

Núm. 116
Octubre
2005



TEMPS MODERNS

Cicle cinema nord-americà

Donostia 2005

PAPERS
DE
CINEMA

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

| | | | | | |
|--|----------------|---|----------------|---|----------------|
| Editorial | 3 | Escenes neorealistes | 14 a 24 | Notes impertinents (6). | |
| Sintonies del (segon) prime time | | per Gabriel Genovart | | El Temps moderns de sempre | |
| per Joan Estrany | 4 | I Congreso Internacional de Música de Cine "Ciudad de Úbeda" | | per Antoni Serra | 38 i 39 |
| Coppola i Lucas, el somni de la Zoetrope. El nou cine nord-americà (II) | | per Házael González | 25 | Boirines del passat | |
| per Xavier Jiménez | 5 i 6 | Bandes de so. Estiu 2005: passant-ho bé | | per Fernando Lara | 40 |
| Crònica de cine | | per Házael González | 26 | Miratges | |
| per Martí Martorell | 7 a 9 | Els viatges de Temps Moderns | | per Guillem Fiol | 41 i 42 |
| Jesse James i la rebel·lió | | per Miquel Pasqual | 27 i 28 | Apunts a contrallum. Tothom és culpable fins que es demostrï el contrari | |
| per Joan Ferrer | 10 i 11 | Les expectatives més honestes | | per J.C. Romaguera | 43 |
| L'escenari de Ilauna. El discurs del mètode (Grönholm) | | per Pere Antoni Pons | 29 a 31 | Homenatges | 44 i 45 |
| per Francesc M. Rotger | 12 | Donostia 2005. Sempre ens quedarà Woody Allen | | Cinema a "SA NOSTRA" Les pel·lícules del mes d'octubre | 46 i 47 |
| Princesas: entre tòpics i misèries | | per Iñaki Revesado | 32 a 37 | | |
| per Joan Obrador | 13 | | | | |

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Octubre 2005. Núm. 116

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

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

Gràfiques 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, Formentera, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

CINEMA SENSE PANTALLES

La televisió depèn fatalment del sistema publicitari, que la posa a mans del poder econòmic i dels seus interessos, rarament coincidents amb els de la majoria de ciutadans.

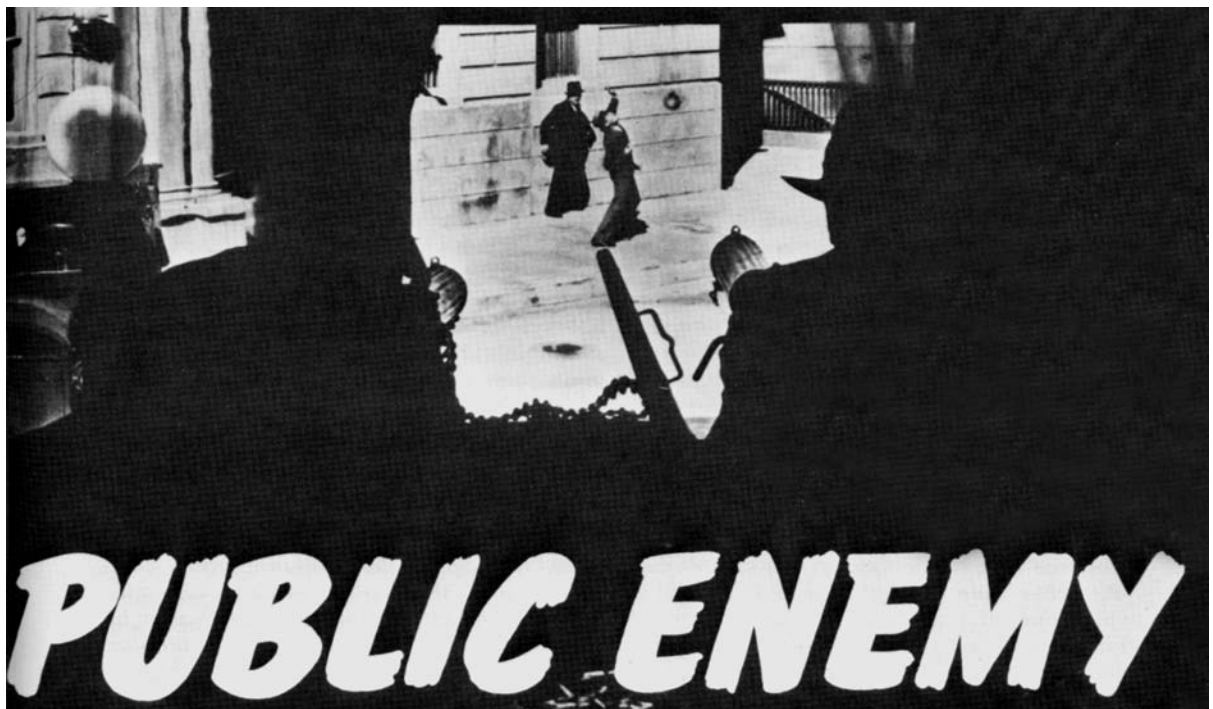
Norberto Bobbio

La història és sotmesa a la subjectivitat interpretativa marcada bàsicament pels criteris ideològics, però no ho és tant quan incorpora xifres, tot i que aquestes també puguin venir condicionades per diferents esdeveniments. Tot és interpretable però les xifres, insistim, mostren tendències. L'Informe social i econòmic de l'any 2004, presentat aquest mes passat i editat pel Centre de Recerca Econòmica, dedica un apartat al cinema, tractat com una indústria cultural; correcte i lloable.

En aquest apartat es destaca el tancament al llarg de l'exercici passat de tres sales a Palma (Rialto, Hispania i Lumière), quatre a la part forana de Mallorca (Juva de Capdepera, Auditori de Felanitx, Novedades d'Inca i Capitol de Pollença) i una més a Ciutadella, el Cinema 17 de gener. Aquestes són dades importants i que reflecteixen un dèficit creixent pel que fa a l'oferta de cinema, contràriament al que pot fer pensar l'obertura de nous macrocentres de projecció. De fet, les 110 pantalles per a cada milió d'habitants que

tenien les illes Balears i Pitiüses és un índex que va fer passar el nostre petit país del primer al setè lloc a final de 2004 dins el context territorial espanyol. Una capacitat de 20.224 butaques representa un nombre de 4.880 menys que el desembre de 2003. Dades més que fiables, totes elles, pel rigor que segueixen els processos de recerca que segueix el CRE.

Aquesta és la història recent del cinema a Mallorca, amb una tintada tirant a dramàtica. És cert que també el sector del cinema evoluciona i que ja no només les sales comercials són les difusores de tota quanta producció hi ha. Entendre però que els diferents canals televisius, analògics o digitals, són una alternativa vàlida per acostar el cinema a l'espectador és atorgar-li una condició excessivament trivial, al nivell de GH o quelcom semblant, perquè és evidentment que només el cinema consumible per les masses hi té cabuda, mentre que aquell altre cinema amb altres pretensions queda irremeiablement arraconat.





Sintonies del (segon) *prime time*

Joan Estrany

Què tenen en comú les melodies de *Gone with the Wind*, *Breakfast at Tiffany's*, *La Clave* i la *Marxa de les Titelles Mortes* de Gounod? Totes quatre encadenen un fil de *cuéntames musicals*, de sintonies televisives que formen ja part de la fal·lera cinèfila. En Garcí enguany fa nou anys que repeteix allò de *Con todos ustedes...* i no el *¿Cómo están ustedes?* que tant s'usen als nostres *prime time*.

Fins ara sempre en dilluns i, d'ençà que arribaren els socialistes, en dimarts.

Per desgràcia o per sort la televisió s'ha convertit en un exercici permanent de metatelevisió i un no sap si el Garcí del Buenafuente s'inspira en el Garcí de Cruz i Raya o si per contra és el de Florentino Fernández el que encetà el fil... La qüestió és que molt probablement cap d'ells parteix del personatge real. El director madrileny, que potser no mata darrera la càmera, sí que ha demostrat ser un gran comunicador quan és ell qui surt a la pantalla, encara que sigui a la petita. En nou anys ha aconseguit aguantar una tertúlia cinematogràfica pensada expressament pel centenari i que aviat podrà proclamar, amb tota justícia, allò

I quan sona la Marxa de les Titelles Mortes, saps que aquell home gras i pelat, en Hitchcock li diuen, traurà el perfil de l'ombra i tu de bon grat acceptaràs la seva invitació d'anar a fer nones (...) intentes debades defugir els diàlegs de la saleta, el teu passar pena et fa explorar la geografia del matalàs, allà on no arriben les paraules.

de fa deu anys que tinc cent anys.

Hi ha un cinema que setmanalment neix, sura, mor i es descompon a un plató de TVE. Si l'invent del cinematògraf va merèixer un centenari, la cultura cinematogràfica dels noranta al nostre país empenyora també quelcom a *Què grande es el cine?* Marías, Lamet, Torres Dulce, Giménez Rico, De Cuenca, Pérez Aranda... i de poc ençà l'erudició del defenestrat Sánchez Dragó, una altra perla de fira en mans de caricaturistes. Més enllà de la fumarada i la màscara, un dia uns i un dia uns altres ens ensenyen a retrobar la pipa, la de Marías o la de Balbín, camuflada entre l'*atrezzo* propi d'una pipa.

Retrets en trobareu a voler: que si els doblatges ferests, que si talls publicitaris, que si sabem les copes d'Europa d'en Gento de memòria, que si quin espai més masculista- a can Garcí hi ha més dones que a *Temps Moderns*. ¿Costa tant admetre que la fórmula del cine fòrum ha funcionat?

Una conversa espontània, improvisada, en què les enrumiades explicacions s'acompassen com un àlbum d'escenes,

una concatenació de la repetició de les millors jugades, com si les imatges servissin de veu en *off* subtil a la pregnància transferida a la paraula. Tothom diu la seva i quan un no s'ho espera sona per enèsima vegada Moon River i els segueixen parlant, o fan com si seguisin parlant, tant me fa.

* * *

I quan acabes de sopar sona pel Radiola de vuit regletes la música de *Lo que el viento se llevó* i saps que aviat te n'hauràs d'anar a dormir.

I quan sona la *Marxa de les Titelles Mortes*, saps que aquell home gras i pelat, en Hitchcock li diuen, traurà el perfil de l'ombra i tu de bon grat acceptaràs la seva invitació d'anar a fer nones.

I quan la sintonia del *Jueves Cine* a mitjan setmana, et trasbalsa perquè t'has quedat sense saber com ha acabat aquell melodrama parisenc per exigències del guió —*Prime time: Time to go to bed*. I més a més la son no arriba, intentes debades defugir els diàlegs de la saleta, el teu passar pena et fa explorar la geografia del matalàs, allà on no arriben les paraules.

Els quadrants del llençol s'amollen, els peus a la intempèrie, tu i la flaçada barallats, les orelles et fiblen... S'apropra parsimoniosa, de puntes, la melodia de *La Clave*. El fos en negre, els encadenats i tota la gamma de grisos del Radiola refractats a la paret de la cambra... *La Clave* entre per sota la porta, esmorteïda serpenteja per la moqueta (els peus a lloure cerquen a corre-cuita un calcetí de flassada). La llum s'encén, et cega i aquella esfereïdora especulació amb espardenyas d'hivern, et descompon quatre pèls al clotell.

Ara ja saps qui és el *conco* de la cançó de bressol, aquell barbut de la pipa, en Balbín i la seva tenebrosa marxa que t'ha desfet la tapamenta... Les sintonies del *prime time* són una segona cançó de bressol, sovint un *noninó* tenebrós que neutralitza el primer, sacseja enllòc d'engronsar. El segon *prime time*, la invenció d'un segon tabú. Com deia Marcel·lo fa poc en una 'pel·lícula del Garcí': "quan era petit mai volia anar a dormir, sempre tenia la sensació que tot just en aquell moment arribava el millor". Titó. 🎬





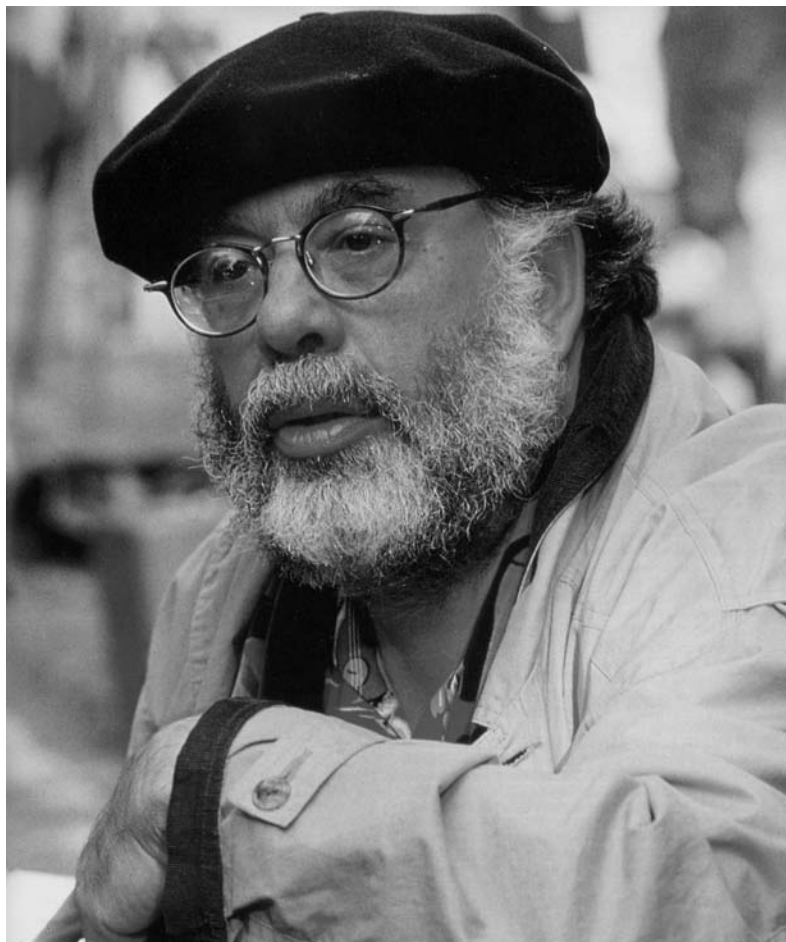
Coppola i Lucas, el somni de la *Zoetrope*. El nou cine nord-americà (II)

Havier Jiménez

Ashby, Cassavettes, Allen, Bogdanovich, o altres com Altman, Penn, Malick, Peckinpah o Hellman podrien servir com exemples contemporanis de l'època per explicar el fenomen de la transformació del cinema nord-americà al principi dels 70; però la situació de les *majors* cinematogràfiques necessitava, a més de qualitat artística, èxits a la taquilla per intentar treure el vaixell enfonsat que era Hollywood d'una dinàmica que ja s'arrossegava des de feia pràcticament 20 anys.

L'estrena en un espai molt curt de temps de dos films com *Bonnie & Clyde* (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn; 1967) i *Easy rider* (*Easy rider*, Dennis Hopper; 1969) va proporcionar, en aquests casos a la Warner Bros, unes elevades recaptacions a la taquilla tenint en compte els seus pressuposts. Altres condicionaments cabdals de l'època varen ser l'arribada com a cap de producció a la Paramount Pictures de Robert Evans¹, que va desenvolupar la seva tasca entre els anys 1966 i 1974 i l'estrena al 1970 de *Love story* (*Love story*, Arthur Miller, 1970), un melodrama que va aconseguir el retorn del públic en massa a les sales cinematogràfiques, i el primer èxit rotund –en aquest cas de la Paramount Pictures– d'una dècada que començava a donar les seves primeres passes.

Aquest *renaixement cinematogràfic* que s'il·luminava a l'horitzó de Hollywood va tenir en l'encontre dels dos cineastes que donen títol a l'encapçalament de l'article, Francis Ford Coppola i George Lucas el seu moment d'inflexió. Amb base universitària, mateixos interessos i preocupacions artístiques, conjunyen alhora la possibilitat d'aconseguir èxits a taquilla amb qualitat cinematogràfica. Coppola i Lucas decideixen fundar, en un acord sense precedents entre dos directors de cinema, la seva pròpia productora independent de l'engranatge de Hollywood amb el nom d'*American Zoetrope*² un 12 de desembre de 1969 a la ciutat de San Francisco. Gràcies als acords aconseguits amb la Warner Bros –productora dels dos últims llargmetratges de Coppola– aquesta corporació es farà càrrec dels pressuposts dels primers set projectes que presenten, i on, a més dels dos fundadors, entren a formar part d'*American Zoetrope* gent com Randall Kleiser (futur director del musical *Grease*, 1975), John Milius (guionista



Francis Ford Coppola i George Lucas (...). Amb base universitària, mateixos interessos i preocupacions artístiques, conjunyen alhora la possibilitat d'aconseguir èxits a taquilla amb qualitat cinematogràfica.

d'*Apocalypse now* i director de films posteriors com *Conan the barbarian*, 1983 o *Flight of the Intruder*, 1991) o Walter Murch (muntador de Coppola i Lucas, entre altres). Aquests són els membres més destacats del total del grup que treballava a Zoetrope, procedents tots de les universitats d'UCLA i l'USC, on varen cursar els seus estudis cinematogràfics tant en Coppola com en Lucas.

L'encontre dels dos directors serà crucial per a les seves trajectòries, però molt breu en el marc temporal. Si la inauguració de l'*American Zoetrope* es produeix el

1969, només tres anys després es consumeix la separació personal de tots dos, encara que la professional tindrà una represa més endavant. Coppola representava el paper de cap, de líder del grup mentre que Lucas i els altres el seguien en una cursa que començarà amb el rodatge de *The rain people* (*Lluvia sobre mi corazón*, Francis Ford Coppola; 1969), una mena de *road-movie* en què la història gira entorn a una dona casada que decideix escapar-se de casa, embarassada, i que pel camí recull a un autoestopista interpretat per James Caan, encontre que desencadenarà un tràgic desenllaç. La desmembració del nucli familiar, en aquest cas un matrimoni³ era el teló de fons mentre que el personatge⁴ interpretat per Caan era un homenatge a la infantesa i a la innocència que la gent perd i que mai més pot recuperar. La recaptació a taquilla no va resultar, però la pel·lícula va gaudir d'una bona crítica i se'n va emportar la Conxa d'Or, el primer premi del Festival de Cine de San Sebastián.

Després d'aquesta primera producció per part de la Zoetrope, començaria la sèrie de rodatges basats en els projectes presentats per Coppola a la Warner, aprovats gràcies als seus baixos costos i apostant per recaptacions que, sense convertint-se en èxits, deixaven una sèrie de guanys importants per poder posar en marxa projectes més ambiciosos. Entre els projectes, a més de l'òpera prima del grup *The rain people* es trobaven els següents guions: *THX 1138* de George Lucas, *The conversation* de Francis Ford Coppola, *Apocalypse now* de John Milius, *Have we seen the elephant* de John Korty, *Vesuvia* de Carroll Ballard i un titulat *Santa Rita* que figura sense autor⁵. Precisament la història de Lucas va ser la primera en posar-se en marxa, gràcies en part al fet que ja gaudia d'una versió curta anterior que va servir a Lucas per aconseguir una beca de llicenciatura a la universitat per poder assistir a un rodatge en els estudis de la Warner, moment del primer encontre amb Coppola.

La complicació de la història futurista que plantejava l'argument va provocar els primers problemes amb la productora gran. El visionat de part del material filmat va ser rebutjat i es varen haver d'introduir una sèrie de canvis per poder acabar-la amb el menys pressupost possible. Les primeres diferències importants entre Coppola i Lucas arribaren en aquest rodatge, posant de manifest les distintes personalitats de cadascun. La finalització del rodatge de *THX 1138* i la seva estrena el març de 1971 va comportar una sèrie de

conseqüències entre els dos fundadors de Zoetrope, que quedaren patents tant a l'hora del rodatge, planificació temporal, relacions amb l'equip de treball, entre altres. La Warner, després dels problemes que va provocar aquesta filmació, retirà el suport econòmic dels projectes esdevinidors, afegint-se a més l'escàs ressò a taquilla que va suposar l'estrena de l'òpera prima de Lucas en els cinemes, aconseguint una recaptació suficient només per no perdre la inversió realitzada. La resta de projectes, excepte *The conversation* i *Apocalypse now* al 1974 i 1979, no s'arribaren a dur a terme.

La situació de Coppola es va girar com un rellotge de sorra, el seu somni que havia començat tan sols tres anys abans es veia sense el suport necessari per tornar a engegar, quan només havia recorregut el primer tram del seu viatge. Serà en aquest moment quan entrarà en escena el personatge del qual hem parlat...

conseqüències entre els dos fundadors de Zoetrope, que quedaren patents tant a l'hora del rodatge, planificació temporal, relacions amb l'equip de treball, entre altres. La Warner, després dels problemes que va provocar aquesta filmació, retirà el suport econòmic dels projectes esdevinidors, afegint-se a més l'escàs ressò a taquilla que va suposar l'estrena de l'òpera prima de Lucas en els cinemes, aconseguint una recaptació suficient només per no perdre la inversió realitzada. La resta de projectes, excepte *The conversation* i *Apocalypse now* al 1974 i 1979, no s'arribaren a dur a terme.

La idea de la pel·lícula s'allunyava en un primer moment del que Coppola havia cercat fins ara. Era una història produïda per una major, i encaminada des

de la seva gestació a aconseguir èxit a la taquilla. Coppola va decidir acceptar l'ofertament per dirigir el futur *The good father* (El padrino, Francis Ford Coppola; 1972) assessorat per en Lucas, ja que aquesta era la darrera opció que quedava per poder enlairar el projecte de Zoetrope, perquè, a més del sou que Coppola pogués rebre per la direcció, també hi havia en joc un prestigi com a director i la possibilitat que el film es pogués convertir en una de les pel·lícules més taquilleres de la temporada.

En aquest moment, entorn del 1972, Coppola començarà la seva etapa més gloriosa com a director cinematogràfic, filmant quatre pel·lícules fins al 1979 que el varen convertir en una llegenda... que començarà amb *The good father*. ■

¹ Actor que va aparèixer en diversos títols menors als finals dels 50 (*Man of a thousand faces*, Joseph Pevney; 1957 o *The best of everything*, Jean Negulesco; 1959) i que posteriorment, a la dècada dels seixanta, gràcies a la seva fama de conqueridor i bones relacions amb directius dels grans estudis va arribar a desenvolupar una carrera com a productor, primer directament per la Paramount Pictures i després treballant de forma independent per la corporació produint films com *Marathon man* o *Cotton club*. Resum de les declaracions del mateix Evans al documental *El noi que va conquerir Hollywood*, dirigit al 2002 per Brett Morgen y Nanette Burstein.

² Després d'un viatge per Alemanya i Dinamarca al 1969, Coppola retrà un homenatge al cinema europeu amb el nom d'*American Zoetrope*, agafant un zoòtrop com a símbol d'il·lusió i fantasia; i de la mateixa forma del que varen fer Bergman, Godard i Truffaut per Europa, ells varen pretendre fer un nou cinema nord-americà, amb noves il·lusions i fantasies. Resum de les declaracions de Coppola al documental *Un llegat de cineastes: Els primers anys d'American Zoetrope*, 2004.

³ En el seu anterior films, Coppola mostrava la incomunicació d'un matrimoni amb el seu fill. El concepte de família no només va ser clau per Coppola, sinó per la dècada dels setanta en general. Amb diferents tractaments en exemples com *Mean streets* (Malas calles, Martin Scorsese; 1973), *The deer hunter* (El cazador, Michael Cimino; 1975) o *Carrie* (Carrie, Brian de Palma; 1976).

⁴ Els dos protagonistes amaguen uns perfils molt semblants als personatges de *This sporting life* (El ingenuo salvaje, Lindsay Anderson; 1963), obra clau del Free Cinema anglès.

⁵ Títols i autors que apareixen en el seu full original al documental *Un llegat de cineastes: Els primers anys d'American Zoetrope*, 2004.

⁶ Corporació multinacional industrial que entrarà dins del món de la comunicació, en aquest cas en el vessant de la cinematografia, comprant els estudis Paramount Pictures al 1966, amb Charles Bluhdorn al cap. Mantindrà el control durant vint-i-dos anys, quan el 1994 vendrà els estudis a un altre multinacional, en aquest cas la Viacom





Crònica de cine

Marti Martorell

EL CINEMA RENOIR

L'any que ve en farà una dècada que la cadena de cinemes Renoir va obrir les sales que hi ha al centre de l'Escorxador de Palma. Per als cinèfils, a la fi arribava el final de la sequera de pel·lícules més alternatives i en versió original, per als més neòfits, es presentava l'oportu-

nitat de descobrir un altre tipus de cinema que fins aleshores no era més que accessible mitjançant el vídeo —i, així i tot, amb un escassetat de títols que fa vergonya pensar-hi— o, en aquells temps, la incipient televisió per satèl·lit, és a dir, ben poca cosa.

Deu anys més tard, els mitjans per poder veure segons quin tipus de cinema

han augmentat gràcies a una televisió per satèl·lit amb una programació ja asentada; la televisió per cable i les edicions en DVD que ja no es limiten als darrers èxits bàsicament de gra producció nord-americana. Però si ens hem fixar en termes de projecció cinematogràfica —l'única manera de veure el cinema en la seva essència—, encara tan sols podem comptar amb les quatre sales del Renoir, després de dos anys en què semblava que el panorama canviaria.

Va ser una il·lusió transitòria: en els tres darrers anys han obert els centres AMC del Festival Park i Ocimax, al començament de la carretera de Vallde-mossa, amb uns inicis esperançadors, perquè hi solia haver gairebé cada setmana una sala reservada per a les versions originals, però desafortunadament no han tingut continuïtat, ja que fa massa mesos que no s'hi programa res que no sigui doblat. De tant en tant, però també doblat, es despenguen a l'Augusta, Porto Pi o Ri-



voli produccions alternatives i documentals, però tan espaciades en el temps que a penes es poden tenir en compte, sense deixar d'esmentar la programació del cicle Anem al Cinema, que es projecta dues vegades a la setmana entre octubre i juliol a les sales de Manacor.

Encara hi he d'afegir un altre punt, independent del tipus de cinema: la manca de professionalitat que hi ha, especialment a les sales ubicades als centres comercials. Com és possible que s'encarreguin de les cabines de projecció persones que tant els faria vendre llepolies al bar? Més d'una vegada hi he trobat imatges desenfocades o que no respecten el format simplement perquè l'encarregat no ha canviat l'obturador de cortina pertinent, uns problemes que no es repetirien tan sovint si la persona que és responsable de les projeccions en fos un professional.

Comptat i debatut: si no hi hagués les sales que hi ha al centre de l'Escorxador, les possibilitats de veure en pantalla un tipus de cinema que no segueix el solc marcat per la comercialitat i la por de sorprendre l'espectador serien molt minses i, per això, un desig de sort perquè puguin continuar moltes dècades més, no tan sols per a ells com a empresa, sinó també nosaltres com a espectadors.

ALGUNES ESTRENES DE L'ESTIU

L'estiu de 2005 ha estat «estrany», en comparació amb el mateix període dels altres anys, perquè s'han estrenat un seguit de pel·lícules que, ja sigui per la temàtica o la forma que presenten, en principi són reservades per a altres èpoques de l'any. Són produccions com la francesa *Les égares (Fugitivos)*, d'André Téchiné; les japoneses *Tasogare Seibei (El ocase del samurai)*, de Yoji Yamada, i *Dare mo shiranai (Nadie sabe)*, de Hirokazu Koreeda; els documentals indoeuropeu *Ayurveda*, de Nalin Pan, i català *Cineastes contra magnats*, de Carles Benpar, o la nord-coreana *Chihwaseon (Ebrio de mujeres y pintura)*, de Kwon-taek Im.

Vull destacar d'aquest grup les dues japoneses. Mentre la primera transcorre en un Japó en transformació durant el segle XIX; *Dare mo shiranai* passa en un barri trist de Tòquio i es basa en un fet real esfereïdor: l'abandonament que fa una mare dels quatre fills que té i que es troben entre els dotze i els cinc anys. *Tasogare Seibei* sembla la versió amb cantanes d'*Unforgiven* de Clint Eastwood, però amb una veu pròpia i un perfilat de personatges que em fan recomanar-la. També és summament aconsellable

la història dels quatre germans abandonats, amb l'avís que convé que se sàpiga que és una història molt crua i amb la qual el director no ha estalviat cap detall ni un, fins al punt que vaig arribar a desitjar que hagués fet servir molt més les el·lipsis. També s'han destacar alguns encerts visuals i narratius dins l'irregular *Chihwaseon*, la biografia del pintor coreà Jang Seung-up, que va revolucionar la pintura tradicional durant el segle XIX, en una Corea que oscil·lava políticament entre ser un protectorat xinès o japonès.

Respecte del cinema de caire més convencional, destaquen les dues adaptacions del còmic que vénen firmades per Christopher Nolan, *Batman Begins*, i Robert Rodríguez, conjuntament amb Frank Miller, *Sin City*. La cinquena pel·lícula produïda per la Warner i basada en el Senyor de Nit es troba a l'alçada de la millor de la sèrie, *Batman Returns*, dirigida per Tim Burton l'any 1992 com a segona part de *Batman*, i deu molt a la sèrie de quatre episodis *Batman: Year One*, deguda al guió de Frank Miller i la ploma de David Mazzucchelli i publicada el 1987. La pel·lícula n'és una adaptació lliure i, per tant, el protagonisme és compartit entre un Bruce Wayne que



Dare mo shiranai.



es transformarà en Batman i el no encara ascendit a capità Jim Gordon.

Sin City, per contra, és la translació directa, i amb una mica de censura —segons el que em va fer veure l'amic i ex-

col·laborador d'aquesta revista, Jaume Salvà— del còmic homònim, també de Frank Miller. *Sin City* es pot qualificar d'excessiva; brutal; però no deixa de ser un experiment interessant en un gènere, el de les adaptacions cinematogràfiques de còmics ara tan de moda, que no sol arriscar gaire i, fins i tot, no pot amagar una manca d'idees i conceptes gairebé total, com eren els casos de *Daredevil*, de Mark Steven Johnson, o *From Hell*, d'Albert i Allen Hughes.

Abans he fet referència a Tim Burton i ara en tornaré a parlar perquè *Charlie and the Chocolate Factory* constueix una de les millors pel·lícules de la darrera època del director d'*Ed Wood* i *Edward Scissorhands*. Burton repeteix les constants a què ens té acostumats (éssers desplaçats de la societat per les «rarses» que tenen; ambients grotescament gòtics; famílies atípiques...) i les envolta d'un humor negre i macabre alhora, en definitiva, un conjunt que, a

més a més, es veu beneficiat per les referències cinematogràfiques de tothora, en què destaquen les de *Bathing Beauty* (*Escuela de sirenas*, George Sidney, 1994) i *2001: A Space Odyssey*.

Quant a *Princesas*, si he de ser prou benigne, diré que simplement és la confirmació que Fernando León de

Aranao torna a fer una pel·lícula de caràcter social totalment previsible. En canvi, si en faig un comentari sense cap trava, afirmaré que les «princeses» i els homes, tots beneïts o dolents, no són més que prototipus mil vegades vistos als telefilms de qualse-

vol cadena a les cinc de l'horabaixa. I, a més, amb una primera escena en què surt despullada la protagonista sense cap justificació... que no havia acabat l'època del *destape*?

Per acabar, un apunt: no deixeu escapar la darrera pel·lícula de Montxo Armendáriz, *Obaba*, de la qual parlarem el mes que ve. 🎬

L'estiu de 2005 ha estat «estrany», en comparació amb el mateix període dels altres anys, perquè s'han estrenat un seguit de pel·lícules que, ja sigui per la temàtica o la forma que presenten, en principi són reservades per a altres èpoques de l'any.



Charlie and the Chocolate Factory.

Joan Ferrer

Gràcies al DVD he pogut gaudir d'una magnífica visió de *Jesse James*, pel·lícula de 1939 amb un primerenc tecnolor, dirigida per Henry King, típic professional de l'època daurada de Hollywood. Quan acabà la pel·lícula, vaig quedar profundament intrigat, i no per les seves virtuts cinematogràfiques o artístiques, que les té i molt

considerables, sinó perquè vaig quedar malmès de veure com ha retrocedit la nostra capacitat de rebel·lió, en aquests gairebé tres quarts de segle que té la pel·lícula. Si avui se projectàs a les sales cinematogràfiques, possiblement gairebé ningú no l'entendria, perquè proposa i conta unes coses que malauradament no pertanyen ja a la consciència col·lectiva del món actual. La pel·lícula acaba amb l'enterrament i posterior descobri-

ment de la làpida de la tomba de Jesse James, el major i de més èxit assaltant de bancs i de trens del seu moment i possiblement de molts altres de la història. La pel·lícula mostra com un lladre, a cop de pistola, pot ésser individualment i socialment més satisfactori que banquers, amos de ferrocarrils, jutges i forces de l'ordre. No és una pel·lícula apta per al conservadorisme que avui regna en el món; perquè actualment, la humanitat, contràriament a Jesse James, ha acceptat, baixant de manera vergonyosa el cap i perdent els principis més elementals, les extorsions dels grans polítics i mercaders.

Amb el que he dit abans no vull suggerir que ara no se puguin fer pel·lícules que mostrin la injustícia d'uns quants i la rebel·lió contra seva d'uns altres, però això vendria filmat d'una manera tan intel·lectual que a les minories que anassin a veure-la no faria altra cosa que

... un lladre, a cop de pistola, pot ésser individualment i socialment més satisfactori que banquers, amos de ferrocarrils, jutges i forces de l'ordre. No és una pel·lícula apta per al conservadorisme que avui regna en el món; perquè actualment, la humanitat (...) ha acceptat, baixant de manera vergonyosa el cap i perdent els principis més elementals, les extorsions dels grans polítics i mercaders.

confirmar les seves creences sense cap resultat pràctic; sense cap capacitat per moure fins al mateix moll de l'os un públic majoritari com ho va fer *Jesse James* al seu temps. Perquè a *Jesse James* no hi ha discurs racional sinó discurs cinematogràfic, que formalment incita intuitivament a aplaudir l'actuació dels germans James, perquè, cap persona condreta i amb un mínim de dignitat, podria actuar d'altra manera. No és un pamflet sinó una obra d'art de gran bellesa; no és una arenga política sinó un drama humà de què no se pot defugir; no és un discurs filosòfic sinó una obra cinematogràfica que confirma la grandesa del cinema que l'ha feta. I per això, aquesta pel·lícula, amb moltes d'altres, és un exemple perfecte que explica per

La venjança de Frank James.





Jesse James.

què el poder polític i social als Estats Units estava tan preocupat per aquest cinema, fins en el punt que no pogueren estar-se'n i crearen la famosa caça de bruixes que, entre altres coses, va contribuir a capgirar Hollywood cap a uns terrenys més acostats al poder.

Aquestes pel·lícules com *Jesse James* són molt interessants des d'un punt de vista social perquè, tenint en compte que l'art cinematogràfic fou aleshores un art popular, podem intuir el canvi radical que ha donat la consciència social mitjana amb aquests darrers tres quarts de segle; passant d'una més o menys soterrada il·lusió per la rebel·lió fins a un conformisme com l'actual que resulta castrant per a qualsevol empresa creativa. S'ha de tenir en compte, per la seva gran significació cultural i social, que les justificacions que dona la pel·lícula per a la rebel·lió dels germans James no són totalment fidedignes a la seva biografia; com a mínim estan lleugerament magnificades. Això significa que els autors volien de forma flagrant donar una imatge dels James com a rebels motivats per les injustícies de l'entorn, més que per la seva pròpia psico-

logia, cosa que magnifica la ferma intenció dels que la feren en denunciar el mal comportament del poder per justificar uns bandolers com els James.

Un any més tard, el 1940, la Fox va fer una altra pel·lícula, com a continuació de *Jesse James*, anomenada *La*

Aquesta segona part està mancada (...) d'aquella força que incitava cap a la rebel·lió contra la injustícia i l'abús de poder; però, en canvi, se centra (...) amb la presa de posició del poble a favor dels rebels; cosa que, no sé aleshores, però dubt que succeís avui dia.

venjança de Frank James, amb els mateixos protagonistes, però dirigida per Fritz Lang. En aquesta se narra la venjança de Frank del seu germà Jesse, que havia estat assassinat per dos dels seus homes de confiança per cobrar la recompensa. Aquesta segona part està mancada del cant èpic pel bandoler de

què gaudia la primera; del frenètic ritme cinematogràfic i també d'aquella força que incitava cap a la rebel·lió contra la injustícia i l'abús de poder; però, en canvi, se centra molt particularment amb l'estudi de la venjança i amb la presa de posició del poble a favor dels rebels; cosa que, no sé aleshores, però dubt que succeís avui dia. Un dels aspectes més interessants d'aquesta segona part, ja que formalment tenen una semblança gairebé mimètica, és el fet de voler ressaltar que, el punt de debilitat dels homes honestos com els James davant la corrupció institucionalitzada, és la seva incapacitat per a la utilització de les males arts; fins i tot davant la lluita a vida o mort. El que queda clar és que aquestes dues pel·lícules formen un cant, que en aquests moments seria impensable, a la rebel·lió; perquè avui, amb un públic sistemàticament seguidor de les consignes del poder li seria pràcticament incomprendible. Un públic que sent tanta adoració pel poder, inclòs el més corrupte, que queda incapacitat per a la més elemental possibilitat de rebel·lió; fins i tot per a la del seu interior, la rebel·lió més alliberadora. 🎬

Francesc M. Rotger

Notable abundància d'espectacles teatrals relacionats amb el cinema, més que de pel·lícules inspirades en peces dramàtiques, a les nostres cartelleres, dins aquests primers moments de la tardor. Sense anar més lluny: la Fira de Teatre de Manacor, tot arribant a la seva edició número deu, haurà obert el seu programa amb la producció catalana *Celebració*, versió escènica del llargmetratge de Thomas Winterberg del mateix títol, exemple emblemàtic de l'anomenat moviment Dogma. Dins aquesta trobada manacorina, d'altres muntatges de ressonàncies cinematogràfiques: *L'Odisea*, dirigida per Pere Fullana a partir del clàssic d'Homer, objecte de diverses adaptacions a la pantalla; el Professor Sorpreses dins *Tintín i els seus amics*, atès que el personatge de Hergé, com és sabut, també ha viscut les seves aventures al cel·luloide; o un *Tío Vania* dels gallecs A Factoria, sense oblidar, però, que igualment aquest text de Txèkhov ha interessat al cinema, per exemple, a *Vania al carrer 42*, excel·lent realització de Louis Malle. A més, l'actriu mallorquina Llum Barrera, convidada a la Fira de Manacor amb el seu espectacle *Àngel*, intervé de manera crec que esplèndida a la nova creació de Fernando León, *Princesas*. A Menorca, les darreries de l'estiu ens han dut *El beso de*

la mujer araña, adaptació per a l'escenari de la novel·la de Manuel Puig; a la qual no només es contenen pel·lícules, sinó que fou portada al cinema per Héctor Babenco.

Gairebé al mateix temps s'estre-

... no només José Luis Garci ha tengut present el centenari de Miguel Mihura, a Ninette; una versió del seu Melocotón en almíbar ha passat, també, per Palma, amb una extraordinària Ana María Vidal, i una altra, Melicotón en almívar, a càrrec d'un grup amateur de Ciutat, Teatre Matinada. Per cert que el protagonista masculí de Ninette, Carlos Hipólito, ho es també de la posada en escena en castellà del Grönholm. Tot encaixa.



Ninette.

nen a Palma la versió original, catalana, d'*El mètode Grönholm*, de Jordi Galceran (Premi Born de Ciutatella fa exactament deu anys, el 1995, per *Paraules encadenades*), i la seva adaptació cinematogràfica, dirigida per Marcelo Piñeyro amb alguns dels millors actors espanyols contemporanis, com Ernesto Alterio, Carmelo Gómez o Adriana Ozores. El *Grön-*

holm ha estat un èxit històric de la nostra escena recent, amb dues posades en escena simultànies, una en català i una altra en castellà. En lògica contrapartida, *El otro lado de la cama*, versió per als escenaris de

la pel·lícula d'Emilio Martínez Lázaro, també ha visitat, no fa gaire, l'Auditori de Palma.

Una altra peça que ha conegut almenys una lectura de cinema és *Un enemic del poble*, d'Henrik Ibsen, que, com a producció de Teatredequè, ha format part de la representació de les Balears a l'edició número vint-i-cinc de la Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga, el setembre; fou traslladada a la pantalla cap al 1977 per George Schaefer, amb Steve McQueen encapçalant el repartiment. D'altra banda, no només José Luis Garci ha tengut present el centenari de Miguel Mihura, a *Ninette*; una versió del seu *Melocotón en almíbar* ha passat, també, per Palma, amb una extraordinària Ana María Vidal, i una altra, *Melicotón en almívar*, a càrrec d'un grup amateur de Ciutat, Teatre Matinada. Per cert que el protagonista masculí de *Ninette*, Carlos Hipólito, ho es també de la posada en escena en castellà del *Grönholm*. Tot encaixa. 🎬

Princesas: entre tòpics i misèries

Joan Obrador

La darrera obra de Fernando León, des de la meua humil opinió, no és una gran pel·lícula. Li manca profunditat ni té cap bri de la genialitat *almodovariana*, això partint de la dada inqüestionable que el gran cineasta actual de la sexualitat humana s'anomena Pedro Almodóvar. Ni tan sols té la sobrietat necessària per plasmar la *realitat real* de l'antic neorealisme italià o la veracitat d'un director com pugui ser Ken Loach, qui és capaç de transformar la vida quotidiana de gent normal en digna de ser contemplada a la gran pantalla. Fernando León sembla estimar-se el cinema fidel a la realitat: *Barrio* (1998) i *Los Lunes al sol* (2002). Sembla que la seva pel·lícula perfecta hauria de ser un retall, tal qual, de la vida dels personatges que l'espectador té a la vista. Ara bé, tots sabem que el cinema és una gran mentida i que, segurament, el més difícil de tot és aconseguir simular la vida tal com és a la gran pantalla. Això és una veritat simple, per una raó evident: el ritme de la vida és lent, desesperadament lent per a la majoria de nosaltres. ¿Qui no veu transcórrer la seva vida amb ansietat, en espera que succeeixi qualque cosa, que no arriba succeir mai? ¿Qui no s'avorreix?

Però no, no vull dir que el darrer film de Fernando León sigui avorrit, el que dic és que el temps de la vida sempre és pausat i que, transformar-ho en espectacle, és summament difícil. El que sí que es pot afirmar és que *Princesas* té un greu problema conceptual: partint d'una estètica propera al cinema realista, ens mostra unes situacions i uns personatges poc creïbles, a més d'uns tòpics gens evidents. Aquesta pel·lícula es fonamenta en un error postmodern: la prostitució és una professió com qualsevol altra. Emperò, és evident que una prostituta no és una treballadora com, per exemple, ho és una jutgessa: una ven el seu saber, l'altra el seu cos. A partir d'aquest error de principi, el film de Fernando León no ha pogut abordar els greus problemes que pateix qualsevol dona que es dediqui a vendre el seu cos. I no em refereixo a les malalties de transmissió sexual, SIDA inclosa, que es poden solucionar simplement amb un poc de neteja. Per exemple, al film no apa-

reix en cap moment, les relacions de dependència, domini i explotació que, tard o d'hora, ha de patir qualsevol prostituta; ni els diferents problemes ètics, socials i econòmics que suposaria la legalització d'aquesta pràctica, tan antiga com la mateixa humanitat.

És més, diria que sota una mirada ingènua, i amb la pretensió de fer una pel·lícula a favor de les prostitutes –les princeses de no sabem quin reialme–, Fernando León ens ha ofert una visió del mercat del sexe completament desvirtuada. No apareix en cap moment la figura del proxeneta i tot fa la impressió que la prostituta és un ésser absolutament independent, lliure i propietària del seu cos. De fet, és com si el reialme de la prostitució nacional fos un territori on la dona viu plenament realitzada en la seva feina. Al costat, es dibuixa un altre reialme del sexe merce-

nari més trist, però no perquè apareguin les màfies internacionals comprant i venent cossos exòtics per tal que masclers espanyols trobin nous plaers; l'únic problema que semblen tenir les prostitutes estrangeres al nostre estat són els papers de residència. És com si aquest director de cine cregués que, si totes les prostitutes estrangeres (externes a la Unió Europea) tinguessin els papers de residència, podrien formar part de l'ideal reialme de la prostitució nacional.

Però, a pesar de tot, hem de desitjar sort a aquest film en la cursa dels Oscar; perquè, tal vegada, el seu director no ha volgut fer una descripció neorealista sobre el drama de la prostitució i només ens ha volgut contar una tendra història d'amistat entre dos éssers molt especials: Caye, una prostituta existencialista i Zuléma, la princesa del Carib, que donà la seva vida per amor al seu fill. ■



Gabriel Genovart

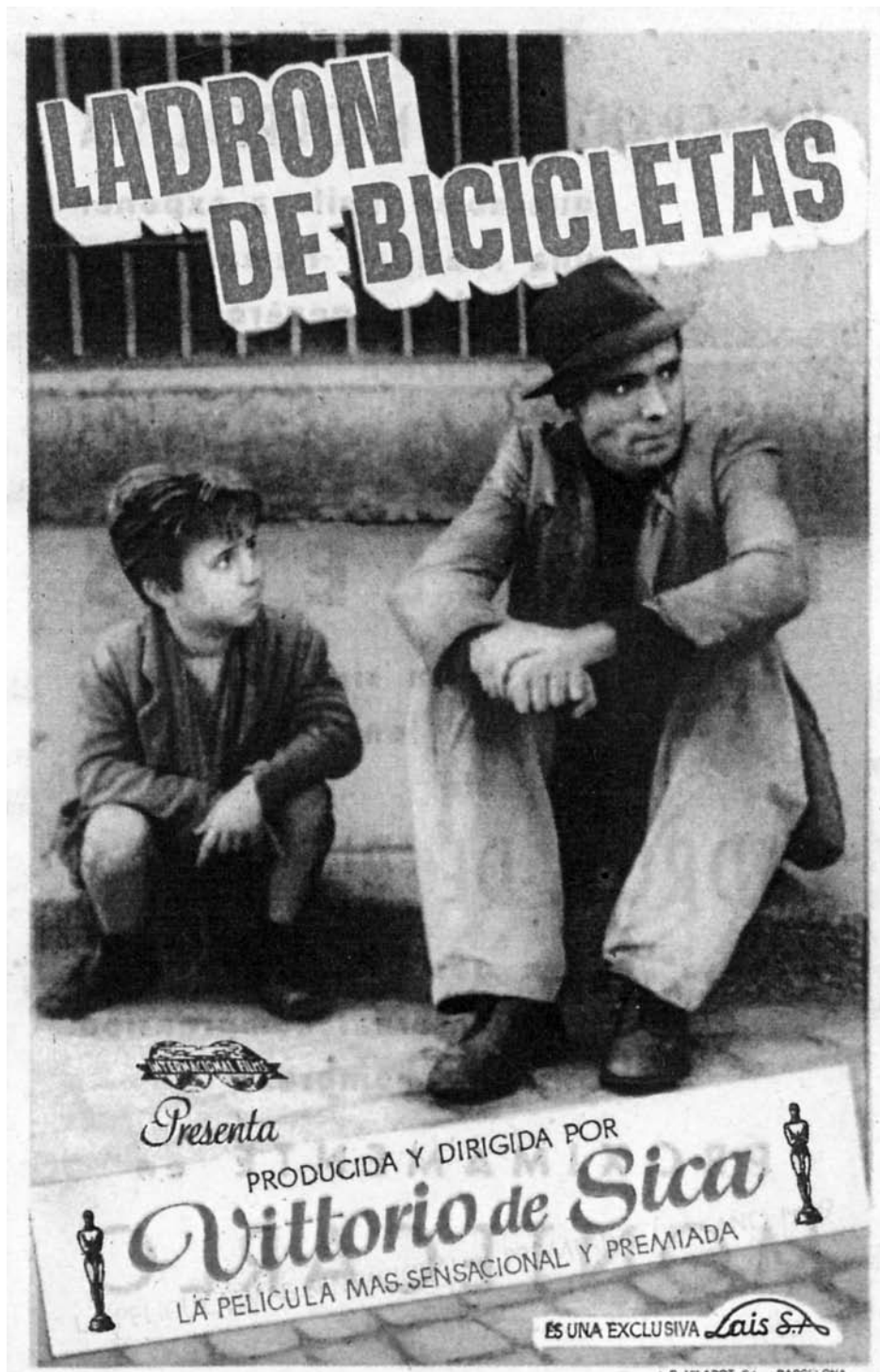
En el meu poble, les pel·lícules del neorealisme italià no solien agradar gaire. La vida diària d'aquell temps de postguerra ja ho era prou neorealista perquè la gent s'engrescàs amb les misèries que determinats directors italians feien desfil·lar llavors per les pantalles. "Per misèries –devien pensar els meus paisans (amb els records encara massa frescs de temps de guerres i de rusca)–, ja ens basten amb les que hem hagut de patir nosaltres"; i, segurament

com els públics de molts altres indrets, preferien amb diferència les pel·lícules que els procuraven somnis i evasions per sobre aquelles que retrataven realitats massa ordinàries i quotidianes. Hitchcock digué en una ocasió que, al contrari d'altres realitzadors que donaven al públic un tros de vida, ell li donava un tros de tortada o de pastís ensucrat; i afegia: "Jo no film mai un tros de vida, perquè això la gent ja ho pot trobar molt bé a casa seva, o al carrer, o fins i tot davant la porta del cine. No té cap necessitat de pagar per veure un tros de vida". Al meu poble preferien també el tros de dolç al tros de vida, i per això *Ladrón de bicicletas*, una realització de Vittorio de Sica de 1948 (que no arribà a Artà fins devers l'any 1953, a la pantalla de l'Oasis Cinema), no va

"Jo no film mai un tros de vida, perquè això la gent ja ho pot trobar molt bé a casa seva, o al carrer, o fins i tot davant la porta del cine. No té cap necessitat de pagar per veure un tros de vida". Al meu poble preferien també el tros de dolç al tros de vida, i per això Ladrón de bicicletas (...) no va agradar quasi a ningú.

agradar quasi a ningú. En aquell temps, pel·lícules com aquestes només agradaven als intel·lectuals. Però aleshores, a Artà, no n'hi havia, d'intel·lectuals; i si n'hi havia algun, no anava al cine.

Ladrón de bicicletas és, sens dubte, una de les grans pel·lícules de la història del setè art; però, en aquell cine i amb aquell públic que el freqüentava, la història d'un pobre obrer italià, un tal Antonio Ricci, a qui robaven una bicicleta mentre anava aferrant per les parets de Roma pasquins de *Gilda*, i després es passava tota la resta de la pel·lícula tractant de trobar, ajudat del seu filllet (i sense tanmateix arribar a aconseguir-ho), aquell bicicle que li havien sostret –i del qual en depenien el seu treball d'afixacartells i la manduca familiar– pels suburbis més sòrdids i miserables d'una ciutat postbèlica i deprimida com era aleshores la capital transalpina, potser feria massa de prop la sensibilitat de bastants d'aquells especta-



dors que solien assistir a les funcions dels dissabtes a vespre en el cine Oasis. Pocs anys enrere, la possibilitat de disposar d'una bicicleta per poder anar fins a les possessions a collir oliva a l'hivern o a collir ametlles a l'estiu, o per desplaçar-se fins als talls de picapedrers que just aleshores començaven a construir –tímidament encara– per la vorera de mar, havia comportat també, per a molts de bergantells artanencs, tants de sacrificis o més que els que havia hagut de passar aquell obrer romà en atur per arribar a tenir el seu bicicle i, amb aquest, la possibilitat d'accedir a una feina humilíssima i a un sou esquifit. Ja em direu si no ho era, neorealista, tot això.

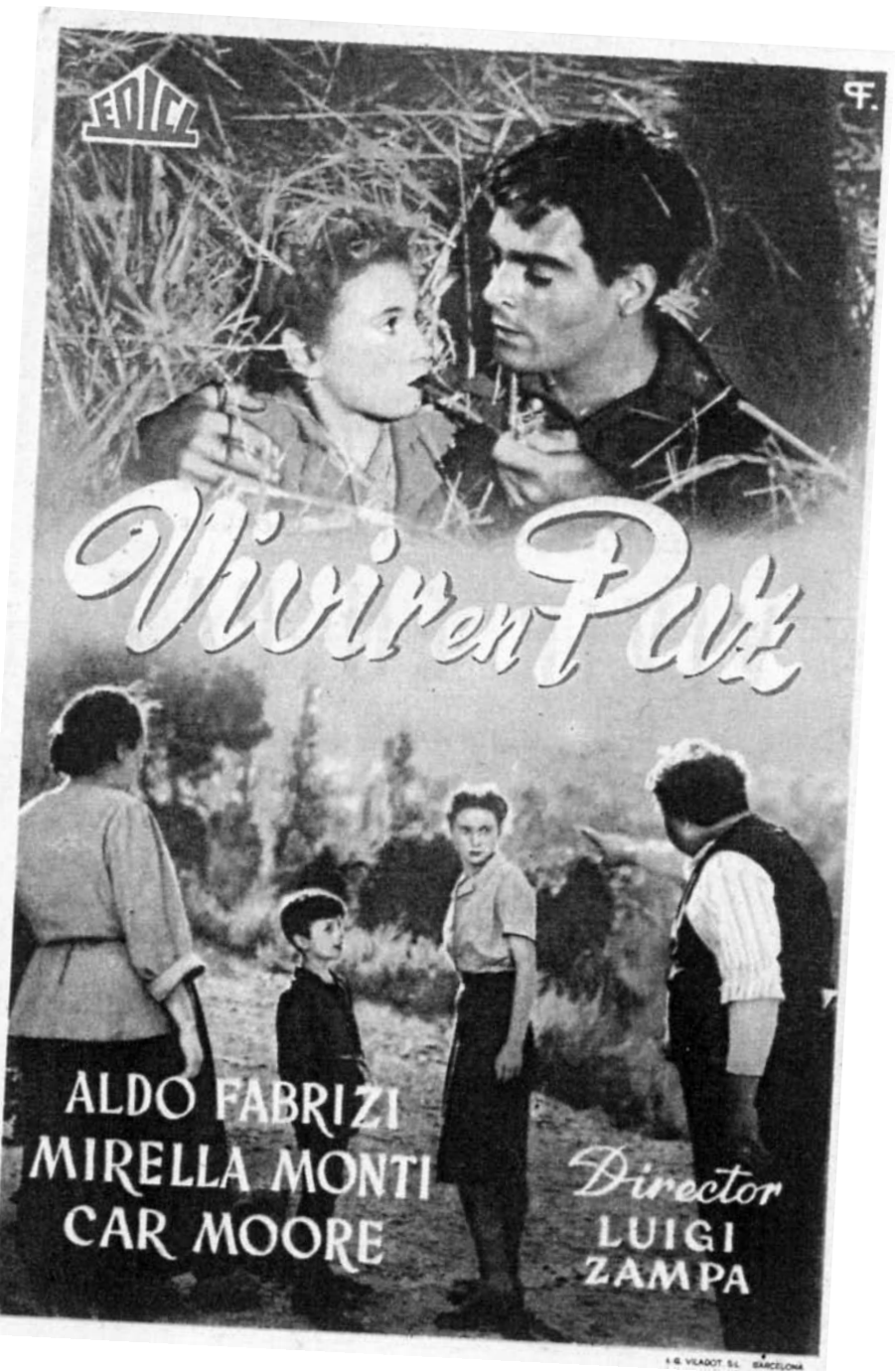
Així que, posats a triar, els integrants d'aquell públic haurien preferit, de molt, una altra pel·lícula com *Gilda* –que no feia gaire anys havia passat (amb gran èxit, per cert) per la pantalla del Teatre Principal– en lloc de veure *Ladrón de bicicletas*. I és que *Gilda* era l'encarnació d'un mite i l'expressió d'un somni –un somni de setí negre–, i l'aferracartells Antonio Ricci ho era, en canvi, de les ingrates realitats de cada dia.

*

A vegades he pensat que si els meus ulls de nin haguessin estat càmeres de cine, capaces de filmar allò que transcorria al meu voltant, hagués enregistrat escenes que haurien pogut signar perfectament alguns dels representants més acreditats d'aquell neorealisme rural i mediterrani de la cinematografia italiana que eren Giuseppe de Santis, Alesandro Blasetti o Luigi Zampa.

Al meu poble, en parlar que vèieu enmig d'un carrer o a qualche cantonada un remolí de dones que xiuxiuejaven, ja podíeu fer comptes que qualche cosa havia passat: una desgràcia, algun esdeveniment luctuós o qualche feta més o manco inusitada dins el transcórrer ordinari del dia a dia i que hauria pogut ser perfectament matèria argumental de qualche pel·lícula semblant a les pel·lícules italianes dels directors esmentats.

Moltes dones, en aquell temps d'economia de subsistència que eren els da-



rrers anys quaranta i els primers cinquanta, a més de portar tot el pes de les feines de la casa, contribuïen a Artà al sosteniment de la família amb una activitat artesana tan precàriament remunerada com era llavors l'*obra de palma*: la confecció d'una *llatra* de brins entreteixits, obtinguts prèviament de la planta del garballó, que serviria després com a matèria prima per a la confecció de senalles, senalletes, capells, senallons i altres útils diversos de la vida domèstica d'aquell temps d'escassetes. El nom

científic d'aquella planta, que floca especialment pels indrets costaners del llevant nord mallorquí, és el de *chamaerops humilis*, un nom que sembla que li escau perfectament al que era aleshores una activitat certament humil i gairebé privativa d'aquella contrada. Una activitat humil per a l'economia austera d'una vida i un temps molt esforçats que només el cinema i unes poques coses més venien a endolcir amb una periodicitat més o manco regular.

La llatra i l'obra de palma eren, a Artà, una ocupació neorealista, o, almenys per a mi, van associades a unes escenes i situacions en blanc i negre, del més pur caràcter neorealista, que mai ningú no va filmar.

Per a les madones d'aquell temps, un dels avantatges d'aquella feina de trenar llatra era que es podia fer perfectament mentre vigilaven dins la cuina si arribava a bullir l'olla del dinar, o men-

tre veinedejaven enmig del carrer, o mentre es passejaven prenent el sol i s'ocupaven de totes les xacres del poble. Venien a ser, aquelles dones, com unes parques humils i casolanes de brins i de llatró, una espècie de balangueres vilatanes que teixien amb la seva llatra i els seu xafardeig l'esdevenir quotidià de la vida local: els qui naixien, els qui morien, els qui es casaven... i qualque

misèria humana que també s'estrevenia de tant en tant.

Hi havia dones fent llatra per devers els pins de l'estació del tren, atentes al portal del quarter de la guàrdia civil (que cau per allà devora), aquell dia que, a principis dels anys cinquanta, havien detingut un home vell, de setanta anys, que no sé quines coses deien havia volgut fer a una adolescent que, pel que sembla, no era massa llarga. Els al·lots que jugàvem per allà –era un dels nos-

Hi havia dones fent llatra per devers els pins de l'estació del tren, atentes al portal del quarter de la guàrdia civil (que cau per allà devora), aquell dia que, a principis dels anys cinquanta, havien detingut un home vell, de setanta anys, que no sé quines coses deien havia volgut fer a una adolescent que, pel que sembla, no era massa llarga.

tres jugadors habituals–, intuïnt la morbositat de la situació, també ens sumàrem a aquella expectativa. Jo, que no devia tenir més que nou o deu anys, no entenia molt bé què passava. Record aquell home empegueït, amb el cap acotat, entrant a la caserna enmig de dos números de la benemèrita, i les dones que d'un tros enfora l'increpaven i li deien "brut". Vaig sentir que un dels al·lots més grans de la colla explicava que el que havia volgut fer aquell vell amb l'adolescent era que l'havia intentat forçar. No vaig saber què volia dir aquella cosa, però vaig suposar que no era res de bo.

Tanmateix, no era la primera vegada que ho sentia, allò de forçar. No feia gaire temps havia passat per la pantalla del Teatre Principal una pel·lícula italiana que es deia *Cielo sobre el pantano*, a la projecció de la qual, misteriosament, no deixaren que hi entràssim els al·lots. I dic "misteriosament" perquè es tractava de la vida d'una santa.



¿Com era possible que a un poble on els al·lots vèiem pràcticament tot el cine que arribava a les pantalles locals no ens permetessin veure la vida d'una santa perquè deien que era una pel·lícula verda? D'una santa, a més a més, com santa Maria Goretti, la devoció a la qual patrocïnaven aleshores amb notable entusiasme els frares franciscans del

De l'andana de l'estació alçà la vista cap al terraplè i aguantà tots aquells esguards acusadors que les veïnades li clavaven com a fiblons enverinats.

Era una dona atractiva, morena, amb una llarga cabellera negra, que a mi em recordà a l'acte l'Anna Magnani de Noble gesta, una altra pel·lícula italiana de visió recent.

convent d'Artà, que fins i tot havien col·locat un retrat d'aquella al·lota –una adolescent, també– dins la capella de la Mare de Déu de Fàtima, just al costat de l'estàtua de sant Pancraci.

Cielo sobre el pantano (*Cielo sulla palude*, 1949) era una pel·lícula de factura neorealista, dirigida per un tal Augusto Genina, un director que procedia del cine feixista de l'època mussoliniana i que, com altres cineastes italians d'aquells mateixos temps, s'havia passat en acabar la guerra a la nova estètica i temàtica del neorealisme. Interpretava el paper de Maria Goretti la jove actriu Inés Orsini, la qual, arran del èxit d'aquell film italià a Espanya, fou contractada per Cifesa per protagonitzar, a les ordres de Rafael Gil, *La Señora de Fàtima* en el paper de la pastoreta Lucía. Jo tampoc hi vaig poder entrar a *Cielo sobre el pantano*, però sí que havia tingut l'oportunitat de veure'n el tràiler el diumenge anterior. Puc recordar les imatges d'una rústega casa de camp, la llar de la família Goretti, de tipologia semblant a moltes cases de foravilla mallorquines i una implorant Inés Orsini tirada damunt un jaç d'herba amb un jovenot dret davant ella que semblava mirar-se-la amb molt males inten-



cions. “Dios no lo quiere, Dios no lo quiere”, deia l'al·lota, suplicant; però jo no vaig entendre molt bé què devia ser allò que Déu no volia, encara que ho intuï vagament. Llavors, aquella mateixa setmana, vaig sentir uns al·lots més grans que també comentaven, en relació a la pel·lícula, no sé què de *forçar*; i fins que, temps després, no vaig descobrir el significat d'aquella paraula no vaig comprendre què cercava de na Maria Goretti

aquell bergant, per què no ens havien deixat veure *Cielo sobre el pantano* i què havia volgut fer aquell home vell amb aquella nina en el meu poble. En un temps en què els infants encara els duia la comare no se sabia d'on, la meua instrucció sexual, gràcies en bona part a aquelles pel·lícules italianes que no ens deixaren veure –*Cielo sobre el pantano*, *Mañana será tarde*, *Arroz amargo*...–,

progressava adequadament. Perquè sempre hi havia qualche al-lot gran que les havia vistes i t'ho contava tot (i encara hi afegia).

Maria Goretti, verge i màrtir, i la nina espanyola Josefina Vilaseca amb una

tiren en icones privilegiades de l'Espanya de la postguerra i de la pedagogia nacionalcatòlica d'aquella època, una de les divises de la qual va ser "antes morir que pecar". Ara, en el convent dels frares franciscans del meu poble,

haver pogut veure *Cielo sobre el pantano*. Es veu que els temps han canviat.

*

En una altra ocasió, per la mateixa barriada del ferrocarril, les madones tornaven anar com a remogudes i semblava que li imprimissin a la labor de trenar llatra i a l'exercici del xafardeig pel carrer un ritme més nerviós i accelerat de l'habitual. Dies enrere havia circulat per dins la vila la història –que anau a saber si era certa o no– d'una dona del poble que deien que havia deixat l'home i no sé quants d'infants petits per fugir a Palma amb un revisor; i ara corria la notícia que tornava penedida i que ho feia amb el tren que arribava de Ciutat devers les onze i mitja del matí (i dic "devers" perquè, per aquelles saons, se sabia a l'hora que els

En un temps en què els infants encara els duia la comare no se sabia d'on, la meua instrucció sexual, gràcies en bona part a aquelles pel·lícules italianes que no ens deixaren veure –Cielo sobre el pantano, Mañana será tarde, Arroz amargo...–, progressava adequadament.

trens partien, però de l'arribada mai no en podíeu estar segurs).

La "pecadora penedida" tornà, efectivament, amb aquell tren. Era un dia d'estiu. Des del pinar de Can Marín (un terraplè que, a quatre o cinc metres d'altària, guaita sobre la vella estació ara mig abandonada i des del qual es dominava l'arribada dels ferrocarrils i dels viatgers), un estol de dones l'esperava, fent llatra a l'ombra dels pins. I com que ja he dit que aquell era un dels jugadors habituals de l'al-lotea, ens hi tornàrem trobar, sumats igualment a l'expectació morbosa, com en aquell dia del vell, una quadrilla d'al-lots.

Baixà del tren aquella dona. I tot l'estol de tafaneres que romanien dretes allà dalt el terraplè –n'hi devia haver com a mínim una dotzena– la fitoraren silencioses amb la mirada mesquina d'uns ulls que llançaven flamarades de



història similar –ambdues preferiren morir abans de consentir de ser violades–, foren dues flors de santedat, dos lliris de puresa que, en qualitat de paradigmes de comportament, es conver-

han retirat, d'uns anys ençà, el quadre de Maria Goretti de la capella de la Mare de Déu de Fàtima, aquell bell rostre virginal que jo contemplava de nin amb un interès especial i redoblat després no

reprovaçió. La dona que acabava de davallar del tren, sorpresa per una rebuda que segurament no esperava i fent-se càrrec immediatament de la situació, no es deixà, però, intimidar. De l'andana de l'estació alçà la vista cap al terraplè i aguantà tots aquells esguards acusadors que les veïnades li clavaven com a fiblons enverinats. Era una dona atractiva, morena, amb una llarga cabellera negra, que a mi em recordà a l'acte l'Anna Magnani de *Noble gesta*, una altra pel·lícula italiana de visió recent. Hi hagué uns instants de silencis, de mirades espurnejants, sota el sol inclement i el cant de les cigales d'aquell migdia d'estiu. Lluny d'acotar el cap, l'acusada s'engallà i mirà desafiadora cap a totes les components d'aquell tribunal improvisat; i per si això no bastàs, els tragué sonorament la llengua en un jueu estrident i provocador.

Pel·lícules com Ana, Los hijos de nadie, Perdóname, Corazón ingrato, La esclava del pecado, Vuelve a mi vida, Una carta al amanecer (...) tenien un èxit que arrasava i les madones ploraven que era un gust amb aquelles històries. Sobretot si hi havia per enmig pecadores penedides.

Després, agità la llarga cabellera bruna, va girar en rodó i les deixà a totes amb un pam de nas.

Els impropis que llavors li dirigiren aquelles donetxes no són per reproduir. Tot el que li havien dit a aquell home vell que havia volgut abusar d'una adolescent no era res devora allò. Però, tanmateix, la dona que havia baixat del tren ja no les sentia. Jo era molt nin, però el suficientment madur per decantar totes les meves simpaties cap a l'acusada i sentir un menyspreu infinit cap a aquelles xafarderes que feien tant els comptes a casa d'altri. I si tot allò fos estat una pel·lícula i jo el membre del jurat d'un festival cinematogràfic, us promet que li hagués donat un premi d'interpretació a aquella Anna Magnani artanenca. El de la Biennal de Venècia, per exemple.

"Buena gente la de Artá..., un poco novelera", diuen que sentencià lapidàriament, quan ja es moria, la dona d'un mestre foraster, don Segundo Díaz Cordero, que havia exercit molts d'anys a la nostra vila. Devia tenir raó la bona

tenien en canvi una gran acceptació, especialment entre el públic femení, aquelles altres, italianes també, que, a partir sovint d'ambients més o manco afins al neorealisme, derivaven cap a drames llagrimosos fets amb els més típics ma-



senyora, que condensava amb aquell judici, quasi pòstum, la seva vivència d'un poble en el qual havia residit durant molt de temps. Perquè si a Artà les pel·lícules neorealistes no agradaven, sí que

terials de fulletó. Pel·lícules com *Ana, Los hijos de nadie, Perdóname, Corazón ingrato, La esclava del pecado, Vuelve a mi vida, Una carta al amanecer...*, interpretades per actrius com Silvana

Mangano, Carla del Poggio, Yvonne Sanson, Antoniella Lualdi i Silvana Pampinini (i dirigides per Alberto Lattuada, Raffaello Matarazzo, Mario Costa i Giorgio Bianchi) tenien un èxit que arrasava i les madones ploraven que era un gust amb aquelles històries. Sobretot si hi havia per enmig pecadores penedides. Com aquella dona d'Artà que, segons deien, havia fuit amb un revisor.

I era que en ocasions, en el meu poble, la naturalesa també imitava l'art; el de les pel·lícules neorealistes, si més no. Actualment, la naturalesa ja no l'imita, l'art; imita la *televisió-fems*.

*

Al públic de les vetllades sabatines de l'Oasis Cinema, que era un públic majoritàriament jove i masculí, li agradaven en canvi tan poc les pel·lícules neorealistes com aquells dramots que feien plorar les seves mares, les seves germanes, les seves al·lotes i les pedres i tot. El seu cine preferit era el de l'oest, el policíac i les pel·lícules "de riure" (com per exemple les de Cantinflas, una

*I era que en ocasions,
en el meu poble, la naturalesa
també imitava l'art; el de les
pel·lícules neorealistes, si més no.
Actualment, la naturalesa ja no
l'imita, l'art; imita la televisió-fems.*

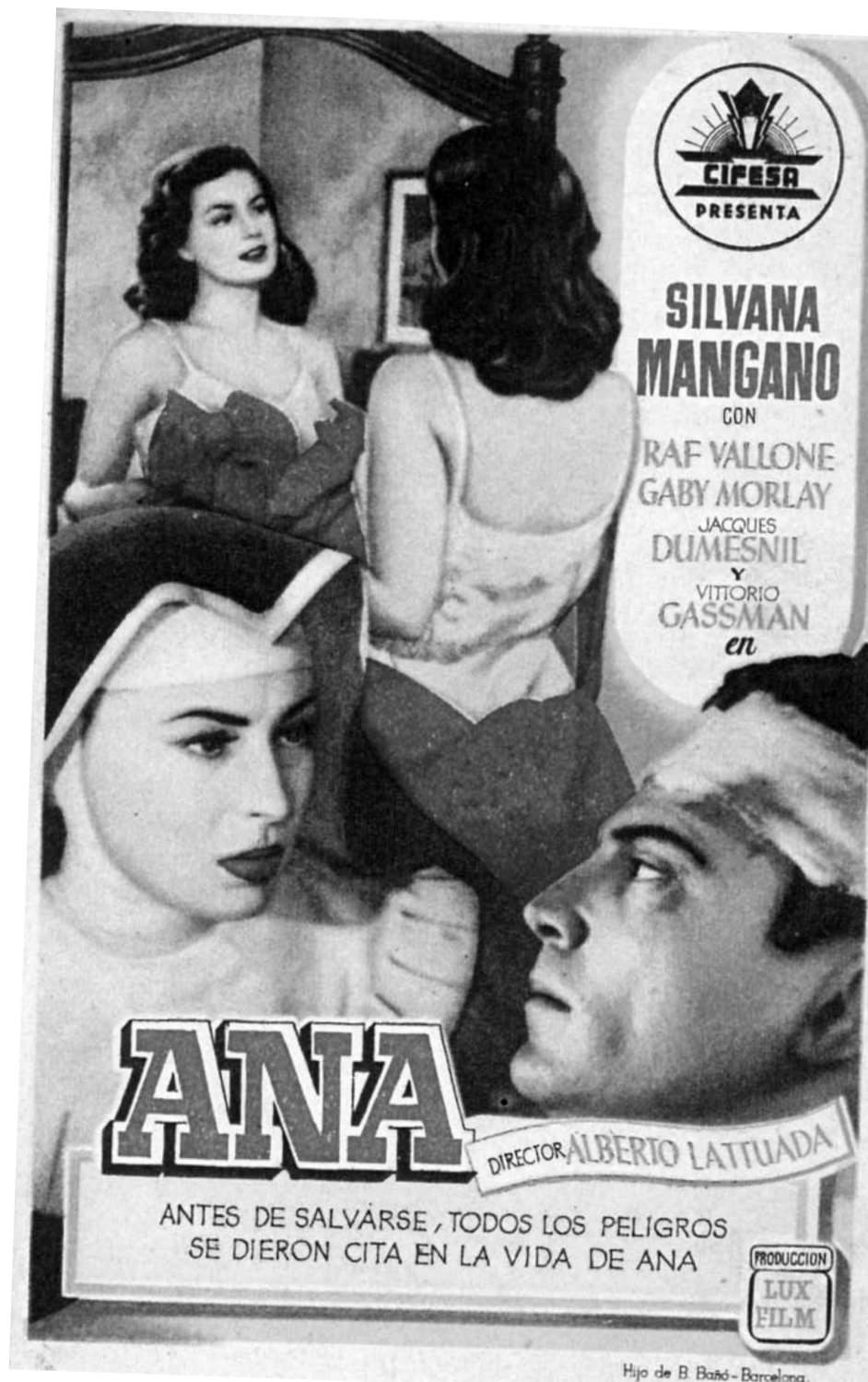
de les figures més estel·lars dels primers anys de la petita història d'aquella sala). Per això, aquell dissabte de *Ladrón de bicicletas*, els espectadors quedaren decebuts amb la pel·lícula italiana. Comentaven que els qui l'havien feta no li havien sabut donar un bon acabatall. Tenien raó, a la seva manera. El final de la pel·lícula de Vittorio de Sica era amarg i desolador, i per més que la censura espanyola, tan toixarruda com sempre, l'hagués volgut edulcorar entaferant-li una veu en *off* amb un missatge vagament "humanista-cristià", aquell acabament era tristíssim, i això a la gent no li agradava.

Tanta sort, però, que *Ladrón de bicicletas* només era la primera pel·lícula d'un programa doble i que la segona era una d'en Cantinflas que es

deia *El bombero atómico*. I amb Cantinflas el públic va riure molt i va sortir feliç, perquè aquell *pelaïto* mexicà que no tenia on caure mort, que es ficava en tota classe d'embolics i sempre acabava per sortir-se'n amb la seva, aquell Cantinflas pobre de solemnitat que s'imposava a totes les adversitats imaginables i mai no es descomponia, que sempre pareixia que la raó li vessava i solia acabar aparellat amb una dona de bandera, va ser durant els temps de post-

guerra tot un ídol cinematogràfic de les classes populars i dels públics més humils d'Espanya i d'Hispanoamèrica, formats per uns espectadors que, en molts de casos, si no eren tan pobres com ell, ben poc hi faltava.

El record d'aquell programa doble d'un dissabte de la meua infància—aquelles sessions vespertines de l'Oasis Cinema eren ja, per si mateixes, un pur neorealisme—m'ha fet pensar en una deliciosa pel·lícula de Preston Sturges que mai no s'estrenà a Espanya a les



sales de cinema i no tinguérem ocasió de conèixer fins que la televisió ens la va permetre recuperar. Em refereisc a *Sullivan's Travels* (*Els viatges de Sullivan*), un film de la Paramount de 1941. Conta, aquesta pel·lícula, la història d'un cineasta d'èxit, John L. Sullivan, realitzador de comèdies divertides i intranscendents, que, un bon dia, amb gran consternació dels capotosts dels estudis pels quals treballa, decideix canviar de temàtica i dedicar-se a fer pel·lícules de caràcter més testimonial i "transcendent" que mostrin les misèries i les lacres de la societat americana i moguin la consciència dels públics espectadors. És a dir, que allò que volia fer aquell director, interpretat per Joel McCrea, era "realisme social" o inventar el neorealisme a Hollywood –la pel·lícula, com hem dit, és de l'any 1941– abans que ho fessin a Itàlia Roberto Rossellini i Vittorio de Sica; o pel·lícules "amb missatge", de "denúncia i compromís", abans que les començassin a posar embafosament de moda a Europa alguns sectors de la crítica cinematogràfica més doctrinària i determinats cercles intel·lectuals minoritaris, i bastant pesats, a finals dels anys cinquanta.

Per documentar-se sobre la vida de les capes més humils de la societat nord-americana, John L. Sullivan decideix vestir-se de captaire i rodaron i, amb el seu fardellet a l'espatlla, trescar la geografia de la marginació i de la pobresa del seu país. Després de recórrer els ambients més deprimits, de conèixer els banys públics, els menjadors socials, els



El record d'aquell programa doble d'un dissabte de la meua infància –aquelles sessions vespertines de l'Oasis Cinema eren ja, per si mateixes, un pur neorealisme– m'ha fet pensar en una deliciosa pel·lícula (...) Em refereisc a Sullivan's Travels (Els viatges de Sullivan), un film de la Paramount de 1941.

dormitoris col·lectius, Sullivan arriba a parar temporalment a una penitenciaría de treballs forçats. Dirigeix aquell penal un alcaid extremadament rigorós que porta els presoners més drets que un fus, però que té també el detall de procurar cada setmana una sessió de cinema als seus reclosos portant aquests, encara que hi vagin degudament engrillonats, a una capella pròxima a l'establiment penitenciari, la qual habilita com a sala de projeccions per als seus fidels el reverend d'una comunitat negra

Avui la gent és molt més rica materialment, però no estic gens segur que sigui més feliç. Record la sentència, plena de saviesa, del filòsof grec: "Si vols fer ric un home, no augmentis els seus béns. Disminueix els seus desitjos"; i ara vivim immersos dins una societat de consum la dinàmica de la qual consisteix en crear, amb tota classe d'artificis, desitjos i necessitats contínuament, contínuament. Així que tampoc n'estic gens segur que ara siguem, de veritat, més rics.



La Empresa de OASIS CINEMA
honor de presentar, los días 24
27, en funciones de Gran Gala, la
dinaria producción cinematográfica

¡PERDONAME!

¡La película de las multitudes!
¡La que bate todos los records de
¡La que por su real crudeza y hu
le hará saltar las lágrimas!
¡Un éxito sin precedente!

Completarán el programa
Días 24 y 25: EL IDIOTA
Días 26 y 27: LA SUERTE ESTÁ EN

* * *

Tango canción de la película ¡PERDONAME!

PERDONAME
Suspirando de amores por tí.
Perdóname
si en tu vida te hice sufrir.
Fuí contigo cruel,
un ingrato, porque
me cegaron los celos,
desesperado pensé,
y un momento dudé
de matarte, vida mía.

PERDONAME
Por el amor que tuvimos los dos
Suplícote

por los hijos de nu
no me hagas sufrir,
no me dejes morir,
angustiado de pen
imploro tu perdón
en nombre del amo
Parezco un pobre
que pide la caridad
y de recuerdos me
sólo la piedad.
Bajo el pórtico de n
la veo que mira al p
concediéndome el p
para no dejarla más

LA ACTIVIDAD-ARTA

A tiene el
4, 25, 26 y
a extraor-
gráfico
MIE!
es!
público!
manidad
as!
s!
a:
A
CHADA
ÓNAME!
estro querer,
a,
or.
mendigante
mantiene
ni casa
pasar,
perdón

després dels oficis de culte dominicals. En una d'aquelles sessions, Sullivan té l'ocasió d'observar com tant els seus companys de presó com aquells humils treballadors negres d'una plantació veïna quasi es tornen bojos de riure amb uns curts de dibuixos animats de Walt Disney que mostren les desbaratades aventures de Pluto i Mikey Mouse. És llavors quan aquell director comprèn que allò que els públics necessiten d'ell és el seu talent per fer riure, com ha fet sempre amb les seves comèdies. Perquè "el riure és l'únic que tenen algunes persones", i allò que se'ls ha de donar no són trossos de vida, sinó trossos de pastís.

Sullivan's Travels estava dedicada "a tots els pallassos, saltimbanquis i bufons de totes les nacions i de totes les èpoques que ens han fet riure i han alleujat amb els seus esforços les nostres creus". *Cantinflas* n'ha estat un, d'aquests pallassos gloriosos; així que aquesta dedicatòria bellament podia anar també per a ell, amb tots els mereixements. A la seva manera, les pel·lícules de *Cantinflas* dels anys quaranta i cinquanta també eren neorealistes. Però d'un neorealisme surrealista, anàrquic i absolutament delirant.

L'empresa de l'Oasis Cinema, quan col·locava en darrer lloc d'un programa doble, i després de La-

drón de bicicletas, una pel·lícula de Mario Moreno "*Cantinflas*", era perquè coneixia molt bé la psicologia dels espectadors habituals d'aquella sala i volia que sortissin contents. Comprenia tan bé com va comprendre aquell director de la pel·lícula de Preston Sturges la necessitat de riure i d'evadir-se del seu públic humil i elemental. A la primeria d'aquells anys cinquanta, ningú podia pensar encara que molts d'aquells joves espectadors de les vetllades sabatines —que ha-

vien tingut problemes per arribar a tenir una primera bicicleta, encara que fos de segona mà, per anar a fer feina—passarien, en un temps històric rècord (i gràcies a les bonances econòmiques del sorprenent boom turístic que vindria a trasbalsar sobtadament la vida d'aquella Mallorca rural i plàcida), de la bicicleta vella i rovellada a la motocicleta flamant, de la motocicleta a l'utilitari, i, en molts de casos, de l'utilitari al cotxot de luxe. Qui ho hagués hagut de dir!

MERCURIO FILMS S.A.

AMADEO NAZZARI
YVONNE SANSON
FRANCO FABRIZI

Vuelve a mi vida!

FERRANIA COLOR DIRECTOR RAFAELLO MATARAZZO



Alguns dels qui aleshores no eren més que missatges i manobres arribarien a assolir, amb el temps, nivells econòmics llavors inimaginables, si és que no vertaderes fortunes, amb la construcció, amb els hotels i amb altres negocis, en una Mallorca que aviat no se semblaria quasi en res a la d'aquells anys. Però jo tinc la impressió que qualche cosa hem perdut en aquest camí cap a l'opulència. Tal vegada una certa facilitat per a la rialla franca i espontània i una capacitat per ser feliços amb poca cosa. Com si els diners i la baldor haguessin vingut a corrompre una certa innocència, una senzillesa de cor que s'ha perdut. No sé...

Avui la gent és molt més rica materialment, però no estic gens segur que sigui més feliç. Record la sentència, plena de saviesa, del filòsof grec: "Si vols

fer ric un home, no augmentis els seus béns. Disminueix els seus desitjos"; i ara vivim immersos dins una societat de consum la dinàmica de la qual consisteix en

... el que no he pogut oblidar mai és la mirada d'aquell ninet, Bruno (...) que tenia poc més o menys la mateixa edat que tenia jo quan vaig veure aquesta pel·lícula, i tantes coses en comú amb la meva pròpia infància humil de postguerra.

crear, amb tota classe d'artificis, desitjos i necessitats continuament, contínuament. Així que tampoc n'estic gens segur que ara siguem, de veritat, més rics.

La visió recent en DVD de *Ladrón de bicicletas* m'ha portat a la memòria tot aquest enfilall de records d'un temps

perdut. La pel·lícula de Vittorio de Sica és avui una de les meves pel·lícules preferides, però aquell dissabte llunyà de la infantesa a mi també m'entristí profundament. En canvi, quasi em vaig esclatar de rialles amb *El bombero atómico* i els desbarats de Cantinflas, com tot el públic que assistia a aquella sessió vespertina.

Tot i això, el que no he pogut oblidar mai és la mirada d'aquell ninet, Bruno, de *Ladrón de bicicletas*, interpretat per l'actor infantil Enzo Staiola, que tenia poc més o menys la mateixa edat que tenia jo quan vaig veure aquesta pel·lícula, i tantes coses en comú amb la meua pròpia infància humil de postguerra. Aquell petit Bruno em va trepanar l'ànima. No l'he poguda oblidar mai, la seva mirada. Ni aquell Artà meu, tan pobre, tan senzill... i tan primitiu i neorealista. 🎬

Házael González

El passat juliol, concretament del dia 22 al dia 24, va tenir lloc el Primer Congrés Internacional de Música de Cinema "Ciudad de Úbeda", a Jaén, organitzat pels amics de l'estupenda pàgina web *BSOSpirit.com*, gent aficionada de tot cor a les bandes sonores i grans professionals, que han demostrat sens dubte que són ben capaços de dur a terme un esdeveniment tan gran com aquest, una reunió d'aficionats i professionals del mitjà, molt paregut a les Jornades de Còmic Villa de Avilés, un certamen en què tothom gaudeix any rere any d'una activitat considerada minoritària (el còmic) i amb molts paral·lismes amb la música de cinema.

Encara que hagin tingut (com sempre passa, perquè ningú no és perfecte i sempre pot passar de tot) absències de darrera hora com les de James Newton Howard, Jan A. P. Kaczmarek, o John Powell, podem dir que el congrés ha estat tot un èxit: per allà han passat, com a figures internacionals de primer ordre, ni més ni menys que Don Davis (responsable musical de tota la famosa saga *Matrix*, dels germans Wachowsky, o també de la seva primera pel·lícula, la molt interessant *Lazos Ardientes* (*Bound*, 1996), de John Frizzell (trobem el seu nom a les partitures cinematogràfiques de, per exemple, *Alien Resurrección* (*Alien Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997), *Un Pueblo Llama-*

do Dante's Peak (*Dante's Peak*, Roger Donaldson, 1997), o més recentment, i amb resultats més satisfactoris fins i tot per ell mateix, *Barco Fantasma* (*Ghost Ship*, Steve Beck, 2002), Brian Tyler (l'encarregat de posar música a *Timeline* (Richard Donner, 2003), substituint ni més ni menys que a Jerry Goldsmith-, o també a *Constantine* (Francis Lawrence, 2005), Sean Callery (més conegut per les seves feines a televisió, a sèries com *24*, o fins i tot el darrer videojoc de James Bond), o Christopher YOUNG (ara ma-

Definitivament, només podem desitjar una llarga vida per a aquestes jornades de música de cinema (que segurament tornaran l'any que ve, tenint en compte els magnífics resultats obtinguts)

teix encara podem gaudir del seu darrer treball al cinema, la música de *Semen, Una Historia de Amor*, Inés París i Daniela Fejerman, 2005). I pel que fa a l'àmbit nacional, per allà varen passar noms de l'altura d'Àngel Illarramendi, Pablo Cervantes, Pablo Sala, o Sergio Moure; el que es diu un programa ben complet.

Al congrés hi ha hagut temps per tot, però sobretot, per gaudir: gaudir de les conferències dels convidats, de les taules rodones amb aficionats sobre els temes més diversos (relacionats, per des-

comptat, amb el món que ens pertoca), d'un partit de futbol entre aficionats de John Williams contra aficionats a Hans Zimmer, d'uns premis creats especialment per a l'ocasió (els "Goldspirit", els quals varen tenir molt d'èxit i als quals augurem i desitgem una pròspera i llarga vida), de les llargues sessions de firmes dels autors als aficionats (¡alguns dels quals fins i tot eren nins de dotze anys! El miracle, és clar, venia de la mà de Don Davis i les seves *Matrix*, de les sessions musicals gairebé improvisades que molts de músics oferien al públic (moltes vegades acompanyant les seves reflexions sobre el seu propi treball).

Definitivament, només podem desitjar una llarga vida per a aquestes jornades de música de cinema (que segurament tornaran l'any que ve, tenint en compte els magnífics resultats obtinguts), i hem de felicitar efusivament a tots i cadascun dels responsables, des dels més implicats als col·laboradors puntuals (i molts desinteressats), per no parlar de l'assistència majoritària de públic (hem de tenir en compte que aquests esdeveniments mai atrauen grans multituds), i sobretot, és clar, a tots els compositors de música de cinema que amb la seva presència (o amb els seus desitjos de presència, que potser es facin realitat molt prest) han apostat per un acte com aquest, fet per gent amb mitjans limitats però amb moltes ganes, i que demostrin que tot és posar-s'hi... Felicitats, i fins l'any que ve! 🎬



Semen, una historia de amor.

Házael González

Com cada any, tornem a fer el petit repàs a la cartellera estival, que ara mateix ja ha passat i ens ha deixat a la boca un gust fresc i tal vegada una mica fat, però ja se sap com és l'estiu, encara que enguany no ens hem pogut queixar, perquè moltes de les pel·lícules portaven partitures de figures ben consagrades.

La temporada es va obrir amb una d'aquelles estrenes històriques: *Star Wars Episodio III: La Venganza de los Sith* (*Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*, George Lucas, 2005), la darrera part (encara que això no es pot dir mai) de la saga més famosa de la ciència-ficció, que, com sempre, portava música del mestre John Williams, encarregat de fer una feina ben memorable (moltes veus opinen que aquesta vegada ha encertat molt més que a l'ante-

rior part, *Star Wars Episodio II: El Ataque de los Clones* (*Star Wars Episode II: Attack of the Clone*, 2002). I per si això no hagués estat bastant Williams, vàrem tornar a trobar el mestre a *La Guerra de los Mundos* (*War of the Worlds*, 2005) de Steven Spielberg, posant com sempre les seves notes al servei del seu amic i mentor.

Com cada estiu, hem tingut també l'acostament d'herois de còmic a la pantalla gran. Per una part, hem viscut amb alegria el retorn d'un personatge que ja era ben hora de tornar a posar a un lloc digne: ens referim, és clar, a *Batman Begins* de Christopher Nolan, 2005, un film que no ha agradat a tots, però que ningú dubta que és molt més visible que les barrabassades perpetrades per Joel Schumacher fa uns anys. En aquesta ocasió, la música és de dos compositors que han fet feina plegats, amb resultats més que dignes: parlem, ni

més ni menys, que de James Newton Howard i Hans Zimmer, dos autèntics mestres que han unit forces en un d'aquests exemples de col·laboració estreta que no es veuen tots els dies (i el mèrit encara és més si pensem que Zimmer també és el responsable de *Madagascar* d'Eric Darnell, 2005, una altra aventura d'animació estival). Bastant més discreta ha estat la feina musical a *Los Cuatro Fantásticos* (*Fantastic Four*, Tim Story, 2005) feta per John Ottman i Miri Ben-Ami. I encara que no siguin superherois, no ens podem oblidar de la magnífica adaptació de *Sin City*, de Frank Miller i Robert Rodríguez, 2005, un còmic de Miller mateix que ha passat a la gran pantalla d'una forma directa i innovadora, realment sorprenent. L'aventura musical, també molt destacada, ha estat a càrrec no de dos, sinó de tres compositors: John Debney, Graeme Revell i Rodríguez mateix, qui també ens ha estrenat aquest mateix estiu *Las Aventuras de Sharkboy y Lavagirl en 3D* (*The Adventures of Sharkboy & Lavagirl in 3D*, 2005), amb música del mateix equip creatiu que l'altra. Sens dubte, aquest home fa un poc massa de feina.

Un altre compositor destacat que hem pogut escoltar aquest estiu ha estat George Fenton, qui ha tornat amb *Embrujada* (*Bewitched*, Nora Ephron, 2005) per una part, i *Valiant*, Gary Chapman, 2005, per l'altra, dues feines diferents però també dues partitures ben agradables... I si parlem de cinema de terror (un altre gènere ben present a l'època estival), destaca per damunt de tot *La Huella* (*Dark Water*, Walter Salles, 2005), perquè la seva música porta la firma d'un altre mestre important: Angelo Badalamenti, un home a qui sempre ens agrada escoltar, perquè sabem de sobres que mai no ens deixarà indiferents... I tanquem el repàs estiuenc d'enguany amb un film que sens dubte no ha deixat indiferent ningú: ens referim, és clar, al darrer deliri de Tim Burton, *Charlie y la Fábrica de Chocolate* (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005), l'adaptació de la magnífica història de Roald Dahl, amb música del sempre benvingut Danny Elfman.

Així és l'estiu; encara que enguany hem de reconèixer que ens ho hem passat bé, al cine. 🎬

**Charlie and the
Chocolate Factory.**



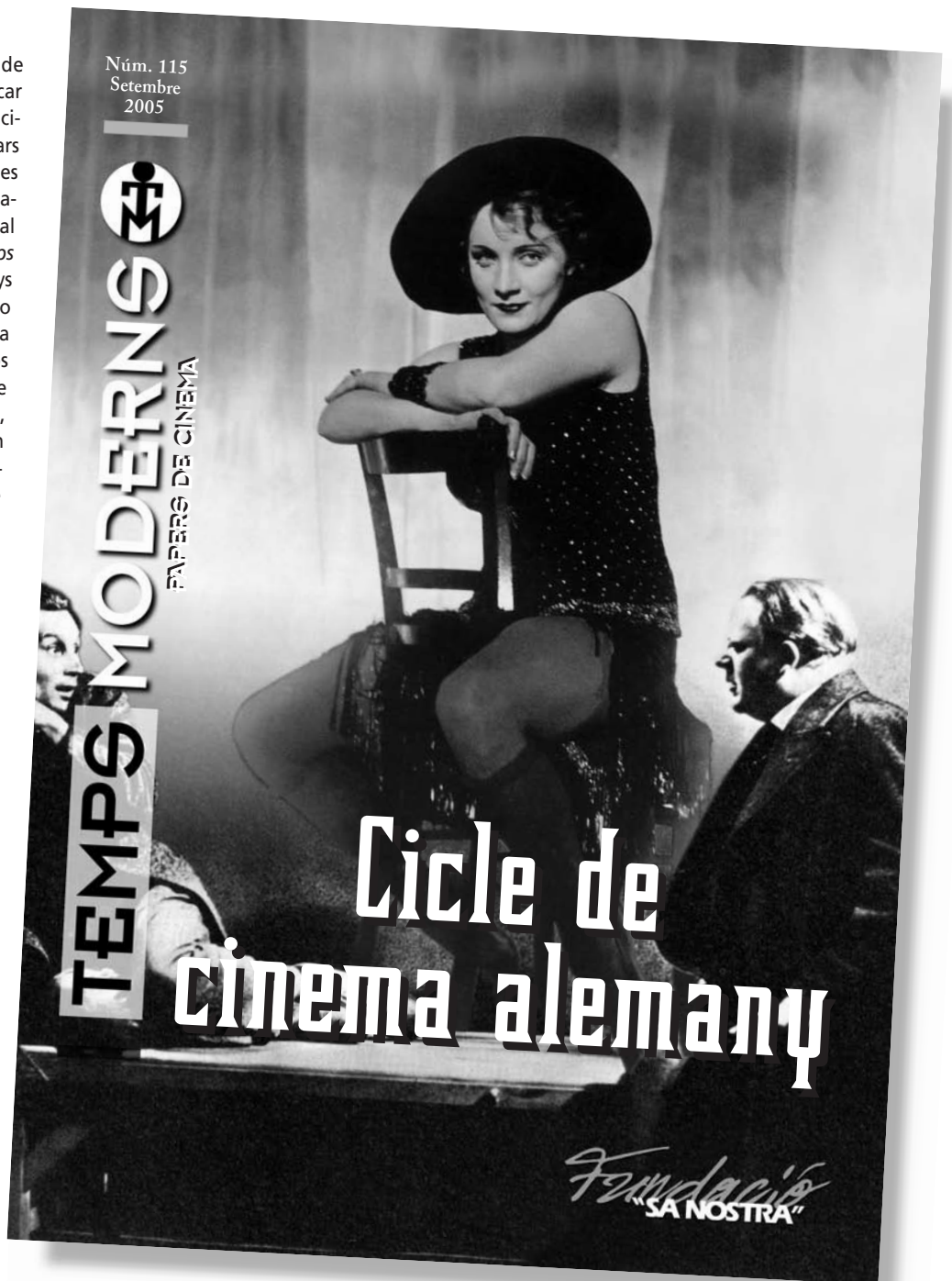
Miquel Pasqual

Una manera de veure i d'explicar la història del cinema a Balears és resseguint les dades constata-des a l'editorial d'aquest número de *Temps Moderns*. Una altra, menys combativa però tampoc no necessàriament positiva, és la que es va seguir durant els dos dies que va durar el curs de cinema que amb aquest títol, Cinema a Mallorca, vàrem impartir a la Universitat Catalana d'Estiu de Prada de Conflent, el director de la nostra revista, Jaume Vidal, i jo mateix.

El pretext inicial de presentar la revista *Temps Moderns* després de dotze anys de vida ininterrompuda es va ampliar a un format de curs breu –dues hores de durada– sobre la història del cinema a Mallorca. Així, passàrem revista a les produccions primeres i que marquen una etapa important: *El secreto de la pedriza*, *Flor de espio*, *El hombre de las Baleares* i el documental sobre el tren de Sóller, en el marc d'un merescut homenatge a la figura de Josep Truyol.

Fora sortir dels homenatges, el curs va servir per dedicar un càlid record a Miquel Porter i Moix, president que fou del patronat de la UCE i persona destacada en els fronts lluitadors per la cultura, la llengua i el cinema. Una persona que va jugar un paper important al llarg dels anys setanta i vuitanta a Mallorca, quan va fer possible la recuperació de tota la producció de Josep Truyol i Otero, a més de donar suport al Col·lectiu de Cinema, constituït l'any 1976. Fou Porter i Moix també qui va desplaçar-se expressament a l'illa de Mallorca per fer la presentació de *El gran dictador*, prohibida durant

Núm. 115
Setembre
2005



quaranta anys.

El pas per les produccions contemporànies va ser més crític. Resulta molt difícil parlar d'un cinema fet a Mallorca aquests darrers anys, aquelles produccions que tenen l'illa com a lloc de realització ho són amb capital forà, les que responen a iniciatives de realitzadors locals presenten la mateixa configuració i, en moltes ocasions, són fetes

també fora del nostre territori. Forçats a comentar-ne algun exemple vam considerar important fer una referència a *Bert*, realització de Lluís Cassasayes de l'any 1997, inèdita al circuit comercial per problemes amb la producció. Igualment la figura de Toni Aloy, per les seves col·laboracions amb Agustí Villarronga i el seu únic fins ara llargme-



Miquel Pasqual
i Jaume Vidal.

El pretext inicial de presentar la revista Temps Moderns després de dotze anys de vida ininterrompuda es va ampliar a un format de curs breu –dues hores de durada– sobre la història del cinema a Mallorca.

Així, passàrem revista a les produccions primeres i que marquen una etapa important

tratge, *El celo* (2001), fou objecte d'atenció. Finalment, el ja esmentat Agustí Villaronga fou el realitzador local tractat amb més profunditat, destacant-ne la pel·lícula *El mar* (2000), basada en la novel·la del mateix títol de Blai Bonet i que tot i rodar-se en gran mesura a l'illa de Mallorca comptà, pel que fa a suport de producció, amb una aportació tot en gros del 10% del pres-

supost total, aportat pel Govern de les Illes Balears.

En qualsevol cas, el pretext del curs era fer presentació pública, davant un auditori que en gran mesura la desconeixia, de la revista *Temps Moderns* i explicar tot el que genera al seu voltant. Per una banda, els dotze anys han donat lloc a nombroses col·laboracions fins al punt que gairebé ningú pròxim al món del cinema a les nostres illes pot considerar-se fora de la nòmina d'articulistes. En aquest apartat es va obrir un nou espai d'homenatge a un col·laborador d'excepció: Damià Huguet. El poeta de Campos havia estat protagonista també abans de la seva desaparició d'un audiovisual dins la sèrie *Biografies* i titulat *Damià Huguet, home de call vermell un fragment del qual es va projectar*. Fou el que mostra les imatges de Jean Seberg i Jean Paul Belmondo a *A bout de souffle* quan Belmondo cau abatut enmig del carrer *Campagne-Première*,

un carrer de trànsit habitual en altres èpoques per a Picasso, Modigliani o Aragon. L'escenari més adient per retre tribut a Damià Huguet, l'home que també insistia dient que sempre ens quedarà París.

El cel protector de *Temps Moderns* ens permeté parlar dels cicles de cinema programats de forma ininterrompuda al Centre de Cultura, de les projeccions fetes a diferents indrets del territori balear, de les diferents col·leccions d'audiovisuals, dels tallers de crítica cinematogràfica de José Enrique Monterde, dels cursos d'aproximació al documental de José Luis Guerin, dels cursos de cinema negre impartits per Antoni Serra, Octavi Martí o Romà Gubern, dels que tractaren els efectes especials a càrrec de Fernando Arribas o Jorge Calvo i de tot el capítol de publicacions, concretat fins ara en els títols *Selecció d'articles de Temps Moderns* (1996), *Afectes secundaris*, d'Eduardo Jordà (2000), i *Passió –confessable– per la cinematografia*, d'Antoni Serra (2005).

En definitiva, un passeig breu però intens per la realitat cinematogràfica a les nostres illes explicada a un públic universitari i preuniversitari fora del camp d'actuació natural de *Temps Moderns*. L'explicació dels continguts de la

... es va obrir un nou espai d'homenatge a un col·laborador d'excepció: Damià Huguet. El poeta de Campos havia estat protagonista també abans de la seva desaparició d'un audiovisual dins la sèrie Biografies i titulat Damià Huguet, home de call vermell un fragment del qual es va projectar.

revista, oberts però enfocats de forma prioritària al cinema clàssic, serví per cloure les exposicions i recuperar el text de presentació del curs pel que fa al context en què viu *Temps Moderns*: les idees basades en el cinema en la seva condició d'art contemporani, de component irrenunciable per a les generacions actuals i les seves influències dins la societat. 🎬

Pere Antoni Pons

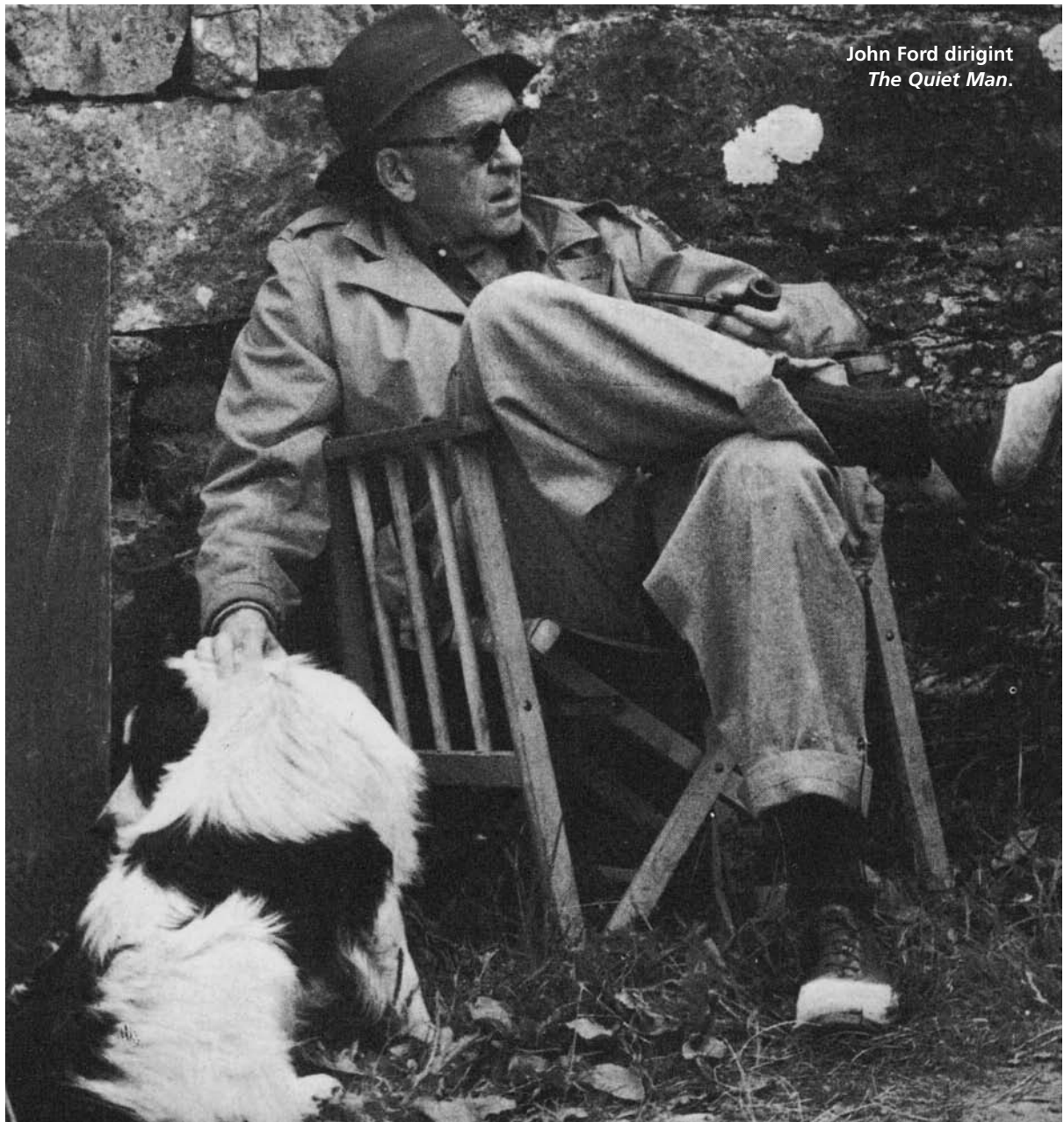
Començaré amb una obvietat, però una obvietat, crec jo, que constantment exigeix ser repetida, sobretot després de les filigranes autistes d'alguns creadors i corrents artístics que han ocupat bona part de la segona meitat del segle XX; uns corrents, uns creadors, que, col·locats en formació desordenada darrera l'estendard d'una mal entesa i molt desvirtuada modernitat, estaven convençuts de provocar l'incendi insolent d'una gran orgia quan, en veritat, només prenien foc al petard risible i molt modest de l'onanisme (i ara de cop em ve al cap el nom de David Lynch). Vet aquí l'obvietat: una obra d'art només és mereixedora d'aquesta condició en tant que estableixi uns vincles o uns territoris comuns

amb qui n'és el receptor, sigui aquest el lector d'un llibre o l'espectador d'una pel·lícula, per tal que la comprensió -emocional i intel·lectual- del que l'obra expressa sigui possible, o concebible, almenys. (Una altra cosa és que aquests vincles o aquest territori siguin primíssims i eteris -com en el cas de Beckett i d'un cert Godard, posem- o indòmits i abruptes -com en el cas de Faulkner i del Welles de *Ciudadà Kane-*, però aquest ja seria tot un altre tema.)

Per establir aquests vincles o aquest territori compartit entre obra (no autor) i receptor -i ara deix de banda els codis creats per formats inèdits o extravagants, o per la barreja original de diferents disciplines artístiques, i em concentr purament en la forma i el contingut moral i intel·lectual d'una peça *convencional* d'art-, el procediment ha-

bitual, més clàssic i més eficaç, sobretot en aquelles arts eminentment seqüencials i narratives, com són la literatura i el cine, és el d'establir, ja d'entrada, uns paràmetres ètics i estètics a partir dels quals l'obra en qüestió es desenvoluparà, ja sigui confirmant, ampliant i matissant les expectatives creades, o bé contradient-les, negant-les i subvertint-les. Perquè, a la vegada, serà des d'aquests paràmetres -serà tenint en compte aquestes expectatives- des dels quals el lector o l'espectador percebrà l'obra: la sentirà i la comprendrà.

Millor explicar-ho amb exemples. Baudelaire encapçala *Les flors del mal* amb un poema -intitulat "Al lector"- que, dit ràpid i amb vulgaritat, vendria a ser una mena de catàleg líric dels pecats, misèries, brutors i hipocresies de què som fets tots els éssers humans, en



John Ford dirigint
The Quiet Man.

el qual el poeta acaba acusant el lector de participar també d'aquestes escombraries íntimes. Tanmateix, amb aquest poema, i per molt que avui preferim de pensar el contrari, Baudelaire no pretenia en cap cas de provocar res ni d'escondalitzar ningú (o només en segona instància); el que pretenia, en canvi, era fixar i presentar un territori -el de la poetització, formalment perfecta, del mal, del lleig i del grotesc- que a ningú no

Baudelaire encapçala Les flors del mal amb un poema -intitulat "Al lector"- que (...) vendria a ser una mena de catàleg líric dels pecats, misèries, brutors i hipocresies de què som fets tots els éssers humans, en el qual el poeta acaba acusant el lector de participar també d'aquestes escombraries íntimes.

tan a prop. És un primer avís de violència (una amenaça), quan encara no ha transcorregut ni un segon de pel·lícula: ja des de la primera imatge l'art exigeix a l'espectador d'estar preparat. Preparat per a què? Ara la càmera es mou lenta cap endarrera, però el pla encara es manté i el metall preocupant de la pistola segueix omplint la pantalla. Fins que, de sobte, una mà l'agafa i l'arma desapareix. Sense transició, se sent un



The Big Heat.

resultava conegut aleshores, sobretot, perquè era amb els seus versos que s'inaugurava. El que calia, doncs, i ell ho sabia a la perfecció, era preparar mínimament el lector, perquè pogués entendre i sentir -digerir- tanta novetat. Calia, per dir-ho gràficament, que el poeta i el lector fessin un pacte a favor del significat global de l'obra (un pacte, això sí, en el qual el poeta imposava sense renúncies totes les seves condicions).

El mateix passa en cinema. Un dels exemples més il·lustres d'imposició, per part d'una pel·lícula, d'una ètica i d'una estètica a l'espectador és el començament de *The Big Heat* (*Els subordinats*) de Fritz Lang. Acaben els crèdits de presentació i en pantalla -la fotografia és en blanc i negre- apareix una pistola damunt un escriptori. És un primer pla i, després de tantes lletres, a l'espectador el sobta veure una arma

tret, i un fum mortuori embruta el blanc i negre. Un cos es desploma sobre l'escriptori. L'estil cinematogràfic d'aquesta primera escena és rude i directe, igual que el món moral que insinua o ja presenta: sense volutes bondadoses ni concessions a cap bellesa previsible. Pels personatges de la pel·lícula, la violència serà un destí, i Fritz Lang ha volgut que, des del principi, també fos un destí per als espectadors.

A parer meu, tanmateix, no hi ha cap introducció tan perfecta -per sintètica i subtil, per humanista i feliç, per literàriament intel·ligent i emocionalment sàvia- com aquella a través de la qual accedim al món presentat per John Ford a *The Quiet Man* (*L'home tranquil*); una introducció, a més, en la qual és possible de condensar-hi tot l'univers moral i fílmic del director. Sean Thornton torna al poble irlandès on va

que ningú no l'ha reconegut) la identitat de Thornton. I aleshores el capellà, que ja té una certa edat, li diu al nou vingut: "Jo vaig conèixer molt el teu avi, el que va morir en una presó d'Austràlia...; sí, i el teu pare era un bon home, també". També... En aquest "també" discret i enorme s'hi pot endevinar o veure ja tota la filosofia individual i col·lectiva que s'anirà desenvolupant tot al llarg de la pel·lícula; una

filosofia nodrida bàsicament per la barreja del tradicionalisme més respectuós i la llibertat íntima més irredempta, per l'observança d'unes certes normes i per la seva festiva transgressió, puntual però absoluta. En fi, una meravella d'humanitat.

A banda d'això, però, en aquesta escena encara inicial, i tanmateix ja certament definitiva, el que s'hi veu també és l'honestedat -i la valentia- del cre-

The Quiet Man.



néixer -i d'on va partir quan encara era un nin- després de trenta anys vivint a Amèrica. Al'estació l'espera un cabriolé -el conductor del qual és un arrauxat àngel etílic- per portar-lo fins al poble. Durant el plàcid trajecte, s'aturen per saludar una parella d'homes que estan passejant, un dels quals és el capellà del poble. Tots quatre comencen a parlar, i, en un moment de la conversa, el conductor desvela (han passat tants anys

Acaben els crèdits de presentació i en pantalla (...) apareix una pistola damunt un escriptori. És un primer pla i, després de tantes lletres, a l'espectador el sobta veure una arma tan a prop. És un primer avís de violència (...) quan encara no ha transcorregut ni un segon de pel·lícula.

ador que no tem anunciar, sense sofisticacions ni críptiques altiveses, el que promet i ofereix, i, també, el que acabarà donant. Perquè *L'home tranquil*, a diferència de molta morralla moderna (i ara em torna a venir al cap el nom de David Lynch), i com tots els clàssics grans (també *Els subornats*, també *Les flors del mal*), és ben segur que, a la fi, ho acabarà donant. No cal que en tenguem cap dubte. 🎬

Iñaki Revesado

Després que, en la passada edició, el festival es va veure reduït de 10 a 9 dies per exigències del patrocinador, Canal +, enguany hem tornat a l'habitual durada, grà-

cies al suport econòmic de TVE, que ha volgut fer del festival i de la ciutat una presència obligada en els informatius i en altres programes menys rigorosos. La integració de la llista de films a concurs l'any 2004 va sorprendre pel bon grapat de cineastes coneguts, repte

que els organitzadors del Zinemaldi no acabaven d'assolir, malgrat haver superat les cinquanta edicions. Però els noms coneguts no van ser els que van mostrar les millors pel·lícules. Bé per això, bé per la falta de complicitat de figures de primer nom, l'edició d'enguany no ha reunit en competició primeres figures del cinema, excepte Terry Gilliam, Michael Winterbottom i Ruy Guerra. No obstant, a Zabaltegi s'han barrejat importants cineastes que han fet servir la plataforma que els ofereix el festival per presentar al nostre país les seves darreres produccions: Abel Ferrara, Woody Allen, Jim Jarmusch, Danis Tanovic, Bertrand Tavernier, Kim Ki-duk o Rodrigo García han aportat el *glamour* que tampoc no falta en cap edició.

El poble d'Obaba, la llum que esclata contra les teulades, la pluja que amara les pedres dels carrers, els silencis dels habitants i la fotografia amb què Arriguesarobe plasma en imatges la història cobreixen el film del tel de màgia necessària per comprendre la primera atracció d'una estudiant de cinema pel món d'Obaba i el seu interès per gravar tot el que l'envolta.

Si l'any passat el que va caracteritzar la mostra donostiarra va ser el replec de cinema social i realista, enguany hem vist films més personals i intimistes, que en ocasions han volgut reflectir la soledat de les persones, però que, en general, han tengut un nivell mitjà discret, tret d'honroses excepcions.

Si bé la Secció Oficial i Zabaltegi són les dues seccions que causen més expectació, any rere any s'ha guanyat el seu propi espai el cinema llatinoamericà en la secció "Horizontes Latinos". A més el festival ha ofert la possibilitat de conèixer les filmografies d'Abel Ferrara i de Robert Wise (qui malauradament va morir just un dia abans d'iniciar-se el seu homenatge) i repassar les històries d'un bon grapat d'heroïnes (no sempre protagonistes de grans aventures, sinó també heroïnes quotidianes), en una retrospectiva que duia per títol "Rebeldes e Insumisas".



Obaba.



*Iluminados
por el fuego.*

SECCIÓ OFICIAL

La inauguració es va confiar a un dels millors realitzadors del cinema nacional: Montxo Armendáriz. Era molta l'expectació que havia creat la projecció del film, fins al punt que feia dies que les entrades per totes les sessions s'havien exhaurides. El repte era adaptar la novel·la basca que ha assolit major èxit, *Obaba-koak* de Bernardo Atxaga. És absurd establir comparances entre dues obres diferents. L'adaptació de l'univers de l'Obaba literària en imatges donaria més per una sèrie que no per a un film de 100 minuts. Per tant és precís acostar-se a la pel·lícula ometent qualsevol record de les pàgines del llibre. A *Obaba*, el film, Armendáriz conta quatre històries diferents, una d'elles des de l'actualitat, que és la que servirà per imbricar les tres restants, corresponents a un passat no gaire llunyà. El poble d'Obaba, la llum que

esclata contra les teulades, la pluja que amara les pedres dels carrers, els silencis dels habitants i la fotografia amb què Arriguesarobe plasma en imatges la història cobreixen el film del tel de màgia necessària per comprendre la primera atracció d'una estudiant de cinema pel món d'Obaba i el seu interès per gravar tot el que l'envolta. La primera mirada cap al passat, protagonitzada per la mestra de l'escola del poble, passa com un alè, i quan acaba i Armendáriz se'n va a altres personatges no es pot deixar de lamentar que ja no li continen més de la mestra, que era el que en realitat interessa del film, perquè les altres històries no tenen pes suficient per aconseguir captivar l'espectador, i finalment costa entendre què és el que ha seduït tant la jove estudiant per fer d'Obaba el seu lloc en el món. *Obaba* és una pel·lícula bella, ben rodada, amb bons actors, però també és superficial, lleu-

gera i molt, molt freda. Winterbottom fent gala de la seva ja coneguda versatilitat ha presentat una eficient comèdia, *A Cock and Bull Story*, en la qual,

... el que ha estat el millor film a concurs: Iluminados por el fuego de Tristán Bauer. Malgrat les revisions de tot tipus que s'han fet d'un dels mals més recents de la història argentina, com és el tema dels desapareguts sota la dictadura militar, l'episodi de la guerra de Las Malvinas no havia estat objecte d'anàlisi pel cinema.

prenent el model de cinema dins el cinema, conta les peripècies del rodatge d'un clàssic de la literatura anglesa, *Tristram Shandy*. Els moments de comèdia

sorgeixen no només de la base literària sinó també de les particulars relacions que es donen entre els diferents membres de l'equip. En el metratge s'alternen episodis en què es mostren les relacions de l'equip de rodatge amb d'altres que són el resultat de la pel·lícula d'època que graven, resultant una mescla absolutament eficient que provoca moments d'autèntica comèdia. Ja és habitual en la competició donostiarra la presència de cinema nòrdic. En aquest cas s'ha vist un film danès, d'un realitzador que ja va aconseguir figurar en el palmarès de fa un parell d'anys. Es tracta de Per Fly que amb *Drabet (Homicidio involuntario)* narra les dificultats per viure amb la càrrega de la culpa. És un film directe, sense adorns, que s'enfronta durament al problema plantejat. ¿Com es continua amb la mateixa vida, amb el dia a dia, quan es coneix el nom d'un homicida, però s'ha pres la decisió de guardar silenci per protegir el culpable? El film evoluciona seguint la transformació del professor-amant coneixedor de tota la veritat, que en principi mostra seguretat en el silenci encobridor, però que després s'ensorra quan la culpa el supera. Tant aquest film com *Brothers* de Susan Blier, vist a Donosti l'any passat i que plantejava un conflicte individual però originat a la guerra de l'Afganistan, fan pensar que a Dinamarca deu haver-hi una importat reflexió sobre la presència de tropes daneses en la guerra antiterrorista encapçalada pels Estats Units, ja que el crim que origina la història de *Drabet* està relacionat amb la indústria d'armament que fabrica bombes que després són llançades a l'Iraq. *El aura* de Fabián Belinsky ha complert les expectatives creades per l'anterior pel·lícula del realitzador: *Nueve reinas*. Novament amb un Ricardo Darín omnipresent i mostrant que el seu prestigi com a actor el té guanyat de sobres, el film conta l'episodi en la vida d'un taxidermista que somnia atracar un banc, quan en un inesperat cap de setmana es veu involucrat en una trama

La primera mirada cap al passat, protagonitzada per la mestra de l'escola del poble, passa com un alè, i quan acaba i Armendáriz se'n va a altres personatges no es pot deixar de lamentar que ja no li contini res més de la mestra, que era el que en realitat interessa del film



Obaba.

d'atracadors professionals, en la qual la realitat superarà, i de molt, tot allò que s'havia atrevit a imaginar. La participació a concurs del cinema argentí s'ha completat amb el que ha estat el millor film a concurs: *Iluminados por el fuego* de Tristán Bauer. Malgrat les revisions de tot tipus que s'han fet d'un dels mals més recents de la història argentina, com és el tema dels desapareguts sota la dictadura militar, l'episodi de la guerra de Las Malvinas no havia estat objecte d'anàlisi pel cinema. *Iluminados por el fuego* és cinema de denúncia, cinema antibèl·lic, cinema emotiu. Les escenes de guerra són un cop de puny directe a la consciència de l'espectador. Els soldats mentre maten, moren, fugen i s'aixopluguen no s'exalten per la defensa de la pàtria ni fan gala del seu valor. No, aquí els soldats ploren, tremolen, s'arrossequen, cri-

den les seves mares... Tot sota un foc enemic que els destrossa. La guerra forma part del passat d'un jove que de cop veu com l'episodi que sempre ha volgut oblidar torna molts d'anys després quan sap que el seu millor amic en les trinxeres ha intentat suïcidar-se (serveix el film també com a document, per conèixer que el nombre de suïcidis posteriors a la fi de la guerra supera al de morts pel foc enemic). *Xiang ri kui* (que es podria traduir com a "gira-sols") és una mostra de les bones pel·lícules que arriben de la nova Xina. El film narra la vida d'una família (matrimoni i un fill) des de la mort de Mao el 1976 fins a l'actualitat. La difícil adaptació entre el pare, tornat, d'un camp de treball després de sis anys d'absència, i el seu fill, un nin que ha crescut sense la figura paterna, ocupen la primera part del metratge. El film dona després un bot de deu anys en què queda palesa que les diferències entre pare i fill no s'han llimat amb el pas dels anys. L'autoritat del pare, duita a uns extrems intolerables i emmascarada sota la mentida que els pares sempre saben que és el millor per als seus fills, topa



amb els desitjos de llibertat de l'adolescent. Novament, amb un bot de deu anys, el pare ja ancià continua sense haver modificat ni una mica l'actitud de patriarcal inqüestionable, mentre que el fill cerca evitar son pare per no haver d'acabar una relació, la ruptura de la qual, tampoc no li satisfaria. Paral·lelament a l'evolució familiar, el film de Zhang Yang serveix per mostrar la vertiginosa transformació de la societat xinesa, com a mínim de la societat urbana. Alberto Rodríguez, realitzador d'*El traje*, ha fet la seva particular visió dels adolescents d'un barri pobre, quasi marginal. Essent absolutament legítima l'opció presa, *7 vírgenes* té amb l'handicap de tractar un tema ja exposat per molts altres realitzadors, així, en finalitzar el film, es té un poc la sensació de *dejà vu*. Però obviant altres títols de problemàtica semblant, el treball de Rodríguez és notable. Els diàlegs desprenen veritat absoluta, cosa a què no és aliena la inqüestionable elecció dels actors. La història pren el ritme vertiginós d'un cap de setmana de llibertat de què disposa un adolescent sortit d'un reformatori. En només 48 ho-

res ens acostam a través dels ulls i dels sentiments del personatge interpretat per Juan José Ballesta, a la vida quotidiana de dos amics en què hi té cabuda l'amor, el sexe, el valor de l'amistat, la necessitat de creure en un futur, la problemàtica de les famílies desestructurades..., tot en una Espanya llunyana de la classe mitjana que mostren les sèries de televisió. Molt remarcable és *Sommer vorm Balkon* (*Verano en Berlín*) de l'alemany Andreas Dresen, amb dues dones de 40 anys com a protagonistes, unides per una amistat a prova d'homes, però que cerquen la companyia masculina a qualsevol preu. La soledat, el refugi en l'alcohol, l'enveja, les primeres galdades de l'amor a l'adolescència, i el masclisme més atroç que eleva a la caricatura a l'únic personatge masculí de pes, fan gaudir d'aquesta simpàtica i també corrosiva pel·lícula. Novament la soledat a les grans ciutats és el tema de *Je ne suis là*

pour être aimé d'Stéphane Brizé, en què la vida anodina d'un agent judicial que ha arribat als 50 anys en la més estricta i freda soledat es veu trasbalsada quan entra dins la seva vida una jove, amb qui comparteix classes de tango. No és una gran pel·lícula (arrossega un ritme excessivament lent) però és bona de veure. Terry Gillian en *Tideland* fa un conte

Xiang ri kui (que es podria traduir com a "gira-sols") és una mostra de les bones pel·lícules que arriben de la nova Xina. El film narra la vida d'una família (matrimoni i un fill) des de la mort de Mao el 1976 fins a l'actualitat. La difícil adaptació entre el pare, tornat, d'un camp de treball després de sis anys d'absència, i el seu fill ...

per adults, una espècie de revisió del personatge d'Alicia en el país de les meravelles, però no apte per a nins. N'és la seva protagonista una actriu prodigiosa de 9 anys que nom Jodelle Ferland a qui la càmera no abandona en cap moment. *Tideland* ha estat el film més diferent de la com-

petició. El particular món de Gillian serveix ara per recrear la vida d'una nina, els pares de la qual són *ionquis*, en una casa enmig d'un gran camp de blat, amb l'única companyia d'uns veïnats, dos germans que conserven el cadàver de la seva mare esperant que li torni la vida. *Ti-*



Xiang ri kui.

deland no està malament, però en la competició de Donosti semblava una pel·lícula fora de lloc. Els que vam aguantar els primers 30 minuts de *Stesti* del txec Bohdan Sláma (molts van abandonar la sala abans de transcórrer la primera mitja hora de projecció) van gaudir d'un treball notable protagonitzat per dos joves que canvien les seves vides per ocupar-se de dos nins petits, fills d'una tercera veïnada que està internada en un psiquiàtric. Manuel Martín Cuenca, autor de la molt interessant *La flaqueza del bolchevique*, ha fet a *Malas temporadas* un film amb tres protago-

camí entre la ficció i el documental protagonitzat per actors no professionals. Els directors aprofiten el trajecte del tren que uneix les ciutats de París i Lisboa per contar diverses històries de les persones que agafen el tren i dels habitants dels pobles travessats per les vies. Encara que la trama bota contínuament d'història en història, el film es veu amb comoditat i ha estat una de les propostes més interessants de la Secció Oficial. *Odgrobadogroba* de l'eslovè Jan Cvitkovic, *O veneno da madrugada* de Ruy Guerra, *Entre ses mains* d'Anne Fontaine, *La vida perra* de Juanita Narboni de Farida

tades i premiades en altres festivals es va iniciar amb una molt interessant proposta d'Abel Ferrara. A *Mary* el realitzador nord-americà apunta una sèrie de temes sobre els quals reflexionar. És aquest un film més idoni per un cinema fòrum que no pas per un festival en què la pressió de tantes i tantes pel·lícules per veure fa que allò que s'ha vist un dia passi com un alè i només sigui un record l'endemà. I és que dins *Mary* hi ha temes que donen pel debat. La societat americana (i per extensió, sempre amb reserves, la societat occidental) cerca alguna cosa a què aferrar-se davant la pèrdua dels valors morals, substituïts ara pels doblers, l'èxit, el prestigi, la fama... I la religió, la fe, la creença en alguna cosa superior capaç de jutjar-nos pot ser la solució a tanta disbauxa... No és, com diu la propaganda del film, l'obsessió d'una actriu que interpreta Maria de



April Snow.

nistes, les vides dels quals acaben confluint, en el qual hi ha lloc per parlar novament de la soledat en les ciutats, de la necessitat d'amor de l'ésser humà i del problema social amb què conviuen els milers i milers d'immigrants instal·lats en aquest país. És un film contingut, de silenci, en què queden moltes coses no dites que l'espectador ha de construir al seu gust. La direcció d'actors és impecable, entre el quals s'ha de citar el treball de Nathalie Poza. Un altre film espanyol, *Sud express* dirigida per Chema de la Peña i Gabriel Velásquez va tancar la competició. Es tracta d'un treball a mig

Benlyazid i *Bang, Bang, Orangutang* de Simon Staho van completar la secció a concurs. Hi ha poca cosa a comentar, excepte que no eren dignes d'estar dins la selecció d'un festival.

ZABALTGEI

Amb 19 treballs a la Secció Oficial, poc temps hem tengut per guaitar a altres seccions. No obstant això, comentarem aquí allò que hem trobat més interessant. El recull de pel·lícules projec-

... a la Secció Oficial cal destacar del també coreà Hur Jin-ho April Snow, bellíssima història d'amor rodada amb una sensibilitat precisa. En són els protagonistes dos joves que veuen com la seves vides s'ensorren quan les seves respectives parelles pateixen un accident de cotxe, quedant ambdós en coma.

Magdala pel seu personatge, és la necessitat de reflexió d'un occident violent (tema de màxima actualitat després dels episodis de violència en la situació límit de Nova Orleans), per obrir-nos a camins en què retrobar-nos com Humanitat. Woody Allen amb *Match Point* va clausurar Zabaltegi. Gaudir de la nova creació d'aquest autèntic mestre ha estat una de les millors experiències d'aquests deu dies de cinema. Ambientat a Londres, el film conta la història d'un professor de tennis que sap aprofitar les oportunitats que li ofereix la vida per instal·lar-se en la classe alta de la ciutat. A través de l'amistat amb un dels seus alumnes, no dubta a casar-se amb la germana de l'amic per tal d'obrir-se les portes a una vida acomodada. Els problemes apareixeran en enamorar-se d'una jove nord-americana, antiga nòvia del

seu cunyat. Torna a haver-hi lloc per molts dels temes recurrents en la filmografia d'Allen: l'alta burgesia, el diàleg genialment constiuïts, l'òpera... però també apareixen en la trama alguns assumptes nous en què el director mostra la seva mestria.

COREA, LA NOVA POTÈNCIA CINEMATogrÀFICA?

Darrerament assistim al descobriment de noves cinematografies, Zhang Yimou va obrir el camí dels cineastes xinesos, Kiarostami el del cinema iranià, el cinema de l'Amèrica hispana arriba cada pic més sovint a les nostres pantalles... Tal vegada sigui ara el torn de Corea. Ja fa dos anys a Donosti va resultar premiat Bong Joon-ho per *Memoires of Murder*, al mateix temps que tots els festivals del món miraven d'exhibir els treballs de Kim Ki-duk. L'èxit a Europa d'aquest darrer realitzador ha estat possible gràcies als premis aconseguits per les seves pel·lícules en els festivals de cinema: *La Isla*, *Samaritan Girl*, *Hierro 3* (que, per cert, dins el marc del festival ha rebut el premi de la FIPRESCI) i *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*. Procedent de Cannes, ha arribat a Zabaltegi el seu darrer treball, *El arco*, una altra mostra de la solvència d'aquest creador d'històries màgiques plenes de poesia, lirisme i sensacions, ajudat d'un únic decorat (un vaixell enmig de la mar) i de la col·laboració de tres actors, el film gairebé sense paraules és una mostra genial de com el cinema pot emocionar sense necessitat de diàlegs, essent les imatges les transportadores dels missatges més profunds i delicats, més emotius i corprenedors. Un vell pescador viu enmig de la mar amb una nina a qui va recollir fa deu anys. El temps passa tranquil·lament, mentre el vell espera que la nina faci els desset anys per casar-s'hi. Viuen de llogar el vaixell a pescadors de la ciutat, els quals mentre esperen que els peixos piquin es dediquen a murmurar sobre la relació entre el vell i la nina. L'arc és l'arma amb què el vell defensa el que és seu, i també l'instrument musical amb què acom-

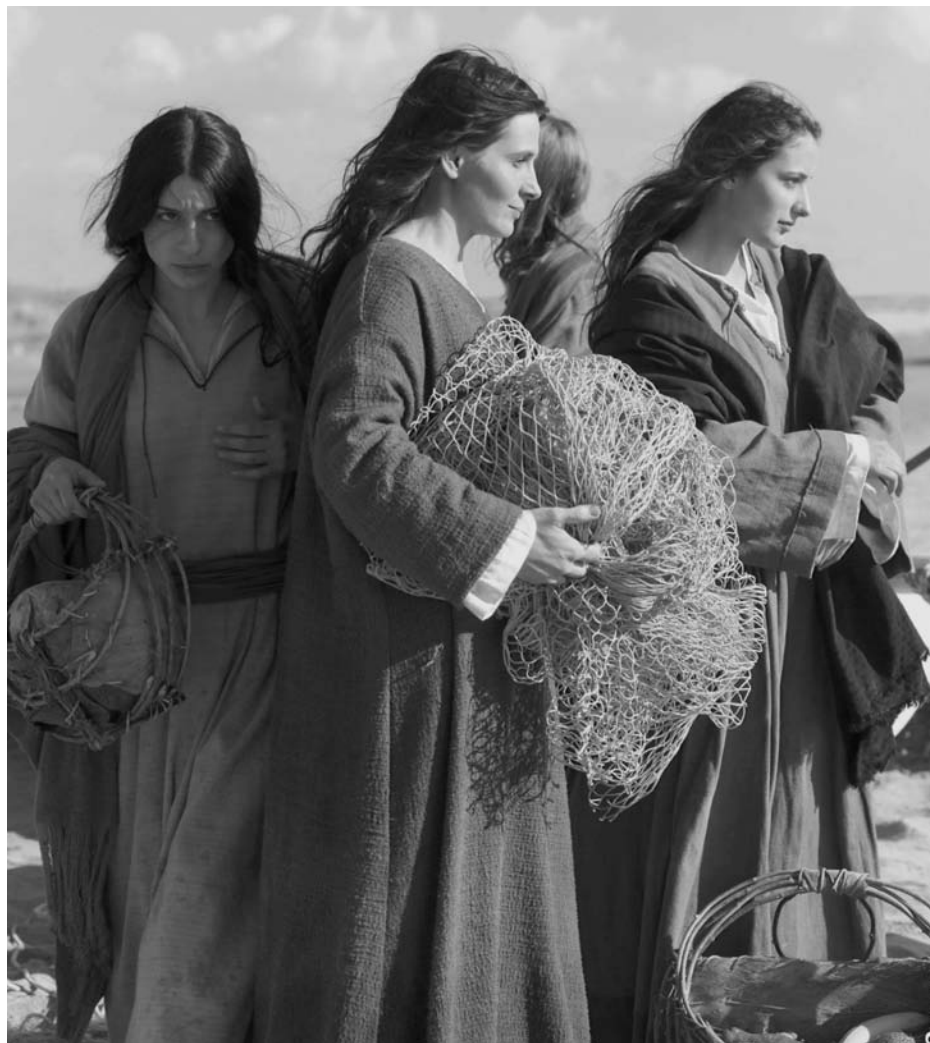
panyar els moments de solitud. L'arribada d'un jove entre els pescadors de la ciutat romprà l'equilibri i el pescador haurà d'assumir que el futur no serà com sempre havia imaginat. Si *El arco* ha estat el millor del que hem vist a Zabaltegi, a la Secció Oficial cal destacar del també coreà Hur Jin-ho *April Snow*, bellíssima història d'amor rodada amb una sensibilitat precisa. En són els protagonistes dos joves que veuen com la seves vides s'ensorren quan les seves respectives parelles pateixen un accident de cotxe, quedant ambdós en coma. El cotxe en què hi anaven queda destruït. En reparar-se els objectes personals trobats, descobreixen que els accidentats eren amants. Cal digerir alhora que, qui estimes, està a punt de morir i que t'era infidel. Les parelles desorientades cerquen consol en el silenci i sobretot trac-

ten d'evitar-se per no haver de parlar d'allò que comparteixen, ser víctimes de la traïció. Poc a poc comprenen que només la seva complicitat pot ser vehicle de consol. Els silencis seran llavors compartits, la ràbia i la incomprensió tendran un còmplice, les ferides sanaran al mateix temps que les paraules s'endinsen en altres camins.

... dins Mary hi ha temes que donen pel debat. La societat americana (...) cerca alguna cosa a què aferrar-se davant la pèrdua dels valors morals, substituïts ara pels doblers, l'èxit, el prestigi, la fama... I la religió, la fe, la creença en alguna cosa superior capaç de jutjar-nos pot ser la solució a tanta disbauxa...

El balanç final que es pot fer és que ha estat un dels festivals menys valuosos dels últims anys. El jurat, sense tenir massa on triar, va decidir atorgar la

Conxa d'Or al film txec *Stesti*. Segurament era més mereixedora del premi, la pel·lícula premiada amb el Premi Especial del Jurat, *Iluminados por el fuego*, però és cert que el film guanyador es va situar dins el grup escàs de film notables que han conformat la discreta Secció Oficial. 🎬



Mary.

Antoni Serra

Senyores i senyors, amors meus sempiterns, permeti'm una breu –i no sé si innecessària– declaració de principis en connivència amb la consubstancialitat de les ànimes inexistent: N'estic fart de la vida i de la mort, de l'eternitat (sempre que no s'identifiqui amb el no-res, en bona lògica), de viure i conviure dins un cosmopolitisme elitista sense llibertat. Així que, sense el permís de vostès, m'he refugiat dins el meu estudi de les follies i, ¿veritat que imaginem el per què?, he decidit veure de bell nou el cinema del passat.

Sens dubte, és la rebel·lia –del tot confessa–enfront dels paranys dels efectes especials.

I he iniciat el periple de jubilació, sense que impliqui cap mena de «retirada» estratègica, tornant a visionar el vell cinema en blanc i negre. És un procés de reflexió intel·lectual que els recoman, si no s'han d'ofendre pel meu atreviment o gosadia. ¿Saben la pel·lícula que he elegit per recobrar el sentit de dignitat

humana? Un film de l'any 1936 –el mateix que va néixer aquest vell malsofrit, sentimental i agnòstic– que fou realitzat, amb el seu estil tan peculiar (màgicament crític), per l'admirat Charles Chaplin. Sí, es tracta de *Temps moderns*.

És una pel·lícula, *Temps moderns* (que dona títol a aquesta revista dels miracles inequívocament humans que vostès poden llegir tots els mesos de l'any, menys dos), exquisida i moderna i, malgrat els galifardeus del cosmopolitisme xaruc, d'una actualitat rabiosa. Chaplin, a través del seu personatge, l'obrer que no és més que una peça «controlada» de l'engranatge industrial, i de la vagabunda (interpretada per Paulette Goddard), posa en evidència el salvatgisme del sistema ca-

pitalista. *Temps moderns* és un film protestatari, indòcil i discol, fins i tot desobedient –per sort– als criteris dels que, ja des de la política o de la cultura econòmica, governen el món que ens ha tocat patir. És aquesta capacitat revulsiva,

a estones indisciplinada, que fa gran, que dona una dimensió de rebel·lia crispada a l'obra de Chaplin –quasi bé tota l'obra, ¿cal recordar l'anterior *La quimera de l'or* (1925) o també la posterior *Monsieur Verdoux* (1947)? Té, l'actor i el director, un in-

confusible sentit crític vers la societat i, sobretot, una capacitat burlesca pròpia de l'espellifat, no sé si mai aconseguida per altres realitzadors, a l'hora d'anàlitzar els milionaris (els de Hollywood també, capparets de productores i amos

És una pel·lícula, Temps moderns (que dona títol a aquesta revista dels miracles inequívocament humans que vostès poden llegir tots els mesos de l'any, menys dos), exquisida i moderna i, malgrat els galifardeus del cosmopolitisme xaruc, d'una actualitat rabiosa.



Temps moderns.

de la indústria cinematogràfica) i els diversos sectors del poder polític.

¿No és una denúncia *Temps moderns* del control de la llibertat que es fa des dels mitjans de direcció? Vet aquí el circuit televisiu –molt abans que la televisió entrés en el món quotidià de les famílies– que hi ha instal·lat a la fàbrica on treballa l'obrer Chaplin, des del qual el director de l'empresa controla en tot moment la producció dels seus «esclaus». L'obrer Chaplin, convertit en un robot de gest reiteratiu (l'escena en què, fora de la fàbrica, continua amb la clau anglesa cargolant l'imaginari i l'inimaginari, fins i tot els botons del vestit de la senyora suposadament burgesa, és d'una eficàcia cinematogràfica excepcional), només retorna a la llibertat de viure –amb els problemes que això implica, detenció policíaca, empresonament, marginació, misèria– quan coneix la vagabunda Goddard. Quan els dos recobren una certa estabilitat –la màgia divertida del *music-hall*–, la cosa no dura gaire..., i el film recobra la sublimació al final: la



Temps moderns.

parella que es perd en les tonalitats grisenques del futur incert.

Després d'haver vist un altre cop *Temps moderns*, en aquesta ocasió des de la soledat de l'home que ja ha perdut tota creença, se'm fa difícil imaginar que la societat moderna –o suposadament moderna i cosmopolita– hagi canviat tan poc o sigui tan pareguda a la ja existent setanta anys enrere. Ni el cinema, ni tampoc la literatura o l'assaig històric, ens ha servit de gran cosa; ahir com avui continuam ancorats en els mateixos desgavells de relació social. O, si ho volen així, tan sols han canviat les aparences externes –en el cine, la tècnica; en la literatura, tal vegada la sintaxi i el lèxic; en la societat, el matis de l'explotació que s'ha fet més subtil–, però els grans problemes de fons persisteixen. *Temps moderns* és, en aquest sentit, premonitori i, en conseqüència, del tot vigent.

Tot seguit ve el *The End* que mai ho és, final, perquè el final vertader és una incògnita en el temps: la trompeta de l'àngel exterminador. 🎬



Monsieur Verdoux.

Boirines del passat

Què menjau, no beveu?

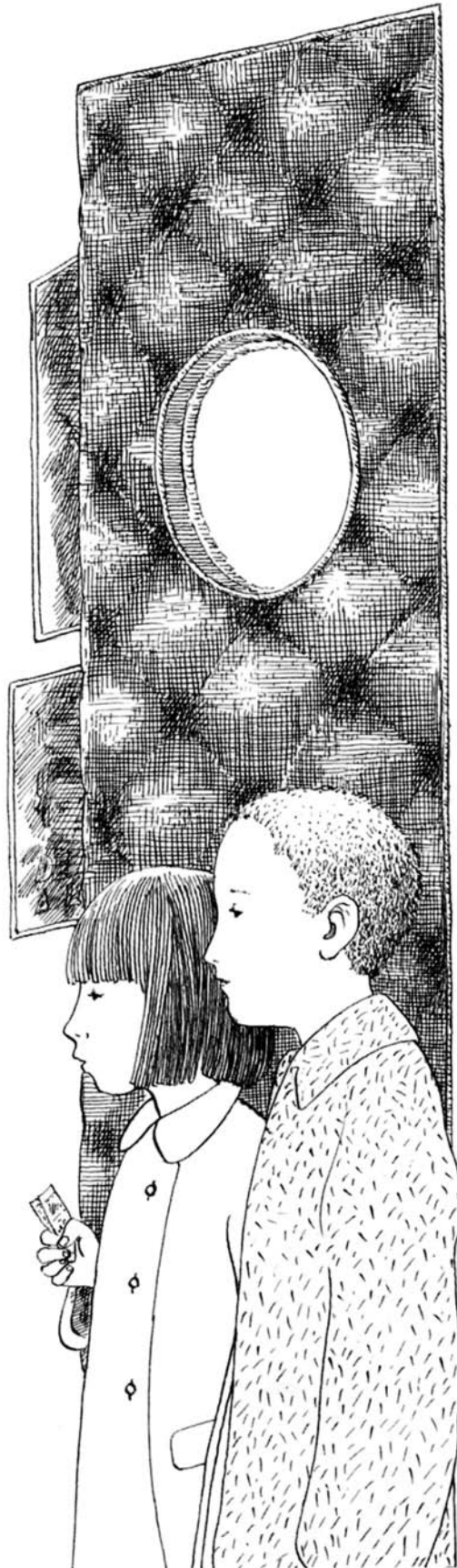
La veu ronca de l'ai-
guadora anava pas-
sant per la llarga fi-
la situada davant de
la taquilla del cine-
ma. Era una vella
encorbada, amb un
càntir blanc a la mà i un petit
tassó de vidre que netejava amb
un mocadoret cada vegada que
algú en feia ús. Se'n contaven
mil històries, d'ella: que havia
perdut el senderi, perquè no va
poder suportar el dolor de que-
dar-se sense família durant la
guerra i la postguerra o, al con-
trari, que tenia molt de diner
amagat a casa i que tot ho feia
per avarícia. ¡Pobra avarícia!,
quan els pocs que bevien la se-
va aigua li deixaven moneda
grossa o un xavo, deu o cinc cèn-
tims, com a pagament pels ser-
vicis, com a expressió d'aquesta
"voluntat" que ella reclamava
des d'uns ulls suplicants.

Cinc duros, no pot ser més.

Tots els dijous a la tarda, lliu-
res de col·legi, quan la mare ens
posava els abrics, a la meva ger-
mana i a mi, per anar amb ella
al cinema, ens repetia la frase
com en un ritual. El càlcul era
senzill: 8 pessetes per a cada una
de les tres entrades i la restant,
per a llepolies. Un pressupost ca-
paç de cobrir de sobra les hores
de la tarda, perquè la sessió de
programa doble començava a les
cinc i acabava devers les vuit i
mitja, perquè ens solíem reen-
ganxar (ja sense la mare, que se
n'anava a fer el sopar) a la pri-
mera pel·lícula del programa,
acabada la qual ella tornava a
cercar-nos, perquè no volia que
anàssim tots sols de nit.

¡Pipes, caramels, bombó gelat!

En el descans, entre pel·lícu-
la i pel·lícula o al final de cada
sessió, quan s'encenien els llums,
sonaven- com si tenguessin un



Dibuix d'Alfonso Ruano.

ressort- les veus dels al·lots que
oferien la seva mercaderia, des-
prés substituïts paulatinament
per pàl·lides al·lotes de cara re-
girada. Anaven passant de fila
en fila i, quan s'acostaven a la
que érem asseguts, dirigíem una
tendra mirada a la mare, amb
l'esperança, sempre defraudada,
de poder gastar qualche més
de la pesseta prevista. Les pipes
quedaven descartades, *perquè
fan molt de renou, no s'han de
tirar les clovelles en terra i, so-
bretot, distreuen de la pel·lícu-
la*; els bombons gelats eren de
preu prohibitiu, i ens havíem de
conformar amb una bosseta de
caramels, per norma general, de
menta rabiosa.

*Aquest cinema disposa d'un
sistema de moderna ventilació.*

Amb cara de molt con-
vençuts, ho asseguraven els uni-
formats acomodadors quan ens
veien arribar congestionats per
la calor estiuenca. Al principi era
veritat, la sala buida estava fres-
queta i s'agraïa la temperatura
en comparació amb la xafogor
de coa del carrer. Però després
tota la "moderna ventilació" es
limitava a una finestrona ober-
ta allà dalt, a l'altura de les "bu-
taques d'amfiteatre", el portel-
ló del qual vèiem engronsar-
se, des del pati de butaques, ca-
da vegada que passava una rà-
fega d'aire i produïa una inter-
mitència en la llum que venia de
l'exterior.

Boirines del passat, vivències
d'un ahir no tan llunyà com po-
gués pensar-se, que rememor
ara, mentre esper que comenci
la sessió en el refrigerat vestíbul
d'una multisala, envoltat de re-
nouers adolescents atipats de
coca-coles, crispetes, *quicos* i *na-
chos*, els quals feliçment ja no
hauran de demanar a la taqui-
llera, morts de vergonya, si *per
favor, queden entrades de la da-
rarrera fila*, de la famosa *fila dels
manxols*, per poder gaudir de les
primeres carícies. 🍿



Guillem Fiol

Miratges

Un servidor té el plaer de presentar als lectors de la revista *Temps moderns* d'aquest mes les pel·lícules *El político* (*All the king's men*, Robert Rossen, 1949) i *En un lugar solitario* (*In a lonely place*, Nicholas Ray, 1949).

Amb un títol original d'arrel "shakesperiana", que seria recuperat i pertinentment modificat a *Todos los hombres del presidente* (*All the president's men*, Alan J. Pakula, 1976), *El político* és una de les obres més conegudes de Robert Rossen, juntament amb *El buscavidas* (*The hustler*, 1961), i és una adaptació de la novel·la homònima de Robert Penn Warren guanyadora del prestigiós premi Pulitzer.

L'eix de tot el relat és la particularitat que teòricament presenta el seu protagonista, el polític Willie Stark, té fama de ser un home honrat, aquest és la causa que Jack, el periodista interpretat per John Ireland, es desplaci a la petita localitat de Kanoma per escriure'n un article, sobre ell. A la pregunta que fa Jack a l'editor del diari on treballa sobre què pot tenir d'especial un polític de Kanoma, l'editor li respon: "Dicen que es un hombre honrado.", paraules que ens remetent novament a Shakespeare (el discurs de Marc Antoni sobre Brutus a *Juli Cèsar*). Com si fos una història de cinema negre, amb periodistes i polítics en lloc de policies i mafiosos, el personatge de Jack ens anirà contant el que creu interessant amb una veu en *off*, complement interessant a la interpretació de John Ireland, actor poc procliu a aquest tipus de papers però, en canvi, força habitual a *westerns*, com *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1947) o *Duelo de titanes* (*Gunfight at O.K. Corral*, John Sturges, 1957).

És d'admirar la diàfana estructuració del guió (obra de Rossen mateix) i la coherent distribució que fa d'un dels principals protagonistes col·lectius del film, el poble. La narració comença amb un Willie Stark (Broderick Craw-

ford) fent un discurs a una dotzena de persones només, a les quals avisa pel que fa a la deshonesta actuació de les persones que tenen el poder de la ciutat, unes reflexions en veu alta que se sustenten en les paraules "honradesa" i "fets i xifres". La veu de Willie és massa alta pels poderosos al·ludits, que ordenen a la policia que el faci callar. És especialment indignant la seqüència en què Willie és posat en llibertat pels mateixos que l'havien fet arrestar, al·legant el principi de "llibertat d'expressió", acció vertaderament cínica quan, evidentment, l'alliberament es produeix després d'haver aconseguit que Willie hagués d'interrompre el seu discurs. Òbviament, el coratge i honestat de Willie provoquen en el periodista Jack una molt grata impressió, que tradueix en les línies que li dedica en el seu article, molt més quan és testimoni de la pressió que reben ell i la seva família perquè abandoni la seva croada. Els llargs tentacles dels poderosos (el segon personatge col·lectiu que apareix a *El político*) faran que, més endavant, Jack decideixi deixar la seva feina davant la impossibilitat de seguir escrivint amb llibertat sobre Stark.

El film de Rossen és un retrat directe i cruel de Willie Stark, però considero que té un dels seus punts forts en la definició dels homes (i dones) a què es refereix el seu títol original. Si ens ocupem primer de la caracterització de Jack, hem de fer notar el paper que juga un lloc com Burden's Landing, la seva rica llar familiar, a la qual, simbòlicament, només s'hi pot arribar en barca, per provar-se separat de terra ferma per

... En un lugar solitario *desenvolupa la significació que té una trama criminal (...) en la relació que mantenen el guionista interpretat per Bogart i l'actriu de segona fila que interpreta Grahame.*

una entrada de mar. A la manera d'un "fordià" Innisfree, és un paradís de descans o retir de l'atrafegament de la vida quotidiana però, això sí, no localitzat en la pròpia família de Jack (una mare alcohòlica i un padrastre ultraconservador), sinó en la veïna família dels Staunton, integrada per altres personatges extraordinàriament ben perfilats per Rossen: la refinada Ann (interpretada per l'esposa d'Ireland a la vida real, Joanne Dru), el seu germà metge i el seu oncle jutge, tres figures que seran transcendents en una història que, en els primers moments, sembla ser-los bastant aliena. És evident que el personatge del padrastre no pretén resultar simpàtic a l'espectador, però hem de subratllar que el judici que fa sobre Stark, afirmant que és un home tan propens a la corrupció com els altres, acaba tenint raó de ser, tot i que l'espectador, com Jack mateix, el censuri en un principi. En aquest sentit, no podem passar per alt que Stark i Jack comparteixen les ànsies de convertir-se en algú, el primer per egolatria i el segon perquè així li ho demana la seva estimada Ann.

Els freqüents muntatges americans permeten al film anar avançant ràpidament en una trama en què hi passen moltes coses (potser massa) i en què hi destaquen diversos moments brillants en la direcció de Rossen, com és la subtils amb què posa en escena el tràgic accident de l'escola causat per unes infraestructures deficientes o l'èmfasi que posa per tal que l'espectador es fixi en el fet que Stark guarda tots els retalls de diari on se'l cita, una prova més de la seva egolatria.

M'agradaria dedicar unes línies a un dels personatges més interessants del brillant conjunt que apareix al llarg del metratge, com és de l'assessora interpretada per la sempre inquietant Mercedes McCambridge (recordem les seves interpretacions a *Johnny Guitar* [*Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1954] o a *Gigante* [*Giant*, George Stevens, 1956], per no parlar de l'efecte que provoca com posant la veu a la posseïda Linda Blair a *El exorcista* [*The exorcist*, William Friedkin, 1973]). A més dels innegables dots en la interpretació que demostra, és el seu un encert total de càsting, ja que la duresa de les seves faccions la fan ideal com a contraposició a la delicadesa de les d'Ann, rival seva en l'estimació de Willie i, per altra banda, vénen també com anell al dit en el paper de persona cruelment sincera. No podem passar per alt que és precisament ella la que dona a conèixer a un encara ingenu Stark que se l'està utilitzant per a dividir el vot de l'electorat i que també serà ella la que digui a Jack que la seva estimada Ann és l'amant de



En un lugar solitario.



PAPERS DE CINEMA

Willie. No obstant, el seu personatge queda bastant diluït cap al final i arriba a ser deixat de banda, no sabem si per exigències del metratge o alguna altra raó semblant, en detriment dels personatges principals.

El político planteja el concepte de l'honestat no tant des del punt de vista dels fins o objectius, sinó del que es fa per aconseguir-los i a què es renuncia. Els personatges es mouen constantment en el dilema que suposa legitimitar accions discutibles des d'un punt de vista ètic per aconseguir uns objectius que, en principi, es poden considerar com a positius. És precisament en aquest factor on personalment crec que més brilla la tasca de Rossen, en el difícil que pot ser destriar el Bé del Mal, tant si es volen establir com a objectius a aconseguir, com a vies per anar més enllà o com a fonaments sobre els quals edifica la vida de cadascun. Ann decideix ser l'amant de Willie perquè veu en ell un home especial que, del no-res, acaba sent algú, cosa que no acaba d'aconseguir Jack, però també té el contrapunt de ser un home casat; Jack i el doctor tenen com a model a seguir l'honest judge, però descobreixen que va tenir un incident reprovable en el passat que, a més, no saben quina importància donar-li; el mateix judge pot tenir l'oportunitat de fer un bon servei en honor de la Llei i la Justícia, però a costa de treballar per a un Stark que ho aconseguix tot de manera "dubtosa"; la sacrificada esposa de Lucy veu en el seu marit algú que pot ser un home important, però ha d'acabar veient com això acaba perjudicant excessivament la unitat familiar i valorarà molt més el sincer reconeixement de culpa que mostra el seu fill després de l'accident que costa la vida a la seva acompanyant (un accident que, de manera un tant irònica, té lloc en una carretera batejada com a Willie Stark).

Voldria subratllar, per altra banda, l'especial lloc que ocupen les masses de votants dins el relat. Evidentment, és el poble el que possibilita que Stark arribi a governador de l'estat i és en nom d'ell que Willie pren les decisions. Però la crisi del seu imperi, per dir-ho així, té lloc quan comença a confondre la seva persona i els seus interessos amb els que pugui tenir el poble. Rossen ho transmet magistralment en l'escena final que té lloc al tribunal, on hi ha escrites les paraules de Stark "La voluntat del poble és la llei d'aquest estat", una sentència que Rossen dona a conèixer precisament quan el poble mateix fa crits en favor del governador que han estat prèviament sol·licitats per un personal altaveu, tergiversant així el concepte de "voluntat del poble" i posant de manifest la facilitat amb què aquesta pot ser manipula-

da, una denúncia tan vàlida per als anys 40 com en l'actualitat.

Unes línies més amunt hem dit que *El político* recordava, per recursos narratius i estètics, les pel·lícules de cinema negre, però sense polícies ni mafiosos. Però hem de dir ara que, a mesura que avança el metratge, aquestes barreres s'acaben fent molt borroses. Willie vesteix i actua com els mafiosos del cinema negre i bona part dels seus acompanyants podrien passar perfectament per sequaços d'Al Capone i companyia. És molt trist observar el cas particular de Sugar Boy, el tartamut encarregat del bar de Kanoma que és defensat per Willie al principi, que n'acaba com a sequaç. Fins i tot, l'home que acusa el seu fill de la mort de la noia apareix assassinat "en estranyes circumstàncies", acció que en res difereix de les dels reis del crim. Igualment, tampoc difereix la megalòmana declaració final del moribund Stark de la feta per tants i tants tirans al llarg de la història, que és la bena que els impedeix veure com s'estan forjant la seva pròpia destrucció

El citat guió de Solt és (...) l'aspecte més notable del film, d'on surt algun diàleg entre Bogart i Grahame realment insinuant i enginyós i que sap aprofitar la tasca com a guionista del personatge de Bogart per aconseguir alguns moments gairebé d'humor negre.

a marxés forçades, obsessionats en contemplar el mirall no de la realitat, sinó del miratge hipnòtic del poder.

Dediquem els paràgrafs finals d'aquest article a *En un lugar solitario*, pel·lícula filmada el mateix any que *El político* per un altre director de carrera un tant convulsa, Nicholas Ray, i protagonitzada per Humphrey Bogart i Gloria Grahame.

En la seva hora i mitja de durada, *En un lugar solitario* desenvolupa la significació que té una trama criminal, intranscendent per si mateixa, en la relació que mantenen el guionista interpretat per Bogart i l'actriu de segona fila que interpreta Grahame. En el fons, tant el guió d'Andrew Solt com la posada en escena de Ray estan totalment al servei del personatge construït per Bogart en altres pel·lícules, l'etern cínic de cigar penjant amb desgana d'uns llavis poc propensos al somriure. No obstant, no deixa de tenir mèrit que aquest servilisme (que no té per què ser negatiu) s'estructuri entorn d'un

personatge que, exceptuant les emocions que es desprenguin d'un final que no desvetllaré, no és precisament simpàtic, per ser un individu de caràcter irascible i violent que no pot controlar els seus impulsos, però que, això sí, demostra en alguns moments el seu bon cor (recordem l'escena en què envia anònimament un ram de flors a l'al·lota assassinada).

El citat guió de Solt és, des del meu punt de vista, l'aspecte més notable del film, d'on surt algun diàleg entre Bogart i Grahame realment insinuant i enginyós i que sap aprofitar la tasca com a guionista del personatge de Bogart per aconseguir alguns moments gairebé d'humor negre fruit d'un tractament distant, a vegades irreverent, del dramatism que sempre suposa un crim, recuperant així alguns personatges de films de Hitchcock, com *Sospecha* (*Suspicion*, 1941) o *La sombra de una duda* (*Shadow of a doubt*, 1943). Des del punt de vista de la trama criminal, és evident, com ja he dit, que el desenvolupament de la seva investigació és tan poc important que pràcticament no se'n diu res, però sí que presenta un punt d'originalitat que, al cap i a la fi, és el que dona peu a la peculiar relació que mantenen Bogart i Grahame: la noia és la coartada del sospitós Bogart, però no n'està convençuda de la innocència, d'aquest.

Així mateix, *En un lugar solitario* sap jugar amb les convencions genèriques i amb l'espectador, presentant una efectiva Gloria Grahame com a misteriosa rossa que protagonitzarà un gir en el relat que provoca que les sospites de l'espectador no se centrin en ella sinó en el protagonista. Igual que els films de Hitchcock mencionats, la pel·lícula de Ray es fonamenta en el fenomen de la sospita i les conseqüències que provoca que aquesta es manifesti en persones que senten una estimació mútua. Tot i que el personatge del guionista un poc al marge de Hollywood podia venir bé per a les inquietuds personals de Ray, crec que on manifesta millor el seu talent és en la direcció de les escenes que comparteixen els dos protagonistes, basades principalment en una eficaç direcció d'actors, però també en una expressiva fotografia, de Burnett Guffey, director de fotografia també d'*El político*.

Tot plegat, *En un lugar solitario* és un film amb irregularitats, però força interessant des del punt de vista del plantejament d'una situació incòmoda motivada per un assassinat com a teló de fons, obstacle de difícil superació en una relació sentimental en què el miratge de la sospita no acaba de desdibuixar-se per així aplanar el trajecte cap a l'amor més ple, aquí concretat en la unió matrimonial. ■



Apunts
a contrallum

J.C. Romaguera

Aquestes són les paraules que més d'un lector podria relacionar amb qualque personatge polític de l'actualitat, dedicat a conquerir estats i a provocar tragèdies humanes en nom de la democràcia, però, en realitat són la conclusió que podem treure de l'última pel·lícula que realitzà a Hollywood el genial cineasta alemany Fritz Lang. *Más allá de la duda* res no té a veure amb una idea de la justícia basada en els atacs preventius, sinó que és com una resposta a determinades conductes humanes i una anàlisi de com aquestes s'originen i es desenvolupen dins un context social que pot acabar afavorint-les, tal i com va advertir-nos, mitjançant una extraordinària capacitat artística, al llarg de la seva filmografia, la coherència de la qual s'evidencia si tenim en compte que l'anterior pel·lícula és *Mientras Nueva York duerme*. De la mateixa manera que trobem obres que mantenen nombrosos trets en comú, cas d'*El testament del Dr. Mabuse* amb la precedent *M, el vampiro de Düsseldorf* o en el cas de *La mujer del cuadro* i la posterior *Perversidad*—ambdues interpretades per Edward G. Robinson i Joan Bennett—, *Más allá de la duda*, pel·lícula de nou produïda per la RKO, presenta la mateixa parella protagonista Dana Andrews i Joan Fontaine, amb la variant que, el primer, a *Mientras Nueva York duerme*, interpretava un periodista i escriptor que era capaç de

Tothom és culpable fins que es demostrï el contrari

cometre un assassinat, mentre que a *Más allá de la duda* encarna un periodista, Tom Garret, que decideix ser còmplice d'un engany proposat pel seu futur sogre, Austin Spencer, un editor d'ideologia liberal.

La maquinació, que pretén posar en qüestionament l'aplicació de la pena de mort, consisteix en presentar tota una sèrie de pistes falses sobre un assassinat sense resoldre, de manera que la policia i la justícia acabin condemnant una persona innocent. L'agorosa i original idea que portarà a terme Garret, amb la

D'un pessimisme aclaparador, aquesta visió humanista de qualque manera esdevé l'última volta de rosca a les teories de Lang sobre el fals culpable i la força arrossegadora de l'inexorable destí.

fonamental i única complicitat de Spencer, són el punt de partida que necessita Lang per arremetre contra la societat i tot el sistema que la sustenta, més enllà de si és el veredictes sentència la culpabilitat o la innocència del protagonista. El cineasta alemany maneja, amb l'ajuda del guionista Douglas Morrow, les estratègies necessàries per elaborar la intriga en desenvolupar un relat que posa de manifest una clara voluntat de denúncia sobre la feblesa del sistema judicial i si, per tant, és admissible la seva ca-

pacitat per sentenciar a mort a un (presumpte) culpable. Però reduir la mirada languiana a la simple voluntat d'establir un judici sobre la pròpia justícia seria una enorme injustícia, ja que una obra com *Más allá de la duda*, a través d'una estructura que sembla desenvolupar-se infinitament i acaba per dissoldre els límits entre la veritat i la mentida, s'ergeix en una majúscula paràbola sobre com de misteriosa i perversa en pot arribar a ser la naturalesa humana i com aquesta gaudeix dels privilegis d'un sistema que la protegeix.

D'un pessimisme aclaparador, aquesta visió humanista de qualque manera esdevé l'última volta de rosca a les teories de Lang sobre el fals culpable i la força arrossegadora de l'inexorable destí. Més enllà del fet d'establir una conclusió sobre l'acceptació o l'oposició a la pena de mort—ambigüitat dialèctica que cineasta i guionista aprofiten a la perfecció— la pel·lícula acaba endinsant-se dins la maquiavèlica i malaltissa naturalesa humana, amagada aquesta darrera rere els actes més quotidians. Per aquest motiu, principalment, *Más allá de la duda*, pel·lícula d'una forta empremta moral com és costum en les obres de Lang, esdevé una reflexió profunda i complexa, malgrat que exposada amb una sobrietat i una concisió encomiables, dels mecanismes de la representació i de com aquests ens oculten o bé la veritat o bé una altra mentida. D'això els en podria parlar un tal Jacques Rivette. ■

Más allá de la duda.





Homenatges

La programació de cinema del Centre de Cultura "SA NOSTRA", dedica cada any unes sessions a commemorar centenaris o esdeveniments importants en la història del cinema.

Aquest any, durant el mes d'abril dedicarem un seminari a Jean Vigo (1905-1934), amb un cicle de tota la seva filmografia, acompanyat de ponències a càrrec de Luce Vigo, Magdalena Brotons, Romà Gubern, Esteve Riambau, Àngel Quintana i José Enrique Monterde.

Aquest mes d'octubre també retrem homenatge a quatre grans personatges del cinema, que aquest any haguessin complert el segle: els guionistes Lillian Hellman i Dalton Trumbo i els actors Thelma Ritter i Joseph Cooten.

Obviament, la llista era molt més llarga, citarem uns quants, des de directors com Michael Powell, Otto Preminger, Luigi Zampa, a productors com Pandro S. Berman, Dore Schary, es-

criptors i guionistes Miguel Mihura, músics Joseph Kosma, directors de fotografia Joseph LaShelle i actors com Jean Arthur, Ward Bond, Claudette Colbert, Dolores del Río, Aldo Fabrizi, Henry Fonda, Thomas Gomez, Myrna Loy, Joel Mc Crea, Gilbert Roland, Franck Tone, ... com es pot veure, una llarga llista.

Lillian Hellman, (Nova Orleans, Louisiana 1905- Tisbury, Massachusetts, 1984). La majoria dels seus guions es basaven en obres teatrals pròpies: *Esos tres* (W. Wyler, 1936), *Calle sin salida* (W. Wyler, 1937), *Watch on the Rhine* (H.

Thelma Ritter (...) sempre estereotipà el personatge de dona madura, obtenint excel·lents interpretacions (...). Fou la comprensiva confident a Manos peligrosas (...) la seva mort en off és una de les més significatives del cinema...

Shumlin, 1943). L'any 1977, Fred Zinneman rodà *Julia*, basada en las seves memòries. Entre altres, fou autora dels guions de *La loba* (W. Wyler, 1941), *The Westerner* (W. Wyler, 1940), *The Dark Angel* (Sidney Franklin, 1935).

Projecció pel·lícula: *La jauria humana* (1966), dia 5 d'octubre.

Dalton Trumbo, (Montrose, Colorado 1905-Los Angeles, Califòrnia, 1976). Entre 1935-1947 és un guionista d'èxit, firmant títols com *Espejismo de amor* (Kitty Foyle, Sam wood, 1940), *Dos en el cielo* (Victor Fleming, 1943), *Treinta segundos sobre Tokyo* (Mervyn LeRoy, 1944). Fou víctima de la caça de bruixes, formant part dels deu de Hollywood. Va estar deu mesos a la presó i se li tanquen les portes dels estudis. Durant una dècada escriu gran quantitat de guions anònimament. Rep un Oscar amb el pseudònim de Robert Rich per la pel·lícula *El bravo* (I. Rapper, 1956). Gràcies a Kirk Douglas, l'any 1960 apareix com a guionista a *Espartaco*, d'S-

Thelma Ritter i James Stewart.





T E M P S M O D E R N S



Joseph Cotten.

tanley Kubrick. Després escrivé els guions d'*El último atardecer* (Robert Aldrich, 1961), *Los valientes andan solos* (David Miller, 1962), *Castillos en la arena* (Vincente Minnelli, 1965). El 1970, dirigeix *Johnny cogió su fusil*, adaptació d'una novel·la d'ell mateix.

Projecció pel·lícula: *Castillos en la arena* (1965), dia 26 d'octubre.

Thelma Ritter, (Brooklyn, Nova York 1905-Nova York, 1969). Després d'actuar molt de temps a Broadway, debutà al cinema amb *De ilusión también se vive* (George Seaton,

1947). Sempre estereotipà el personatge de dona madura, obtenint excel·lents interpretacions: *Eva al desnudo* (J.L. Mankiewicz, 1950), *La ventana indiscreta* (A. Hitchcock, 1954).

Daton Trumbo (...) fou víctima de la caça de bruixes, formant part dels mesos a la presó i se li tanquen les portes dels estudis. Durant una dècada escrivé gran quantitat de guions anònimament. Rep un Oscar amb el pseudònim de Robert Rich per la pel·lícula *El bravo*

Fou la comprensiva confident a *Manos peligrosas* (Samuel Fuller, 1953) la seva mort en off és una de les més significatives del cinema i també fou la mare de Burt Lancaster a *El Hombre de Alcatraz* (John Frankenheimer, 1962). Va actuar en una trentena de pel·lícules.

Projecció pel·lícula: *Eva al desnudo* (1950), dia 19 d'octubre.

Joseph Cotten, (Petersburg, Virginia 1905-Westwood, California, 1994). Comença fent teatre l'any 1937 forma part del grup del Mercury Theater d'Orson Welles. Treballà a les ordres de Welles a *Too Much Johnson* (1938), *Ciudadano Kane* (1940), *El cuarto mandamiento* (1942), *Othello*, (1952), *Sed de mal* (1958), *F. For Fake* (1974) i com a company de repartiment a *Estambul*, (Norman Foster, 1942) i *El tercer Hombre* (Carol Reed, 1949).

Amb Alfred Hitchcock fou protagonista a *La sombra de una duda* (1943) i *Atormentada* (1949). Altres interpretacions que cal destacar són *Luz que agoniza* (George Cukor, 1944), *Duelo al sol*, (King Vidor, 1947), *Jennie*, (William Dieterle, 1949), *Niágara* (Henry Hathaway, 1953).

Projecció pel·lícula: *Luz que agoniza* (1944), dia 2 de novembre. 🎬



Les pel·lícules del mes d'octubre

A les 18,00 hores

Homenatges

DIA 5

La jauría humana (1966-VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1966
Títol original: *The Chase*
Producció: Columbia
Director: Arthur Penn
Guió: Lillian Hellman
Fotografia: Joseph La Shelle
Música: John Barry
Intèrprets: Marlon Brando, Jane Fonda, Robert Redford, E.G. Marshall, Angie Dickinson



DIA 19

Eva al desnudo (1950-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1950
Títol original: *All About Eve*
Producció: TCF(Darryl F. Zanuck)
Director: Joseph Leo Mankiewicz
Guió: Joseph Leo Mankiewicz
Fotografia: Milton R. Krasner
Música: Alfred Newman
Intèrprets: Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders, Celeste Holm, Garry Merrill, Thelma Ritter



DIA 26

Castillos en la arena (1965-VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1965
Títol original: *The Sandpiper*
Producció: MGM
Director: Vincente Minnelli
Guió: Dalton Trumbo i Michael Wilson
Fotografia: Milton Krasner
Muntatge: David Bretherton
Música: Johnny Mandel
Intèrprets: Elizabeth Taylor, Richard Burton, Eva Marie Saint, Charles Bronson.





Les pel·lícules del mes d'octubre

A les 20,00 hores

Cicle de Cinema Nord-americà

DIA 5

Más allá de la duda (1956-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1956
Títol original: *Beyond a Reasonable Doubt*
Producció: RKO
Director: Fritz Lang
Guió: Douglas Morrow
Fotografia: William Snyder
Muntatge: Gene Fowler, Jr
Música: Herschel Burke Gilbert
Intèrprets: Dana Andrews, Joan Fontaine,
 Sidney Blackmer, Barbara Nichols



DIA 26

El político (1949-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1949
Títol original: *All the King's Men*
Producció: Columbia
Director: Robert Rossen
Guió: Robert Rossen i Robert Penn Warren
Fotografia: Burnett Guffey
Música: George Duning, Louis Gruenberg,
 Marlin Skiles
Intèrprets: Broderick Crawford, John Ireland,
 Mercedes McCambridge, John Derek, Joanne Dru

DIA 19

En un lugar solitario (1949-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1949
Títol original: *In a Lonely Place*
Producció: Columbia
Director: Nicholas Ray
Guió: Andrew Solt
Fotografia: Burnett Guffey
Muntatge: Viola Lawrence
Música: George Antheil
Intèrprets: Humphrey Bogart, Gloria Grahame,
 Frank Lovejoy, Carl Benton





18 ESTACIONS MULTIMÈDIA MEGAEQUIPADES,

PREPARA'T PER ATRAPAR-NE UNA!

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

CIBERESPAI
jove

CiberEspai. Centre OCIMAX. S1

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

B A L E A R S
jove

Fundació
"SA NOSTRA"