



**temps moderns** papers de cinema  
Edició mensual Octubre 2006 Núm. 126

**Edita**

Centre de Cultura "SA NOSTRA" Carrer Concepció, 12 07012 Palma  
Telèfon 971 725 210 Fax 971 713 757 [jvidala@fundacio.sanostra.es](mailto:jvidala@fundacio.sanostra.es)

**Director**

Jaume Vidal

**Secretari Redacció**

Miquel Pasqual

**Assessorament lingüístic i traduccions**

Jeroni Salom

**Consell de redacció**

Francisca Niell, Eva Mulet, Andreu Ramis i Josep Carles Romaguera

**Fotografies**

Arxiu Centre de Cultura

Portada: Damià Hugueta davant el Cafè Tren de Campos

Foto: M. Ballester

**Disseny maqueta / portada**

Santamà dissenya

**Maquetació**

Jaume Vidal i Fortesa

**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, llibres Mallorca, llibreria Espirafocs (Inca) i als cines Portopí i Renoir.

# Sumari

---

- 2 Editorial
- 4 Memòria personal d'una visita a la Mostra de Cinema de Venezia  
per M. Magdalena Brotons
- 8 Festival Internacional de cine d'Eivissa i Formentera.  
*Caligula* protagonitza la presentació oficial  
per Toni Roca
- 10 *Salvador* i *Alatriste*, dues mirades sobre dues històries  
per Antoni M. Thomas
- 13 *Jordá no era únicament sever*  
per Toni Roca
- 15 *Salvador: una pel·lícula necessària*  
per Joan Bover
- 17 Crònica de cine  
Algunes estrenes de l'estiu  
per Martí Martorell
- 20 *Miami Vice* i la buidor significativa  
per Pere Antoni Pons
- 21 El darrer estiu que vaig passar amb Gwyllyn S. Newton  
per Josep J. Rosselló
- 22 Glenn Ford. 1 de maig de 1916 - 30 d'agost de 2006  
per Xavier Jimenéz
- 27 La mirada de l'adéu  
per Antoni Figuera
- 30 La pel·lícula de la història  
L'ala trista de la Casa Blanca  
per Francesc M. Rotger
- 31 Cinemacampus. Curs 2006-07  
Cicle "Quan la càmera despulla l'ànima"
- 33 Bandes de so  
Estiu 2006: anant al cine...  
per Házael González
- 35 Michal Rovner  
per Gabriel Amer
- 36 Daniel Canogar  
per Gabriel Amer
- 37 Robert Wise (1914-2005)
- 38 Robert Wise  
per Guillem Fiol Pons
- 41 Apunts a contrallum  
Quan Heràclit busca les ulleres de Parmènides  
per Josep Carles Romaguera
- 44 Primer Cicle de Cinema Documental:  
una aproximació al real  
per Sebastián Planas
- 47 Cinema a "SA NOSTRA"  
Les pel·lícules del mes d'octubre

*Tots els pecats tenen el seu origen en el complex d'inferioritat, que en altres ocasions s'anomena ambició*

Cesare Pavese

No, el titular d'aquest escrit no es correspon amb la nova nomenclatura de cap ministeri ni conselleria, tampoc d'un altre departament de rang inferior. L'enunciat serveix, això sí, per intentar seguir el fil d'una sèrie de fets esdevinguts recentment i sobre els quals *Temps Moderns* hi posa un punt d'atenció.

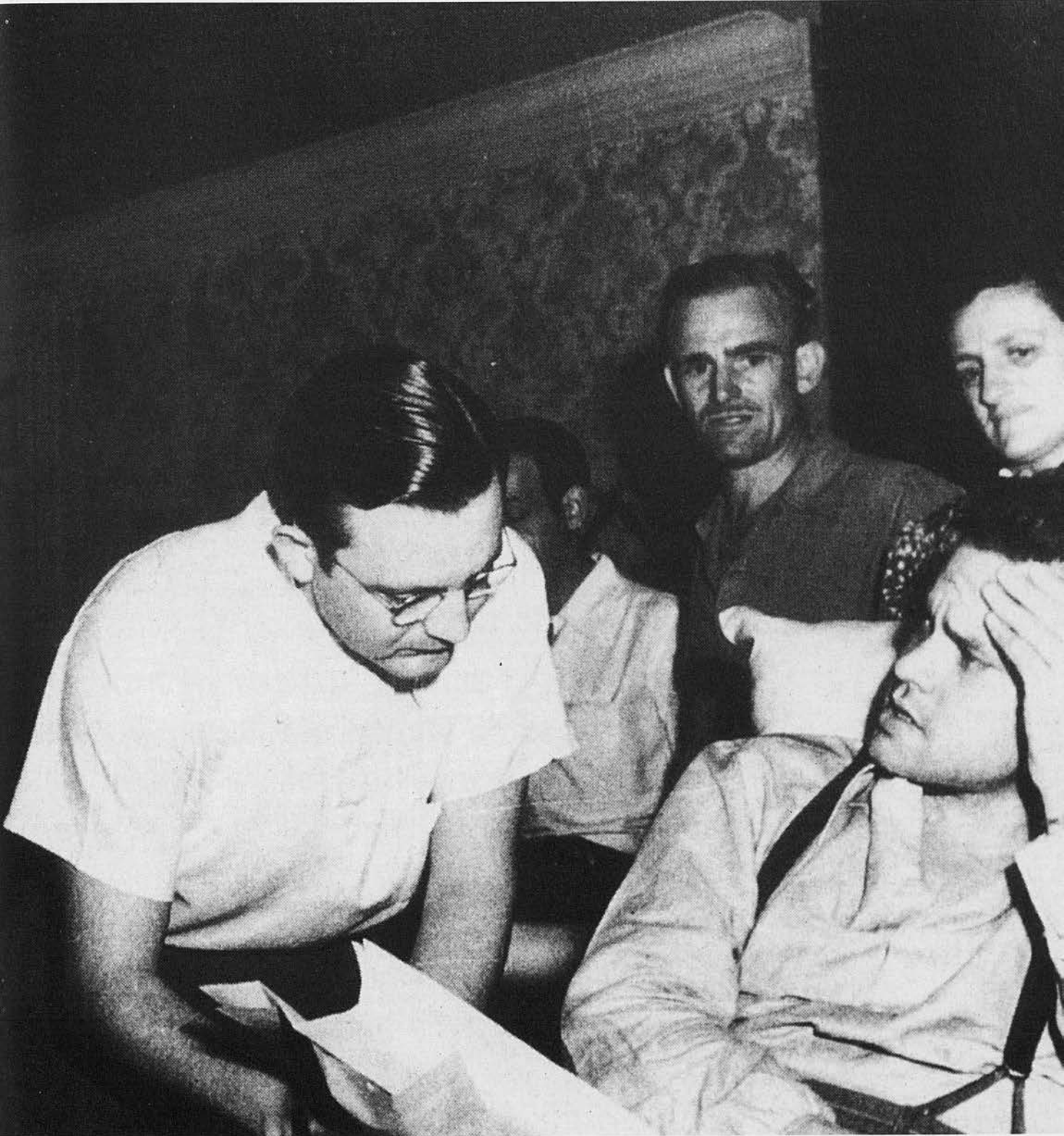
La revista, aquest mes, inicia un itinerari d'Eivissa cap a Venècia, amb les expectatives d'acabar a Donostia, revisant les aportacions del *Festival Internacional de Cinema d'Eivissa i Formentera* i de la *Mostra* veneciana, a través de sengles articles signats per **Antoni Roca** i **Maria Magdalena Brotons**. Posar esment en el que passa a aquests fòrums és una actuació més per tal de seguir de prop tot el que genera de nou el món del cinema. Com ho és també, sense caure en apassionaments, el muntatge mediàtic que hi ha rere la cerimònia de concessió dels Oscars de **Hollywood**. En aquest cas, tanmateix, hi ha uns prolegòmens que, si més no pel que ens afecta més properament, obliguen a reflexions. És la història que va del **Volver a empezar** al simple **Volver**, o la que desenvolupa la tragicomèdia almodovariana desglossada en vint capítols. És cert que per a la *Academia Española* era un repte complicat haver de triar entre un **Alatriste** -un *mix*ed de l'obra de **Pérez Reverte**, espases i més espases- un **Salvador** —una història impossible d'entendre a l'Amèrica de Bush— o el darrer fascicle de **Pedro Almodóvar**. És cert també que l'experiència en el món del màrqueting diu que quan tens un producte que ven no el baratis i, fins i tot si som capços de contextualitzar-ho dins l'univers cinematogràfic, que quan Itàlia tenia **Fellini** va explotar el filó amb èxit —quatre Oscars— i que Suècia va fer el mateix amb **Bergman**. De totes formes, no som nosaltres qui compara Fellini i Bergman amb Almodóvar sinó aquells que han pres la decisió.

*Temps Moderns* però dedica també les seves pàgines a altres qüestions. El temps propicia que hi ha-

gi articles fent balanç del que ha ofert la cartellera durant tot l'estiu, mentre que el traspàs de **Glenn Ford** és la nota trista d'aquest mateix període recent, tot i que ha permès la recuperació a la nòmina de col·laboradors de **Josep J. Rosselló** i **Antoni Figuera**.

No és aquesta l'única novetat del mes d'octubre. Un cicle de cinema documental, al costat d'un igualment interessant homenatge a **Robert Wise**, enceta una nova via i, d'alguna manera, ens permet aprovar una assignatura que teníem encara pendent.

Robert Wise  
amb Orson  
Welles.



# Memòria personal d'una visita a la Mostra de Cinema de Venezia

M. Magdalena Brotons

La passarel·la vermella amb els Lleons d'Or que han rebut totes les pel·lícules a les 63 edicions de la Mostra.



Aquest article respon a l'encàrrec que el director de *Temps Moderns* me va fer quan va saber que anava a la Mostra de Cinema de Venècia, que enguany celebrava la LXIII edició: —“Ja tenim corresponsal!”— me va dir. Jo li vaig explicar que hi anava com a espectadora poc experimentada en festivals, i pel que fa a les pel·lícules, ja preveia que seria difícil veure tots els títols interessants, així que de corresponsal, res. Però els qui coneixeu en Jaume Vidal sabeu que és molt caparrut, de manera que la seva insistència ha donat com a resultat aquest article, que més aviat semblen les pàgines d'un diari de viatge. I és que la decisió d'anar a la Mostra va sorgir arran de la proposta d'uns amics italians que treballen en diferents àmbits relacionats amb el cinema. Me varen telefonar pocs dies abans de començar el festival, animant-me a anar-hi, amb l'al·licient que me podrien aconseguir un passí per assistir a les projeccions dirigides als professionals, així com a les rodes de premsa i, (molt important també!), a les festes que s'organitzen amb motiu de la presentació de les pel·lícules. No m'ho vaig pensar dues vegades i vaig partir el 2 de setembre, dos dies després de la inauguració.

Tot i el precedent d'una recent mala experiència amb Iberia el passat mes de juliol, vaig decidir donar una altra oportunitat a la companyia aèria que

m'oferia el vol més barat cap a Venècia. Tot d'una en arribar a la ciutat me vaig adonar que la malastugança de l'estiu no m'havia abandonat: la meua maleta havia quedat a Barcelona, i no arribava a Venècia fins al dia següent. Be, paciència, no era tan greu. Arrib a Lido, on trob els meus amics. Me proposen anar a les oficines de l'organització del festival per aconseguir un passí per als dies que havia de ser allà. Me varen facilitar un passí d'acompanyant, que me permetia anar a les rodes de premsa, i a algunes projeccions, com per exemple, les proposades a la Setmana de la Crítica, a les retrospectives de cinema rus, italià, o de Joaquim Pedro de Andrade, un dels "pares" del cinema novo Brasilia, però no per anar a veure les pel·lícules en concurs, o les de la secció "Horitzonts", per a les quals havia de comprar entrades de les sessions destinades al públic en general. Vaig intentar comprar un passí per aquells dies, però aquesta era una possibilitat que, si no l'havia previst amb temps, quedava exclosa, ja que s'hauria d'haver sol·licitat l'acreditació amb antelació.

Al festival les pel·lícules es projecten diversos dies, amb diferents horaris, a cinc sales, depenent de a qui van dirigides (públic, premsa, crítica, indústria); i amb diferents preus per les sessions de públic. A la Sala Gran, allà on es projecten les

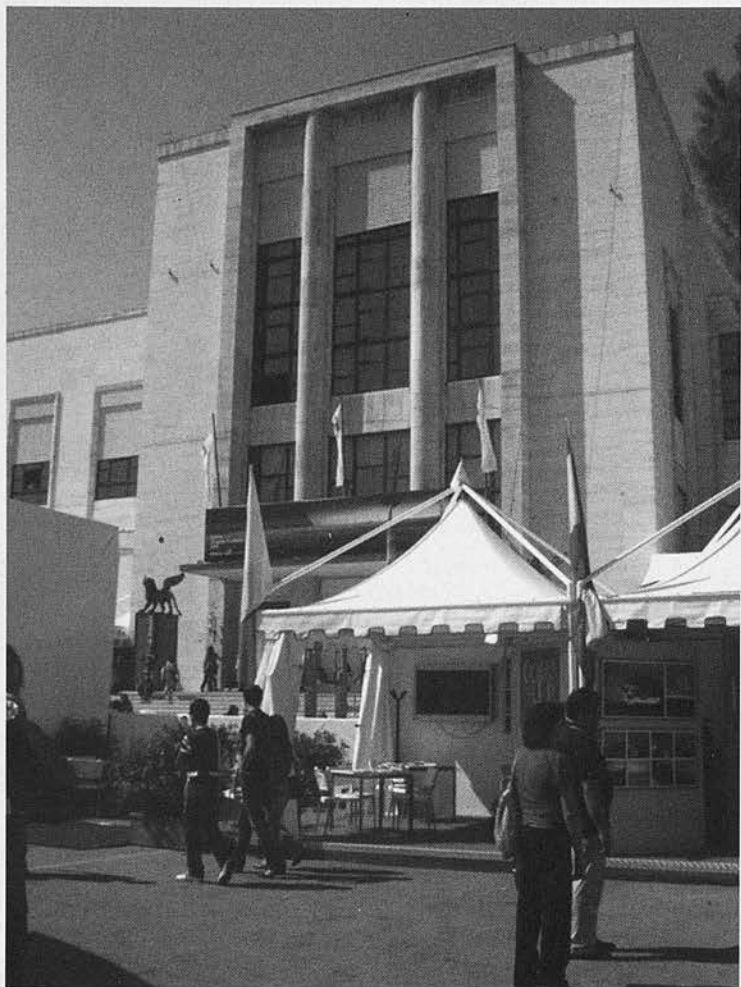
pel·lícules en concurs, es podia arribar a pagar 38 euros l'entrada, però a les altres sales es troben entrades a preus més assequibles 8, 10 o 16 euros, depenent de l'horari. Tot i que quan vaig arribar el film de Brian de Palma *The Black Dahlia* ja s'havia presentat, i se n'havien fet diverses projeccions, vaig mirar al programa quines pel·lícules tenia oportunitat de veure els dies que havia d'esser allà: *The Queen* d'Stephen Fears, *La stella che non c'è* de Guianni Amelio, o *Worl Trade Center* d'Oliver Stone, eren, entre d'altres, alguns títols que m'interessava veure. Així que vaig a la bitlletoria per comprar entrades per a les sessions destinades al públic, que es venen amb un dia d'antelació. En deman per a la projecció de *Worl Trade Center* del dia següent, i me diuen que ja estan esgotades. En fi, paciència. Aquell dia vaig optar per un film del cicle "Història secreta del cinema rus", on vaig veure *Spasite utopajus c'ego* (*Salvau a qui s'està ofegant*, 1969) de Pavel Arsènov, una comèdia plena d'humor sobre el patriotisme socialista dels països comunistes en plena Guerra Freda, bastant divertida. Al cicle es projectaven films de Grigorij Aleksandrov, Ivan Pyr'ev, (alumnes i col·laboradors d'Eisenstein) o Gerbert Rappaport, gairebé tots de l'època de la Guerra Freda que no s'havien vist fora de la Unió Soviètica. En realitat, la majoria dels films d'aquest cicle no són pel·lícules de denúncia, o anticonformistes amb el sistema, ans al contrari, es tracta de treballs que varen tenir un gran èxit a l'URSS, però que, segurament per les temàtiques particular-

ment "autocràtiques" no.haurien trobat una gran acollida o comprensió entre el públic occidental.

Vaig pensar aixecar-me prest el dia següent per poder veure *The Queen*. Així que a les 8h ja era a la cua de la bitlletoria, que obria a les 9h. L'ambient era de pel·lícula de Visconti: a les 7,30 del matí, el camí que duia de l'apartament on jo estava al festival, me va dur a recórrer la platja de Lido, amb una boira que no et deixava veure dos pams enfora, passar davant L'Hotel des Bains (on me vaig creuar amb un Sergio Castellito mig adormit, amb ulleres de sol), i arribar a la cua pensant ser la primera. No ho vaig ser, ni de bon tros, perquè ja tenia unes vint persones davant meu. Paciència. Però, ai! Deu minuts després d'obrir la bitlletoria, pengen un cartell d'"Entrades per *The Queen* esgotades". Me'n vaig a berenar a un dels bars del festival, i davant un *cappuccino* i un *cornetto* començo a llegir les crítiques de l'antifestival: un espai obert a tothom, on es pengen les crítiques negatives del públic. Allà llegesc la història d'una al·lota que havia tengut pitjor fortuna que jo. Contava el seu viatge des de Ferrara, una ciutat que es troba a unes dues hores en tren de Venècia. Havia agafat el tren ben prest per arribar a la Mostra, i veure pel·lícules aquell dia. El relat incloïa els preus dels bitllets de tren, autobús, *traghetto*, entrepans i begudes, cafès, i els transports per tornar el vespre a la seva ciutat. Al final del dia s'havia gastat uns 150 euros, sense haver pogut veure cap pel·lícula, perquè les entrades de les sessions d'aquell dia, que només es posaven en venda el dia abans, ja estaven esgotades. I com



Les crítiques, a la Mostra i a les pel·lícules que es projectaven, donaven la volta a tot el recinte destinat a acollir-les.



Entrada a l'antic Casino de Venècia, avui oficines de la Mostra, sala de descans per als professionals, i rodes de premsa.

aquesta, vaig llegir moltes altres històries de gent que es queixava de molts altres problemes del festival, a més de crítiques de les pel·lícules, algunes positives, altres destructives. Està vist que els festivals de cinema, com les fires d'art contemporani, estan pensats per als professionals, i no pels estudiants o per al públic aficionat.

L'horabaixa vaig decidir veure *Non prendere impegni stasera*, de Gianluca Maria Tavarelli, un drama amb elements de comèdia interpretada per alguns dels actors capdavanters actualment al cinema italià com Luca Zingaretti, Girolamo Tirabasi, Andrea Renzi o Alessandro Gassman, que res té a veure amb son pare, entre d'altres. Res de nou, històries de gent de quaranta en crisi (les pel·lícules dels de trenta ja han quedat enrere), diàlegs massa forçats, situacions de parella vistes una i altra vegada a les pel·lícules que tracten sobre les parelles... El film presenta, en un muntatge alternat (ara tan de moda!) la història de quatre parelles de diferents edats i condicions. Unes acaben bé, altres no tant... i al final, un missatge de reconciliació amb la vida.

El dia següent, dels films que a) podria veure i b) que hi havia entrades, vaig optar per *L'Intouchable*, de Benoit Jacquot, un dels treballs en concurs, que ha obtingut el premi Marcello Mastroianni a la millor actriu revelació per a la protagonista d'aquesta avorrida història d'una jove actriu que cerca son pa-

re, un hindú de la casta dels intocables. Ni el viatge a l'Índia, un tòpic ja un poc suat, ni la interpretació de la jove, varen fer que el film me deixàs més que indiferent. Un ritme massa lent per al meu gust, i una història que, de tan banal, no me suggereix altres comentaris. També vaig veure *The Fountain*, de Darren Aronofsky, pel·lícula que té per temàtica la immortalitat, on apareix fins i tot la Reina d'Espanya (?) de l'Edat Mitja (no vos dic res més...) i que va provocar no massa bones reaccions per part de públic i la crítica. És la història d'un científic, interpretat per Hugh Jackman, que cerca desesperadament un remei pel càncer terminal que pateix la seva dona, interpretada per Rachel Weisz, companya del director a la vida real.

"I les festes, què?" Me demanen els meus amics a Palma. Bé, he de dir que, molt de *glamour*... però d'enfora. M'explico. Per entrar a les festes que s'organitzaven amb motiu de l'estrena d'alguna pel·lícula, o les que oferien els promotors de la Mostra, com la casa de cotxes Lancia, havies de tenir una invitació, no gens fàcil d'aconseguir. Els meus amics en tenien, perquè alguns treballaven a mitjans de comunicació, així que fantàstic! Ja me veia fent un *spritz* al costat de Catherine Deneuve. Que innocent! Dins la mateixa festa privada hi havia un espai, privat aquest sí, per als "vips", de manera que, al final, a les festes hi quedàvem els quatre que ens pensàvem recomanats, i que no érem més que periodistes, aspirants a actors, i amics d'amics d'amics d'amics. Un ambient, això sí, molt *in*, sobretot al bar Martini, local que semblava tret de l'anunci de televisió.

El matí següent, tot i no haver dormit gaire, va ser de sessió triple: me vaig assabentar que feien una projecció especial de *Children of Men*, d'Alfonso Cuarón, així que m'aixec prest i me'n vaig a fer cua per les entrades, aquest cop amb més sort. És una història de ciència-ficció, basada en un llibre de P.D. James, ambientada a Londres l'any 2027, moment en què la humanitat ha esdevingut infèrtil. Està protagonitzada per Julianne Moore i Clive Owen, el qual ha de defensar una jove al·lota negra que ha de donar a llum al primer bebè nascut en deu anys. Me va agradar el plantejament de la història, tot i que cap a la meitat el film es converteix en la típica pel·lícula de persecució del jove heroi que pot salvar el món, a qui encalquen els dolents que resorgeixen, com per art de màgia, en situacions de les quals el protagonista en surt il·lès, o gairebé, no saps ben bé com.

Després vaig optar pel film *Dong*, de Jia Zhangke, una pel·lícula de caire documental sobre el pintor realista Xiaodong Liu, a través del qual se'ns mostra el seu procés de treball, els temes que l'inspiren, etc. Una espècie de *Sol del Membrillo* a l'oriental, salvant les distàncies, perquè, mentre el film d'Erica suposa una reflexió profunda sobre el treball d'un pintor i sobre la pintura mateixa, *Dong* es dispersa per altres qüestions com la vida de les persones anònimes que el pintor fa protagonista dels seus quadres. Tot i això, me va cansar el ritme exasperadament lent, que fan que l'hora i mitja de





Roda de premsa de David Lynch, amb Laura Dearn i Justin Theroux.

pel·lícula es faci llarga. Després va resultar que el film guanyador del Lleó d'Or va ser *Sanxia haoren* (*Natura morta*) d'aquest director.

Vaig anar a la roda de premsa de David Lynch, a qui enguany se li atorgava el Lleó d'Or a la seva trajectòria cinematogràfica. Acompanyat pels actors Laura Dearn i Justin Theroux, durant uns tres quarts d'hora va respondre les preguntes d'un nombrós grup de periodistes que, entre d'altres qüestions, li demanaren pel significat del seu darrer film, *Inland Empire* una pel·lícula de tres hores, que suposa un retorn al Lynch més obscur i hermètic, i que no va tenir massa èxit al Festival. Lynch simplement va respondre que no volia dir res....

També vaig veure *Hei yanquan* (*I Don't Want to Sleep Alone*) de Tsai Ming-Liang, coproducció taiwanesa, francesa i austríaca, un altre dels films a concurs. Es tracta d'una pel·lícula que parla sobre la soledat, l'amistat i l'amor, centrant-se en la vida dels immigrants i gent abandonada de Kuala Lumpur. Un ritme lent, que subratlla el fet que estigui filmada en la seva totalitat en llargs plans fixos, quasi tots generals, sense gairebé diàlegs.

A Venècia un dels temes de conversa era el proper festival de cine de Roma, que promogut pel batle de la ciutat Walter Veltroni i pel president de la Fondazione Musica per Roma Goffredo Bettini, se celebrarà per primera vegada el proper mes d'octubre, del 13 al 21. Tot i que es vol donar una imatge de "no passa res, no hi ha competència" des de Venècia els comentaris no eren gaire favorables, criticant sobretot el fet que ara els doblers públics s'hauran de repartir. Un dels punts febles de Venècia són les infraestructures, aspecte en el qual Roma duu avantatge. Al diari *La Repubblica* es podia llegir un article que comentava "és una guerra freda, in-



El Lancia que conduí Gasmann a *Il Sorpasso*.

cruenta, soterrada, però és una guerra (...) El fet és que, com les dates demostren, la proximitat amb Venècia fa inevitable l'alternativa: un director italià o dels Estats Units que vulgui promoure un film ha d'escollir inevitablement entre les dues manifestacions. També el públic. No tots s'ho poden permetre, per temps i doblers". La polèmica està servida.

I tot i que el festival continuava tres dies més, el meu bitllet d'avió me recordava que havia de tornar a Palma. Així que no vaig tenir oportunitat de veure títols suggeridors com *Devil Wears Prada*, una comèdia dirigida per David Frankel, protagonitzada per Meryl Streep, *The Magic Flute*, la darrera de Kenneth Branagh o *Private Fears in Public Places*, d'Alain Resnais, qui es va endur el premi al millor director, entre d'altres. Així que si les vull veure hauré de sortir de sa Roqueta. No puc esperar que la majoria d'aquestes pel·lícules arribin a les nostres avorrides pantalles de cinema, perquè, tot i que Michael Douglas, Annie Lennox o Claudia Schiffer tinguin casa a Mallorca, seguim estant a la cya en molts aspectes, dels quals el cinema n'és només un. ■

# Festival Internacional de cine d'Eivissa i Formentera

Caligula protagonitza la presentació oficial

Toni Roca



Amb la presència i la figura, ampla, generosa, oberta de l'actor britànic John Hurt (Debyshire, Gran Bretanya, 1940) l'interpret principal, entre altres títols d'alçada i potència, de *Caligula*, el Festival Internacional de Eivissa i Formentera (projecte personal dels germans Benlloch i Gail Fear) féu el primer pas endavant per arribar a ser una realitat ferma i absoluta el proper més de maig. Més concretament entre el 29 maig i el 7 de juny, dades triades pels principals responsables. L'acte, beneficiat per l'assistència de notables personalitats de l'Illa i altres arribades de llocs diferents, fins a superar el centenar, es produí al cap i casal de l'anomenada villa de Portmany, un dels cors vitals i neuràlgics del turisme a les Pitiüses i també un dels variats centres d'actuació del festival quan l'any vinent obri al món portes i finestres. Entusiasme contingut, fe i esperança en el futur, desitjos i voluntat de fer saber arribar a bon port (malgrat les possibles i procel·loses aigües que es trobaran al llarg de la navegació) al vaixell cinematogràfic que enlluernarà —i aquest és el propòsit dels seus promotors— les nits, les jornades d'un certamen ara obert a un futur que, com a mínim, es presenta prometedor.

## Un llarg somni pitiús

Poder tenir a l'abast de tothom, i a la vegada, és clar, promocionar turísticament l'Illa, detall no trivial i a considerar, un esdeveniment de caràcter cinematogràfic (i internacional, com es fàcil d'imaginar) fou sempre el desig, llargament meditat, d'alguna de les personalitats més representatives d'Eivissa i per extensió Formentera. Desig i esperança que

bullia al seu interior. Projectar les Illes i a la vegada poder oferir al visitant, però també a l'eivissenc, qualche cosa més que sol, platja i alguna imatge rampant de discoteca habitual, clàssica i tòpica, forma part de l'imaginari de molta gent arrelada a Eivissa. I la prova la tenim anys enrere quan, a iniciativa del promotor cultural, mort l'any 2004, Vicent Ribas, es volgueren portar a terme diversos projectes d'aquesta mena. A les acaballes dels 70 i sota el pretext d'un homenatge al cinema protagonitzat i dirigit per dues figures cabdals del cine, Charles Chaplin i Pier Paolo Pasolini, i sota l'organització del Foment del Turisme d'Eivissa i Formentera, tot aquell espectacle fílmic en si mateix, no deixava de respirar un cert clima i atmosfera de festival cinematogràfic, malgrat que, en la seva essència més pura, no era així exactament. Però foren els primers moviments detectats a Eivissa, l'embrió original i primerenc d'altres esdeveniments de més pes i volada que és desitjada majestuosa i enorme. Caldria esperar uns anys més per captar al vol una oportunitat. Ara, sembla, és arribada l'hora.

## Uns germans voluntariosos

I l'oportunitat de fer realitat un festival arribà, altra vegada de la mà de l'incansable Vicent Ribas i la persistència també del Foment del Turisme, l'any 1988. Dedicat a l'actor cinematogràfic, el certamen disposà de la imatge, protectora i a la vegada utilitzada a l'hora de la promoció, de Roman Polanski. En aquells dies el director de *La semilla del diablo* i *Repsulsió*, mantenia forts lligams amb Eivissa. I els organitzadors i principals promotors del Festival Inter-

nacional del Cine de Actor —aquest era el nom oficial— s'aprofitaren del director i a la vegada, encara que de forma eventual, ocasional, també actor a algunes de les seves pel·lícules. Presència a Eivissa d'actors, actrius i directors, crítics de cine i productors, la majoria d'ells de nacionalitat espanyola, desfilaren, amb una mica de *glamour*, cal dir-ho, per la pasarel·la evissenca. Però el certamen ja a la seva primera edició començà a fer aigües perillosament. Problemes estructurals d'organització, de diners, sortides a capítol de despeses difícils de liquidar, fallida per part de noms comercials, feren que la cosa trontollàs. I els pitjors auguris es confirmaren l'any següent. El festival tancà portes i des de llavors ençà, 1989, el sonni fou arxivat. De moment, és clar.

De tota manera, ara, la realitat podria ser una altra. Una altra ocasió i oportunitat que té cara i ulls, que compta amb un sentit vigorós de l'organització. La qüestió econòmica, els diners en definitiva per finançar un projecte inevitablement car, en opinió dels germans Benlloch, està, en la pràctica, controlada. Finançament que arribaria de mans particulars, empreses comercials privades i també insitucionals. I aquest era l'aire que es podia respirar la nit de la posada en marxa a Sant Antoni de Portmany. Confiança i optimisme, sempre de caràcter reservat que després sempre cal tenir en compte la dura realitat dels fets concrets. Uns fets concrets que arriben, en sentit positiu, en sentit negatiu. Inevitablement. Però, vull insitir, l'optimisme era la nota més evident. Al rotatiu *Ultima Hora* Xavier Benlloch afirmà que el projecte "ara per ara, va molt bé. Es cobreixen els terminis previstos per l'organització. Ara, les institucions s'han de moure amb molta cautela, i és lògic que hagin de reflexionar-hi més. Però tot va bé. Segur que tindrem festival i serà ambicions....".

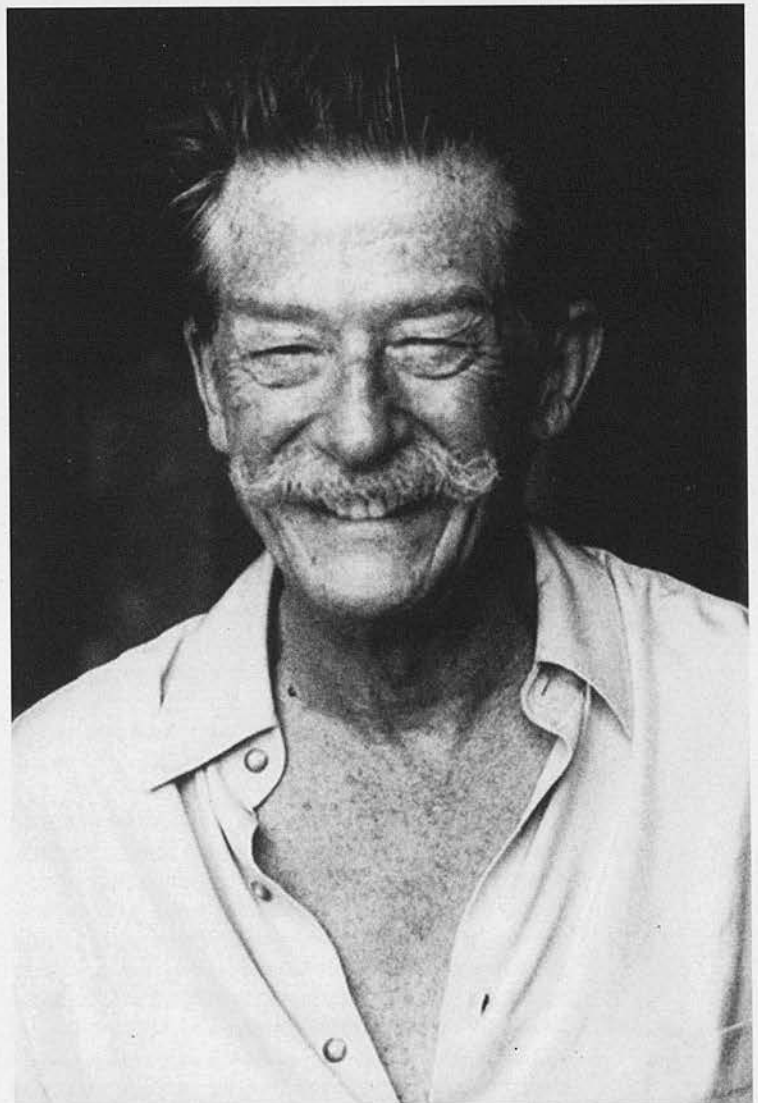
## John Hurt, objectiu principal

Però una de les notes més a destacar al llarg de la nit inagural i que més poder de conovocària despertà fou l'actor John Hurt. L'interpret d'*El hombre elefante*, o *El expreso de medianoche*, i que aviat rodarà sota les ordres d'Álex de la Iglesia, en tot moment actuà com allò que és en relació al festival, de padrí. Hurt centrà l'interès. Tal vegada un dels moments més celebrats fou quan li fou lliurat una escultura que reproduïa el seu cap. Un moment de graciosa emoció. Cal recordar que l'actor és habitual visitant d'Eivissa des de 1967. Ha set testimoni perpetu de l'evolució, canvi i transformació registrades a Eivissa als darrers quaranta anys. Quan li varen preguntar per què va acceptar ser la imatge del festival, no dubtà en declarar a *Diario de Ibiza* que "en primer lloc perquè vaig rebre la proposta. Vaig estar encantat d'acceptar. A més a més, Eivissa és una illa amb la qual tinc molta relació. Probablement és el lloc del món que més ha canviat. A pesar de tot això és un lloc màgic. Aquesta illa es extraordinària, molt maca, atmosfèricament perfecta. Sobre tot, és ella mateixa. És única fins i tot en com-

paració a la resta de les Balears..." Sense dubte un home enamorat i fidel a l'illa d'Eivissa. Sobre el projecte d'aquest festival declararia a *Ultima hora*, "és una idea magnífica el fet que l'illa tingui un festival que connecti amb l'esperit artístic que encara resta a molts indrets d'Eivissa. Si els organitzadors s'hi han embarcat és perquè han vist, han detectat bones possibilitats. Cada festival té els seus senyals d'identitat i una política concreta. El festival haurà de fer-se un forat entre l'oferta...".

Efectivament, una oferta que és dura i és intensa, que és forta i és magnífica. Però la cosa ja està en marxa i l'esperit emprenedor fou l'esperit que més va volar —i volar amb ganes i desitjos— la nit de la presentació clara i oficial del Festival Internacional de Cinema d'Eivissa i Formentera. O, si voleu, Ibiza International Film Festival. En tornarem a parlar (o abans si la cosa es fa evident i necessària), el pròxim 29 de maig del 2007, quan els diversos escenaris on es materialitzarà el festival, Eivissa, Sant Antoni de Portmany, Sant Josep de sa Talaia, Santa Eulària des Riu, Formentera, aixequin tots els telons possibles i probables de la funció. ■

John Hurt.



# Salvador i Alatriste, dues mirades sobre dues històries

Antoni M. Thomas



Salvador.

**A**latriste, la producció més cara del cinema espanyol, espanyolíssim en aquest cas, ara nou escollida per a presentar-se a la selecció prèvia als sempre desitjats premis Oscars d'Hollywood, és la mostra més llampant d'un esforç fracassat en allò que és essencial en el cinema comercial: la manera de narrar. En canvi, *Salvador*, Puig Antich, designada també per a passar la selecció d'aquests mítics premis, és l'evidència del fet que és possible encertar en la producció de films dirigits al gran públic.

Sorpren que un director com Agustín Díaz-Yañez, que firmà una obra tan interessant i tan ben resolta com *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1996), [però també altres no tant, com *Sin noticias de Dios* (2001)], no se'n surti amb aquesta magna producció que no ha escatimat recursos, alguns dels quals insòlits en el cinema espanyol, per contar-nos les tot just interessants aventures d'un madur i desencantat soldat a l'Espanya decadent del segle XVII.

A la postguerra espanyola dels anys quaranta del passat segle, quan privaven els aires d'Imperi i altres bajanades per l'estil, el règim franquista va redescobrir un mediocre dramaturg, Eduardo Marquina, especialitzat en drames històrics que havien estat molt celebrats en els escenaris de principis de segle. Coincidint amb el cinema històric que aleshores produïa Cifesa (*Locura de amor*, *Alba de América*, etc, etc), es va muntar a Madrid i passejar després per províncies, la seva peça teatral, *En*

*Flandes se ha puesto el sol*, sobre la qual segur que en algun moment es va inspirar l'acadèmic Pérez-Reverte per compondre la seva reeixida saga novel·lesca del *Capitán Alatriste*. Perquè un i altre, el desaparegut Marquina i el triomfant Reverte, coincideixen no ja en el decorat de fons sinó en expressar-se en un mateix to de plany per la pèrdua de les suposades grandeses hispàniques al llarg d'un passat que és ja ben antic, tot i que l'acadèmic Reverte ho sàpiga fer, d'acord amb el temps, de manera més subtil i amb la desimboltura pròpia dels contes d'aventures.

Així que podia esperar-se que Agustín Díaz Yañez, director i també guionista d'*Alatriste* (2006), d'alguna manera corregís aquesta tendència cap a la nostàlgia que acusa l'autor literari i aprofités l'ocasió per compondre una mirada decididament crítica i sense concessions sobre aquell període històric tan idealitzat i magnificat en els llibres de text de l'Espanya franquista. Però no, sembla més bé que, tal vegada a causa dels condicionaments comercials, no s'ha proposat del tot tal cosa o, més exactament dit, no l'ha aconseguida del tot.

És cert que en el film queda suprimida per complet la vessant plorinyosa que hi ha en les novel·les de Reverte, substituïda per una visió decididament crítica dels estaments socials de l'època, és a dir, l'Església-Inquisició, l'aristocràcia intrigant i la Monarquia insensible, corrupta i degenerada. És cert que hi ha també la visió permanent d'un poble pla-



ner empobrit i humiliat que arrossega la seva misèria pels carrers o per les tavernes. Però sembla com si tals intencions restessin sotmeses a la necessitat d'elaborar una potent reproducció artística i ornamental que pugui provocar l'admiració i que ens transporti a les galeries que el Museu del Prado té dedicades als genis del segle en qüestió, començant per les galeries del gran Velázquez.

Però bé, no és per aquí que patina el film. Ni per la llicència que es permet de fer-nos creure que els anomenats Tercios de Flandes eren uns esforçats, nobles, valents i traïts soldats, ocultant o més bé ignorant, posats a ser precisos amb la Història, el paper brutalment repressor que exerciren en els territoris flamencs de l'època. Ni tampoc perquè ofereix un desenllaç que, volent ser èpic o grandios, de fet és tòpic i conformista, en basar-se en els mites més reaccionaris sobre la bravesa i el menyspreu a la mort que la tradició mana siguin qualitats que des d'antuvi adornen el soldat espanyol. No és per cap d'aquestes i encara altres febleses que patina el film, perquè, en tot cas, les podem contrapesar amb altres tants encerts, com és ara el retrat sense concessions que fa del cíníc poder de l'Església catòlica, o la descripció acurada de les intrigues de palau que encapçala un convincent Duque de Olivares, o la força visual dels enfrontaments bèl·lics... El film transcorre i navega sense massa rumb a causa de l'errònia o insuficient, tant és, estructura narrativa, o això sembla.

En efecte, tal vegada Díaz-Yañez, experimentat guionista, va voler fugir del sentit comercial que obliga a una narració convencional basada en els vectors exposició-nus-desenllaç, i cercà substituir-la per subblocs narratius o subtrames que derivessin una i altra vegada de l'acció principal. El resultat és, emperò, que el mètode només serveix per allargar innecessàriament la història, fer-la confusa, enterbolida i encara dispersa en algunes de les seves situacions, fins a impedir que l'espectador entri de ple en allò que originàriament no volia ser més que un film d'aventures, de capa i espasa, que diuen.

Part de la culpa cal atribuir-la a l'afany per resumir d'una sola vegada, en un únic film, el munt de lliuraments literaris que ha anat fent l'autor d'origen, decidit a explotar a fons el corn de l'abundància que ha resultat ser la trista figura, el posat i el caràcter del seu inefable capità Alatrisme, personatge sense emocions ni commocions, sense passions, inabastable.

Així i tot la sang, abundosa i fluent en el film, no acaba d'arribar al riu de manera que no es consuma la fallida i podem admirar, bocabadats si volem, una excel·lent fotografia, deguda a Paco Femenia, exprimint les possibilitats de la llum en la composició pictòrica (Velázquez sobretot), o teatralitzant els espais de l'acció nocturna. També, una estètica acurada que sap crear suggestius ambients realistes, tant en les escenes de la vida quotidiana i popular com en les palatines. I a més, una renovada

*Alatrisme.*

força i brillantor en les accions bèl·liques i de violència, vistes de manera brutal, sagnant i despietada, segons manen les regles del bon fer. I encara podem aplaudir la versemblança i el ritme coreogràfic dels inevitables duels, gràcies això al mestre d'armes contractat, Bob Anderson, l'autor de les millors escenes de duel a espasa del cinema nord-americà. O encara l'ús del vestuari, que per una vegada res té de guarda-roba i, molt en canvi, d'estètica realista i de documentació històrica.

Ja es veu, per tant, que *l'Alatriste* de Díaz-Yáñez es mou a força de contrapunts. Cal tenir-los en compte, certament, per no tirar a la paperera aquest gran esforç empresarial de 22 milions d'euros, sorgit d'una feble indústria que només en la comèdia de repetició sembla trobar la seva font inspiradora.

I diferent a tot això és *Salvador*, el film sobre el malaurat lluitador antifranquista Salvador Puig Antich, el darrer pres polític assassinat a garrot vil per la dictadura, l'any 1974. Aquí no cal cercar contrapunts o pros a oposar, perquè és obra que tant si es veu com una venjança amb un passat que és encara recent, com si es contempla com una història basada en fets reals que narra la tràgica rebel·lia d'un jove inconformista, una rebel·lia amb desenllaç colpidor, sigui com sigui, s'aguanta de principi a fi i suposa una obra rodona que maneja amb eficàcia els fils del melodrama.

Un productor, Jaume Roures, cap de la poderosa multinacional televisiva Mediapro, entossudit des de fa anys en recuperar la memòria de tant impac tant història real que parla de por, de sofriments, de brutalitat franquista i de joventut rebel. Un director, Manuel Huerga, autor també de la notable *Antàrtida* (1995) i amb àmplia experiència televisiva. Un guionista, Lluís Arcarazo, que sap elaborar una narració complexa basada en el llibre *Compte enrere* de qui n'és autor



l'ara director de TV3, Francesc Escribano, sobre la vida i mort d'aquell jove militant antifranquista, sobre les circumstàncies de la seva detenció per part de la temible brigada Politico-Social franquista i sobre les escandaloses irregularitats que es produïren en la farsa judicial a què va ser sotmès i condemnat a mort. Un famós cantant, Lluís Llach, autor de la suggeridora música original. Un càsting de bons actors i actrius encapçalats pel magnífic Daniel Brühl, a qui poguérem descobrir no fa massa en l'excel·lent producció alemanya *Good bye, Lenin* (2003). Una conjunció, per tant, de capacitats artístiques, tècniques i empresarials sòlides per compondre en clau de realitat-ficció un producte colpidor.

La història que tots ells contenen ens atrapa per la seva coherència expositiva, ens inquieta a mesura

que es desenvolupa, ens commou i ens copeja en el seu dramatisme. És vàlida pels qui hi eren ahir i pels qui hi són d'avui, les generacions nascudes en la democràcia que poden comprovar aquí i passa a passa, la naturalesa inhumana d'aquella dictadura que tot just coneixen pels llibres de text. No hi ha ni ombra de nostàlgia de lluita en aquest recorregut per un passat tan pròxim encara. Hi ha, en canvi, la voluntat de deixar que la força d'uns fets i unes situacions s'expressin amb tota el poder que pot suposar una veritat vessada en imatges tot i que de vegades es filtri amb la ficció o s'adorni amb el recurs sempre rendible dels sentiments, de les emocions, no per construir un mite, una icona de rebel·lia, sinó per dotar de vida humana una personalitat que ens resulta pròxima.

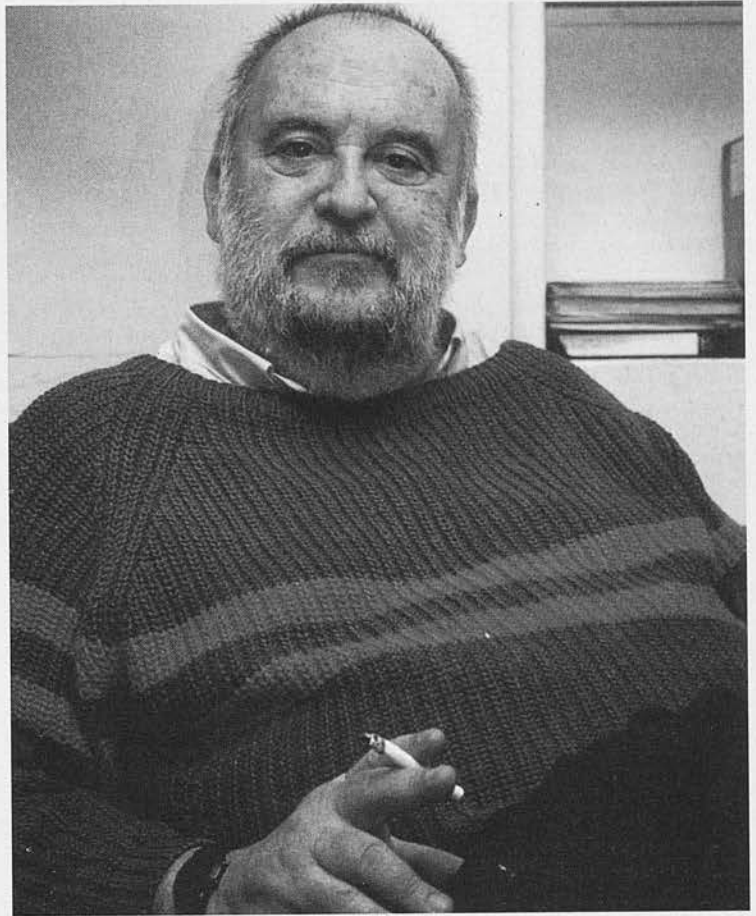
És clar que es paga un preu, el d'evitar caure, més enllà de referències puntuals, en les motivacions polítiques i ideològiques que mogueren al compromís el personatge i els seus companys de lluita boja i desesperada. Però això són altres herbes, seria altre film. ■

## Jordá no era únicament sever

Toni Roca

*"Grup improvisat, magmàtic i canviant; vagó de metre al qual s'hi entrava i se'n sortia en funció de la conveniència de cadascú", segons l'afortunada frase original de Ricardo Muñoz Suay. Aquestes definicions quadren a la perfecció amb l'esperit manifestat pels membres de l'Escola de Barcelona, poc inclinats a deixar-se etiquetar sota la denominació d'origen. No obstant, cal situar des del principi els diferents orígens professionals i artístics dels seus membres o assimilats, era, justament, la professió triada per guanyar-se honradament la vida..."*

Esteve Ribambau/Casimiro Torreiro, *'La Escuela de Barcelona. El cine de la 'gauche divine'*



Joaquín Jordá, (Santa Coloma de Farners, 1935-Barcelona, 2006) una personalitat clara i personal, original i oberta, investigador, no era, com el Dante dels seus singulars, multidisciplinars films, únicament sever. Era perceptible i audaç, irònic amb humor i esperança malgrat tot. Treballador de la imatge però també de la literatura (participà uns anys en feines directives a Tusquets Editores). Ambició i obstinat, de caràcter de vegades una mica estrany, fou, ara i sempre, una inevitable, obligada referència quan de parlar de la denominada Escola de Barcelona es tracta. I també/també a l'hora d'escriure i de meditar a l'entorn del cinema fet al nostre país. No en va, tots ho recordam, fou un dels fundadors a principis dels seixanta i sota un clima de franquisme absolut d'un moviment filmic arriscat. I divertit. Era aquella, i encara la puc recordar a la perfecció, la vaig viure íntimament, una Barcelona prou diferent a l'actual. Restava lògicament molt lluny l'esperit olímpic i la ciutat era, més o menys, un club de jazz i cerveses a la plaça Reial, una sèrie de personatges i revistes, des de la Maruja Torres i la revista *Fotogramas* al Terenci Moix, sense oblidarnos de la família Tusquets i el centre de l'atenció pública i nocturna dividida entre Boccacio/La Cova del

Drac. O la disbauxa del carrer Tuset, posteriorment rebatejat com Tuset Street, que donaria ocasió, quan el moviment d'una esquerra divina es transformà en variable i evolutiva, a la pel·lícula (mediocre, cal dir-ho) del mateix títol interpretada per una Sarita Montiel ja en decadència amb el ressò disminuït d'*El último cuplé*.

Aquesta podria ser la Barcelona d'ara fa quaranta anys i aquest el clima i l'atmosfera cultural, que no política (n'estava prohibida) que respirava la capital catalana quan a l'aire de la inquietud i de la necessària renovació sortien a la llum els noms de cineastes i intèrprets d'una posterior i molt variada creativitat i metamorfosi. Noms i llinatges com Teresa Gimpera, la Romy, Serena Vergano, José María Nunes, Ricardo Bofill, Ricardo Muñoz Suay, Pere Portabella, Carles Durán, Gonzalo Suárez, Vicente Aranda, Jaime Camino, Jorge Grau, Joaquín Jordá, mort fa uns anys... i, lògicament, el personatge que avui centra la nostra atenció, Jacinto Esteva. Un personal, diferent home d'acció, solitari dins l'àmbit de la seva íntima creació i d'una forma molt especial quan va signar amb Joaquín Jordá dos films cabdals dins el moviment cinematogràfic barceloní, *Lejos de los árboles* i *Dante no es únicament severo*, (1961) una cinta que al llarg

Joaquín Jordá.

Dante no es  
únicamente  
severo.



d'una primera visió em deixà desconcertat, enlluernat i en obert fora de joc. Jordá cercava altres camins i adreces. Estigmatitzats, o almenys, una mica, per la influència directa de la *nouvelle vague*, aquell intent de canvi a fons del cinema que fins aquell moment es feia encara, la reacció de tothom davant la pel·lícula citada fou quedar-se astorat. Teories, interpretacions, explicacions de las potents imatges de *Dante no es únicamente severo* foren tema d'actualitat quotidiana dins els cercles filmics de l'època. Es desenvolupava amb dificultats creixents l'any de gràcia de 1967 quan les imatges de *Dante...* foren un colp de talent enorme i de desconcert prou concís. Era el primer colp notable del director, toc d'atenció davant les possibilitats d'un talent evident confirmat anys després quan entre la nota documental, sociològica, de denúncia i d'intenció social es desenvoluparien les seves pel·lícules. "El cine de Jordá està travessat pel continu batallar amb la societat de l'espectacle" -escriu l'escriptora catalana Mercè Ibarz. D'alguna manera Jordá és un situacionista i, com a tal, hereu dels dadà, Duchamp i Buñuel, amb qui l'u-neix una mena de parentiu... Una poètica a sang freda, en brut, indirecta, antiartística, que arrenca d'una forma de vida. Extraterritorial de la família d'altres estructures que no siguin les amistats i el sentit del desordre necessari..."

El millor lògicament estava per arribar i de la curiositat humana per abraçar-ho tot (tot en la mesura d'allò que és possible) remodelar-ho, interpretar-ho des d'un prisma personal però intransferible fou el signe d'una carrera filmica en lluita constant contra malalties que l'atacaven sovint. Foren més de 30 anys actius i fèrtils en tot moment i condició. I d'entre la seva biofilmografia és necessari destacar *El encargo del cazador*(1991), on l'experiment, la trobada visual, la intel·lectualitat d'una història fèrriament controlada esclata per un clima d'emoció continguda en la tras-

cendència d'un ample sentit de l'èpica en veritat admirable. Entre la documentalitat i la història, la cinta, una vegada més en Esteve, fou una sorpresa.

Llavors, i ara, almenys en teoria, la narració era convencional i clàssica, el cinéfil es trobà de cop amb *Un cos al bosc*(1995) (inoblidable de totes totes, amb una original, provocadora Rosy de Palma vestida de guàrdia civil). Aquí Jordá entrava, fins arribar al moll de l'os, a la intimitat de la Catalunya profunda amb el pretext d'una rigorosa investigació policial oberta per un presumpte assassinat. Però l'aldarull a tots els nivells es produiria l'any 1999 al rodar *Mones com la Becky*. El film narrava l'experiment a través d'animals amb el llenguatge de la metàfora i del símbol. A *De nens*(2001) sense especular ni fer fàcils, trivials acusacions a la babalà, de forma gratuïta, toca el sempre delicadíssim tema de la pederàstia. Narra, de forma crua i subjectiva el famós cas del Raval que va remoure i trasbalsà el sentit cívic i humà de tota una ciutadania que assistia perplexa a una sèrie de fets increïbles i el subsegüent procés obert que commogué a nivells particulars i col·lectius. *Vint anys no és res*(2005) retomava el tema de *Numax presenta*(1980) que narrava la vaga feta per els treballadors de l'empresa Numax. Ara, al cap dels temps, es retroba amb aquells antics lluitadors que feien balanç del temps passat. Una vegada més, el documental i la crònica social. *Literatures de l'exili*(2005) i *Més enllà del mirall*(2006) tanca una admirable trajectòria cinematogràfica. El director Marc Recha féu una perfecta definició de l'autor de *Maria Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts*(1968). "Jordá creava escola de vida. Fou un insubmís, un irreverent, un irònic impertinent i sobre tot, fou un home lliure. Per això els jòvens cineastes el tenen com a mestre...". Com a model. Un acte de total justícia. Un gran director. ■



## Salvador: una pel·lícula necessària

Joan Bover

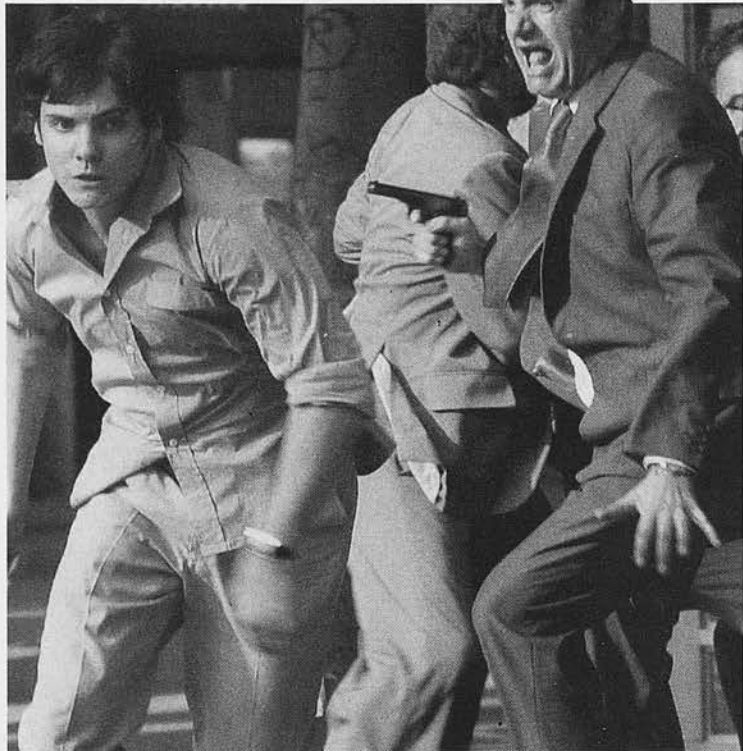
**S**alvador (Manuel Hueriga, 2005) ha arribat a la cartellera per interrompre la placidesa cinematogràfica, per molestar-nos amb el record, per enfrontar-nos-hi, però sobretot, per endinsar-se dins el moll de l'os per arribar al punt exacte on totes les ideologies es fonen: l'emoció. D'aquí el títol, tan senzill com obert a interpretacions: ¿vol remarcar que, més enllà del símbol polític en què es va transformar, aquesta és la història d'una persona? ¿Hem d'entendre el nom com una metàfora? ¿Fa referència als seus ideals revolucionaris?

La pel·lícula, seguint l'estructura *in media res*, es divideix en dues parts ben diferenciades, però unificades per uns trets d'estil força connotatius. La fotografia n'és el principal; una fotografia (digital) de David Omedes dura, cremada, contrastada i grisosa com l'època, implacable en els primers plans. La primera part desplega tota una sèrie de recursos extrems del llenguatge publicitari televisiu, en una opció estilística si més no sorprenent en tractar-se d'una pel·lícula política: muntatge sincopat, semifosos en blanc, sobreimpressions, rètols animats, zooms, textures documentals acompanyades de rock simfònic... En alguns moments, aquests recursos s'ensamblen bé i donen lloc a seqüències rodones;

és el cas d'una de les converses d'en Salvador, pausada a la perfecció seguint el ritme de la música de vals de Lluís Llach. La bombeta que s'encén "il·luminant" els records és un altre bon exemple de l'elegància semàntica del llenguatge de Hueriga. En canvi, en altres ocasions, les influències innegables de la publicitat i un cert tipus de cinema deutor de Tarantino vulgaritzen algunes seqüències d'acció. En conjunt, però, el balanç és positiu. L'estil triat serveix de subterfugi contra la feixugor i alhora resulta un mitjà divulgatiu, en una clara voluntat d'arribar al màxim públic possible i no quedar-se dins el gueto d'intel·lectuals d'esquerra. Per altra banda, és ben saludable que Hueriga i el seu guionista, Lluís Arcarazo, contemplin amb unes gotes d'escepticisme i unes altres d'indulgència les corregudes d'uns grups marxistes i anarquistes utòpics, caòtics i sovint molt mal organitzats.

L'estil, per massa obvi, per ventura no satisfarà alguns gurmets cinematogràfics, però és que Hueriga no va per aquí. Ell s'ha proposat de fer un cinema polític que no sigui ni avorrit, ni hermètic ni pamfletari. I, en línies generals, ho aconsegueix de forma més que notable. És cert que, amb determinats recursos, voreja el perill de trivialitzar el



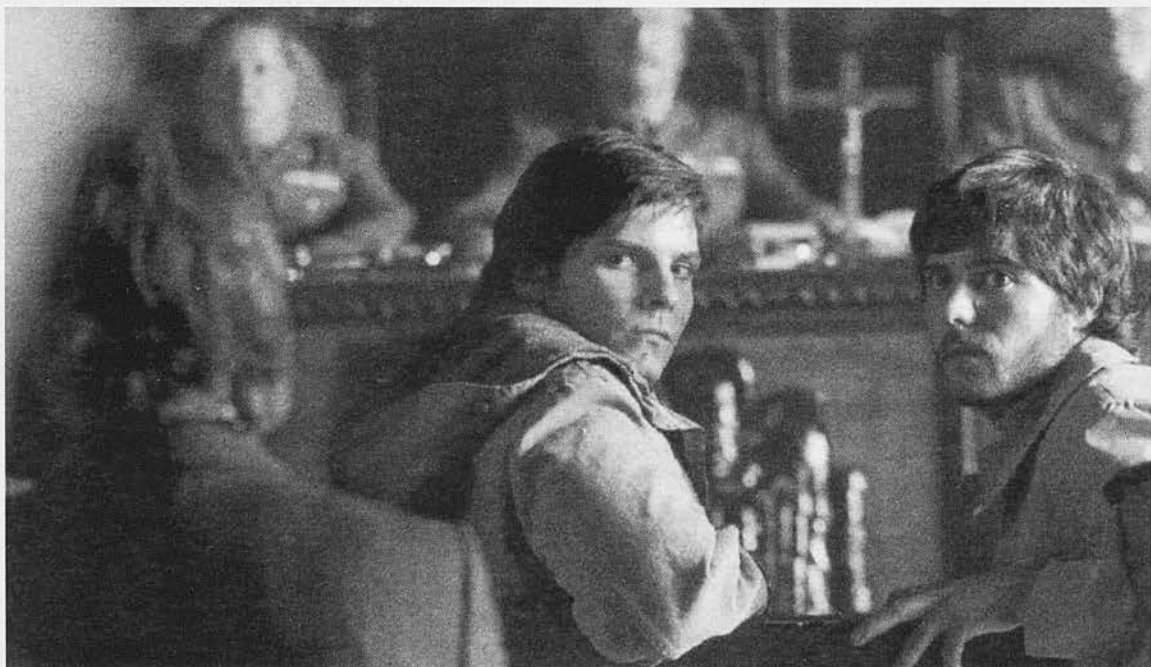


contingut, però un guió força complet i documentat i unes interpretacions impecables (molt especialment Daniel Brühl, Leonardo Sbaraglia i Leonor Watling) salven sempre el resultat final. Encara més: és l'estil el que acaba unificant les dues parts de la cinta. El pla picat i progressivament sobreexposat sobre els manifestants que fugen de la càrrega policial esdevé, en qüestió de segons, altament simbòlic. Molt més tard, tindrà el seu correlat en el mateix tractament que reb la germana petita, na Merçona, quan corre cap a la presó on acaben d'executar en Salvador. Cada espectador haurà de decidir si el pla final, el de la

pluja que xopa desenes de roses sobre l'asfalt, cau o no en l'esteticisme, però el que em sembla poc discutible és la seva coherència amb l'essència expressiva usada tant a la primera com a la segona part.

Aquesta segona part, més introspectiva i menys narrativa, alenteix una mica el ritme i dosifica molt més els recursos retòrics. El resultat és indubtablement superior. La contenció afavoreix el clima i, sobretot, l'efecte que vol provocar a l'espectador. El flirteig amb la televisió d'alguns moments puntuals de la primera part contrasten tremendament amb la gravetat i la serenor amb què Huerga roda tot el tram final fins a l'execució. Un exemple clau seria l'auster pla general frontal que acompanya en Salvador i els seus guardians enmig d'un silenci aclaparador. En els darrers minuts, el muntatge obsessiu i desassossegador, la versió orquestral d'"I si canto trist" i un pla circular etern i escrutador s'alien a la perfecció per culminar amb la ja esmentada imatge final de les roses. Una darrera mitja hora dura, colpidora, aspra, que sap provocar l'emoció defugint qualsevol mostra de sensibleria.

Més enllà de les formes utilitzades, crec que *Salvador* arriba en un molt bon moment. Evidentment, si vos preocupen més els problemes de les dones castellanes vestides com madones italianes que canten tangos argentins en versió flamenca, aquesta no és la vostra pel·lícula. Però en un moment en què el menfotisme s'està apropiant de sectors cada vegada més amplis de la població, ens calen més films com aquest. Cal remoure consciències i parlar clar. Cal prendre partit i proclamar-ho ben alt, "sense por", com diria el mateix Puig Antich. Cal, lamentablement, retornar al grau de compromís del final de la dictadura. Però cal, també, que neixin flors (¿roses?) a cada instant. De tot plegat ens parla aquesta cinta. I per tot això *Salvador* és, avui, una pel·lícula necessària. ■



## Crònica de cine

### Algunes estrenes de l'estiu

Marí Martorell

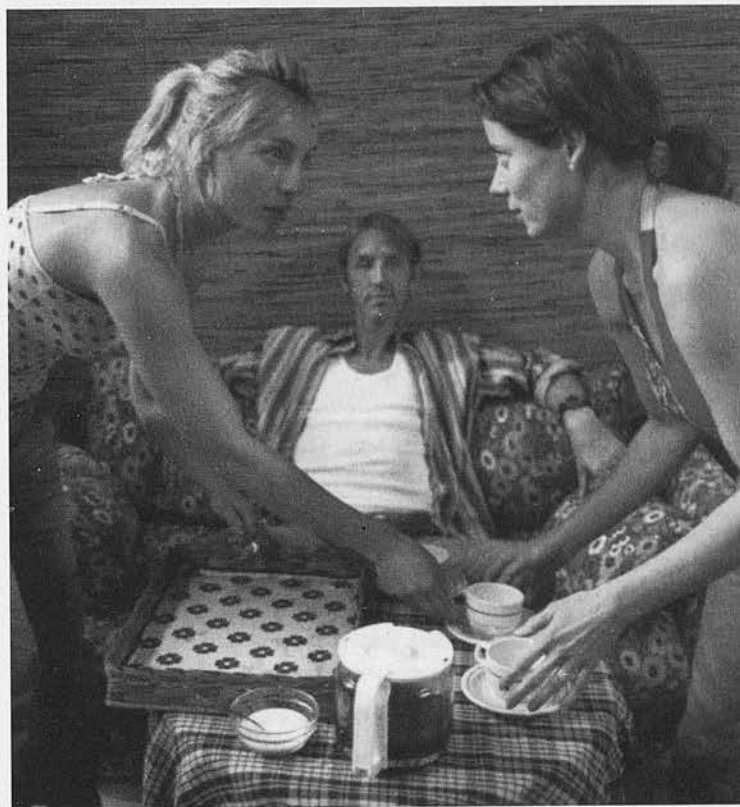
L'estiu del 2006 s'ha diferenciat de les mateixes temporades anteriors perquè han coincidit a les sales més pel·lícules interessants que en anys anteriors. Esperem, doncs, que aquesta tònica també sigui present l'estiu que ve i següents.

Les dues pel·lícules que han excel·lit són considerades per la major part de públic com "de gènere de terror", en el sentit més pejoratiu del terme: *The Hill Have Eyes* (*Las colinas tienen ojos*) d'Alexandre Aja, i *Silent Hill*, de Christophe Gans. La primera és la revisió de la pel·lícula homònima dirigida el 1977 i la segona és la versió d'un dels videojocs més cinematogràfics creats a hores d'ara. El fet de poder-les encasellar en un gènere concret i haver-se estrenat en temporada d'estiu segurament els ha restat possibilitats de visionar-les així com toca. *The Hill Have Eyes* té la virtut de superar la versió original i, darrere una excel·lent pel·lícula de terror, hi ha una lectura contra l'imperialisme nord-americà (què és, sinó, la broma d'usar una bandereta dels Estats Units com a arma de guerra?) que li dona un aire fresc i interessant. D'altra banda, *Silent Hill* no té l'esperit transgressor de l'anterior, però sí que sap recrear situacions i ambients terrorífics allunyats dels models asiàtics omnipresents en aquestes produccions avui dia i que s'acosten molt més a l'estil del David Fincher d'*Alien³* o *Se7en*. Curiosament, comparteixen també el nexe comú d'haver estat dirigides per dos realitzadors francesos: som una altra vegada davant un Hollywood que torna atreure els directors com ja ha passat en tres o quatre èpoques diferents?

S'ha de remarcar també *Lord of War* (*El señor de la guerra*), del poc prolífic director Andrew Niccol, una producció que parla del tràfic d'armes i les implicacions morals i familiars que li suposa aquest negoci a Yuri Orlov (Nicolas Cage), magnat gràcies a aquest negoci. També s'ha estrenat *Superman Returns*, que, tot i ser una pel·lícula molt menor de Bryan Singer, supera amb escreix les versions anteriors, fins i tot les dirigides per Richard Donner. També de Hollywood han arribat les entretingudes *The Da Vinci Code* (Ron Howard); *Cars* (John Lasseter i Joe Ranft), malgrat que pot considerar-se l'obra menys aconseguida de la productora Pixar, i *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* (Gore Verbinski), superior en guió a la primera part, estrenada ja fa tres anys.

De cinema asiàtic, la veritat és que tan sol ha arribat la pel·lícula de terror *Shutter*, dels realitzadors tailandesos Banjong Pisanthanakun i Parkpoom Wongpoom, amb un final corprenedor, però que en cap cas no aporta cap innovació en aquests tipus de produccions.

Quant a les aportacions europees, també la presència ha estat escassa i concentrada en dues pel·lícules de procedència alemanya: *Kebab Con-*



*nection* (Sinan Akkus i Anno Saul) i la deliciosa i tragicòmica *Sommer vorm Balkon* (*Verano en Berlín*), d'Andreas Dresen. La primera és una comèdia simpàtica que, amb l'excusa de parlar sobre les tribulacions d'un jove de procedència turca per dur endavant la seva passió pel cinema, presenta com a temàtica principal la superació dels enfrontaments seculars entre turcs i grecs, que continuen encara presents. La pel·lícula d'Andreas Dresen és un retrat de la forma d'afrontar l'amor cap als homes que tenen dues amigues en una ciutat allunyada dels tòpics i que el director sap fer propera a tot tipus d'espectador.

*Verano en Berlín.*

*La joven del agua.*



Respecte del cinema espanyol, una de freda i una de calenta. El primer cas és el de *La educación de las hadas*, pel·lícula fallida d'un José Luis Cueda que desaprofita totalment un bon punt de partida. A més, l'acció se situa en una Catalunya rural en què, incomprendiblement, no se sent cap paraula en català, però bé, si encara aquesta fos l'única cosa en contra: la direcció d'actors hi manca; un guió que avança sense gens de traça; un infant que, sense que sigui justificat, és presentat com un repel·lent... Afortunadament també es va estrenar *Tu vida en 65'*, de la directora Maria Ripoll, amb guió basat en un text teatral d'Albert Espinosa: un malentès provoca que tres joves creguin que ha mort un antic company d'institut i la situació deriva cap uns camins insospitats, però mostrats amb encert per la realitzadora.

### *Breakfast on Pluto* (Desayuno en Plutón)

La darrera pel·lícula del director Neil Jordan constitueix una visió molt interessant —i poc explotada al món del cinema (excepte, potser, *The Crying Game* (*Juego de lágrimas*) també del mateix director)— del conflicte terrorista irlandès, ja que el protagonista és un transvestit que, malgrat no mostrar-se gens interessat en qüestions polítiques, es relaciona, per motius d'amistat o sentimentals, amb gent implicada en l'IRA.

Amb un estil que recorda en positiu *Velvet Goldmine* de Todd Haynes, Neil Jordan mostra amb molt bona habilitat el paral·lelisme que s'estableix entre la vida del/de la protagonista Patrick "Kitten" Braden (una interpretació molt creïble i excel·lent de Cillian Murphy), fill bord d'un capellà catòlic i la seva criada, i les vicissituds polítiques del terrorisme irlandès dels anys seixanta i setanta. En contra, hi ha el fet que tan sols es va estrenar a una sala de Mallorca, per la qual cosa va estar poc temps en pantalla i només en versió doblada.

Si abans he esmentat *Velvet Goldmine* és pel motiu que *Breakfast on Pluto* disposa també d'una banda sonora que recull amb molta cura una selecció de la música pop d'aquell temps, un valor afegit a una pel·lícula que mereix ser visionada per aquells que es mostren interessats per un tipus de cinema, si no iconoclasta, més aviat provocador.

### *Lady in the Water* (La joven del agua)

Pel·lícula incompresa de M. Night Shyamalan? Pels comentaris que se n'han sentit, sembla que sí. Potser gran part del públic anava a veure "una altra pel·lícula" d'aquest director, amb sorpresa final inclosa, però la veritat és que el director deixa de banda una cloenda colpidora per endinsar-se en un altre tipus de discurs, més subtil i, per tant, menys a l'abast que el que desenvolupava en obres anteriors.

*Lady in the Water* és l'aposta més personal de Shyamalan (així també s'entén que com a actor es reservi un paper bastant important) i bascula entre la reflexió metalingüística sobre el cinema i la vigència actual dels contes de fades. El primer punt és el més obvi, però a la vegada el desenvolupat amb poca gràcia (per exemple, la figura del crític de cinema i teatre, amb la broma massa fàcil de fer un discurs sobre els gèneres cinematogràfics just abans de ser atacat per un monstre). Ara bé, em va sorprendre gratament com tracta el segon, perquè el que fa el director és mostrar a l'espectador com es narraria un conte de fades en l'època actual i si això el faria creïble o no. D'aquesta manera, substitueix el castell per una comunitat de veïns; les herbes i estris de cuina antics, però contemporanis a les narracions antigues, per capses de cereals i mots encreuats; els guerrers per fumadors de haixix; el llac per una piscina, etc. Per tant, si Shyamalan hagués contat la mateixa història en una pel·lícula "d'època", no hauria estat tan criticada, però no és això el que volia aconseguir el director i, a parer meu, se'n surt prou bé.

La meua recomanació és que aquesta obra es vegi sense prejudicis i tampoc sense esperar una típica pel·lícula amb final sorprenent, per poder deixar-se seduir per un conte màgic en l'època del corrent elèctric i Internet.

### *Grizzly Man*

En línia amb la pel·lícula anterior, Werner Herzog presenta un documental que, al cap i a la fi, no ho és tant i en qüestiona els límits. En principi, *Grizzly Man* és la narració dels darrers dies de vida de Timothy Treadwell, un activista a favor del óssos que, paradoxalment, va morir el 6 d'octubre del 2003 atacat per un d'aquests animals.

Herzog agafa les gravacions en vídeo que feia Timothy Treadwell dels óssos i hi intercala declaracions de persones que el coneixien, però en alguns

*Grizzly Man.*



moments les munta com si volgués rebatre les idees que el "protagonista" tenia i, fins i tot, hi ha dos moments en què el realitzador (que posa la veu en off al documental) deixa de banda el discurs objectiu i fa unes afirmacions que contradiuen clarament el que exposava Treadwell als enregistraments i, en aquest punt, l'espectador pot sentir-se estranyat, perquè una de les regles d'or —el narrador no ha de donar el seu punt de vista sobre allò que narra— del documental és esqueixat completament.

Què és, així, *Grizzly Man*? Un documental, un "pseudodocumental"? Herzog no en dóna la resposta, però, en tot cas, ja ha fet bé d'obrir un dubte sobre què és l'objectivitat en tot discurs literari i fílmic.

## Miami Vice (Corrupció en Miami)

La darrera pel·lícula dirigida fins aleshores per Michael Mann es basa lleugerament en la sèrie televisiva homònima dels anys vuitanta i en la qual va participar com a productor i en va crear la concepció general. He dit que s'hi basa lleugerament i que no n'és la versió cinematogràfica perquè, a part dels noms dels personatges, les professions que tenen i la localització a Miami, no hi ha a penes cap altra nexa en comú, en tot cas alguns moments de la banda sonora que en recorden alguns passatges.

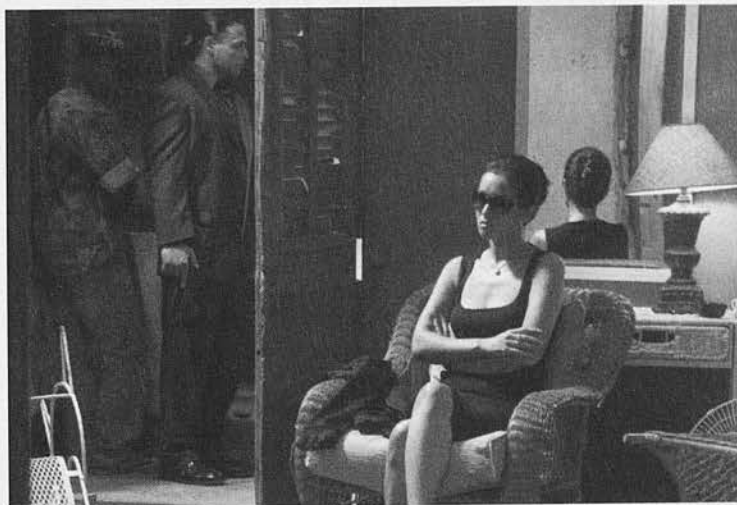
El director, per contra, continua la línia que va començar fa dos anys amb *Collateral*: realització en vídeo digital (molt més aconseguida abans que no pas ara); localitzacions nocturnes urbanes; i un ús del format panoràmic molt ben aconseguit (molt destacable sobretot en les escenes inicials que passen a la discoteca). No obstant això, s'hi ha de posar en contra una història d'amor previsible entre Sonny Crockett (Colin Farrell) i Isabella (Gong Li, en una primera aventura al cinema nord-americà que sembla que li ve gran) i una trama policíaca que vol ser confusa però que no està resolta gaire bé.

Els nostàlgics de la sèrie segurament no en sortiran satisfets i els admiradors de Michael Mann segurament se'n duran una sensació agredolça, perquè segurament hauria pogut treure més profit d'uns personatges i unes situacions que donaven més joc que l'aconseguit.

## The Wind That Shakes the Barley (El viento que agita la cebada)

Una altra pel·lícula de Ken Loach, per bé i per mal, tot i que en aquest cas, el balanç és més positiu que, per exemple, el que va aconseguir amb *Land and Freedom* (*Tierra y libertad*) fa gairebé dotze anys.

*The Wind...* conta des de la creació de l'IRA fins al començament de la guerra civil que es va produir entre els partidaris del tractat aconseguit per Michael Collins, pel qual es donava a Irlanda un esta-

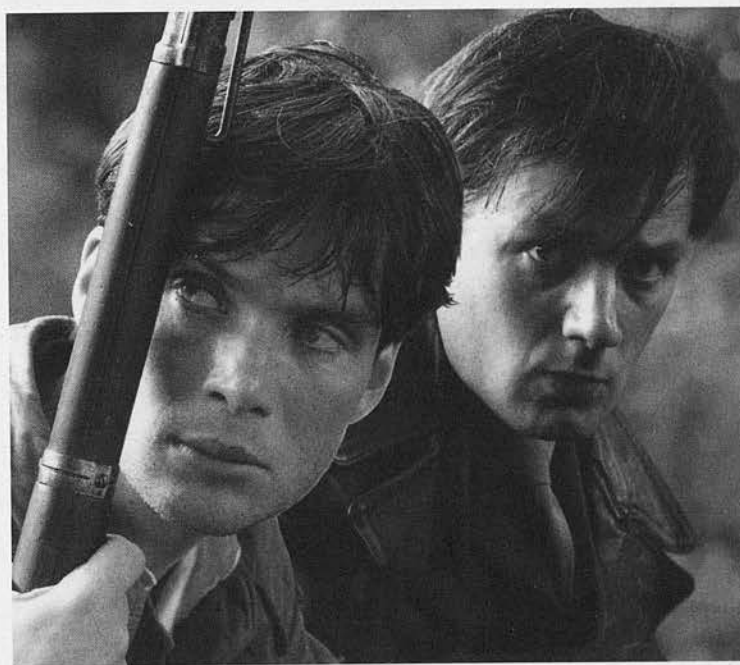


Miami Vice.

tus d'estat lliure annexionat, i els defensors de la creació d'una república sobirana i independent. Ambdues postures, amb conseqüències funestes per a les dues parts, són defensades per dos germans: Teddy (Padraic Delaney), al costat de Michael Collins, i Damien O'Donovan (Cillian Murphy), partidari de la república lliure.

Loach és expeditiu a l'hora de mostrar la repressió britànica per fer callar els independentistes, fet pel qual ha estat criticat pel sector anglès més reaccionari, però sembla que no hi afegeix res a allò que va passar fa només vuitanta anys escassos. Des del punt de vista cinematogràfic, és una de les millors pel·lícules d'un director que a altres produccions es deixa dur pel missatge i en descuida la realització, un fet negatiu que reapareix en alguns moments (l'escena del judici, la discussió entre les diferents seccions de l'IRA) en què un excés de didacticisme treu fluidesa a la narració però que, afortunadament, no en descompensen el resultat final. ■

El viento que agita la cebada.



# Miami Vice i la buidor significativa

Pere Antoni Pons

L'espectador de *Miami Vice*, de Michael Mann, sap que no es troba davant d'una gran pel·lícula. Més aviat, és possible que si li demanessin de despatxar-la amb un judici valoratiu ràpid i contundent, en un primer moment diria que és un exemple de les mancances que presenta una gran majoria del cine actual. Aquestes mancances es podrien resumir en una de sola, que ha estat apuntada prou sovint: l'exagerat desnivell que hi ha, en moltes pel·lícules actuals, entre la qualitat dels seus aspectes més estrictament audiovisuals (que van des de la fotografia i el muntatge fins a l'encaix entre imatge i banda sonora, passant per l'ambientació i la personalitat física dels actors) i la pobresa miserable dels seus aspectes verbals i narratius —que no són el mateix: uns *diuen* i els altres *conten*. És una pobresa primordial, a més, perquè no tan sols afecta les qüestions clàssiques del guió —a l'argument, que sol ser desgavellat o anèmic, o al dibuix caracteriològic dels personatges, pla o estereotipat—, sinó també i sobretot la força nuclear de l'obra, d'on surt l'expressió del seu sentit moral, intel·lectual i emocional. Són obres, en definitiva, que mostren molt però no expressen res.

I, tanmateix, hi ha alguna cosa que falla, si s'aprofundeix en la pel·lícula, en el judici ràpid i contundent que l'espectador pugui fer sobre *Miami Vice*. Perquè, si bé és cert que, a primera vista, podria servir com a exemple d'un determinat cine actual mediocre, també ho és que té l'estranya peculiaritat de convertir el pecat comú i general en virtut pròpia i excepcional, i de fer que, allò que en primera instància no pot ser considerat sinó com un defecte innegable (l'esquifidesa del guió), a la fi acabi resultant, no només l'encert màxim de la pel·lícula i, per tant, el que fa que sigui un producte artísticament digne, sinó també el que en fonamenta i n'expressa el significat global. És a dir: com tantes altres pel·lícules, *Miami Vice* també mostra molt i tampoc no expressa res. Aquesta buidor expressiva, però, en el seu cas és deliberada, i perfectament eloqüent.

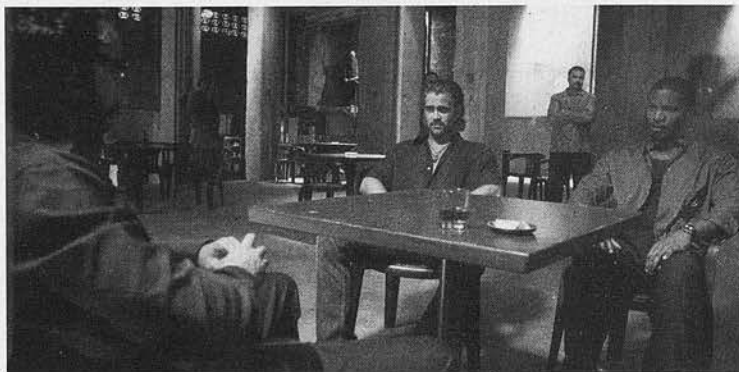
*Miami Vice* relata les peripècies, sofisticades, arriscades i violentes, de dos detectius de l'FBI (interpretats amb convicció xulesca per un Colin Fa-

rell i un Jamie Foxx encantadorament implacables) que s'han de fer passar per traficants de droga a fi de detenir un capo del càrtel colombià, asèpticament interpretat per un improcedent o molt desubicat Luis Tosar. El món per on es mouen els policies protagonistes és, evidentment, el Miami actual, una ciutat emblemàtica de l'Amèrica més adinerada, frívola i extravagant, la qual, sota la seva superfície d'hedonismes frenètics i luxosos, amaga un doble fons replè de sordidesa, crims, mentida i perill. Per tal d'emfatitzar aquest doble fons, a més, el Miami cinematogràfic que predomina en la pel·lícula de Mann és el menys topificat de tots els Miamis possibles; és a dir, no és la ciutat plena de platges on s'amunteguen els cossos bronzejats, ni la ciutat en la qual la claror festiva i el bullici general sembla que tot ho purifiquen i de tot en relativitzen la teòrica importància, sinó el Miami més nocturn i desolat, més portuari i inhòspit.

És entremig d'aquest panorama, doncs, al qual s'han d'afegir unes breus escapades cap a escenaris cubans i colombians, que l'argument, primíssim i mil vegades vist, es va desenvolupant. Amb un sol traç, es podria resumir així: els policies es veuen embolicats en un assumpte tèrbol, els alts comandaments els ordenen que es facin passar per narcotraficants a fi de resoldre'l, ells realitzen els primers tempteigs, dubten si reeixiran en l'engany, els narcos vertaders els posen a prova, ells mantenen la calma, el capo Tosar acaba picant l'ham, l'operació tira endavant, Farrell s'enamora de qui no toca, la cosa es complica una mica més (però no gaire) i, a la fi, hi ha un esclat de violència catàrtica, un tiroteig en el qual només moren alguns narcotraficants subalterns i que, sobretot, serveix per deixar clar que tot continuarà igual: els policies amb la seva feina brutal i necessària, i els capos amb les seves maniobres delictives, tots esquitxats ben sovint per litres i litres de sang habitual...

Doncs bé, aquest argument tan banal, que a més és presentat sense cap afany de rectificació o dissimulació, diu més sobre el món moral quotidià dels policies protagonistes que qualsevol trama original i tortuosa que cap guionista es pogués inventar; un món moral que els obliga —com un sarcasme— a estar conformes amb la brutalitat, la violència i el desastre, mentre al seu voltant tot és presa d'una disbaixa despreocupada, que no es veu però s'endeuina. Com que amb el simple argument no n'hi ha prou per expressar tot això, però, Mann en reforça la futilitat esquerra amb el seu estil tan personal, en què unes escenes espectaculars i trepidants són contrapuntades pel laconisme i la fredor inamovibles de les interpretacions i les imatges, gravades en digital.

Així, Michael Mann aconsegueix que la manca d'expressió del principi, a la fi s'acabi convertint en l'expressió d'una buidor total i significativa. ■



# El darrer estiu que vaig passar amb Gwyllyn S. Newton

Josep J. Rosselló

Ha esdevingut ja un tòpic literarioperiodístic aquell que davant la mort d'un personatge públic ens fa reaccionar, molt sovint, escrivint que ens pensàvem que ja era mort feia molt temps. És la conseqüència, no sempre justa ni lògica, del silenci d'algunes d'aquestes persones: ja sigui un silenci volgut o forçat per les circumstàncies o el màrqueting. No és tanmateix el cas de Gwyllyn Samuel Newton Ford (Quebec, 1916-Los Angeles, 2006). No és el cas, deia, si més no per a un servidor que m'he passat un bon grapat d'horabaixes d'aquest estiu tot just acabat cavalcant amb Glenn Ford. El que sí és cert és que, com s'acostuma a dir quan desapareix un actor del Hollywood clàssic, n'era un dels darrers.

El traspàs de Glenn Ford ha servit, sobretot, per recuperar la imatge de Johnny Farrel i la mítica galtada que li va etzibar a Rita Gilda Hayworth. A un servidor no l'interessa especialment el film de Charles Vidor, potser perquè m'agafà generacionalment molt llunyà. De fet, aquell melodrama negre —que sí que va restar, ben segur, gravat en el subconscient col·lectiu d'una anterior generació—... a mi em retrotreu a la meua primera adolescència, amarada dels papers que anava trobant a ca nostra. Mon pare, sempre, des de ben jove, va ser aficionat a les arts escèniques i es va dedicar, com a tal aficionat, a representacions teatrals, de sarsuela, d'òpera... I el cinema no li podia resultar aliè. Així, jo vaig poder gaudir de nombroses publicacions dels anys quaranta i cinquanta, sobretot revistes de divulgació cinematogràfica pensades per a un públic juvenil, que em feren coneixedor de moltíssimes pel·lícules que trigaria anys a poder veure realment. I a un bon grapat de programes de mà de les estrenes a les sales de Palma, totes plenes de coloraines..., que no sé del cert si mon pare les col·leccionava però, en qualsevol cas, n'havia arribat a arreplegar un munt. Fou la primera estampa, la primera imatge que vaig veure de la parella Hayworth-Ford. No record si fou aleshores, o potser uns anys després per allò de preservar la innocència dels infants, que el meu progenitor m'explicava l'efecte que va produir l'estrena de *Gilda*, la bufetada, el "Put the Blame on Mame" i tot allò.

Per aquell temps, emperò, jo ja havia decidit que el cinema era bàsicament acció: Erroll Flynn fent de corsari o de cavaller croat, les pel·lis de romans... I el western. Caldria suposar que era un xarmpió infantil, però el pas dels anys i havent sobreviscut miraculosament als suposats antidots a còpia de pasolini, bergman, chabrol, eisestein, buñuel, saura... i d'altres antivirius, no m'han guarit d'aquesta malaltia crònica.

Els herois eren John Wayne, James Stewart, Gary Cooper, en un altre nivell també Randolph Scott o Alan Ladd, més recentment Clint Eastwood, i tants d'altres que no van poder resistir-se a pujar

al cavall i portar les pistoleres: Richard Widmark, Kirk Douglas, Gregory Peck, Stewart Granger, Henry Fonda, Charlton Heston... Però el cowboy era Glenn Ford.

Aquest estiu m'he passat molts i molts horabaixes cavalcant amb Glenn Ford. És ben cert que l'he vist amb l'uniforme de la Cavalleria, irreconeixible gairebé com a oficial a *The Man from Colorado*, però l'actor que, com ell mateix repetia, només sabia interpretar-se a si mateix, sempre serà el vaquer solitari, amb aspecte dur i rerefons bonhomíus; el Jubal Troop que es veurà obligat a matar en defensa pròpia el seu benefactor, Shep Horgan (Ernest Borgnine), embolicats en les males arts de Valerie French i les enveges de Rod Steiger (Pinkie); el John Stroud que, obligat per ordres superiors acabarà essent considerat desertor del Álamo (*The Man from the Alamo*, 1953); el ramader Tom Reece, que ha de carregar amb un comptable d'hotel, Frank Harris (Jack Lemmon), que vol ser, fort i no et moguis, Cowboy (Delmer Daves, 1958); l'aventurer Yancey Cravat, que vol deixar de banda el seu pasat en els nous territoris d'Oklahoma (*Cimarron*, Anthony Mann, 1960).

Glenn Ford sempre serà, per descomptat, el Farrel de *Gilda*, o el Dave Conway de *Pocketfull of Miracles*, o el pare terrícol de *Superman* si voleu... Però alguns tenim el convenciment que, any rere any, estiu rere estiu —sembla que és l'estació televisiva del western—, tornarem a recórrer els territoris de l'oest llunyà amb el senyor Gwyllyn Newton. ■



# Glenn Ford. 1 de maig de 1916 - 30 d'agost de 2006

Xavier Jimenéz



Gilda.

Possiblement, l'escena de la bufetada a *Gilda* (Charles Widor, 1946) el perseguirà eternament, i planejarà a mode d'ícona sobre la seva imatge personal i filmografia en general, però Glenn Ford serà sempre recordat per molt més que un personatge anomenat Johnny Farrell; va ser un dels actors estrella a Hollywood durant 15 anys —entre 1945 i 1960—, i va desenvolupar una carrera professional a l'abast de pocs intèrprets de la seva època.

En relació a l'aspecte generacional, hem de destacar que la figura de Glenn Ford va quedar emmarcada dins d'un històric grup d'actors, actrius i directors, nascuts entre 1915 i 1920, que es varen convertir amb el pas del temps en elements fonamentals per al desenvolupament de la història del cinema nord-americà d'aquella etapa, i del qual formaven part des de Kirk Douglas a Rita Hayworth, Anthony Quinn, Montgomery Clift, Gregory Peck, Yul Brynner, Sterling Hayden, William Holden, Walter Matthau, Orson Welles o el director Budd Boeticher.

Era un grup divergent, i especialment heterogeni en relació a les seves arrels estrangeres<sup>1</sup>, però que va actuar com a perfecte relleu de la primera gran generació del primer i gran *star system*<sup>2</sup> de Hollywo-

od, on podem englobar els mítics John Wayne, James Stewart, Katherine Hepburn, Cary Grant, Bette Davis, Humphrey Bogart o Barbara Stanwick; a més, el grup de Glenn Ford, va facilitar l'arribada i adaptació d'un altre grup d'actors, situats entre el 1924 i el 1925, i que varen assolir l'estrellat absolut especialment a mitjans dels cinquanta i seixanta com Marlon Brando, Paul Newman, Richard Burton, Charlton Heston, Jack Lemmon o Tony Curtis.

El panorama que es dibuixava per aconseguir una oportunitat i introduir-se al mercat cinematogràfic semblava força complicat, però Glenn Ford va esperar el seu moment, que finalment li arribaria a l'edat de 30 anys; encara que el camí per arribar fins a *Gilda*, no va ser precisament un passadís sense obstacles...

D'origen canadenc —va néixer a Sainte-Christine, una localitat del Quebec al Canadà a l'any 1916—, Glenn Ford es va instal·lar als EUA al 1924 a causa dels negocis que regentava el seu pare, relacionats amb empreses del sector ferroviari (Canadian Pacific Railroad). Durant el seu pas pel col·legi i l'institut a Santa Mònica —Califòrnia—, comença a interessar-se pel món de la interpretació i decideix enfocar el seu futur professional cap a la carrera d'actor. S'enrolarà en diversos grups de teatre de caràcter itinerant, que el portaran fins a Broadway encara que sense gaire sort<sup>3</sup>.

Una vegada finalitzada l'experiència teatral, Glenn Ford aconsegueix debutar en el món del cinema amb el curtmetratge *Night in Manhattan*, dirigit per Herbert Moulton a l'any 1937.

Dos anys després, es presentava de manera oficial interpretant un paper secundari al film de Ricardo Cortez, *Heaven with a barbed wire fence* (1939), que roda sota l'imperi de la productora 20th Century Fox, abans de donar el pas cap a la Columbia Pictures<sup>4</sup>, que serà la productora que l'hi oferirà el seu primer contracte d'importància.

Abans d'aconseguir el seu primer paper de relleu, Glenn Ford caminarà entre petites produccions que podríem qualificar de sèrie B entre l'any 1939 i 1940 com *My son is guilty* (Charles Burton, 1939), *Convicted woman* (Nick Grinde, 1940), *Men without souls* (Nick Grinde, 1940) o *Babies for sale* (Charles Burton, 1940). Eren films modestos, de poc més de seixanta minuts de durada i propers al gènere dramàtic, en què Ford començava a foguejar-se dins de la competitivitat del mercat de Hollywood.

Una vegada complit aquest pelegrinatge, Glenn Ford va protagonitzar un paper secundari al film *The lady in question* (*La dama en cuestión*, Charles Vidor, 1940), un títol fonamental per la carrera de l'actor per dues raons bàsiques: serà el seu primer èxit de cara al públic i donarà peu a la relació professional entre el director Charles Vidor, l'actriu Rita Hayworth i ell mateix. Era un drama mesclat amb tocs de co-



mèdia, en què Rita Hayworth era una acusada d'assassinat, i Glenn Ford era el fill del personatge protagonista que finalment acabava enamorant-se'n.

Aquest mateix any, rodarà un altre film que durà per títol *Blondie pays cupid* (Frank R. Strayer, 1940), també interpretant en un paper secundari, i on coincideix de nou amb Rita Hayworth.

El 1941, la figura de Ford començarà a consolidar-se a través d'aquestes tres pel·lícules. *So ends our night* (*El final de la noche*, John Cromwell; 1941), *Go west, young lady* (Frank R. Strayer, 1941) i *Texas* (George Marshall, 1941). A aquest darrer film esmentat es produirà l'encontre del nostre protagonista amb William Holden, un altre de les estrelles que començava a obrir-se camí a la Columbia, i també en el western, el gènere que més reclamarà la presència de la figura de Glenn Ford.

*The adventures of Martin Eden* (*El barco de la muerte*, Sidney Salkow; 1942) és la primera ocasió en què Glenn Ford és el personatge protagonista de la història, basada en la novel·la biogràfica de Jack London escrita el 1911. També rodarà amb el mateix Sidney Salkow *Flight lieutenant* (1942), un drama familiar relacionat amb el gènere bèl·lic.

I arribem al moment crucial d'aquesta etapa. Ford rodarà el western *The desperadoes* (*Los desesperados*, Charles Vidor; 1943), que suposa la tercera col·laboració amb el director Charles Vidor, i *Destroyer* (William A. Seiter, 1943) al costat d'un geni com l'actor Edward G. Robinson.

Una vegada protagonitzats aquests films, la carrera de Glenn Ford sofreix una aturada degut a l'esclat de la Segona Guerra Mundial. En aquella etapa, el conflicte es trobava proper al seu desenllaç, i Ford va participar amb l'exèrcit nord-americà en l'acció clau que va permetre l'alliberació d'Europa per part dels nazis, com va ser el desembarcament de Normandia ocorregut el 6 de juny de 1944, conegut com el dia D o Operació *Overlod*.

Tres anys varen transcórrer fins que Ford va reprendre la seva trajectòria, i va ser amb un títol que li obriera definitivament les portes de l'estrellat, gràcies en bona part al fet que Bette Davis el va escollir per interpretar conjuntament *A stolen life* (*Una vida robada*, Curtis Bernhardt; 1946), un film en què l'actriu interpretava dues bessones que s'enamoraven del personatge interpretat per Glenn Ford, que ja era mostrat a pantalla amb les característiques d'un galant. Només li quedava un pas per arribar a l'olimp, i aquest va dur el nom de Gilda, una paraula que el marcaria per sempre, com un senyal d'identitat que el distingia al nivell d'estrella, i es va convertir en Johny Farrell, un perdedor que patia la persecució d'un passat traumàtic, encarnat per una de les millors *femme fatales* de la història del cinema, Gilda / Rita Hayworth. La pel·lícula semblava que estava preparada a mode de recompensa per a l'actor, gràcies a la tasca militar que havia desenvolupat a la Segona Guerra Mundial com hem apuntat anteriorment.

Amb aquest paper, Ford presenta la construcció bàsica del que seria el seu personatge prototipus: ho-



*My son is guilty.*

me de valors indestructibles, de poques paraules i que s'enfrontava normalment a unes situacions totalment alienes a la seva personalitat o conducta. L'èxit va ser arrasador i el film ha quedat com un del cims del melodrama amb elements del cinema negre, una corrent que es trobava en auge en aquella etapa.

Un dels elements més notables de la pel·lícula, juntament amb l'erotisme de Rita Hayworth i l'interessant argument, que queda sempre en un pla secundari (nazis, contraban, ambientació a Buenos Aires) és el desenllaç, que la censura encara existent de l'antic codi Hays, va dirigir cap aquest final feliç entre tots dos protagonistes, imprevisible si tenim en compte la descripció i el joc mostrat a la pantalla durant el metratge. La transformació en matrimoni era necessària per a l'espectador, perquè entengués que l'amor existia, però que la gelosia i el dolor del passat eren components que no el deixaven triomfar.

Després d'arribar a l'estrellat, Glenn Ford entrarà dins d'una tendència que el portarà a fer nombrosos papers, amb la pretensió d'aprofitar el seu recent èxit, però amb els quals no aconseguirà uns grans resultats. A *Gallant journey* (1946) va tornar a treballar en el gènere bèl·lic, dirigida per William A. Wellman.

Richard Wallace el dirigirà a *Framed* (1947), el seu primer paper dins del cinema negre, que reprendria uns anys més tard amb extraordinaris re-



sultats, especialment quant al registre personal com a actor. En relació a la comèdia, igualment comença a demostrar que és un actor capaç de ficar-se en qualsevol personatge, i el 1948, interpreta el film *The mating of Millie* (*El hombre de mis amores*, Henry Levin).

L'any 1948 repetirà amb l'actor William Holden a un clàssic, com va ser el western *The man from Colorado* (*El hombre de Colorado*, Henry Levin; 1948), en què Glenn Ford interpretava un dels personatges més dolents de la seva filmografia, el jutge Owen Devereaux, mostrant de nou la seva capacitat versàtil per donar vida a qualsevol paper.

Coincidiria per quarta vegada amb Charles Vidor a *The loves of Carmen*, (*Los amores de Carmen*, 1948), una fallida adaptació de la novel·la de Prosper Mérimée *Carmen*, que es va rodar principalment per intentar aconseguir repetir l'èxit obtingut amb *Gilda*.

Entre finals de la dècada dels quaranta i principis dels cinquanta, Glenn Ford va protagonitzar una

gran quantitat de films, la majoria encarnant a l'heroi protagonista que s'enamora de la dona, a aventures buides de continguts<sup>5</sup> com *Lust for gold* (*La fiebre del oro*, 1949), *The white tower* (*La montaña trágica*, 1950), *Affair in Trinidad* (*La dama de Trinidad*, 1952), en què apareix de nou amb Rita Hayworth o *The green glove* (*El guante verde*, 1952), curios homenatge biogràfic al Ford mateix, ja que interpreta un antic combatent de la Segona Guerra Mundial, que torna a la regió on va lluitar per retornar una peça que va robar d'una església.

Si hem de destacar alguna col·laboració en aquest petit període, que hem acotat entre 1948 i 1953, són les dues pel·lícules en què treballa amb Joseph H. Lewis, un dels directors fetitxe del cinema negre amb el qui rodarà *The return of October*, al 1948 i *The undercover man* (*Relato criminal*, 1949), on interpreta un agent del tresor que intenta empresonar un dels gàngsters de la ciutat de Chicago, una història paral·lela a Al Capone i Elliot Ness.

L'any 1953, quan la seva carrera es trobava en un punt mort en relació als papers que li oferien, Glenn Ford es va topar amb un dels mestres immortals del cinema, el director alemany Fritz Lang. Lang es trobava a l'inici del seu darrer període a Hollywood, i va obsequiar Ford amb el paper, que juntament a *Gilda*, li atorgaria glòria eterna com va ser el de Dave Bannon a la pel·lícula *The big heat* (*Los sobornados*, 1953), que suposaria per l'actor assolir una altra meta dins la seva evolució professional. El film estava basat en la història d'un detectiu de la policia que entra en conflicte amb una banda de gàngsters, en què destaquen la parella de Lee Marvin i Gloria Grahame, a més de la participació de la germana de Marlon Brando, Jocelyn Brando, com l'esposa de Ford. La violència<sup>6</sup> extrema del film, afavorida gràcies a les implicacions personals del protagonista amb la trama, va possibilitar trobar un Glenn Ford molt més lliure, interpretant un paper a priori allunyat de la seva faceta, però que va suposar un reencontre de l'espectador amb l'actor.

A partir d'aquest moment, Glenn Ford va establir un regnat sobre Hollywood que es va concentrar entre 1954 i 1960, on va protagonitzar<sup>7</sup> —aquesta vegada sí— una sèrie d'interessants títols, incloses tres obres mestres, com *Human desire* (*Deseos humanos*, Fritz Lang; 1954), una moderna versió del clàssic d'Emile Zola *La bête humaine*, que Jean Renoir ja va adaptar al film homònim, *Blackboard jungle* (*Semilla de maldad*, Richard Brooks; 1955), en què Ford donava vida a un exmilitar que intentava motivar als alumnes d'un conflictiu centre, amb l'ajuda d'un pràcticament debutant Sidney Poitier i *3:10 to Yuma* (*El tren de las 3:10*, Delmer Daves), una història basada en un relat d'Elmore Leonard, en què Glenn Ford interpretava, amb permís

de *The man from Colorado*, el seu dolent per antonomàsia, com era Ben Wade.

La dècada dels seixanta significarà l'inici del declivi per a Ford, en part per la seva edat —45 anys—, que l'impossibilitava interpretar determinats tipus de papers. Destacarà en un parell de comèdies com *Pocketful of miracles* (*Un gángster para un milagro*, 1961) de Frank Capra o *The courtship of Eddie's father* (*El noviazgo del padre de Eddie*, 1963) de Vincent Minelli, que intenten impulsar la seva carrera des de la vessant humorística, però que no gaudeixen del favor del públic. El seu ritme davallarà notablement entre 1961 i 1965, i a partir de 1966, es pot parlar d'un retir progressiu, en què protagonitzarà els seus darrers westerns com *A time for killing* (*La cabalgada de los malditos*, Phil Karlson; 1967), *The last challenge* (*Duelo a muerte en Río Rojo*, Richard Thorpe; 1967) *Day of the evil gun* (*Las pistolas del infierno*, Jerry Thorpe; 1968)

Després, ja convertit en un mite, Glenn Ford apareixeria en distints films a mode de petita col·laboració com *Paris brûle-t-il?* (*¿Arde París?*, René Clément), encara de l'any 1966, *Midway* (*La batalla de Midway*, Jack Smight; 1976) o *Superman* (Richard Donner, 1978)

La televisió i participacions puntuals a diverses pel·lícules fins al 1991, varen ser el darrer vehicle de lluïment d'aquest actor, que va donar vida a tot tipus de personatges, sense estridències, sense efectismes, amb una professionalitat fora de tot dubte i una grandesa que va quedar gravada per sempre a través de la seva dilatada trajectòria. Glenn Ford se n'ha anat de la mateixa manera que el seu darrer gran paper, el de Jonhatan Kent, d'una forma tranquil·la, sense cridar l'atenció, amb els deures complits i amb la satisfacció d'haver aconseguit esbrinar



*Deseos humanos.*

el secret per arribar a ser un actor, una solució que, com ell mateix deia, es trobava "...en la forma amb què diem les nostres frases..." ■

(1) Rita Hayworth era filla de pares europeus, Yul Brynner va néixer a Vladivostok, Rússia; Anthony Quinn era mexicà i el propi Glenn Ford era canadenc.

Ford i  
Grahame.



(2) Lilian Gish, Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks o Greta Garbo, ja havien iniciat el camí de l'*star system* en els inicis del cinema, encara que es va convertir en una pràctica que els estudis de Hollywood varen potenciar especialment a partir de la dècada dels trenta. Per ampliar, *El estrellato, el fenómeno de Hollywood*, Alexander Walker. Anagrama, Barcelona, 1970.

(3) Com el mateix Ford ha declarat en diverses entrevistes, la sort no estava del seu costat, ja que en la primera obra de teatre, anomenada *Soliloquy* i que el seu grup va aconseguir fer arribar fins Broadway el 1938, només va estar en cartell dues sessions.

(4) La Columbia Pictures havia aconseguit donar un bot de qualitat gràcies a l'obra de Frank Capra dels anys 30, en especial per l'èxit obtingut a través de *It happened one night* (*Sucedió una noche*, 1934); a causa dels premis i la publicitat obtinguda, la Columbia va pujar l'esglaó que el separava dels gran estudis d'aquesta època (MGM, Paramount, Warner Bros, entre d'altres). Per ampliar, *Los estudios de Hollywood*, Ethan Mordden. Ultramar, Barcelona, 1989.

(5) El 1947, es va instaurar la caça de bruixes a Hollywood a través del senador Joseph McCarthy. L'òrgan de la Comissió d'Activitats Antiamericanes s'encarregava, entre d'altres assumptes, de controlar la temàtica dels films amb la finalitat de prohibir l'exhibició de certs missatges a través del cinema.

(6) Fritz Lang parla en el llibre *Fritz Lang en América* que pretenia manifestar una violència quotidiana, propera a l'espectador, perquè sentís el dolor i compregués les accions de Bannion: "Se muestra al protagonista de forma que el público pueda ponerse en el pellejo de este hombre. Ante todo uso mi cámara de manera que muestre las cosas, cuando sea posible, desde el punto de vista del protagonista, así mi público se identifica con el personaje en la pantalla y piensa con él." A *Fritz Lang en América*, Peter Bogdanovich. Fudamentos, 1991, pàg. 76.

(7) Completen la sèrie *Appointment in Honduras* (*Cita en Honduras*, Jacques Tourneur; 1953), *The americano* (*El americano*, William Castle; 1955), *The violent men* (*Hombres violentos*, Rudolph Maté; 1955), *Interrupted melody* (*Melodía interrumpida*, Curtis Bernhardt; 1955), *Trial* (*La furia de los justos*, Mark Robson; 1955), *Ransom* (*Rapto*, Alex Segal; 1955), *Jubal* (Delmer Daves, 1956), *The fastest gun alive* (*Llega un pistolero*, Russell Rouse; 1956), *The teahouse of the August Moon* (*La casa del té de la luna de agosto*, Daniel Mann; 1956), *Don't go near the water* (*Vaya marineros*, Charles Walters; 1957), *Cowboy* (Delmer Daves, 1958), *The sheepman* (*Furia en el valle*, George Marshall; 1958), *Imitation general* (George Marshall, 1958), *Torpedo run* (*El último torpedo*, Joseph Pevney; 1958), *It started with a kiss* (*Empezó con un beso*, George Marshall; 1959), *The gazebo* (*Un muerto recalcitrante*, George Marshall; 1959) i per últim *Cimarron* (Anthony Mann, 1960).

Los  
sobornados.





Per als qui excedim els límits d'una certa exageració hiperbòlica a l'hora de defensar les raons de les nostres "filies" i també les nostres "fòbies" en qüestions literàries i cinematogràfiques, sense, a més, avergonyir-nos-en, creim que basta una sola obra —novel·la, pintura, poema, film— per justificar una trajectòria artística.

En el meu cas, els exemples podrien multiplicar-se. Pens en poemes com "L'albatros", "Le bateau ivre", "Piedra de sol" de Baudelaire, Rimbaud i Octavio Paz, respectivament. O relats com "El Aleph", "El perseguidor", "Los desterrados de Póker Flatt" de Borges, Cortázar, Brett Harte. O en pintures com "Vista de Delft" de Veermer, els "gira-sols" o els "esclops" de Van Gogh, "Un bar del Folies Bergère" de Manet. O cançons com "Viejo frac" de Modugno, "La bohème" d'Aznavour o "Baila conmigo hasta el fin del amor" de Leonard de Cohen... Més encara: qui va escriure el vers següent: "Hay jugadores más nobles que la vida" (Carlos Marzal) mereix igualment un lloc al sol dels millors.

El mateix em passa quan de cinema es tracta: hi ha directors que, per a mi, es justifiquen per un sol film. Igual que hi ha pel·lícules que s'han convertit en un record inesborrable per a la nostra memòria tan sols per una seqüència, fins i tot un sol pla, o per la mirada o el gest de qualque actor.

Si repassam l'amplíssima filmografia de Glenn Ford —una de les més abundants que es puguin imaginar— descobrim que hi destaca més la quantitat que la qualitat, fet que no impedeix que els considerem un dels més grans actors del cinema americà. Bastarien dues seqüències —només dues seqüències incloses en dues obres mestres (una de les quals un western: *El tren de las 3,10* de Delmer Daves; l'altra, una de les joies del cinema negre: *Los sobornados* de Fritz Lang)— per ratificar el que deim. (Més tard hi tornarem, a aquests films).

Encara que el film que va consagrar Glenn Ford va ser la popularíssima *Gilda* (i la no menys famosíssima bufetada propinada a Rita Hayworth— amb qui va compartir protagonisme en un parell de films oblidables: *La dama de Trinidad* i *Los amores de Carmen*), la veritat és que el film de Vidor no sobrepassa els límits d'una discreta mediocritat, si deixam de banda la voluptuosa seqüència del ball — quant inclòs— de la protagonista femenina (escena tan "escandalosa" per a la moral benpensant de l'època com la que va protagonitzar moltes dècades després Sharon Stone amb el seu no menys transgressor creuament de cames a *Instinto básico*). Per cert: tal com afirma un amic: ¿com sonaria un violoncel entre les seves cames?... ¿Y una arpa de corda?, afegesc pel meu compte.)



Ben mirat tampoc l'escena de la controvertida bufetada mereixi tant de comentari. N'he vist de millors: serveixi de recordatori i homenatge la que etzibava Burt Lancaster a una meravellosa Susan Clark en un estupend i injustament oblidat film policíac: *El hombre de la medianoche*.

Molt millors varen ser les aportacions de Glenn Ford en el territori del western, des d'un estupend, dins la seva modèstia: *El desertor del Álamo* de Budd Boetticher passant per un altre de divertidíssim en clau de comèdia: *Furia en el valle* al costat d'una joveníssima Shirley Mac Laine fins a un parell

d'esplèndides col·laboracions en altres dos films de Daves: *Cowboy* i *Júbal*, igual que la seva participació a *Cimarrón* d'Anthony Mann. (I bé, arribats a aquest punt, una opinió personal: si cap actor era capaç de pujar i davallar escales amb l'excel·lència i seguretat amb què ho feia Robert Mitchum; i ningú com Frank Sinatra per treure partit —amb permís de Bogart— a una cigarreta, a una copa i a un tasser; a cap actor record haver-lo vist muntar a cavall i cavalcar —amb permís de John Wayne— amb la soltura i prestesa amb què ho feia Glenn Ford).

Per descomptat que la gamma de recursos interpretatius de l'actor anava més enllà dels que ens deparaven les seves intervencions en westerns i films de cinema negre. Té en el seu haver fantàstiques incursions en el terreny de la comèdia; en l'obra mestra de Vincente Minnelli: *El noviazgo del padre de Eddie* així com en l'obra que va supusar l'acomiadament del cinema del gran Frank Capra: *Un gangster para una milagro* (i això al marge de desavinences i desencontres personals entre l'actor i el realitzador).

I si els seus recursos en el terreny de la comèdia són de primera classe, també varen ser de cinc estrelles en el camp del melodrama. Pens en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Minnelli mateix (film injustament infravalorat, però que Pere Gimferrer té per un dels millors de la història del cinema) i a *Semilla de maldad* de Richard Brooks.

En el cas del film de Minelli se m'ha quedat gravat a la memòria aquest primer pla (un dels pocs que conté la pel·lícula) de la cara i la mirada de l'actor quan, des de l'interior del cotxe que l'ha con-



duït al quarter general dels nazis d'on sabem que no en sortirà viu, sosté, al seu torn, la mirada de qui l'està interpellant: prodigiós gest el de l'actor en el qual s'hi pot "llegir" alhora l'assumpció per part del personatge del compromís en favor de la causa de la resistència, i la resolució moral duita al límit de l'autoimmolació i el menyspreu més rotund envers tot el que representa la barbàrie nazi per part de qui va creure durant un temps poder viure la seva condició d'artista (pintor) al marge de la història.

Però tornem ara a allò que vaig insinuar al començament: a les que consider les seves dues interpretacions més memorables; en primer lloc, una de les seqüències inicials d'*El tren de las 3,10*. Sabent-se perseguit, en la seva condició de facinerós, pel personatge que interpreta Van Heflin —un altre formidable actor— al protagonista que encarna Ford no li importa demorar la seva fugida (tot i el risc de ser detingut pel seu perseguidor, fet que ocorrerà inevitablement poc després) en produir-se la trobada —màgica trobada— amb la bella tavernera que interpreta una deliciosa Felicia Farr, cosa que (en paraules de l'enyorat José L. Guarnier) dona lloc a una de les més intenses escenes d'amor —mescla de fragilitat, tendresa i poder emocional— de tota la història del western: un d'aquests moments absolutament antològics en els quals el temps pareix haver-se detingut.

I bé: a la fi arribam a la indiscutible joia de la corona de la seva filmografia: *Los sobornados*. La seva interpretació de l'inspector Bannion apareix alineada en la meua memòria en aquest olimp

d'interpretacions irrepetibles com ho han estat per a mi (per posar-ne només uns exemples) el Burt Lancaster d'*El Gatopardo*; el Kirk Douglas d'*Espartaco*; el Lee Marvin de *La leyenda de la ciudad sin nombre*; el Sean Connery d'*El nombre de la rosa*; el Henry Fonda de *Falso culpable*...

Val la pena acabar aquest article d'homenatge recordant únicament una sola seqüència del film de Fritz Lang: aquella en què el mafiós Lagana ordena als seus sequaços assassinar el protagonista pel procediment de col·locar en el seu cotxe una bomba de rellotgeria. Per un d'aquests funestos atzars del destí —el *fatum* de la tragèdia clàssica, tan vinculat, per altra banda, a la història del cinema negre— serà l'esposa de Bannion la víctima del brutal atemptat... Després de la renúncia del personatge a seguir exercint de policia per poder venjar-se personalment de qui la varen assassinar, els espectadors assistim a un d'aquests instants que justifiquen la consideració del cinema com a setè art. Bannion abandona definitivament la casa —la seva llar d'antany— on va ser-hi feliç. La càmera de Lang sosté en un primer pla esglaiador la mirada de Ford, i qualche cosa com un ganivet esmolat ens traspasa l'ànima. Ja no es tracta d'un recurs tècnic com és el cas de la profunditat de camp quan amplia el camp de visió de la mirada de l'espectador, sinó de penetrar a través de la mirada de l'actor fins al més profund i dolorós del cor d'un ésser humà, aquesta darrera mirada —la mirada de l'adéu— sobre tot allò que, en el passat, va donar sentit a una vida. ■

# La pel·lícula de la història L'ala trista de la Casa Blanca

Francesc M. Rotger



*Alatriste.*

El personatge de narrativa històrica espanyol de més èxit, en uns temps particularment favorables per a la narrativa històrica (les facultats de ciències socials estan encantades), ha arribat, a la fi, al cinema: *Alatriste*, a partir de les novel·les d'Arturo Pérez Reverte, amb l'aval d'un bon director (Agustín Díaz Yanes) i amb un repartiment de luxe que encapçala Viggo (*El senyor dels anells*) Mortensen. És la sisena vegada que la literatura de Reverte es trasllada a la pantalla, després d'*El maestro de esgrima* de Pedro Olea, *La tabla de Flandes* de Jim McBride, *Cachito* d'Enrique Urbizu, *Territorio comanche* de Gonzalo Herrero i *La novena puerta*, de Roman Polanski. *Alatriste* ha costat molts diners i suposa un intent prou seriós de demostrar que és possible, a Espanya, rodar bon cinema històric; títols com *El Dorado* o *Juana la Loca* no ens feien pensar, fins ara, que fos exactament així, i de la propaganda franquista pseudohistòrica ja ni en parlem. I atès que feim referència als personatges immortalitzats per Vicente Aranda: enguany fa cinc-cents anys de la mort, a Burgos, de Felipe, el Hermoso, el cor del qual descansa a l'església de Nostra Senyora, a la ciutat de Bruges; a aquella terra de Flandes a la qual combaten els terços d'*Alatriste*. També fa cinc segles que morí, a Valladolid, el descobridor oficial d'Amèrica (conegut entre nosaltres com a Tòfol Còlom, d'acord amb la hipòtesi del seu origen felanitxer) i a qui el cinema només ha dedicat una pel·lícula mínimament visible, *1492*, de

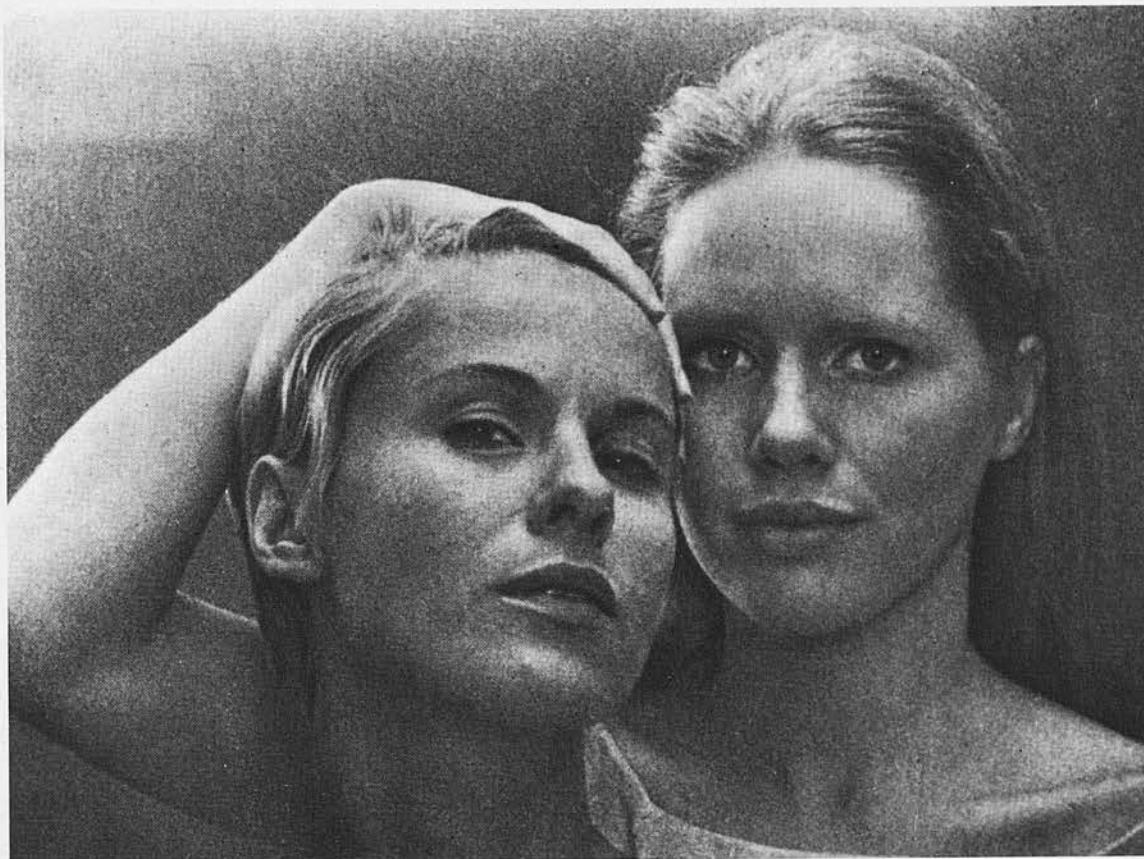
Ridley Scott, amb Gerard Depardieu com a protagonista.

No deixa de ser curiós que Viggo Mortensen mateix, en unes declaracions (*Fotogramas* de setembre), trobi un paral·lisme entre l'Imperi espanyol, a les guerres de Flandes, i els Estats Units, a la guerra de l'Iraq. Supòs que, efectivament, tots els imperis s'assemblen una mica. A *Alatriste* hi ha una dimensió política d'una certa importància, que probablement personifica el Comte Duc d'Olivares; interpretat, a la pel·lícula de Díaz Yanes, per aquest excepcional actor que és Javier Cámara (Javier Gurruchaga, amb un físic en principi aparentment més adient, encarnà aquest mateix personatge a *El rey pasmado*, d'Imanol Uribe).

El cinquè aniversari de la tragèdia de l'11 de setembre de 2001 a les Torres Bessones de Nova York ha coincidit, pràcticament, amb l'estrena entre nosaltres d'una pel·lícula, *United 93*, de Paul Greengrass (*Bloody Sunday*) que es planteja com a una reconstrucció, gairebé un documental, entorn dels terribles fets d'aquella jornada i, molt particularment, al quart avió segrestat, l'únic que no va aconseguir el seu objectiu. Unes setmanes abans, havíem vist una altra superba interpretació de Sean Penn a *L'assassinat de Richard Nixon*, de Niels Mueller; la història d'un home que, presumptament, ja el 1974 intentà segrestar un avió per estavellar-lo contra la Casa Blanca i així, se suposa, provocar la mort del llavors president. ■



Persona.



**Lloc de projecció:** aula de graus de l'edifici Ramon Llull. Campus universitari.

**Dia de projecció:** cada dimarts, a partir de les 18 hores.

**Dates:** entre el 10 d'octubre i el 19 de desembre.

**ànima** f Principi vital dels éssers vivents, especialment de l'home; seient de la intel·ligència, la voluntat i la sensibilitat, entitat concebuda com l'essència, substància, causa actuant, de la vida individual...

Amb aquesta definició descriu 'ànima' el *Diccionari de la llengua catalana*, nexa comú de les deus pel·lícules que formen el cicle i en què els directors col·loquen la càmera darrere un mirall i el fan transparent, per poder captar els estats i sentiments que pateixen les persones tan sols quan s'hi reflecteixen en la intimitat.

De vegades sotjadora, interrogadora i molesta, d'altres amiga i compassiva, la càmera esdevé el mitjà que farà possible que un raig de llum projectat a una tela blanca creï emocions a vint-i-quatre fotogrames per segon.

El cicle "Quan la càmera despulla l'ànima" constarà de les pel·lícules següents:

1. *Munekata kyoudai (Las hermanas Munekata, Yasuhiro Ozu, 1950)*. **Dia de projecció:** 10 d'octubre.

Les germanes Setsuko i Mariko viuen juntes a Tokio. Hi ha també l'espòs de Setsuko, que no té feina, beu massa i provoca el malestar entre les germanes i el deteriorament del matrimoni. Mariko descobreix que fa anys que la seva germana i l'antiquari Hiroshi s'estimen i intentarà revifar aquest amor per alliberar Setsuko del seu marit.

2. *Ordet (La palabra, Carl Theodor Dreyer, 1955)*. **Dia de projecció:** 17 d'octubre.

Johannes, que embogí en la joventut arran d'estudiar Kierkegaard amb zel excessiu, creu que és Jesucrist i farà, gràcies a la fe que hi té una nebotda, el miracle de la resurrecció de la mare de la nina. No obstant això, un metge expeditiu i el nou pastor del poble no creuen en el miracle ni en el poder de la fe.

3. *Procès de Jeanne d'Arc (El proceso de Juana de Arco, Robert Bresson, 1962)*. **Dia de projecció:** 24 d'octubre.

Basada en els escrits de la donzella d'Orleans mateixa, aquesta pel·lícula recrea el període de presó i procés que patí Joana d'Arc abans de ser condemnada a morir. Malgrat que el tema ja havia conegut altres versions cinematogràfiques, la fidelitat dels textos, l'ús curiós de la llum i la interpretació dels models de Bresson la fan un títol imprescindible.

4. *Persona* (Ingmar Bergman, 1966). **Dia de projecció: 31 d'octubre.**

L'actriu Elisabet Vogler ha deixat de parlar. Després de mesos en silenci, es trasllada a una illa amb una infermera, Alma. Mentre que Elisabet continua callada misteriosament, Alma li confessa tot tipus de secrets personals.

5. *Offret* (*Sacrificio*, Andrej Tarkovskij, 1986). **Dia de la projecció: 7 de novembre.**

Alexander, un actor retirat que es dedica a fer de crític d'art, celebra els anys amb sa dona, sos fill, un amic metge, Viktor, i el carter del poble, Otto. La festa la preparen dues cambres, Julia i Maria, una misteriosa dona islandesa amb fama de bruixa bona. De sobte, tot es remou a causa d'una esquadrilla d'avions que passa en vol rasant i en un televisor la veu trista d'un governant anuncia perills i desastres: una guerra total i definitiva.

6. *The Dead* (*Dublínenses. Los muertos*, John Huston, 1987). **Dia de projecció: 14 de novembre.**

Dublín, 1904. Kate i Julia Morkan organitzen una recepció molt nombrosa el dia de l'Epifania. Durant la celebració, un dels convidats interpreta una cançó d'amor antiga que commou especialment Gretta Conroy, perquè desperta un record que comparteix amb molta força.

7. *Hana-bi* (*Hana-bi: flores de fuego*, Takeshi Kitano, 1997). **Dia de projecció: 21 de novembre.**

*Hana-bi* és una pel·lícula sobre l'amor i se centra essencialment en dos matrimonis: Nishi, el protagonista, i sa dona, afectada d'una malaltia mortal; i el seu company invàlid, Horibe, abandonat per sa dona i sa filla. *Hana-bi* és també una pel·lícula sobre la violència i la mort; la lluita contra l'assassí que s'escapa; la batalla ferotge contra els mafiosos per un deute o la mort de la filla de

Nishi que es presenta com a fons de la història. *Hana* ('flor') i *Bi* ('foc') parla de la tendresa amorosa i de la crueltat com les dues cares de la mateixa moneda.

8. *Gods & Monsters* (*Dioses y monstruos*, Bill Condon, 1998). **Dia de projecció: 28 de novembre.**

Clayton Boone descobreix tot sorprès que la persona que l'ha contractat com a jardiner és James Whale, el director de les famoses pel·lícules del monstre de Frankenstein interpretades per Boris Karloff. S'estableix entre ambdós una amistat estranya que condueix a la revelació de les emocions més pregones i Clayton entendrà que la vertadera amistat i la compassió poden superar els límits de tot tipus de prejudici.

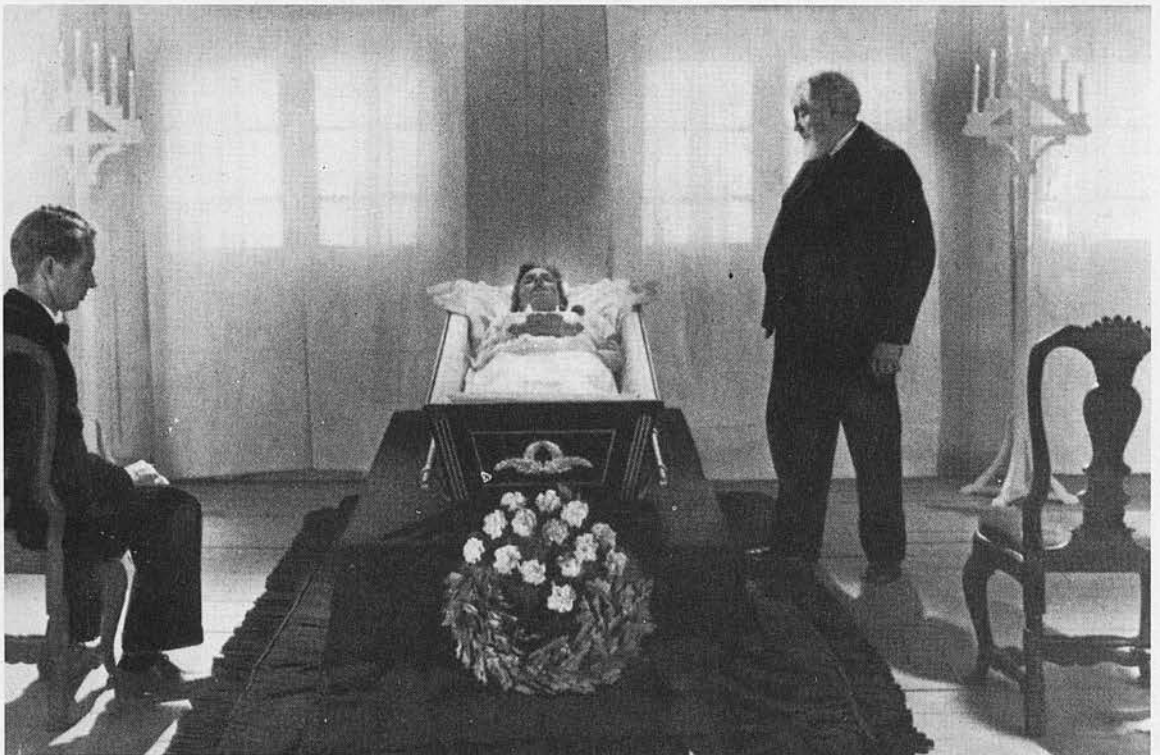
9. *Magnolia* (Paul T. Anderson, 1999). **Dia de projecció: 12 de desembre.**

*Magnolia* és un mosaic de la vida urbana enllaçat mitjançant un seguit d'històries que transcorren en paral·lel. Amb coincidències inimaginables, la sort i, de vegades, la intervenció divina mateixa, nou persones entraran de forma irremeiable en la vida dels altres i creuaran els destins fins aconseguir crear un clímax inoblidable: alguns demanaran perdó, d'altres escaparan.

10. *Casa de los babys* (John Sayles, 2004). **Dia de projecció: 19 de desembre.**

Sis dones nord-americanes en un dels moments emocionalment més importants de la vida, perquè esperen el vist-i-plau per a l'adopció d'un bebè. Hostatjades en un motel sud-americà regentat per la senyora Muñoz, esperen ansioses que la burocràcia local gestioni les peticions d'adopció. A mesura que passen les setmanes, tenen temps de compartir l'angoixa i l'esperança que els produeix el desig irrefrenable de tenir un fill. ■

Ordet.



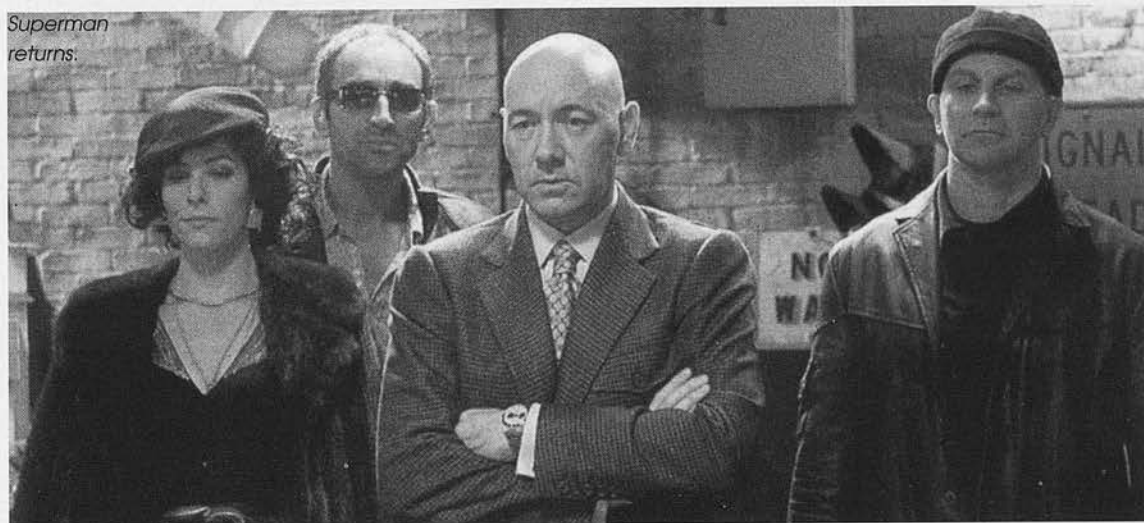
Un any més, l'arribada d'octubre ens torna a dir que l'estiu ja s'ha acabat, i pel que fa al cinema, entrem dins una nova temporada anual, que res no té a veure amb aquell cinema-crispetes que ens ha entretingut a la sala fosca i ens ha fet la calor estival molt més agradable. I nosaltres, com cada any, donarem una ullada a vol d'ocell per damunt d'allò que ha estat la cartellera d'aquests darrers mesos, precisament perquè hi ha unes quantes coses a tenir en compte i que, tal vegada, encara ara podrem recuperar.

En primer lloc, l'estrella cinematogràfica indiscutible de les pantalles d'aquest estiu ha estat el més que esperat retorn del superheroi més gran de tots els temps, ni més ni menys que a *Superman Returns: El Regreso* (*Superman Returns*, Bryan Singer, 2006), la qual no ha deixat defraudat a ningú i es demostra una més que digna hereva d'aquella primigènia *Superman* (*Superman: The Movie*, Richard Donner, 1978), precisament, una de les coses que s'han respectat han estat les potents i inconfusibles notes musicals del mestre John Williams, qui va crear un tema principal que ningú no pot oblidar ja. Aquesta vegada, ha estat John Ottman l'encarregat de la composició, i ho ha fet prou bé. L'altra estrella estiuenca del cinema ha estat, és clar, *Piratas del Caribe: el Cofre del Hombre Muerto* (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, Gore Verbinsky, 2006), la segona part d'aquell gran èxit de taquilla anomenat *Piratas del Caribe: la Maldición de la Perla Negra* (*Pirates of the Caribbean: the Curse of the Black Pearl*, Gore Verbinsky, 2003), i que encara no ha acabat ni molt menys. Aleshores, si la primera part portava música de Klaus Badelt, aquesta vegada ha estat ni més ni menys que el mestre Hans Zimmer l'encarregat de la feina, respectant, és clar, el prodigiós tema principal compost pel seu deixeble; de vegades, al cinema passen coses molt curioses.

Després d'això, aquells que han pogut gaudir més de la sala fosca a l'estiu han estat els nins: per a ells es varen fer pel·lícules de més o menys qualitat com *Cars* (John Lasseter, 2006, el darrer producte de la factoria Disney, i que, com és habitual, porta música del sempre benvingut Randy Newman), *Monster House* (Gil Kenan, 2006, a qui ha posat música el bastant desconegut Douglas Pipes), o *Garfield 2* (*Garfield: A Tail of Two Kitties*, Tim Hill, 2006, que porta música de qui també signava la primera part, Christophe Beck). I després dels nins, també aquells que ja no són tan nins però encara volen passar una bona estona, amb coses com per exemple *Poseidón* (*Poseidon*, Wolfgang Petersen, 2006, amb música de Klaus Badelt), el remake d'aquella mítica *La Aventura del Poseidón* (*The Poseidon Adventure*, Ronald Neame, 1972, amb música del mestre John Williams), l'arribada a la pantalla gran d'una sèrie de la pantalla petita i també de la mà del seu creador *Corrupción en Miami* (*Miami Vice*, Michael Mann, 2006, amb música de John Murphy, qui malauradament no ha respectat el magnífic tema original de Han Hammer), noves idees que semblen cada vegada més velles com *La Joven del Agua* (*Lady in the Water*, M. Night Shyamalan, 2006, a la qual ha posat música el més que agradable James Newton Howard), o la darrera ferida dels Estats Units tractada d'una forma molt correcta a *United 93* (Paul Greengrass, 2006, amb música de John Powell).

I per acabar, dues feines de la nostra terra que musicalment són un veritable plaer: el darrer producte del nostre director més internacional, *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006, a qui posa música el mestre Alberto Iglesias), i la gran superproducció *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006, amb el meravellós talent de Roque Baños). Com cada estiu, el cinema ens ha donat de tot un poc; i nosaltres ens quedem amb el que volem. ■

*Superman returns:*



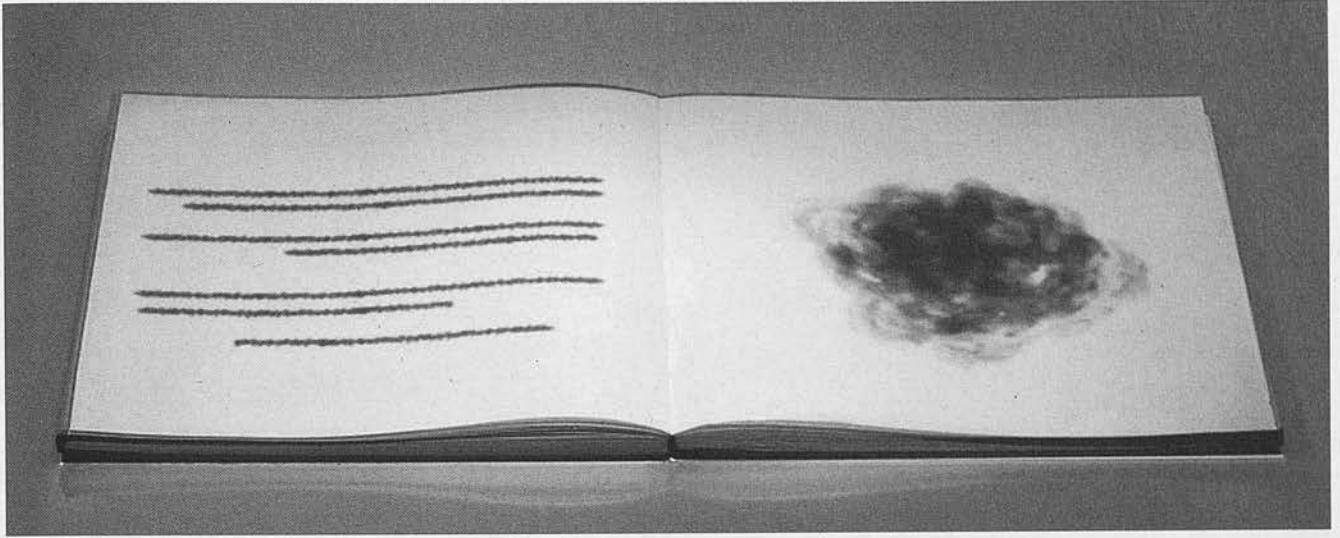


He dit que nomia  
**MIQUEL ÀNGEL  
RIERA**

1930-1996

Exposició  
al Centre de Cultura  
"SA NOSTRA"  
de Palma.  
Del 6 al 25 d'octubre de 2006

*Fundació*  
"SA NOSTRA"



**M**ichal Rovner (1957) va néixer i créixer a Tel-Aviv. Des del 1988 viu i treballa al seu estudi de Nova York. Es va formar com a ballarina i, simultàniament, va estudiar fotografia i cinema a la Bezael-Academy de Tel-Aviv, fet que es reflecteix a les seves obres visuals, determinades per una visió coreogràfica i un sentit de la dramaturgia.

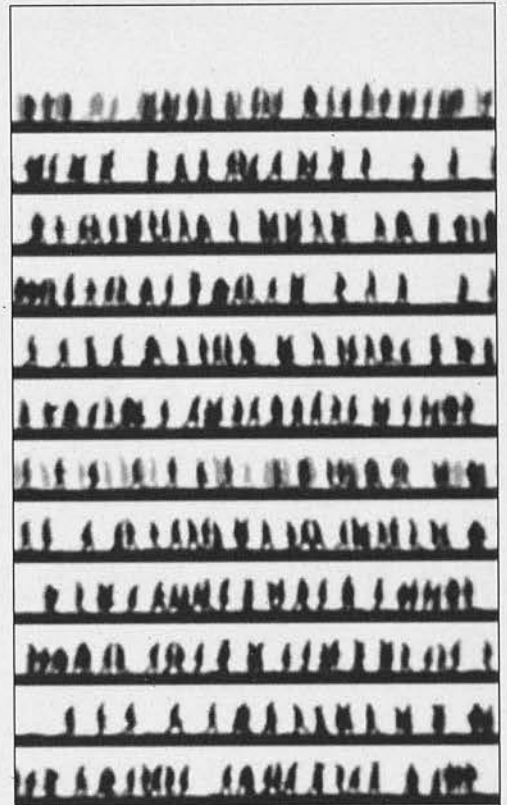
Fotografies, videoprojeccions i videoinstal·lacions són els seus instruments. D'aquesta manera aconsegueix una fusió entre ficció i realitat. Les composicions de Michal Rovner semblen figuratives i són alhora abstractes. Agrupacions de persones canvien a través de les instal·lacions i les diferents perspectives en cadenes d'ADN; cadenes humanes marxants, com l'èxode jueu, remetent al camí de la vida deixat enrere. Un joc hàbilment escenificat, ensembles fascinant i estètic, entre microcosmos i macrocosmos, individualitat i col·lectivitat, camí vital i història, atracció i perill dels moviments de masses.

Els enregistraments exteriors per a les videoinstal·lacions es realitzen a Rússia i Romania. Les seqüències han estat ampliadades i treballades; el color real ha estat eliminat i ha estat substituït per un color més expressiu; les formes han estat difuminades per tal de donar una textura granulada, que sovint n'esborra el contorn i les redueix a símbols que es mouen en un espai indefinit. Les figures no tenen rostres identificables; els fons són espais recollits, inanimats, que posen en relleu el moviment de les figures i a la vegada determinen la seva solitud.

Els treballs de Michal Rovner suggereixen una solució i asseguren que res no és estàtic; es pot dir que mantenen un cert optimisme, però deixen l'espectador mateix la pregunta de cap a on. Persones oposades a un paisatge, que en el fons sembla sense importància, figures que s'agrupen per després tornar a separar-se, motivades per un destí borrós... Tot plegat sembla donar una resposta, però aquesta no està definida.

Els símbols es mouen en cadenes que es creuen sobreposant-se, avançant sobre les parets de l'espai en una mateixa direcció, com una escriptura antiga que recorda els jeroglífics. En realitat, són seqüències inacabables de petites figures que s'assemblen i s'uneixen en aquesta immensa diàspora, com un text inacabable, sense perdre la continuïtat, que redueix l'element particular a una potència gràfica en què les imatges són gairebé idèntiques. Són centenars de comparses que formen aquestes filigranes.

Els treballs de Michal Rovner són intencionadament indeterminats. Reduint imatges fotogràfiques i fent-les borroses, obliga l'espectador a fer una interpretació pròpia. Donant poques indicacions específiques, deixa espai per a una gamma àmplia d'aproximacions i de lectures. ■



## Michal Rovner

Del 21 de setembre  
a l'11 de novembre de 2006  
Centre de Cultura "SA NOSTRA"  
carrer Concepció, 12. Palma

Fundació  
"SA NOSTRA"

# Daniel Canogar

Gabriel Amer



Daniel Canogar (Madrid, 1964), presenta per primera vegada a Balears una exposició individual del seu treball i ho fa a les sales de la Fundació "SA NOSTRA" de Maó i Ciutadella, a Eivissa i, finalment, en els mesos de setembre a novembre al centre de Cultura "SA NOSTRA" de Palma. Des de les seves primeres imatges fotogràfiques fins a les generades a través de la llum, la trajectòria de Daniel Canogar ha anat evolucionant cap a formats més d'instal·lació, enfront del estaticisme de la fotografia tradicional, sent en l'actualitat, un dels artistes espanyols amb major projecció internacional.

Per a la seva exposició a les Illes ha preparat una nova sèrie de peces en les quals combina fotografia reflectida amb escultura. Aquesta és la seva pri-

mera incursió en aquest camp i el resultat no deixa de sorprendre l'espectador per l'espectacularitat de la proposta. *Photosynthetic Remembrance* consta de tres peces de gran format i les tres ens porten a la memòria la imatge de l'arbre caigut. En aquestes peces s'hi han passat cables de fibra òptica a través de les branques buides i del tronc construïts amb materials sintètics com el polièster expandit i epoxy.

Els arbres tenen l'aparença d'haver estat tallats i han perdut totes les fulles. En una metàfora que inverteix el procés de fotosíntesi (l'arbre absorbeix la llum per créixer i treure fulles), en aquest cas són els arbres que emeten la llum i projecten la il·lusió de les fulles voletejant al ritme del vent.

El projecte pretén cridar l'atenció sobre la constant tala d'arbres, fent referència a l'impuls occidental per destruir entorns naturals i notant com la naturalesa queda simultàniament reinventada en espais públics com hivernacles, parcs temàtics, oficines, etcètera. El resultat crea una sensació fantasmagòrica i a partir de la recreació tecnològica ens sedueix al generar la sensual memòria d'un recorregut entre els arbres bressolats pel vent.

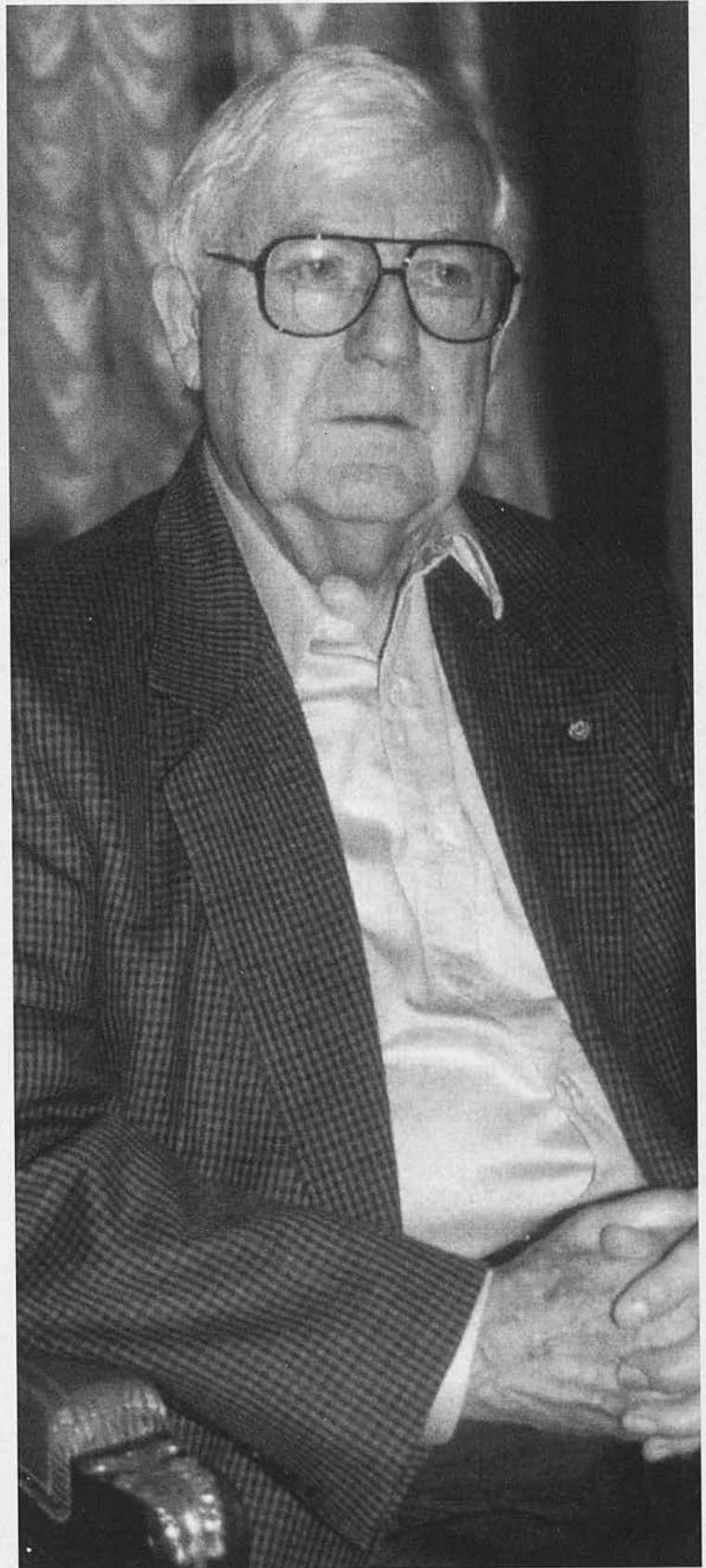
*Photosynthetic Remembrance* existeix en un espai paradoxal entre la tristesa associada al desastre ecològic i a la fascinació produïda per la reconstrucció tecnològica. La mostra la completa amb imatges fotogràfiques fixes de la seva sèrie anterior, *Otras geologías* (2005), el tractament d'aquesta sèrie incideix sobre la quantitat de deixalles que genera la imparable societat de consum. Finalment, la sèrie *Ícaros* (2002) mostra l'estat flotant o de caiguda dels personatges que es mostren suspesos dins l'espai. ■



Si les etiquetes es poden considerar injustes en el món de l'art, el cas del director Robert Wise n'esdevé l'exemple més cruèl, perquè, malgrat haver dirigit pel·lícules cabdals en la història del cinema com *The Body Snatcher*, *The Set-Up*, *The Day the Earth Stood Still* o *Odds Against Tomorrow*, encara no ha entrat en el club de realitzadors considerats imprescindibles en el setè art i elevat a l'estatus d'autors. També no hem d'oblidar en aquest sentit un grup de directors com ara Jack Arnold, Edgar G. Ullmer, Jacques Tourneur, Phil Karlson, Joseph H. Lewis, Ted Tetzlaff,...

### Filmografia

- 1944. *The Curse of the Cat People*
- 1944. *Mademoiselle Fifi*
- 1945. *The Body Snatcher*
- 1945. *A Game of Death*
- 1946. *Criminal Court*
- 1947. *Born to Kill*
- 1948. *Mystery in Mexico*
- 1948. *Blood on the Moon*
- 1949. *The Set-Up*
- 1950. *Three Secrets*
- 1950. *Two Flags West*
- 1951. *The House on Telegraph Hill*
- 1951. *The Day the Earth Stood Still*
- 1952. *The Cautive City*
- 1952. *Something For the Birds*
- 1953. *Destination Gobi*
- 1953. *The Desert Rats*
- 1953. *So Big*
- 1954. *Executive Suite*
- 1955. *Helen of Troy*
- 1956. *Tribute to Bad Man*
- 1956. *Somebody up There Likes Me*
- 1957. *This Could Be the Night*
- 1957. *Until the Sail*
- 1958. *Run Silent, Run Deep*
- 1958. *I Want to Live!*
- 1959. *Odds Against Tomorrow*
- 1961. *West Side Story*
- 1962. *Two for the Seesaw*
- 1963. *The Haunting*
- 1965. *The Sound of Music*
- 1966. *The Sand Pebbles*
- 1968. *Star!*
- 1971. *The Andromeda Strain*
- 1973. *Two People*
- 1975. *The Hindenburg*
- 1977. *Audrey Rose*
- 1979. *Star Trek*
- 1989. *Rooftops*
- 1999. *A Storm in Summer*



# Robert Wise

Guillem Fiol Pons

*Ultimátum a la tierra.*



Una vegada s'ha acabat la temporada estiuenca, esper que els lectors de la nostra revista haguessin pogut recarregar les piles cinematogràfiques i seguiu disposats a gaudir del cinema, en les seves moltes i variades manifestacions. Una temporada que, per cert, almenys pel que fa a les estrenes a sales comercials, ens ha deixat a les seves acaballes productes interessants, des de *United 93* a *La joven del agua*, *Alatriste* o la darrera del menyspreat injustament Michael Mann, *Corrupción en Miami*.

Per a començar el nou curs, el Centre de Cultura de Sa Nostra ha previst per a les properes setmanes un cicle dedicat al cineasta Robert Wise, mort recentment, polifacètic com tants altres treballadors de la indústria de Hollywood, que va ser capaç de fer-se càrrec amb sobrada solvència de films vinculats al drama, el musical, la ciència-ficció o el terror. De tota aquesta producció, Wise va quedar en el record de molts aficionats al cinema gràcies principalment a dos dels millors musicals dels anys 60 i, per què no, de tots els temps, *West Side story* (1961, dirigida en col·laboració amb el coreògraf Jerome Robbins) i *Somriures i llàgrimes* (*The sound of music*, 1965). No és la finalitat d'aquest article comentar àmpliament aquests dos films prou coneguts per la gran majoria, però sí que voldria tenir present que per aconseguir un bon musical no és

suficient amb disposar d'una bona partitura de base; i si no, només ens hem de remetre a les mediocritats aconseguides per Walter Lang amb títols com *Luces de candilejas* (*There's no business like show business*, 1954) o *El rey y yo* (*The king and I*, 1956). Alguna cosa degué aportar Wise a dos títols que aconseguiren un majúscul èxit popular i de crítica, tot i que un té la sensació que aquesta sempre ha considerat millor el film ambientat a Nova York que el de la família Trapp, potser per la mania de sempre creure que té més interès el tràgic que l'afable (espero algun dia saber per què, però de moment desconec la raó). Sigui com sigui, centrem la nostra atenció sobre tres de les pel·lícules que es projectaran al cicle: *Ultimátum a la Tierra* (*The day the Earth stood still*, 1951), *Apuesta contra el mañana* (*Odds against tomorrow*, 1959) i *The haunting: La mansión encantada* (*The haunting*, 1963).

*Ultimátum a la Tierra* és considerat tot un clàssic de la ciència-ficció, un dels nombrosos que dins aquest gènere va produir el Hollywood dels anys 50, tan propens a veure amenaces dins i fora del país (citem també en aquest sentit *La invasión de los ladrones de cuerpos* [*Invasion of body snatchers*, 1956], dirigida per un altre director prou polifacètic, Don Siegel). Narra la arribada d'un "platillo volante" al bell mig de Washington, i cito la



nomenclatura castellana tradicional pels OVNIS perquè, si s'hi fixen, la nau ve a ser com un plat gegant posat a l'inrevés; de la nau surten un home i un letal robot que ja de tot d'una se les tindran amb el desconfiat exèrcit nord-americà. L'argument tindrà molt a veure amb el pànic justificat al mal ús de l'energia atòmica, un conflicte que hem de recordar que seguim tenint en els nostres dies, tot i les experiències passades que de res serveixen a aquest animal anomenat home. En el fons, *Ultimátum a la Tierra* és, com era freqüent aleshores, un film de ciència-ficció que desprèn advertències sobre situacions conflictives contemporànies i que va molt més enllà de presentar naus espacials i robots, el disseny del qual, tot sigui dit, és probablement el punt on el film ha notat més els efectes de l'envel·liment, resultant avui molt poc creïble la presència d'un actor enfundat en una disfressa d'aparença metàl·lica. És l'únic punt fosc d'un film que interessa des del primer moment i que el mateix caire polifacètic de Wise que ja he citat li permet arrossegar en determinats moments des de la ciència-ficció al cinema d'intriga. És curiosa l'empremta deixada per aquest film en la cultura visual posterior, que va des de la plasmació de plans aïllats de diferents i identificables regions del món (Londres, Moscou, París) per demostrar que, tot i que el nucli de l'acció passí als Estats Units, el conflicte afecta tot el planeta, el que ens fa recordar la mateixa solució adoptada a pel·lícules catastrofistes com la nefasta *Armageddon* (Michael Bay, 1998). Com a curiositat final, voldria recordar també l'empremta deixada sobre els seguidors del gènere, com va ser una bona mostra el programa que va dedicar fa uns anys Àlex Gorina a la ciència-ficció i el cinema fantàstic a Televisió de Catalunya, titulat *Klaatu-Barada-Nikto*, tres paraules de gran transcendència en el desenllaç de *Ultimátum a la Tierra*.

El segon dels films a comentar és *Apuesta contra el mañana*, que crec recordar que no va conèixer estrena comercial a les sales del nostre censurat país d'aleshores. Desvinculat de qualsevol gran estudi, es tracta d'una producció del mateix Robert Wise relativament independent. Dic "relativament" perquè sóc molt cautelós a l'hora d'utilitzar en plenitud aquest terme tan ambigu de "cinema independent" i no podem oblidar que la pel·lícula en qüestió té un repartiment format per Harry Belafonte, Robert Ryan, Shelley Winters i Gloria Graham, cap d'ells estrelles de primer nivell, però sí actors molt populars i presents a altres pel·lícules de gran qualitat totalment controlades per alguna de les "majors". En aquesta ocasió, Wise afronta el repte de realitzar una obra que pertany a aquell subgènere que anomenaríem "d'atracs perfectes", amb un rerafons molt compromès amb la realitat social de l'Amèrica del moment. Robert Ryan, un dels grans actors de l'època i sempre molt còmode en papers foscos, és un individu que té antecedents violents, que no suporta les persones de raça negra (i li toca treballar amb Belafonte) i que viu en parella amb el per-



sonatge de Shelley Winters, que més que la seva amant sembla en molts moments la seva mare, per la manera com el tracta i algunes converses que mantenen. Pel seu costat, el personatge de Belafonte es troba separat de la seva dona i té greus problemes amb la màfia local, el que l'obliga a acceptar el robatori proposat per Burke, un antic policia diabòlicament interpretat per Ed Begley. La història ofereix un retrat molt complex dels personatges principals, les accions dels quals transcorren a la ciutat de Nova York i els seus voltants; paradoxalment, moltes de les escenes on apareixen personatges tèrbols tenen lloc a un lluminós Central Park, bellament fotografiat (no caiguem en l'error de pensar que només el gran Woody Allen ha sabut treure profit dels escenaris aportats per la polièdrica ciutat dels gratacels). La direcció de Wise és molt dura (per exemple, l'escena final), deixa molt poc espai per a la dolçor, que es limita pràcticament a les escenes que Belafonte comparteix amb la seva filla; fins i tot està absent en escenes de caire íntim, com la que Ryan manté amb Helen, la seva veïna casada, que, tot i la sensualitat de Gloria Graham, desprèn més dramatisme que altra cosa. A més, Wise també es permet el luxe d'oferir algun símbol premonitori

*La mansión encantada.*



Robert Wise.

subtil però intel·ligent, com és el del globus que porta Belafonte a la mà que acaba rebenat, com els seus plans.

Per acabar, ocupem-nos durant unes línies de *The haunting*, un altre film que no fou gaire difós al nostre país, que va conèixer un "remake" fa un parell d'anys, d'identíc títol, dirigit pel poc eficaç Jan de Bont i protagonitzat per Lili Taylor i Catherine Zeta-Jones, que va passar amb molta més pena que glòria i que basava tot el seu suposat encant en els efectes especials, tot i contar amb aquestes dues solvents actrius. L'oferta del film de Wise, també productor però en aquest cas dins el marc de la Metro-Goldwyn-Mayer, era bastant diferent. A partir d'una típica història de "casa embruixada", que fa tant temps que circulen en cultures diverses i que han abundat en la literatura i el cinema, novament és l'interès pels personatges (sobretot per la protagonista, una excel·lent Julie Harris) és el que predomina. No obstant, és fa evident que Wise sap perfectament quin gènere està treballant, i du a terme la posada en escena més efectista de les tres que hem comentat, on abunden els moviments de càmera, els muntatges ràpids i els angles estranys, aprofitant al màxim la càrrega terrorífica de la casa on té lloc la història, així com també dels seus elements decoratius (escultures, representacions monstruoses, miralls, escales). Cronològicament és el darrer dels films comentats i, tot i que tots tres assoleixen un gran nivell, possiblement sigui aquest últim el que demostra el major domini del llenguatge cinematogràfic i tots els seus recursos, per aconseguir un resultat final complex i, al mateix temps, molt divertit, combinació de gran mèrit que no sempre es sap incorporar en una mateixa pel·lícula. ■

Apuesta  
contra el  
mañana.



## Apunts a contrallum Quan Heràclit busca les ulleres de Parmènides

Josep Carles Romaguera



*Nanook el esquimal.*

a José Luis

1. **El límits del gènere.** Aprofundir i analitzar els complexos, heterogenis i confusos terrenys d'un gènere que, lluny de seguir uns paràmetres concrets, establerts i ben delimitats, s'obre a múltiples propostes, és el principal inconvenient que presenta el gènere documental. Aquest esdevé irremeiablement una espècie de calaix de sastre en el qual sembla que tot allò difícil de catalogar, tot allò que presenta una resistència a l'etiqueta genèrica, a l'anàlisi simple, ha de trobar-hi el seu lloc; la qual cosa contribueix alhora a la confusió però també al seu enriquiment.

Malgrat les dificultats, és indubtable que el cinema documental s'identifica pel fet que la seva eina de treball és allò que coneixem com la "realitat física". Serà a partir d'aquesta idea quan puguem establir una mena de classificació com la proposada per Bill Nichols que distingia les següents categories: cinema expositiu, cinema observacional, cinema observacional i participatiu i, finalment, cinema reflexiu; cal tenir en compte, això sí, que en una obra documental no es dona una sola categoria, sinó que d'entre diverses cal considerar quina té major entitat. Per tal de no quedar reduïts a aquesta classificació, tampoc resulta menyspreable distribuir els documentals segons els considerem cine-

ma-directe —la captura de la realitat en brut, el màxim exponent de la qual seria Dziga Vertov, l'autor de *L'home i la càmera*, i que tindria un fidel seguidor en Frederick Wiseman-, o bé els considerem producte de la posada en situació —provocar l'esdeveniment d'alguna cosa sense intervencionisme; on podríem incloure Robert Flaherty i la seva *Nanook el esquimal*-, o bé, finalment, si els considerem com el resultat d'una posada en escena —preparar tots els elements que intervenen sense gaire marge a la improvisació i que tindria un clar exemple en *Grizzly man*, l'últim film de Werner Herzog-

2. **La topada entre la realitat i la ficció.** La idea de posada en escena pot resultar paradoxal si l'apliquem al gènere documental. Això ens porta a fangosos terrenys en els quals es comprova com n'és de falsa la idea preconcebuda que el cinema de ficció no té res a veure amb la realitat més immediata, més atzarosa, que tot allò que pugui esdevenir un artifici cinematogràfic, que en aparença dona l'esquena a la realitat, no admet cap tipus de lligam amb el gènere documental. Cal no oblidar que tota bona obra cinematogràfica, tal i com afirmava François Truffaut, ha de permetre ser observada des d'un doble vessant: aquella que indica que el propi film es relaciona amb la realitat i aquella que ens ofereix una idea o reflexió sobre el propi cinema. De la mateixa manera que mestres de l'artifici

Nuit et  
Brouillard.



cinematogràfic, des de Joseph von Sternberg a Wong Kar Wai passant per Alfred Hitchcock o Robert Bresson ens poden transmetre profundes i autèntiques emocions, lligades a la més autèntica de les realitats, la del nostre interior, també és cert que el documental, a partir de la realitat en brut, ha estat capaç de construir històries èpiques, romàntiques, polítiques, etc., alhora que les solucions formals aportades, tal vegada inconscientment, de manera improvisada, han tingut fonamental repercussió en el futur del cinema.

**3. Dels orígens del s. XX: el cinema.** Evidentment que el fet d'establir un debat sobre la qüestió de les friccions entre la realitat i la ficció cal remuntar-se als orígens del cinema i posar damunt la taula els noms de Louis Lumière i el de Georges Méliès. Mentre que el primer és considerat com el pare del cinema documental amb pel·lícules com *La llegada del tren a la estació de Ciorat* o *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*, el segon va provocar la bocabadada dels espectadors que insòlits assistien a les seves projeccions, autèntiques i meravelloses sessions de màgia. En canvi, cal tenir en compte que Lumière, en companyia del seu germà Auguste, no deixava gairebé marge a la improvisació, de manera que repetia les seves filmacions i preparava amb mesura la composició de l'enquadrament. De la mateixa manera, i remetent-nos a les paraules pronunciades pel mateix Jean-Luc Godard en el seu últim film, la magnífica *Notre musique*, al marge de considerar Lumière com l'últim impressionista que filmava amb la càmera a la manera com pintaven Manet i companyia els seus quadres, també considera que Méliès va inventar els noticiaris amb les seves recreacions dels viatges a la lluna o les visites del rei de Iugoslàvia al presi-

dent Félières. Reconstruccions, al cap i a la fi, plenes d'una autenticitat atribuïda per la perspectiva històrica.

**4. El joc de miralls.** La realitat és l'element essencial, pertinent, que necessita una pel·lícula de naturalesa documental —encara que sigui el fals documental—. D'aquesta manera podem afirmar que la realitat és al cinema sense que això negui una altra afirmació que digui que el cinema és a la realitat. Aquest intent, ben segur desafortunat i obvi, d'observació godardiana pot portar a plantejar-nos algunes qüestions difícils de resoldre, fins i tot, controvertides, ja que sembla com si el mateix cinema no formés part de la realitat, la qual cosa indubtablement ve provocada per una general tendència del cinema actual a refugiar-se en el més alienant, superflu i arbitrari artifici. O per la perversió que provoquen cineastes tan abjectes com Michael Moore.

Va ser amb la irrupció de la *nouvelle vague* —Godard, Truffaut, Rivette, ...— quan es va produir l'ensorrament definitiu dels murs que fins aleshores no permetien la barreja entre la realitat i la ficció, assolint d'aquesta manera que les seves pel·lícules convertissin les seves històries de ficció en autèntics documents sociològics de l'època —quan no eren exercicis d'exorcisme autobiogràfic com en la sèrie dedicada al cèlebre alter-ego truffautià Antoine Doinel— i a la vegada fent de l'homenatge, la citació o la reflexió cinematogràfica formés part de la realitat més quotidiana i immediata. Al darrere tots ells hi havia la figura de Jean Rouch, etnòleg convertit en cineasta, que formulà la teoria del *cinéma-vérité*, plasmada en obres fonamentals com *Moi, un noir* o *La Pyramide humaine*, en què estableix reflexions sobre el cinema com a dispositiu per enregis-

trar la realitat, l'objectivitat de la càmera i les connexions entre ficció i documental. A continuació, i coetàniament a la *nouvelle vague*, apareixerà el cineasta Chris Marker, qui formularà la teoria del *cinéma vérité*, en què el debat es traslladarà a l'essència de la imatge cinematogràfica, a les interferències de la memòria dins l'objectivitat, la qual cosa el portarà a experimentar amb les possibilitats expressives del muntatge i de la veu en off.

**4. Els mestres treballen la realitat.** A més del nom de Jean Rouch, però, hi havia al darrera d'aquells cineastes que donaren el definitiu tret de sortida a la modernitat cinematogràfica, les petjades indelebles de cineastes com Roberto Rossellini —en el seu admirable i apassionat exercici de confrontació continua entre una icona de la ficció, la seva esposa Ingrid Bergman, i la realitat més rutinària i popular que dibuixa l'entorn-, com Charles Chaplin —i la seva imperiosa necessitat d'haver d'esborrar la caricatura de Hitler per agafar la paraula en primera persona; o com feria abans, a *Luces de la ciudad*, anunciar la mort del personatge de Charlot perquè havia arribat el so al cinema-, com Orson Welles —i la seva exemplar confrontació entre la veu hegemònica, simbolitzada per un fals documental sobre el fictici Charles Foster Kane, i una polifania de veus que articularan la part de "ficció" i que ens portarà a descobrir la veritat de l'enigma que motiva el film-, o com Jean Renoir —la relació del qual amb la realitat estava motivada per la irrupció de l'atzar en les seves ficcions, encara que amb la celebració del setanta aniversari d'*Una partida en el campo* s'hagin descobert testimonis que revelen que la preparació i el control en la posada en escena eren absoluts per part del cineasta-.

**5. Viatge al cinema àrtic.** És clar que si d'allò que es tracta és de retornar als orígens, quan el gènere adquireix una consolidació definitiva, el nom que s'ha de rescatar de la memòria cinèfila és el de Robert Flaherty, cineasta aventurer, de qui s'aprendrien dues normes fonamentals per a qualsevol documentalista. Per una banda, respectar el temps de l'espera, no ja perquè aquest pugui portar-nos una troballa inesperada, un instant revelador o miraculós de cinema, sinó perquè el fet de no manipular l'element temporal esdevé en exercici de respecte, de coherència estètica (i per tant ètica), respecte el subjecte de la imatge —Flaherty renuncia a treballar l'el·lipsi quan Nanook acudeix a pescar i no obté res, sinó que espera pacientment juntament amb el personatge). Per altra banda, adaptar la localització, sense caure en la desvirtualització, per poder extreure tota l'autenticitat d'allò filmat —Flaherty necessita la construcció d'un iglú més gran per poder filmar la vida quotidiana de la família de Nanook-. Són dos aspectes metodològics, aquests, que tenen, això sí, com a premissa inquebrantable, el tracte respectuós i pudorós amb la realitat filmada.

**6. Cinema i televisió.** Una premissa, aquesta última, que sembla oblidar-se progressivament quan l'única finestra que avui en dia tenim cap a la realitat és una televisió que la manipula de forma cana-

llesca amb l'objectiu de superar la cuita que marca el temps televisiu. És una televisió que viu sotmesa a la simplificació i la selecció més tòpica i banal, a la captació d'audiència, i que es fa evident i explicativa, per allò d'evitar esforços, per allò d'evitar malentesos en determinada corrent de pensament. Cal tan sols veure com el Raymond Depardon a *Reporters* ens ensenya com en el seu seguiment dels reporters de les agències d'informació s'estableixen les diferències de criteri entre un cineasta i uns periodistes.

Es tracta igualment d'imatges, però la seva naturalesa és ben distinta, per no dir diametralment oposada, perquè la tasca informativa sembla que acaba convertint el reporter en algú que afusella la realitat despiadadament, mentre que la tasca d'observar, sense urgències, converteix el cineasta en testimoni privilegiat, en creador d'imatges justes, per citar de nou Godard. Així, doncs, no seria el mateix, segurament, que la tasca d'abordar en imatges el complicat tema dels camps d'extermini nazi hagués caigut en mans d'un reporter o un realitzador de televisió en lloc de caure en les mans d'un cineasta com Alain Resnais. Malgrat l'esfereïdora eloqüència de les imatges provinents dels materials d'arxiu, utilitzades per primera vegada, l'abast no hauria estat el mateix que l'assolit amb la realitzador de *Noche y niebla*, en què la capacitat del cineasta francès per transmetre, en afirmació de Serge Daney, una nova mirada sobre l'horror no fa una sola concessió a elements morbosos, impúdics o tendenciosament dramàtics.

**7. La nostra percepció de la realitat.** L'efecte gairebé cancerigen de la televisió ha trastocat la nostra percepció de la realitat, atrofiant-la de tal manera que la senzillesa i la puresa de les imatges d'un cineasta com Abbas Kiarostami, mestre en això de conjugar aquesta doble naturalesa cinematogràfica (ficció-realitat), ens resulta tan estranya i pràcticament insondable. Afortunadament, el cineasta iranià no es troba sol en aquesta empresa consistent en demostrar-nos que allò real es troba en les imatges d'alguns cineastes que posen de manifest la seva capacitat d'observació, la seva sensibilitat de captació, però també la seva habilitat per transmetre'ns la seva mirada. Flaherty, Franju, Pasolini, Cavalier, Johan Van Der Keuken, però també Víctor Erice —d'una de les seves ficcions, *El espíritu de la colmena*, sorgí una de les majors revelacions de la història del cinema en la mirada atònica d'Ana Torrent; d'un documental, *El sol del membrillo*, sorgí una de les més belles reflexions sobre les relacions entre la pintura i el cinema, i sobre la naturalesa de les imatges d'aquest últim; José Luis Guerin —cineasta tan capaç de seguir l'herència de Robert Flaherty i el seu cinema humanista com de posar a prova les teories del cinema-ull de Dziga Vertov; habitant habitual en la difosa frontera de la realitat i la ficció—. Fronteres en què es descobreix que la realitat sempre supera l'art, encara que tan sols un grup de privilegiats són capaços de descobrir-ho. ■

## Primer Cicle de Cinema Documental: una aproximació al real

Sebastián Planas



*La salida de los  
obreiros de la  
fábrica.*

Fa poc ha començat la seva singladura Docus Balears, associació de cineastes i productors del món del cinema documental amb la finalitat de promoure i impulsar el cinema de no-ficció a les Illes Balears. Es pretén omplir un forat buit dins de l'espai cultural i artístic de les Illes, que cap altra comunitat no es pot permetre. En col·laboració amb la Fundació Sa Nostra, Docus Balears presenta una primera mostra de cinema documental que traça un recorregut per algunes de les seves obres capitals per proporcionar una apropament al públic de l'ample univers de la no-ficció. La programació del cicle, detallada en les pàgines finals d'aquesta revista, arrenca amb els germans Lumière i finalitza amb Alain Resnais, amb la idea de proporcionar un primer flaix de la història del documental des de 1985 a 1956. La nostra pretensió és celebrar el cicle amb una periodicitat anual, tot ampliant en properes cites el nombre de projeccions o la durada de la mostra, amb el fi d'aprofundir i estendre el retrat iniciat, ahora que es crea un focus estable d'aproximació a l'àmbit del documental. En aquesta primera edició s'ha realitzat un esforç per gestionar l'obtenció d'una còpia de *La sexta parte del mundo* (*Shestaya chast mira*, Dziga Vertov, 1926), i, així, donar a conèixer un film de rar o nul visionat que, de no confirmar-se finalment com a part de la programació, ens deixarà un deute pendent amb el realitzador soviètic que esperam poder satisfer en el futur.

### Des del registre cap a la reflexió

L'esperit documental neix amb els germans Lumière, els quals, amb el seu nou giny portàtil per enregistrar el moviment, apunten cap al món del seu entorn per retrobar l'objecte natural, la realitat. A Méliès se li assigna habitualment el paper de fundador del cinema de ficció, com una mera reproducció de la representació teatral en la seva transferència directa a la pantalla de codis teatrals. En el cas de Lumière es veu, per contra, el primer artífex d'un llenguatge cinematogràfic natural, el destí del qual és anar envers la descoberta del gènere humà. Amb *La sortir des usines Lumière*, *L'arrivée d'un train à la Ciotat* o *Démolition d'un mur*, el cinemàtograf comença per filmar la realitat d'una manera inconscient, en funció de la capacitat fotogràfica del nou instrument. Encara que ja existeixen Méliès i companyia, en la primera dècada del vida del cinema, les tres quartes parts de les produccions són *actualités* o noticiaris que apropen a l'espectador imatges inicialment capturades del seu món quotidià. A pesar d'això, el cinema de ficció té un desenrotllament més ràpid en els primers vint anys del cinemàtograf, incorporant innovacions i recursos que reclamen com a vocació inheren al nou llenguatge el fet de contar històries. Per assolir una materialització del cinema factual com una pràctica distintiva de les primeres *actualités*, el documental ha de te-

André Gide i  
Robert Flaherty.

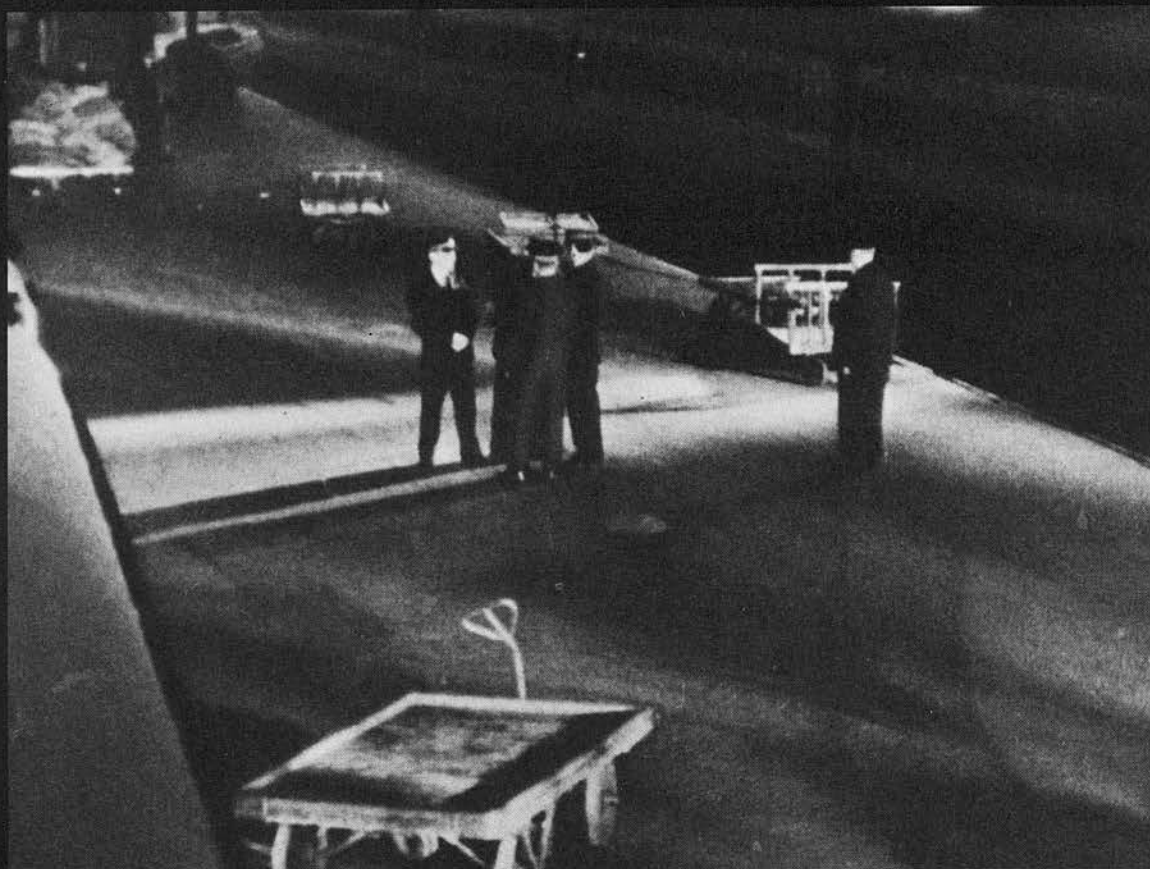
nir quatre elements que li permetin començar un procés de presa de consciència de si mateix. El primer és la conjunció de les dues tendències primigènies del protodocumental: l'exhibicionisme que genera l'etiqueta de "cinema d'atraccions" i la vocació científica que forneix el nou sistema de registre de la realitat, fent aparèixer el cinematògraf com el punt culminant d'una evolució tecnològica amb impuls original en les experimentacions fotogràfiques de científics com Marey o Muybridge. El segon element és l'"experimentació poètica", propiciada per les avantguardes del començament de segle. El tercer és l'evolució d'un impuls narratiu que permeti construir una història, tant fictícia com del món real. I, com a quart element, s'ha de parlar de retòrica, com a via per a l'inseriment d'una perspectiva personal, d'una mirada sobre el món del qual es parteix per crear una impressió de veracitat.

Així, la història del documental es comença a escriure en els anys vint. *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922), coincideix en el temps amb la sèrie inicial de reportatges *Kino-Pravda* de Dziga Vertov, dos projectes del tot diferents un de l'altre. Quatre anys més tard, John

Grierson bateja el nou cinema, a partir del film *Mwana* (Robert J. Flaherty, 1926), i fixa la primera idea del gènere que es converteix en la concepció dominant del film documental fins al període de la postguerra. El principi definitori fundacional aportat per Grierson es resumeix en la fórmula: tractament creatiu de la realitat. I designa com a creador del mètode documental a Robert J. Flaherty. El defensa com a "pare del documental" per la seva capacitat de conciliació dels papers aparentment conflictius del director de cinema documental. El documentalista ha de ser alhora observador discret que respecta la integritat del real i narrador que posi de manifest la història existent en forma latent en la realitat. Curiosament els films de Flaherty són rodats, muntats i estructurats com el cinema de ficció, agafant de la vida real els incidents i els subjectes. És precisament el seu talent narratiu allò que dota Flaherty de ressonàncies poètiques i confereix als seus subjectes connotacions èpiques que el separen clarament de les mostres primeres de protodocumental.

El moviment de documental britànic impulsat i generat per Grierson, amb títols com *Drifters* (John

Night mail.



Grierson, 1929), *Night Mail* (Harry Watt i Basil Wright, 1936) o *A Diary for Timothy* (Humphrey Jennings, 1945), estableix una definició del documental per oposició a la ficció. Es distingeix de la ficció perquè es refereix a un món observable i no imaginari. A més, ha de ser creatiu i no simplement reproductiu en la seva interpretació del real. A partir d'aquí, en aparent contradicció amb la severitat dogmàtica que transmet la ideologia de Grierson s'introdueixen recursos expressius, com el comentari en vers d'Auden a *Night Mail*, s'utilitzen decorats, es parteix d'un guió, s'explota una imaginativa integració de la banda de so. Recursos cridaners si es considera la proclamació dogmàtica que du a terme el corrent britànic en relació al documental entès com un eina de millora de la realitat social.

Per altra banda, apareixen diferents expressions del documental d'avantguarda, amb la seva manifestació més coneguda en les simfonies urbanes, *Berlín, sinfonia de una gran ciudad* (*Berlin, die Sinfonie der Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927) és un dels exemples més famosos, amb el rodatge dels moviments quotidians de la capital alemanya generant una realitat tensada per un construcció musical distribuïda en blocs temàtics o rítmics. Els defensors del realisme la varen atacar com a experiment vacu que, en paraules de Grierson, "no creava res", com a exercici formal d'esquena a la realitat. No s'ha d'oblidar, tanmateix, que el corrent principal del documental va deixar també de costat les troballes formals de Dziga Vertoc i el cinema-ull, associant per aquella època *El hombre de la cámara* (Chelovek's

*kinoapparatom*, 1929) amb les preocupacions formals pròpies del constructivisme, per ser avui en dia considerada com un precedent significatiu del documental experimental.

Un important salt qualitatiu es produeix ja el 1930, amb *A propos de Nice*, de Jean Vigo, el qual, sense basar-se en un comentari addicional, introdueix una mirada personal, poètica i irònica, per creuar la línia fins al terreny de l'assaig. S'obre un fèrtil trajecte envers obres que sortiran de la línia ortodoxa de la institució documental, per diferents camins. *Le Sang des Bêtes* (Georges Franju, 1949) aporta una colpidora mirada sobre els escorxadors d'un barri parisenc, tot erosionant la distinció entre narració i descripció, a partir d'una estructura que proporciona coherència a partir d'una instància externa als fets que representen les imatges del film. Jean Rouch inicia amb *Les maîtres fous* (1955) una extraordinària evolució de la pràctica fílmica que incorpora la intersubjectivitat des de la defensa de la fabricació d'un film com a activitat productora que ha d'involucrar tots els participants en el treball creatiu. Alain Resnais, amb *Nuit et brouillard* (1956), aprofundeix en la subjectivitat convertint la veu over del film en la veu de la memòria i la reflexió, en una espècie de fusió d'una consciència omnicient i una consciència "personalitzada i col·lectiva". Múltiples camins que juntament a moltes d'altres vies de llibertat creativa del cinema documental han anat propiciant una prodigiosa evolució del mode de representació afortunadament menys domesticat dins del cinematògraf. ■



# Les pel·lícules del mes d'octubre

Cicle homenatge Robert Wise (1914-2005). Primer cicle de cinema documental. Col·labora Docus Balears

A les 18.00 hores

Cicle homenatge

Robert Wise (1914-2005)

4 D'OCTUBRE

**The Day the Earth Stood Still**

(1951-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1951

Títol original: *The Day the Earth Stood Still*

Producció: 20th Century Fox

Director: Robert Wise

Guió: Edmund H. North

Fotografia: Leo Tover

Música: Bernard Herrmann

Muntatge: William Reynolds

Intèrprets: Michael Rennie, Patricia Neal, Hugh Marlowe, Sam Jaffe

18 D'OCTUBRE

**Odds Against Tomorrow**

(1959-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EAU, 1959

Títol original: *Odds Against Tomorrow*

Producció: Arbel Productions per U.A.

Director: Robert Wise

Guió: John O. Killens i Nelson Gidding

Fotografia: Joseph Brun

Música: John Lewis

Muntatge: Dede Allen

Intèrprets: Harry Belafonte, Robert Ryan, Shelly Winters, Ed Begley, Gloria Graham

11 D'OCTUBRE

**I Want to Live** (1958-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1958

Títol original: *I Want to Live*

Producció: Figaro Productions per U.A.

Director: Robert Wise

Guió: Nelson Gidding i Don M. Mankiewicz

Fotografia: Lionel Lindon

Música: Johnny Mandel

Muntatge: William Hornbeck

Intèrprets: Susan Hayward, Simon Oakland, Virginia Vincent, Theodore Bikel

25 D'OCTUBRE

**The Haunting** (1963-VOSE-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1963

Títol original: *The Haunting*

Producció: Argyle Enterprises per M.G.M.

Director: Robert Wise

Guió: Nelson Gidding

Fotografia: Davis Boulton

Música: Humphrey Searle

Muntatge: Ernest Walter

Intèrprets: Julie Harris, Claire Bloom, Richard Johnson, Russ Tamblyn



# Les pel·lícules del mes

Cicle homenatge Robert Wise (1914-2005). Primer cicle de cinema documental. Col·labora Docus Balears

A les 20.00 hores

Primer cicle  
de cinema documental

4 D'OCTUBRE

**La salida de los obreros de la fábrica (1895) de Louis Lumière**

**La llegada de un tren a la ciudad (1895) de Louis Lumière**

**Demolición de un muro (1896) de Louis Lumière**

**Nanook el esquimal (1922-VO) de Robert J. Flaherty**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1922

Títol original: *Nanook of the North*

Producció: Robert J. Flaherty

Director: Robert J. Flaherty

Guió: Robert J. Flaherty

Fotografia: Robert J. Flaherty

Música: Stanley Silverman

Muntatge: Robert J. Flaherty i Charles Gelb

Intèrprets: Allakariallak, Nyla, Cunayou, Alle



11 D'OCTUBRE

Presentada per Sebastián Planas, realitzador i membre directiu de Docus Balears

**Drifters (1929-VO) de John Grierson**

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1929

Títol original: *Drifters*

Director: John Grierson

Fotografia: Basil Emmott

Muntatge: John Grierson

**Night Mail (1936-VO) de Harry Watt i Basil Wright**

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1936

Títol original: *Night Mail*

Producció: Harry Watt i Basil Wright

Director: Harry Watt i Basil Wright

Guió: W.H. Auden

Fotografia: H.E. Fowle, Jonah Jones

Música: Benjamin Britten

Muntatge: Basil Wright i R.O. McNaughton



## d'octubre

**A Diary for Timothy (1945-VO)  
de Humphrey Jennings**

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1945  
 Títol original: *A Diary for Timothy*  
 Producció: Basil Wright  
 Director: Humphrey Jennings  
 Guió: E.M. Forster  
 Fotografia: Fred Gamage  
 Música: Richard Addinsell  
 Intèrprets: Michael Redgrave, Myra Hess, John Gielgud

**18 D'OCTUBRE****Berlín, sinfonia de una gran ciudad  
(1927-Rètols anglès) de Walter Ruttmann**

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1927  
 Títol original: *Berlín, sinfonia de una gran ciudad*  
 Producció: FOX-Europa  
 Director: Walter Ruttmann  
 Guió: Walter Ruttmann, Karl Freund i Carl Mayer  
 Fotografia: Robert Baberske, Reimar Kuntze, László Schäffer i Karl Freund  
 Música: Werner Llohl, Octavio Vazquez, Timothy Brock, Edmund Meisel  
 Muntatge: Walter Ruttmann

**25 D'OCTUBRE**

Presentada per José Luis Guérin, director de cinema

**La tour (1928-VO) de René Clair**

Nacionalitat i any de producció: França, 1928  
 Títol original: *La tour*  
 Director: René Clair  
 Fotografia: Georges Périnal i Nicolás Roudakoff

**A propos de Nice (1930-Rètols francès)  
de Jean Vigo**

Nacionalitat i any de producció: França, 1930  
 Títol original: *A propos de Nice*  
 Director: Jean Vigo  
 Guió: Jean Vigo  
 Fotografia: Boris Kaufman  
 Muntatge: Jean Vigo

**Le sang des bêtes (1948-VO)  
de Georges Franju**


Nacionalitat i any de producció: França, 1949  
 Títol original: *Le sang des bêtes*  
 Producció: Paul Legros  
 Director: Georges Franju  
 Guió: Georges Franju  
 Fotografia: Marcel Fadetel  
 Música: Joseph Kosma  
 Muntatge: André Joseph

**Les Maîtres fous (1954-VO)  
de Jean Rouch**

Nacionalitat i any de producció: França, 1955  
 Títol original: *Les Maîtres fous*  
 Director: Jean Rouch  
 Guió: Jean Rouch  
 Fotografia: Jean Rouch  
 Muntatge: Suzanne Baron

**Nuit et Brouillard (1955-VOSE)  
d'Alain Resnais**

Nacionalitat i any de producció: França, 1955  
 Títol original: *Nuit et Brouillard*  
 Producció: Anatole Dauman, Samy Halfon, Philippe Lifchitz  
 Director: Alain Resnais  
 Guió: Jean Cayrol  
 Fotografia: Ghislain Cloquet i Sacha Vierny  
 Música: Hanns Eisler  
 Muntatge: Alain Resnais



**Desperta! T'esperen molts avantatges**

## Nòmina Viva Jove

Domicilia la teva nòmina a "SA NOSTRA" i gaudiràs de tot un conjunt de productes i serveis pensats per a tu.

- Avançament de la nòmina, fins a 30 dies
- Préstec nòmina, fins a 18 mensualitats
- Assegurança col·lectiva d'accidents gratuïta
- Targeta Euro 6000 Maestro Balears Jove
- Targetes Visa Classic i Euro 6000 Mastercard, de franc el 1er any

A més, participaràs en els sorteigs mensuals de **6.000 euros!**

Informa-te'n a qualsevol oficina de "SA NOSTRA"

**Nòmina** *Viva*

B A L E A R S  
**jove**

**"SA NOSTRA"**  
CAIXA DE BALEARS