'oblidava, *20 anghost (20 dits)*, està dirigida per la directora iraniana Mania Akbari, fervent admiradora d'Abbas Kiarostami, i ha guanyat el premi de la secció digital del festival de Venècia d'enguany.





Antoni Roca

# Porter al portal

*"La cançó de la taverna  
és ben fàcil de cantar;  
tots són homes, no hi ha  
dones que els hi fa  
vergonya entrar.  
Tots són homes, no hi  
dones que els  
hi fa vergonya entrar..."*

**Una de les cançons d'aquelles  
cançons escrita, lletra i música,  
per Miquel Porter-Moix**

**P**orter sí, i perdonau la mala gràcia d'aquest acudit, però porter al Portal de l'Àngel, gairebé al cap i casal de la ciutat de Barcelona, al seu cor neuràlgic i vital, per on tothom passava (i passa encara) entre l'aldarull i la rauxa d'un centre urbà sempre pletòric, sempre nerviós i crispat com qualsevol ciutat d'aquest món terrenal. Per aquells indrets d'encant i poesia molt a la vora de ja desaparegut Cine Paris, on, per cert, vaig veure per primera vegada, *El último tango en París*, al centre vital del Portal de l'Àngel hi havia (ara ja no ho sé, fa molts anys que no la visito i ho lamento força), la vella, antiga, tradicional llibreria de la família Porter-Moix. Un atapeït lloc de llibres de tota mena on s'hi destil·lava l'encant possible, i tal vegada l'impossible, el ressò de les tradicionals llibreries de tota la vida quan les llibreries eren regentades per la clàssica figura imprescindible, tot un personatge a evocar i recordar, del llibreter que no només es limitava a despatxar llibres al llarg de vuit hores diàries. Aquell home o dona, culte, preparat, rigorós, amb criteris i aguda sensibilitat en qualsevol

moment et feia de guia, orientava el client, li donava suport i ajuda de tota mena per poder esbrinar i donar llum a dubtes vacil·lacions de vegades normals i lògiques a l'hora d'adquirir un llibre.

Sota aquest clima, que a les primeres visites em recordava pel·lícules de terror o d'intriga, vaig conèixer, vaig veure per primera vegada a la meua vida Miquel Porter Moix, ara tan recordat i evocat per excel·lents cinèfils de fèrtil memòria, que saben encara qui és qui fou, i probablement, qui serà, personatge notable al món del cinema a casa nostra. I un d'aquest homes sense el més petit dubte és l'amic Porter Moix, desaparegut un 17 de novembre de l'any passat i quan un servidor era de viatge per terres de Síria i Jordània. Al tornar del viatge (viatge que fou apassionador i vital, serè també) i prendre contacte amb la realitat quotidiana i mentre fullejava diaris endarrerits em trobo i per sorpresa amb la notícia de la seva mort. Una mort sobtada, com totes les morts, que fou capaç de dur el meu pensament, vet aquí quines coses de vegades passen, a una nit a Barcelona, l'any 1961?, 1962?... a l'estació de Gràcia, on circulava amunt i avall l'anomenat llavors tren de Sarrià. Asseguts a una banqueta freda i sòrdida, una família feliç que entre bromes i més bromes cantaven velles cançons tradicionals catalanes. I el portaveu d'aquell improvisat recital cançoner no era altre que Miquel Porter Moix. Tal vegada aquella gent (era bona gent, no ho dubteu) tornava d'una festa, d'una trobada commemorativa, onomàstica... com és comprensible ho ignorava. Però la cosa, la seqüència tenia la seva gràcia personal i comunicativa. D'altra banda que l'home tingués desitjos de cantar tampoc era una sorpresa excessiva, al cap i a la fi, Porter Moix amb

la noble companyia i iniciativa de dos notables, prestigiosos ciutadans, Josep Maria Espinàs i Delfi Abella, crearen un moviment ciutadà, cívica, musical, reivindicatiu i altres coses encara mes, coneguts com Els setze jutges i la seva conseqüència i derivació, la coneguda com la nova cançó amb la Guillermina, el Pi de la Serra, el noi del Poble Sec, el Xavier Elies, la Remei Margait. O la Maria del Mar Bonet, el seu germà i tants i tants d'un fragment de la nostra història fins arribar a Lluís Llach que, crec, tancava la sèrie. Moments importants a la dècada dels seixanta amb tot aquell reguitzell de cançons variades i algunes agosarades que ara, inevitablement, puc tornar a recordar, a fer-les vives i presents a la mort del nostre personatge d'avui no només, com es pot veure, decantat per el món del cinema, sinó també per mons i vivències no lligades al setè art que ell d'una forma suggerent, pedagògica, exemplar va emprar quan d'arribar a la gent es tractava.

Però també convendria recordar al Miquel Porter Moix no en exclusiva com historiador de cinema, escriptor notable o catedràtic de les arts audiovisuals que donà fe i testimoni al llarg temps dedicat a la docència, a fer despertar vocacions cinèfiles als joves de l'època, també seria necessari esmentar-lo com a crític cinematogràfic a les pàgines de la mítica revista *Destino*. D'aquelles pàgines, i tant greu em sap no conservar cap exemplar a la meua biblioteca, en vaig aprendre molt del llenguatge cinematogràfic. Les seves crítiques, els seus escrits formaren part inevitable d'una formació que em permeteren conèixer, estimar els clàssic del cinema mut del qual ell era tot un expert, Papst, Murnau, Griffith, Chaplin, els expressionistes alemanys, els clàssics soviètics, els pioners de Hollywood i aquells inol·lidables *westerns*, les primeres pel·lícules de John Ford, l'escola dels centre-europeus... Acadèmic i cineclubista en uns anys en què els cineclubs, els cinefòrums proliferaren al territori de Catalunya com bolets, com esclat-sangs en arribar per tot arreu la tardor, la feina didàctica de Porter Moix és extensa i de llarga durada. Pertany a una generació que en la pràctica va néixer amb el cine i a ell dedicaren la seva vida. Al cine i, cal no oblidar-ho, als llibres. Porter al Portal. ■



Porter a l'Auditorium amb  
Fernando Rey a l'estrena de *Bearn*.





Les pel·lícules  
de tota la vida

## *Ningú és perfecte...* la gran comèdia de la vida i de la mort



Antoni Serra

**A**labat sia el Senyor dels Inferns, perquè Ell ens alleugereix i, fins i tot a vegades, ens allibera de les penes de la vida privada —i pública, cent llamps!— a través de la màgia de la comèdia.

D'això en sap molt, de la comèdia de la vida i de la mort i d'uns quants sants o beats més, el sempre honorable Billy

Wildier, sens dubte un dels genis —juntament amb John Ford, Alfred Hitchcock i no gaire més— de la cinematografia de tots els temps. Diria que Wildier em va fer estimar els films que alguns crítics, aquests senyors que saben del cinema només el que diuen els títols de crèdit i que no van més enllà d'unes poques històries insípides, els han catalogats de comèdies. I és que a la comèdia li succeeix el mateix que als "negres" de cel·lu-

loide: són considerats menors, de segon (o tercer) ordre, dins aquesta putrefacta mania de classificar d'altres pel·lícules com a "cultes". Vostès saben per què? Jo, no. Però jo no som més que un ciutadà normal, amb sexe, estómac i uns quants ossos —els necessaris— per mantenir-me erecte el temps precís i just per a l'existència. En fi, pura efervescència de galifardeus. Ja se sap, el dimonió boet dona faves a qui no té barram...

Què és la vida —i la mort, és clar, per aquells que resten vius i en fan funerals amb missa pagada— sinó una comèdia sense límits, deliciosament deformada, convulsiva, desmesuradament incrèdula i un xic escèptica, a més a més d'excèntrica fins a la medul·la



Què és la vida —i la mort, és clar, per aquells que resten vius i en fan funerals amb missa pagada— sinó una comèdia sense límits, deliciosament deformada, convulsiva, desmesuradament incrèdula i un xic escèptica, a més a més d'excèntrica fins a la medul·la. Aquesta realitat, plausible i científicament indemostrable (que és com ha de ser, en bona lògica), la va revelar i, amb escreix, el mateix Wilder a una de les més excepcionals pel·lícules de tota la història: *Some Like It Hot*. Si no hi succeís res més, en aquest film, just el final la justifica i ho justifica tot, cinema, mítica, mística, ètica i estètica. I és que Jack Lemmon i Joe E. Brown són dos individus de molta consideració, i si encara hi afegim Tony Curtis —està molt bé de femelleta de via estreta—, Marilyn Monroe —l'antitesi del mascle wayneà, per sort—, George Raft i Pat O'Brien, aleshores la comèdia ja és perfecta i rodona, amb faldilles i amb follia. Magnífic. Així per tant, amics meus cinèfils, esper que no em perdonin i es facin solidaris: Wilder em va fer veure objectivament la gran dimensió de la

comèdia com a setè art i com tot art hagut i per haver.

Vet aquí perquè *Some Like It Hot* és un dels meus films emblemàtics.

Ja sé que la comèdia cinematogràfica és molt més complexa, envitricollada fins i tot, amb una riquesa de títols i una diversitat de directors que li donen una dimensió inusual en el món del cel·loide. Des de *Flying Elephants*, on el Gras i el Prim (o bé Oliver Hardy i Stan Laurel, si vostès reivindiquen els noms i llinatges) em varen fer esbotzar de riure, fins a *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (sens dubte el monument de Kramer al cinema, amb un Spencer Tracy ja més que madur i una colla d'actors quasi divinals) o *A Funny Thing Happened in the Way to the Forum* (tot recobrant Buster Keaton, i que nosaltres vàrem veure simplement com *Golfus de Roma*), hi ha tota una gamma d'arguments i de sarguments, de rialles i mig somriures, de nostàlgies i molts d'altres sentiments enfrontats que fan de la comèdia, tan per riure com per plorar (i per què no s'ha de plorar en una comèdia i, més, si la comèdia és la vida?), una de les temà-

tiques més completes. Hi ha brou per a tothom, em poden ben creure. Un brou desbaratat (i a vegades amarg) amb els Germans Marx (sobretot els de *Go West* i *A Night at the Opera*) i amb la gran màgia (tot es creïble, perquè res és versemblant, o no?) de pel·lícules com *Safety Last*, *Bed Siting Room*, *Bedtime Story* (qui ha dit que Brando ha mort?), *Romanoff and Juliet*, *Les vacances de M. Hulot*, *Goodbye Charlie*, *The Lavender Hill Mob...* i podria citar també algun film espanyol, per exemple *Bienvenido Mr. Marshall*. I me'n deix moltes altres, perquè la memòria és —per sort— imensament fal·lible.

I ja em disculparan, *please*, que m'hagi oblidat de Bob Hope, de Lou Costello i de Bud Abbott... Bé, en realitat no ha estat una omisió involuntària, sinó un oblit premeditat i amb traïdoria. Però és que jo, saben?, parlava de cinema i de la comèdia. Ho entenen, veritat?

Al cap i a la fi, la comèdia és vida... i la vida, el primer pas cap a la mort. I jo em vull morir, en tot cas, dins la comèdia. ■



Comissió d'Oci i  
Cultura del Col·legi  
d'Advocats - Equip de  
Coordinació del Cicle  
Cinema Jurídic

# Cinema jurídic

El Col·legi d'Advocats de les Illes Balears organitza un cicle de Cinema Jurídic que es durà a terme els divendres de cada setmana del 27 de gener fins a l'11 de març de 2005. És indubtable la repercussió de les normes jurídiques sobre la vida de les persones. Cada una de les activitats que desenvolupem, les relacions que establim amb els altres, tant a l'àmbit estrictament privat com al social, laboral, etc., estan regulats per normes jurídiques. Però, malgrat la seva importància, les normes legals estan elaborades amb un llenguatge obscur, són complicades per a la majoria i els processos judicials d'aplicació de les dites normes són igualment difícils i poc comprensibles.

Els greus problemes que ens ocupen són universals, afecten tota la humanitat i han estat, al mateix temps, objecte d'elaboració teòrica i subjecte del les més variades expressions artístiques. El cinema es va convertir en el segle XX no sols en un mitjà de diversió massiu, sinó també en un instrument de comunicació planetari, de transmissió d'idees i en un estímul per al debat públic, de manera que no es posa en dubte que sigui també un instrument pedagògic de primera línia. És en aquest sentit que la Comissió d'Oci i Cultura del Col·legi d'Advocats ha programat el cicle que avui presentem, amb la finalitat no sols de gaudir de pel·lícules d'un valor cinematogràfic reconegut, sinó, a més a més, de fer possible el debat sobre els temes que constitueixen el seu argument, apropant els espectadors a conceptes i visions que avui formen part de la nostra quotidianitat, de manera que el cinema es converteixi en una eina pedagògica per atracar als ciutadans algunes qüestions legals que pensam que són d'actualitat. En conseqüència, el cicle no va dirigit als especialistes del món jurídic, sinó que està obert a tots aquells que tenen curiositat per comprendre les normes i els processos jurídics en què s'apliquen.

Per respondre a aquest objectiu, cada pel·lícula serà presentada per un convidat especialment relacionat amb el tema escollit i cada projecció completada per un debat obert a la participació del públic.

Els temes escollits per aquest primer cicle són els següents: la justícia penal internacional, la violència sexista, la responsabilitat civil, l'acusat, l'advocat, el jurat i la relació entre dret i discriminació. No ens ha de sorprendre comprovar que malgrat la seva actualitat són assumptes que han estat tractats cinematogràficament fa anys, segurament perquè tracten problemes que afecten de forma radical el món contemporani.

El cicle s'iniciarà el dia 28 de gener amb la projecció de *Testigo de cargo* pel·lícula dirigida per Billy Wilder l'any 1957. La pel·lícula és tot un tractat de dret penal, és a dir, les normes que defineixen les con-

ductes criminals i les seves conseqüències. La pel·lícula planteja la qüestió clau de saber fins a quin punt un procés judicial pot servir per esbrinar la veritat. És a dir, per declarar innocent la persona que ha estat injustament acusada i culpable aquella que realment ho és.

El dia 4 de febrer la pel·lícula escollida per il·lustrar el tema de la justícia penal internacional és *Vencedores o vencidos*? *El juicio de Nuremberg*, dirigida per Stanley Kramer l'any 1961. Es tracta, com el seu títol original *Judgement at Nuremberg* ens diu, d'un judici real, celebrat per un tribunal penal internacional creat *ex professo* després de la Segona Guerra Mundial per jutjar les altes instàncies judicials alemanyes durant el règim nazi. Per una banda, la pel·lícula planteja la complexa relació entre justícia i dret, és a dir: ¿deixa el dret, entès com conjunt de normes legals, de ser dret quan es injust? ¿Tenien el jutges alemanys durant el nazisme el deure moral de no aplicar un dret que anava contra el més elemental sentit de la justícia? Per altra banda, aquesta obra mestra serveix també per introduir la controvertida qüestió de l'existència de normes jurídiques de caràcter universal, d'obligada observació per a tots els habitants del planeta, amb independència de la seva nacionalitat. Finalment, va ser a Nuremberg on es va establir per primera vegada un tribunal internacional encarregat de jutjar els crims contra la humanitat comesos durant un conflicte bèl·lic, i que constitueix el precedent directe de la Cort Penal Internacional.

El tema escollit per dia 11 de febrer és la violència de gènere, il·lustrat magníficament per la pel·lícula *Acusados*, de Jonathan Kaplan, en què la violació d'una dona per un grup d'homes en un bar serveix per mostrar les dificultats viscudes per les dones a l'hora de denunciar les agressions de què són objecte, especialment sota la pressió de consideracions marcadament masculines que, sovint, fan aparèixer la víctima com a primera instigadora i culpable del fet delictiu.

Una setmana més tard, ens apropem al paper que pot jugar el dret per evitar tota forma de discriminació (en aquest cas concret, en la doble dimensió de l'homosexualitat i la sida) a través de la pel·lícula *Filadelfia*, dirigida el 1993 per Jonathan Demme.

¿Què val la vida d'una persona?, ¿i el sofriment? La reparació del dany sofert a conseqüència de la activitat humana és motiu, de cada vegada, de més litigis. Aquest és el tema central d'*Acción Civil*, dels germans Steven Zaillian, que serà projectada dia 25 de febrer.

Per al nostre país, la introducció del jurat constitueix encara avui una novetat, malgrat que cada vegada són més els ho-

mes i dones que han estat elegits per formar-ne part, d'aquesta institució, sens dubte la forma més directa de participació de la ciutadania en l'administració de justícia. La pel·lícula escollida no podia ésser altra que *Doce hombres sin piedad*, dirigida l'any 1957 per Sidney Lumet. La producció veure el dia 4 de març.

La millor manera de concloure aquest cicle, dia 11 de març, és oferint-vos el millor exemple d'integritat professional d'un advocat que ens ha proporcionat el cinema. Atticus Finch, el famós personatge interpretat per Gregory Peck, és el protagonista de *Matar a un Ruiseñor*, pel·lícula que sintetitza moltes de les qüestions explorades al llarg d'aquestes setmanes i que ens permetrà debatre sobre la figura de l'advocat. ■

Organitza:  
**COMISSIÓ D'OCI I CULTURA DE I.C.A.I.B**  
**CENTRE DE CULTURA "SA NOSTRA"**  
Del 28 de gener a l'11 de març 2005  
Hora: 19.00 hores

**DIA 28 GENER**  
*Testigo de cargo* (1958),  
de Billy Wilder  
Tema: Fals innocent  
Lloc projecció: Col·legi d'Advocats

**DIA 4 FEBRER**  
*Vencedores o vencidos* (1961),  
de Stanley Kramer  
Tema: Tribunal Penal Internacional  
Lloc projecció: Centre de Cultura "SA NOSTRA".

**DIA 11 FEBRER**  
*Acusados* (1988),  
de Jonathan Kaplan  
Tema: Violència de gènere  
Lloc projecció: Col·legi d'Advocats

**DIA 18 FEBRER**  
*Filadelfia* (1993),  
de Jonathan Demme  
Tema: Dret i discriminació  
Lloc projecció: Col·legi d'Advocats

**DIA 25 FEBRER**  
*Acción civil* (1998),  
de Steven Zaillian  
Tema: Responsabilitat civil  
Lloc projecció: Col·legi d'Advocats

**DIA 4 MARÇ**  
*Doce hombres sin piedad* (1957), de  
Sidney Lumet  
Tema: El jurat  
Lloc projecció: Col·legi d'Advocats

**DIA 11 MARÇ**  
*Matar a un ruiseñor* (1962),  
de Robert Mulligan  
Tema: L'advocat  
Lloc projecció: Col·legi d'Advocats

José E. Monterde

**R**oland Barthes al seu llibre *Crítica i veritat* es preguntava: "Com designar aquest conjunt d'interdictes que prové indiferentment de la moral i de l'estètica, i amb el qual la crítica clàssica investeix tots els valors que no pot traslladar a la ciència? A aquest sistema de prohibicions anomenem-lo, el gust". És clar que Barthes adopta una postura bastant crítica, precisament, respecte de la crítica especialitzada, aquesta mena d'opinió públic-artística, en la mesura que posa en sospita, en una actitud merament crítica, el concepte mateix del "gust". En un altre moment afirma: "És aquí on el gust és molt útil, servidor màxim de la moral i de l'estètica que fa a vegades de còmode torniquet entre allò bell i allò bo." Torna a aparèixer aquí, per tant, la relació entre la bellesa i la bondat, de la qual en tenim velles referències a Plató, quan aquest considerava la Veritat, la Bellesa i la Bondat com les tres formes categòriques de les idees. Tornem, doncs, a aquesta transferència que es dona entre l'àmbit de l'estètica i l'àmbit de la moral.

Continuant amb les reflexions sobre aquesta noció de la crítica en altres autors podríem citar, per exemple, Román de la Calle qui afirma respecte a la crítica que "hi ha dues maneres d'entendre el concepte de crítica; per una banda, desenvolupar o entendre com a crítica un text que paral·lelament al fenomen artístic, és a dir al mateix nivell de llenguatge, s'apropa a ell de forma indirecta buscant jocs de contrast, semblança o

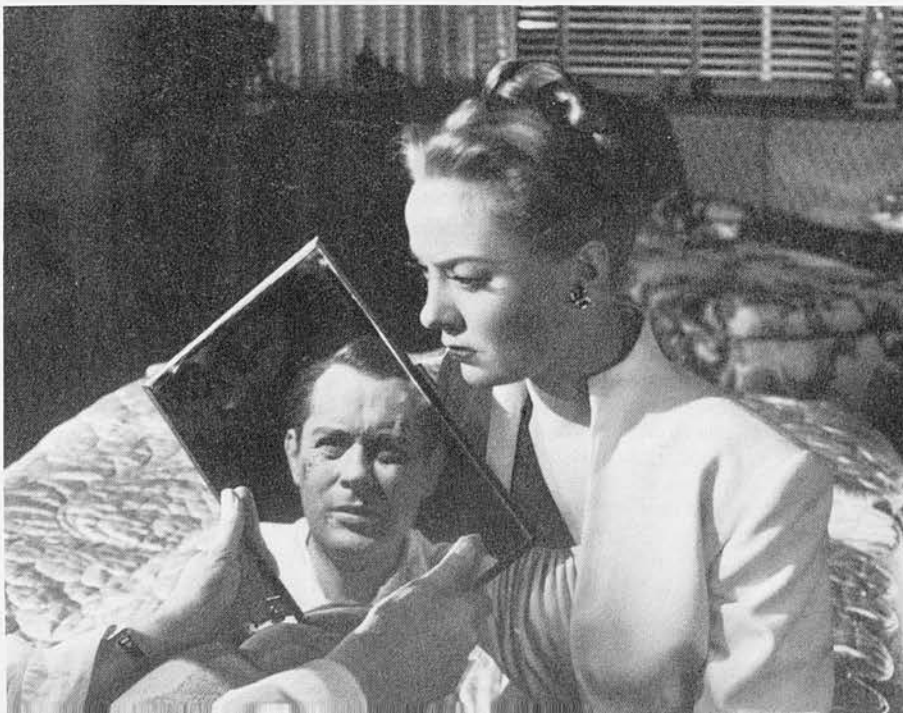
complementarietat a còpia de relacionar fragments literaris seleccionats amb el discurs plàstic corresponent." El mateix de la Calle proposa una altra definició que diu: "desenvolupar un text que de manera plenament metalingüística estudiï l'objecte artístic en connexió amb el fet socio-cultural que el possibilita i el condiona." Com podem veure s'introdueixen variants pel que fa a la possibilitat de l'exercici crític, com podria ser la relació cara a cara, íntima i confidencial, entre l'objecte artístic i el text crític o, en una altra mesura, la voluntat d'establir aquesta mateixa relació dins un marc sociocultural, i per tant, també polític, econòmic, etc.

També es planteja una qüestió important al llibre *¿Qué es un buen film?*, de Laurent Jullier, quan aquest afirma que la crítica no és un judici transformatiu, la qual cosa vol dir que no és un judici eficaç, que en si mateix no té cap eficàcia pel que fa a l'objecte artístic en si. L'autor en el llibre posa un clar exemple de judici formatiu quan es refereix al baptisme, ja que aquesta acció té una sèrie de conseqüències sobre el nadó, ja que aquest passa a ser cristià, mentre que, en canvi, allò que es pugui manifestar sobre un fenomen artístic, mitjançant l'exercici crític, no té cap eficàcia pel fet de no tenir cap incidència, pel fet de no operar una transformació. A partir d'aquí, llavors, ens podem començar a plantejar una sèrie de qüestions sobre la ineficàcia i la inutilitat de la crítica cinematogràfica, i del judici artístic en general. I la conclusió que en traurem és que, efectivament, la crítica

és inútil en la mesura que no afecta al fenomen artístic mateix; aquest no canvia per l'acció del judici crític.

Seguint amb tota una sèrie de consideracions, crec que també és interessant valorar quina és l'actitud adoptada en el moment d'emprendre el judici crític. Per exemple, un crític anomenat MacDonald afirmava: "si la filosofia s'inicia amb l'astorament tal i com assegurava Plató, també succeeix així amb la crítica fílmica"; és a dir, que considera que s'ha de partir d'aquesta idea de l'astorament amb la qual cosa es refereix a una actitud de "no indiferència", a la causa d'un estímul que comporta una manifestació. En un sentit semblant, Serge Daney es plantejava: "Què és una crítica d'un film? Una pràctica (blana) que consisteix en oposar un objecte a un altre, un text a un film, una assignatura a una altra, un sistema a una altra. [...] Per què serveix? Aferrades a l'entrada de les sales de projecció és cada vegada més un suport publicitari, un element o aparell en el sistema de producció i consum del film." Tal i com podem veure, per una banda, ens trobem l'idealisme de MacDonald i per altra banda, la postura molt més desencantada de Daney. I entre ambdues hi podem trobar un ampli marge de valoracions o consideracions de la crítica.

Però aquest exercici de la funció crítica, en definitiva, té alguna eficàcia?, respon a alguna necessitat?, planteja algun objectiu? Un personatge com Baudelaire pronuncià una cosa semblant a allò que comentàvem sobre l'astorament: "L'encant era tan fort, tan terrible, que decidí esbrinar els seus motius i transformar el meu entusiasme en sapiència." Tornem, doncs, com podem veure a la idea de l'astorament o a la sensació provocada per l'experiència del fenomen artístic, encara que no cal quedar-se en el pur plaer que pugui provocar l'objecte del judici crític, sinó que cal saber les causes que ho provoquen i que això produeixi uns nous coneixements. Un crític cinematogràfic dels anys 50 i 60, després també convertit en cineasta, Ado Kyrou, planteja que "l'objectiu del crític és buscar la sorpresa més que la satisfacció, el descobriment més que la certesa." Per utilitzar un símil, preguntaré si consideren el mateix anar a una festa sabent que sortiran amb la mateixa per-



Allò en què sí que m'agradaria insistir és en quin és l'element motor de la pràctica de la crítica; és a dir, per què val la pena fer una crítica. Allò que pugui motivar l'exercici de la crítica, segurament, sigui el fet de viure una experiència que no ens ha deixat indiferents, que no ens importa, que no és objecte de sentiment per part nostra

sona amb la qual han entrat que anar a una festa deixant-se portar per la sorpresa i la incertesa de no saber amb qui acabaran el vespre. Doncs bé, aquesta última seria segurament l'actitud ideal davant una pel·lícula, però el problema és que el crític, en aquest cas de cinema, en moltes ocasions, avui en dia, entra a la sala cinematogràfica sabent prèviament què veurà a la pantalla. Parlem, en aquest sentit, de valorar la commoció, la sorpresa, l'interès davant la previsibilitat i la rutina.

Allò en què sí que m'agradaria insistir és en quin és l'element motor de la pràctica de la crítica; és a dir, per què val la pena fer una crítica. Allò que pugui motivar l'exercici de la crítica, segurament, sigui el fet de viure una experiència que no ens ha deixat indiferents, que no ens importa, que no és objecte de sentiment per part nostra. Relacionat amb aquesta idea un crític australià anomenat Martin diu que "fer crítica és escriure cartes d'amor al cinema no oblidant incloure en la definició d'amor totes les classes de passions, necessitats, indignacions i exigències crítiques." Però a la vegada que hi ha aquesta dimensió passional, que arriba fins els límits de l'exacerbació dels sentiments, també podem trobar afirmacions com la d'un crític anomenat Guyonnet Que diu "la millor aproximació és més bé preguntar-se quina és la raó de ser d'un film, de buscar la seva significació clau, aquella que ens toca i que farà que algú digui que li agrada i a una altra que digui que ni li agrada." Llavors, tornariem aquí a aquella dimensió racional, dirigida a establir els fonaments d'una determinada commoció, provocada per un film. Tot això, d'alguna manera, ens portarà a parlar més endavant d'aquesta actitud davant allò cinematogràfic i que es coneix com a cinefilia, concepte sempre tan lligat a l'exercici de la crítica.

Continuant, però, amb algunes idees relacionades amb l'exercici de la crítica, voldria comentar unes paraules pronunciades per André Bazin en les quals deia que la crítica "té com a missió no tant explicar-la (l'obra acabada) com expandir la significació (o més bé les significacions) en la consciència i l'esperit del seu lector." D'aquesta manera, introduïm un altre element important, una altra dimensió, perquè abans,



si ens hem centrat en la necessitat de la crítica i sobre la motivació de la crítica en el fons de qui hem parlat és del crític, però ara cal tenir en compte un altre element; en la mesura que la crítica es un exercici desenvolupat dins un marc social, que es tracta, en definitiva, d'un discurs que s'emet dins una societat, cal valorar la presència d'un personatge ambigu com és el del lector de crítica; un personatge que uneix alhora el fenomen artístic, la pel·lícula en el nostre cas, i la crítica que llegeix; un personatge, en definitiva, que està a mig camí, ja que comparteix l'objecte cinematogràfic amb el crític i el text crític, que

també comparteix amb el crític però que és d'una altra naturalesa. Per tant, una gran part de la fonamentació de l'exercici crític també radica en aquesta presència de l'espectador-lector.

Per exemple, un crític de la revista *Positif*, Jean-Louis Thirard deia que "l'objectiu principal de la crítica ha de ser crear un espectador actiu, participatiu, ja que tots els altres objectius com són la informació, el sosteniment de noves iniciatives, la competència i curiositat implicades no tenen cap valor per si mateixes, ja que l'objectiu de la crítica ha de ser que el lector esdevingui un crític, que entre el públic i el film hi ha

Un altre concepte que cal tenir en compte és allò que podríem anomenar el dret a la crítica, la qual cosa no s'ha d'entendre, com habitualment es fa, en el sentit de si els crítics tenen dret a criticar les pel·lícules, sinó que s'ha de plantejar en el sentit invers; és a dir, que són les pel·lícules les que tenen el dret a ser criticades

gi menys intermediaris; que en el cas límit els intermediaris obligatoris, atès que es tracta d'una activitat industrial, esdevinguin perfectament transparents, de forma que així el públic i el film puguin interactuar entre si en un progrés continu." Bé, ara com podem veure la inclinació de la crítica seria molt més del costat de la seva suposada eficàcia respecte d'aquell individu que és alhora espectador del film i lector de la crítica del film.

Tornant, de nou, a aquella idea *baziniana*, que considerava que l'objectiu de la crítica no havia de ser explicar la pel·lícula, sinó expandir la significació o les significacions que se'n poguessin derivar dins la consciència i l'esperit del

lector, cal també esmentar un altre crític com Jonathan Rosenbaum, col·laborador del *Chicago Reader*, per a qui les paraules de Bazin tingueren un ressò especial quan afirmava que "els grans crítics són aquells que creen un sentit de misteri, no els que el resolten." No està lluny de la idea *baziniana*, efectivament, en tant que considera l'objectiu de la crítica no ha de consistir en explicar allò que s'ha vist o que es veurà, sinó que es tracta de crear-li un misteri, un interès que el farà anar més enllà, a aquest lector i espectador, de la pròpia pel·lícula.

Un altre concepte que cal tenir en compte és allò que podríem anomenar el dret a la crítica, la qual cosa no s'ha d'entendre, com habitualment es fa, en

el sentit de si els crítics tenen dret a criticar les pel·lícules, sinó que s'ha de plantejar en el sentit invers; és a dir, que són les pel·lícules les que tenen el dret a ser criticades. En alguna ocasió, m'agrada sentenciar de manera provocadora que tota pel·lícula, de la mateixa manera que té dret a ser estrenada, també té el dret a ser jutjada i també té el dret a fracassar. Cal pensar que tot aquell que es pren la molèstia d'escriure un llibre, compondre una cançó o fer una pel·lícula té tot el dret a ser criticat. Aclareixo, però, que no estic parlant del dret a criticar, sinó del dret a ser criticat. Un fet, aquest, que em sembla d'allò més important perquè, de la mateixa manera que abans parlàvem, en termes de l'avanç del pensament humà per mor de la funció crítica, ara cal pensar-ho, no en termes d'avanç, ja que aquest és molt relatiu i complicat dins l'àmbit artístic, però sí en termes d'innovació o originalitat, pel que fa a la crítica artística. Hem parlat, abans, de la inutilitat, però ara també hi podem afegir-hi la idea de la inevitabilitat de la crítica. Va dir Bazin en un moment donat que "la principal satisfacció que em dóna aquest ofici resideix en la seva quasi inutilitat" per després continuar afirmant que "jo voldria afirmar la seva necessitat conjuntament amb la seva inutilitat."

Finalment voldria fer menció a la qüestió sobre el caràcter transitiu del text crític, com una de les diferències entre el fenomen artístic, en aquest cas particular la pel·lícula, i el text crític. Si del primer podríem dir que és intransitiu, autoreflexiu, i s'esgota en si mateix, del segon, per molt bo que sigui, fins i tot literàriament parlant, per molt creatiu, original i brillant que sigui —en tot cas podria ser una bona peça literària— ens trobem amb un exercici transitiu, referencial. Tal vegada, a l'hora d'establir un criteri de valoració de la crítica, podríem afirmar que aquesta serà bona, considerant-la una bona obra literària, en la mesura que se solucioni adequadament la qüestió de la transitivitat. És aquesta la gran diferència entre el text crític i el text artístic: la naturalesa transitiva del primer enfront de la intransitivitat del segon. ■

(Continuarà)

Transcripció i traducció: Carles Sampol





Francesc M. Rotger

**H**eu mirat cap vegada la Història, més concretament la nostra Història més o manco recent, a través dels ulls d'un nin? S'ha dit sovint que el al·lots dels nostres dies no saben ni tan sols qui era Franco. De fet, han passat gairebé tres decennis de la seva mort; encara que ens sembli increïble, als que érem al·lots aleshores, que el temps faci tanta de via. Possiblement, les condicions polítiques del seu moment i del seu país afecten els nins de manera bastant relativa: essencialment, en la mesura en què dites condicions afecten la seva família, les persones que els són pròximes. El cinema contemporani és ple de produccions a les quals, a través del punt de vista d'un nin, queden reflectides unes circumstàncies històriques problemàtiques. De les més recents, per exemple, la xilena *Machuca* o l'argentina *Roma*.

Entre les darreres estrenes destacades de les cinematografies europees arriba-

des a les nostres cartelleres hi figura un llargmetratge, *Un toque de canela*, de Tassos Boulmetis, al qual, precisament, un nin, després adolescent, després adult, és testimoni d'uns esdeveniments polítics fonamentals, dins el llarg enfrontament entre dos països veïns, Grècia i Turquia. El protagonista, d'ètnia grega però resident a Istanbul, es veu forçat a deixar aquesta ciutat turca amb la seva família i emigrar a territori grec. Dins els segons d'angúnia del seu pare, obligat a triar entre la conversió a una altra creença religiosa o l'exili, és fàcil identificar l'angúnia dels musulmans o els jueus espanyols obligats, fa segles, a triar entre la seva conversió al cristianisme o a deixar per sempre la seva terra. Boulmetis ens mostra episodis històrics encara molt propers, com la "dictadura dels coronels" o el conflicte de Xipre; la qual cosa ens serveix per constatar que no sabem pràcticament res de la Història contemporània d'aquells dos països, tot i la nostra proximitat cultural i geogràfica.

La producció francesa *Los chicos del coro*, de Christophe Barratier, no ens dona massa detalls de les qüestions polítiques del moment històric al qual es desenvolupa el seu argument. Tot i això, també se situa a un passat i a un escenari relativament propers, la França de 1949, o sigui, poc després dels desastres de la Segona Guerra Mundial, en plena reconstrucció europea. En aquest cas, són uns vells models educatius, avui, afortunadament, substituïts per altres mètodes més raonables, els que queden reflectits dins aquesta pel·lícula (guardonada, per cert, amb el premi europeu de cinema a la millor música, crec que amb tota justícia). Com a testimoni d'una *mala educació*, em sembla molt superior al llargmetratge d'aquest títol de Pedro Almodóvar, que a penes aprofundeix en les característiques de l'escola nacional-catòlica. Era més interessant *El florido pensil*; però, per desgràcia, la seva versió cinematogràfica tampoc no estigué a l'altura de l'obra de teatre. ■

Házael González

Sembla mentida, un any més ha passat per damunt i ja en tornem a obrir un altre, així és la vida; així doncs, ens toca acomiadar un any podríem dir que bastant trist quant als que ens han deixat, que han estat bastants en els camps personal i professional, perquè aquest 2004 que ja ha acabat s'ha emportat amb ell uns quants noms bastant imprescindibles. No cal parlar més de Jerry Goldsmith, Elmer Bernstein, o Enrique Escobar, tres mestres més o menys llunyans que sempre ens acompanyaran al cor i a les orelles amb les seves notes, però també ens han deixat altres noms menys coneguts pel gran públic i dels quals cal parlar, encara que sigui amb unes poques línies.

Primer de tot, David Raksin, a qui sens dubte recordarem, per damunt de tot, per *Laura* (Otto Preminger, 1944), i també, per posar música a la que és considerada com una de les millors actuacions de Frank Sinatra al cinema: *De Repente* (Suddenly, Lewis Allen, 1954). De la seva extensa filmografia ens podem quedar amb els dos treballs que li varen merèixer una nominació a l'Oscar cadascun, la genial *Mesas Separadas* (Separate Tables, Delbert Mann, 1958), i un altre film de Preminger, *Ambiciosa* (Forever Amber, 1947), totes dues veritables joies tant cinèfiles com musicals.

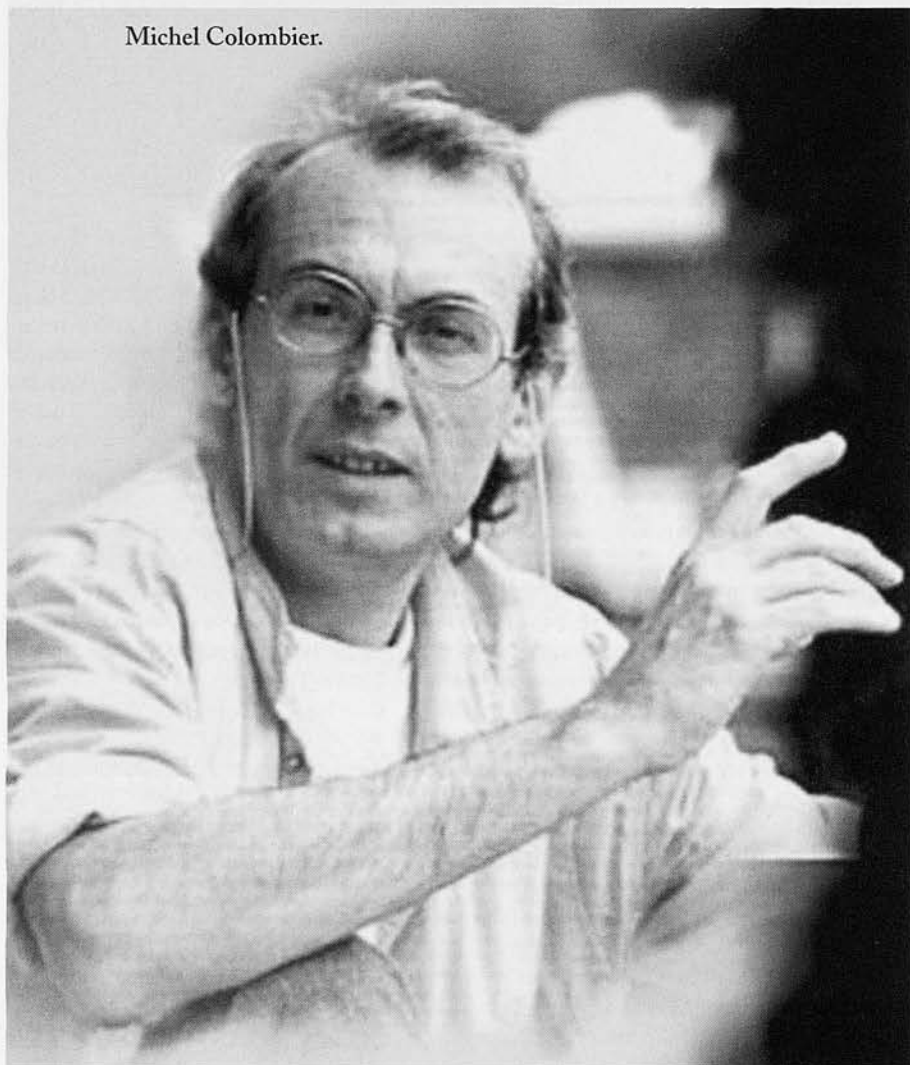
També ens ha deixat el francès Michel Colombier, aquell compositor de pel·lícules de ciència-ficció dels anys setanta com *Colossus: el Proyecto Prohibido* (*Colossus: the Forbin Project*, Joseph Sargent, 1970, en què un d'aquells

superordinadors es fa l'amo del món, aliat amb un altre súperordinador rus), o més recentment per acompanyar els delicats passos de ball de Mikhail Baryshnikov a *Noches de Sol* (*White Nights*, Taylor Hackford, 1985, una banda sonora realment preciosa) o fins i tot les passes d'un personatge com és el gal més famós de tots els temps, al film d'animació *Astérix y el Golpe del Menhir* (*Astérix et le coup du menhir*, Philippe Grimond, 1989). L'any 1995 va guanyar el premi més important de la seva carrera: un Cèsar (premi de la Acadèmia de Cinema Francesa) per a la música d'*Elisa* (*Élisa*, Jean Decker, 1995, que va compartir amb Zbigniew Preisner, i també amb el famós Serge Gainsbourg, qui era responsable del tema "Elisa").

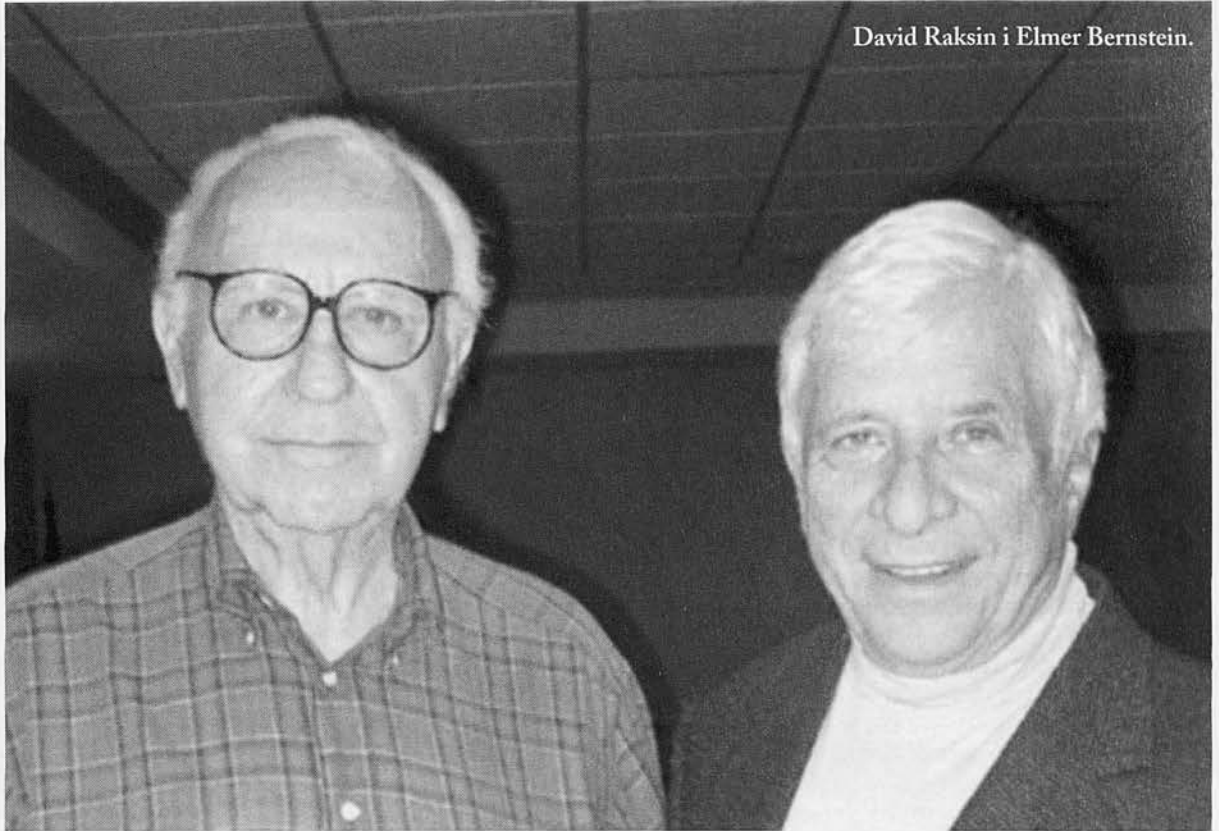
I molt poc després ens arribava la notícia de la mort de Carlo Rusticelli, un italià responsable de desenes de partitures per al cinema fantàstic i epico-històric del seu país, encara que aquí el recordem sobretot per feines dels anys setanta com *Diez Negritos* (*And then there were none*, Peter Collinson, 1974, i que va fer juntament amb Bruno Nicolai) o *Habitación para Cuatro* (*Amici miei*, Mario Monicelli, 1975). De totes formes és curiós que els films més famosos en què apareix acreditat no sigui com a compositor, sinó com el responsable dels aranjaments musicals (com per exemple, a *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre? —Avanti!*, Billy Wilder, 1972—), o com a director musical (a *Accatone*, Pier Paolo Pasolini, 1961—). Com sempre, el món de la música de cinema ens deixa aquests interrogants...

I una vegada fet el corresponent obituari, passarem com sempre a notícies més agradables, com ara són els premis i altres herbes; si l'any passat qualificàvem Elliot Goldenthal com el compositor del 2003, enguany hem de parlar sens dubte de Howard Shore, qui amb la tercera part d'*El Señor de los Anillos: El Retorno del Rey* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, Peter Jackson) s'ha emportat no només els Oscars de Millor Banda Sonora Original i Millor Cançó, sinó també els dos Globus d'Or, demostrant que s'ha convertit en un veritable compositor de prestigi internacional i també amb un indiscutible referent musical per a moltíssima gent (les seves composicions per aquesta trilogia han estat

Michel Colombier.







David Raksin i Elmer Bernstein.

un autèntic rècord de vendes a tot el món, tant és així, que a la edició de col·leccionista de la tercera part del film s'afegeix un DVD especial dedicat al compositor i a la creació de la banda sonora). Aquest, sens dubte, ha estat un dels triomfs més rotunds i globals (tant de crítica com de públic) del món del cinema dels darrers anys, i tots els aficionats a la música de cinema felicitem Shore per la part que li toca, que realment és molta... I pel que fa al nostre país, Juan Bardem va aconseguir el Goya a la millor composició per la pel·lícula *Al Sur de Granada*, de Fernando Colomo.

Bé, només ens queda donar un cop d'ull, a vol d'ocell, a les notícies o composicions de l'any que ens han interessat o sorprès més que altres, sempre tenint en compte que mai podem parlar ni de tot ni de tothom; ens ha fet gaudir molt el mestre John Williams amb el darrer Harry Potter (*Harry Potter y el Prisionero de Azkaban* —*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Alfonso Cuarón—), ens ha sorprès la decisió de darrera hora de rebutjar el (magnífic) treball de Gabriel Yared per *Troya* (*Troy*, Wolfgang Petersen, amb música de James Horner, qui

només va disposar de tres setmanes per fer-la, i encara així ens ha deixat un molt bon sabor a la boca), ens ha encantat assistir al centenari de números (i per tant al desè aniversari de la publicació) de la nostra revista *Temps Moderns* (i també ens sentim molt honorats de la molt bona acollida que va tenir el cicle "Cinema i Còmic, la Música al Cinema dels Superherois", organitzat per la ABABS i la AAVC amb col·laboració amb la revista, i particularment pel que tot això escriu), ens ha agradat molt veure com una banda sonora feta al nostre país s'ha convertit en un disc del qual tothom en parla (*Mar Adentro*, d'Alejandro Amenábar, amb música del mateix director i de Carlos Núñez, i que per cert està nominada als Premis Goya, ja veurem què passa), ens ha alegrat estrenar una nova i molt especial pàgina web dedicada al món de la banda sonora (la web oficial de la Associació Balear Amics de les Bandes Sonores: <http://www.geocities.com/ljvidalr2004/lababs.html>, cortesia del nostre amic Jordi Vidal Reynés, on trobareu de tot un poc relacionat amb aquest món tan interessant) i també ens meravella una mica com el cinema musical més clàs-

sic encara té un lloc destacat a les cartelleres amb ni més ni menys que *El Fantasma de la Òpera* (*Fanthon of the Opera*, el famós musical d'Andrew Lloyd Webber, i que per aquesta ocasió ha dirigit Joel Schumacher). Realment, aquest 2004 ha estat intens.

I com cada any (això ja sembla una tradició), ens acomiadem dient allò que els dots d'endeví no donen per saber si qualche geni ha nascut aquests darrers 365 dies, així que fins d'aquí a un parell d'anys, res. Mentrestant, continuarem gaudint del cinema i de la música de cinema, no hi ha cap dubte. ■



# El cinema, art de la modernitat

(transcripció fragmentada i maquillada d'una presentació distesa)

J.C. Romaguera

**Q**uan vaig tenir l'oportunitat de llegir el llibre *Escultures de Palma*, el primer comentari que li vaig fer a l'autora i amiga, Magdalena Brotons, és que, al marge de ser un estudi artístic de la ciutat, el llibre era d'allò més cinematogràfic, en la mesura que el recorregut que proposava l'estructura del text tenia unes reminiscències, inconscients segons m'admeté la pròpia autora, del cinema d'Eric Rohmer, concretament del segon episodi de la meravellós *La rendez-vous de Paris*—el típic film que Jaume Vidal és incapaç de valorar (te la devia, aquesta). Davant aquest freudià síntoma que posava de manifest la vessant cinèfila de Magdalena Brotons, no em va sorprendre, tenint en compte, a més, que malgrat ser especialista en escultura contemporània, s'ha centrat els últims anys en la docència de la història del cinema, que la seva tercera publicació tingués per títol *El cinema, art de la Modernitat*.

Al marge de l'enorme interès inicial que ja de per si suscita la proposta, i fugint de l'anàlisi de continguts i més bé atenant a qüestions socioculturals, caldria destacar aquest llibre com un esdeveniment necessari per dues raons. En primer lloc—crec recordar que li vaig comentar a na Magdalena, una vegada vaig tenir coneixement del seu projecte—, considero que el fet d'haver publicat un llibre com el seu, en català, en aquesta illa cada vegada menys participativa i més marginada, culturalment parlant, és una clara demostració que amb l'esforç de la gent es poden tirar endavant empreses semblants. En major o menor mesura, encara que sigui d'una forma secundària, *El cinema, art de la Modernitat* ens permet formar part, dins l'àmbit de l'estudi i la investigació, del panorama cultural de l'Estat. És evident que en aquest petit bocí de pedra en el qual vivim hi manca una producció audiovisual pròpia, hi manquen iniciatives pròpies, hi manca el treball institucional, com en el cas de la creació d'una filмотeca o de tenir un festival de cinema, com també hi manca una tasca d'investigació, d'estudi i d'anàlisi des d'una vessant teòrica. De qualque manera aquest llibre pot ajudar a curar una mica la ferida.

M. MAGDALENA BROTONS



## EL CINEMA, ART DE LA MODERNITAT

El segon motiu pel qual cal considerar aquesta publicació de qualque manera necessària està molt lligat al seu plantejament inicial, i que no és altre que parlar del cinema com un art, en primer lloc, i com un art lligat, i en certa manera dependent d'un moviment sociocultural com és la Modernitat. En una època en què la tendència és banalitzar qualsevol cosa i en què el cinema es redueix a la seva mínima expressió, a la seva mínima capacitat, considerant-lo un pur entreteniment, un element d'oci fins i tot secundari, i a la qual cosa hi contribueixen moltes publicacions que es fan, crec que el fet de

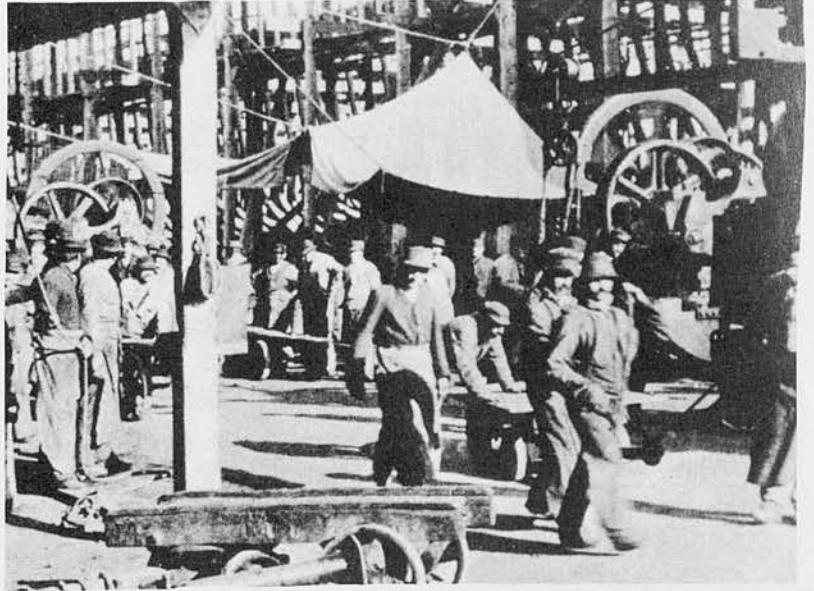
reflexionar sobre les circumstàncies que envoltaren el naixement del cinema i reflexionar sobre els lligams que es poden establir entre diferents arts, ja sigui la pintura o la dansa, i el cinema és una manera de revitalitzar el setè art i tornar-li una mica d'aquesta entitat perduda. Resulta, en definitiva, reconfortant descobrir un llibre de cinema de semblants característiques.

Això últim ens porta al segon aspecte que m'agradaria destacar, i que és una conseqüència directa del seu punt de partida: el diàleg que estableix entre un llibre de cinema i un llibre sobre

art. I és que encara que només podem veure un sol llibre, la veritat és que podríem qualificar-lo d'un llibre doble pel fet que conté alhora de l'art i també parla de cinema, engalçant ambdós elements de manera molt sòlida. Crec que *El cinema, art de la Modernitat* és doblement interessant precisament perquè, per una banda, tot aquell que parteixi d'una formació més inclinada cap a la història de l'art o la teoria de l'art, amb aquest llibre despertarà segurament la seva naturalesa cinèfila; mentre que, per altra banda, tot aquell que tenguí una formació més vinculada al cinema, ja sigui com a simple aficionat, com a cinèfil o estudiós, aquest llibre és gairebé un far que il·lumina moltes zones a les quals convé tornar, com són ara els orígens de l'art cinematogràfic. Vertaderament, aquest llibre és com una porta oberta que ofereix recórrer camins, plantejar-se qüestions que resulten essencials per entendre la naturalesa del cinema.

En aquest sentit, tot aquell que llegeixi el llibre descobrirà, a més d'una perspectiva sobre el cinema que avui en dia no es té en compte, com és el fet de considerar-lo un art, es trobarà també amb un llibre que ofereix una quantitat d'informació que fan de la investigació i la redacció fetes per na Magdalena una tasca encomiable –tenint en compte que ha sabut dosificar-ho i comprimir-ho en un text de poc més de cent pàgines. En aquest aspecte, no hi és de menys comentar la utilitat de totes i cada una de les referències i de les notes a peu de pàgina que s'inclouen al llarg del text i que permeten, al lector més curiós i interessat, ampliar la lectura, perllongar la reflexió i buscar conclusions a algunes qüestions plantejades. Qui escriu aquestes línies ho pot confirmar, per experiència pròpia.

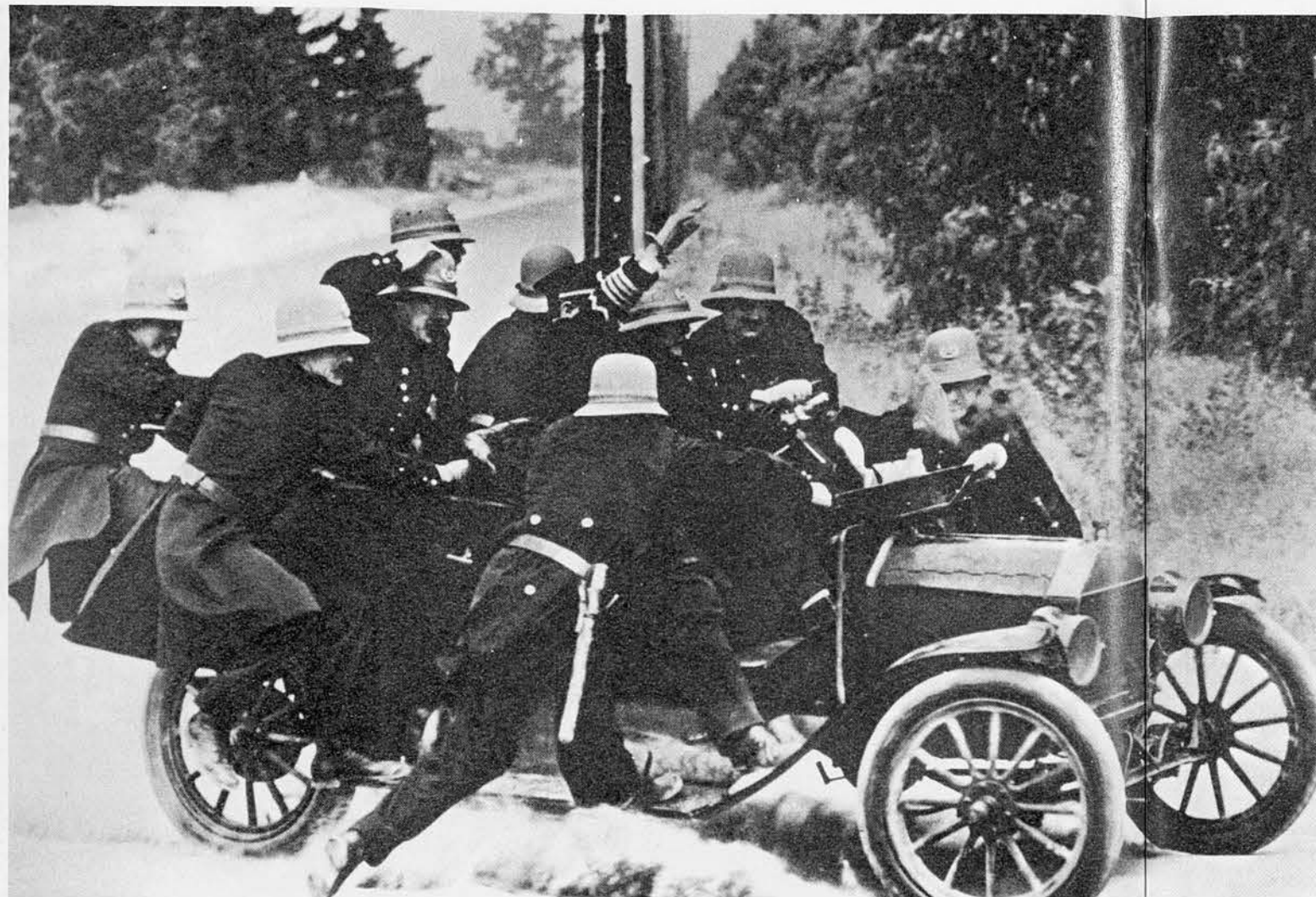
M'imagino que va ser una vegada esgotats tots els temes i massa entrada la nit com per poder raonar amb claredat, en una conversa, en què precisament hi era present l'autora del llibre, que comentarem què entenem per concepte de postmodernitat cinematogràfica. A partir d'aquesta reflexió, i amb l'única conclusió del dubte més metòdic i cartesià, i una vegada llegit el llibre vaig començar a pensar en allò



que na Magdalena cita de Jean-Luc Godard quan parlava del pintor Eduard Manet: "[...] amb Édouard Manet comença la pintura moderna, és a dir, el cinematògraf, és a dir, les formes que caminen juntament amb la paraula, més exactament una forma que pensa." Amb aquesta sentència, el director francès està afirmant allò que Georges Bataille havia avançat: que Manet era el pare de la Modernitat artística. Però allò que precisament m'interessa no és Manet, sinó Godard mateix. I és que quan un pot observar els quadres de Manet i ha vist les pel·lícules de Godard es pot posar la mà al foc i dir que el director d'obres mestres com *Le mépris* o *Pierrot, le fou* coneix a la perfecció l'obra del pintor francès, fet que es tradueix

en el fet que la seva pròpia mirada ha estat educada per Manet. Per això, a més de per moltes altres coses, Godard és un dels pares de la Modernitat cinematogràfica.

Llavors, això em porta a recuperar l'anterior qüestió sobre què era allò que alguns anomenen la postmodernitat cinematogràfica. La conclusió era que si aquesta en realitat existeix, la qual cosa poso bastant en dubte i crec que na Magdalena també, però si de qualche manera existeix, es caracteritza per la seva ignorància, perquè una cosa que ens pot ensenyar *El cinema, art de la Modernitat*, com a espectadors de cinema que som, és a plantejar-nos qüestions i a oferir-nos la possibilitat de trobar les respostes, lluny de fer afirmacions categòriques. ■



Joan Ferrer Miserol

**R**ecord que, de nin, els dijous horabaixa quan els al-lots no teníem escola per no coincidir amb les al-lotes que lluraven el disabte i així no les poguéssim encaçar, el meu pare me duia al cine Actualidades i durant l'hora que durava la sessió ens empassàvem el *NO-DO* setmanal, alguns dibuixos animats i una pel·lícula curta del cine còmic americà. La darrera era la que més me divertia, especialment la befa que feia dels policies, que sempre semblaven curts de gambals. M'emocionava veure com un pobre home era perseguit per una gernació d'uniformats, tan inconscients com incapaces d'agafar-lo; se feien més nosa entre ells que no s'ajudaven per aglapir-lo. Naturalment, el perseguit, gairebé sempre se'n sortia amb la seva i els policies quedaven fotuts i banyuts. Crec que no

era solament la persecució i la diversió que proporcionaven les corregudes allò que m'agradava, sentia en el meu inconscient que hi havia alguna cosa més profunda malgrat aleshores no ho sabia esbrinar; llavors me conformava amb el fet extern i primari de les persecucions calamitoses d'aquella gent que volia agafar a qui havia pertorbat l'ordre, però que no feien altra cosa que alterar-lo encara més. Vist amb la perspectiva que dona el temps i l'edat puc manifestar que aquelles pel·lícules, per a mi, han quedat com la cimera de l'art cinematogràfic surrealista.

Quan vaig començar a anar al cinema pel meu compte, ja de més gran, vaig descobrir que en el cine americà sonor els policies eren tractats tan malament com en el cine còmic que havia vist de nin, encara que d'una manera més subtil; i com més creatiu era el director encara més abundava amb l'ofensa cap a ells. Per

molt marginals que fossin els seus personatges dins la història filmica, eren mostrats com els més curts i cecs de tots els que sortien a la pel·lícula. No parlem d'Hitchcock, en què a la seva obra els policies són clarament i obertament presentats com éssers que no serveixen per a res més que per fer planta i entorpir qualsevol línia conseqüent d'actuació; és a dir, solament capaços d'impossibilitar tota lògica als fets més elementals de la vida. El cine sonor, al gaudir d'uns mitjans més sofisticats podia col·locar en una situació semblant a la dels policies, els fiscals, els jutges i en general tots els que s'anomenen servidors públics; però aquests, més que curts, són presentats com abusadors del poder que ostenten, i això és una circumstància que va més enllà dels temes que estaven a l'objectiu del cine còmic mut. Curiosament, quan apareixia un policia que tenia un comportament intel·li-

*Durant molts d'anys he anat pensant en aquest tema i he arribat a la conclusió que els guardians de l'ordre, quan són observats des de la perspectiva d'un artista, que habitualment està a un nivell superior de consciència que la mitjana dels seus coetanis, i per tant del sistema vigent, sols poden ésser vists com a personatges aberrants...*



gent i honest, generalment havia de lluitar contra els seus companys, els seus superiors o fins i tot contra tot el cos. El cas és que molt aviat vaig adonar-me que el regust ocult que havia sentit aquells horabaixes de dijous al cine Actualidades i que no havia sabut explicar-me era el mateix que sentia després d'adult. Malgrat no hi hagués les cucaveles que tant m'havien fet riure, hi havia també esclafits; però ara eren més intel·lectuals que físics, habitualment més seriosos que còmics i sempre més reals que surrealistes.

Ni en el cine còmic ni en el seriós aquesta característica del cinema americà té res a veure amb el que habitualment s'anomena cinema de crítica social. La diferència és que, en el darrer, la denúncia és el motiu principal, o fins i tot, l'únic tema de la pel·lícula, i en canvi en el cinema americà és sols una nota marginal dins l'acció filmica en el

cas del seriós i una bufonada en el del còmic. La influència en l'espectador és molt diferent. En el cinema de denúncia social l'espectador és induït a pensar i creure que el sistema és perfectible i per tant bàsicament vàlid; transmetent-li l'esperança que en el futur se podrà gaudir de millors actuacions per part dels servidors públics. En canvi el clàssic americà ens ve a dir que el sistema social és bàsicament imperfecte i que els seus guardians sols poden ésser o uns betzols o uns aprofitats del poder. Això és decebedor solament pels que ingènuament creuen que dins el sistema es pugui trobar algun valor perdurable, perquè el cine clàssic, com tot gran art, emet el clar missatge que el que realment val la pena s'ha de cercar fora del sistema, ja que aquest és inservible per a qualsevol valor que vagi més enllà de la més estricta quotidianitat.

Durant molts d'anys he anat pensant en aquest tema i he arribat a la conclusió que els guardians de l'ordre, quan són observats des de la perspectiva d'un artista, que habitualment està a un nivell superior de consciència que la mitjana dels seus coetanis, i per tant del sistema vigent, sols poden ésser vists com a personatges aberrants, perquè pretenen mantenir un ordre que, per a ell, ja està fora de sentit; un món que des de les altures sols pot ésser observat com un món esbucat, sense futur. Pretendre mantenir l'ordre dins aquest sistema que no és altra cosa que un desordre fal·laçment ordenat, forçosament s'ha de veure, per part de l'artista, com una bajanada que ens duu directament a la comicitat o bé al desplaçament funcional del personatge; perquè la seva funció és senzillament impossible. ■

Joan Obrador

**H**e de reconèixer que el director Robert Zemeckis mai no ha estat del meu gust, de fet, no n'havia vist cap pel·lícula, des de *Forrest Gump* (1994). A més, suposo que la majoria dels habitants d'aquest temple del CINEMA anomenat *Temps Moderns* el qualificaria com a irrellevant; perquè el seu cinema ha basculat entre el pur entreteniment, la saga de *Regreso al Futuro* (1985) és la seva obra definitiva, o un tipus de romanticisme dèbil, *Tras el corazón verde* (1984). Avui, emperò, m'enfronto amb la seva darrera obra, el fantàstic tren anomenat *Polar Express*. Per quina raó? Perquè ja ha arribat Nadal i perquè, els pares de família occidentals, estem dominats definitivament per l'immens poder americà constructor la mitologia del tercer mil·lenni, anomenat Hollywood.

R. Zemeckis, aquesta vegada, ha volgut fer realitat un somni antic, que ve de l'època en què els seus fills eren petits i els llegia una i una altra vegada un autèntic betseller de la literatura infantil nord-americana: portar a la gran pantalla el conte nadalenc *Polar Express* de Chris Van Allsburg. Per descomptat, he de reconèixer la meva ignorància; jo desconeixia la tendra i fantàstica història que havia ideat Allsburg, per tant mai podré jutjar la fidelitat del director en el moment de filmar la seva història. El que sí puc dir és que, des del primer fotograma, una petita taca trista començà a envair el meu cor. Perquè R. Zemeckis tampoc ha pogut escapar de la temptació i ha rebutjat els mitjans del cinema tradicional a l'hora de produir la seva darrera pel·lícula: no existeix la fotografia, ni cap paisatge real, ni actors de carn i ossos que interpretin el seu paper. He sentit dir que al gran Tom Hanks li va agradar molt poder interpre-

tar a la vegada, gràcies als nous avanços en el tractament digitalitzat de la imatge, cinc papers a *Polar Express*: ell és l'al·lot, el seu pare, el revisor del tren, el rodamón que viu al sostre dels vagons i el Santa Claus mateix! L'antic Forrest Gump ha dit que, a més de no haver-se de preocupar del maquillatge, ha pogut fer la seva feina amb les mateixes comoditats que qualsevol treballador de qualsevol oficina. Em demano, si tots els grans actors de cinema nord-americans són tan ingenus a l'hora de participar en la destrucció del noble art que inventaren els germans Lumière

Pel que es refereix a l'argument del film, he de reconèixer que no l'entenc; no sé si es tracta d'un problema generacional o, simplement, existeix un abisme cultural entre qui escriu i el tàndem Zemeckis-Allsburg. En primer lloc, no arribo a discernir el missatge nadalenc de *Polar Express*; jo creia, i no és que sigui especialment creient, que les festes que ara celebrem es troben directament relacionades amb la figura de Jesús, fill de Maria i Josep. Però a la darrera producció de Zemeckis no en surt ni rastre de qui diuen que és el fill de Déu a la terra. A més, sé ben cert que ja pocs cristians ho recorden; la festivitat del Nadal es va fer per lloar un profeta religiós que sempre fou pobre i que condemnà les riqueses materials. Sempre havia cregut que, l'autèntic cristià, vivia aquestes festes recollit en família i, si s'ho podia permetre, seia un pobre a taula. Ingenu de mi! En un temps vaig creure que el Nadal era el temps de l'autèntica solidaritat cristiana, que crec que es diu caritat. Ara bé, què trobem dins aquest tren que va a la frenètica recerca del Pol Nord?

Troblem la mateixa discriminació social que existeix dins la societat capitalista postindustrial, el nen pobre, en cap

moment de la pel·lícula, intentarà pujar al vagó on viatgen el fills de la societat benestant i, els altres nens en cap moment intentaràn fer-se solidaris de la seva pobresa. Això sí, tots ells —el nen "solitari", el protagonista, l'heroïna i el nen saberut— mostren al llarg del film una educació impol·luta, com si en la celebració del naixement de Jesús el més important de tot fossin els bon modals. Encara que aquest film sí que ens vol dir que hi ha una cosa que pobres i rics podem compartir en la mateixa mida: la fe. I, de bell nou, no arribo a comprendre en què consisteix la fe que fa moure el Polar Express, perquè els nens en cap moment pensem en l'arribada de Jesús a la terra, ni en el temps en què els patiments de la humanitat sencera es dissoldran dins l'amor i, molt manco, en els misteris fonamentals del cristianisme, sinó que tota la fe dels quatre nens es concentra en un definitori de tots els fills del capitalisme més opulent: rebre el millor regal del món.

Sens dubte, Zemeckis i Allsburg pensaran que no he entès la seva obra perquè ells, dirien, "no hem volgut escenificar en cap cas les creences dels cristians adults, sinó que l'únic que hem desitjat és mostrar de quina manera afronten els nens la gran nit de Nadal, aquella que per ells és un misteri absolut, plena d'il·lusió i de màgia, i pels seus pares és una petita mentida meravellosa." Des d'aquest punt de vista, *Polar Express* és una pel·lícula impecable; però el que succeeix és que no es refereix a la fe cristiana sinó una altra cosa. Allò que es reflecteix és la fe que ha fet infinitament poderós l'actual imperi americà: la fe en un mateix, buida de qualsevol contingut redemptor o social. Segur que el president G. Bush es troba molt a gust contemplant la darrera obra de Robert Zemeckis. ■



Fernando Lara

**V**a agafar el tom gruixat del Diccionari de la Acadèmia. Va anar passant compulsivament els fulls fins arribar al que cercava amb tant d'anhel. *Gladio*, *Gladiolo*, *Glagolítico*.... ¡Allà era! *Glamour*: encant sensual que fascina.

Però la paraula anava en cursiva, cosa que —tornant enrere, a les "Advertències para el uso de este Diccionario"— era senyal que es tractava d'un estrangerisme.

Per la morfologia de *glamour*, va pensar que l'origen seria francès.

Va tornar a la prestatgeria.

Però en el Larrousse de tota la vida, no hi figurava.

Es va encaminar al prestatge del costat, on el Collins, la flor i nata dels diccionaris anglesos, s'imposava amb la seva presència.

Sí, allà, després d'advertir que als Estats Units s'escrivia *glamor*, hi venia una concisa definició de *glamour*, que, o bé podia significar "encant", o bé "atractiu".

I tanta tabarra per això...

Va recórrer, així les coses, al llibre de qui passava per ser el màxim especialista en la matèria, Boris Izaguirre, la profunda tesi del qual era que el *glamour* no era un fet extern, sinó que naixia de l'interior de la persona.

Res extern, sinó intern; res espectacular, sinó íntim... Encara recordava aquell meravellós titular del periòdic d'una petita ciutat on se celebrava un certamen de curtmétratges experimentals: Al nostre festival li falta *glamour*... ¿Caldria cercar el *glamour* en la intimitat del cinema experimental?

En el seu moment, va tenir l'esperança que un horrible programa de televisió, *Hotel Glamour*, provocàs l'odi del públic envers el terme, però després —per no sabia quins problemes de drets— el *Glamour* va quedar en *Glam* i se'n varen anar en orris les seves expectatives que s'acabàs, d'una vegada per totes, amb la parauleta.

Va cercar la llista de tots els qui havien anat al seu festival en els darrers anys.

No, els directors no. Fossin els qui fossin, els mitjans deien que els directors no tenien *glamour*. I no parlem dels escriptors, els guionistes o els productors, que no tenien gens ni mica. Els actors i les actrius espanyols (no en quedava cap que

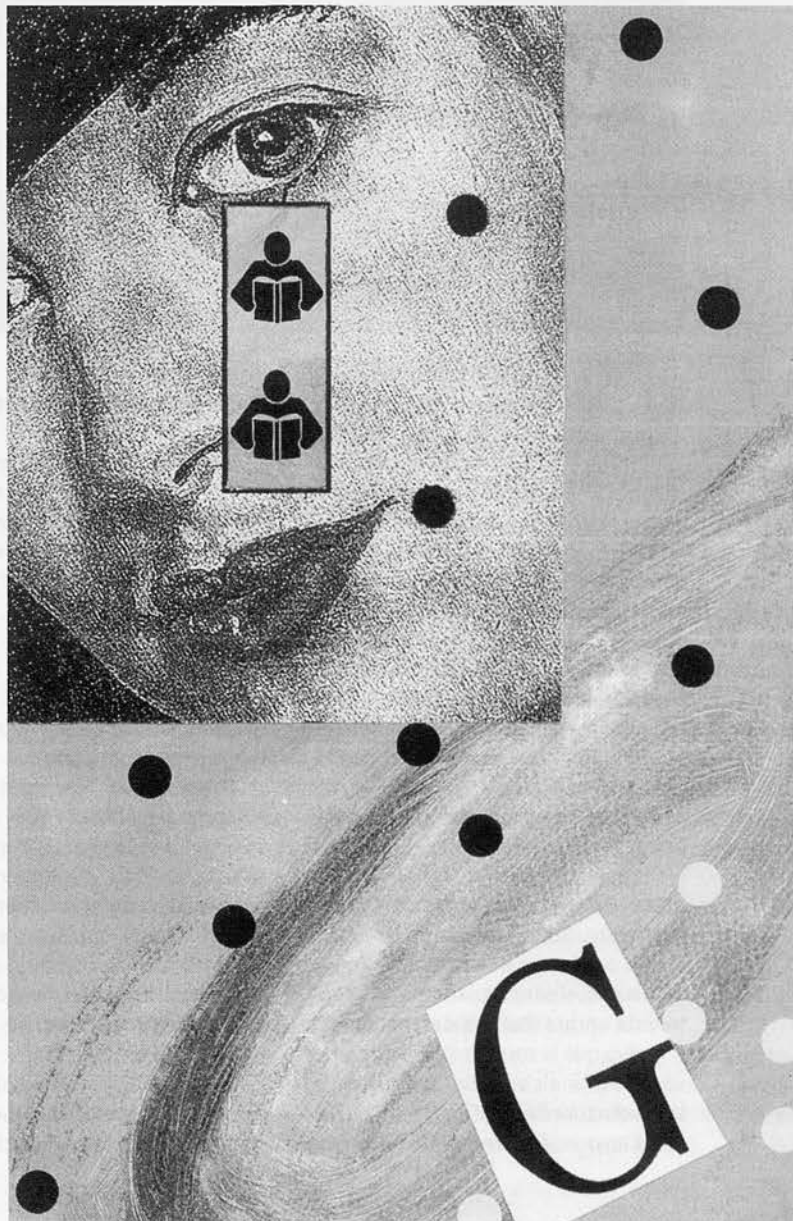
no hi hagués anat alguna vegada) tampoc no comptaven. Les cròniques d'aquí deien que tenien *glamour* quan els veien als Goya, però les cròniques d'allà deien que jun be negre amb potes rosses!, que les actrius i els actors espanyols no tenien ni idea del que era el *glamour*.

Seguint amb la llista, va veure noms cridaners: Brad Pitt, Julie Christie, Emmanuelle Béart, Kenneth Branagh, Liv Ullmann, Mira Sorvino, Mickey Rourke, Susannah York... Però es donava una curiosa circumstància. En el seu festival, ningú no els descobria aquest "encant sensual que fascina" que la Real Academia aplicava al *glamour*, però tots s'apressaven a destacar-lo quan anaven a d'altres festivals, uns quants quilòme-

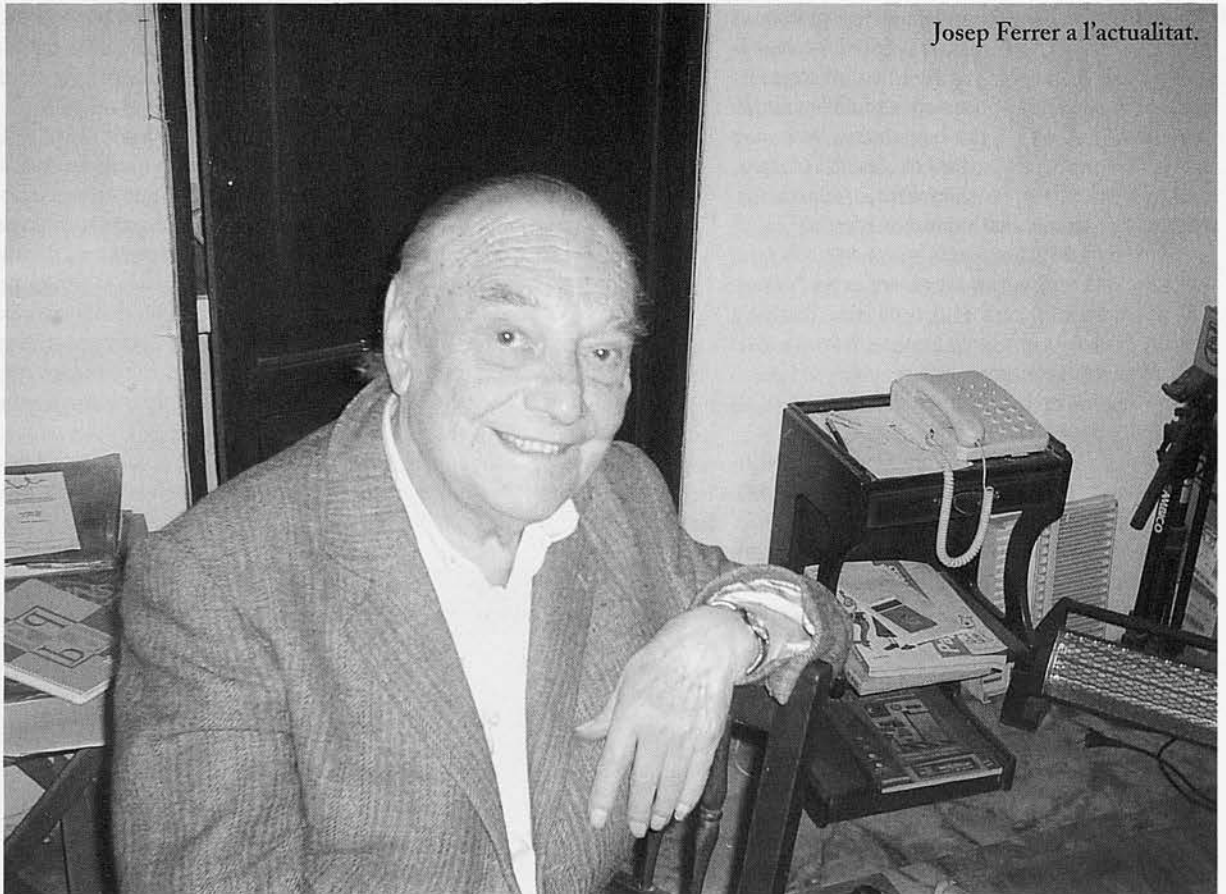
tres més amunt o més avall. ¡Quina cosa més rara, aquesta del *glamour*, que anava i tornava en funció de la distància amb què es miràs...!

Se li havia encaletit el cap amb tant de diccionari, amb tants de llibres i tants de llistats, que havien acabat per convertir en un caos la taula de feina i els mobles propers. I va decidir que ja estava bé perdre el temps, de marejar la perdiu. L'únic que havia aclarit era que *glamour* és una d'aquestes estúpides paraules —n'hi ha moltes més— que tot el món empra sense saber ben bé el que es vol dir.

Ho va guardar tot al seu lloc i es va dedicar a afers molt més importants, que no li'n faltaven. ■



Dibuix d'Alfonso Ruano.



Josep Ferrer a l'actualitat.

Sebastià Sansó Vanrell

Quan fa unes setmanes vaig visitar el despatx del director de *Temps Moderns* al Centre de Cultura, era sols per consultar-li una sèrie de qüestions respecte el guió d'un treball d'investigació. En principi volia tractar d'esbrinar què s'hi filmava a l'illa durant el període de la Segona República i el principi de Guerra Civil Espanyola. Em semblava que era una època poc tractada i no sabia ben bé si era per desinterès o, com intuïa, per manca d'informació.

Efectivament, no en podia saber res, perquè simplement el material era pràcticament nul. Un altre punt negre dins els molts que es destrien dins la filmografia balear, òrfena massa sovint de diners i d'infraestructures. I perquè no dir-ho, en moltes ocasions mancada de talent.

Així idò, el panorama després de l'entrevista encara fou més decebedor.

I això que la cosa semblava que anava a emergir als anys vint. Va aparèixer la productora Balear Films, i en un parell d'anys es filmaren a Mallorca *Flor*

*de Espino, El secreto de la Pedriza, El hombre de Baleares* i *Contrabandista por amor*.

Jo coneixia les tres primeres, que foren trobades i restaurades no fa tants anys. Però en canvi ignorava l'existència de la quarta. "No se'n conserven còpies", em digué en Jaume, "però el seu protagonista encara es viu, felanitxer. En Pep, "s'anglès".

Sense saber què fer-ne del "no-cinema" republicà, finalment vaig sortir del despatx amb un número de telèfon i un encontre pendent.

Josep Ferrer Marrugat (Felanitx, 1909), no sembla ni de lluny que tenguí 95 anys. La seva vitalitat i agilitat mental es posen tot d'una de manifest quan, després de presentar-me, em comença a parlar d'un vida plena d'escenes trepidants i més d'un cop de sort, digna d'una pel·lícula entre l'acció i el melodrama. O d'unes memòries que precisament està completant.

Cinc minuts més tard d'haver començat l'entrevista, veig que serà molt complicat només parlar de cinema amb

un passat així. Per tant decideixo que serà una espècie de compendi ben sostingut entre les dues coses. Perquè són oportunitats úniques per aprendre que en poden passar de coses, en uns anys tan moguts com foren els de la Guerra Civil i la Segona Guerra Mundial.

L'elecció era complicada i el camí del mig sempre sol ser el més equidistant.

—Vostè va néixer a Felanitx, no és així?

—Així és, el 14 de maig de 1909. Els meus pares eren catalans, de la zona de Vilafranca del Penedès. D'allà vingueren a Manacor primer. Al cap d'una temporada emigraren a Sóller, fins que el meu pare va saber que als afores de Felanitx s'hi subhastava una gran casa, una finca envoltada de terra amb ametllers - que era el que volia la meva mare - vora la carretera de Campos, al Puig de Sant Nicolau. El preu era de 800 duros, molts doblers per aquella època. Doncs bé, en va pagar un duro més i se la va quedar.

Fixa't si eren diners que, amb un cèntim podies comprar canyella, i amb una

peça de quatre un paquet de quinze o divuit cigarrets!!.

Tot seguit em mostra una fotografia de la casa de la qual em parla i es queixa amargament de les destrosses urbanístiques que el seu poble i tota l'illa va patir i encara pateix a causa de l'especulació i el turisme mal entès.

—Quan va sorgir en vostè la vocació d'actor?.

—Ben prest, ja quan era ben petit feia de Rei Herodes, quan ningú el volia interpretar.

—Devien ser els anys de *Flor de Espino* i *El secreto de la Pedriza*? Les vàreu veure?

—La primera no. *El Secreto de la Pedriza* ja ho crec que sí, es va rodar en part a Felanitx. Jo devia tenir uns quinze anys. Va ser molt famosa.

Tot i això, no em va acabar de convèncer i em vaig prometre a mi mateix que jo ho podia fer millor i que faria una pel·lícula que superaria *El Secreto*. Al cap d'uns anys, amb *Contrabandista por amor*, crec sincerament que ho vaig aconseguir.

—Encara de jove, partireu cap a Barcelona. Per què?

—Jo tenia onze anys quan va morir el meu pare, tot un senyor sempre molt ben vestit. I amb la meua mare ens n'anàrem a veure la família a Catalunya. A Barcelona hi estudiava durant l'hivern i tornava al poble a passar els estius.

Encara que he de dir que la meua verdadera educació prové de l'Escola Moderna, prohibida tres anys abans de jo néixer, però que es mantenia en els consells i les lliçons que em donaven a casa. És una escola que ja no existeix i és una verdadera llàstima.

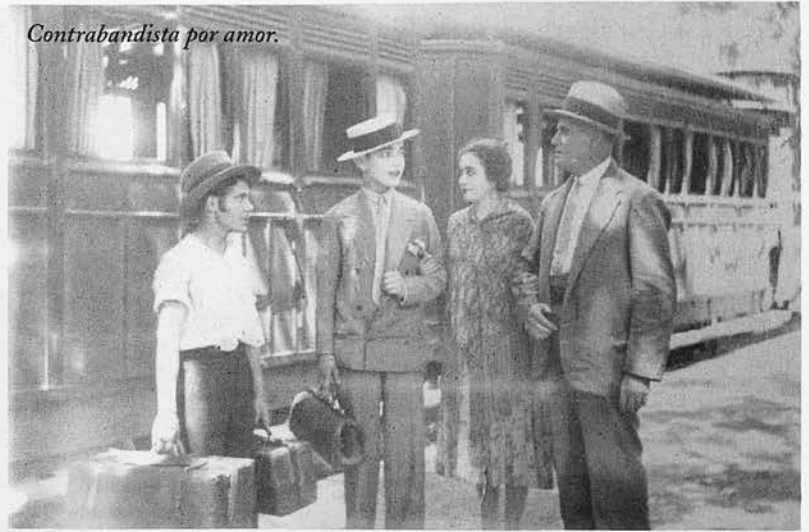
—És a Barcelona on entra en contacte directe amb el cinema.

—Sí. Resultava que als setze anys vaig dir a la meua mare que no volia estudiar més. Era molt inquiet, volia fer coses, experimentar...

En aquell temps teníem un primer pis llogat al que avui és el carrer Viladomat amb Aragó. Precisament a l'entresol hi vivia el músic i compositor Viladomat.

Era cap a l'any 1928, quan a Barcelona s'hi havia de celebrar l'Exposició Universal. Vaig entrar a treballar per la

*Contrabandista por amor.*



<b>SOCIÉTÉ BRETOISE</b> pour la construction du Bassin n° 3 a LANIVON Chantier de Affaire N° Equipe		Nom. <i>Ferrer Jose</i> Profession. <i>maçon etc</i> PRIX DE L'HEURE. <i>6</i>	N° <i>1564</i>															
QUINZAINE DU <i>16</i> AU <i>30-6 1940</i>																		
EQUIPES	DATES											TOTALS		SOMMES A PAYER				
	1 16	2 17	3 18	4 19	5 20	6 21	7 22	8 23	9 24	10 25	11 26	12 27	13 28		14 29	15 30	16 31	Heures
	X																	
Le Chef de Chantier. _____ Total _____ A DEDUIRE Acompte _____ Assurances Sociales _____ Le Maçonner. _____ L'Ouvrier. _____ Resto dû _____																		

Permís per sortir de Brest cap a Anglaterra.

Iberia Films, a l'Horta, de casualitat no recordo molt bé com, uns amics em van proposar a veure si hi anava que segurament allà hi hauria feina per mi. M'hi vaig presentar i em van fer fer quatre coses, els va sorprendre que no hagués actuat mai. Qui ho duia era Antoni Roca, precisament el director i muntador de *Contrabandista*. Hi tenien una Acadèmia, locals per practicar-hi gimnàsia, boxa... com un club social. Per aquells temps, Iberia es dedicava sobretot a adaptar obres de Folch i Torres com *Carta de Reis* o *L'home del sac*, petites pel·lícules educatives que es projectaven a les escoles, on també hi arribà *Contrabandista por amor*, ja que no contenia cap escena que pogués ferir la sensibilitat de ningú.

—A Iberia Films li arriba l'oportunitat d'interpretar un paper protagonis-

ta. Quin és l'argument de *Contrabandista por amor*?

—Tot comença a Barcelona. L'escena inicial em presenta a mi, un *playboy* de ciutat, sortint d'un cabaret amb dues fulanes partint cap a ca nostra. On trobo el meu pare al jardí llegint el diari, qui fart de la meua mala vida, decideix enviar-me cap a Mallorca amb uns familiars, sense saber que a l'illa em veuré immersit en un embolic de contrabandistes per l'amor de la protagonista, interpretada per Teresa Moreno.

—Ella és la seva parella artística. Com la recorda?

—Era molt simpàtica, una gran soprano, tenia molta veu sense la necessitat de cap mena de micròfon. Em va ensenyar a tocar el piano.



Fotograma d'una pel·lícula mai no acabada ni estrenada.



Des de l'acabament del rodatge, vaig continuar veient-la fins que va esclatar la Guerra Civil. Després, no la vaig tornar a veure fins al setembre de l'any 1938, ja iniciada la Guerra, quan va estrenar al Teatre Tivoli de Barcelona l'opereta *La viuda alegre*.

—Com fou el rodatge? Gairebé tota la pel·lícula transcorre al Llevant de Mallorca. Per què?

—Perquè jo ho vaig proposar. Coneixia la gent i la zona.

En un principi s'havia pensat de rodar-la a les costes del Garraf, però finalment els vaig convèncer que aquí rodariem millor i quasi tot en exteriors.

Després de l'escena de Barcelona amb el que em feia de pare, seguidament, ja es veu l'arribada d'un vaixell al port de Palma. Vam demanar permís a tots els oficials si podiem filmar l'entrada i el desembarcament de la gent. Tot era real, no hi havia extres.

Ens van dir que sí, cap problema. Atracam a port, comença a baixar la gent, mentre la càmera els va agafant.

Però va ser sortir jo, i com que anava ben maquillat de blanc, un policia va irrompre a l'escena destrossant el pla i gairebé tota l'arribada al port, que vam haver de tallar.

Després ve l'escena en què apareixo amb els meus familiars mallorquins, acabat d'arribar a l'estació de Felanitx.

D'allà a Sa Mola d'es Fangar, per acabar al Port de Felanitx, on es feia el contraban.

—He llegit que l'escenes rodades a Sa Mola, foren especialment perilloses, és així?

—Bé, el que passa és que si has de córrer has de córrer. Ha de ser creïble, no val caminar. I clar, és una zona un poc complicada per fer-hi escenes d'acció. Jo recordo especialment l'escena en què persegueixo els contrabandistes traïdors amb un carretó antic, i com em tiro damunt ells i ens barallam.

Férem servir alguns trucs de muntatge.

—Com ara?

Josep Ferrer treballant a Londres.



—Un dels protagonistes per exemple, havia de pegar amb el cap a una pedra. Però clar, no ho podíem fer de veritat i interpretar-ho poc a poc tampoc hagués resultat creïble. Per tant, Antoni Pujol, l'operador de càmera, va decidir que l'actor representés l'escena però cap endarrera, primer amb el cap a roca, per després passar-ho a l'enrevés. S'havia de jugar amb la manivela.

Aquest altres petits trucs de muntatge... units als títols d'en Blanco, un gran artista i dibuixant, van fer la resta.

Una altra anècdota interessant fou la que passà a l'escena final, que rodàrem a Portocolom. Al port ja hi havíem filmat, amb el permís dels pescadors i de la gent d'allà amb la qual vaig parlar perquè no hi hagués cap problema, totes les escenes de com es feia el contraban.

Doncs bé, a la darrera escena, jo me'n tornava a Barcelona deixant a l'illa a la meva estimada que interpretava Teresa Moreno. Quan jo ja partia amb el vaixell ella, desesperada s'havia de tirar a la mar i jo després al darrera i així abraçar-nos. Però na Teresa no sabia ne-

Josep Ferrer al camp de concentració de Barcarès.



Sábado 22 Noche • Domingo 23 Tarde y Noche

## DIFÍCIL PROBLEMA

### LA CIUDAD DE FELANITX

cuenta con unos 12.000 habitantes. Todos, tienen grandes deseos de ver una de las más hermosas y sentimentales películas filmadas hasta la fecha.

### EL SALÓN DE LA CAJA RURAL

solamente contiene unas 400 localidades, y la película titulada

## Los HIJOS DE NADIE

se proyectará el sábado 22 y el Domingo 23 tarde y noche. De manera que solamente unas 1.200 personas podrán admirar tan famosa producción, quedando sin poderla ver unos 10.800 felanigenses.

### ¿Cómo resolver el difícil problema?

Encargue sus localidades que no se arrepentirá. Dichas localidades se despacharán el Domingo día 16 durante toda la mañana. Los demás días admitirá encargos el Conserje de la Caja Rural.

PRONTO

## Contrabandista por Amor

(5 partes) Filmada toda en Felanitx

Principal protagonista: JOSÉ FERRER, joven felanigenso. Imp. Vda. B. Reus

dar i per tant realment es llançava a un tros en què l'aigua li arribava sols al coll. Això per una part.

Després m'havien de rodar a mi, així com anava al seuencontre. Jo no em podia tirar de cap amb tan poca aigua i per tant ho vaig fer una mica més endins.

La trobada entre nosaltres però es va produir a una zona on l'aigua s'arremolinava i xuclava per endins, i na Teresa quasi s'ofega. Jo la intentava treure i ella anava pegant tocs per tot... i a dalt, a les penyes, jo veia aquella dona cridant: "Salven a mi hija, salven a mi hija!!".

En fi, al final la vaig treure i la seqüència va quedar bastant bé. Fins i tot la gent i els banyistes que ens havien vingut a veure creien que tota l'escena havia estat de veres!

—El contraban fou un tema comú a les pel·lícules mallorquines dels anys vint. No hi hagué cap tipus de problema amb els contrabandistes reals?

—Sí, era un tema molt recurrent. Estava de moda en certa manera quan jo era petit.

Contrabandista por amor, va costar unes mil i escaig de pessetes, que tampoc no era molt per una pel·lícula. I com que encara era muda...

Contrabandista por amor.



Contrabandista por amor.



Jo vaig engegar el projecte de *Contrabandista por amor*. Iberia Films volia fer la pel·lícula a Catalunya, i jo els vaig suggerir... Per què no rodar-la a Mallorca? Aquesta va ser una nova oportunitat de tornar a l'illa, amb una història i uns paratges coneguts per mi.

A l'any trenta, durant la dictadura de Primo de Rivera, totes les pel·lícules s'havien d'enviar a Madrid per així passar la censura. I nosaltres ja abans que ens poguessin tomar avall el projecte, eliminàrem o ja no filmaren algunes escenes que apareixien al guió, que en certa forma podien coincidir amb alguns episodis de la vida del Joan March de la

primera època. De fet, els seus pares i els meus es coneixien.

Tampoc no afectava massa la història.

—Es té constància que la pel·lícula es va estrenar a Barcelona capital. Però, va arribar a Mallorca?

—A Barcelona s'estrenà a tres cinemes, entre els quals el Layetana i el Diorama. I després per districtes de fora, els oferíem un programa amb una sonora i un parell de mudes.

A Mallorca, va arribar una mica després, aquí a Felanitx i a Campos.

—Quin va ser el pressupost?

—Va costar unes mil i escaig de pessetes, que tampoc no era molt per una pel·lícula. I com que encara era muda...

Normalment els pressupostos solien ser molt ajustats. No se solien repetir les preses; primer s'assejava al moment abans de rodar. Com al teatre.

Érem tretze persones les que conformàvem l'equip, de les quals una d'elles va morir. Recordo que els viatges però, els haguérem de pagar a part. De totes formes no eren cars.

Tambè en un principi l'havia de fer amb el meu germà, però per desgràcia va morir uns quants mesos abans.

L'operador, Antoni Pujol, cobrava vint-i-cinc pessetes per dia. Pel que fa al director Antoni Roca, a Teresa Moreno, en Bruno —qui fa de traïdor— o jo mateix, anàvem a percentatge com a socis de la companyia. La resta de l'equip cobrava uns sous menors.

—I què en recaptaren?

—No massa, la veritat. La major part de la culpa la tingué el pas del cinema silent al sonor. Ens va agafar just al moment crític, quan es començaven a estrenar a Catalunya els primers musicals o la pel·lícula americana *El desfile del amor* de Maurice Chevalier amb Janet McDonald, estrenada també pel mateix temps. Fou una llàstima.

Eren cintes sonores, però que encara anaven amb un disc que tot just començar a projectar, s'havia de sincronitzar perquè no es notés el decalatge. El fotograma no incorporava la banda de so al costat en un primer moment.

—Perquè, vostè també es va dedicar al muntatge als estudis de Montjuïc?

—Sí, bé, jo em dedicava a arreglar pel·lícules mal muntades, a la distribució i fins i tot també vaig aprendre a estar a la cabina projectant.

Per aquells anys, jo treballava per un senyor anglès que tenia una petita companyia: Mister Meyler, que era el distribuïdor oficial a tota Espanya de la *British Dominions*.

Tenia problemes amb una pel·lícula titulada *El Desaparecido*, del 1935 d'Antonio Graciani, la qual durava massa, unes tres hores. I com que sabia que jo tenia molta paciència, em va demanar a veure si en podia fer alguna cosa per fer-la més entretinguda; i així ho vaig

*Contrabandista por amor.*



fer, li vaig retallar una hora sencera i perquè no en podia treure més, ja que si no, no s'hagués entès l'argument.

També *Vuelo como ave sin rumbo*, també de Graciani. I *No me mates*, un musical còmic que va durar uns quants anys en cartellera, que el fill de Graciani va muntar en primera instància i que en veure els resultats me la va passar. Vaig haver de tallar-la fins a deixar la còpia final en una hora de durada.

Després em va demanar que arreglés *Bolicho*, de Francisco Elías del 1935, amb Irusta, Roberto Fugazot i Lucio Demare. Recordo que la fotografia no era massa clara.

Però fou *El Desaparecido*, de mitjans de 1935, la que va suposar la fallida de la Meyler. La rescatà el director Román Solà —la primera persona que va distribuir pel·lícules americanes de la Metro al país—, gràcies en bona part a un gran musical, *El Danubio Azul*, de quasi dues hores i de la qual també m'encarregà de triar les millors escenes filmades de les tres còpies que existien, ajuntar-les i sincronitzar-les amb la banda musical. Una feinada. Però al final va anar molt bé, la distribuïrem al Fantasio —de primera ca-

tegoria, i que en primera instància era reticent— i amb això una campanya de màrqueting dels cartells fets per un cosí meu que tenia un taller de tipografia, ho vam aconseguir, feia ple cada dia.

Posteriorment als vint-i-set anys, quan m'encarregava de distribuir còpies, vaig administrar un petit cinema al Paral·lel, el Talia. Devia més de setanta mil pessetes i estava a punt de ser embargat. Però era ben normal, es trobava ofegat pels altres cinemes dels voltants, que eren més i de més capacitat. El Talia no podia pagar el mateix per una pel·lícula ja que tenia molt poques localitats i no li podia sortir mai rendible. Els comptes no sortien. Els distribuïdors l'havien duit a aquella situació. I a la reunió que tinguérem tots, jo no hi vaig estar d'acord i me'l vaig quedar.

Vaig aconseguir una redistribució del deute, pagar les lletres a un termini més llarg, a més tenia uns bons tractes amb la Universal, amb uns bons acords quant als preus i les dates per programar le pel·lícules. De nou, també vaig tenir l'ajuda del meu cosí. Fins que va esclatar la guerra i la CNT es va fer amb el control dels cinemes.

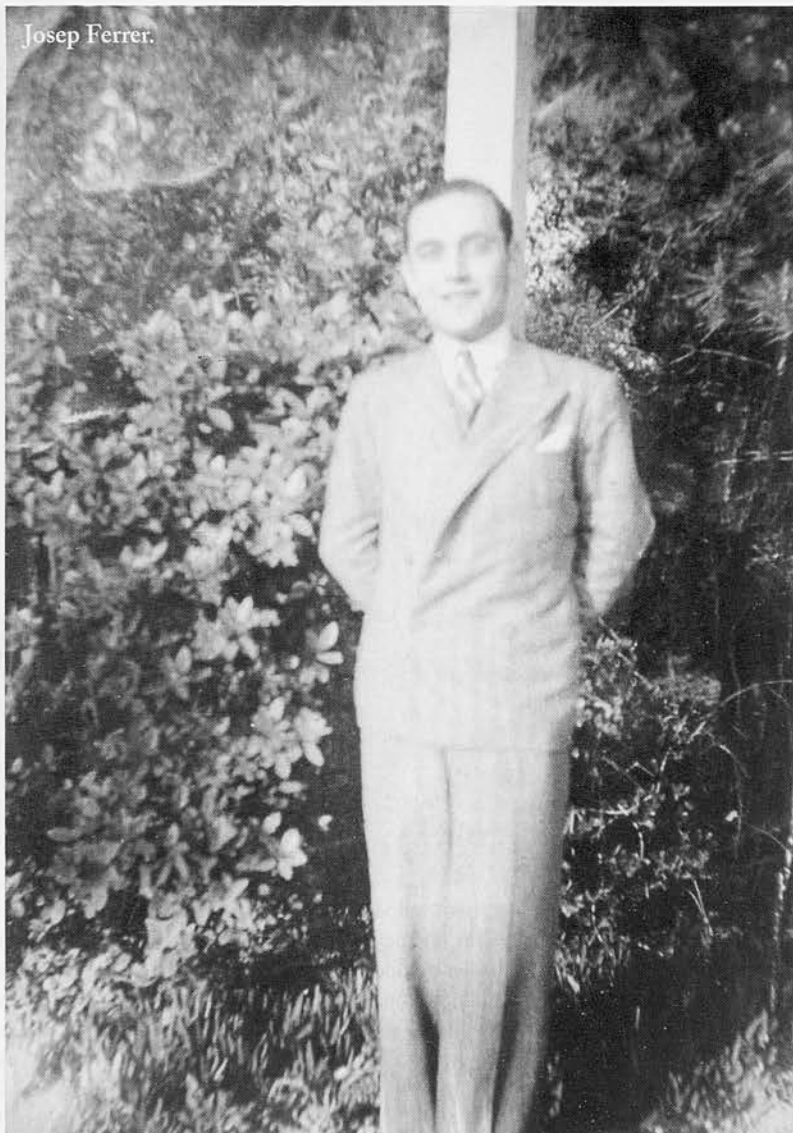
Vaig distribuir per exemple a l'Ateneu de Sant Celoni, un cinema morós al qual jo servia des de fora de la mútua que formaven les grans companyies, i així agafava pel·lícules més antigues, les hi canviava el títol i per envant.

A Palma, l'any 1936, vaig distribuir una gran pel·lícula com era *Crimen i castigo* a La Protectora. Però la francesa, no l'americana, que és una vertadera pífia, no sé què fan que sempre ho espennen tot!.

Abans el sistema de distribució anava per targetes. La verda significava que no hi havia problema, podies subministrar la pel·lícula i cobrar posteriorment, la groga volia dir que havies de cobrar al dia, i finalment si un cinema tenia la targeta vermella, era com al futbol, no hi podies tractar si estaves a la mútua. En fi, en aquell temps La Protectora tenia la tarjeta groga, però no hi hagué problemes, el que passa és que havia de baixar-hi cada dia a cobrar.

Les cintes es contractaven de tres en tres dies. Per exemple, de *Vuelo como ave sin rumbo*, se'n podien treure unes dues mil pessetes. Els diumenges eren més cares.

Josep Ferrer.



Per cert, també vaig codirigir *Un día de toros*, el 1936, just abans de la guerra, sonora. Era còmica i protagonitzada per un grup d'artistes de circ anomenats *Los siete Méndez*".

—Com es distribuïen les categories dels cinemes, per la grandària, pels anys d'antiguitat...?

—No, eres de primera categoria si tenies les millors pel·lícules d'estrena. Per exemple, els cinemes Colón o Monumental eren grandiosos i eren de tercera com el Diana; allà una entrada a platea costava uns quaranta cèntims i a dalt la meitat. Als de primera, la platea a una pesseta i a dalt mitja. I als de segona categoria com el Diorama, a dalt uns trenta cèntims i a baix mitja pesseta.

—M'ha parlat d'*El Desaparecido*, un film en què hi va actuar Fortunio Bonanova. El va arribar a conèixer personalment? No li hagués agradat anar a Hollywood?

—Sé que vaig muntar aquesta pel·lícula seva. Però no, personalment no vam coincidir.

No, no en vull saber res dels americans. A mi no em va atreure mai. Recordo que un actor espanyol amic meu, Juan de Landa, va interpretar una història molt interessant a Amèrica, titulada *El Presidio* (Edgar Neville, 1930), ja sonora, que va tenir bastant èxit.

—Per cert, sap si la Iberia Films es quedà una còpia de *Contrabandista por amor*, o recorda d'algú que la tingué?

**Perquè avui en dia, encara resta desapareguda...**

—No ho sé. Probablement ja no en resti cap còpia. Ja que era bo de fer que en aquells moments les pel·lícules de cel·luloide un cop acabades de comercialitzar, es ficassin en àcid fins a fer-les transparents, es desfessin i s'acabassin per fondre per transformar-les en esmalt d'ungles.

—I després va arribar la Guerra Civil, quan vostè va entrar a l'Acadèmia militar. Per quin motiu?

—La guerra ho va espatllar tot, perquè jo volia seguir lligat al món del cinema i crec que hi hagués continuat durant molts anys, però en fi...

Resulta que el meu pare ja fou militar. Demanà per anar com a oficial a la primera Guerra de Cuba de l'any 1868, després d'esclatar La Gloriosa. Un conflicte que com després el 1898, també promogueren els americans, molt interessats per l'illa i per Puerto Rico.

Doncs bé, el 1937 vaig entrar a l'escola militar de Casp, de la qual en vaig sortir sergent. Jo hi era a la batalla de Belchite, en què l'exèrcit republicà va aconseguir agafar el control del poble. Pertanyia a la vint-i-cinquena divisió de xoc, amb el comandant Antonio Benedito. Fou una de tantes ocasions en què gairebé hi deixo la vida.

Després, ja a l'any 1938 vaig ingressar a l'Acadèmia Militar de Paterna, vora València, on vaig ascendir fins a tinent i al cap d'uns tres mesos ja era capità especialista en armament, de metralladores. Cada jornada era d'unes quatre hores de teòrica, més després la tàctica, que ja vam fer al Tibidabo de Barcelona. Em vaig llicenciar al novembre del mateix any.

Cobrava unes 1.400 pessetes al mes, mentre que els soldats unes 300. a l'exèrcit hi havia pocs diners. Els tintents tenien sou de sergent i els capitans de tinent.

A la caiguda de Barcelona, al final de tot de la guerra amb la companyia vam entrar a França per Campodron i Sant Joan de les Abadeses fins a Arles sur Terre. Allà, vora un riu, uns oficials francesos se'n rigueren de nosaltres i no ens volgueren donar cigarrets. L'endemà, va venir un sergent que parlava català i les coses semblava que milloraven. Però al final haguérem de travessar el riu enmig

Equip d'Iberia Films



dels trets dels gendarmes francesos, fins arribar a un cementiri.

Finalment, allà ens donaren un panet i una llauna de sardines per cada dos. Era el mes de febrer amb tot nevant. Se'm van gelar les cames i encara avui sols no les sento, també els ulls em van quedar ferits.

Al cap d'un parell de dies finalment va sortir el sol i poguérem continuar el camí fins un camp de rugby dels voltants d'Arles sur Mere; ens donaren dues pastilles de xocolata i un panetet per cada un per passar tot el dia, així unes quantes jornades. Va ser horrible, perquè feia dies que no bevíem. Molts dels meus soldats morírem de fam o de malaltia. Les diarrees eren una cosa comú. I després a Argelès.

D'allà vaig passar a una companyia de treball a la base naval de Brest, al nord de França. En teoria a la reraguarda, però de fet estàvem al front. De fet, si ens arriben a agafar els alemanys, haguéssim entrat a un dels seus camps de concentració i sortit per la xemeneia...

—Per quines dates passava tot això?

—Doncs des de la presa de Barcelona. Fórem dels darrers en partir cap a França, el 13 de febrer de 1939, fins al 18 de juny de 1940, quan també vaig

ser dels darrers en abandonar Brest. Els alemanys ja havien pres París i es dirigien cap a la nostra zona.

—M'ha mostrat una foto en què apareix vostè a un camp de concentració. Va estar a més d'un, no? Quin és el de la foto?

—Aquesta foto està feta al camp de Barcarès, gairebé a la frontera amb Catalunya. Fou el segon on vaig estar, on hi vaig arribar des del camp de concentració d'Arles sur Mère.

A Barcarès ens donaren la fusta per a la construcció de barracons. Érem seixanta a cada barracó. Recordo que també hi feia de carter.

El tercer camp fou el d'Argelès, on tinguérem molts problemes estomacals a causa de l'aigua. Per passar, com he dit, a la base de Brest.

—I a l'estiu de 1940 ja era a Anglaterra amb la idea de quedar-s'hi. Quin fou el seu primer treball? On es va instal·lar?

—Vaig arribar a Anglaterra el 19 de juny. Primer a Plymouth, fins al dia 20, en què va partir cap a Southampton, i d'allà, un dia després, cap a Londres.

A Londres, on hi vaig viure trenta-vuit anys, quasi sempre a la zona de Regent's

Park, devora l'estació de Baker Street i a tocar del Museu de cera, on tot i això no hi he entrat a la meua vida.

En un principi no coneixia gairebé l'idioma, sabia un poc de francès, una mica d'alemany..., vaig trobar una feina com a constructor de refugis i en la demolició dels edificis derruïts per la guerra. Era un treball complicat, ja que no podies fer servir màquines potents com ara, t'havies de dedicar gairebé a llevar els maons d'un en un per així conservar-los a causa de la manca de material primer, per després tornar a edificar reutilitzant tot el que es podia. Era el que es denominava *danger money*, cobraves bastant, però el perill era evident.

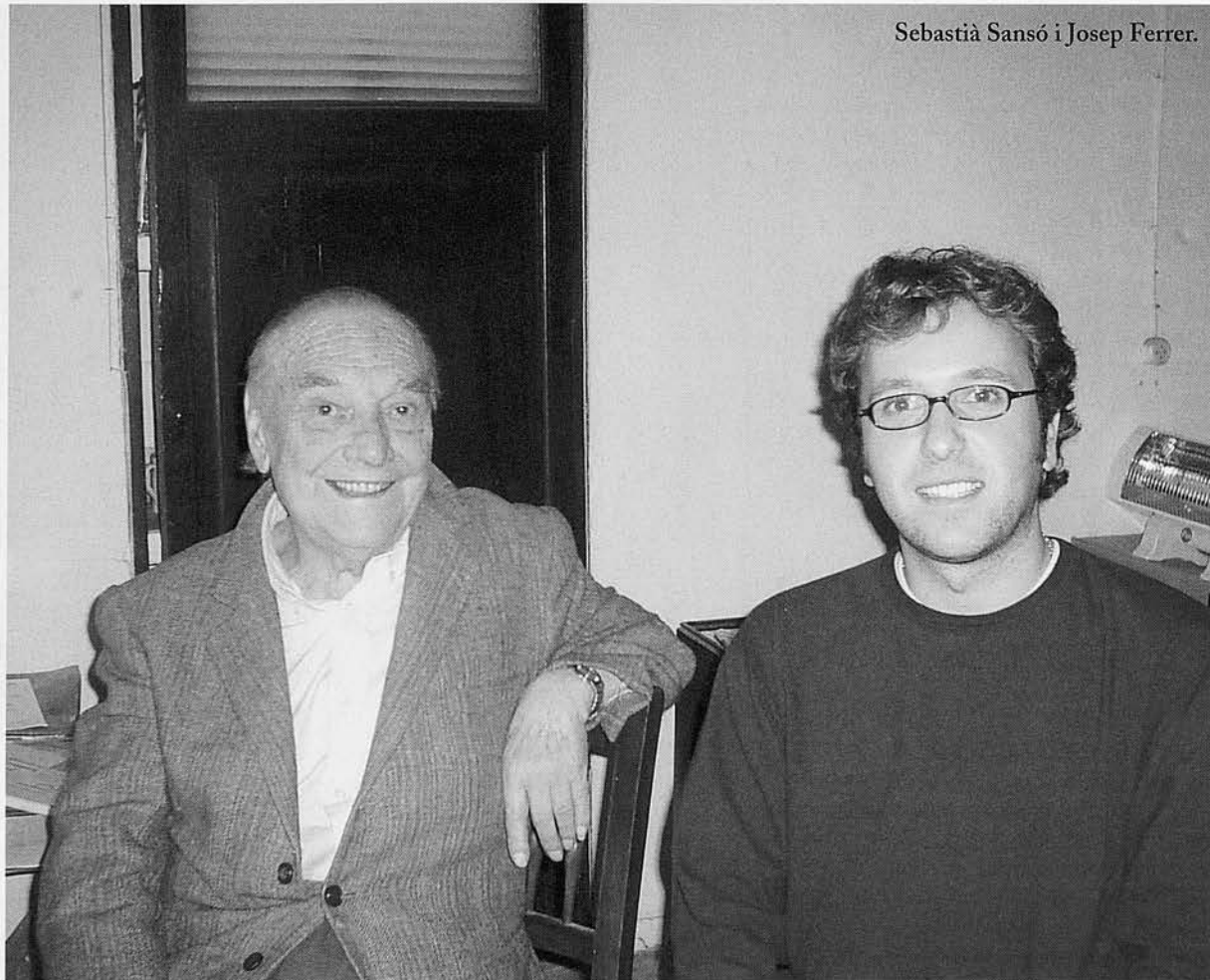
Després d'això, tot un seguit d'ocupacions, fins a unes vint dins el món de la restauració, l'oci i l'hoteleria.

—I mai va pensar en tornar a la seva vocació cinematogràfica?

—Bé, fins fa relativament poc, jo encara no era ciutadà britànic sinó el que allà anomenen "subjecte". Al principi, clar està, era un considerat estranger.

I sí, ho vaig pensar en una sèrie d'ocasions, però sempre que un empresari del sector em volia contractar passava el mateix, primer havia d'obtenir un carta, una certificació del sindicat anglès

Sebastià Sansó i Josep Ferrer.



per fer feina, cosa que sempre em denegaven. Es podria dir que em prohibiren treballar com a actor. És el que allà anomenen *close shop*, una selecció feta per les *Trade Unions*.

Després, quan vaig tenir la nacionalitat de ple dret, ja era massa tard i no vaig acabar de decidir-me.

—A Londres es va casar?

—Sí, m'hi vaig establir amb la meva dona, Bridget. Vam tenir dos fills. Els dos van estudiar al *Rapid Results College* de Londres, i avui en dia són notaris de la fe pública, la firma dels quals és més important fins i tot que la del primer ministre! Han estat a diverses empreses importants com a assessors financers.

—Cont'm un poc més dels seus treballs, em sembla que deu haver-hi moltes coses interessants per contar...

—I tant que sí!. Després de la demolició. També em vaig encarregar una

temporada d'aparellar sabates velles dels jueus al principi.

Vaig passar a Ketnes un restaurant on el xef només parlava francès, allà em dedicava a pelar patates i a fer sopa de minestra de verdures i com a cambrer, guanya set lliures a la setmana només de propines, no hi havia sou, només et pagaven l'assegurança social. Eren molts diners.

Després vaig anar a parar a un dels hotels més importants i coneguts de Londres, Frascati, on les habitacions eren Lluís XII, XIII, XIV, XV i XVI, unes coses bàrbares!, vaig entrar al *grill-dancing*. Els cambrers hi entraven per família, quan un moria o es retirava entrava el seu fill o familiar.

A continuació vaig estar dos cops a Casa Pepe. Mai m'hi vaig acabar de sentir bé. Després al restaurant d'un polonès, el Sigis Club, durant bastant temps. Al La Rue Club, també d'uns germans polonesos enriquets amb la indústria dels teixits.

Posteriorment al Normandy restaurant Hotel; a l'Ocropolis, un grec on hi vaig estar poc temps.

Al Bristol Grill, un local on hi anaven molts americans. Allí hi guanyava catorze lliures. Era l'any 1944, jo acabava de tenir el meu primer fill.

Després al departament de vins del restaurant Ortega.

El 1952, vaig treballar uns divuit mesos al Four hundred club de Leicester Square, com a *maitre*. Hi vaig veure a la reina d'Anglaterra quan encara era princesa.

Vaig estar al Milroy al 1953, un club de tres socis jueus, situat a Park Lane, primera classe.

Al Bellfry club, a Ecu de France a Germany Street, a ple centre de Londres. Al Landown, on l'actor George Raft rebia la gent i al Potomac Club.

Poc després era l'encarregat dels vins al Restaurant Barcelona i a La Cucaracha Club.

A molts llocs, molts. He après a fer moltes coses en aquesta vida gairebé sense voler!.

Ah!, també a un club anomenat La cucaracha, el darrer, on era el bàrman.

També vaig fer de relacions públiques a un negoci d'importació de vins espanyols, però jo era massa honrat. En fi...

—Fins l'any 1979, no és així?

—Així és, vaig venir cap a Felanitx a veure com estava la cosa. I poc després vaig fer les maletes i m'hi vaig instal·lar, per passar la resta de la meua vida on vaig néixer, vivint tranquil·lament.

Però tot està molt canviat. Tot va a pitjor, ja no hi ha la qualitat de vida que hi havia abans, encara que es vulgui fer veure el contrari. Fins i tot el futbol va malament, punyeta!, aquí cada any ensopegam amb la mateixa pedra!.

I és que Pep, s'anglès, com el coneix molta gent al poble tant parla de política —amb crítica inclosa a la Guerra de l'Iraq i als tres socis de les Açores—, com de la farragosa burocràcia espanyola; o d'una de les seves grans passions de la seva estança al Regne Unit: els cavalls, dels quals es podria dir que n'és un autèntic erudit i dels quals en té llibres sencers amb les seves marques i els arbres geneològics dels més importants campions.

I també entremig de les converses i trossos de musicals i documentals de la Segona Guerra Mundial, sorgeix inevitablement el futbol, esport que va practicar activament quan era a Catalunya, amb el Vilafranca i el filial de l'Espanyol: el Racing, on cobrava cinquanta pesetes per partit.

—Vostè és tota una caixa de sorpreses. Alguna curiositat més que ens vulgui explicar?

—Ahh sí!!.. També vaig ser màgic!.

L'any 1935, vaig actuar com a prestidigitador al cinema Gran Via de Barcelona. La idea ja em venia de jove. Quan era al·lot, vaig saber que a París hi havia una escola que havia editat un llibre de màgia. Però com que jo no sabia francès, fou la meua mare qui hi va escriure una carta amb diners. Em van enviar el llibre.

Hi havia però un pacte que deia que els trucs no es podien ensenyar fins que en certa manera, ja haguessin passat de moda o estiguessin en desús.



El meu tutor era Fastman, el qual un dia no va poder assistir a la representació perquè no es trobava bé. L'amo del cinema em va demanar si hi podia anar jo.

Normalment feien primer la pel·lícula, després un descans i posteriorment varietés. Hi vaig actuar un dissabte i un diumenge, cobrava cent pessetes pels dos dies. Més o menys l'actuació durava una hora.

Ja per afició també de vegades feia els trucs al Centre Catòlic de Portaferrissa. Els diumenges quan sortia de missa, els capellans m'ho solien demanar. Ho feia pels al·lots.

També a Londres, recordo que hi havia el Magic Cercle, a la part de dalt

d'un pub, un club de màgics on s'ensenyaven els trucs ja "caducats", per així entretenir als meus fills en arribar a casa nostra.

Finalment li confeso que acabo d'escriure un petit guió per un curtmetratge i li proposo si hi vol participar a la darrera escena, que clourà la pel·lícula. Li comento però que encara és sols un projecte i que els diners de moment no arriben, i que les beques no es convocaran fins a finals de primavera, així és que la cosa pot anar per llarg, tal volta més de mig any...

"...No passa res, jo seré viu encara!". Em contesta amb vitalitat.

Segur que sí. ■



## 2046

2046, la darrera pel·lícula de Wong Kar-wai, admet perfectament dues lectures divergents: o un cop en fals sense cap ni peus, que fa comprensible que hi hagi gent que surti de la sala abans que hagi acabat, o la culminació d'un període determinat del director.

La veritat és que 2046 exigeix que l'espectador conegui una mica la filmografia anterior de director, perquè, si no és així, és evident que no captarà certs aspectes de la pel·lícula que, malgrat que tan sols s'hi insinuen, cal tenir-los presents en tot moment. Si no s'hi tenen, l'empatia entre creador i públic no funciona. Ara bé, si l'espectador té una idea prou clara de la producció precedent de Wong Kar-wai, l'experiència final és totalment diferent, perquè 2046 no és simplement una segona part de *In the Mood for Love*, sinó que esdevé realment la summa d'una etapa iniciada ja fa catorze anys amb *Days of Being Wild*.

El que en un principi es presenta com les aventures amoroses i vitals del protagonista de *In the Mood for Love*, Chow Mo Wan (Tony Leung), després de la història d'amor fallida amb Su Li-zhen (Maggie Cheung), traspasa aquests límits i es converteix en un repàs i revisió de la temàtica, i, sobretot, de l'aspecte formal (tant en el vessant visual com musical) explorats fins aleshores pel director. No és estrany, doncs, que gran part dels actors que hi intervenen ja els ha-

guem vistos a pel·lícules anteriors, com és Faye Wong, l'atrevida admiradora d'un policia molt entristit a la meravellosa *Chungking Express*.

Per tots aquests motius, crec que la propera pel·lícula de Kar-wai ens sorprendrà molt i que no tindrà gaire coses comunes amb les vistes fins ara. La resposta serà d'aquí quatre o cinc anys, si desgraciadament el director no canvia de ritme de treball.

***The Lord of the Rings: The Return of the King. Special Extended DVD Edition (El señor de los anillos: El retorno del rey. Versión extendida)***

Ara tot just fa un any, vaig comentar en la crítica a la versió estrenada a les sales de *The Return of the King*: "El caràcter èpic que ja va caracteritzar el segon lliurament augmenta i les escenes de lluites, sobretot les de la ciutat de Mines Tirith, estan molt ben aconseguides i transmeten molt bé la tensió de tot conflicte bèl·lic, però segurament haurem d'esperar a l'estrena en DVD de la versió estesa —s'ha comentat que durarà una hora més que la versió ara estrenada— d'aquest retorn del rei per aconseguir veure una versió cinematogràfica rodona de tot un clàssic de la literatura mitològica."

Des de fa un mes i busques aquesta edició és a les prestatgeries de les boti-

gues, amb cinquanta minuts més d'escenes afegides (no és una hora, però Déu n'hi do) i, per primera vegada, faig la crítica d'una pel·lícula que no s'ha estrenat en primer lloc a cap sala, sinó que surt directament a la venda per al consum domèstic. Aquesta situació em porta a dues consideracions que no tenen res a veure entre si, la primera des d'un punt de vista cinematogràfic i la segona des de la perspectiva comercial. Vegem-les:

1. De totes les parts que formen la trilogia, *The Return of the King* és la que ha sortit més beneficiada amb l'edició estesa, perquè les escenes inserides exposen millor algunes decisions dels protagonistes que en la versió anterior no quedaven gens aclarides i, fins tot, se sap finalment què passa amb el personatge de Saruman. També les nombroses escenes de batalla estan millor resoltes perquè precisament les parts afegides clarifiquen molt més els moviments de cavalleria i tropes, segurament el punt més feble del tractament bèl·lic que es va poder veure en la pel·lícula estrenada en sales.

2. Respecte de l'aspecte comercial, comença a fer-se manifest que el món de la indústria cinematogràfica canvia la importància que dona a les estrenes en sales. La versió definitiva d'una pel·lícula es reserva en exclusiva per a un nou format, en aquest cas el DVD, una operació mercantil que ha sortit molt rendible. No es pot negar que és un fet dis-





cutible, sobretot per als que consideren que les condicions que s'aconsegueixen a un bon cinema no podran igualar-se en una sala domèstica, per molt bo que siguin el projector i el sistema de so, però la decisió ja l'han presa fa estona i ja no hi ha passa enrere. A més, hi ha la injustícia que s'ha de comprar necessàriament un producte no gens barat, sense l'alternativa de tan sols pagar una entrada i decidir més tard si la compra paga o no la pena. Un fet semblant es va patir amb *Dogville*, de von Trier: com que la versió doblada, l'única estrenada a Balears, era quaranta-quatre minuts més curta que l'original, es va haver d'esperar a l'edició en DVD per veure-la íntegrament. I la veritat és que no és cap consol saber que aquesta decisió partia del mateix director...

### ***Sky Captain and the World of Tomorrow (Sky Captain y el mundo de mañana)***

En principi la proposta del director novell Kerry Conran era molt atractiva: oferir una pel·lícula de ciència-ficció que recollís l'ambientació dels principals títols d'aquest gènere que es feren els anys trenta i quaranta, com ara la sèrie de *Flash Gordon* o, fins i tot, encara una mica més enrere, *Metropolis* de Fritz Lang. En altres paraules, mitjançant la tècnica digital, reproduir l'efecte visual que en aquells temps s'aconseguia amb *matte painting* (l'ús de vidres pintats que, per efecte òptic, simulen grans decorats), cartó pedra i pocs elements més. Fins i tot es permet agafar imatges d'arxius de Laurence Olivier i manipular-les

per recrear-ne el personatge dolent, el doctor Totenkopf. En aquest sentit, Conran se'n surt amb una bona nota, perquè la tecnologia digital fa la seva feina prou bé i aconsegueix el resultat que en volia assolir amb versemblança.

No obstant això, la resta dels elements ben aviat descompensen molt la balança, per la qual cosa aquest *Sky Captain...* esdevé ja des d'un bon començament una pel·lícula sense consistència, farcida de tòpics i situacions que es poden predir fàcilment. Si se'n podia intuir en part la influència d'*Indiana Jones* en l'heroi del capità Sky (Jude Law), aviat es comprova que encara li queda molt de camí per fer a Kerry Conran per emular la destresa de Steven Spielberg a l'hora de dirigir bones pel·lícules d'entreteniment. ■





# Tavernier, Truffaut i Chabrol

Havier Flores

**T**ruffaut tanca inesperadament la seva carrera amb *Vivement le dimanche*, una pel·lícula de gènere, diriem, policíac amb claus d'humor, cosa que la fa de difícil catalogació; curiosament el seu admirat amic Hitchcock acaba la filmografia amb una cinta de peculiaritats semblants *Family Plot*.

Els dos testaments es relacionen per una no dissimulada simpatia per les heroïnes protagonistes que es debaten entre problemes aliens.

No és la primera vegada que Truffaut aborda el gènere, tant a *Tirez sur le pianiste*, *La novia vestida de negro* o

*La sirena del Mississipi* confirma que se sent capaç d'entusiasmar-se amb les convencions i els artificis habituals del *film noir* per fer discórrer la seva peculiar manera d'enfocar la narració, sense que minvi l'interès pels personatges, prioritzant-los, si és necessari, per damunt de l'acció, un poc a la manera de Renoir.

La parella real de Truffaut en aquells moments, Fanny Ardant es debat, com si fos una prolongació de Grace Kelly, a *La ventana indiscreta*, entre l'interès pel seu cap i els fils argumentals que la història narrada la n'allunyen.

La dependència d'aquesta relació amb Trintignant dona al director suficient joc perquè ens mantengui alerta

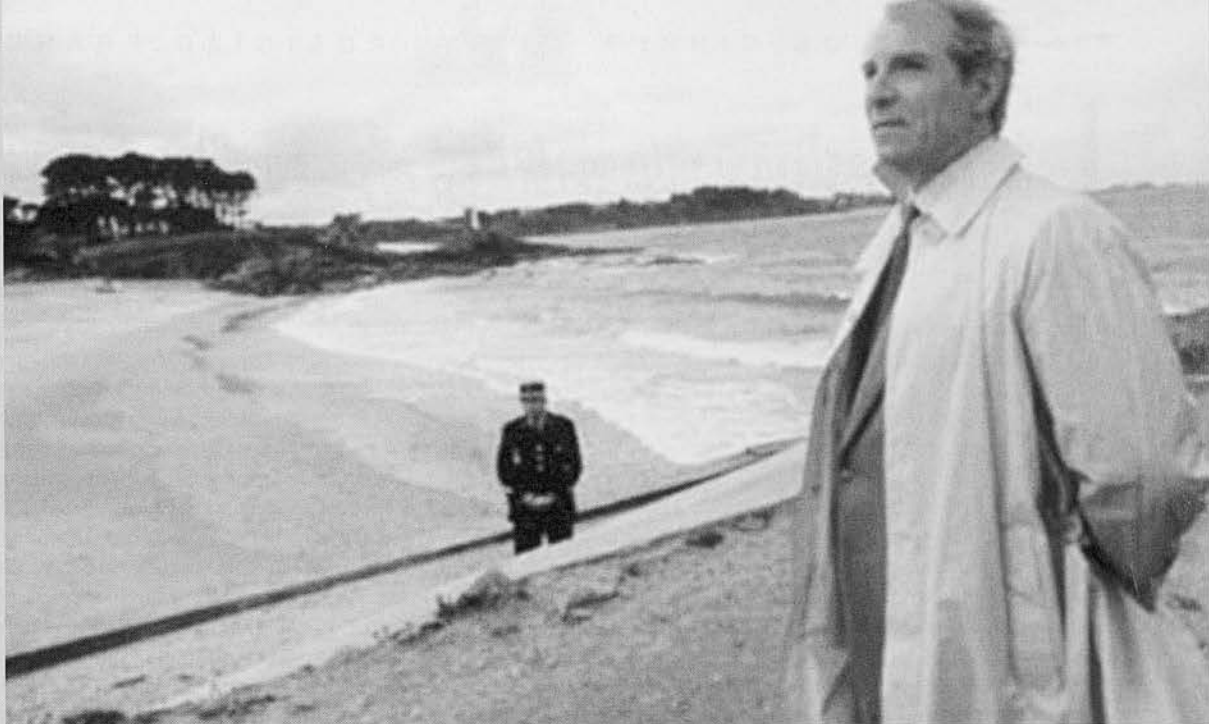
fins al final de la pel·lícula amb un mig somriure, còmplice de la incertesa que Truffaut maneja amb l'astúcia del bon coneixedor.

L'elegant blanc i negre no es perd en esteticismes que ens allunyin de l'interès de la pel·lícula.

Un digne final per a un dels més entusiastes deutors d'André Bazin.

L'equilibri entre allò cinematogràfic i allò literari gairebé sempre present en el treball de Truffaut i el respecte i l'elegància amb què fa prevaler sempre el cinema sobre el material literari en què es basen la majoria de pel·lícules, donen sovint una dimensió inclassificable al cinema de Truffaut.





## Tavernier

Trenta anys després de participar a *La boulangère de Monceau*, primer "conte moral" de Rohmer, Tavernier aborda *Ley 627* que significa un punt d'inflexió en la seva filmografia. Potser és el moment en què el director francès fa una aturada i reflexiona sobre la seva carrera, plantejant-se el retrobament amb el gust pel cinema, el gust pel rodatge, les discussions teòriques sobre el cinema directe, la versemblança, el realisme, el documental.

Es replanteja des de la mecànica de la posada en escena al punt de vista de la narració, després, d'almenys, dotze llargmetratges, fet que ens dona una idea de l'origen cinèfil del director.

Tavernier s'enfronta al film amb l'esperit del principiant que ha recopilat totes les dades possibles sobre un tema i només li queda la terrible decisió de com acarar-lo.

Se sent inspirat mostrant a la societat un problema i una situació que obliga l'espectador a definir-se, descarta l'especulació, es distancia de la teoria. Tavernier es renova a ell mateix.

Tampoc no li desagrada agitar la consciència progressista acomodada en discussions sociològiques que ens allunyen de la realitat.

Tavernier, en aquesta pel·lícula, pareix sentir-se més a prop de la societat real, amb problemes i situacions autèntiques, fugir de concessions, i presentar un producte, menys deutor d'una rigorosa i eficient posada en escena, que ell domina, però potser una mica òbvia i massa previsible per als seus interessos.

La vitalitat que aconsegueix transmetre a la pel·lícula és la mateixa que

reclama per a ell mateix en els treballs posteriors.

Acostumat a desactivar artificis aliens, Tavernier sap que no només amb l'ús de la càmera en mà, la renúncia a planificar les seqüències o descartant el pla contraplà, s'aconsegueix la versemblança i el vigor necessari que la cinta necessita. La qualitat i el talent de narrador no es conforma amb facilitat i, a vegades, una lleugera i estilitzada concessió al públic o als personatges pot acabar per entelar la moral i la veritat del discurs.

Mirant la pel·lícula no se'ns pot escapar que Tavernier va reflexionar a fons sobre la seva condició de cineasta, i el seu paper dins la societat.

## Inspecteur Lavardin

Un any després de *Poulet au vinaigre*, Chabrol roda aquesta segona aventura de Jean Lavardin —Jean Poiret—, un inspector que prové de la imaginació de Dominique Roulet, guionista de Chabrol de les aventures del seu personatge tant en el cinema com en el canal de televisió TF1.

El respecte —admiració— del cinema francès pel cinema negre americà és ben conegut, així com l'aspiració de molts dels seus cinèfils directors en aportar el seu granet d'arena al gènere, ja sigui fent una revisió actualitzada del *film noir* o desmarcant-se del mimetisme americà i alçant una veu pròpia en el territori més visitat per les cinematografies del tot el món.

El *Lavardin* de Chabrol s'endevina molt pròxim al director gràcies a una no

dissimulada preeminència del Chabrol director sobre el Chabrol guionista, cosa que li permet transgredir al seu gust algunes normes preestablertes en el gènere, que no són tot el fonamentals com algun sector de la crítica, pel que sembla, creia amb certa exageració.

La falta d'una ortodòxia en l'administració de justícia de *Lavardin* i la seva forma, un si és no és turística, de desenvolupar el seu treball, juntament amb un cert índex de violència no dissimulada ni justificada moralment, caracteritzen l'inspector que se'n surt sense miraments d'entre els personatges de províncies tan indispensables per al director.

El contrast, per tant, del nostre personatge amb els fils de la història així com la bellesa i el misteri dels personatges de la mare i la filla formen un plat del gust del director, que aconsegueix, no obstant això, crear el suspens necessari perquè la història avanci sense recórrer a artificis convencionals, més habituals en alguns dels col·legues directores.

La humanitat del personatge de Chabrol s'evidencia, tanmateix, sense l'ajut de detalls tendres ni carrinclons, molt en la línia del director.

"Le retour à la norme me parait plus inquietante que la folie". Veient la sèrie de treballs que Chabrol dedica a *Lavardin* i recordant el seu personatge de *le boucher* comprem perfectament aquesta reflexió del membre de la *nouvelle vague* que més es va desplaçar a les províncies. Les presències de Poiret, Brialy, Lafont i de l'antic autor fetitxe d'André Delvaux, Jean Luc Bideau, ens convencen que Chabrol ho degué passar d'allò més bé durant el rodatge. ■



## Les marchands de sable, L'affaire Marcorelles...

Ramon Freixas

**R**eputat guionista (fonamentalment per a la televisió i el cafè teatre), alabat per un primerenc curtmetratge, *Ménage* (1993), Pierre Salvadori, que destaca per l'elegància de la posada en escena i el to espurnejant de la seva direcció d'actors, va ser saludat efusivament per la crítica francesa en el seu debut, *Blanco disparatado* (1993), reconeixent la seva capacitat per insuflar aire nou i nervi narratiu a la seva feliç combinació de comèdia (surrealista) i (venturós) policíac, a partir de la suada fórmula de la relació entre un assassí madur i un jove novell, en què l'ambigüitat dels sentiments en joc supera l'engranatge de la comicitat. Aquest to vibrant, i acollida crítica, es prolonga a ... *comme elle respire* (1998), relat eficaç, de negre humor, en què el riure sempre té un rerefons àcid en la seva declinació de la història de la trobada entre una mitòmana boja i un lladre trist i ximplet. La lleugeresa de to no oculta les notes tràgiques, amb regust irònic, mesclat amb la comèdia, com passa a *Blanco disparatado*, en altres ocasions amb major puresa de registre (cas de *Le détour*, 1998, la seva contribució a la sèrie de sis films sota el títol de *Gauche/Droite* de la cadena francoalemanya Arte; a Espanya es va estrenar la magnífica *El pequeño ladrón* d'Erick Zonka). La inclinació per a la comèdia es compleix amb èxit a *Los aprendices*, 1995. No obstant, a *Les*

*marchands de sable*, 2000, el seu quart largmetratge, reedita la disposició per al *thriller*, en què destaca el reajustament de les regles i tipologies del *cinéma noir*. Dotat d'hàbils diàlegs, d'un ritme musculat, de talent (ja contrastat) per a la direcció d'actors (cas de Guillaume Depardieu, presència fetitxe en la seva obra, encarna vistosament un individu superat per les circumstàncies, a més de Serge Riaboukine i Michèle Moretti) i d'uns ben definits personatges als quals la revelació de la intriga lleva innocència (a mesura que el *flashback* aclareix comportaments i actituds), Pierre Salvadori modela una història clàssica, ben travada i temperada, animada per un enriquidor mosaic de figures secundàries. La creativitat i implicació de què fa gala el director fan que ens demanem el motiu pel qual el seu cinema no gaudeix de popularitat a Espanya. Tot un misteri sense resoldre. En fi.

### L'affaire Marcorelles

Serge Le Péron, ex crític de *Cahiers du Cinéma*, en el seu pas a la realització va optar inicialment per cultivar el format documental. *L'olivier*, 1976, un film produït i dirigit per Le Groupe Cinéma Vincennes, entre els membres del qual, a part de Le Péron, hi figuraven Danielle Dubroux i Jean Narboni, tots ells vinculats a la revista, mostrava la vida del poble palestí, aliè a

la tirania de la veu *en off*, determinada pel context geogràfic, social i històric, atorgant la paraula a refugiats del Líban, europeus progressistes, etc. *Laisse béton*, 1984, el seu desembarcament en la ficció, és un relat exempt de les trampes del realisme. Visualitza l'evasió de dos joveçans somniadors, atrets per una ciutat mítica, en què es confronta la il·lusió i la realitat, una singular mirada que engalza tendresa continguda, humor desencantat. A *L'affaire Marcorelles*, 2000, canvia de gènere i de registre. El protagonista, François Marcorelles, és un vell lluitador del maig del 68, avui magistrat, futur president de l'associació de jutges, ben casat, bon pare de família (dos cadells adolescents) i propietari d'una segona residència sense temps de visitar-la. És un idealista consagrat al seu treball. La seva tranquil·la existència es trastoca, abordat en un cinema per un desconegut, convertit en un politcadàver. Els seus somnis feliços es converteixen en recurrents malsomnis. Es converteix en la diana d'un embolic majúscul, perseguit per un misser sense escrúpols i biliós, i involucrat en el foc creuat de la corrupció i ficat en una xarxa de proxenetes polonesos. Una frase del film, en exerg, ens remet a l'entramat clouzotià de *Las diabólicas*: "Tots som culpables i jo més que els altres." Le Péron satisfà una sàtira de la societat francesa, amic de la ironia, pel que fa a la política, i de l'aclucada d'ull cinèfila (per exemple *El fantasma de la ópera* com a *leitmotiv*), avalua un





## ...Garde à vue i Les diaboliques

posada en escena dotada de gust en l'enquadrament i d'agilitat narrativa, amant de la intertextualitat i de la segona lectura. I tot plegat ben servit i comprès pels seus intèrprets principals, Jean-Pierre Léaud, Irène Jacob i Mathieu Amalric...

### Garde à vue

Amb el tercer film, *Garde à vue*, 1981, Claude Miller, assistent de Jean-Luc Godard i François Truffaut, s'allunya de l'empremta del seus anteriors llargmetratges, la sensible *La mejor manera de andar*, 1975, i la desesperançada, abrasiva *Dites-lui que je l'aime* 1977, menys tradicionals, menys convencionals de temàtica i resolució, que aquest sòlid, convincent i ben lubricat policíac, que confirma el talent estructural i la finesa de traç del cineasta. És un *thriller* edificat sobre un interrogant: ¿és Jérôme Martinand (Michel Serrault) culpable? Reposa en el cos a cos, vistós i esplèndid, entre dos intèrprets excel·lents, l'esmentat Michel Serrault i el rocós Lino Ventura, que fa d'inspector Antoine Gallien. Un duel actoral excepcional que evita tant el *cabotinage* com la *performance* cridanera, i ben acompanyats per Romy Schneider i Guy Marchand. Amb aquesta basa a favor seu, Miller, amb el suport d'un guió sense fissures, amb una realització rigorosa, obté un film que es distingeix nitidament de la producció comercial a l'ús. Assumeix a fons les regles del gènere, però n'evita les convencions i en supera les trampes més evidents. La història atrapa ben aviat l'espectador. Tot passa en una nit, la de Sant Silvestre, en el *huis-clos* d'una comissaria. Gallien, transparent, divorciat tres vegades, convoca el notari Marrinaud, opac, casat i sense fills, notable local, amb l'objectiu d'aclarir determinats punts d'un afer tèrbol, del qual el juriconsult n'és el principal testimoni: l'assassinat i violació de dues adolescents. L'interrogatori es prolonga i canvia el seu estatut, de testimoni es converteix en sospitós. Noves pro-



ves l'incriminen, encara que són insuficients. Només l'endemà coneixerem la veritat i les seves inconfortables aparències. Rere el ping-pong dialèctic es descobreix una existència destruïda, una parella gangrenada, una esposa que odia el marit i un marit que encara estima la dona. És el fonamental, després del *canavas* de la intriga i de l'enquesta policial, el descens als inferns de la vida de províncies, habitada per gent enquistades en passions neuròtiques i en la mesquinesa. Un relat governat per la negror i el pessimisme. Un film que és beneficiària de la suma de talents actors, de poderosa personalitat, que reprèn obsessions del cineasta desvetlades a *Dites-lui que je l'aime*, la depurada posada en escena i elegància visual del qual són un plaer per a la intel·ligència.

### Las diabólicas

Tant *Las diabólicas*, 1955, com *El salario del miedo*, 1952, avaluadores de la popularitat comercial i de l'eco internacional de H.G. Clouzot, varen projectar, en canvi, una imatge equívoca del cineasta. A *El cuervo*, 1945, o a *En legítima defensa*, 1947, l'ús de procediments del film criminal s'encaminen a la seva abolició, o, pel cap baix, a la seva restrictiva regulació. Així la recerca/descoberta del culpable no és determinant en la disposició del relat. *Las diabólicas*, tanmateix, assumeix oberta-

ment els paràmetres genèrics. A la seva obra, ningú no és absolutament innocent, tots els actants tenen un percentatge de culpabilitat. Amb tot, el seu comentari sobre la maldat esdevé més estereotipat que enganxós, abans autocontemplatiu que no reflexiu, la qual cosa li permet exercir el seu sadisme de demiürg. Desenvolupa un univers plomós, de cels grisos, aigües obscures, sentiments interessats i petites misèries. Tot molt Boileau-Narcejac.

Es construeix sobre la idea d'un crim perfecte..., rebaixat per la praxi. Un assassinat maquilla un altre afer: un triangle carnal. En primera instància, Nicole (Simone Signoret) i Christine (Vera Clouzot) pacten la mort de Michel (Paul Meurisse), amant d'aquella i marit d'aquesta. Ara bé, el segment conclusiu reinverteix el plantejament: els dos amants pretenen desfer-se de l'esposa que molesta, fent brillar el clàssic numeret de l'embogiment del factor dèbil. Nua de l'artificiositat pel pas del temps i corcada per l'ociós efectisme, una acadèmic Clouzot es perd entre macilentes metàfores i evidents simbolismes. Allò més remarcable d'aquesta barreja de terror i de *thriller*, des suspens horripí, resideix en la lúgubre iconografia de l'aïllat institut, d'arrel gòtica, la mirada tèrbola i perversa estenent-se sobre la província francesa, alguns plans desassossegadors del cos perdut dins la piscina i poc més, ja que en la narració hi prevalen els cops d'efecte i els detalls macabres exempts del calfred requerit. ■



Apunts a  
contrallum

## La lluita diària contra la droga

J.C. Romaguera

La trajectòria de Bertrand Tavernier com a cineasta posa de manifest una clara intenció de fugir de l'etiquetació categòrica, ja que un simple repàs a la seva filmografia, ens descobreix una vessant lligada al gènere documental i una altra vinculada al gènere de ficció, dins la qual, també hi podem trobar dues tendències, una més atenta a la reconstrucció històrica i una altra més centrada en la realitat contemporània, i que si bé, en un principi semblen distanciades, finalment acaben establint concomitàncies prou coherents. Tot junt fa que Bertrand Tavernier s'allunyi de l'anomenada "política dels autors", tan arrelada dins la crítica cinematogràfica francesa, i sobretot que sigui ignorat per *Cahiers du Cinéma*, publicació que segurament encara no li hagi perdonat que en la seva etapa de crític fos capaç de col·laborar alhora en el cèlebres quaderns grocs i la seva rival *Positif*. Des de l'any 1973, quan dirigí *El relojero de Saint-Paul* (*L'horloger de Saint-Paul*), fins aleshores, quan ja porta a l'esquena divuit llargmetratges de ficció i una trajectòria, menor, com a documentalista, aquest cineasta francès roman inclassificable, la qual cosa no significa que renunciï a un determinat rigor estètic o a unes determinades constants temàtiques.

Dins allò que podríem catalogar com una tendència a retratar la realitat contemporània, i en la qual hi podríem incloure pel·lícules com *La carnaza* (*L'appât*, 1995) o *Hoy empieza todo* (*Ça commence aujourd'hui*, 1999), hi trobem un film com *Ley-627* (*L-627*, 1992) que alhora suposa una incursió molt personal dins el cinema *polar* francès, i concretament sota l'ombra d'un cineasta com Jean-Pierre Melville, de qui Bertrand Tavernier fou ajudant de direcció. Més enllà de la visió nocturna d'un París, recorregut per llargs tràvelings i ambientat per una, desafortunada, música jazzística, que té molt poc de ciutat de l'amor i sí molt de barris marginals i decadents, del director de *Le samurai* recupera la tipologia d'un personatge solitari, taciturn i que desenvolupa la seva activitat, en aquest cas, inspector d'estupefaents, sota un estricte codi ètic i unes conviccions personals que el fan



diferent a la resta, de la mateixa manera que els gàngsters de Melville són diferents a la resta dels que pul·lulen pel cinema negre. Així, doncs, l'inspector Lucien Marquet, més conegut com Lulu, ha de veure com els seus caps tan sols busquen complir amb els mínims requisits que exigeix la feina i traslladar a la realitat les directrius marcades per un Ministeri de l'Interior, massa atent a les estadístiques que són, al cap i a la fi, l'única cosa que políticament ven. En

aquest sentit, el protagonista de *Ley-627* no es troba tan lluny d'altres personatges de la filmografia de Tavernier, com el professor Daniel o el capità Conan, caracteritzats pel seu enfrontament amb les institucions polítiques o militars, sempre massa distanciades de la pròpia realitat com per conèixer les autèntiques causes dels problemes, ja sigui la reinserció social dels soldats, ja sigui la manca de suport per una escola infantil d'un barri marginal.



D'aquesta manera, Tavernier retrata el dia a dia de la vida d'un policia, des dels seus enfrontaments amb els seus caps a la llarga espera per atrapar un camell passant pels moments més quotidians i per les seves relacions personals...

ra de confeccionar una història de ficció, però que posa de manifest l'esmentada vessant documentalista de Tavernier.

De la mateixa manera que aquelles pel·lícules que impliquen una reconstrucció històrica, sempre fan palesa una clara intenció per atendre els aspectes rutinaris i quotidians de la vida d'uns protagonistes gairebé anònims dins la magnitud dels grans esdeveniments, la qual cosa podríem considerar, llavors, com una reconstrucció realista de la rebotiga de la Història, en aquelles pel·lícules de Tavernier en què la mirada es dirigeix cap a l'actualitat també s'opera de la mateixa manera, configurant així històries de ficció que es caracteritzen per la seva autenticitat a l'hora de retratar ambients o confeccionar personatges, per la seva proximitat a l'hora d'exposar les històries. Un realisme, aquest, que es deriva, no ja per la precisió amb la qual estan descrits els personatges principals i el secundaris i la manera com es relacionen, sinó per una posada en escena que no maquilla sinó que capta la realitat en brut i per una estructura, que demostra qual-sevol desinterès per l'elaboració d'una intriga, establint una línia d'acció predeterminada, sinó que es nodreix del caòtic i imprevisible món que habita el seu protagonista.

La càmera, contínuament mòbil, a la manera dels reporters, però sense la tendència a la morbositat i la truculència a la qual ens acostuma la televisió, segueix Lulu, deixant que sigui aquest qui vagi confeccionant una pel·lícula oberta, erràtica i inesperada pel que fa a la seva resolució. D'aquesta manera, Tavernier retrata el dia a dia de la vida d'un policia, des dels seus enfrontaments amb els seus caps a la llarga espera per atrapar un camell passant pels moments més quotidians i per les seves relacions personals, traçades a través de tres històries, d'amor i amistat, amb tres dones: la seva comprensible esposa, la impetuosa companya de brigada i la bondadosa prostituta. Tot junt serveix al cineasta francès per elaborar una pel·lícula compromesa amb la realitat social, que barreja la crònica negra amb el testimoni documental, i que descobreix a l'espectador les misèries que envolten el món del narcotràfic i dels toxicòmans, tan pel que fa a una com a altra banda de la llei. ■

Lulu, per tant, esdevé un vehicle a través del qual el cineasta pot desenvolupar la seva mirada crítica, la seva voluntat de denúncia, envers l'actitud de les institucions públiques i els infructuosos exercicis burocràtics. Precisament de la indignació i la ràbia sorgides després d'una sèrie de converses que Tavernier mateix mantingué amb Michel Alexandre, un detectiu especialitzat en la lluita contra la droga i que li explicà com funcionava tot aquell món i li descobrí

les pèssimes condicions en què havia de treballar la Divisió de la Policia Judicial, va néixer la idea de fer una pel·lícula sobre aquells ambients i els personatges que l'habitaven —al marge de l'especial motivació que sentia Tavernier per haver viscut el problema de prop amb el seu fill Nils—. Les coincidències, a més, feren que Michel Alexandre hagués filmat amb una càmera de vídeo tot allò que veia, la qual cosa suposa un material de primera mà molt valuós pel cineasta alho-



# Les pel·lícules del mes de gener

*A les 18.00 hores*

**Sessió especial**



## 4 DE GENER

### Casablanca (1942-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1942  
 Títol original: *Casablanca*  
 Producció: Warner  
 Director: Michael Curtiz  
 Guió: Julius J. Epstein i Philip G. Epstein  
 Fotografia: Arthur Edeson  
 Música: Max Steiner  
 Muntatge: Owen Marks  
 Intèrprets: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains



## *Cicle Cinema policíac francès* (amb la col·laboració de L'Alliance Française)



## 5 DE GENER

### Garde à Vue (1981-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1981  
 Títol original: *Garde à Vue*  
 Producció: Films Ariane i TF1 Films Production  
 Director: Claude Miller  
 Guió: Claude Millar i Jean Herman  
 Fotografia: Bruno Nuytten  
 Música: Georges Delerue  
 Muntatge: Albert Jurgenson  
 Intèrprets: Elsa Lunghini, Guy Marchand, Jean-Claude Penchenat, Lino Ventura, Romy Schneider

## 19 DE GENER

### Le poulpe (1998-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1998  
 Títol original: *Le poulpe*  
 Producció: Charles Gassot  
 Director: Guillaume Nicloux  
 Guió: Guillaume Nicloux i Jean-Bernard Pouy  
 Fotografia: Pascal Genesseaux  
 Música: Alexander Balanescu i Laconic  
 Muntatge: Stéphane Pereira  
 Intèrprets: Jean-Pierre Darroussin, Clotilde Courau, Stéphane Boucher, Julie Delarme

## 12 DE GENER

### Inspecteur Lavardin (1986-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1986  
 Títol original: *Inspecteur Lavardin*  
 Producció: Marin Karmitz  
 Director: Claude Chabrol  
 Guió: Claude Chabrol i Dominique Roulet  
 Fotografia: Jean Rabier  
 Música: Matthieu Chabrol  
 Muntatge: Monique Fardoulis  
 Intèrprets: Jean Poiret, Jean-Claude Brialy, Bernadette Lafont, Jean-Luc Bideau

## 26 DE GENER

### Les marchands de sable (2000-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 2000  
 Títol original: *Les marchands de sable*  
 Producció: Philippe Martin  
 Director: Pierre Salvadori  
 Guió: Pierre Salvadori i Nicolas Saada  
 Fotografia: Gilles Henry  
 Música: Camille Bazbaz  
 Muntatge: Isabelle Devinck  
 Intèrprets: Mathieu Demy, Marina Golovine, Serge Riaboukine, Patrick Lizana



# Les pel·lícules del mes de gener

*A les 20.00 hores*

## *Cicle Cinema policíac francès* (amb la col·laboració de L'Alliance Française)

### 4 DE GENER

#### Les diaboliques (1953-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1953  
 Títol original: *Les diaboliques*  
 Producció: Henri-Georges Clouzot  
 Director: Henri Georges Clouzot  
 Guió: Henri-Georges Clouzot  
 Fotografia: Armand Thirard  
 Música: Georges Van Parys  
 Muntatge: Madeleine Gug  
 Intèrprets: Vera Clouzot, Simona Signoret, Charles Vanel i Paul Meurisse



### 5 DE GENER

#### Vivement dimanche (1983-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1983  
 Títol original: *Les diaboliques*  
 Producció: Armand Barbault  
 Director: François Truffaut  
 Guió: François Truffaut i Jean Aurel i Suzanne Schiffman  
 Fotografia: Néstor Almendros  
 Música: Georges Delerue  
 Muntatge: Martine Barraqué  
 Intèrprets: Fanny Ardant, Jean-Louis Trintignant, Jean-Pierre Kalfon, Philippe Laudenbach

### 19 DE GENER

#### L'affaire Marcorelle (2000-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 2000  
 Títol original: *L'affaire Marcorelle*  
 Producció: Vincent Roget  
 Director: Serge Le Péron  
 Guió: Serge Le Péron  
 Fotografia: Ivan Kozelka  
 Música: Antoine Duhamel  
 Muntatge: Janice Jones  
 Intèrprets: Jean-Pierre Léaud, Irène Jacob, Mathieu Amalric, Philippe Khorsand

### 12 DE GENER

#### L. 627 (1991-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1991  
 Títol original: *L. 627*  
 Producció: Little Bear Productions i Les Films Alain Sarde  
 Director: Bertrand Tavernier  
 Guió: Bertrand Tavernier i Michel Alexandre  
 Fotografia: Alain Choquart  
 Música: Philippe Sarde  
 Muntatge: Ariane Boeglin  
 Intèrprets: Didier Bezace, Jean-Paul Comart, Charlotte Kady, Jean-Roger Milo

### 26 DE GENER

#### Scènes de crimes (2000-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 2000  
 Títol original: *Scènes de crimes*  
 Producció: Éric Nèvé  
 Director: Frédéric Schoendoerffer  
 Guió: Frédéric Schoendoerffer  
 Fotografia: Jean-Pierre Sauvaire  
 Música: Bruno Coulais  
 Muntatge: Dominique Mazzoleni  
 Intèrprets: Charles Berling, André Dussollier, Ludovic Schoendoerffer, Pierre Mottet







18 ESTACIONS MULTIMÈDIA MEGAEQUIPADES,

PREPARA'T PER ATRAPAR-NE UNA!

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

CIBERESPÀI  
jove

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

B A L E A R S  
jove

Fundació  
"SA NOSTRA"