

Núm. 118
Desembre
2005



TEMPS MODERNS

Pier Paolo Pasolini

XXXX aniversari de la seva mort

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	<i>The Secret Live of Words: Quan la sensibilitat es transforma en denúncia política</i>		Borrell, el nostre Borrell	
El dictador Franco i el cinema		per Joan Obrador	14	per Xicu Lluy	33 i 34
per Antoni M. Thomas	4 i 5	<i>Mai és massa temps</i>		Recordant	
Xahrazad conta contes a Pier Paolo		per Gabriel Genovart	15 a 22	Pier Paolo Pasolini	35
per Francesc M. Rotger	6	Manolo Gómez, el Walt Disney espanyol		per J.C. Romaguera	
James Dean, quan el mite es fa carn de realitat		per Gabriel Rodas	23	Pier Paolo Pasolini, <i>il sogno di una cosa</i>	36 a 39
per Antoni Roca	7 i 8	<i>Match point: el preu del triomf</i>		per Pere Alberó	
Notes impertinents (VIII). Cinema i teatre, final de trajecte		per Guillem Fiol Pons	24 i 25	La sèrie <i>El ojo y la palabra</i>	40
per Antoni Serra	9 i 10	Burt Bacharach: en aquest temps...		per Román Gubern	
Quan el fracàs d'un és l'èxit de tots		per Házael González	26	Sobre <i>El Decamerón</i> i del meus altres deutes amb Pasolini	41 i 42
per Joan Ferrer	11	I Shylock era Al Pacino...		La passió cinematogràfica de Manuel Altolaguirre	
Crònica de cine		per Pere A. Pons	27 i 28	per Román Gubern	43 a 45
per Martí Martorell	12 i 13	1980-2005. Coppola i el camí pel desert. El nou cine nord-americà (i IV)		Cinema a "SA NOSTRA" Les pel·lícules del mes de desembre	46 i 48
		per Xavier Jiménez	29 a 32		

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Desembre 2005. Núm. 118

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).

ONCE UPON A TIME

*Si fer fos tan fàcil com saber el que és bo,
les capelles serien esglésies i les cabanyes
dels pobres serien palaus*

W. Shakespeare (*El mercader de Venècia*)

La memòria ens confon i a vegades no som capaços de distingir entre el que ha passat i el que ens hem imaginat. Això era i no era; el món de la fauna i la fantasia té els seus propis rituals. L'inici tradicional de qualsevol conte utilitzat a la transmissió oral fa pensar en un entrenador que demana temps mort per donar marge a la ment per tal de recuperar la història que es vol contar o d'imaginar-la en aquests segons necessaris per construir o reconstruir una narració de forma coherent. Tot és una interpretació teatral. **Antoni Serra** parla en aquest número de teatre i cinema,

de bones obres teatrals esdevingudes males pel·lícules i viceversa. En aquesta llista darrera hi posa d'exemple **Testigo de cargo** i en responsabilitza **Billy Wilder**, el seu director. El que més destaca dins de l'article és la desmiticació de **Laurence Olivier**. Això deixa sobre la taula.

Passant de personatges teatrals a reals —tot i que algun d'ells ja ens hagués anat bé que no hagués passat d'una simple invenció— trobareu a la revista d'aquest mes tres esments diferents amb motiu d'altres tantes commemoracions. **James Dean** guia la mà escriptora d'**Antoni Roca** cinquanta anys després de la seva mort esdevinguda als vint-i-quatre anys. Els altres dos commemorats ho són pel trenta aniversari de la seva desaparició, dues morts en circumstàncies molt distintes i plorades per públics oposats, un director i un dictador: **Pasolini** i **Franco**, el primer autor de *La pasión según Mateo*, el segon responsable de la passió de tot un poble. **Pere Alberó**, **J.C. Romaguera** i **Francesc Rotger** parlen del primer, men-

tre que **Antoni M. Thomàs** ho fa del segon, sense ànim de fer un repàs a la filmografia que ha generat, però palesant de quina manera el personatge i els seus incondicionals van entendre el que podia aconseguir a través del cinema: propaganda amb pel·lícules biogràficotriomfalistes o silenci i obscuritat amb l'aplicació de la censura.

Si abans hem fet esment de la relació entre cinema i teatre, també aquest mes de desembre la programació Centre de Cultura es basa en la vinculació entre cinema i literatura. El pretext utilitzat aquesta vegada serà la generació del 27, un grup de poetes que no acabaren d'establir mai una relació amistosa amb Franco i que ha marcat una fita daurada dins la història de la poesia espanyola. **Manuel Altolaguirre** vist per **Buñuel**, la modernitat i l'avantguarda expressades a través de **Gómez de la Serna** i **Rafael Alberti** i **García Lorca** presentats com a dos poetes cinèfils. Tot això de la mà de **Román Gubern** i **Juan Luis Buñuel**.



Antoni M. Thomas

El cinema espanyol, fins avui, no s'ha interessat gaire en mostrar la figura del dictador Francisco Franco de manera específica, i, des d'un o altre angle, en "retratar" l'home que va tenir sotmès aquest país "només" quaranta anys. De fet, d'ençà que recuperarem la democràcia, uns pocs títols, uns escassos films, s'han acostat a la seva biografia, a la seva inquietant i també mediocre figura, malgrat sigui la crueltat un dels trets que també la defineix. És com si el cinema hagués participat directament d'aquell pacte d'amnèsia col·lectiva sobre el passat més immediat que va ser l'anomenada transició política, i certament, res permet pensar que va tenir raons o independència suficient com per a quedar-ne exclòs, condicionat com estava aleshores i està avui per múltiples interessos, sobretot comercials.

Si la dictadura i el que va suposar tot just s'ensenya avui a les escoles i als instituts, ingenu és aventurar que el cinema comercial té ganes i voluntat de convertir assumpte tan espinós, encara!, en material filmic capaç d'interessar l'espectador. Tampoc sembla que, als cineastes, els inspiri massa o els interessi ficar-se dins farina que no deuen considerar ni pròpia ni adient, passat de moda com està aquí el cinema anomenat polític. D'aquesta manera es pot pensar també que el dictador Franco tal vegada continua projectant la seva ombra censoradora o aquella antiga i feliçment superada temença que va implantar com a tret fonamental del seu règim.

O, més senzillament, Franco no ven, comercialment parlant.

Un tema no exhaurit

Abans de continuar i per evitar malentesos cal aclarir que aquest article no es vol centrar, en absolut, ni amb voluntat exhaustiva, en la filmografia que hi ha sobre el dictador, o per a millor dir, en alguns dels films que d'una manera o altre han tractat aspectes biogràfics de tan singular individu i en relació, per suposat, amb el poder que va exercir, i per tant, en referència a la seva personalitat política i al seu règim. Perquè, són molts ja els treballs cinematogràfics que de manera indirecta en tracten, bé ancorat en la Guerra Civil, bé en algun o alguns dels episodis històrics ocorreguts durant els quaranta anys de dictadura. En especial aquest tipus de produccions s'han realitzat en forma de documental filmic o de reportatge televisiu, i són tantes i tan variades que seria ben difícil fer-ne una anàlisi de totes. També hi ha, ben segur, les múltiples pel·lícules de ficció que han tractat el tema de la guerra, el de la postguerra, o que han il·lustrat episodis concrets del franquisme i de l'antifranquisme i aquí també la llista és relativament llarga i no sempre encertada.

I tanmateix, ara que acabem d'assistir a la desvergonyida reposició de l'estàtua de Franco a Melilla, ara que la dreta pressiona com mai tractant d'aturar el clam que demana la recuperació de la memòria històrica, sembla que sigui un compte pendent el fet que el cine-

ma ens doni alguna o algunes obres que ens parlin, per exemple, del Franco dictador quotidià, és a dir, del Franco com a creador i conductor d'aquell règim que dia a dia segrestà les llibertats individuals i col·lectives. Perquè de la seva arribada al poder mitjançant un cop d'estat i una Guerra Civil ja en tenim una, de pel·lícula, i ben definitiva: el film-documental *Caudillo* (1977), de Basilio Martín Patiño, realitzat, Déu n'hi do!, als dos anys de la mort del dictador.

Un document únic

Caudillo per força ha d'aparèixer en un primer lloc dins la minvada filmografia avui existent sobre el personatge, si exceptuem, és clar, la impresentable *Franco, ese hombre* (1964) de José Luis Saez de Heredia, una vomitativa hagiografia feta en vida de l'"homenatjat" i signada per qui va ser un dels cineastes mimats del règim. Tot i la distància ideològica i temporal, poc de bo es pot dir d'aquesta mostra franquista de cinema polític, adulador de dictadors vigents en el poder, un gènere que, com és sabut, té una llarga trajectòria en temps diversos i en països variats. Però bé, diguem per dir alguna cosa del film, que l'artesanía de Sáez de Heredia, adquirida pel·lícula a pel·lícula durant l'època franquista, li va venir ben prima a l'hora de fabricar només amb correcció d'imatges aquell vil producte.

La pel·lícula documental de Martín Patiño se centra en la biografia de Franco des de les seves primeres passes com a militar a la guerra del Marroc fins la presa



Canciones para después de una guerra.

del poder i el triomf en la Guerra Civil que ell mateix ajudà a desencadenar. Però, tot i l'encert que suposa el film, (que aguanta perfectament fins avui mateix el pas del temps, d'aquí que en recomani el descobriment o la revisió), transcorreguts gairebé trenta anys no deixen de tenir pes, i no gens lleuger, les circumstàncies en què es va realitzar, quan les coses al país anaven regirades, quan encara no s'havia aprovat la Constitució, quan només començaven a sortir a la llum els valors democràtics i, sobretot, quan encara era pròxima la figura i la sinistra ombra del dictador. Més mèrit, per tant, per a Martín Patiño, a qui cal agrair, a més, el valor didàctic que al llarg del temps ha anat adquirint el seu document per conèixer els orígens de la dictadura.

Però junt a això, cal també assenyalar algunes febleses en el film que se centren, diria jo, en una certa ambigüitat en el tractament del tema. Sigui com sigui, el cert és que recollint material gràfic i icònic de l'època mostrada: filmacions, retalls de premsa, fotografies, postals, i fins i tot cromos de col·lecció, Martín Patiño va saber construir un impressionant fresc sobre l'ascensió d'aquell esquifit militar al poder totalitari i al preu de la destrucció, la mort i l'odi al vençut, alhora que va desenvolupar una anàlisi detallada sobre la fabricació del mite dins de la ideologia feixista. El suport de la paraula, o més precisament, de la veu, el va concebre Martín Patiño mitjançant un mètode poc usat en el gènere del documental, és a dir, la no identificació en la pantalla d'aquells testimonis que expressen en *off* les seves opinions i contenen les seves experiències. I així, passa a passa l'autor, a mesura que avança en la història del mite, donà també veu a punts de vista antagònics.

Si en el seu anterior document, *Canciones para después de una guerra*, (1971) es limitava a posar imatges d'indubtable valor testimonial i històric a una banda sonora, acuradament escollida, que enfrontava cançons convertides en símbols per un i altre bàndol de la Guerra Civil, a *Caudillo* l'enfrontament el basà en la disparitat d'impressions i testimonis personals, alhora que procurava situar-se ell, l'autor, en una hipotètica línia intermèdia, en una estreta i de fet inexistent línia de separació d'un i altre costat ideològic, probablement interes-

sat en aconseguir una objectivitat, una no implicació, un no compromís que no fos l'exclusivament cinematogràfic. D'aquí l'ambigüitat que apunta.

Unes poques produccions més

Deixant aquest document, sobre el valor global del qual no crec que calgui insistir, la temàtica referida a Franco com a personatge-argument, pot seguir amb el film de Francisco Regueiro *Madregilda*, (1993), centrat en els primers anys del franquisme i resolt en clau onírica i simbòlica gràcies a un guió, no massa sòlid sembla avui, del mateix Regueiro i del malauradament desaparegut Àngel Fernández Santos, notable crític i comentarista de cine. Si és cert que roman intocable el seu valor principal, el treball de l'actor Juan Echanove en el paper del dictador, subratllat fins l'esperpent, també

Si la dictadura i el que va suposar tot just s'ensenyava avui a les escoles i els instituts, ingenu és aventurar que el cinema comercial té ganes i voluntat de convertir assumpte tan espinós, encara!, en material filmic capaç d'interessar l'espectador

ho és que l'obra deriva cap a un no massa elaborat exercici cinematogràfic que ofereix atractius molt limitats.

I després ve l'encara recent *Buen viaje, excelencia* (2003), del director teatral Albert Boadella, un intent fracassat, tot s'ha de dir, de construir una paròdia, amb un resultat que sona a superficial, en part tergiversador i consumit pels desitjos de provocar a uns i altres, és a dir, als nostàlgics admiradors del franquisme i als antifrancuistes. Provocació que no funciona per culpa de la desmesura, del caos narratiu i de la manca de coherència paròdica, cosa ben estranya en Boadella, mestre teatral d'allò que és la farsa sense concessions.

Hi ha també altres intents cinematogràfics, com el documental, avui oblidat, *Franco, un proceso histórico* (1980),

d'Eduardo Manzanos, estrenada dos anys més tard i basada en les opinions d'un grapat de protagonistes del que va ser anomenat *tardofranquisme*. Opinions que van des de la de l'exministre i opositor al règim, Joaquín Ruíz Jiménez, fins al comandant represaliat pel franquisme Luís Otero; des de la d'un Felipe González que encara no havia arribat al poder, fins la de l'economista Ramón Tamames que encara no havia deixat el Partit Comunista, passant pel dirigent sindicalista de la UGT, Nicolás Redondo, el socialista Enrique Múgica i un llarg etcètera. Em sembla que ha quedat avui com una obra testimonial dels inicis de la democràcia, d'interès, tal vegada, limitada a conèixer les opinions d'alguns dels protagonistes de la transició, precisament.

També de l'any 1980 és *Picasso, sueño y mentira de Franco*, un documental sobre la sèrie de gravats i pintures caricaturesques que el genial artista va dedicar a la sinistra figura del dictador. I de la mateixa època del film de Martín Patiño és *Raza, el espíritu de Franco* de Gonzalo Herralde, un estimable treball filmic basat un cop més en entrevistes, aquesta vegada a la que va ser peculiar germana del mateix Franco, aquella que deien *doña Pilar*, i a Alfredo Mayo, l'actor-mite del cinema franquista, acompanyats d'escenes escollides del film *Raza* que, amb guió de Franco mateix, va filmar l'any 1942 el ja citat Sáez de Heredia, qui altre podia ser?

A la llista, que ja he advertit que no vol ser completada, podem afegir-hi també el curmetratge *Franco no puede morir en la cama* producció de l'any 1998 d'Alberto Macías, que en clau de comèdia desmitificadora es recrea en la desaparició física del dictador.

I ara, estem a l'espera de conèixer un nou documental d'estrena recent, *Entre el dictador y yo* (2005), de sis joves directores de nova generació, d'aquells que no tingueren el gust de néixer en vida del dictador i que s'acosten a la seva figura i a la seva significació des dels punts tots distints, i com un exercici global contra l'oblit. Producció ben esperançadora, per tant.

I poc més hi ha avui per avui, quan acaben de complir-se trenta anys del joïós fet mortuori que ens va oblidar per sempre més, esperem. 🎬



L'escenari
de llauna

Xahrazad conta contes a Pier Paolo

Francesc M. Rotger

El cicle que el Centre de Cultura "Sa Nostra" dedica a Pier Paolo Pasolini, amb motiu dels trenta anys de la seva mort, inclou, entre d'altres títols, la seva adaptació cinematogràfica de *Medea* (1969), protagonitzada per la llegendària cantant d'òpera Maria Callas. Tal vegada aquest és un dels personatges femenins més atractius i terribles de

la mitologia clàssica. I al mateix temps, un dels papers de dona més seductors i sagnants del nostre teatre més antic: un autor grec, Eurípides, i un altre de romà, el cordovès Lucius Annaeus Seneca, li dedicaren sengles tragèdies. En totes dues s'inspirà el director d'escena mallorquí Rafel Duran per presentar-nos, aquesta temporada passada, la seva *Medea Medea*, amb una esplèndida Caterina Alorda. Clar que, si hi ha una actriu

de parla catalana identificada amb el mateix personatge, aquesta és, sense dubte, Núria Espert; de la qual record, personalment, una versió dirigida per Lluís Pasqual cap als primers anys vuitanta. Una altra bona intèrpret, Sílvia Munt, encarnà davant el públic de Mallorca una *Medea* contemporània, de Martin Blanchard. Pel que fa a la pantalla, també el possiblement sobrevalorat Lars von Trier realitzà la seva *Medea*, a partir d'un guió de Dreyer.

La programació de "Sa Nostra" ens torna així mateix les posades en escena cinematogràfiques de Pasolini a partir de dos apassionants reculls de narracions medievals: *El Decameró*, de Giovanni Boccaccio, i els *Contes de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer. A aquesta darrera, Pasolini mateix es reservà el paper de Chaucer. Tot dos llargmetratges integren l'anomenada *Trilogia de la vida del realitzador italià* amb *Les mil i una nits* (1974), la seva darrera pel·lícula abans del seu testament nihilista *Saló o els darrers 120 dies de Sodoma*. El teatre d'ara mateix també ha volgut acostar-se a la Bagdad mil·lenària del califa Harun al-Raschid i de la narradora Xahrazad, amb dues versions distintes de companyies catalanes, una d'elles a càrrec de Roseland Musical i l'altra de Comediants, aquesta encapçalada per l'actriu menorquina Queralt Albinyana. També el cinema ha viscut d'altres lectures de las faules orientals traduïdes per Richard Burton, com aquelles *Arabian Nights* (1942) de John Rawlins, protagonitzades per la dominicana Maria Montez, amb la qual hauran somniat generacions d'adolescents. No parlem d'altres produccions específiques reservades a alguns dels personatges d'aquests contes, com Simbad, Aladí o Alí-Babà.

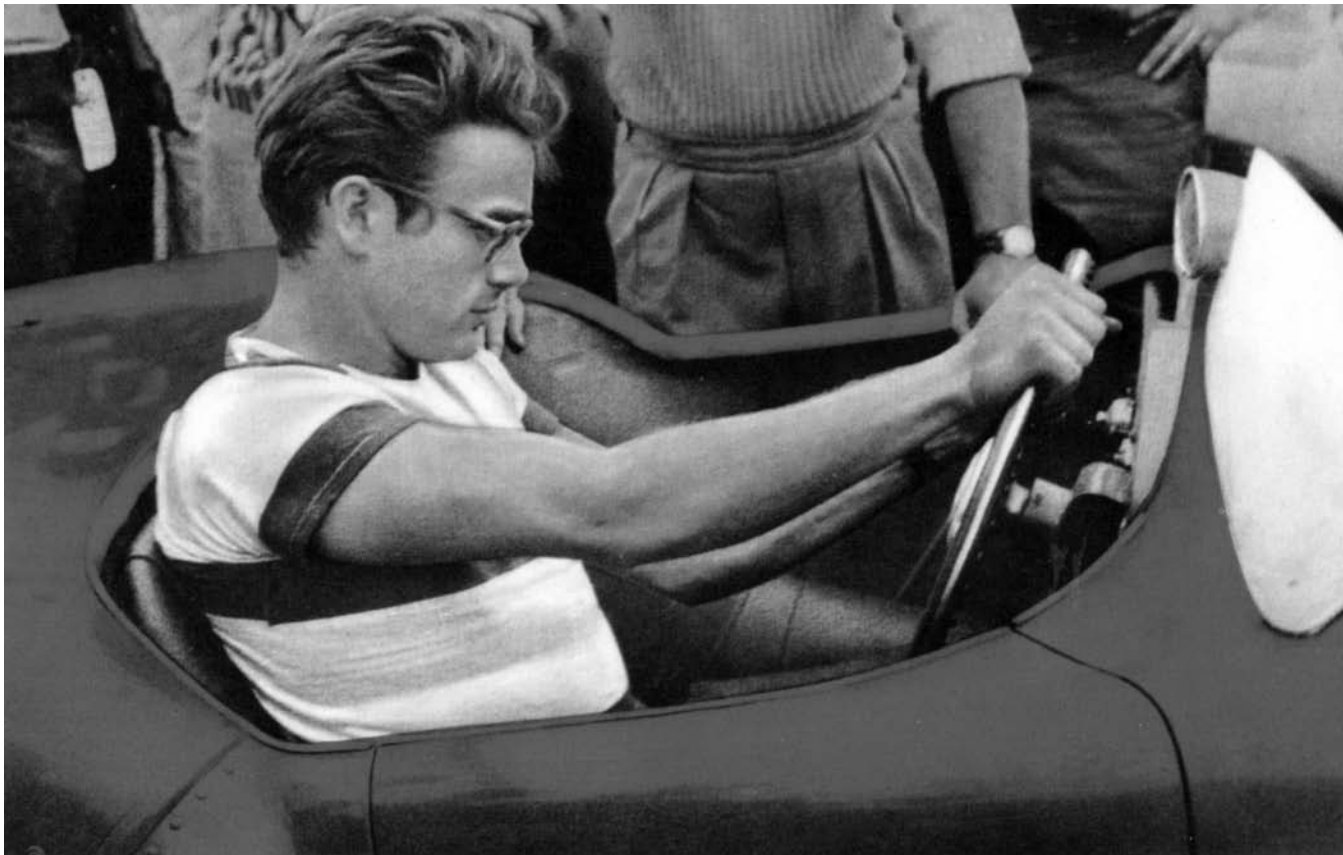
Ja que hem fet referència a Lars von Trier, al Festival de Tardor de Madrid es presenta *Celebració*, versió escènica de la pel·lícula *Dogma* de Thomas Winterberg, després de fer-ho a la nostra Fira de Manacor. Dins l'esmentada mostra a la Vila i Cort veig al Teatro Pradillo *House of no more*, un espectacle coescrit i dirigit per Caden Manson que barreja el teatre i el cinema: les màquines rodren com si s'estigués filmant una pel·lícula, però els intèrprets actuen en directe; amb una sincronització que resulta impressionant. 🎬



Maria Callas,
protagonista de *Medea*.



James Dean, quan el mite es fa carn de realitat



Antoni Roca

*“Jimmy ens va tocar a tots,
i ell estava tocat per la
grandesa.”*

Natalie Wood

Diu el Diccionari: “Mite: idea, figura, presentades com a intocables, inqüestionables, absolutes...” I el mite es fa carn visible i mica etèria que d’entre les mans podria volar cap a un cel infinit d’horabaixa ara que la tardor és tocada per un especial estat de gràcia i, ¿per què no?, de misericòrdia gairebé divina, cristiana, que, gota a gota, humitat a humitat dolorosa ens obre la carn i l’esperit també. El mite, ara mateix, als cinc anys de la mort espectacular de James Dean, es fa, es transforma en realitat visible, gairebé palpable, com si de sobte entrés a casa nostra, a la llar conjugal que, diuen, és dolça, amable i preservativa. Tal vegada. Però, de tota ma-

nera, el mite, el timbre de casa (i això em va passar el passat 30 de setembre, a l’hora màgica de la migdiada, a la quietud plena des Puig des Molins), entre una massa informe de boira i pluja, mar o vent, et treu de la teva tranquil·litat, desfà el possible/probable clima d’intimitat sexual i assegut a la primera cadira que troba a mà et demana un café aigualit i curt de sucre. Llavors, al llarg d’una complicada cerimònia, penetra a l’interior del cervell, toca els cors i altres òrgans igualment sensibles al’hora que

Apareix el mite (a ca teua, per exemple) i els nostres somnis sempre al límit de la confusió entre el desig i la realitat, s’acosten al parany, estrany, dispar, volador, de l’esperit que sovint (però molt sovint) idealitza una pobra, mediocre vida, la fa conscient dels seus dèficits psicològics o mentals...

delicats, desperta sentiments en fase de pròleg o de preàmbul cap a un infinit de glòria, èxtasi, dolor, derrota, exili i tot allò que vostè sempre volia saber però no tenia coratge de preguntar-ho. Apareix el mite (a ca teua, per exemple) i els nostres somnis sempre al límit de la confusió entre el desig i la realitat, s’acosten al parany, estrany, dispar, volador, de l’esperit que sovint (però molt sovint) idealitza una pobra, mediocre vida, la fa conscient dels seus dèficits psicològics o mentals (tal vegada és el meu cas, ho consultaré amb el meu psicoanalista de capçalera) o també el trans porta a escenaris volcànics, de passió irreversible, d’imatges sense fre que tot és sempre possible, perquè, i no és agosarat dir-ho, quan l’espectacle cinematogràfic fa acte de presència, la convulsió, el terratrèmol es materialitza d’una manera tan absoluta com arrevatadora i de difícil control encara que no és perillós (diria que tot el contrari) que ara i mentre les coses, alguns mites, estiguin fora de qualsevol control i així millor poder abocar-se al gran precipici portador de felicitats eternes. O

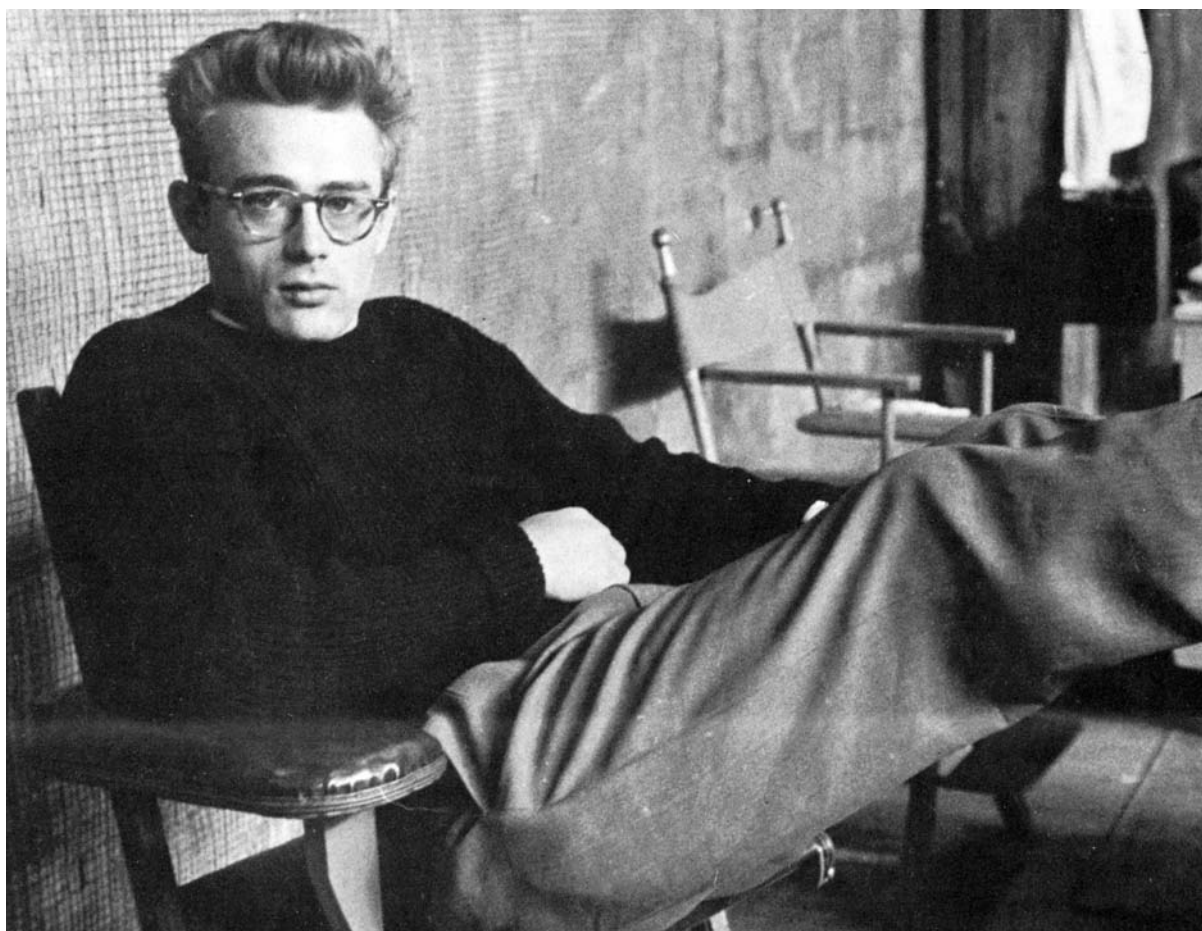
no. No importa. Quan de mites es tracta, com tot just ara mateix, no cal iniciar un procés d'inflexió o de reflexió serena i meditada. Més aviat tot el contrari.

El nostre mite d'avui, James Dean (Marion, Indiana, 1931- Paso Roble, Califòrnia, 1955) tindria ara 74 anys. Un nen, podríem dir ara que la gent viu tant i sembla que no es mor mai. El seu accés al món real/irreal del mite fou de fulgor immediat que gairebé agafà tothom de sorpresa. De James Dean voldria recuperar el fragment d'una carta enviada a la seva família. "Després de mesos d'audicions, estic orgullós d'anunciar-vos que sóc membre de l'Actor's Studio. La gran escola del teatre on han estudiat Marlon Brando, Julie Harris, Arthur Kennedy, Mildred Dunnock. N'escullen molts pocs i és completament gratis. És el millor que li pot passar a un actor. Si continuo així i res no ho interromp crec que aviat podré contribuir amb alguna cosa important al món...". Però, al marge de les seves tres grans pel·lícules que protagonitzà, *Al este del Edén*, *Rebelde sin causa* i la bella clausura, *Gigante*, film/riu, dèiem llavors, l'espectacle es traslladà a l'univers dels mites. De James Dean recordo i, a la perfecció, quan una tarda de setembre encara estiuenca (tarda del 30 de setem-

bre del 1955) i mentre em trobava a l'ombra respectuosa d'una terrassa ubicada a la zona de Puigpunyent *sur-mer*, vaig rebre una trucada al mòbil. I al mòbil la veu, lenta, tremolosa, tallada per l'emoció i la tristesa immensa de Natalie Wood. "Tinc males notícies, amic Roca" -digué i el plor li sortia per ulls i boca, amb l'esperit destrossat- "Jimmy, ha mort. Sí, un accident de cotxe. Anava a bord d'un Porsche Spyder a més de 250 per hora i, és clar..." I la seva veu, una veu molt abans d'aquella inoblidable *West Side Story*, va caure dins l'infinítim pou de l'angoixa. La notícia, lògicament em va commoure de dalt a baix. Evocaria després el moment aquell quan el vaig conèixer. Fou un set de novembre del 1949, a poqueta nit, a una pizzeria, Angelo's, situada molt a prop del Soho, a un dels cors vitals de la ciutat de Nova York. Plovia intensament, el fred tallava la pell dels ossos però al carrer l'activitat era enorme. Llavors arribaria la seqüència més transcendental de la meua vida, James Dean, amb la dolça companyia de Natalie Woot—aleshores, una nena encantadora— entrà al local. I entre fums de cigarrets—en aquells dies els ciutadans de Nova York podien fumar a tots els llocs— olor a pizza calenta, bourbon de Kentucky, chianti amb denominació italiana d'origen, gin-

ger-ale i altres essències, vaig entrar en contacte amb James Dean. Tot, però, mercè a les diligències oportunes de la Natalie Wood, coneguda a Formentera l'any abans, l'estiu del 1948 quan de vacances desembarcaria a la Pitiüsa menor entre la discreció i la solidaritat de tots nosaltres. Respectarem el seu silenci i només uns pocs establirem contacte amb la futura protagonista principal de *Rebelde sin causa*.

D'altra banda, el sopar a l'Angelo's fou lògicament sublim. Sopar i llarg passeig pels llocs més representatius de Nova York, Times Square, Central Park, Quinta Avinguda, mirada tendra als aparadors del Tiffany's, Madison Square Garden. Rockefeller Center. Fou l'inici d'una intensa amistat tallada de sobte, un infaust 30 de setembre, ara fa 50 anys. Mig segle. Com endevinarà el lector, després de la conversa telefònica amb la Natalie Wood no vaig dubtar a viatjar a Los Angeles, al cor neuràlgic del Hollywood clàssic i ser present-present i potent- als exercicis necrològics i posterior enterrament de l'actor. Recordaré sempre el rostre desfet de llàgrimes de la pobra Natalie Wood. Al seu costat, George Stevens, Nicholas Ray, Sal Mineo, Elia Kazan, Julie Harris, Elisabeth Taylor, Rock Hudson. Diada inoblidable, cert. Però tristíssima. ■



Notes impertinents (VIII). Cinema i teatre, final de trajecte



La huella.

Antoni Serra

Avui, si he de dir la veritat, no estic per a gaires coberbos. I no sé ben bé per què. Deu ser a causa del dia, un dia grisós i que amenaça pluja. De fet m'he tancat a l'estudi — aïllat, solitari, entre els meus amics els llibres i una extensa selecció de dvds del cinema antic, que a mi em sembla el més modern i dinàmic — tot iniciant la lectura de la gran novel·la de Broch, "*Stahlblau und leicht, bewegt von einem leisen, kaum merklichen Gegenwind, waren die Wellen des adriatischen Meeres dem kaiserlichen Geschwader entgegengeströmt...*" Ja em perdonaran la fal·lera i, si no, anirem tot seguit per feina cinematogràfica que és el que esperen vostès, tal vegada, d'aquest humil servidor.

Però, cregui'm, la lectura de Hermann Broch és estimulante.

M'he tancat a l'estudi, deia, amb la intenció de fer un repàs memorístic — i

alhora visual — de l'aportació més clàssica que ha fet la disciplina escènica al món del cinema. He de confessar que quasi bé mai, encara que podria acceptar algunes valuoses excepcions, m'ha convençut el teatre que ha estat ofert en llenguatge fílmic. I és així perquè, a l'hora de la veritat (vull dir, de la realització concreta), el teatre en el cinema ha mantingut el seu *corpus* originari per sobre el revulsiu dinamitzador de la pròpia i personal expressió cinematogràfica. Sens dubte, l'actor — i no poques vegades convertit en director — que més ha traslladat el teatre al cinema, sobretot pel que fa a l'obra de Shakespeare, ha estat Laurence Olivier (a qui convertiren en *sir*, ja que ni l'art se'n pot alliberar de les frivolitats aristocràtiques i mundanes). Així que vaig decidir visionar de bell nou un dels seus films, concretament el produït l'any 1956 amb el títol *Richard III* i que ell mateix va dirigir i autodirigir-se. I ara he arribat a la mateixa conclusió de molts anys enre-

re: el film és encartonat, estàtic, plumbi i la bellesa, la intencionalitat, la riquesa del diàleg shakespearà no pot superar la immobilitat o quietud exasperant de les imatges. I no vull dir — que el més gran dels dimonions cucarells me n'alliberi de semblant sacrilegi — que Olivier sigui un mal actor, que no ho és, ans al contrari: és un excel·lent actor teatral, però en poques ocasions aconsegueix una plenitud interpretativa en el sentit fílmic — per exemple, la pel·lícula que vàrem veure amb el títol de *La huella*, on està magistral, juntament amb Michael Caine. Una sola vegada he vist a Olivier sobre un escenari, i fa molts anys d'això, al londinenc Old Vic, compartint — i alternant — paper principal amb Peter O'Toole a l'obra *Becket*. I me'n vaig adonar de la seva excepcional dimensió.

Nogensmenys, el Laurence Olivier que he vist en no poques ocasions a la pantalla no m'ha fet el pes. Ni a la ja citada pel·lícula *Richard III*, ni a *Hamlet* o



Testigo de cargo.

a *Henry V*, dos films anteriors (1948 i 1945). Fins i tot, ¿per què he de mentir?, quasi em va passar desapercebut a *Rebecca* de Hitchcock (1940) i, esper que no em perdonin la gosadia o irreverència (encara que a mi no m'ho sembli), la inoblidable Marilyn Monroe se'l va menjar, pel que fa a l'aspecte interpretatiu (i no sé si en un altre i més eròtic sentit, que a mi ja m'hauria agradat que se'm mengés la Monroe, ¿i a vostès?), en el film del tot cursi *The Prince and the Showgirl*. Sí, amics meus, ja sé que les impertinències són tolerables fins a un cert punt, i que vostès —no els marcarà la raó— em citaran altres obres com *Spartacus*, *Carrie* (els record que la dirigí Wyller) o, fins i tot, *The Devil's Disciple*, films on Olivier evidencia les seves qualitats d'actor. No tenc cap intenció,

ni premeditada ni manco malintencionada, d'oblidar-ho. Però en conjunt l'admirat Olivier no m'acaba de convèncer, malgrat no sigui més que una opinió personal i intransferible, al llarg de la seva extensa filmografia o, en tot cas, en la mida i rigor que ho han fet uns Charles Laughton (oh *If I Had a Million* —l'sketch de Lubitsch—, *The Private Life of Henry VIII* o *Witness For the Prosecution!*), Orson Welles (amb el magistral *Touch of Evil*) o George Sanders (*Summer Storm*), per citar-ne uns pocs.

Bé és cert, per altra banda, que no tot el teatre traslladat a la pantalla ha patit d'encartonament o, d'altres vegades, de momificació. Record, ara mateix, una molt mediocre peça escènica d'Agatha Christie que es va convertir, el 1957, en un film excepcional i que ja he esmentat de

passada: *Witness For the Prosecution* i que vàrem veure com *Testigo de cargo*, és clar que dirigit per un mag del llenguatge cinematogràfic, Billy Wilder.

En fi, que m'he passat el matí —grisós, plujós— divagant, ocupació aquesta —la de divagar— que difícilment aconseguiran frenar, censurar els amos moderns d'aquest món carrinclonament cosmopolita. Els amos moderns no tenen temps per a saber qui és Shakespeare ni si existeix un film interpretat per sir Laurence titulat *Richard III*. Estan massa ocupats amb l'Iraq, el petroli i marcant les línies bàsiques d'un actor mediocre, pèssim i sense escrúpols, batejat a la galàxia dels alcoholics anònims com a Bush.

Kyrie, eleyson... Per Mortem et Sepulturam tuam... 🍷

Joan Ferrer

Endic Beth iestic casada amb el periodista Eddie Willis. Vivim a Nova York i ell, com és habitual, està sense feina perquè va ésser acomiadat del periòdic on treballava. És un periodista massa incisiu i això no sempre agrada; i, encara més poc, dins el món esportiu, que necessita grans dosis de mà esquerra per no molestar les corporacions que s'aprofiten del joc brut. Jo, el tranquil·litzava dient-li que les nostres necessitats eren poques i que momentàniament ens en podríem sortir amb el meu sou d'empleada. Però un bon dia me cità per dinar a un restaurant, perquè, segons me digué, no tenia temps per acostar-se fins allà on jo treballava. Me digué que demà se n'anava a Califòrnia, perquè li havien proposat promocionar un boxejador nou anomenat Toro, vengut de l'Amèrica del Sud. Bravejà que era un al·lot molt fort i corpulent, una mica novell, però que se'l podia fer un campió. Encara no m'havia explicat ben bé de què anava l'embolic quan se presentaren a la taula dos homes del Nick Bencko, l'amo que l'havia contractat, i l'obligaren a partir aquella mateixa nit. Totes les seves negatives d'avançar el viatge foren estèrils i vaig veure com aquella gent no anava de berbes. Malgrat les meves súplices que no acceptàs aquella feina, no vaig poder ginyar-lo. La seva independència havia fet que mai tengués un dòlar a la butxaca i l'avinentesa de canviar la seva situació financera l'enlluernava de tal manera que no li deixava veure els inconvenients.

Una mesada després d'anar-se'n vaig anar a casa del Nick per veure per televisió el primer combat de Toro, i els meus pocs coneixements de la boxa me foren suficients per constatar que el joc era

molt brut. Toro acabà en pocs minuts amb l'adversari, perquè en realitat no hi havia tal adversari, ja que estava eliminat abans de pujar al ring. Quan acabà el combat, Nick m'advertí que no volia que anàs a Los Àngeles a veure Eddie, perquè allà ell estava fent una feina magnífica i jo el podria pertorbar, com ho demostrava el fet de que cada cop que rebia una carta meva li removia la consciència. Això era precisament el que jo volia fer, ja que no m'agradava gens aquesta gent i molt menys ara coneixent Nick. Només arribar a casa vaig rebre una telefonada d'Eddie i en lloc de fer-me plasereries, com en ell era costum, sols me digué que m'enviaria 500\$. Vaig veure que estava caient per un pronunciat pendent i, malgrat l'advertiment de Nick, vaig decidir anar-me'n cap a Los Angeles. Quan arribà a l'apartament i me veié, un cop superada la sorpresa, amb el primer que se fixà fou amb un abric que m'havia comprat amb els seus 500\$; això en principi el tranquil·litzà perquè cregué que m'havia fet dels seus. El primer combat que vaig presenciar en directe vaig veure com Toro era una calamitat i que l'adversari semblava drogat; fins al punt que Toro amb un cop el deixà K.O. Poques hores després, va morir i això me confirmà que la feina d'Eddie no sols constituïa una estafa sinó també un crim.

Quan Eddie tornà de l'hospital amb la tràgica notícia, cosa que jo ja sabia per un company periodista que m'havia asabentat per telèfon, vaig donar ordre a consergeria perquè venguessin a cercar les maletes per anar-nos a Nova York. Quan ell ho va sentir se negà a venir amb mi, i davant les meves queixes que allò no m'agradava gens, no tenia altre argument per defensar-se que argüir els

diners que guanyàriem; me tirà pels morros l'abric que m'havia comprat amb els seus corruptes 500\$, afegint-me que aquesta era l'oportunitat de la seva vida per aconseguir el que mai no havia pogut tenir. Vaig tornar-me'n tota sola cap a Nova York amb l'angoixa d'haver perdut per a sempre el meu, fins ara, compenetrat company i estimat marit.

Passats uns mesos, un bon dia, de sobte, vaig obrir la porta del nostre apartament novaiorquès i allà hi havia Eddie. D'entrada el vaig advertir que li deixaria l'apartament per a ell, ja que jo no volia saber res d'aquell negoci. Havia vengut a Nova York, perquè Toro havia de fer el combat definitiu per guanyar el campionat del món. Nick pensava que tenia el combat arreglat, però el campió no se deixà guanyar i donà a Toro una pallissa de ca. Quan Eddie arribà a l'apartament me digué que havia embarcat a Toro cap el seu país i que els vint-i-sis mil dòlars del seu percentatge els hi havia hagut de donar, perquè no se n'anàs de buit a casa seva, després de passar tot el que havia passat. Mentre me contava això entrà a l'apartament Nick amb la seva colla per reclamar a Eddie els setanta-cinc mil dòlars pels quals havia venut el contracte de Toro a un altre representant i que ara els hauria de tornar, ja que Eddie havia fet la bogeria d'enviar-lo a casa seva. Eddie els tragué de mala manera de l'apartament, i quan els tengué defora se girà cap a mi i me digué amb to de tristesa que jo hauria de seguir treballant d'empleada. Això era el millor present que en aquell moment podia rebre d'ell, perquè el fracàs d'Eddie va ésser l'èxit de tots dos, de tots, perquè començà a escriure de bell nou, denunciant la corrupció de l'esport en general i de la boxa en particular. ■



Más dura será la caída.

Marti Martorell



***The Secret Life of Words* (La vida secreta de las palabras)**

The Secret Life of Words parteix de l'atracció que s'estableix entre una infermera que temporalment ha de tenir cura d'un treballador malferit d'una plataforma petrolera i aquest mateix pacient. Tots dos comparteixen el fet de tenir un passat dolorós: el malalt de caire sentimental i el de la protagonista relacionat amb la tortura, durant les guerres de la ja desapareguda Iugoslàvia. Isabel Coixet agafa el conte *La señorita Cora*, de Julio Cortázar, per donar forma a aquesta relació i, la veritat, és que se'n surt prou bé.

No obstant això, el que podria haver estat una de les millors propostes cinematogràfiques d'aquesta temporada es desinfla als darrers deu minuts, quan la directora, amb la voluntat de tancar amb un final feliç la història, acaramulla sense gaire encert dades i més dades perquè l'espectador surti de la sala content.

Llàstima, doncs, d'aquesta nova incursió de la realitzadora catalana en el món dels silencis volguts, en què també és qüestionable la tria d'un Javier Cámara que no se sap ben bé si fa d'espanyol, sud-americà o italià. És el preu que ha decidit pagar Coixet per atraure el públic espanyol?

***A History of Violence* (Una historia de violencia)**

La darrera producció de David Cronenberg sorprèn, perquè es tracta d'una pel·lícula "convencional", però no deixa de ser tampoc una obra que recull perfectament l'estil inconfusible del director que, en d'altres pel·lícules, ha mostrat un perfil més radical a l'hora de mostrar el racons més negres de l'ànima humana, com era el cas de l'anterior a *A History of Violence*, *Spider*.

Aquesta adaptació de la novel·la gràfica homònima, deguda a John Wagner i Vince Locke, té en comú bastants punts amb una de les millors pel·lícules de Brian De Palma, *Carlito's Way* (*Atrapado por su pasado*), sobretot pel que fa a la idea que és impossible defugir el passat, i més, si és ple de violència, ressort que fa moure tota la trama que interpreten Viggo Mortensen i, en un paper molt creïble, Maria Bello.

En suma, pel·lícula recomanable que té la virtut de no decebre ni els seguidors més obstinats de Cronenberg ni fer sortir de les sales els espectadors poc habituats a propostes no gaire usuals.

***Corpse Bride* (La novia cadáver)**

En parlar de *Corpse Bride* és inevitable no fer referència a *The Nightmare Before Christmas* (*Pesadilla antes de Navidad*), l'anterior pel·lícula d'animació amb la tècnica *stop-motion* que, sense ser dirigida per Tim Burton, reflectia molt bé els temes i paranoies que tant agraden a l'admirador de les pel·lícules de Roger Corman interpretades per Vincent Price, perquè, a part d'una temàtica molt semblant, la concepció de personatges i la música —en ambdós casos obra de Danny Elfman— són molt similars.

La veritat és que *The Nightmare Before Christmas* va deixar el llistó molt alt, fins i tot diria massa, perquè ara *Corpse Bride* el pogués superar. En primer lloc hi ha la qüestió de l'animació, molt més treballada en el primer cas i amb molt més detalls en moviment que ara s'han trans-



format en simples fons inanimats; tot seguit hi ha la tasca desenvolupada per Danny Elfman, que es va trobar molt més inspirat fa dotze anys que ara, amb una banda sonora esplèndida que empetiteix l'actual i, finalment, el doblatge al castellà, molt millor també a *The Nightmare Before Christmas* que a *Corpse Bride* i, per això mateix, vull deixar de banda aquest darrer aspecte fins poder revisarla en versió original, perquè crec que sentir-la amb les veus de Johnny Depp, Helena Bonham Carter i Emily Watson suposa una altra manera de veure-la.

De tota manera, és injust deixar la crítica d'aquesta manera, perquè si no es té en compte el precedent, *Corpse Bride* és un exemple excel·lent que l'animació no tan sols és per a infants, sinó que també és una bona forma d'aproximació —homenatge— a les pel·lícules de terror dels anys trenta de la Universal i, sobretot, a les pel·lícules també de por dels anys seixanta de la Hammer, perspectiva des de la qual, els adults que en coneixem els referents, guanya molts més punts.

Broken Flowers (Flores rotas)

La vida no és color de rosa és l'ensenyament que ha après Don Johnston (Bill Murray), després d'un viatge a la cerca d'un fill de dinou anys que desconeixia que tenia, sense saber realment quina de les quatre dones possibles que va conèixer vint anys enrere n'és la mare i remitent de la carta en què li ho anuncia. *Broken Flowers* és, doncs, una *road movie* a l'Amèrica profunda en què el protagonista hi surt perdent més que guanyant res.

Si hi ha qualche punt negatiu que s'hagi de destacar és el de la tria de l'actor protagonista, Bill Murray, perquè pareix que s'ha especialitzat a interpretar sempre personatges taciturns de la mateixa manera, amb un hieratisme exagerat, ja sigui amb Wes Anderson (*Rushmore*; *The Royal Tenenbaums* o *The Life Aquatic with Steve Zissou*), Sofia Coppola (*Lost in Translation*) o ara amb Jim Jarmusch, la qual cosa crea una sensació de *déjà vu* que no afavoreix el resultat final.

Arabé, malgrat aquest inconvenient, Jarmusch ofereix un periple vital correnedor que es tanca amb una de les escenes finals atordidores dels darrers



anys, al mateix nivell que la també escena final de la pel·lícula tractada a continuació. Bones estrenes, per tant, per als mesos d'octubre i novembre.

Match Point

Què vaig dir fa un any arran de l'estrena de *Melinda and Melinda*? Vegem-ho: "Tots aquells que ens agrada Woody Allen ja ens va bé que sigui un director tan prolífic, amb una pel·lícula per any, però sempre passava pena que se li acabien les idees o que deixi de tenir prou mà esquerra per poder continuar amb aquest ritme de treball... Afortunadament, *Melinda and Melinda* no n'és el cas." I ara hi vull afegir que amb *Match Point* tampoc no es produeix aquest cas i que, fins i tot, recupera el nivell aconseguit trenta anys enrere amb *Annie Hall*, *Interiors* o *Manhattan*.

La història d'un trepa irlandès, que diuen que recorda molt *A Place in the Sun* (*Un lugar en el sol*), de George Stevens, però que no puc corroborar perquè fa massa temps que la vaig veure, fluctua entre l'humor negre i el costumisme de les classes altes britàniques, però al final es decanta, gairebé sense tèmerte'n, en una de les imatges més pessimistes de la natura humana. No és d'estranyar, per això mateix, que es pugui dir que també és possible veure-hi paral·lelismes amb *Barry Lindon* de Stanley Kubrick o amb la visió negativa de la humanitat que oferien les pel·lícules de gènere negre de Howard Hawks, sobretot *The Big Sleep* i *To Have and Have Not*.

És una llàstima que no poguéssim veure aquesta pel·lícula en versió original, però, com que crec que necessita un tractament més extens que el dedicat en aquestes línies ara, quan estigui disponible en DVD o la projectin en VOS a "Sa Nostra", en tornaré a parlar. ■



The Secret Live of Words: Quan la sensibilitat es transforma en denúncia política

No, aquesta vegada no faré el que he fet en altres ocasions: comentar la pel·lícula al mateix temps que faig un petit resum de l'argument, perquè, justament, la força del darrer film d'Isabel Coixet recau sobre el misteri que, en el moment oportú, es desfa a la vista de l'espectador. Tampoc m'atreveixo a afirmar que *The Secret Live of Words* sigui una obra mestra del setè art, aquesta qualificació només la pot donar el transcurs del temps, però fàcilment podríem convenir que aquest film posseeix valors indiscutibles.

La directora catalana va construir una història magnífica a partir de dos elements essencials a tota història digna de ser contada: uns personatges de ficció perfectament acabats, un entorn possible però no real, i una irrupció dramàtica de la realitat dins un relat que semblava un caprici. La pel·lícula d'aquesta directora es transforma d'una història de ficció en un document autèntic del dolor més radical que encara pateixen avui dia els refugiats de les guerres oblidades. I la transmutació es produeix de sobte, quan l'espectador encara no ha arribat a interpretar la curiosa relació que s'ha establert entre un accidentat que pateix cremades de tercer grau i la seva infermera. Isabel Coi-

xet sap donar el cop de puny necessari a la sensibilitat de l'espectador en el moment oportú. He de reconèixer que, pràcticament sempre, endevino el final de les pel·lícules molt abans que es produeixi, i, en aquesta ocasió, *The Secret Live of Words* em va deixar glaçat.

Per altre costat, aquesta pel·lícula se sustenta sobre dos recursos fonamentals en tota gran obra cinematogràfica: la metàfora i l'elisió. La plataforma petrolífera on estroben Hanna i Josef constitueix un metàfora perfeta de tota vida humana; vides viscudes dins un oceà de solitud, exposades a l'envestida continua d'ones inabastables i que només posseeixen una escapatori per romandre dins l'existència: l'amor veritable, aquell que no es fonamenta en les aparències, sinó l'amor que creix i s'enforteix dins les paraules dels amants. Sarah Polley i Tim Robbins interpreten magistralment els seus papers: ell mostrant la xerrameca característica dels malalts que es troben postrats una llarga temporada als hospitals, ella perseverant en el silenci de qui no troba el sentit. Isabel Coixet coneix perfectament el secret del bon cinema: la narració mai no ha de ser lineal, plana, sinó que ha de ser la imaginació de l'espectador qui conclou la història. Les grans pel·lícules són aquelles que no acaben dins el cinema sinó que continuen vivint dins les

converses dels aficionats. Al film d'Isabel Coixet és més important allò invisible que el que contempla l'espectador i, paradoxa genial, un art que es fonamenta en la imatge assoleix el seu màxim esplendor en la força de la paraula. "No em vull comprometre... perquè tinc por de començar a plorar i plorar, fins que t'ofegui"... "Aprendré a nedar!..."

No sé per quina raó, *The Secret Live of Words* em va recordar la millor pel·lícula de la història del cinema, segons el criteri dels crítics homologats per la "Indústria", *Ciudadà Kane* d'Orson Wells. El gran Wells fonamentà la seva història en una estranya paraula *Rosebud* que pronúncia Kane en morir, a Hanna li persegueix una veu infantil difícil de situar dins la trama argumental. Val a dir que mentre *Rosebud* fa referència al fracàs personal d'un individu que va confondre el terme d'"amistat" amb el de "possessió", aqueixa veu infantil mostra el fracàs de la societat més avançada de la història, però que fou absolutament incapaç d'aturar la ignomínia més gran que es va produir al davant mateix dels seus ulls. Un film que es presenta amb un to íntim, el relat d'una peculiar relació amorosa, es transforma en una protesta política a l'alçada de les millors obres de Costa Gavras. 🎬



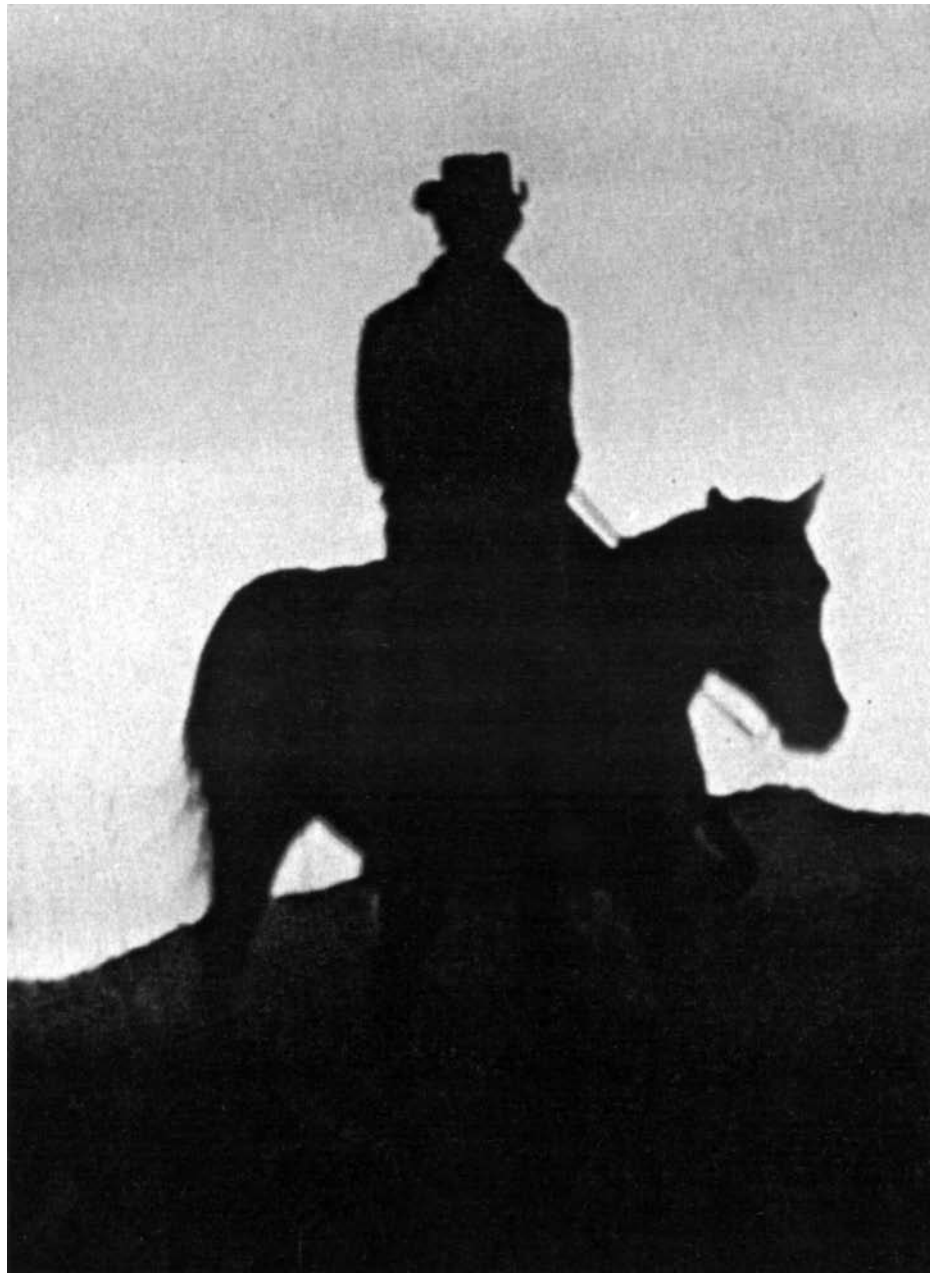
Mai és massa temps

*Que toda la vida es sueño
y los sueños sueños son.*
(Calderón de la Barca)

*Que toda la vida es sueño
y los sueños cine son.*
(Luis Eduardo Aute)

Les tardes dominicals de l'hivern estaven dividides, en el meu poble i a la meva infància, en dos espais temporals molt ben definits i delimitats. A partir de les tres, i fins devers les quatre i mitja, era el temps de la "doctrina cristiana"; i, a partir de les cinc, era l'hora del cinema. Entre i entre, ens quedava poca cosa més de mitja horeta, el temps més o manco just per anar, més aviat que de pressa, fins a les nostres cases a cercar el berenar, que normalment ens solíem portar al cine.

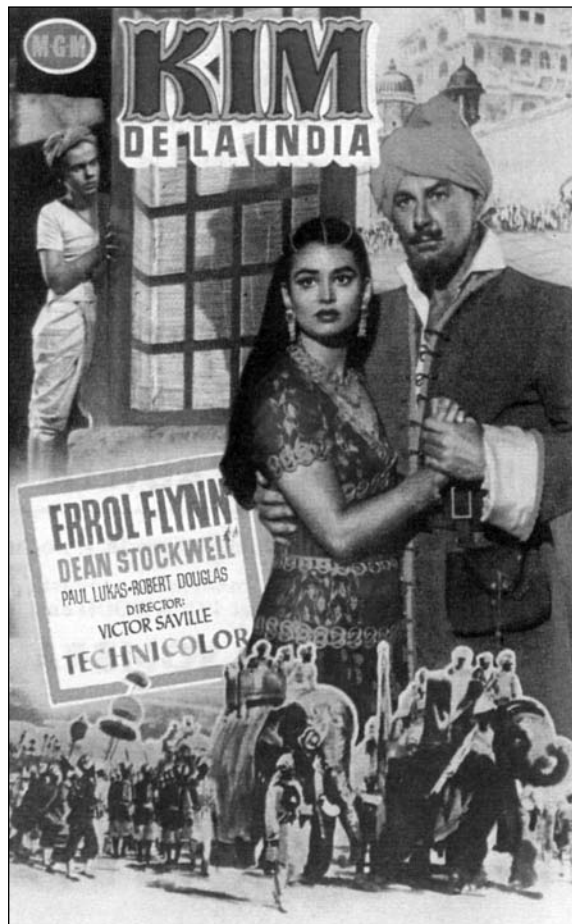
A mi, si va dir la veritat, la doctrina m'agradava; però no tant com el cine, ni de molt. En certa manera, ara que ho pens, aquella doctrina venia a ser com un "pre-cinema" o un cine petit. Especialment a partir de l'instant en què el senyor rector de la parròquia manava a l'escolà major que situàs just a baix dels escalons del presbiteri —davant dels primers bancs, on sèiem els al·lots— una espècie de púlpit portàtil i lleuger (exclusivament concebut per a aquelles catequesis setmanals) a la part davantera del qual hi anaven penjades unes làmines en color, de la mida d'un calendari gros, on hi figuraven reproduïdes escenes de l'Antic i del Nou Testament. El rector, que tenia un posat solemne, hieràtic i distant (un poc semblant a Pius XII, el papa d'aquells anys), era, no obstant això, un excel·lent catequista i sabia manejar aquella pedagogia rudimentàriament audiovisual amb una mestria insuperable. El record perfectament sobre aquell púlpit *ad hoc* tot narrant suggestivament les històries de la Bíblia, mentre anava assenyalant amb l'índex de la mà dreta, amb cerimoniosa gravetat, les figures de les làmines que romanien situades just a sota de la seva



cintura. I a l'ampla nau gòtica del vell temple parroquial del segle XVI, enmig d'una penombra que a penes trencava tènueament la dèbil flama de qualche ciri i la somorta claror de la tarda hivernenca que es filtrava pels vitralls polícroms d'ogiva, la veu del rector resonava misteriosa i suggerent, com si vingués d'un altre món. Encara m'arribava l'eco llunyà d'aquella veu, un punt tremolosa, que em contava, amb l'ajuda de les làmines il·lustrades, les velles històries de les Escripures: el Paradís Terrenal, l'arca de Noè, la torre de Ba-

bel, el patriarca Abraham, el sacrifici d'Isaac, els fills de Jacob, la sortida d'Egipte..., fins arribar a la vida, els miracles i les paràboles del Bon Jesús.

La doctrina s'acabava amb el colofó d'un himne que cantàvem mentre sortíem. "Al Cel, al Cel, / al Cel volem anar", deia aquell himne. I seguia: *Al Cel volem anar / tot coronats de roses. / Damunt totes les coses, / al Cel volem anar*". Però, en realitat, allà on volíem anar escapats en aquell moment, la majoria dels qui sortíem de la *doctrina*, era al cinema, que quasi ja era a punt



de començar. Ho anunciaven les bombetes enceses dels cantons, la llum produïda per la *Central* elèctrica local que els diumenges es posava en funcionament un poc abans de les cinc, expressament perquè poguéss començar amb puntualitat la sessió cinematogràfica de la tarda. I aquelles bombetes enceses il·luminaven les ànimes d'uns infants que era com si entonàssim interiorment un himne distint al que havíem après a la catequesi. Un himne que deia: "Al Cine, al Cine, / al Cine volem anar?". Perquè llavors, per damunt totes les coses, on volíem anar vertaderament era al cinema, que era el més lluminós i el més paregut a la glòria celestial que teníem en aquells temps de penombres. El Cel, l'altre Cel, podia esperar.

Em sembla que va ser Terenci Moix qui, en una de les seves cèlebres *boutades*, va dir en una ocasió que "Déu creà el món en sis dies, i el dia que feia set, el diumenge, per no avorrir-se, inventà el cinema". Jo no sé Déu, però,

pel que a mi respecta, puc assegurar que un diumenge o una 'festa de guardar' sense el cine del capvespre era quelcom tan trist i avorrit que quasi em sumia en una depressió profunda (els infants també en tenen, de depressions); i d'una de les coses que més contentestic de la meua vida és que la meua infància coincidís amb alguns dels lustres més esplendorosos d'aquest beneït "invent diví" del cinema.

Com que som cinèfil, catòlic i sentimental, a vegades m'ha pegat per pensar si aquest món terrenal no serà més que l'àrida i dura *doctrina* que precedeix un cine etern i infinit, amb certa analogia al que eren les meves tardes dominicals en els llunyans hiverns de la infantesa. Ho pensava l'altre dia tot llegint aquest bell text, tan platònic, d'Ernesto Cardenal, el sacerdot, teòleg de l'alliberació i poeta de Nicaragua que fou ministre de Cultura en el govern sandinista de Daniel Ortega (i autor també, per cert, d'un poema titulat *Oración por Marilyn Monroe*):

"Las cosas tienen en Dios su existencia suprema—escriu Cardenal—. Todo lo que existe tiene esa existencia en Dios. Y la realidad que percibimos es como sombras de esas cosas que hay en Dios. Esta realidad es tan irreal en comparación con la otra como una foto en color es irreal en comparación con la realidad.

*"Una mariposa, la nieve, las montañas, son el reflejo de una perfección divina que en Dios existe en grado sumo, supereminente. En Dios existe una mariposa infinita, una nieve y montañas infinitas, que son arquetipos de lo que aquí vemos, y que son también la misma esencia de Dios, que son Dios. Estas cosas son aquí limitadas, finitas, contingentes, y son individuales, pero en Dios esa mariposa y nieve y montañas son una misma cosa infinita concentrada. Arquetipo de mariposa y arquetipo de montaña, en Dios son un mismo arquetipo, porque son el mismo Dios, que es infinito y por lo tanto es todo a la vez, son la misma cosa simple que es Dios?."*¹



I em deman: ¿Hi haurà també en Déu, en grau supereminent, un "cinema infinit" en un diumenge etern; un cine infinit que sigui part de la bellesa i la perfecció absoluta que és el mateix Déu? Un cinema infinit respecte del qual els cines efímers i contingents d'aquells diumenges no n'haurien estat més que una pàl·lida ombra, un simple reflex. Si fos així, es compliria un dels meus somnis impossibles d'infància: el somni d'un portentós diumenge inacabable. Un diumenge... sense posta.

Perquè hi hagué un temps de minyonia en què jo vaig arribar a pensar que hi havia hagut una època remota, màgica i meravellosa (en el mític regnat d'un rei que li deien *Felipe II*) a la qual, a Espanya, "els diumenges el sol no es ponía mai". M'explicaré: jo tenia devers sis o set anys i, poc més o manco en aquesta edat, a l'escola de les monges de la Caritat del meu poble, regentada per la cèlebre sor Magdalena, els escolars (que normal-

ment ja llegíem, la majoria, a la coreguda) començàvem a donar "lliçons de cor"; això és, petits recitats de texts breus (que a nosaltres ens semblaven llarguíssims) els quals havíem de llegir un cop i un altre cop fins arribar a memoritzar i ser capaços de dir en veu alta, fent un poc la cansueta, davant la monja que ens "demanava la lliçó" i quasi mai no descendia a explicar cap concepte del text memoritzat. Un d'aquells texts, del "primer grau" de l'Enciclopèdia Álvarez, assegurava que *¿en tiempos de Felipe II, en los dominios de España nunca se ponía el sol?*; i jo, en el meu limitat coneixement de la llengua castellana, vaig interpretar pel meu compte que *dominios* era el mateix que *domingos* i vaig romandre convençut que devia haver existit un temps pretèrit i prodigiós, similar al de *l'això era i no era* de les rondalles, en el qual els diumenges duraven indefinidament. Què més hauria volgut jo, que sempre trobava els diumenges tan curts!

I és que l'únic que tenien de dolent els diumenges era que s'acabaven. Per a mi s'acabaven quan finia la sessió de la tarda; o el "cine de prest", que deïem a Artà. Sortir del cinema significava reingressar en el món exterior de les ombres, al fred de l'hivern, a la perspectiva grisa dels apagats i avorrits dies d'escola. Una escola amb dictats monòtons, cal·ligrafies odioses, divisions per dues xifres, rosaris interminables i lliçons abstruses apreses "de cor". Tanta sort d'aquell petit programa de mà que ens havien donat en comprar l'entrada i que, a la volta d'una setmana, ens prometia un altre diumenge de glòria! La veritat és que en poques coses he estat tan feliç—i encara en moltes menys ho he estat més— com en aquelles tardes gojoses de cine. Tardes, per posar només alguns exemples, com les d'*El mago de Oz*, *El Cisne Negro*, *El mundo en sus manos*, *Kim de la India*, *Las minas del rey Salomón*, *Scaramouche*, *Raíces profundas*, *El príncipe Valiente* i *El temible burión*; o aquell diumenge que vaig sortir



vessant de joia després d'haver vist *Can-tando bajo la lluvia*; o aquells altres que quasi em vaig esclatar de riure amb Stan Laurel i Oliver Hardy a *Vaya par de gitano*s, amb els germans Marx d'*Una noche en la ópera* i amb el Cantinflas d'*A bajo el telón*. Quina felicitat, un diumenge que no s'acabàs mai, amb pel·lícules com aquelles una rere l'altre i sense cap maldecap d'haver d'anar a escol·lar l'endemà!, pensava jo.

Ara me'n tem que, en realitat, el que jo ja enyorava en sortir del cinema era aqueix anhel d'eternitat que expressaven els *The Ends* de tantes pel·lícules, aquells finals feliços que eren com un tast de glòria. Gregory Peck, l'home de Boston, al timó de *La Peregrina* i amb Ann Blyth, la bella princesa russa, entre els seus braços, tot contemplant ambdós la línia de l'horitzó. O Tyrone Power amb Maureen O'Hara, Errol Flynn amb Olivia de Havilland, Burt Lancaster amb Eva Bartok, Stewart Granger amb Deborah Kerr... Serien feliços anys i més anys, en la felicitat perdurable del temps

detingut en un infinit capvespre de diumenge que es perpetuaria més enllà d'aquella pel·lícula que s'acabava, d'aquells llums que s'encenien i de la sortida de la sala de cine que significava l'abandó del *temps ple* i sagrat dels mitges, en el qual les coses romanen permanentment, i la reinserció en el *temps vulgar* i anodí de la realitat ordinària, en el qual les coses s'erosionen i passen amb fugacitat.

Com els finals feliços dels contes de fades, els *happy ends* de tantes històries de cine són la formulació d'una ànsia que neix del més profund del cor de l'home: el desig que tot arribi a acabar bé i es perllongui en una felicitat eterna. Una felicitat com la d'aquell Cel que ens prometia la doctrina cristiana dels diumenges, abans del cine de les cinc. O com aquella que Cecília (Mia Farrow), en el film de Woody Allen *La rosa púrpura de El Cairo*, tracta d'explicar-li a Tom Baxter (Jeff Daniels), l'heroi d'una pel·lícula que ha "sortit" de la pantalla per incorporar-se a la vida real.

Teatro Principal - Artá

Días, 18 y 19 de abril de 1953

¡ Dos maravillas en technicolor !

Magnolia

La apasionante y azarosa vida de los teatros más curiosos que han existido: Los teatros flotantes del Mississippi.

El mundo en sus manos

Un drama intenso y de gran acción, que se desarrolla entre San Francisco y Alaska.

Un programa insuperable, asombroso, espectacular, perfecto, digno del local donde se proyecta.

PRONTO: El sueño de Andalucía - El tercer hombre - Cartas envenenadas - La ley del látigo - Cielo sobre el pantano.

"LA ACTIVIDAD"-ARTÁ

L'escena de la pel·lícula d'Allen és poc més o menys així:

Cecília i Tom entren en una església, moment en què l'al·lota aprofita per demanar-li al seu acompanyant:

—¿Tu deus creure en Déu, no?

Però com que Tom Baxter ("dels Baxter de Chicago") és el personatge d'una ficció cinematogràfica que ha passat a convertir-se momentàniament en un ser humà de carn i os i mai no ha sentit parlar d'aquestes coses (ni d'altres que tampoc figuren a l'argument de la seva pel·lícula), s'exclama tot estranyat:

—¿I això de Déu, què és?

—La raó de tot el que existeix: del món, de l'univers... —respon Cecília, molt convençuda.

—Ah!, ja hi caic—diu Baxter—. Com els guionistes que han escrit *La rosa púrpura de El Cairo*.

—No, no —puntualitza Cecília amb vehemència—. Estic parlant de quelcom molt més gran que això. No, pensa-ho un moment: la raó de tot. D'altra manera, la vida seria una pel·lícula sense



argument; sense cap desenllaç feliç, al final.

Ben mirat, el que fa Cecília, aquella pobra al·lota, un poc ximpleta, que viu una existència plena de misèries i frustracions (i que no troba altre conhort que el que li procuren les ficcions del seu cine de barriada), es formular, des de la seva càndida senzillesa, un problema de profund calat filosòfic; un problema que, diguin el que diguin, continua mantenint tota la seva vigència: l'alternativa entre l'*absurd* i el *misèri*. O bé la vida seria, segons pensa Cecília, una "pel·lícula sense argument" (o, com fa dir Shakespeare a un dels seus personatges més immortals, "un conte contat per un idiota, una història plena de renou i de fúria que res no és i res no significa"), o bé hi ha raons per tenir l'esperança confiada que tot arribi a tenir un sentit i, més enllà fins i tot del sofriment i de la mort, un acabatall feliç. Un final feliç a l'*altre costat del temps*, en el llarg somni...

Tot glossant aquesta seqüència, ha escrit Juan Antonio Rivera: *¿Con cuánta sencillez captura en estas frases Woody Allen la concepción idealista del mundo (me refiero al idealismo metafísico, no al idealismo moral), según la cual lo primero que existe —y de lo que todo lo demás depende para existir— es un ser inmaterial, un Dios providente, que es a la vez guionista, productor y director de la enorme película del mundo, a la que tiene reservado un final feliz por mor del cual todo cuanto de malo suceda en esa película acabará siendo para bien! Casi la entera teodicea cristiana envasada en unas pocas líneas de guión.*

A propòsit de *La rosa púrpura de El Cairo*, Juan Antonio Rivera recorda també, molt encertadament, les tesis filosòfiques de Berkeley: *¿Quizá usted no lo sepa —escriu Rivera—, pero el filósofo irlandés George Berkeley (1685 — 1753) tenía una curiosísima, casi extravagante, concepción de cómo era el mundo: creía que la realidad era co-*

*mo el mundo que transcurre en el interior de una película; un universo inmaterial hecho de las ideas o fotogramas proyectados continuamente por la mente de Dios. De tal modo que, si Dios dejara de proyectar esos fotogramas, la realidad se evaporaría como un sueño, con todo lo que en ella estuviera contenido. (Berkeley lo expresa en otros términos —menos cinematográficos— pero la idea de fondo es ésta)".*²

Amb la mateixa oportunitat que Rivera cita les tesis de George Berkeley i en fa una interpretació cinematogràfica, podríem igualment recordar les d'altres filòsofs i fer-ne una interpretació similar. Els filòsofs del Romanticisme alemany per exemple, segons els quals l'Univers ve a ser com una *projecció* de Déu. Com recorda Jostein Gaarder en el seu didàctic llibre *El món de Sofia*, els filòsofs romàntics, amb certa coincidència amb el que pensava Berkeley (i Plotí, i Giordano Bruno i Spinoza), van veure Déu com l'*esperit universal*, un

Jo infinit que, en un estat més o menys oníric, creava el cosmos sencer. Schelling, el més representatiu dels filòsofs del Romanticisme, volent eliminar les diferències entre l'esperit i la matèria, deia que tant la naturalesa com l'ànima dels homes són l'expressió d'aquest esperit diví absolut i va arribar a afirmar explícitament que tot el món és "en Déu" i a pensar que Déu és conscient d'algunes coses, però que hi ha altres aspectes de la realitat que representen l'inconscient de Déu; perquè Déu —pensava Schelling— té també un costat fosc... ¿Podria ser que l'Univers fos, segons creia el filòsof alemany, el somni de Déu? ³

El somni de Déu... Mario Verdone, tot equiparant el cinema amb l'experiència onírica, deia que el cine sempre ha existit perquè els somnis vénen a ser una espècie de "film intern" dels subjectes que somnien. Al fil de tot l'anterior, la pregunta que ens podríem fer seria aquesta: ¿És l'Univers, aquest món, les nostres vides, tot plegat, el "film intern" de Déu? Mira que sí, després de tot, resultà que tenia la raó Terenci Moix!

Torn, després d'aquestes digressions metafísiques, a la meua infantesa, a les càlides sessions de cine de gèlids diumenges d'hivern. Alguns dels qui eren els meus companys d'aquelles tardes de doctrina i de cinema han mort ja, prematurament. Davant la mort de qualsevol ser estimat, un dels primers pensaments que ens assalta és aquest: "Ja no el tornaré veure mai més". Aleshores és quan em ve també a la ment la frase que potser triaria, si me'n fessin escollir una, de totes les pel·lícules que he vist: *Never is a long time...* "Mai és massa temps". És de *Raíces profundas*, una de les meves pel·lícules més estimades, i es diu després d'un d'aquests acomiadaments que són, o semblen ser, una separació *per a sempre*. I la triaria perquè en aqueixa frase hi és també la meua esperança cristiana. Georges Bernanos, des del seu catolicisme agònic, deia que la fe són vint-i-quatre hores de dubtes i un minut d'esperança. Alguns tenim, si més no, aquest minut d'esperança.

L'absurditat de l'existència humana l'han formulada amb tota cruesa en el segle XX, sobre bases majoritàriament



nietzschianes, pensadors com Monod, Sartre, Camus, entre altres. L'home, han dit, és un error, una aberració de la naturalesa, una "passió inútil"; l'home és un "animal malalt", una pobra criatura dotada de la tràgica capacitat de pensar que es troba paorosa sola en la immensitat indiferent d'un cosmos opac i silenciós i sense altre destí final que la tenebra del no-res. Aquesta és la tesi fonamental del nihilisme existencialista. L'home es un ésser "tirat a l'existència", ficat dins una pel·lícula "sense argument". En tot cas, si arriba a haver-hi qualque argument a l'absurd

d'existir, serà aquell que cada qual aconsegueixi donar lliurement a la seva pròpia vida, tot assumint els seus riscos, eleccions i compromisos personals i lluitant heroicament enmig de tota absurditat. Però que ningú pensi trobar mai un sentit a coses com el fracàs, el sofriment, la mort i, ni tan sols, a l'heroisme; perquè, senzillament, no hi ha sentit ni esperança.

Probablement, la pel·lícula més descarnadament existencialista de la història del setè art (i la que millor il·lustra les tesis sartrianes des d'una narració cinematogràfica) és *El salario del miedo*



(*Le salaire de la peur* d'Henri-Georges Clouzot, de l'any 1953). Quina gran pel·lícula, *Le salaire de la peur*! La vaig veure ja ben entrada l'adolescència a una funció de cine-club i em deixà una marca que m'ha durat tota la vida. A vegades, quan explic a l'institut, als meus alumnes de filosofia, el pensament de Jean Paul Sartre, tinc la temptació de passar-los en vídeo aquest film de Clouzot; però sé que no l'aguantarien i em dirien que és una llauna. (Gloriosos temps, aquells, en què els adolescents érem capaços d'entusiasmar-nos amb pel·lícules com aquestes i alguns, fins i

tot, s'instal·laven en el nihilisme filosòfic. Ara els adolescents s'instal·len, simplement, en la inanitat).

En un sentit sartrià, *Le salaire de la peur* és possiblement la pel·lícula més *nauseabunda* del cinema. Díficilment es pot resumir millor la condició de l'ens humà com a ser-tirat-a-l'existència que a través d'aquest grapat d'homes fracassats, de nacionalitats diferents, que han anat a parar en aqueix indret roï, sòrdid i pestilent d'un país del centre o del sud d'Amèrica que no s'arribà a precisar amb exactitud; una espècie de claveguera humana on mal-

viuen atrapats i sense gairebé cap possibilitat de sortida. Ni tampoc es pot expressar millor del que es fa en aquesta pel·lícula la inutilitat de l'heroisme ni la condició miserable d'una existència abocada, tanmateix, al fracàs ineluctable de la mort. Quina imatge! La vida com un trajecte per un camí desolat, sembrat de trampes i de perills, conduint un camió carregat de nitroglicerina que, a qualsevol moment, et pot reventar i deixar-te desintegrat en el pur no-res.

Tot és desolació i desesperança en *Le salaire de la peur*. Però, ja cap al final, tràgic com molts pocs en la història del cinema, hi ha uns moments particularment crus. Els dos protagonistes —Mario (Yves Montand) i Joe (Charles Vanel)— van dins la cabina del camió que porta la càrrega letal. Mario condueix, amb el company, que s'està morint, reclinat sobre la seva espatlla: Joe, el seu copilot, té una cama esclafada —el vehicle, poc abans, en una maniobra mal calculada li ha passat per damunt— i està patint un dolor insuportable a causa d'una gangrena galopant que li ha començat a podrir l'extremitat. Per distreure'l del patiment insuportable, Mario li parla de vells records de París, de quan ells eren més joves; d'un carrer que ambdós conegueren, perquè un hi havia nascut i l'altre en passava adesiara. "Hi havia, en aquell carrer —diu Joe, que tot just pot articular les paraules—, una taverna, una fruiteria i, a l'extrem, una tàpia". I afegeix: "Mai no vaig saber que hi havia rere aquella tàpia, sempre n'he estat endarrer". "No hi havia res —li respon Mario—. Només un solar buit". Poc després, Joe, ja moribund i desesperat de mal, exclama, en el deliri de l'agonia, el que seran les seves darreres paraules: "Estic molt cansat. Què és de llarg aquest camí! Aquesta tàpia... ¿Què hi ha rere la tàpia?".

—Ja t'ho he dit —li contesta Mario secament—: no res.

Le salaire de la peur o l'absurditat de l'existència. Al final del camí de la vida, rere la tàpia de la mort, no espera més que el solar buit del no-res, com han afirmat tots els nihilismes i tots els materialismes del segle XX. Però alguns, encara que sigui a contracorrent (i a risc de passar per in-




tel·lectualment i políticament incorrectes), gosam obrir la ment i el cor a l'esperança. Perquè, com escrigué Jean Guitton, "l'absurditat de l'absurd ens condueix al misteri";⁴ el misteri del Ser. O perquè, com deia Chesterton, "hi ha un és", la qual cosa, en si mateixa, és un misteri inexplicable. I, a partir d'aquí...

Rere les tàpies finals de les pel·lícules sartrianes no hi ha altra cosa que el no-res. Però jo pens en els herois ètics dels meus westerns, aquells que, amb

totes les seves ferides al cos i a l'ànima, avancen en acabar la pel·lícula cap al sol declinant de l'ocàs, que cavalquen, solitaris, cap allà on es perfila la línia de l'horitzó; i em deman: ¿què els espera, allà deçà aquella línia? I, encara que sigui només des del meu fràgil minut d'esperança, pens que es trobaran amb les verdes prades on els homes tornaran a ser nins en una infantesa eterna. En el somni-cine de Déu.

I si Calderón de la Barca posà en boca de Segismundo que *el vivir sólo es so-*

ñar, ningú em llevarà de dir també amb ell: *Soñemos, alma, soñemos...* 

(1) CARDENAL, E. *La vida en el amor*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1984.

(2) RIVERA, J. A. *Lo que Sócrates le diría a Woody Allen*. *Cine y Filosofía*. Madrid: Espasa Calpe, S. A., 2003.

(3) GAARDER, J. *El món de Sofia*. Barcelona: Editorial Empúries, 1995.

(4) GUITTON, J. *Lo absurdo y el misterio*. València: Ediceb, CB., 1991.

Gabriel Rodas

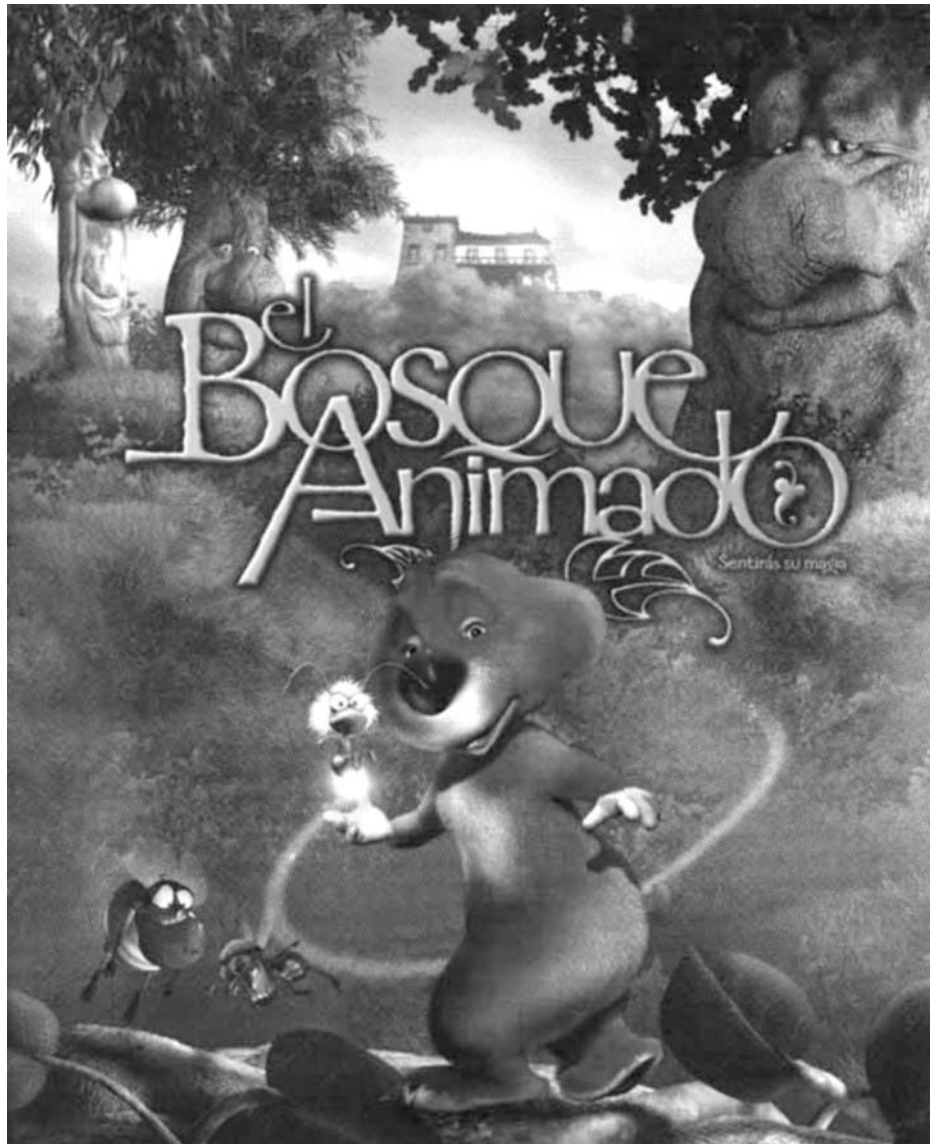
Sempre m'exigeixo de manera contínua utopia i faig meva aquesta frase del maig del 68: sigues realista, demana l'impossible". Qui parla és Manuel Gómez Santos (La Corunya, 1959), el Walt Disney espanyol, l'Àstérix del cinema europeu que ha sabut combatre l'imperi de Hollywood amb "il·lusió, talent i imaginació".

La història comença al barri corunyès de Falperra, a una Espanya "desoladora", la franquista, en la qual "no hi havia opció per somniar", recorda. Lluny de resignar-se, cercà una sortida a l'avorriment i la trobà en el cinema. "La gent pot aconseguir que la seva vida canviï", defensa. Manolo Gómez sap el que diu, com la nina que en una vinyeta de Romeu deia a la seva àvia: "Àvia, quines coses tan interessants et passen". I ella li contestava: "Sort és que te toqui la loteria, la bona sort la cerques tu".

La resposta a com una petita productora des de la perifèria és capaç de conquerir pantalles a tot el món rau precisament en això: "A procurar que a un li ocorrin coses, a no anar pel món agellonat i a saber que el destí el decideixes tu", assenyala Gómez Santos. Amb aquest esperit anà creixent dins el cine. Primer en el doblatge i després en la serigrafia, el disseny gràfic i, des del 1987, a Dygra Films, l'empresa gallega que pot presumir de ser la responsable de la primera pel·lícula en 3D amb resolució cinematogràfica realitzada a Europa, *El bosque animado*.

L'èxit fou majúscul (dos premis Goya i un milió d'espectadors a Europa) i, "el més important, va permetre que poguéssim continuar fent pel·lícules". Que ja és molt en un país en què el cinema d'animació digital no ho té precisament fàcil. "És complicat aquí i a qualsevol lloc del món, excepte a Hollywood", admet aquest admirador del treball de Juan Montes de Oca, el director del màster MA ISCA de la universitat de les Illes Balears.

"Montes de Oca és aplaudit a tot el món per la seva tasca al front del màster MA ISCA", apunta. "Una vegada coincidirem en un acte amb altres professionals del cinema i alguns ens miraven dient: mira, ja són aquí els informàtics. Pot ser que sembli que el nos-



tre cine és de *software*, però darrera del cinema digital, si no hi ha un artista, no hi ha res. No hi ha diferències. Tot es fonamenta en el talent".

Un talent que ha tornat a posar de manifest amb *El sueño de una noche de San Juan*, "una metàfora de la utopia", un homenatge a l'home que "dóna vida a la imaginació". El resultat no s'ha fet esperar, i s'ha col·locat en més de seixanta-cinc països del tot el món.

Dygra -diu el seu pare- és una fàbrica d'"universos de fantasies" que aposta per inculcar "valors socials com el medi ambient o la utopia", explica el seu responsable, qui afegeix: "No feim cinema per casualitat. Les nostres pel·lícules d'animació tenen molt d'art. Vo-

len seduir, captivar i convidar a somniar a través d'aquest túnel del temps que és el cinema".

La seva entrega més propera serà una seqüela d'*El bosque animado*. "Aquell film ens costà quatre anys d'amargor, ens costà salut i altres coses més, però les recompenses foren enormes, així que per què no una segona part". Dit i fet. Es dirà *Espíritu del bosque*. Ja el 2007 li succedirà *Noche de paz*, dirigida per Isaac Kerlow; i *Asno de oro*, una comèdia sobre la globalització amb romans amb accent americà.

"A vegades em sent un poc com Àstérix lluitant contra els romans de Hollywood. Però aquí, a Dygra, la millor poció és poder treballar sent còmplices".

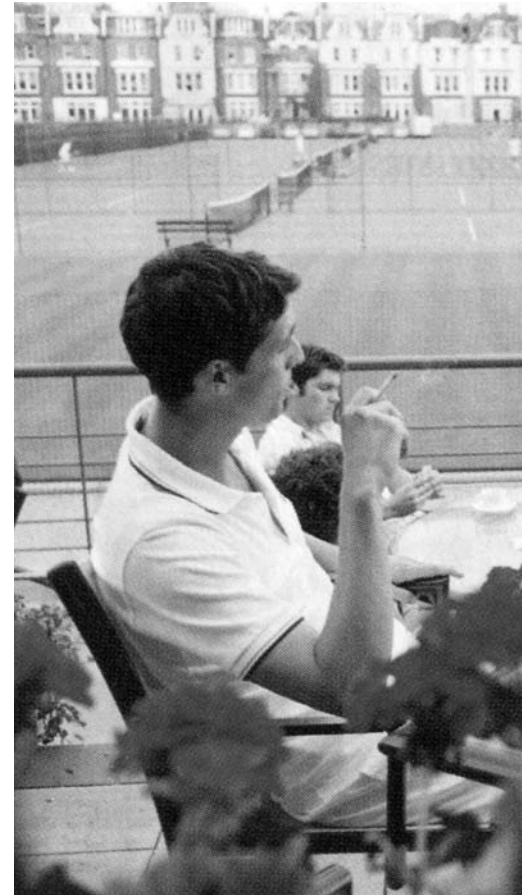
Guillem Fiol Pons

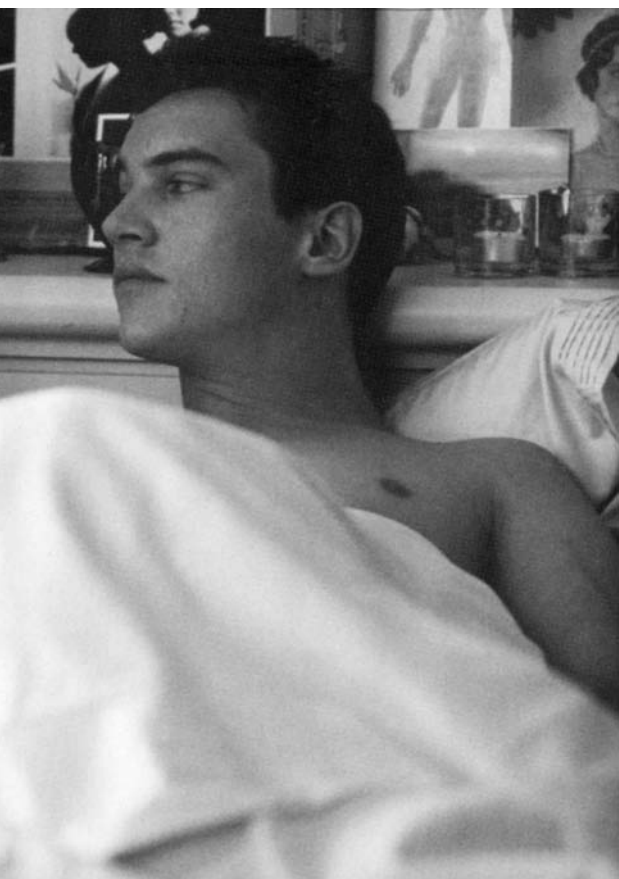
Pareix que era ahir quan vaig anar a veure *Melinda y Melinda* (*Melinda & Melinda*, 2004), però ja ens tornem a trobar amb un nou film d'un dels directors més prolífics del panorama actual. Després de més de trenta anys darrera les càmeres, la seva trajectòria, discreta a nivell comercial, tot i el considerable nombre de seguidors que té (sobretot a terres europees), ha estat lloada en general per la crítica. En aquestes tres dècades llargues ha aconseguit aportacions fonamentals a la història del nostre estimat setè art, acompanyades, com no podia ser d'altra manera, d'obres un sí és no és mediocres que, per bons que fossin els resultats de part de la seva filmografia, han de ser considerades com el que són, obres possiblement provocades en alguna ocasió per la velocitat amb què Allen escriu i realitza les seves pel·lícules. No fa gaire, es va arribar a dir que Allen es movia creativament parlant per inèrcia, que la seva capacitat creativa es fonamentava ja en les repeticions, ja no en les aportacions interessants. Davant aquestes acusacions, en l'esmentada *Melinda y Melinda*, Allen va demostrar que s'equivocaven. Certament, és innegable que Allen seguia amb les mateixes constants temàtiques que havien protagonitzat la pràctica totalitat de la seva filmografia, aspecte que no té per què ser un defecte, sinó una mostra del que són els seus interessos existencials i creatius. En comprar una entrada a les taquilles del cinema o assegurar-se davant la televisió a veure un film d'Allen, tots sabem amb què ens trobarem i, és més, desitgem que no traeixi les nostres expectatives. Si a tota la seva filmografia ha demostrat que és capaç d'alternar comèdia i drama amb una facilitat admirable, a *Melinda y Melinda* va voler condensar aquest tret en una sola obra, amb el risc que això suposa. Una Rhada Mitchell esplèndida protagonitzava la desdoblada protagonista, aconseguint la mateixa força i convicció que el seu director tant en la història "lleugera" com en la dramàtica. Woody Allen no s'havia rendit (per molt que ja rebés premis d'aquests honorífics a una carrera, com el Príncep d'Astúries), però faltava veure quina línia adoptaria la seva prò-

xima producció, breument però intensament esperada.

Amant dels esports (de veure'ls, no de practicar-los) i seguidor habitual dels seus estimats Knicks, Allen ha decidit posar un títol vinculat al tennis per al seu darrer film, per així plantejar una enginyosa metàfora entre l'accepció habitual de l'expressió *match point* o "punt de partit" i traslladar-la a la vida en general. En una primera escena narrada en *off* pel protagonista, Chris (Jonathan Rhys Meyers) exposa les seves reflexions sobre el paper que juga la sort dins la nostra existència. No es refereix a aspectes tan prosaics com els jocs d'atzar o d'apostes, sinó a esdeveniments com trobar-se en el lloc adequat en el moment adequat (o en els inadequats, lògicament), o amb qui trobar-se per casualitat a un lloc determinat. Si en qualsevol circumstància de la vida quotidiana la sort pot tenir una importància extrema, molt més en té en els moments transcendents de la nostra vida, dels *match points*, seguint la metàfora proposada per Allen: les entrevistes de feina, el matrimoni, la paternitat.

Lluny de la seva tradicional Nova York, de la qual ja n'havia sortit esporàdicament, com per exemple a *Tots*





diuen "I love you" (*Everybody says "I love you"*, 1996), Allen ambienta *Match point* a Londres, on situa uns personatges que van a la Tate Modern en lloc del MOMA i tornen a estar bojos per la música, pel teatre, pel cinema i per Dostoievski. En aquest sentit, per tant, no ens ve res de nou per poc familiaritzats que estem amb la filmografia d'Allen, encara que sí voldria fer notar que no apareix cap personatge que identifiquem més o menys amb l'Allen-actor, no hi ha cap personatge que ell volgués interpretar ni tampoc cap que hagués pogut interpretar si no fos per la diferència d'edat, com sí passava a *Celebrity* (*Celebrity*, 1998), concretament en el rol interpretat per Kenneth Branagh. Però, a part d'això, *Match point* crida l'atenció des d'un punt de vista formal. Recolzat en l'eficaç fotografia de Remi Adefarasian (un dels directors de fotografia de la magnífica minisèrie televisiva *Hermanos de sangre* [*Band of brothers*, 2002]), Allen aposta per una posada en escena sòbria, reposada, sense efectismes ni moviments o muntatges bruscos. A diferència de treballs anteriors, la càmera reposa tranquil·lament sobre el seu suport, els personatges són seguits en tot moment per la càmera (evitant així els inútils moments en què la càmera no enquadra res d'interès i els personatges parlen en off, com feia per exemple a *Alguna altra cosa* [*Anything else*, 2003]) i la dimensió dels plans i els tràvelings estan sempre al servei d'una comunicació diàfana, però no per això simplista, dels sentiments interiors dels personatges. Valguin com exemple les tenses converses que mantenen en la part final de la cinta el protagonista i Scarlett Johansson, molt correcta en el seu paper de sexy americana aspirant a actriu. El major rigor en la composició i en l'estètica que demostra Allen a *Match point*, que un servidor admira molt més que les inestabilitats formals de part de la seva filmografia, li permeten aconseguir moments de gran atractiu visual que ens remetrien segurament als aconseguits a *Manhattan* (*Manhattan*, 1979) amb el gran director de fotografia Gordon Willis, no tant pels recursos emprats sinó per la bellesa aconseguida: el primer contacte físic entre els protagonistes sota una intensa pluja, Scarlett Johansson contemplant un quadre de

grans dimensions a la Tate Modern, les vistes del Tàmesi.

Afortunadament, Woody Allen ha après molt cinema en tots aquests anys i sap treure partit de tots els elements que té a l'abast. A més d'un ús de temes operístics que, en el segment final del film, semblen portar al terreny d'Allen alguns recursos de Coppola, el director de *Match point* confia bona part de les escenes a la direcció d'actors, certament magnífica, de la qual destacaríem a Rhys Meyers en el tram final del relat, passant per moments en què són les expressions i els gestos dels actors les que ens transmeten exclusivament què estan pensant o sentint. És aquest un altre dels grans *passing shots* executats per Allen en aquest film, si em permeten continuar ingènuament amb els símils amb el tennis, el de deixar que siguin les mirades o els silencis els que comuniquin, prescindint dels diàlegs. En aquest sentit, he de dir que el guió d'Allen no m'ha semblat gens menyspreable, sinó diferent a la seva línia més habitual, per no estar tan farcida de frases enginyoses. És un guió que, en certa manera, continua amb la idea de *Melinda y Melinda* de confrontar fortes dualitats en la mateixa pel·lícula, en el nostre cas concretades en el dilema que ha de resoldre el protagonista: escollir la morena i britànica esposa (una sempre aguda Emily Mortimer) que simbolitza l'estabilitat, o l'apassionada (i apassionant) rossa americana. Allen alterna novament entre dues línies narratives clarament diferenciades: la fredor de la vida matrimonial i laboral de Chris, caracteritzades no obstant per comptar amb una dona que l'estima amb tota l'ànima i per una feina absolutament fixa i segura, i amb la boja relació que manté amb la seva amant, narrada en un to i amb uns recursos lingüístics diferents als de la seva vida "oficial". Per respecte a tots aquells que encara no hagin vist el film, no desvetllaré la seva xocant resolució final, excel·lent cloenda a una aguda reflexió sobre el paper de la sort en les nostres vides i, el que és més atractiu encara, sobre el complex que pot resultar el mateix concepte de "sort", entès com a efecte beneficiós de l'atzar, així com també del difícil que és saber si parlar de *drive* o de revés a algunes boles. Joc, set i partit per a Allen. 🎬

Házael González

Aquesta vegada hem de fer una excepció a la nostra secció habitual: no parlem avui d'una composició feta per una pel·lícula, sinó més bé d'un disc editat al marge del món de la banda sonora, però que és el darrer treball d'un home molt vinculat al mitjà: parlem avui ni més ni menys que de Burt Bacharach, veterà compositor de tots els gèneres i estils qui, decidit a retornar a la palestra als 77 anys, treu al carrer un disc titulat *At this time*, en què hi ha, entre d'altres coses, les primeres lletres signades per ell en tota la seva carrera. I aquesta idea de dedicar-li un article monogràfic va començar fa poc temps, anant en cotxe amb el company Gori, de l'Associació Balear Amics de les Bandes Sonores: pels altaveus s'escoltaven els inconfusibles compassos de *Casino Royale* (John Huston, Ken Hughes, Val Guest, Joseph McGrath, i Robert Parrish, 1967, la macroparòdia del món James Bond i que no hem de confondre amb la nova aventura oficial de l'agent 007, que estarà basada en la mateixa història). Tots dos vàrem gaudir d'aquella composició boja i inclassificable, i tots dos vàrem estar d'acord en el fet que el nom de Bacharach no era massa recordat per la gent aficionada a la música de cinema,

potser perquè ja feia gairebé quinze anys que es mantenia en silenci, i de cop i volta, aquí ho tornem a tenir, amb un disc políticament compromès i amb sonoritats urbanes. Jo, personalment, crec que és un bon moment per fer una ullada a un home injustament arraconat.

Perquè no hem d'oblidar que parlem d'un compositor musical que, només per la part de la seva carrera dedicada al món del cinema, ha estat proposat sis vegades a l'Oscar i l'ha guanyat tres, i altres set als Globus d'Or, i n'ha guanyat dos. I que, sobretot, seves són moltes de les més conegudes cançons fetes mai per a pel·lícules. Seves són les notes que acompanyen a *¿Qué tal Pussycat?* (*What's new, Pussycat*, Clive Donner, 1965, la cançó de la qual, amb lletra del seu inseparable Hal David i cantada per la potent veu de Tom Jones, va ser proposada per a l'Oscar), *Alfie* (Lewis Gilbert, 1966, en què només va compondre la cançó "Alfie", que també va ser proposada a l'Oscar), *Dos Hombres y un Destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969, la cançó de la qual, "Raindrops keep fallin on my head", va ser xiulada per mig món a més d'emportar-se els Oscars a la Millor Cançó i també a la Millor Partitura Original, que en aquest cas era íntegrament seva), *Amor es mi Vida* (*The Raging Moon*, Bryan Forbes, 1971, en

què només va fer la cançó "Long ago tomorrow", però que també va ser proposada als Globus d'Or), *Arthur, el Soltero de Oro* (*Arthur*, Steve Gordon, 1981, la cançó de la qual, aquell anomenat "Arthur's Theme" també es va emportar un Oscar), *Otra Ciudad, Otra Ley* (*Tough Guys*, Jeff Kanew, 1986, en què només va compondre una cançó, "They don't make them like they used to", que va ser la darrera proposició al Globus d'Or), la seqüel·la *Arthur 2: on the Rocks* (Bud Yorkin, 1988, encara que la cançó "Love is my decision" no va tenir l'èxit de la composada per la primera part) o la que és, fins ara, la seva darrera banda sonora original completa, *Ladrón de Corazones* (*Love Hurts*, Bud Yorkin, 1991), encara que no hem d'oblidar que a moltíssimes pel·lícules apareixen cançons o temes instrumentals de Bacharach, i encara continua el fenomen.

Com podeu comprovar (i estic bastant segur que ara mateix moltes de les cançons esmentades estan xiulant a les vostres orelles), el nom de Burt Bacharach s'ha guanyat a pols un lloc destacat no només al món de la música de cinema, sinó també de la música en general així que, esperant que encara tingui forces i ganes per fer una nova banda sonora, de moment, gaudirem de les seves noves cançons. A veure com ens sorprèn aquesta vegada. 🎬



Pere A. Pons

El mercader de Venècia és la darrera adaptació cinematogràfica que s'ha fet d'una obra de Shakespeare, l'ha dirigida Michael Radford i, naturalment, es pot afirmar que és molt bona, o almenys que està òbviament molt bé. I dic naturalment i òbviament perquè, si tenim en compte que els actors i les actrius, tant els principals com els secundaris, són tots magnífics, talentosos o solvents, si tenim en compte també que els mitjans de producció de què ha disposat el director han estat ben generosos, la qual cosa es nota sobretot per una ambientació d'època -vestuari, decorats, atmosfera- que és una pura orfebreria, i si tenim en compte, finalment, que el text de Shakespeare és, com sempre, literàriament insuperable (divertit i inflammat, entretingut i emotiu i profund, exaltat, ferotge, llampant i insondable, és a dir, menys un text literari que un fenomen natural portentós), doncs resulta molt difícil no considerar que una certa qualitat del producte final era ja d'entrada molt previsible, molt natural, òbvia a priori i, fins i tot, per part dels espectadors, més es-

pecialment exigible que altres vegades. (És per tot això que són tan escandalosos, o que haurien de ser-ho, els disbarats "creatius" comesos per tants positissos creadors "personals", com per exemple els d'aquella fembra maldestra -no en record el nom- que va dirigir fa poc un Titus Andrònic amb Anthony Hopkins, o els d'aquell terrorista estètic anomenat Calixto Bieito, els quals agafen Shakespeare i el vulgaritzen i se'l carreguen tot creient-se o fent veure que el recreen o el renoven o el modernitzen, com si al Great Will li calgués cap baby-sitter!).

Tornem, però, a l'adaptació de Michael Radford (que és bona, però que podria haver estat molt millor...). Tornem-hi, sobretot, per fixar-nos en les interpretacions; sobretot, en la que fa Al Pacino del personatge de Shylock (gràcies a la qual la pel·lícula no és molt pitjor...). No l'interpreta, el viu. No el viu, l'inventa. No l'inventa, sinó que és com si Shakespeare, en comptes de crear el personatge fictici d'un jueu usurer anomenat Shylock, hagués creat un home real anomenat Al Pacino interpretant (no interpretant, vivint; no vivint, inventant) el personatge fictici d'un jueu

usurer anomenat Shylock. Justament per això, aquesta de Pacino és, segons la meua opinió, la millor interpretació cinematogràfica que s'ha fet mai d'un personatge de Shakespeare (només se li poden comparar l'Othello i el Sir John Falstaff de l'imperial Orson Welles, i aquí que em perdonin l'hiperbòlic i genialment vitalista Kenneth Brannagh, John Gielgud el reialment eteri i aquell perfeccionista exquisit de nom Laurence Olivier): perquè l'espectador, en contemplar la pantalla plena de Pacino fent de Shylock, no assisteix només a una exhibició interpretativa oferta per un gran actor, impressionant tècnicament i emocionant i persuasiva, sinó també i sobretot a la vida d'un home que no va existir però que, gràcies a un altre home, que és actor però això ara no importa, s'imposa com a irrefutablement real, tant com només són la vida i l'art (sí, tan real que, si el punxes, segur que sagna).

Explicar el perquè de la grandesa de l'art, justificar i demostrar la qualitat d'una obra o d'una composició artística, d'una música, d'un poema o d'una interpretació, voler-ne analitzar els me-



Al Pacino.

canismes i els ressorts sobre els quals es crea i es fonamenta la seva excel·lència, quan no és un exercici de pura lírica és una empresa quasi impossible. Per explicar-ne la grandesa, per comprovar-la i mesurar-la, el millor, en tot cas, és observar les conseqüències que provoca l'obra en qüestió, la magnitud de l'èstupor que suscita en els espectadors, l'abast de la commoció amb què els trasbalsa, la manera com els refà íntimament i com els obliga a posicionar-se, racionalment i sentimentalment, davant un material -un món- estètic i moral que d'entrada ells ignoraven o potser fins i tot rebutjaven. En el cas de *El mercader de Venècia* de Michael Radford, aquestes conseqüències són molt sorprenents, almenys ho han estat molt per a mi. Perquè, si bé és cert que allò que millor caracteritza i defineix les obres de Shakespeare és que cada personatge, sigui qui sigui, sigui com sigui, en parlar convenç sempre l'espectador de les seves raons, de les seves passions, de les seves bondats i les seves maldats, de les seves fúries i les seves eufòries, també ho és que, aquest tret, en darrera instància, no evita que els especta-

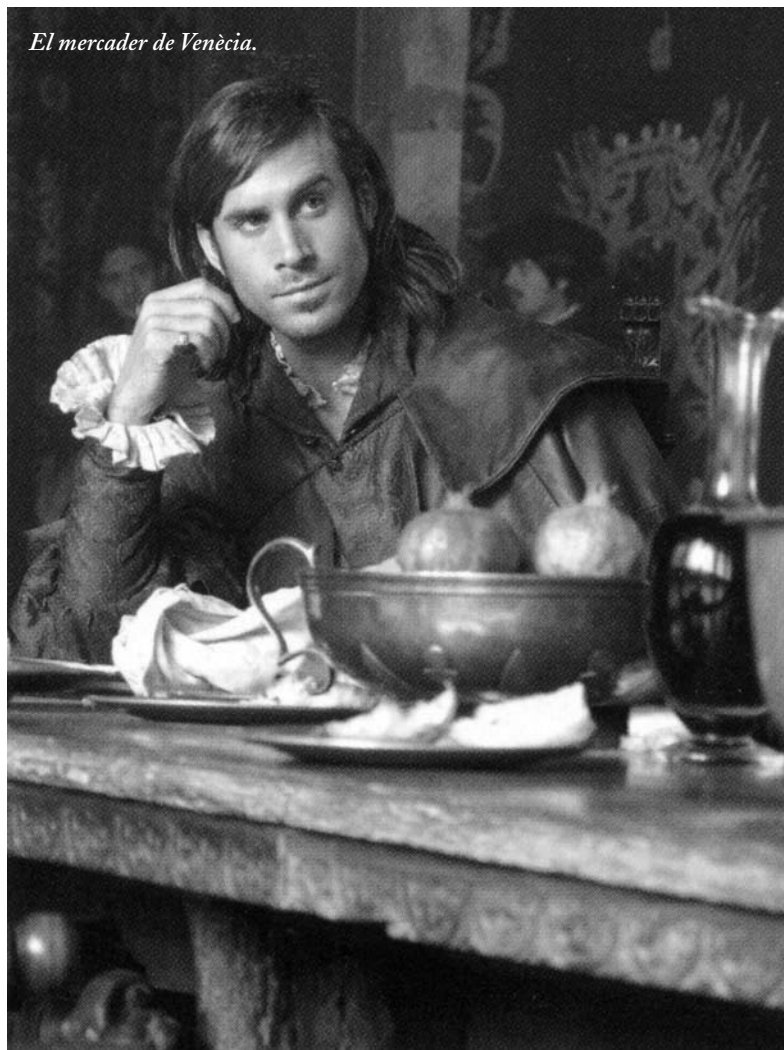
dors, que per instint són quasi sempre visceralment i maniqueus, sovint es decantin a favor o en contra del personatge en qüestió; és a dir: el trobin bo o el trobin dolent, ni que sigui en comparació o en funció d'un o d'uns altres personatges, i li vulguin bé o li vulguin mal.

En *El mercader de Venècia*, especialment en el cas del personatge de Shylock, aquesta operació sentimental de resolució maniquea acaba resultant especialment inevitable, sobretot en l'escena en què el jueu exigeix l'unça de carn a Antonio perquè aquest no li ha tornat els diners que li va prestar. És, aquesta, l'escena decisiva de l'obra, en la qual es resoldrà el destí de tots i cada un dels personatges: Shylock serà castigat per usurer i per jueu, Antonio se salvarà i podrà ser feliç veient feliç el seu estimat amic Bassanio, el qual al seu torn serà feliç amb el seu amic rescatat i amb la seva nova esposa, la bella i gràcil i astuta Pòrcia, que disfressada d'advocat és qui en definitiva salva Antonio per afavorir Bassanio i castigar el mal jueu, i així posar les coses al seu lloc i restaurar l'ordre... A la vegada, també és en aquesta escena en la qual el des-

tí emocional de l'espectador es descabdellará. En teoria, i segons una certa lògica argumental i humana, en favor dels herois triomfadors. Com no sentir simpatia pel dissolt però sincer i lleial Bassanio? Com no patir per Antonio, tan generós i tan atribulat, quan és a punt de morir per haver fet un favor al seu amic de l'ànima? Com no rendir-se davant les heterogènies llums de Pòrcia, tan llesta, tan bella? I, a la fi, com no desitjar que tots plegats puguin viure per sempre feliços, amb els seus amics i els seus amors: la vida com una festa i Venècia una invitació?

Seria inhumà, doncs, no sentir tot això, no gaudir veient-los a ells contents i a Shylock humiliat, definitivament vençut, castigat pel seu cor malaltissament monetari. I, tanmateix, en veure aquesta pel·lícula, segur que molts espectadors, si els passa el mateix que a mi, no ho tendran tan clar, a favor de qui van, a favor de qui senten. Al contrari: si els passa el mateix que a mi, sortiran del cine furiosos, trasbalsats per la injustícia comesa, sortiran fatigats després d'haver desitjat sense profit que Shylock es cobrés els seus interessos sanguinosos tallant-li a Antonio (generós, sí, però sobretot un prepotent intolerable que ha escopit i ha insultat Shylock sempre que ha pogut) el bocí de carn que aquest li devia, i sortiran maleint les habilitats mentideres de Pòrcia, una noieta deliciosa, sí, però que es fica allà on no la demanen, una noieta bella i juganera que castiga Shylock quan no en sap res, i, també, sortiran desitjant que Bassanio acabi malament, podrit entre excessos, massa temptat pels plaers mundanals, devorat pròdigament per dies viciosos i actes frívols...

Sortiran, en fi, pensant que, en tancar-se la porta que clou la pel·lícula i separa irremissiblement els cristians (en companyia refugiats dintre casa) del jueu derrotat (que resta sol i a la intempèrie), ells, sense entendre ben bé per què, haurien preferit quedar-se fora. I aleshores, potser, alguns espectadors comprendran que tot el que senten, la ràbia i la compassió i la pena, és perquè Shakespeare i Pacino s'han posat d'acord, igual com cada nit al cel s'hi posen, per fascinar i fer un inquietant favor als homes i al món, la fosca i les estrelles. 🎬



El mercader de Venècia.



La ley de la calle.

Havier Jiménez

Comença la dècada de 1980. Coppola acaba l'aventura d'*Apocalypse now* (*Apocalypse now*, 1979) i es troba en un moment àlgid quant a fama i reconeixements, però la vessant econòmica —les productores i els estudis— li dona l'espatlla després de tot el que va comportar la filmació de la seva darrera obra. I precisament serà aquesta *grandiositat* de què parlàvem al capítol anterior la que provocarà una nova direcció en la filmografia del director nord-americà, quan va posar en marxa el projecte de *One from the heart* (*Corazonada*, 1982) un drama romàntic sobre dues parelles a la ciutat de Las Vegas, ple d'homenatges i referències a altres obres cinematogràfiques¹. És una de les realitzacions més arriscades de Coppola, contraposant-se a la contemporaneïtat del seu rodatge, ja que els arguments predominants de l'etapa giraven entorn de la ciència-ficció, violència, primers passos de l'aplicació de la informàtica, entre d'altres²; afegint-hi, a

més, que la producció de la pel·lícula va ser responsabilitat de Zoetrope, l'antiga productora de Coppola, la qual tornava a entrar en escena després de l'oblit forçat sofert a mitjan dels setanta.

Podem gràcies a Zoetrope³, analitzar aquesta personalitat megalòmana de Coppola; en comptes d'assolir un projecte petit i reduir costos, va crear un film que va requerir una inversió final de 26 milions d'euros —només un parell menys que *Apocalypse now*— una xifra desorbitada en relació amb l'argument i la història, a causa dels decorats emprats, la presència de professionals de prestigi i, de nou, a un temps excessiu de rodatge. El taquillaatge va ser ínfim i el fracàs es va consumir⁴. Els vuitanta començaven d'una forma obscura i enrevesada, per a Coppola; llavors els dos següents projectes es varen desmarcar del que havia construït els deu darrers anys.

L'adaptació de dues novel·les⁵ de S. E. Hinton provocaren la tornada del Coppola de finals dels seixanta, del director interessat en les mateixes constants de relacions personals, socials i fa-

miliars, però sense grans pressuposts ni medis tècnics. *The outsiders* (*Rebeldes*, 1983) i *Rumble fish* (*La ley de la calle*, 1983), dirigides ambdues en un interval d'un any, varen suposar el retrobament de Coppola amb el públic i part de la crítica. Dues històries que giraven sobre bandes i gent jove, i que, entre altres aportacions, varen suposar les primeres experiències d'una sèrie d'actors de la talla i el nom de Nicolas Cage, Tom Cruise, Matt Dillon, Emilio Estévez, Diane Lane, Rob Lowe, Ralph Macchio, Christopher Penn, Mickey Rourke, Patrick Swayze o C. Thomas Howell, i demostra així la punteria natural que posseïa Coppola a l'hora de descobrir nous talents⁶.

Amb *The outsiders*⁷ Coppola dibuixava l'etern enfrontament de bandes juvenils, reflectit al cinema des del clàssic del malaguanyat Robert Wise a *West side story* (1961), *Grease* dirigida per Randall Kleiser el 1975 o fins un film d'ara, com *Streets of fire* (*Calles de fuego*, Walter Hill; 1984), i amb una sèrie d'homenatges, en què vull destacar a títol personal el que ofereix de *Rebel without a*

cause (*Rebelde sin causa*, Nicholas Ray; 1953) a l'escena de la comissaria, un gran reconeixement a un gran film. En una experiència gens habitual, Coppola va dirigir a continuació *Rumble fish* (*La ley de la calle*, 1983), un producte rodada en blanc i negre i que tornava a posar de manifest el mitòman que Coppola porta dins, amb el paral·lisme que contraposa el *salvatge* de Marlon Brando i el noi de la moto Mickey Rourke com a herois diferents de la resta del món, que posseeixen qualitats quasi sobrehumanes i que han estat escollits per desenvolupar un tipus de personatge dins la societat. Unes imatges oníriques, somnis irrealment i el recurs del pas del temps com a símbol d'una vida que s'escapa i que no s'atura davant ningú, són els aspectes més destacats d'una obra rodona i essencial a la filmografia de Coppola, amb destacada música de l'antic component de *The Police*, Steward Copeland.

L'au fènix tripulat per Coppola es posava de nou en moviment el 1983-1984. El director de Detroit havia aconseguit amb aquestes dues adaptacions literàries uns resultats realment satisfactoris, que li varen permetre optar a dirigir un projecte com *Cotton Club* (*Cotton Club*, 1984) de la mà del seu antic conegut de Paramount Pictures, Robert Evans. Evans s'havia convertit en productor indepen-

dent des del 1974 i va oferir a Coppola el guió d'una història que s'emmarcava a la dècada dels anys vint als EUA, al famós Cotton Club del barri de Harlem a Nova York. L'argument tractava sobre els personatges que habiten el club, aventures, amor i violència d'una època boja que es va viure a un ritme frenètic, i mostrada

El director de Detroit havia aconseguit amb aquestes dues adaptacions literàries uns resultats realment satisfactoris, que li varen permetre optar a dirigir un projecte com Cotton Club (Cotton Club, 1984) de la mà del seu antic conegut de Paramount Pictures,

Robert Evans

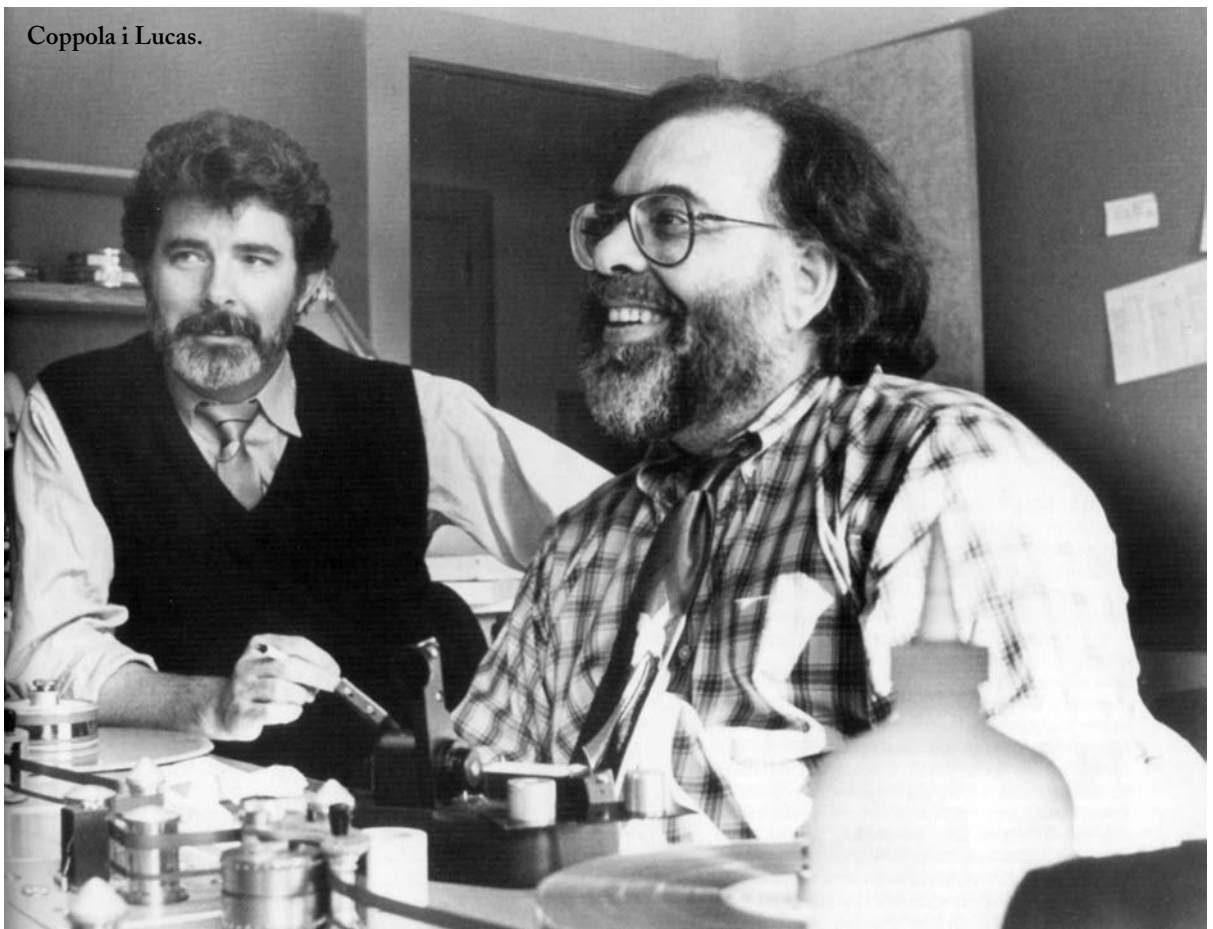
pel cinema en reiterades ocasions des de l'*Scarface* de Howard Hawks de 1930 fins *The untouchables* (*Los intocables de Elliot Ness*, 1986) de la mà de De Palma.

Els recursos tècnics utilitzats normalment per Coppola es veien ampliat per l'ús de l'*steadycam*, que va impulsar Stanley Kubrick quatre anys abans amb *The shining* (*El resplandor*, 1980) i que

Coppola va emprar per retratar l'univers del club seguint els personatges protagonistes de la història. El muntatge en paral·lel al final del film torna de nou a aparèixer igual que a *The goodfather* (*El padrino*, 1972), una de les constants del cinema de Coppola, igual que la mescla de gèneres, que, en aquesta ocasió, seran el cinema negre i el musical. De nou l'augment del pressupost i la durada del rodatge, juntament amb una crítica que la podem qualificar de no positiva varen provocar un escàs ressò del film.

Dos anys després—si deixem de banda un telefilm i un curtmetratge realitzats al 1985 i 1986 titulats *Rip van Winkle* i *Captain EO*—de l'estrena de *Cotton Club*, Coppola tornarà a la direcció dels llargs amb una de les seves escasses aproximacions a la comèdia, amb reminiscències fantàstiques en què el paper protagonista està interpretat per la rossa Kathleen Turner, una dona que viatjava a través del temps, al 1969 concretament, després d'un esvaïment quan es troba celebrant la festa pel XXV aniversari de la graduació a la universitat. De nou les relacions familiars i d'amistat són la base de l'argument d'una pel·lícula que tornava a ser un encàrrec, però amb la qual Coppola va aconseguir sortir molt més ben parat que en experiències anteriors; es va recaptar a

Coppola i Lucas.



taquilla una xifra considerable, entorn dels 36 milions d'euros.

La constant del temps tornava a convertir-se en l'eix principal de l'argument, en què s'adjuntava la capacitat de la protagonista de rectificar i penedir-se de les errades que va cometre en el passat, perquè els coneixements aconseguits a posteriori els conserva. Una figura aquesta molt interessant que podem comparar amb la carrera de Coppola, representat com un factor que el director hagués pogut utilitzar en determinants moments a la seva trajectòria cinematogràfica.

La filmografia de Coppola va continuar creixent amb la següent pel·lícula, *Gardens of stone* (*Jardines de piedra*, 1986), una nova mirada al tema de la guerra del Vietnam, però des del punt de vista dels amics i familiars que sofreixen la pèrdua personal. Amb aquest film, Coppola dirigia cinc llargmetratges a la dècada dels vuitanta, un més que a tota l'anterior, apunt que demostrava la seva capacitat per a la realització encara que la seva situació professional no gaudia ni molt menys d'una bona reputació. James Caan, Angelica Huston i James Earl Jones eren el trio protagonista d'aquest drama, que es va convertir en un desafiament personal de Coppola, ja que el seu fill va

morir durant el seu rodatge, com ell mateix relatava:

"És un film durant el qual jo estava com mort. No recordo res. Durant la primera setmana de rodatge vaig perdre el meu fill i vaig continuar filmant, ja que, si no ho hagués fet, hauria pogut morir-me; no hauria tingut res a fer més que

Unes imatges oníriques, somnis irrealis i el recurs del pas del temps com a símbol d'una vida que s'escapa i que no s'atura davant ningú, són els aspectes més destacats d'una obra rodona i essencial a la filmografia de Coppola, amb destacada música de l'antic component de The Police, Steward Copeland

pensar en el meu nin. Tot quant puc dir-li és que el tema era la mort d'un jove soldat i que el destí va ser cruel amb mi, en haver de rodar un film sobre aquest tema mentre que el meu fill mateix acabava de morir. Mai no he acabat de comprendre aquesta coincidència."¹¹

La implicació personal de Coppola va ser inversament proporcional a la seva

repercussió tant a taquilla com de públic. A més, la ideologia mostrada al film va tornar a ser polèmica, igual que a *Apocalypse now*, la visió de la guerra com un horror, però que avança d'una forma inevitable i que sembla que no se'n pugui fer res¹², va planejar de nou en aquest rodatge, convertit en una tragèdia pel fatal accident familiar, en aquest cas real.

Un any després l'antic soci de Coppola, George Lucas, convertit en aquells moments en un dels homes forts de Hollywood, va tornar a l'esfera d'actuació del nostre protagonista. La posició de Coppola trontollava dins de la indústria cinematogràfica, llavors Lucas li va produir a través de Lucasfilms el quinzè llargmetratge, *Tucker. The man and his dream* (*Tucker, un hombre y su sueño*, 1988), protagonitzat per Jeff Bridges, que donava vida a un visionari creador d'un vehicle pel futur, que finalment es va convertir en una empresa fallida. Les relacions entre aquest film i l'òpera prima d'Orson Welles, *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1940) són clares i intencionades. Els nombrosos homenatges de Coppola a altres cineastes o pel·lícules tenen un capítol especial en aquesta ocasió. La lluita de Tucker contra els empresaris i inversors per poder dur a terme el seu somni són conver-

Coppola dirigint *Corazonada*.



gents amb la personalitat de l'alter ego de Welles, Charles Foster Kane.

La darrera aportació cinematogràfica de la dècada dels vuitanta va ser un dels tres episodis del film *New York histories* (*Historias de New York*, 1989), realització compartida amb Woody Allen i Martin Scorsese, on *Life without Zoe* —*Vida sin Zoe*— era el nom del seu capítol, un petit curtmètrage de 35 minuts que va ser rebut amb indiferència.

Arriben els noranta, i Coppola es troba en una compromesa situació. *Tucker* ha resultat un fracàs i per remuntar el vol decideix embarcar-se per tercera i darrera vegada amb la història de la família Corleone, films que li havien concedit la glòria immortal que cerca tot cineasta. Amb els personatges clàssics, afegint-se Andy García representant el paper de fill bastard hereu de la dinastia, aquesta nova aproximació ens porta a conèixer perfectament les diferències del Coppola dels 60 i 70 i el Coppola a partir de 1980. És *The goodfather III* una film menor? En absolut, superior a quantitat de productes d'aquella etapa, però a una distància abismal dels dos originals *goodfathers*.

L'aparició d'una —inevitable— crisi artística es farà patent a partir de *One from the heart* (*Corazonada*, 1982), aproximadament uns vint anys després del seu debut amb *Dementia 13*, un temps molt paregut al d'altres contemporanis que també coincideixen en aquest interval temporal, en què podem notar una notable davallada del nivell cinematogràfic demostrat fins aleshores, com és el cas de Steven Spielberg amb *Duel* (*El diablo sobre ruedas*, 1970) i *Always* (*Para siempre*, 1989). George Lucas va aturar-se 22 anys entre *Star wars* i la lamentable continuació amb *l'Episodi I* de 1999. Brian de Palma filma *Greetings* al 1968 i 21 anys després rodarà *Casualties of war* de 1989. Un director com Martin Scorsese és de la mateixa forma atrapat per aquesta ombra, que en el seu cas s'estendrà a partir de *The last temptation of Christ* (*La última tentación de Cristo*, 1988), vint anys després de filmar *Who's that knocking at my door?* Són dades aproximatives que no signifiquen que en un temps posterior no pogueren arribar de nou a filmar una obra de referència, però en què el pas del temps es demostra inexora-

ble i la decadència com a autors originals es posa de manifest, encara que varien ser els directors capdavanters que retornaren la grandesa perduda al Hollywood del darrer terç del segle XX.

Precisament amb *Bram Stoker's Dracula* (*Dràcula de Bram Stoker*, 1992), Coppola filmarà la seva darrera gran pel·lícula adaptant la novel·la de l'autor que dona títol al film. Continuant amb les seves constants, podem constatar altre cop el muntatge paral·lel, el pas del temps, tributs explícits a Murnau amb la caracterització de Gary Oldman com a Dracula, ombres i plànols subjectius i del japonès Kurosawa a les escenes de lluita, utilització de colors, entre d'altres. El pròleg és una de les seqüències més encertades de la seva carrera, i és, en definitiva, el seu testimoni cinematogràfic.

El director nascut a Detroit el 1939 va desenvolupar una carrera d'alts i baixos, plena de capítols negatius; però també va ser capaç de rodar una sèrie de films de referència per a la posteritat de la història del cinema

Jack (*Jack*, 1996) i *John Grisham's The Rainmaker* (*Legítima defensa*, 1998) són dos subproductes rodats per obtenir uns beneficis econòmics i poder mantenir un cert pes dins de la indústria del cinema, i esperar, com ha afirmat a diferents entrevistes i llibres, que aparegui una oportunitat, perquè la seva gran obra encara estigui per arribar. Potser sí, potser encara quedi un gran Coppola, o almenys un Coppola que no s'acomiadi amb els dos títols que donen començament a aquest paràgraf, després d'haver fixat, juntament amb els citats anteriorment, les bases per a la renovació del cinema, aprofitades per uns i malaurades per uns altres.

Sigui com sigui, i per tancar aquí l'últim article sobre Coppola, m'agradaria fer una petita reflexió. El director nascut a Detroit el 1939 va desenvolupar una carrera d'alts i baixos, plena de capítols

negatius; però també va ser capaç de rodar una sèrie de films de referència per a la posteritat de la història del cinema. És i serà per sempre una figura de capçalera per entendre el desenvolupament del setè art dels darrers quaranta anys; a més, ja ho va dir Porcia, per ordre de Shakespeare, a *El mercader de Venècia*, quan l'escriptor per excel·lència de la literatura anglesa va afirmar allò de:

"Si el fer fos tan fàcil com el saber que seria bo fer, les ermites serien esglésies i les cabanyes dels pobres, serien palaus de prínceps¹³..." "

De Coppola, només n'existirà un, i que ningú no provi d'imitar-lo. ■

(1) Des de Fellini i *Amarcord* (*Amarcord, mis recuerdos*, 1973), *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942 o *The thief of Bagdad* (*El ladrón de Bagdad*, 1940) de Michael Powell, a *Francis Ford Coppola*, Esteve Riambau. Barcelona: Càtedra, 1997. pàg. 216.

(2) Com defineix José Enrique Monterde, l'etapa postmodernista del cinema.

(3) Uns dels darrers treballs ha aparegut aquest any a la revista especialitzada *Dirigido por...* al número 342 de Febrer, amb el títol de *Estudios independientes de Hollywood*.

(4) Igual que onze anys abans havia succeït amb l'òpera prima d'American Zoetrope *THX 1138* (George Lucas, 1971), ara succeïa de nou amb el retorn de Zoetrope.

(5) Les adaptacions literàries eren una constant als guions de Coppola, alternant originals seus amb autors, que van des d'E. Y. Haiburg i Fred Saidy, Mario Puzzo, Joseph Conrad, Nicholas Proffitt, Bram Stoker o John Grisham.

(6) Actors com Al Pacino, Lawrence Fishburne o Joan Allen són altres exemples destacats.

(7) Dossier *Del clasicisme a la electrònica*, de Quim Casas a *Dirigido por...* núm. 110, desembre de 1983.

(8) Es pot veure a la seqüència que dona entrada al film, muntada a velocitat ràpida.

(9) Càmera guiada sobre rails que produeix una sensació contínua d'estabilitat.

(10) Curtmètrage protagonitzat pel cantant Michael Jackson, de 17 minuts de durada. Un dels productes més singulars de Coppola.

(11) Francis Ford Coppola a Michel Climent, Positif, núm 362, abril de 1991, pàg. 26. Declaracions recollides a *Francis Ford Coppola*, Esteve Riambau, op. Cit., pàg. 275-276.

(12) Coppola va ser titllat de conservador després d'estrenar la seva visió *apocalíptica* de la guerra del Vietnam. Sempre ha confessat que la seva intenció era recrear el que va succeir, sense entrar a valorar-ne les causes ideològiques o interessos governamentals. Per una consulta més amplia, vegeu la publicació del dossier *Vietnam, la mala consciència del cine americano*, a *Dirigido por...* núm. 67, novembre de 1979. O el llibre de J. M. Caparrós Lera, *La guerra del Vietnam, entre la història i el cine*. Barcelona: Ariel. 1998.

(13) Traducció de José María Valverde; *El mercader de Venècia*, William Shakespeare. Barcelona, Planeta, 1991.

Xicu Lluy

No cal esperar celebracions especials, efemèrides o aniversaris, per recordar ara la figura de Jaime Borrell (1933—1999), el cineasta més important nascut a Eivissa, juntament amb Emilio García Riera, professor, crític, guionista i historiador exiliat a la República Dominicana i Mèxic arran de la derrota republicana a la Guerra Civil'. Ambdós hagueren d'abandonar la seva terra natal, tot i que per rasons ben diferents. En el cas del també inoblidable advocat, escriptor, director teatral, gastrònom, documentalista, productor i distribuïdor, tal era la seva increïble versatilitat, aquest canvi d'aïres no resultaria traumàtic i gairebé definitiu, sinó que fou motivat per la mobilitat laboral de son pare, encarregat de diverses sucursals bancàries arreu del país. Parlam d'una vida de pel·lícula, malgrat uns antecedents que no ens ho fan imaginar.

L'adolescent Jaime, pioner del bàsquet a les Pitiüses, va acabar el batxillerat a Barcelona, on practicaria el waterpolo, abans de traslladar-se a Madrid per treure's la carrera de Dret. Però tenia altres plans. La seva curiosa trajectòria professional inclou la publicitat, les relacions públiques —per exemple, de la selecció espanyola del seu esport favorit, quan l'entrenava Antonio Díaz Miguel— i l'edició literària i periodística. De totes maneres, si ocupa aquest espai a les pàgines de *Temps Moderns* és a causa del seu treball com a productor. Paraíso Films i Aventuras Cinematográficas, empreses que va portar amb l'ajut de José Miguel Juárez i Antonio Oliver, feren possible el rodatge de tres cintes molt destacades. En primer lloc, un dels millors exponents de l'anomenada comèdia

madrileny de la dècada dels vuitanta, *Sal gorda* (1983), interpretada per els aleshores encara poc coneguts actors Óscar Ladoire i Antonio Resines, que va donar a conèixer el director Fernando Trueba, futur guanyador de l'Oscar de Hollywood gràcies a l'excel·lent *Belle Époque*.

Borrell va saber compaginar sense gelosies dues grans passions, el cinema i el periodisme, plasmades en nombroses col·laboracions per a les revistes Triunfo, d'informació general, i Casablanca, especialitzada en el món del cel·luloide

Després arribaria *La casa de Bernarda Alba* (1987), de l'expert en versions literàries Mario Camus, una bona adaptació de la peça homònima de Federico García Lorca encarnada per Irene Gutiérrez Caba, Ana Belén, Florinda Chico, Victoria Peña, Aurora Pastor, Rosario García Ortega i Enriqueta Carballeira, la segona esposa de Jaime, que havia enviudat d'una altra intèrpret

de forta presència davant la càmera, Laly Soldevila (1933-1979). Per últim, llançaren a la cartellera la delirant i magnífica *Amanece, que no es poco* (1988), de l'inclassificable realitzador José Luis Cuerda (*El bosque animado*, *La marrana*), amb un repartiment que encapçalaven José Sazatornil, el joveníssim Gabino Diego i de nou Antonio Resines. Així es tancarà l'activitat de Borrell com a productor, tot i que, entre les seves múltiples facetes, figura a més la d'empresari de sales de projecció de la capital d'Espanya. L'històric cinema Ideal, devora la Puerta del Sol, tal vegada sigui la que més va estimar-se.

Home mordaç, enginyós, terriblement irònic, aquest eivissenc de naixement i madrileny d'adopció posseeix un extraordinari sentit de l'humor. "*Sólo envidio al novio de Naomi Campbell*", va declarar en certa ocasió². També foren molt aplaudits els atacs furibunds que sovint dirigia envers les entitats financeres, cosa paradoxal atès l'ofici del seu progenitor: "*Que en el día de San José, el niño Jesús te dé mucha felicidad y acabe con todos los bancos menos con los del Retiro*", va escriure a un amic. Tampoc es lliuraven

de les seves crítiques implacables els qui defendien el nacionalisme català. "Crees en la normalización [lin-





güística, s'entén]. Allá tú. Te salvarás si continúas pensando que García Riera está por encima de tanta bobada. Desde la fe en lo ibicenco púnico [segueix la signatura]", reseva una dedicatòria de *Cuarto y mitad*, llibre de cuina divertit i provocador³. "El cerdo, criado en casa, está tan sano como cualquiera de la familia", assegurava sobre les matances, sempre des d'una òptica tradicionalista i respectuosa amb l'ahir i l'avui dels costums dels pagesos i els ramaders de l'arxipèlag balear. "Hoy, pe-

se a todo, el rito se mantiene", se n'alegrava.

Va saber compaginar sense gelosies dues grans passions, el cinema i el periodisme, plasmades en nombroses col·laboracions per a les revistes *Triunfo*, d'informació general, i *Casablanca*, especialitzada en el món del cel·luloide. Utilitzava el pseudònim de Paco Catalá a l'hora de publicar ressenyes i crítiques de restaurants, tasques, tavernes, fondes i cases de menjar a la *Guía del Ocio*, del qual en seria precisament

un dels fundadors. Fruit d'aquest intens treball —recerca, podríem dir— efectuat entre 1991 i 1999, l'any de la seva mort, és un altre text imprescindible per entendre el sentit dels plaers de la taula i el mantell, *Vuelta y vuelta a la gastronomía madrileña*, extensa recopilació pòstuma dels articles més assenyallats, en què aflora el seu caràcter combatiu i irreverent amb absoluta llibertat⁴. "Invente cuanto más mejor, maestro, pero los huevos no nos los toque. Los fritos, menos", va expressar contra la cuina de disseny i a favor dels plats de l'àvia, els de cullera. Aquest tarannà clar i directe al fetge degué agradar molt, perquè li concediren el premi nacional de periodisme gastronòmic Álvaro Cunqueiro. És un estil que reflecteix l'esperit contestatari de Jaime Borrell, el nostre Borrell. ■



(1) *Temps Moderns* va publicar-ne una biografia, obra del mateix autor d'aquest article, inclosa en el número de març de 2003.

(2) Vegi's l'article titulat *Jaime Borrell: una vida muy sabrosa* (*Diario de Ibiza*, 18 de febrer de 2001).

(3) Obra de Paco Catalá, a cura d'Ediciones La Val de Onsera, d'Osca (1997).

(4) Publicat per *Guía del Ocio de Madrid* (2000). Jaime Borrell també és autor de *Puente Internacional*, que inclou el relat "Urge camarero hablando inglés", amb el qual va aconseguir el premi *Sésamo*.



Apunts a
contrallum

J.C. Romaguera

Quan a la seva magnífica pel·lícula *Caro diario*, el cineasta italià Nanni Moretti, després d'un llarg i laberíntic passeig en Vespa, decideix arribar fins als indrets on la fatídica matinalada del 2 de novembre de 1975 va ser assassinat Pier Paolo Pasolini, en un episodi poc clarit, a mans d'un adolescent, Giuseppe Pelosi, reconeix que mai no se li havia ocorregut arribar fins a la platja d'Ostia per retre homenatge a tan significatiu com oblidat cineasta. L'acció emotiva i sincera per part del director de *La habitación del hijo* esdevé també una mena d'entonació de *mea culpa* que caldria estendre a la resta del cinema italià, que sembla romandre a la deriva, sense un rumb estètic definit, absolutament orfe des que desaparegueren Fellini, Visconti, amb Antonioni en estat vegetatiu i amb Bertolucci completament desorientat i amb l'única presència destacada de l'esmentat Moretti, Amelio i poca cosa més. Segurament, el transcurs de la cinematografia italiana hauria estat molt distint si s'hagués recordat i hagués pres com exemple no tant el cinema sinó més bé l'actitud de Pasolini. Però no tan sols el desolador panorama del cinema italià segurament seria diferent, sinó que gran part del cinema que es realitza en l'actualitat no seria el producte d'una actitud que no aspira a res que no sigui el negoci, que no ambiciona res que no sigui el banal i fugaç entreteniment, que no es planteja res més que oferir els tòpics de sempre i ficar mà als recursos més habituals i convencionals.

Un cineasta com Pier Paolo Pasolini anava en contra de tot això i, fins i tot, més enllà, quant a esbrinar quina part de la seva tasca com a artista no es desvinculava de la seva postura compromesa políticament i socialment parlant. Per aquest motiu, segurament, la seva figura no era tan sols considerada polèmica, controvertida i provocadora, sinó que molesta dins els àmbits polítics i culturals del seu país, la qual cosa va provocar que, des dels inicis de la seva trajectòria com a cineasta, quedés reclòs dins la marginalitat més injusta. Uns començaments que com tot el conjunt del cinema italià modern no poden deslligar-se del moviment neorealista encapçalat per Rossellini, De Sica, Zavatti-

Recordant Pier Paolo Pasolini

ni, etc., però del qual ja es desmarcaria des del principi, en tractar-se obres com *Accattone* i *Mamma Roma* de reflexions de caràcter al·legòric més lligades a una visió existencial que no pas a denúncies de tipus sociològic o històric.

En aquelles obres primerenques, Pasolini ja apuntava un dels pilars fonamentals del seu cinema, que no era altre que la reivindicació d'allò "popular". Mentre el cineasta considerava que la burgesia, el gran objectiu dels seus discurs crític, era un verí que a través de les seves estructures econòmiques i socials, basades en el capitalisme i uns preceptes morals contraris a la naturalesa humana, contagiava tot el que l'envoltava, no deixava de sentir una fascinació "intel·lectual" pels suburbis. Si els tentacles de la burgesia eren capaços d'alienar tot allò "diferent", tal i com demostren obres tan contundents com *Teorema* i *Saló*, aquesta una brutal i esfereïdora paràbola sobre com els abusos de poder ens porten al genocidi físic i cultural, Pasolini trobava una punt de fugida en la innocència, la llibertat i l'anticonformisme que habitava en el món del subproletariat, en les zones més marginals, però menys corrompudes pel que feia al mite del "poble". El sentiment popular, fortament vinculat a unes pulsions eròtiques tal i com o demostren *Los cuentos de Canterbury*, *El Decameron* i *Las mil i una noches*, pertanyents a la seva *Trilogia de la vida*, també es traslladava a altres plan-

teaments temàtics, com per exemple la religió, abordada a *El evangelio según San Mateo*, lectura en clau comunista de la figura d'un Jesucrist més vinculat a la visió austera i quotidiana del Sant Francesc de Rossellini que no pas a la grandiloqüència i la megalomania de cartó pedra de les reconstruccions històriques de Hollywood.

Cineasta heterodoxa, que no rebutjava ser el centre de la polèmica, tal i com ho demostra el debat que va protagonitzar amb Eric Rohmer durant els anys 60 quan aquest defensava els conceptes del "cinema de prosa" mentre ell era partidari de l'estètica proposada pel "cinema de poesia", Pasolini esdevé un cineasta incòmode per la radicalitat de les seves propostes, algunes d'elles rebutjades per la seva aparent *demodé*, i que, en canvi, resulten tres dècades després molt més innovadores i suggerents que les que ens descobreixen les ràncies imatges del present. Evidentment, el cinema del cineasta italià, fet d'una forma absolutament sincera i passional, sense cap tipus de perjudici, presenta més de dues ensopegades, però tal i com succeeix amb aquells cineastes que s'arrisquen sense atendre a concessions ni prendre precaucions, com Godard, Oliveira, etc., aquestes no minven la sensació que aquest cineasta ens oferia la seva mirada—tot un luxe que pocs es permeten— a través d'imatges que filmava com si fossin la primera i l'última. ■





Pere Alberó

Pier Paolo Pasolini, *il sogno di una cosa*

Amb aquest títol va publicar Pasolini la novel·la que recollia, amb una forma narrativa, la seva experiència entre els anys 1943 i 1949, passats a la terra de la seva mare: el Friülí. Títol extret d'una carta de Karl Marx que introduïa, per una banda, la confiança en què una lluita guiada per la raó i la consciència pogués fer real el somni d'una societat en harmonia, desaparegudes les classes socials. Però en el moment que va ser publicada, l'any 1962, posava ja de manifest que aquell *sogno di una cosa* era també l'afabulació d'un record d'aquell món camperol que començava a desaparèixer d'Itàlia. Aquesta ambivalència entre el racionalisme marxista, això sí, tamisat per l'humanisme gramscian; i el lirisme romàntic que convertirà en mite aquella civilització agrícola, conviuran al llarg de la vida de Pasolini, generant contínues contradiccions, sobre les quals s'aixecarà el seu pensament i la seva vida, convertint-se en el motor de totes les seves polèmiques i la columna vertebral sobre la qual és construirà la seva obra mestra: la seva pròpia biografia, de la qual en tindrem diverses manifestacions a través del cinema, la poesia, el teatre, el periodisme, la novel·la...

La construcció d'aquells *sogni* tenen un temps i un paisatge: el Friülí, la fèrtil plana, amb fons de muntanyes, entre Venècia i Trieste; l'Adriàtic i els Alps. Al seu centre, Casarsa della Delizia, és un poblet d'on prové la família materna. Una terra dolça i de suaus horitzons, on sempre apareixen dibuixats entre els arbres, els pobles veïns o el so de les seves campanes. Pasolini passava a Casarsa els estius i en el moment més crític de la guerra, l'any 1943, es trasllada a viure amb la seva mare i el seu germà. Aquell període, en principi provisional, s'allargarà fins començat l'any 1950, en què una matinada d'hivern fuig amb la seva mare camí de Roma, refugiant-se de persecucions i els escarnis provocats per unes acusacions d'actes obscens en públic.

Pasolini no tornarà gairebé mai a Casarsa, però aquell període que va des de l'adolescència al començament de l'edat adulta, l'anirà reformulant i revisitant, eliminant-ne els aspectes més negatius, fins a convertir-lo en un temps

i un espai mític; en un paradís perdut que projectarà durant tota la vida una llum que mediatitzarà la seva forma d'actuar. En aquell món mític, l'harmonia entre els homes i el seu entorn és dura, però perfecta; els homes poden ser violents però són nobles; la vida és simple i austera, però també alegre i es veu recompensada per les petites satisfaccions quotidianes; un món impregnat per un eros adolescent i despreocupat, en què el temps, encara cíclic, transporta plàcidament el so de les campanes: "Sempre la mateixa ets,/ campana, i embedelit/ ritorno a la teva veu:/ "El temps no és mou,/ guarda el somriure dels pares,/ igual que en els rams la pluja,/ en els ulls dels noiets". Sobre aquest món immutuable, convertit per Pasolini en mite arcàdic; pugnant la voluntat de canvi i alliberament marxista amb el desig de mantenir-ho com etern paradís, s'establirà el trenat de la creativitat pasoliniana fins a la seva mort.

Perdut el món camperol amb l'arribada a Roma, ben aviat trobarà uns substituïts que passaran a ocupar el seu lloc. Als anys 50 la perifèria de la ciutat és veu envaïda per un gran nombre d'emigrants arribats, principalment, del sud d'Itàlia i Sicília. Aquesta gent, camperols arrancats del món rural, construiran extensos barris de barraques on les formes de vida, sense perdre-les, s'hauran d'adequar al nou mitjà urbà. I si, per una banda, la ciutat li oferirà a Pasolini un ambient més mundà i la possibilitat d'accedir a certs cercles culturals i literaris i amb una moralitat més oberta que al Friülí, per altra banda, buscarà la immersió en aquell món del sots-proletariat de les *borgate* que li descobreix una ciutat ben diferent a l'oficial: "Roma és qualsevol cosa menys una

*Aquest univers
d'expulsats del món
camperol i marginats del
món urbà, serà l'univers,
amb una variada
tipologia de personatges,
a partir del qual es
desenvoluparan les
creacions literàries, els
guions i les primeres
pel·lícules de Pasolini*



ciutat catòlica, és una ciutat pre-catòlica, de mentalitat epicúria i estoica". En aquests marges geogràfics, però també històrics de la ciutat, on no paren d'arribar nous immigrants des de les terres del sud, barrejant-se amb les anteriors onades i amb les capes més marginals dels mateixos romans, reeditarà Pasolini aquell món físic i vital que havia mitificat al Friülí: "Els observo, aquests homes, educats/ en una altra vida diferent a la meua: producte/ d'una història tan diversa; i retrobats,/ gairebé germans, aquí, a l'última forma/ històrica de Roma".

Aquest univers d'expulsats del món camperol i marginats del món urbà, serà l'univers, amb una variada tipologia de personatges, a partir del qual es desenvoluparan les creacions literàries, els guions i les primeres pel·lícules de Pasolini. Una barreja de cercavides, *pícaros*, lladres, prostitutes i alcavots; d'una vitalitat desbordant tot i l'apologia que molts d'ells fan de la ganduleria; que viuen o



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

*Edipo re.*

sobreviuen al dia, sense cap perspectiva de futur; despreocupats com les bèsties del camp i entre els quals emergiran, com a estranyes excepcions, els esperits més purs de la consciència social i la nova esperança comunista. L'exemple més evident el tenim amb el Tommaso, protagonista d'*Una vita violenta* (*Una vida violenta*, 1959) la segona novel·la publicada. Tot i això, l'elaboració més perfecta i paradigmàtica d'aquests personatges del marges de la ciutat, la podem trobar en el protagonista de la primera pel·lícula: *Accattone* (*Accattone*, 1961). Un gandul explotador de noies, que tot i la seva misèria, té l'envergadura i la majestuositat d'un personatge tràgic i com molts herois és destrossat pel destí, ja que comet la principal falta tràgica: la *hubris*, ja que, en contra de les lleis del seu propi món, ha traspassat els seus marges, introduint-hi un element aliè: enamorar-se.

Si Roma era, en paraules de Pasolini, pre-cristiana, *Accattone* i les habi-

tants de les *borgate* són unes figures preburgeses, absolutament desproveïdes de la moral que es conforma a la ciutat i, en l'imaginari de Pasolini, encara més arcaics que els camperols que havia conegut al Friül.

Tot i això, en el miserable esplendor d'aquesta vida de *borgata* comença a manifestar-se ja el virus de la seva trans-

Durant la primera meitat dels seixanta, la vitalitat d'aquest món dels marges continuarà dominant la producció de Pasolini, però, alhora que comencen a sorgir els indicis de la seva destrucció, es va obrint una altra via que, en els propers anys, arribarà a substituir-la: els països del Tercer Món

formació i posterior destrucció, i això ho veurem a la següent pel·lícula: *Mamma Roma* (*Mamma Roma*, 1962) en què la protagonista, una prostituta del món de les barraques, aspira a guanyar-se la respectabilitat d'un nou estatus, i canvia el carrer per una petita parada al mercat, deixant les *borgate* per accedir als nous blocs d'habitatges que es comencen a construir pels nous barris, als extrems de la ciutat. El seu somni serà assolir el rang que queda per sobre d'aquell sots-proletariat i transmetre al seu fill una nova moral petit burgesa que es comença a imposar amb les noves construccions.

Durant la primera meitat dels seixanta, la vitalitat d'aquest món dels marges continuarà dominant la producció de Pasolini, però, alhora que comencen a sorgir els indicis de la seva destrucció, es va obrint una altra via que, en els propers anys, arribarà a substituir-la: els països del Tercer Món. Com si d'un fos encadenat es tractés, mentre la ciutat de Roma va creixent i engolint geogràficament i mentalment les *borgate* i els seus habitants, Pasolini va descobrint en els països africans i a l'Índia un nou territori que heretarà aquell espai mític, hereu dels suburbis romans i els camps del Friül. I quan l'any 1966 *Uccellacci e ucellini* (*Pajaritos y pajarracos*, 1966) posi en imatges un món en construcció que ja no té res a veure amb tots els mons anteriors, es podrà visualitzar una idea que recorre els poemes i texts periodístics d'aquells anys: la imatge d'una nova pre-història que està a punt per infantar una nova història.

Però abans que es produeixi aquest part, Pasolini haurà descobert ja un nou refugi que, poc a poc, agafarà presència en la seva vida i deixarà constància a diverses obres fragmentàries o projectes i apunts mai del tot desenvolupats. Els llibres *L'odore dell'Índia*, el conte/guio *Il padre selvaggio* a l'Àfrica negra que començava el procés d'independència. I els interessantíssims apunts cinematogràfics per dos llargmetratges que mai va realitzar: *Appunti per un fil sull'Índia* (1968); i *Appunti per un'Orestide africano* (1970) i quan això arribi a concretar-se en les noves produccions cinematogràfiques, el resultat serà, per una banda, el que bastants anys després la cultura oficial denominarà mestissatge i que, a Pasolini, li agradava de dir contaminació. Això és visible a les pel·lícules



PAPERS DE CINEMA

les de la trilogia de la vida, però sobre tot a *Edipo re* (*Edipo rey*, 1967) on conviuen temps i espais diferents i on la imatge d'una Grècia arcaica és assolida a través de la barreja de nombrosos elements provinents de diverses cultures, fusio-nant músiques, vestits, arquitectures i paisatges. L'altra forma d'incorporar aquests territoris, més enllà de les ciutats europees, serà molt més violent i implicarà un trencament i una confrontació entre aquells dos móns. A *Porcile* (*Pocilga*, 1969) la pel·lícula s'esquinçarà en dos, per una banda el món del neocapitalisme sorgit del pacte entre el vell capitalisme d'arrels totalitàries i el nou capitalisme il·lustrat que tindrà lloc a la racional i barroca escenografia del palau alemany i, per altra banda, l'espai bàrbar i fora de la llei del devorador de carn humana. A *Medea* (*Medea*, 1970)

En aquests finals del seixanta, en què el món tradicional ha desaparegut definitivament de la moderna Itàlia, les posicions de Pasolini es faran cada cop més radicals, iniciant una veritable guerra contra tot allò que representi la nova societat neocapitalista, els seus comportaments, les seves representacions a través dels mitjans de comunicació i el seu sistema de valors

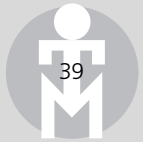
aquesta confrontació es farà dins la mateixa trama argumental, oposant la bàrbara Còlquide de Medea amb la racional Corint/Pisa de Jasó. En aquests finals del seixanta, en què el món tradicional ha desaparegut definitivament de la moderna Itàlia, les posicions de Pasolini es faran cada cop més radicals, iniciant una veritable guerra contra tot allò que representi la nova societat neocapitalista, els seus comportaments, les seves representacions a través dels mitjans de comunicació i el seu sistema de valors. Això el portarà a posar-se de part dels policies en— front els estudiants en els disturbis del 68, per ser els primers immigrants arribats del sud, i els estudiants uns trullosos fills de papà del modern nord. Ell, que tants cops havia estat perseguit per l'església catòlica i condemnat per "vilipendi a la religió de l'estat",

s'afirmarà més i més en la seva visió religiosa del món, això sí, al marge de qual-sevol església; i declararà que no hi ha paraula que li captivi més que allò bàrbar. La seva visió cada cop més mítica s'encobrirà en uns llibres de poesia (*Poesia in forma di rosa* (1964) i *Transhumar e organitzar* (1971) i tota la seva producció teatral, summament conceptualitzada i de gran densitat racional. El marxisme continuarà sent l'eina per mirar i organitzar la societat, però transgredint la dialèctica hegeliana que és a la base del materialisme històric, escriurà: "La tesi i l'antítesi coexisteixen amb la síntesi, vet aquí/ la veritable trinitat de l'home ni prelògic ni lògic/ sinó real. Sigues, doncs, savi amb la teva síntesi/ que et permet avançar (i progressar) en el temps (que no existeix),/ però sigues igualment mític, cara a cara, democràticament/ en el mateix tabernacle, amb síntesi, tesi i antítesi". Visualment, això ho podem veure a la part final de *Medea*, en què el mític centaure que va educar el petit Jasó, conviu amb el més prudent i racional, per tant més civilitzat, de la seva maduresa. El nou i el vell centaure són un al costat de l'altre, no hi hagut síntesi, la fusió no s'ha produït.

Però probablement on es veu de forma més contundent i clara el que ha significat el final d'aquella pre-història que Pasolini intuïa a mitjans dels seixanta, i per tant, el començament d'una nova història, és en el teatre. En un passatge de *Calderón* (1973) que agafa com a punt de referència *La vida es sueño* i que situa a l'Espanya franquista del "desarrollismo", escriu Pasolini: "El poder que siempre se había recreado igual a sí mismo, esta vez se ha recreado diferente a sí mismo. Y quien debía sustituirlo con un Poder nacido de otra parte, es decir de la conciencia del pueblo, ha seguido el destino de sus objetivos: la disolución. De ahora en adelante ya no habrá otros lugares donde despertarse. (...) En la actualidad no hay otra parte, Ahora todos estamos aquí". Europa s'ha convertit en un immens *lager* d'invisibles carcellers, en què la repressió jo no es fa necessària perquè el nou poder hedonista que empeny al gaudi dels nous béns de consum, garanteix la implacable roda que gira de la voluntat de posseir al consum, sobre la qual es fonamentarà la nova història.

Mamma Roma.





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



En aquest marc, i amb la lúcida i implacable lluita que Pasolini protagonitza des dels seus articles periodístics, sobretot els recollits a *Scritti corsari* (1975), la seva filmografia fa un gir que, personalment, em sembla la decisió menys comprensible de la seva biografia: les tres pel·lícules que formen la trilogia de la vida (*Il Decamerone* (*El Decamerón*, 1971); *I racconti di Canterbury* (*Los cuentos de Canterbury*, 1972); i *Il fiore delle mille e una notte* (*Las mil y una noche*, 1974)). Òbviament, al fil del discurs que hem establert en aquest text, podríem justificar aquestes tres pel·lícules a partir d'aquella idea que ja apuntàvem de la contaminació cultural. A més, podríem afegir que un cop el mite de la civilització camperola, amb les seves reelaboracions posteriors ha desaparegut, només queda la possibilitat de recrear-la a partir de la imaginació, establint una connexió subterrània entre l'últim reducte d'aquell món mític, en el Tercer Món i unes obres literàries que són portadores d'unes formes de vida popular, de gran proximitat física, sensual, amb una desbordant vitalitat i que són a la base cultural i mítica de la cultura europea i del món àrab.

El resultat van ser les pel·lícules més comercials i que van donar més notorietat a Pasolini. Però resulta força incomprensible que aquest parèntesi de felicitat i harmonia que en la filmografia de Pasolini ocupa quatre anys de la seva vida, convisqui amb el to apocalíptic i furi-bund de les altres formes expressives que faservir aquells anys. La resolució d'aquesta contradicció vindrà, en part, donada per dues vies que elevaran encara més el to violent i rabiós que acompanyarà Pasolini els últims anys de la seva vida.

La primera resposta arribarà en forma de text amb un títol força explícit: "Abjuració de la trilogia de la vida". Un text descarnat, d'una despullada sinceritat que manifesta un sentit autocrític, difícil de trobar en qualsevol creador. Hi podem llegir: "Si la meua sinceritat o necessitat han estat envilides o manipulades, penso que s'ha de tenir el valor per renegar de les tres pel·lícules". Però, en realitat, el que descobrim al llarg del text no és una manipulació aliena a Pasolini mateix, sinó més aviat un error o una excessiva ingenuïtat per part seva. La necessitat creativa a la qual feia esment estava motivada pel protagonisme que li

donava en els tres films al cos; "L'últim baluard de la realitat semblava ser els cossos innocents amb la seva violència obscura, arcaica i vital dels seus òrgans sexuals", seguint el fil d'aquest text, els cossos, en la seva fisicitat, serien l'última anella d'aquell paradís que havia perdut Pasolini quan va abandonar el món camperol i que al llarg de la seva vida havia mirat de recuperar en altres paradisos fets a la seva semblança. Però la resolució és contundent i es configura com a pròleg de la segona resposta que donarà Pasolini: "El present, tan degenerat, es veia compensat, sigui per l'objectiva supervivència del passat, sigui per la possibilitat d'evocar-lo. Però avui, la degeneració dels cossos i dels sexes ha tingut un efecte retroactiu. Si els que llavors eren d'una altra manera, s'han pogut convertir, ara, en això, vol dir que aquells cossos ja eren en potència degenerats".

La resposta a aquesta degeneració dels cossos la donarà Pasolini a l'última pel·lícula: *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò o los 120 días de Sodoma*, 1975), en què desplegarà una violència sense parió a la història del cinema. En què, tot i situar l'acció als anys finals de la Segona Guerra Mundial i posar-la en relació amb el feixisme històric, el que ens posa en escena és la seva visió d'aquella història que va venir després d'aquella pre-història que va finalitzar a mitjan dels seixanta. El totalitarisme que reflecteix serà encara més anihilador que aquell feixisme històric, ja que en aquesta nova història —com llegíem a *Calderón*— són destruïts, no ja les ments, la capacitat per reflexionar i actuar al marge d'aquella opinió pública difosa pels mitjans de comunicació, sinó que son exterminats els cossos mateixos, allò que ell anomenava "el més arcaic", o sigui la total integritat de la persona i a més, aquesta destrucció la porta Pasolini, amb efectes retroactius, fins aquell paradís que va conèixer en aquell nord d'Itàlia de la segona meitat dels anys quaranta, que són l'espai i el temps en què es desenvolupa *Salò*.

Acabada la pel·lícula no li queda a Pasolini res contra el que no s'hagi batut, l'extermini s'ha acomplert. En trobar-lo la mort, es feia difícil imaginar què podria haver fet en aquest paisatge de terra cremada amb què conclou *Salò* i els últims texts de *Scritti corsari*.



La sèrie *El ojo y la palabra*

Román Gubern

L'any 1999, a punt de celebrar el centenari del naixement de Luis Buñuel, vaig publicar a l'editorial Anagrama el llibre *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, en què descrivia detalladament l'ídil·li que visqueren els escriptors i els artistes d'aquella generació amb el cinema, que varen percebre com una trobada entre la màquina i la poesia, com art que es dirigia a més a les masses, i que era el nou protagonista de l'escena social. Vaig prendre el títol d'una metàfora que César M. Arconada va incloure en el seu llibre *Vida de Greta Garbo* i que em semblava bastant representativa d'aquell estat d'esperit generacional. Arran de la publicació del llibre, Javier Martín Domínguez, director aleshores dels canals temàtics de Televisió Espanyola (i autor d'una adaptació a la pantalla de *Viaje a la luna*, de Federico García Lorca) em va suggerir l'oportunitat de realitzar una sèrie televisiva inspirada en el tema del meu llibre, encara que modificant-ne òbviament l'estructura, atès que el format audiovisual és molt divers del literari i té les seves pròpies lleis. El destí de tal sèrie seria emetre-la pel canal "Grandes Documentales de TVE", canal codificat i de pagament que aleshores estava en la seva fase d'enlairament i l'audiència del qual era bastant limitada. Vaig decidir posar com a títol a la sèrie *El ojo y la palabra*, per al·ludir a l'encontre entre el cinema i la literatura.

A les converses inicials es preveïeren sis capítols i, signats els dos contractes (un com a guionista i un altre com a director de la sèrie), vaig entregar els sis guions objecte de l'encàrrec. Finalment se'n varen elaborar només quatre capítols, i varen quedar sense realitzar el monogràfic sobre Luis Buñuel, titulat *El ojo surrealista*, i un altre de miscel·lani, titulat *Los ale-daños de la vanguardia*, que s'ocupava d'altres figures d'aquella generació i d'algunes influències dels moviments d'avantguarda en el cinema comercial de l'època, com ocorregué amb alguns fragments de l'obra de Benito Perojo.

Les raons que varen impedir culminar el projecte inicial varen ser dues. Per una part, el director de producció de la sèrie, que pareix que mai no la va veure amb bons ulls, va comprar —al·legant raons econòmiques— els drets de reproducció de material aliè (de les productores Pathé, Gaumont, UFA, Paramount) solament per dos anys. Hem de tenir en compte que la sèrie, pel seu caràcter de testimoni històric, havia de fer ús abundant de material cinematogràfic retrospectiu i aquest límit imposava una dràstica caducitat a l'emissió de la sèrie, acotant el seu període d'explotació comercial. És cert que els drets de reproducció són a vegades molt elevats i, per exemple, en el capítol segon —dedicat a Ramón Gómez de la Serna— vàrem haver de renunciar a reproduir una escena de *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen, substituint-la per una sèrie de fotos fixes. A causa d'aquest condicionament le-

gal, en l'actualitat aquesta sèrie ja no pot explotar-se comercialment i solament pot exhibir-se sense fins lucratius. En aquest sentit, l'Instituto Cervantes disposa d'una còpia de la sèrie per a les seves programacions culturals gratuïtes a països estrangers.

La segona raó que va truncar el final de la sèrie, tal com s'havia previst inicialment, va ser el fet que, l'any 2000, Televisió Espanyola va produir el llargmetratge *A propósito de Buñuel*, de Javier Rioyo i José María Linares, per commemorar el centenari del cineasta de Calanda, per la qual cosa es va jutjar redundant el capítol cinquè de la meua sèrie, dedicat al mateix personatge, malgrat que la seva estructura, el seu enfocament i la seva aportació de dades eren molt diferents.

A pesar d'aquesta mutilació del projecte original, la sèrie va aconseguir reunir materials molt originals i testimonis impagables de personatges —alguns de protagonistes de l'època evocada— tan rellevants com Francisco Ayala, Pepín Bello, Ian Gibson, Eduardo Haro Tecglen (ja desaparegut), Óscar Tusquets, Carolyn Richmond, Agustín Sánchez Vidal, José-Carlos Mainer, Antoni Pixot, Juan Manuel Bonet, Antonina Rodrigo, Jaime Brihuega, Paul Hammond i José Corredor Matheos, entre d'altres.

El canal "Grandes Documentales de TVE" va rebre un prestigiós premi internacional (Premio Hot Bird 2003), en la motivació del qual s'explicitava el mèrit de la sèrie *El ojo y la palabra* emesa el 2001-2002. ■

Román Gubern.





Sobre *El Decamerón* i del meus altres deutes amb Pasolini

Iñaki Revesado

La primera vegada que vaig topar-me amb una obra de Pasolini em trobava encara en una incipient adolescència. El capellà del barri (un d'aquells capellans *progres*, dels quals, fa un temps, n'hi havia a poalades i que ara semblen haver desaparegut o almenys haver-se reconvertit) va organitzar per a tots els al·lots una projecció de cinema. Es tractava de la típica projecció en el cinema parroquial sobre la vida i miracles de Jesús amb què ocupar les vacances de Pasqua. La colla anaven al cinema obligats per les mares que veien l'ocasió de perdre'ns de vista un parell d'hores. El títol de la pel·lícula no podria ser menys encoratjador, *El evangelio según San Mateo*. A hores d'ara no record gaire aquell capellà barbut, tampoc el cinema parroquial en què va néixer la meua afició pel setè art. D'aquella colla d'amics, encara amb alguns ens saludam, però la gran majoria són només un record buit. Tanmateix, record perfectament el Crist que vaig veure en aquell film. De cop, Jesús, el meu concepte de Jesús, s'havia transformat i res no tenia a veure amb el Crist justicier dels llibres de doctrina, amb el Totpoderós de les homilies dominicals, amb el Déu omnipresent que tot ho veia i ho coneixia. Perquè, per primer cop, vaig veure un Crist home que, com qualsevol altre humà que no hagi perdut el seny, tremolava davant el cruel destí que son pare li tenia reservat. En acabar el film, vaig saber que la meua futura religiositat ja no estaria marcada pel Jesús que m'havien mostrat a la catequesi, sinó pel Jesús temorós que acabava de conèixer. El capellà, en encendre's els llums, va intentar un col·loqui impossible amb uns al·lots que no veien el moment de sortir al carrer a jugar a futbol. A mi em passava el mateix, i quan el capellà va cedir a l'evidència, record que la meua carrera cap al carrer només es va veure interrompuda en contemplar el cartell de la pel·lícula. Em vaig plantar davant d'aquell cartell i em vaig quedar amb un nom: Pier Paolo Pasolini.

Més entrada l'adolescència, quan el segon canal de TVE era l'única oferta complementària en el reduït món de la televisió, vaig tenir la segona topada



Las mil y una noches.

En vaig conèixer la sensibilitat més subtil en els seus poemes i en un parell de novel·les vaig descobrir una nova mirada al món de la infantesa i de l'adolescència. També llavors vaig ser coneixedor de la seva llegenda negra: la seva mort no aclarida, la seva ideologia comunista, la seva homosexualitat manifestada...

amb Pasolini. El film es deia *Teorema* i malgrat llavors no vaig entendre gaire el motiu pel qual aquella família acomodada queia encisada, un a un, membre a membre, davant aquell bell visitant (interpretat per un tan innocent com inquietant Terence Stamp), vaig percebre que, qui havia creat aquella història, devia ser algú mogut per pas-

sions gens habituals. Vaig sentir, mirant aquelles imatges, la inquietud pel desig, per la bellesa, per allò que ens és desconegut, pel desconcert, per la perfídia, per la bogeria. Eren temps en què els aparells de vídeo encara estaven reservats per als més afortunats, de manera que la possibilitat de conèixer les altres pel·lícules de Pasolini em quedava bastant llunyana. Abocat a renunciar al seu cinema, vaig investigar sobre aquell artista. Vaig saber que Pasolini era també poeta i escriptor. En vaig conèixer la sensibilitat més subtil en els seus poemes i en un parell de novel·les vaig descobrir una nova mirada al món de la infantesa i de l'adolescència. També llavors vaig ser coneixedor de la seva llegenda negra: la seva mort no aclarida, la seva ideologia comunista, la seva homosexualitat manifestada..., tot plegat un món ple d'emocions per a un jove més o manco inquiet que és allò que jo devia ser llavors.



PAPERS DE CINEMA

Així va arribar l'època de Pilar Miró a TVE, i amb ella, aquelles projeccions nocturnes de pel·lícules de contingut fort (*Cine de medianoche*, es deia, si mal no record) i vaig tenir ocasió de retrobar-me amb el poeta italià i descobrir noves sensacions. Així vaig conèixer la primera de les entregues de la seva trilogia de la vida: *El Decamerón*. Aquell *Cine de medianoche* estava reservat bàsicament a pel·lícules eròtiques, gènere que fins llavors no havia trobat el seu forat en la programació televisiva. Eren temps diferents, quan el *top-less* només existia a les platges de Mallorca. A la Península encara discutíem si finalment havia estat possible veure la mama sencera de Victòria Vera en *Cañas y Barro*. I de cop, la trilogia de Pasolini ens mostrava molt de cossos nus, sense que el pla només mostrés fins allà on començava la tasca de la imaginació, sense foscors amagadores. Era la nuesa descarada, oberta, neta, vertadera. Aquesta tercera trobada amb l'obra cinematogràfica de l'italià em serví per diferenciar erotisme de nuesa, per comprendre que el cul només és una altra part del cos i que la nuesa és no-

més la vestimenta comuna que compartim les persones.

Però amb aquella pel·lícula vaig aprendre també altres coses: que el sexe és un dels motors més importants que mouen el món, i no només a les edats més primerenques; que els rics i poderosos sempre han sotmès els més desfavorits, sigui l'època que sigui, sigui el lloc que sigui; que el si de l'església aixopluga, a més d'homes i dones de Déu, altres aprofitats de dubtosa moral i de promiscuïtat pagana; que els pobres han sabut substituir les possessions materials amb molt d'enginy i amb plaers que no costen doblers. Com a punt connector dels diversos episodis d'*El Decamerón* es desenvolupen dues històries: la de Ciappelletto que, després d'una vida de llibertinatge i quan veu a prop l'arribada de la mort, cerca el camí de la santedat i la de l'aprenent de Giotto, a qui interpreta el mateix Pasolini. Entre elles es van intercalant altres històries, algunes realment divertides com la d'aquella madona que insisteix el seu home en la necessitat de mantenir ben net l'interior d'una alfàbia i aprofitar els moments en

què l'home està enfeinat per córrer als braços del seu jove amant; o la història del pagès que ha de desplegar la seva picaresca per entrar al servei d'un convent de monges per ajudar-les en les tasques del camp, mentre fa creure que és una persona límit i provocar així els bons sentiments de les monges, aconsegueix que elles li oferisquin alguna cosa més que una seva compassió. Remarcable és també un dels darrers episodis en què dos joves perduts en el que podria ser una illa deserta o l'autèntic paradís associen els desigs allunyats de les normes i de la moral.

El Decamerón (1971) es va completar després amb l'adaptació d'altres textos no menys populars ni menys pagans: *Los Cuentos de Canterbury* (1972) i *Las mil y una noches* (1974). Després d'aquesta trilogia, Pasolini realitzà el seu darrer film, *Saló, o los 120 días de Sodoma*, en què mostrava alguns dels excessos del nazisme i que no és apta per a totes les sensibilitats. L'artista de Bolònia morí assassinat poc després de fer aquesta pel·lícula en una mort encara plena d'interrogants. 🎬





Román Gubern

La passió cinematogràfica de Manuel Altolaguirre

A diferència del seu amic Luis Buñuel, la passió cinematogràfica de Manuel Altolaguirre va ser una passió tardana, un amor de maduresa, ja a l'exili americà. L'exquisit impressor, editor i escriptor malagueny Manuel Altolaguirre va iniciar les activitats cinematogràfiques quan ja havia ultrapassat la quarantena, lluny del país natal.

Com és sabut, Altolaguirre i la seva dona Concha Méndez varen arribar a Mèxic, procedents de Cuba, el març del 1943. El març de l'any següent, el poeta la va abandonar; havia estat nòvia de Buñuel; Federico García Lorca va ser qui la va presentar a Altolaguirre; es varen casar el 1932. Tanmateix, Altolaguirre va entaular relacions sentimentals amb la cubana María Luisa Gómez Mena, qui l'acompanyaria en les incursions cinematogràfiques. A començaments del 1945, encoratjat pel novell amor, va fundar a Mèxic l'Editorial Isla, però la parella entra en crisi. Aquest mateix any, Altolaguirre escriu la peça teatral *El argumentista*, que anticipa la que aviat serà una activitat important en la seva vida. En efecte, l'any següent aconseguix un treball com a guionista a la productora mexicana Panamerican Films. El debut tindrà lloc el 1947, amb un tema espanyol, en adaptar, amb Carlos Orellana i Egon Eis, la novel·la estudiantil *La casa de la Troya*, d'Alejandro Pérez Lugín, per a la producció amb l'espanyola Suevia Films, del gallec Cesáreo González. Dirigida per Carlos Orellana, en el repartiment hi intervenen diversos actors espanyols desterrats, com Armando Calvo, Ángel Garasa, Luis Alcoriza i Prudencia Grifell.

La tardor del 1947 la Panamerican Films fa fallida arran del fracàs comercial de *La diosa arrodillada*, un melodrama de Roberto Gavaldón amb dues estrelles de la talla de María Félix i Arturo de Córdova. Aquest contratemps deixa Altolaguirre sense feina, ja que el guió que escriu aquest mateix any, amb motiu del quart centenari del naixement de Cervantes, una adaptació d'*El rufián dichoso*, no arribarà a rodar-se.

El 1948, i amb la intenció d'augmentar els ingressos econòmics, Altolaguirre recorre la província mexicana exhibint un cine ambulant, activitat que s'ha d'associar amb el seu article "Las malas artes del cine", publicat en el diari *Excelsior* el 27 de març del 1948. Durant l'estiu, es reconcilia amb María Luisa Gómez Mena i, a començaments

del 1949, publica a *Excelsior* "Diario al aire libre", inspirat en les experiències com a exhibidor itinerant per terres mexicanes. A finals d'aquest any, viatja a Cuba en companyia de María Luisa, amb la qual elabora un nou projecte cinematogràfic. En efecte, el gener del 1950, creen la productora Producciones Isla, amb el mateix nom que l'editorial i que remet al primerenc llibre de poemes *Las islas invitadas y otros poemas* (1926). La nova productora inaugura les activitats el maig del 1950 amb el rodatge de *Yo quiero ser tonta*, dirigida pel també exiliat espanyol Eduardo Ugarte (codirector a España de La Barraca) i que adapta una peça de Carlos Arniches, sogre d'Ugarte, titulada *Las estrellas*, text que Altolaguirre havia imprès i difós ja en l'editorial. En el repartiment hi va figurar l'actor madrileny Ángel Garasa, en el paper d'un andalús que empeny un cotxet pels carrers mexicans en què s'hi llegeix "Quick lunch sevillano. Tamales sanforizados". La cinta no va ser gaire ben acollida, ja que només es va mantenir una setmana en el cartell.

L'estiu del 1950, Altolaguirre va fer el primer viatge a Espanya des de l'exili, amb la intenció de documentar-se per a un projecte cinematogràfic. A pesar dels modestos resultats en la primera incursió com a empresari, el novembre del 1950 inicia la producció del segon títol, *Doña Clarines*, de Serafín i Joaquín Álvarez Quintero, l'adaptació de la qual torna a confiar a Eduardo Ugarte, qui convoca de bell nou davant la càmera Ángel Garasa. L'acollida comercial de *Doña Clarines* va ser una mica millor; aconseguix mantenir-se dues setmanes en el cartell.

Després d'aquestes versions de textos localistes del teatre espanyol, Altolaguirre va decidir canviar de rumb i va escriure amb Egon Eis l'argument original d'un melodrama de cabaret típicament mexicà, que va ser batejat amb el prometedor títol d'*El puerto de los siete vicios*, i que va començar a rodar-se el juny del 1951, dirigit altre cop per Eduardo Ugarte. Va tenir com a protagonista la fascinant Miroslava Stern, una bella actriu que se suïcidaria a penes acabada la col·laboració en dues obres mestres realitzades el 1955 per dos directors espanyols de la diàspora; *Ensayo de un crimen* de Luis Buñuel i *Torero* de Carlos Velo. Miroslava interpretava una cantant en un cabaret portuari, freqüentat per mariners i gents de la xurma; per desgràcia, les seves cançons varen ser doblades. Els resultats econòmics varen ser els habituals;



Manuel Altolaguirre.

encara que la producció va ser molt barata, només va aconseguir mantenir-se una setmana en el cine on es va estrenar.

La següent producció d'Altolaguirre suposaria l'única col·laboració amb Luis Buñuel i el seu film més famós, (tan sols una setmana en el cartell). Es tracta de *Subida al cielo*, el rodatge de la qual es va iniciar el 6 d'agost del 1951. L'argument va ser obra d'Altolaguirre mateix i de Manuel Reachí, inspirat en un accidentat viatge en autobús que havia fet amb María Luisa Gómez Mena des d'Acapulco fins a Zihuatenejo.¹ A partir de l'argument varen escriure'n l'adaptació cinematogràfica Altolaguirre, Juan de la Cabada i Luis Buñuel. Es tracta, en efecte, d'un film itinerant, el que avui s'anomena *road movie* i, també, és la primera comèdia en la filmografia de Luis Buñuel.

Subida al cielo relata, amb sentit de l'humor, l'accidentat viatge, en un autobús, del jove Oliverio (Esteban Márquez), el qual ha d'interrompre el recent iniciat viatge de noves per cercar un advocat que



PAPERS DE CINEMA

formalitzí el testament de la mare moribunda, per protegir-ne així la darrera voluntat de la rapacitat dels germans. Comparteix el viatge amb l'atractiva i coqueta Raquel (Lilia Prado), amb un diputat i amb altres personatges coloristes, convertint-se en una estranya odissea surrealista, farcida d'accidents, entre els quals sobresurt com a tema central el desig entre Raquel i Oliverio. Arribat al destí, Oliverio no aconsegueix convèncer l'advocat perquè l'acompanyi a visitar la mare. Oliverio ja la troba morta, però legitima el testament en estampar-hi l'empremta dactilar de la difunta.

Subida al cielo es va finançar amb diner de la família de María Luisa Gómez Mena, però els recursos es varen fondre abans d'acabar el rodatge; no es va poder filmar el desenllaç previst en el guió i algunes altres escenes. A pesar que la parella d'actors protagonistes—la jove *rumbera* Lilia Prado i Esteban Márquez—varen debutar en aquest film, amb honoraris molt modestos, encara que Buñuel va confessar a Max Aub que ell va cobrar 30.000 pesos, quan fins aleshores n'havia cobrat 25.000.² Es va rodar en quinze dies, amb gran penúria econòmica, que es detecta en la grossera maqueta de l'autobús pujant per la muntanya sota la tempesta. La precarietat va ser tan gran que el cap de producció va ser retengut en un hotel d'Acapulco per factures impagades.³

Subida al cielo va traçar amb mà mesura un retaule costumista, amb saba surrealista, en descriure'n el microcosmos social. Sobre això Buñuel declararia a Octavio Alba, després de realitzar la pel·lícula: "Lo más importante es la exaltación de lo trivial; toda la película trata de destacar detalles banales."⁴ En aquest retaule coral i costumista hi sobresurt el contrast bipolar entre l'erotisme (representat per Raquel) i la mort (la mare agonitzant). Agustín Sánchez Vidal ha sintetitzat molt bé *Subida al cielo* en escriure que es tracta de "la historia de un joven apenas corrompido por las instituciones sociales que pierde su inocencia sexual con una vampiresa de ocasión pasando por encima de su madre moribunda y de su matrimonio reciente pero aún no consumado."⁵ I, encara que el desenllaç previst no va ser rodat, la resolució de l'empremta dactilar com a autenticadora del testament de la mare morta va admirar, per l'originalitat, Benjamin Péret.

En el viatge iniciàtic del protagonista dins l'autobús en sobresurt una meravellosa escena d'ensomni, que Buñuel va im-

provisar durant el rodatge, escenificada com a una enlluernadora situació onírica, quan l'interior de l'autobús es transfigura en un edèn i Oliverio fa l'amor en el terra del vehicle amb la provocativa Raquel, mentre de la boca d'ell en sorgeix una llarguíssima pell de poma que l'uneix edípicament amb sa mare, la qual pela aquesta fruita, amb indiferència, des de dalt d'un pedestal. La raresa d'aquesta explosió poètica ha fet que habitualment aquesta escena es talli quan *Subida al cielo* s'exhibeix a la televisió mexicana.

Uns mesos després, Buñuel escrivia, el 10 de març del 1952, al seu amic José Rubia Barcia, resident a Los Angeles: "Este verano terminé otro film con argumento de Altolaguirre, que es lo contrario de *Los olvidados*. Los que lo han visto en proyección privada dicen que es el film más mexicano que se ha hecho en México. Es alegre, optimista y creo que bastante nuevo dentro de la producción contemporánea. Está muy cerca del documental. Es casi, casi un 'sainete realista'." *Subida al cielo* va rebre, en el festival de Cannes, el Gran Premio de Cine de Vanguardia i J.F. Aranda la descrivia com una "obra maestra en tono menor, quizá la más fina de Buñuel, aquella en que lo insólito toma formas de encantamiento."⁶ *Subida al cielo* va ser tot un èxit, si es té en compte que es va passar en els cines de París i de Nova York.

Com a contrast, la següent pel·lícula de Producciones Isla, iniciada el juny del 1952, *Prisionera del recuerdo* (després d'haver-se conegut abans com a *Cautiva del pasado*), va ser un fracàs, en romandre només dos dies en el cinema d'estrena. Aquesta vegada la base argumental va procedir de Concha Méndez, exdona d'Altolaguirre, convertida en guió per Eduardo Ugarte, qui va ser-ne el director, i Egon Elis. Era un melodrama d'intriga criminal, teixit amb diversos *flashbacks* que duïen l'acció fins a la frontera espanyola durant la Segona Guerra Mundial, sota la influència del cine negre que triomfava aquells anys. Quan *Prisionera del recuerdo* era encara en fase de producció, a finals del 1952, Producciones Isla va escometre una versió de *Misericordia*, la notable novel·la de Benito Pérez Galdós, dirigida per Zacarías Gómez Urquiza, però traslladant l'acció al Mèxic contemporani, fet que no n'afavoria la similitud. Altolaguirre va tornar a recórrer a Gómez Urquiza per a la següent producció, iniciada el març del 1953, *Legítima defensa*. Problemes de finançament varen fer que el

rodatge d'aquesta cinta d'intriga criminal s'hagués d'interrompre, reprendre's més tard amb la firma Rod-Inter i estrenar-se quatre anys més tard, el març del 1957.

La tardor del 1953, per tant, Altolaguirre i la seva dona es varen establir a Cuba, on varen reiniciar la carrera cinematogràfica. La primera producció a l'illa va ser *Los inmigrantes*, que va traçar les històries de tres europeus que, en el mateix vaixell, emigraven a Cuba i a Mèxic, una de les quals basada en el conte *Mi tío Julio* de Maupassant. Però es va fer malbé en el procés de post-producció, de manera que no va poder estrenar-se. Després d'aquest fracàs, el 1954, Altolaguirre i la seva dona varen escriure el guió de *Golpe de suerte*, que va dirigir ell mateix i varen interpretar Arturo Robles, Flor de Loto, La Rúa, Julio Capote i la seva dona. Però *Golpe de suerte* tampoc no va aconseguir estrenar-se, ni a Cuba ni a Mèxic.

El 1955, de bell nou a Mèxic, Altolaguirre va escriure una adaptació cinematogràfica d'*El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, la va produir i la va dirigir amb un repartiment d'estudiants; tampoc no es va estrenar. L'any següent va filmar una adaptació del conte de José Martí *La muñeca negra*, també inèdita.

Després d'aquesta cadena de llenegades tan descoratjadores, Altolaguirre va decidir



Subida al cielo.



TEMPS MODERNS

reprendre la línia poètica de què n'havia sorgit *Subida al cielo*, en escriure, amb el realitzador Gilberto Martínez Solares, el guió de *Vuelta al paraíso*, dirigida per Altolaguirre mateix. Els productors varen rescatar del film de Buñuel l'actriu Lilia Prado, aleshores ja una veterana, i varen rodar l'acció a Acapulco, que simulava ser una illa tropical de vida primitiva. Amb això rescatava Altolaguirre les illes fundacionals de la seva inspiració poètica juvenil. Usant altra vegada recursos d'imatgeria onírica, en la línia de *Subida al cielo*, es va rodar el maig del 1959 i va donar com a resultat una cinta que l'historiador Emilio García Riera, a la seva *Historia documental del cine mexicano*, va qualificar com a "curiosa e interesante."⁷

Enllaçant aquest projecte en el qual Altolaguirre tan sols hi va actuar com a guionista, el 1958 va iniciar la realització d'*El cantar de los cantares*, partint de la famosa versió de fra Luis de León, el qual, en la cinta, va tenir el rostre de Julio Bracho. Omar Marcos va fotografiar en Eastmacolor imatges de la vall de Mèxic, amb els volcans, flora i fauna, mar i platja, runes prehistòriques, acompanyades de recitats del text literari per veus masculines i femenines, mentre la banda sonora difonia música espanyola de viola renaixentista, clavicèmbalssetcentistes o petits conjunts de càmera. Al-

tolaguirre volia presentar la cinta, de 70 minuts, al festival de Cannes. Però abans es va embarcar amb Gilberto Martínez Solares en la redacció d'una versió molt més extensa, que no es va arribar a estrenar a Mèxic. Potser amb el propòsit d'obtenir-ne finançament, Altolaguirre va viatjar amb la seva dona a Sant Sebastià per presentar *El cantar de los cantares*, fora de concurs, en la setena edició del festival de cine donostiarra, que va celebrar-se de l'11 al 20 de juliol del 1959, i en el qual el llargmetratge mexicà presentat al concurs oficial va ser el mediocre *800 leguas por el Amazonas*, d'Emilio Gómez Muriel.

J. F. Aranda va glossar el film d'Altolaguirre, escrivint que era "una de las obras más personales, más osadas y exquisitas que ha dado el cine hispánico."⁸ I va afegir que "el film avanza fluido como una acequia andaluza a través de una huerta de imágenes intoxicantes", encara que retreu que "la película no esté bien medida en el montaje. Hay planos que ganarían acortados; otros, suprimidos." I, sobretot, elogiava Aranda la plasticitat cromàtica del film, escrivint: "Los bellísimos colores, que podían desembocar en el efecto ilustrativo, emborrachan la pantalla de intensidades, tan rezumantes, que se integran en el conjunto como puros 'conceptos' de sensualidad. Lentos travellings sobre frutas, matas de flores tropicales, encadenando con los techos escayolados en churriguerescos altorrelieves de decoración colonial, contrastados con áridos paisajes y rocas sobre las cuales una monja india, deslumbrante, vestida de capa roja y coronada de flores silvestres, se entrega a solemnes gestos rituales... En poques paraules, el darrer film d'Altolaguirre va ser un intransigent manifest autoral, una obra experimental, personalíssima i sense concessions, com mai no s'havia plantejat en les realitzacions anteriors, més convencionals o escorades cap al comercialisme, encara que no s'arribassin a estrenar.

La projecció d'*El cantar de los cantares* a Sant Sebastià va congrega-hi pocs espectadors, com a cinta minoritària i un si és no és exòtica, al marge de les modes del moment, obra, a més, d'un escriptor exiliat de qui poques notícies se'n tenien. Així, la crònica d'Antonio Eceiza sobre el festival a *Cinema Universitario*, la revista que representava l'esquerra cinematogràfica de l'època, va ignorar del tot la pel·lícula.

Aquesta projecció a Sant Sebastià va constituir, com se sap, l'acte públic final de la vi-

da d'Altolaguirre. Just després, en accident d'automòbil, a la carretera de Burgos, María Luisa va morir a l'acte i el poeta poc després.

Luis Buñuel evocaria a Max Aub la figura del poeta desaparegut amb aquestes paraules: "Manolito manejando con el brazo izquierdo fuera, sobre el techo del coche, manejando con una mano y volviéndose hacia mí diciéndome con su acento que no hay quien nos quite de los oídos: "¡Quién lo habría de decir, Luis! ¡Las vueltas que da el mundo! ¡Yo, productor de películas...! Y lo decía con esa satisfacción infantil que nunca le abandonó. Y morir tan absurdamente, en un recta total, frente a Burgos. Salieron tarde de San Sebastián, creo que hacia las once. Debían de haber bebido bastante. Habían ido al Festival. Y morir con el brazo doblado sobre el techo. Dieron seis o siete volteretas. Dicen que pidió confesarse. Porque era católico."⁹

Es conserven a l'arxiu Altolaguirre els guions o tractaments argumentals no rodats de bastants projectes, concretament de: *Cables a los muertos* (argument d'Altolaguirre i Egon Eis), *El nuevo rico* (argument d'Altolaguirre i Gilberto Martínez Solares), *Cuando baila Trinidad* (*Leyenda musical de Cuba*) (argument d'Altolaguirre), *Historia de un cancionero* (argument d'Altolaguirre), *La Resbalosa* (argument d'Altolaguirre i Egon Eis), *La caja de música* (argument d'Altolaguirre), *La hija natural o la forastera* (argument d'Altolaguirre i Egon Eis), *Rubén Darío* (argument d'Altolaguirre), *Navidad* (argument d'Altolaguirre) i *El rufián dichoso* (argument de Cervantes adaptat per Altolaguirre).

Tan copiós calaix de somnis irrealitzats, corrobora que, per a Altolaguirre, el cine va ser, en bona mesura, una meta poètica finalment incomplida. ■

(1) PÉREZ TURRENT, Tomás; COLINA, José de la. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 1993, p. 62 i AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Aguilar, 1985, p. 127.

(2) AUB, Max. *Op. cit.*, p. 127.

(3) PÉREZ TURRENT, Tomás; COLINA, José de la. *Op. Cit.*, p. 62.

(4) ALBA, Octavio. "Autocrítica de *Subida al cielo*. Entrevista con Luis Buñuel". *Claridades* [Mèxic DF], (29 de juny de 1952), p. 16.

(5) Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J.C., 1984, p. 150.

(6) ARANDA, J.F. "Manuel Altolaguirre y el cine". *Insula* [Madrid], núm. 154, p. 11.

(7) GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 10. Mèxic: Universidad de Guadalajara, 1994, p. 44.

(8) ARANDA, J.F. *Op. cit.*

(9) AUB, Max. *Op. cit.* p. 127.





Les pel·lícules del mes de desembre

A les 18.00 hores

Cicle Pier Paolo Pasolini. XXX aniversari de la seva mort

14 DE DESEMBRE

Medea (1969-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1969
Títol original: *Medea*
Producció: Franco Rossellini
Director: Pier Paolo Pasolini
Guió: Pier Paolo Pasolini
Fotografia: Ennio Guarnieri
Música: Pier Paolo Pasolini
Muntatge: Nino Baragli
Intèrprets: Maria Callas, Laurent Terzieff, Máximo Girotti, Giuseppe Gentile



21 DE DESEMBRE

El Decamerón (1971-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1971
Títol original: *Il decamerone*
Producció: Alberto Grimaldi i Franco Rossellini
Director: Pier Paolo Pasolini
Guió: Pier Paolo Pasolini
Fotografia: Tonino Delli Colli
Música: Pier Paolo Pasolini i Ennio Morricone
Muntatge: Enzo Ocone
Intèrprets: Franco Citti, Ninetto Davoli, Pier Paolo Pasolini, Silvana Mangano

28 DE DESEMBRE

Los cuentos de Canterbury (1972-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1972
Títol original: *I racconti di Canterbury*
Producció: Alberto Grimaldi
Director: Pier Paolo Pasolini
Guió: Pier Paolo Pasolini
Fotografia: Tonino Delli Colli
Música: Pier Paolo Pasolini i Ennio Morricone
Muntatge: Nino Baragli
Intèrprets: Laura Betti, Josephine Chaplin, Ninetto Davoli, Franco Citti, Hugo Griffith, Pier Paolo Pasolini





Les pel·lícules del mes de desembre

A les 20.00 hores

Cicle La generació del 27

14 DE DESEMBRE

Homenatge a Manuel Altolaguirre

Subida al cielo (1951)

Presentada per Juan Luis Buñuel i Román Gubern

Nacionalitat i any de producció: Mèxic, 1951
 Títol original: *Subida al cielo*
 Producció: Manuel Altolaguirre
 Director: Luis Buñuel
 Guió: Manuel Altolaguirre
 Fotografia: Alex Phillips
 Música: Gustavo Pittaluga
 Muntatge: Rafael Portillo
 Intèrprets: Lilia Prado, Carmen González, Esteban Márquez, Luis Aceves Castañeda



21 DE DESEMBRE

El ojo y la palabra (2002)

Capítol I: El alba de la Modernidad

Capítol II: El padre de las Vanguardias
 (Ramón Gomez de la Serna).

Guió, direcció i presentació Román Gubern

Nacionalitat: Espanya
 Títol original: *El ojo y la palabra*
 Producció: TVE
 Director: Román Gubern
 Guió: Román Gubern



28 DE DESEMBRE

El ojo y la palabra (2002)

Capítol III: Dos poetas cinéfilos

(Rafael Alberti i Garcia Lorca)

Capítol IV: La danza de las imágenes

(Salvador Dalí i Luís Buñuel)

Guió, direcció i presentació Román Gubern

Nacionalitat: Espanya
 Títol original: *El ojo y la palabra*
 Producció: TVE
 Director: Román Gubern
 Guió: Román Gubern



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"