

Cicle Otto Preminger

Homenatge a Damià Huguet

temps moderns   
papers de cinema

núm. 128 desembre 2006



Fundació  
"SA NOSTRA"

**temps moderns** papers de cinema  
Edició mensual Desembre 2006 Núm. 128

**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 disegna

**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 *La jungla del asfalto*  
per Joan Andreu
- 6 Pontecorvo, més enllà de *La Batalla de Argel*  
per Toni Roca
- 8 La publicitat al cinema: el cartell  
per Caterina Cortés
- 10 Brian De Palma: *Quan el director és l'estrella*  
per Xavier Jiménez
- 15 La pel·lícula de la història  
Més vides... exemplars?  
per Francesc M. Rotger
- 16 Bandes de so  
*Andy García: sea bienvenido, mi amigo...*  
per Házael González
- 17 *Azul de Kieslowski*  
per Joan Ferrer Miserol
- 19 Fills dels homes: i què?  
per Pere Antoni Pons
- 20 Rodatge de *La imatge cremada*  
Documental sobre Josep Truyol i Otero (1868-1949)  
per Martí Martorell
- 22 Notes impertinents (XVII)  
*Amb el dimoni, visca Jack Palancel!*  
per Antoni Serra
- 24 El capell de Bama Dillert  
Tot recordant Dean Martin  
per Antoni Figuera
- 26 Crònica de cine  
per Martí Martorell
- 30 *Amb "P" de passions, amb "P" de Preminger*  
per Guillem Fiol Pons
- 36 Cinc pel·lícules per recordar Damià Huguet  
per Josep Carles Romaguera
- 40 Cinema a "SA NOSTRA"  
Les pel·lícules del mes de desembre

# Editorial

Sostiene Pereira

---

*Hoy es hoy con el peso de todo el tiempo ido,  
con las alas de todo lo que será mañana,  
hoy es el Sur del mar, la vieja edad del agua  
y la composición de un nuevo día.*

Pablo Neruda

No és la primera vegada, tampoc no serà la darrera, que aquesta secció introductòria de la revista dedica el seu espai a parlar dels morts recents. Hem comentat en altres ocasions que l'edat mateixa del cinema, aquests cent i pocs anys propicien que actors, directors i altres protagonistes de la història cinematogràfica, aquells que s'incorporaren durant la dècada dels cinquanta i els seixanta posin punt al seu cicle vital.

Aquests dies els protagonistes de la necrològica són Jack Palance, Robert Altman i Philippe Noiret, a més d'aprofitar per fer una referència obligada a un secundari de luxe, Jack Warden, desaparegut el passat mes de juliol. De tots ells i de les seves aportacions al món del cinema es podrien escriure planes senceres. Del darrer dels esmentats, Jack Warden, destacaríem tal vegada que va tenir actuacions destacades al costat de Warren Beatty i de la mà de Woody Allen, sense oblidar una de les seves millors interpretacions a *Doce hombres sin piedad*. És, sens dubte, un dels noms a destacar dins aquesta llarga nòmina de bons actors que sempre han romàs fora dels grans papers protagonistes.

Les dues pel·lícules que encapçalen l'obra de Robert Altman són *Mash* i *Gosford Park*, però segurament seria fer-li un mal favor deixar de banda produccions com *Nashville* o *Vidas cruzadas*, un retrat de la societat americana mostrat a partir d'un estil particular. Altman és una persona que ha recorregut tot l'itinerari professional dins el camp cinematogràfic, ha estat actor, productor i guionista, a més de director.

Pel que fa a Jack Palance, recordat sempre per aquest físic particular en el qual destaca el seu nas de boxejador, una de les seves experiències professionals, presenta una producció centrada gairebé durant la dècada dels cinquanta i seixanta, amb unes últimes incursions durant els setanta. Més enllà d'ai-



xò les seves aparicions foren escasses tot i que importants, a films com *Cowboys de ciudad* o *Batman*. De la seva millor època és difícil destacar res per sobre de *Raíces profundas* o *Los profesionales*.

Finalment, endinsats a l'àmbit llatí, la pèrdua de Philippe Noiret ens deixa encara una mica més orfes si cal, en aquest cas d'un actor present a infinitat de títols, al voltant de 125 pel·lícules i al costat dels millors directors, sobretot francesos i italians, Louis Malle, Godard, Tornatore, Leconte, Scola, Ferreri o Tavernier. Un actor mal d'identificar en un sol dels

seus personatges, però que ens deixa una interpretació poètica de Pablo Neruda difícil d'oblidar, ben igual que l'Alfredo de *Cinema Paradiso* o el Philippe de *La Grande bouffe*, en definitiva, un clàssic.

No sabem si la crònica resultarà prou explícita ni tampoc si els haurà recordat la secció cultural del Pereira de Tabuchi. L'aspiració primera era exclusivament de servir el record i de retre un meregut homenatge a totes aquestes persones de les quals seguim atents les seves petjades cinematogràfiques.



# La jungla del asfalto

Joan Andreu



Un dels temes recurrents del cinema negre, i, per què no dir-ho, de gairebé qualsevol història, és la relació que hi ha entre el bé i el mal. En el cinema negre sovint es juga amb el concepte preconcebut del bé i del mal i en alguns casos els personatges evolucionen d'un costat a l'altre de la balança i en altres casos els papers entre els que pressumptament són els "bons" i els que són els "dolents" es canvien. *La jungla del asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950) és una de les més grans obres mestres, no només del cinema negre (fins i tot hi podria haver discussió sobre si considerar-la del gènere), sinó del cinema en general. En aquest magnífic film el bé i el mal en són l'eix central, considerant que, quina altra cosa si no aquesta, és la que defineix i és definida per les persones. I és que abans d'entrar en qualsevol altra consideració sobre el film, cal dir clarament que Huston aconsegueix plenament fer-nos sentir que els personatges són molt més que actors interpretant sinó que són persones reals, amb els seus anhels d'una vida millor, amb les seves febleses, amb la seva capacitat d'obrar i decidir per si mateixos. I això ho aconsegueix no només amb els personatges principals sinó també amb els personatges se-

cundaris, que cobren una vida (el que també es diu, una profunditat psicològica) sorprenent amb només uns pocs diàlegs, valga dir que n'hi ha uns quants d'aquests en aquest film quasi coral, però com a exemples podem citar el detectiu privat a sou de l'advocat Emmerich o també la seva dona<sup>1</sup>. El mèrit està tant en la direcció com en el guió, basat en la novel·la de W.R. Burnett, però adaptat per la pantalla amb la intervenció directa de Huston mateix.

Començava parlant del bé i del mal perquè si alguna cosa marca aquest film és la disposició d'aquesta divisòria moral. La pel·lícula tracta sobre un atracament a la caixa forta d'una important joieria, amb la qual premissa ja podem confiar que tindrem els delinqüents i la policia. Sí, però a l'hora de la veritat la petita banda de delinqüents la integren homes que bàsicament tenen el crim com a la seva forma de vida. De la mateixa forma que un forner fa el pa o un periodista escriu pel periòdic, l'expert en caixes fortes es dedica a obrir caixes, el cervell planifica el cop i el pistoler té cura dels possibles entrebancs amb les forces de la llei. Però no ho fan per mal, és que no saben fer una altra cosa. Per contra, el mal apareix amb més força en el costat

de la llei i així és que trobam el tinent de policia corrupte, l'advocat traïdor que té una imatge pública neta i un rerefons de criminal i perista, el detectiu ambiciós i amoral i, fins i tot, qui sembla més còrdet, és un comisari de policia que podem intuir que està més pendent de salvar la seva cara davant les autoritats polítiques que d'una altra cosa. El personatge del cervell de la banda, un peculiar alemany anomenat "el doctor", interpretat amb sobrietat pel veterà Sam Jaffe (recordat pel seu patètic personatge de Gunga Din en aquell film d'aventures colonials del mateix nom), resumeix la situació quan havent estat vist pel tinent de policia, tot i aquest està convenientment subornat perquè no digui res, comenta: "L'experiència m'ha ensenyat a no confiar en la policia". Brillant. Hi ha una altra frase una mica misteriosa en el conjunt global que la pronuncia el personatge de l'advocat perista, paper que li va com un guant a l'ambigu cavaller Louis Calhern. Aquest, quan és enxampat per la policia i es veu retirat el vel que tapa la seva real ocupació criminal diu: "El crim és la conseqüència d'un concepte equivocat de la vida".

Un altre aspecte remarcable de *La jungla del asfalto* és la sobrietat de la seva posada en acció. Els fets senzillament se succeeixen, les situacions no estan emfasitzades, no estan accentuades i l'espectacularitat circense, que està omnipresent en el cinema contemporani, no apareix aquí per enlloc. Al contrari del que vèiem en altres films en què l'acció s'alentia o s'accelerava amb motius narratius, en el film que ens ocupa tot succeeix al mateix ritme, constant, ferm i amb total absència d'efectes d'alteració temporal. Això provoca que els personatges humans siguin veritablement els protagonistes. Hem parlat del cervell, àlies "el doctor" i del peris-

ta Emmerich, però el personatge principal de *La jungla del asfalto* és el pistoler de la banda, un senzill (i simple o, fins i tot, ximple) home de camp d'espatlles corpulentes, bon cor i més decisió que cervell interpretat per un Sterling Hayden excel·lent. En aquest món sense moral, aquest home de camp es troba a la ciutat com peix fora de l'aigua i es refugia en la delinqüència possiblement com a única via de supervivència.

A banda dels personatges humans he de rectificar i afegir que n'hi ha un d'impersonal, que no és altre que l'opressora i obscura nit de la ciutat. Una nit espessa i gairebé ininterrompuda. Supòs que no us aixafarà la guitarra si us dic que, precisament aprofitant aquesta obscura nit, en un moment donat de l'execució del cop, s'esdevé el drama. No hauria de ser cap sorpresa. I també la forma en què ho fa i com es desenvolupen els fets a partir d'aquí és absolutament clàssica (ha de quedar ben entès que això no és un demèrit sinó que films com aquest "creen" el clàssic). No és que el cop no estigués planificat al detall, no és que els que hi intervenen no l'executin amb mestria, no, és una altra cosa, és l'atzar, la mala sort. A partir d'aquí l'atzar intervé contra la nostra colla de personatges sense aturall, com una bolla de neu que cau de la muntanya.

No és fins al final que un raig de sol, al camp, il·lumina un final líric, digne d'una obra mestra que, aquest sí, deixaré en el misteri perquè sigui descobert per l'espectador que vegi per primera vegada *La jungla del asfalto*. ■

(1) Només a tall de curiositat i sense realment fer una aportació remarcable dir que apareix, en un paper poc lluït, una joveneta Marilyn Monroe, fent d'amant de l'advocat.





# Pontecorvo, més enllà de *La Batalla de Argel*

Toni Roca

*(El cinema és un element inevitable de militància i per a la militància. Trure'l d'aquest concepte és, sense dubte, un acte de traïció irreparable a la vegada que irreversible i sense solució de continuïtat adreçat i endreçat a altres signes o simbolismes més o menys visibles. El cinema, l'art de traduir en imatges conceptes, pensaments, tradició política de representació, és transmès per la via directa del compromís social. El cinema ha de reflectir sempre aquesta síntesi que necessàriament ha de ser ideològica i testimonial*  
J.B. Silwhort)

La batalla de Argel.



A vui per avui, parlar, fins i tot per aquelles persones o espectadors que han segellat un compromís ferm amb el cine, parlar de cineasta militant o per la militància —és el cas de Gillo Pontecorvo— és parlar d'aurora boreal. Amb tota probabilitat no entendrien *Queimada*. Perquè, entre altres coses, qualsevol director representatiu d'un cinema d'avantguarda, experimentació o progressia —posem com exemple el cinema de David Lynch— admirat per les més joves generacions, n'està a hores lluny, del concepte que del cinema tenia el desaparegut director italià, del cinema que es feia i es creava als seixanta i part dels setanta. Evolucions, canvis i fins i tot metamorfosi. Un cinema que poca cosa, per no dir res, podria dir, penso, a una mena de cinèfil contemporani més proper a les ideologies —si podem dir ideologia, que tal vegada no, no ho sé, tinc els meus dubtes— representades cinematogràficament pels nous corrents emanats de galàxies, matrixs o senyors dels anells, que han portat a la pantalla, segons ells, els imprescindibles aires de renovació al cinema, un art nascut el XIX i emproat ara cap al futur del nou segle que tot just acaba de començar. Per tots aquests conceptes no puc imaginar-los a les més recents promocions, almenys un tan per cent representatiu, anar a comprar als mercats comercials una còpia en DVD de *Kapo* o *L'addio a Berlinguer*, cintes que considerarien amb tota probabilitat pura arqueologia. I tal vegada tindrien raó. O no.

## Una curta filmografia

No fou Gillio Pontecorvo (Pisa, 1916, Roma, 2006) un director d'abundosa filmografia. Més aviat curta i presentada de forma fragmentada. A Espanya, des de l'estrena d'*Operación Ogro* (1980), film que volia recrear l'assassinat de Carrero Blanco, el seu cinema no va tornar a fer acte de presència entre nosaltres. Va ser el seu darrer adéu a un cinèfil que, de totes totes, va ser sempre molt valorat i d'una manera molt concreta per *La batalla de Argel*, (1966) Lleó d'Or al Festival de Venècia, cinta no només prohibida per la censura a Espanya, cosa lògica..., des de la lògica franquista, és clar, sinó també a la mateixa França. El tema, sempre candent i calent d'Argèlia al país veí, era encara perillós de tocar-lo, cal recordar que l'exèrcit francès, al film, no oferia un caire positiu i això despertà la sensibilitat política, ideològica de Charles de Gaulle, aleshores president de la República Francesa.

Pontecorvo, i això fou estès a la majoria de la seva generació, va viure molt influït pel desenvolupament de la Segona Guerra Mundial —tenia 23 anys quan esclatà— els moviments de resistència i la importància capital del Partit Comunista italià, al qual ja s'afilià des del primer moment, al ressò poderós dels registres sortits dels partisans en lluita contra Muso-





llini. Fou, la guerra, el bateig ideològic de l'autor de *Missione Timiriàzev*, (1953) i inèdit a Espanya. Estudia Química però de seguida es trasllada a París, entra en contacte amb intel·lectuals i creadors del país gal molt vinculats al món de la creació i també del compromís i, lògicament, del cinema. Un cinema de clar compromís polític -poc després debutaria rere la càmera Costa-Gavras, el cinema polític per excel·lència, en què on la denúncia, la visió realista i dura de la realitat, l'aspecte documental adquiria una importància tal que, impressionat i influït per aquell clima de compromís, seran i ja per a sempre les constants més determinants i classificatòries del seu cinema. 1957 marca l'any del seu debut, *La ley del mar*, interpretada per Yves Montand i Francisco Rabal. Llavors, ja dins una atmosfera de cinema clarament polític, el seu esclat a nivell mundial fou *Kapó*, 1960 i en què per primera vegada es parlava dels camps d'extermini nazi durant els anys del conflicte bèl·lic. Tres són les cintes que crec que defineixen a Pontecorvo, *La batalla de Argel*, *Queimada* i *Operación Ogro*, en aquells dies (que eren altres dies) políticament molt ben rebuda. Corria l'any de 1980. Ara ja seria una altra cosa i ateses les polítiques actuals i presents.

## D'Alger a Eta

L'obra mestra de Pontecorvo és, sense dubte, *La batalla de Argel*, cinta de llarg recorregut, mitificada, estudiada i analitzada fins l'infinit i encara més. La cinta és la representació més intensa i més viva del concepte que del cinema tenia l'autor. Idea i compromís que lliga de forma molt estreta amb el teòric del cinema J.B. Silwhort i que influencià, pro-

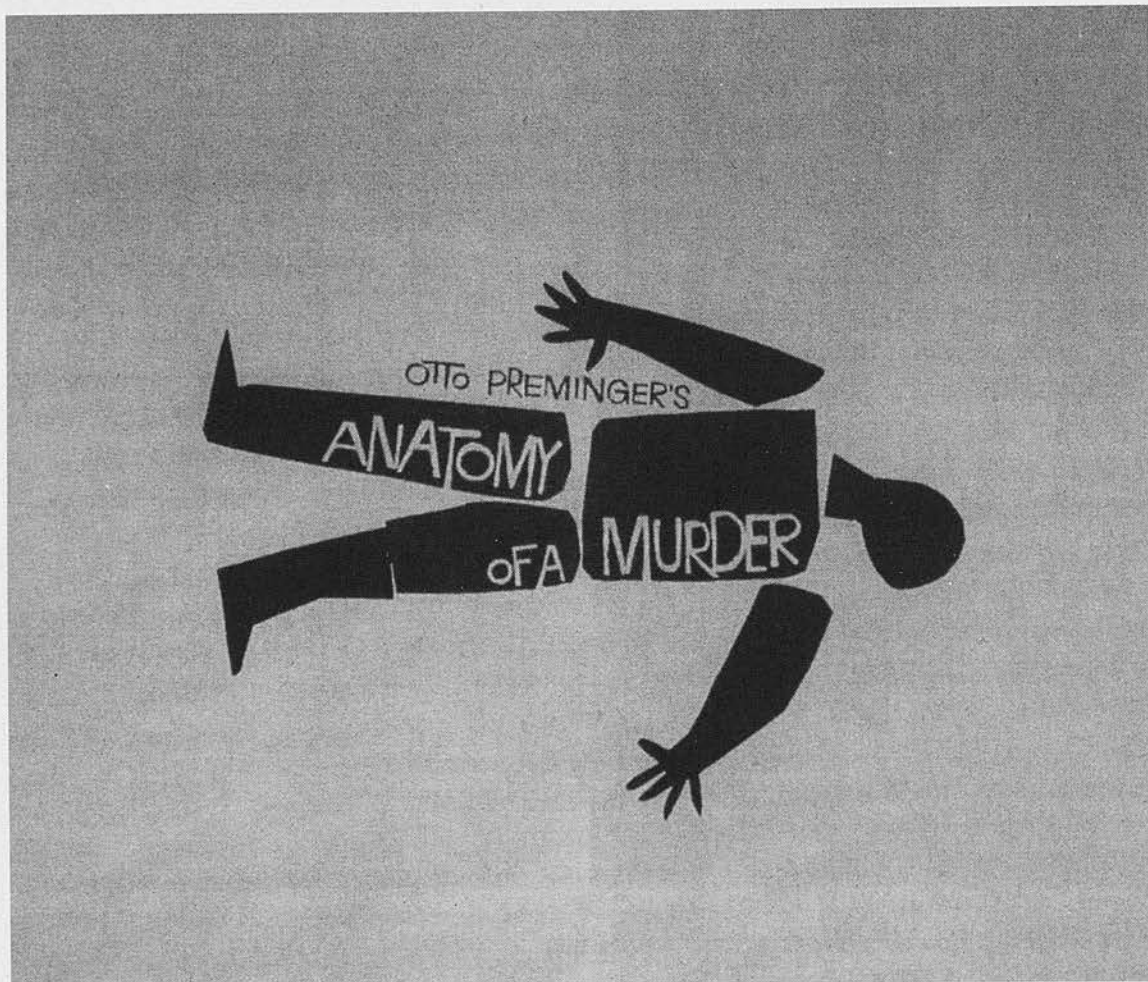
bablement, en l'obra del director italià. *La batalla de Argel*, és una cinta dura, forta, violenta. D'absoluta denúncia sobre els fets passats sota el domini colonial francès. Narra l'odissea, que fou dramàtica i d'extraordinari vigor i rigor, d'alliberament d'un poble sotmès a les autoritats polítiques i miliars de França. Desades els inicis d'una rebel·lió que fracassà estrepitosament fins l'esclat final amb el triomf d'una necessària revolució, la cinta n'és impregnada de foc revolucionari.

Després de l'èxit obtingut i el prestigi guanyat a tot arreu, Gillio Pontecorvo continuà amb el seu discurs polític, reivindicatiu i de claríssimes ressonàncies anticolonialistes, que era una de les constants ideològiques a Europa a través de la dècada dels seixanta. De l'Orient Mitjà fins a l'Amèrica llatina, Àfrica i sense oblidar el Vietnam i la Xina, tot eren escenaris vius de la rebel·lió. A terres d'Amèrica filma *Queimada* amb el sempre conflictiu Marlon Brando, en què es conta l'aventura d'un cruel, despòtic dictador que controla una illa ubicada a les Antilles. La petjada, la influència de *La batalla de Argel* era inevitable i notable. Fou rebuda de forma decebedora perquè després de l'impacte del seu anterior film tothom esperava, desitjava altra cosa més consistent i reveladora.

Fou a final de la dècada dels setanta quan Pontecorvo s'interessà i molt vivament per portar a la pantalla una història que recrea les vivències d'un escamot etarra mentre preparava l'atemptat més cèlebre de l'Espanya moderna i contemporània. Utilitzant el llenguatge del documental i com si d'un reportatge periodístic es tractés, Pontecorvo creà una cinta viva i demolidora. ■

# La publicitat al cinema: el cartell

Caterina Cortés



La publicitat nasqué fa milers d'anys. Ja a l'antiguitat —mitjançant expressió oral—, passant per totes les èpoques: l'Egipte dels faraons, l'Imperi Romà, l'Antiga Grècia —utilitzant la paraula escrita—, l'Edat Mitja —com ara els pregons—, etcètera, fins als nostres dies amb la premsa escrita, ràdio, televisió, internet... Però nosaltres ens centrarem en un tipus de publicitat i dins el camp del cinema: el cartellisme.

El cartell és el mitjà de publicitat més emprat i clàssic del setè art. És el que s'encarrega de donar la informació mínima necessària per captar la nostra atenció i intentar transmetre'ns l'esperit d'un film. Es tracta d'un mitjà que ja s'utilitzava bastant a finals del segle XIX en el teatre o en el circ, per atreure la gent, i en una època en què es mancava dels mitjans de què disposam en l'actualitat. Per tant, un cop que es començà a fer cinema, va néixer una germanor amb el cartellisme, destinat a atreure el màxim de públic possible, (en aquell temps només estava destinat a la classe treballadora).

El cartell de finals del segle XIX i principis del XX, destacava per la gran quantitat de colors vius i crida-

ners, títols amb lletres grans, i en què la imatge pertanyia a una escena agafada de la pel·lícula, normalment que fes impacte i dramàtica. Tots aquests components eren el resultat d'un disseny senzill que permetia a l'espectador aconseguir una retenció fàcil i ràpida del que veien i captar l'interès pel film anunciat.

Però no és fins després de la Segona Guerra Mundial i amb l'arribada del so, que el cinema es comença a reconèixer com a indústria, i el cartellisme agafa realment força i el seu màxim apogeu. Apareixen les productores (*Universal, Paramount, Metro-Goldwing-Mayer*), i per tant les competències entre elles. Això implica, no tan sols contractar els millors actors, directors, guions..., sinó que, a partir d'ara, es presta una major atenció al cartell com a mitjà de publicitat. Forma part del màrqueting, i fa siguin més elaborats.

Ara es requereix l'atenció de tot tipus de públic, ja no únicament i exclusivament dels obrers, com era el cas dels inicis del cinema. Per tant, la idea de cartell ja no és plasmar-hi una escena del film sinó deixar constància dels actors principals, o, millor dit, les estrelles que hi participen (recordem que és



en aquest moment quan l'*star system* és el principal reclam per anar a veure una projecció).

La forma del cartell solia ser tant horitzontal com vertical, encara que aquest darrer sempre ha estat el més emprat. Entre els diferents tipus de cartells de l'època, destacam: el de l'estrella masculina i femenina en actitud amorosa —*Casablanca* (1942) de Humphrey Bogart i Ingrid Bergman—, o bé els dos presentats de manera amigable —*Top Hat* (1935) de Ginger Rogers i Fred Astaire—, la del retrat de només d'un dels dos —*Breakfast at Tiffany's* (1961) d'Audrey Hepburn—, o la de diversos actors, —*The Philadelphia Story* (1940) de James Stewart, Cary Grant i Katharine Hepburn—. Però hi havia una excepció a totes les anteriors; era aquella en què l'estrella no era la que destacava sinó la força, a nivell visual, del cartell, com poden ser els casos de *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock o *Anatomy of a Murder* (1959) d'Otto Preminger.

Els colors encara són vius amb la intenció de transmetre optimisme, però seran més sobris, per exemple, en el cas dels films de terror. Una altra característica seria la innocència que ens transmet el disseny en si, fet per provocar la simpatia dels qui l'observaven i sentir curiositat per veure el film. Es té bastant cura del tipus de lletra segons al gènere a què vagi destinat: un *western*, una comèdia, etc. Avui en dia, el cartell de cinema el considerem important com a mitjà de comunicació i li atorgam un valor com a forma d'art dins el camp del disseny i la il·lustració, però s'ha de tenir present que, a l'època daurada de Hollywood de l'any 30 fins als 60, no era així, i que ni tan sols els mateixos artistes valoraven la feina que feien.

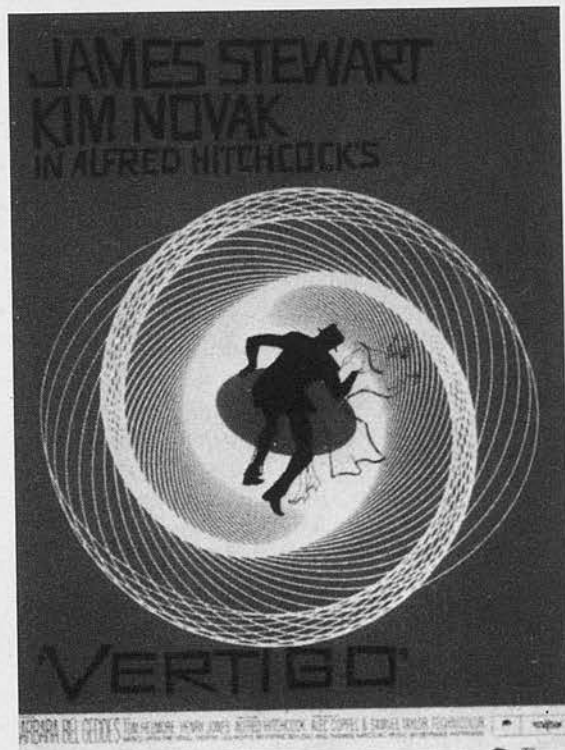
Un cop ens començam a endinsar en els anys 60, 70 i 80, s'hi afegeix un altre factor: la fotografia. L'aparició de l'ordinador és una eina de què, a poc a poc, ja no es podrà prescindir. D'aquest conjunt d'eines cal destacar l'aparició del fotomuntatge. Pertant, ara els mitjans per fer els cartells són molt més ràpids i senzills que abans, encara que no vol dir que per això el seu disseny sigui menys acurat, més aviat el contrari.

Els colors ja no són cridaners; són més uniformes i neutres, d'acord amb el conjunt. Es continuen les mateixes pautes anteriors, intentant aconseguir una imatge visual forta, sense necessitat de fer-hi aparèixer els protagonistes. Això sí, no pel fet d'ara posar al cartell fotografies reals dels actors, en lloc de dibuixar-los a mà com abans, hem de pensar que són del tot realistes. El retoc de la imatge, gràcies a l'ordinador, permet millorar bastant la imatge i, d'alguna forma, provoca l'engany a l'espectador: realçar el color dels ulls i, per tant, de la mirada, difuminar la cara per fer unes faccions més fines de les que segurament són, un dissimulat augment de pit en les actrius, afegir més múscul a l'actor..., són alguns dels exemples que hi podem trobar. Al cap i a la fi, el retoc de fotografies no deixa de formar una petita part de tota la campanya de màrqueting que s'amaga darrere del cartell. De totes maneres, i encara que les noves tecnologies ens envaeixin, avui encara podem trobar

cartells cinematogràfics més o menys recents, la majoria de la dècada dels 80, que han eludit l'eina de l'ordinador i s'han decantat pel camp de la il·lustració (el dibuix a mà), com són els casos de *Blade Runner*, *Back to the future*, *Indiana Jones*, *Star Wars* i altres.

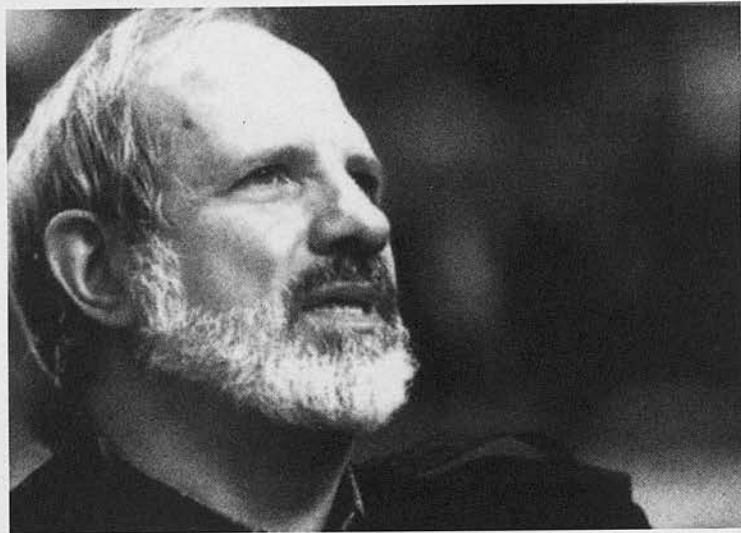
Un altre aspecte a tenir present com a evolució del cartell en l'actualitat és que, degut a la vida frenètica, estressant, sempre amb presses, fa que el cartell surti al carrer amb la finalitat d'estar a la vista de tothom. Ja no trobam els cartells dels films només a l'entrada del cinema, sinó a qualsevol lloc: cabines de telèfon, aturades de bus, tanques de publicitat... Sense la necessitat d'anar a les sales de projecció per saber de les pròximes estrenes o del que es projecta en aquest moment.

Malgrat l'aparició del tràiler, les entrevistes de promoció abans de l'estrena, els reportatges sobre el film..., el cartell encara perdura des dels inicis del setè art i continua mantenint-se immune per damunt dels nous mitjans de publicitat. Segurament es deu al fet que sigui una de les formes de publicitat més eficaces de la cinematografia. Només d'observar el títol imprès i les frases i/o paraules breus que defineixen el film, juntament amb la imatge de les estrelles en una situació límit, fa que aquest conjunt d'elements tan senzills ens deixi volar la imaginació i ens permeti de somiar desperts en un món en què tot és possible i màgic, ple de sentiments. Potser una vegada hem sortit de la sala, ens sentim decebuts, perquè el cartell ens ha donat unes esperances massa grans i a les quals el film no s'hi ha ni atracat. Aleshores, podem dir que el cartell pot arribar a superar el film mateix. Però el fet és que el cartell és una de les poques formes de publicitat en què, només de mirar-lo amb una mica d'atenció, aconseguim que ens il·lusionem. ■



# Brian De Palma: Quan el director és l'estrella

Xavier Jiménez



Brian De Palma.

A un dels números més comentats de la revista *Cahiers du Cinema*, titulat *Made in Usa*, i publicat l'abril de 1982, Brian De Palma parlava sobre un dels aspectes més criticats a la seva labor com a director, l'aparent contradicció entre el seu estil de rodatge i cenyir-se a un guió establert:

"Es la vieja guerra entre la forma y el contenido. Cuando se es un gran estilista eso lo domina todo. En el fondo hay dos direcciones posibles: una es que lo que uno hace es original porque la expresión de lo que creo en la sustancia de una película es la forma visual. La otra es que, por otra parte, un tema como *Carrie* puedo tratarlo con el estilo más barroco que se pueda imaginar, pero estoy obligado a permanecer en el mundo de la complicidad entre colegas."

Integrant de la nova onada del cinema nord-americà, regeneradora de la indústria a finals de la dècada dels seixanta, i particularment als setanta, Brian De Palma ha desenvolupat una carrera irregular, entre fracassos i obres mestres, entre l'ombra d'homenatges a Godard, Antonioni i sir Alfred Hitchcock i la persecució implacable de la crítica, com si fos un dels seus personatges traïdors que omplen la seva filmografia. Va ser el gran renovador del gènere de terror, suspense, del fantàstic, a través d'històries originals, plenes dels seus trets característics com la doble personalitat, el tractament del sexe, la conspiració, la revenja, la violència, el destí fatal... Pare del *remake* contemporani, encara que cap de les seves pel·lícules és plenament una versió íntegra d'un altre film, sinó que De Palma acostumava i acostuma a seleccionar components per posteriorment modificar-ne el seu sentit, adaptant-lo al seu particular univers; una de les més criticades pràctiques provocades al llarg de la seva carrera, i que, com assenyalaven a l'inici de l'article, era utilitzada per menysprear la seva labor com a

artesà i posseïdor d'un segell inqüestionable, que a continuació passem a repassar.

1. El cinema amateur dels primers anys: entre *The wedding party* (1968) fins *Get to know your rabbit* (1972):

Troblem el primer De Palma a la frontera entre la dècada dels 60 i principis dels 70, on debuta amb *The wedding party* (1969), un llargmetratge estrenat l'any 1969, però rodat quasi sis anys abans, i que comptava amb la participació dels debutants i futures estrelles Jill Clayburgh i Robert De Niro. El trio protagonista, futurs universitaris que representen l'avanç de la societat era confrontat amb el món que envolta la núvia, més classista i preocupat per la diferenciació social; aquest era bàsicament el plantejament de la història, que va perdre part del seu missatge de denúncia degut a la tardança entre rodatge i estrena, i que hagués coincidit amb l'any 1963, quan Kennedy va ser assassinat, un president caracteritzat per les seves mesures d'igualtat social, foment de l'educació pública, entre d'altres, que el missatge polític del film posava de manifest.

*Murder à la Mod* (1968) en realitat va ser el seu primer llargmetratge estrenat a EUA, emmarcat dins del gènere de terror i amb clares reminiscències del *Rashomon* de Kurosawa. El director mostrava l'assassinat —un dels seus recursos visuals més impactants— d'una noia, i la posterior confessió dels tres possibles implicats en els fets.

El mateix any 1968, va arribar a les pantalles el primer gran èxit de De Palma com va ser *Greetings*, un film d'alt contingut polític en què el protagonista, un desconegut Jonathan Warden, intenta mitjançant l'ajuda dels seus amics, de nou Robert de Niro entre ells, lliurar-se d'anar a combatre a la Guerra del Vietnam, el gran trauma de la generació nord-americana d'aquells temps. Podem comprovar que De Palma presenta en aquest film una sèrie de constants dins del seu cinema que mostrarà de forma reiterada al llarg dels anys: un *voyeur*, el concepte de conspiració, l'interès pel sexe..., relacionat més amb l'aspecte tècnic, apareixen les cortinetes, plans seqüència<sup>2</sup>, i també els constants homenatges cinematogràfics començaven a representar-se, com la imatge de l'acompanyant del personatge de John Rubin fullejant el llibre d'entrevistes que va escriure Truffaut sobre Hitchcock, o la translació de part del film *Blow-up*<sup>3</sup> d'Antonioni, que més tard tornaria a recuperar d'una forma més evident a *Impacto* (1983), o la filmació al carrer càmera en mà a l'estil dels nous corrents europees com el *free cinema* o la *nouvelle vague*.

*Hi Mom!* (1970), es va convertir en una continuació de *Greetings* a través del personatge de John Rubin, interpretat de nou per Robert De Niro, que treballava al film enregistrent a través de la finestra



de casa, les activitats del seu veïnats<sup>4</sup>, una vegada havia tornat de la seva experiència a la guerra del Vietnam<sup>5</sup>. La pel·lícula és possiblement la més experimental i *underground* que ha dirigit De Palma, on els constants homenatges, reestructurats a través de la descripció que fa el director, ens apropen per una banda a l'estètica de *Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*, Jean-Luc Godard; 1965) i per un altre el paral·lelisme de denúncia del final del film amb el missatge de *Zabriskie point* (1970), una de les genialitats d'Antonioni, i pràcticament coetània a *Hi mom!*

El següent projecte que va dur a terme va ser un documentari sobre una obra de teatre sobre Dionisi, el deu grec del vi, i que va ser titulada *Dionysus in 69* (1970); i com explica Marcial Cantero<sup>6</sup> a la monografia dedicada al director, va servir al director per experimentar amb la pantalla doble, l'ús de càmeres simultànies per aconseguir la majoria de possibles tractaments d'angles a la pantalla, una tècnica que posteriorment desenvoluparia a, pràcticament, la resta de filmografia, amb una incidència rellevant a *Carrie* (1976) o *Blow-up* (1981), entre d'altres.

Tanca aquest primer període el film *Get you know the rabbit* (*Beeman el magnífic*, 1972), una comèdia de la qual podem destacar la presència d'Orson Welles que interpreta un mag, i que el final *cut* no va ser responsabilitat de Brian De Palma, després d'una sèrie de disputes amb la productora Warner Bros<sup>7</sup>. A més, per primera vegada, el director no va participar en l'elaboració del guió d'una de les seves produccions, l'altra gran faceta com a artista de De Palma.

## 2. La consolidació del geni: De Palma entre 1973 i 1978.

Fins aquest moment, hem citat diverses influències i recursos refets per De Palma alhora d'afrontar l'argument de les seves pel·lícules, que continuarà treballant en aquesta etapa, però amb uns resultats artístics i de crítica més satisfactoris, en què s'ha de valorar el canvi de posició dins la indústria i les possibilitats de millora dels pressuposts dels quals disposava el director, una vegada establert dins l'engranatge del Hollywood —encara de sèrie B—, però que canviarà a partir de *Sisters* (Hermanas, 1973). Com acuradament escrivia Jordi Batle Caminal al seu llibre, *Brian De Palma, el deslumbrante manipulador*, *Sisters* es pot considerar el primer gran binomi De Palma-Hitchcock de la carrera del director de Nova Jersey. El film comença i es desenvolupa en uns primers trenta minuts en què una parella es coneix a un concurs de televisió, acaben sopant junts i mantenen una relació sexual. Al matí, l'home apareix assassinat.

De Palma ha mostrat a l'espectador durant aquest temps un personatge més que viu a la casa de la protagonista, i que és la seva germana bessona, i que, si ens atenem a les imatges, es convertirà en l'assassina. El que el director ens ha preparat discorre per altres camins, i descobrirem amb el pas dels minuts que la protagonista actua amb una do-



ble personalitat (Anthony Perkins-Mare, a *Psicosis*), des que va ser separada de la seva germana a una operació on ella va morir.

L'ús de la càmera per part del director destaca en un parell d'escenes, com la mort del protagonista, amb un dels seus *split screen* més recordats, el *zoom* picat d'aproximació que executa per apropar-se als protagonistes quan es troben asseguts a l'escena del sofà i el *zoom* d'allunyament al darrer fragment del film, en què pràcticament es converteix en una panoràmica, des del cadàver del pis fins a una presa de la ciutat. Apareixen imatges a través de televisors, com a *Greetings* (1968) o *Hi mom!* (1970). És en definitiva un dels films més delirants del director, en especial el desenllaç final, i un dels seus exemples de mescla de gèneres i reminiscències cinematogràfiques.

Amb *Phantom of paradise* (*El fantasma del paradís*, 1974), Brian de Palma s'homenatjava a si mateix adaptant la novel·la de Gaston Lerroux, *El fantasma de l'òpera*<sup>8</sup>, però modificant la història clàssica i mesclant-la amb el mite de *Faust* de Goethe i el món de la música, dins d'una història de revenja, d'amor i d'odi. Novament l'aparició de càmeres, monitors, que eren emprats per facilitar una infor-

*El fantasma del paradís* (a dalt) i *Atrapado por su pasado* (a baix).



*El precio del poder.*



*The wedding party.*

mació desconeguda per l'espectador fins aquell moment. El film representa un dels cims de l'estil depalme, en què hi tenen cabuda històries i elements heterogenis, però que són acoblats i funcionen, tant des del punt de vista narratiu —un dels punts forts del director— com els personatges que mostra a la pantalla, en què transforma una història de tall clàssic en un musical esbojarrat, un gènere de moda en aquells anys, i als qui De Palma va retre un homenatge a través d'un dels seus millors films.

Estrenades ambdues al mateix any, *Obsession* (*Fascinación*, 1976) i *Carrie* (1976) representen els altres dos exemples de gran cinema d'aquest període, i en què el director aconseguia, per una banda, una revisió del cinema de terror, i precursora d'un subgènere que es potenciarà amb posterioritat, i, per un altre costat, s'atrevia a versionar el clàssic més gloriós de Hitchcock com era *Vertigo* (*Vértigo, de entre los muertos*, 1958).

*Carrie* es va convertir en el primer èxit total de De Palma a taquilla, un títol cabdal per a la seva filmografia per diverses raons: el desenllaç de l'escena final, amb el component somni-realitat que va inaugurar una tendència després explotada fins a la sacietat al cinema com les sagues del director Wes Craven, *Friday the 13th* o *Halloween*; la variant del component religiós relacionat amb la por i el fatalisme, mostrat a un parell de títols uns anys abans com *Rosemary's baby* (*La semilla del diablo*, Roman Polansky; 1968) o *The exorcist* (*El exorcista*,

William Friedkin; 1973); i la utilització de la càmera a l'escena de la festa, en què el pla seqüència en què s'ensenya la preparació de l'atac a Carrie, la pantalla doble i l'*slow motion* abans d'arribar al clímax en què la famosa imatge de la protagonista ensangonada i plena de ràbia, que explota en els darrers minuts del metratge, formen part de la història del cinema. El film era una adaptació de la novel·la de Stephen King, que començava a fabricar-se la seva carrera dins Hollywood, i significava la segona adaptació consecutiva de De Palma d'un text aliè, una tendència que recuperaria posteriorment en diverses ocasions.

Clift Robertson no és James Stewart, ni Geneive Bujold no es pot comparar a Kim Novak, però De Palma va aconseguir amb *Obsession* (*Fascinación*, 1976) uns dels homenatges més originals i, alhora, perversos del cinema, un film que gira sobre els components amor i mort, tan presents al llarg de la seva filmografia, en què hi afegia el component de l'incest com a premissa argumental. Va ser la primera i única col·laboració amb un dels guionistes claus de la dècada dels setanta i vuitanta com és Paul Schrader, i destaca pels nombrosos trèvelings, la fotografia d'un to blanc —com si hi hagués una nebulosa entre la imatge i l'espectador— i la banda sonora de Bernard Herrmann, amb qui tornava a treballar després de *Sisters* (1973) i que es convertiria en el seu llegat musical; elements tots aquests que proporcionaven el cos d'aquesta fascinació.

L'any 1978, De Palma estrenaria *The fury* (*La furia*, 1978), un títol apallissat per la crítica i que intentava repetir l'èxit de *Carrie* (1976), utilitzant l'element del poder mental dels protagonistes com a nus argumental del film, a més del component polític i complots tant del gust de De Palma, però que, en aquesta ocasió, no varen funcionar. El mateix director reconeixia a una entrevista<sup>9</sup> de l'any 1991, que mai no hauria d'haver rodat *The fury* (1978).

3. La irregularitat entra en escena. La muntanya russa dels anys vuitanta.

L'ídil·li que encara podia mantenir De Palma amb la crítica i el públic no condescendent amb el seu estil, va acabar de dividir-se completament al llarg d'aquests deu anys de cinematografia, que el director va obrir amb *Home movies* (*Una casa de locos*, 1980), un treball que recordava per argument i estil les primeres produccions amateurs, en què el tema central en aquesta ocasió girava sobre el sexe, posat de manifest en diverses i diferents maneres al llarg de la seva carrera —aquesta en clau de comèdia—, però que, en línies generals, va passar desapercebuda, encara que contava de nou amb Kirk Douglas —repetia després de *The fury* (1980)— i amb una de les actrius joves més conegudes del moment com Nancy Allen.

El retorn a les urpes de Hitchcock es va produir amb *Dressed to kill* (*Vestida para matar*, 1980) un dels films més rodons de De Palma, i que era protagonitzat per un trio compost per Michael Caine, Nancy Allen i Angie Dickison, que simbolitzava l'al-

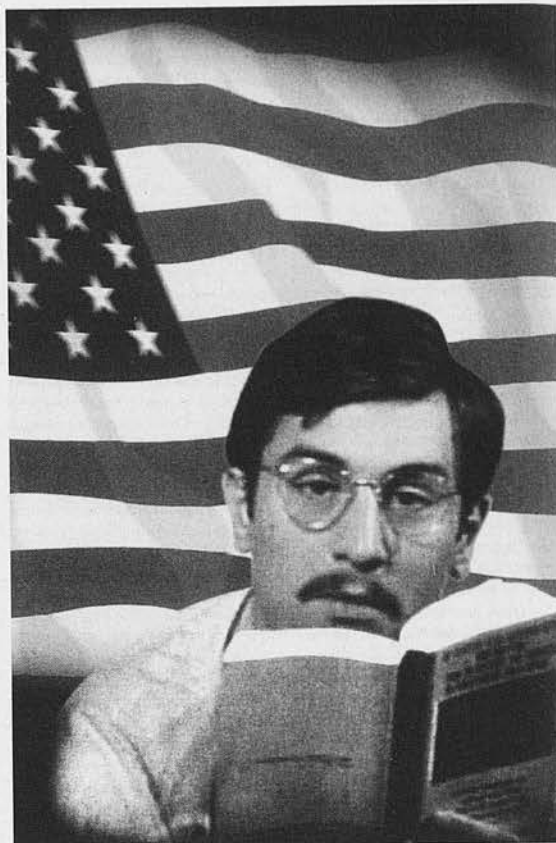


ter ego de Marion Crane de *Psicosis* Alfred Hitchcock, 1960). Elements plenaments autorals apareixen de nou, com la sang, els desitjos sexuals, el doble joc, la traïció, la personalitat múltiple..., una sèrie de característiques que conformaren possiblement l'obra més destacada de De Palma dels darrers vint-i-cinc anys, junt a *The untouchables* (*Los intocables de Elliot Ness*, 1987) i *Carlito's way* (*Atrapado por su pasado*, 1993) i que, com escrivia el crític Vicente Molina Foix a les pàgines de *Fotogramas* a desembre de 1980: "...es una de las mejores del mentor, está dominada por el concepto de la sorpresa, una noción de ciertas artes plásticas, y desde luego el cine, han explotado a fondo. Desde la primera escena de la ducha, hasta los últimos minutos, De Palma mantiene la atención y los ojos del espectador cautivados con artificios, apariencias, inventos, sobresaltos, adivinaciones, pálpitos y asombrosas ideas de puesta en escena..."; unes paraules que podrien definir no aquesta, sinó la totalitat de la filmografia de De Palma.

L'èxit de *Dressed to kill* va proporcionar a Brian de Palma la possibilitat de dirigir la seva primera producció d'ampli pressupost, com va ser *Blow-up* (*Impacto*, 1981). El seu títol original feia referència explícita a l'obra d'Antonioni estrenada el 1966, i que servia com a premissa base de l'argument, en què un tècnic de só de produccions de sèrie B, interpretat per John Travolta, s'involucra de forma involuntària en la trama d'assassinat d'un polític, igual que Gené Hackman feia a *The conversation* (*La Conversación*, F.F.Coppola; 1974) ambdues deutores del primer clàssic de 1966. Hem de destacar del *Blow-out* de De Palma l'ús de la imatge a escenes com el trèveling circular quan el personatge de Jack descobreix que les seves cintes han estat esborrades, la pantalla trencada o la carrera filmada a càmera lenta que ofereixen de nou les capacitats artístiques del director.

Incidint a l'idea de la transfiguració i translació històrica, De Palma va adaptar el clàssic de Howard Hawks *Scarface* (1933), i va ficar al Tony Camonte de Paul Muni a la Cuba dels anys 70 a través de Tony Montana, un delinqüent que es veurà afavorit per l'històric permís que va concedir Fidel Castro l'any 1980<sup>10</sup>, i arribarà a Miami a lluitar per fer-se un espai, un lloc dins de la màfia i les xarxes de droga procedents de Sud-amèrica. *Scarface* (*El precio del poder*, 1983) és una dels films menys reconeixibles de De Palma, potser lligat de mans pel guió escrit per Oliver Stone, el maneig d'un pressupost de superproducció i una història que queia lluny dels seus interessos artístics, i que va solucionar amb un producte grandiloqüent i massa llarg (170 minuts de duració).

Amb *Body double* (*Doble cuerpo*, 1984) De Palma retornava al seu cinema preferit, ple de petits detalls, homenatges, enganys..., que el director controlava a la perfecció, i que, amb el pas del temps, es convertiria en el seu darrer exemple de gran cinema dins petites produccions. Com a punt de partida, el protagonista pateix un problema — que li afectarà en aquest cas a la seva tasca profes-



sional, i es veurà forçat a deixar el film en què treballa— degut a la seva claustrofòbia, de la mateixa forma que li succeïa a Scotty a *Vertigo* (1958), en aquella ocasió vertigen. Aquest problema el portarà a veure's involucrat a una trama que començarà provocada per la seva passió de voyeur, com James Stewart a *Rear window* (*La ventana indiscreta*, 1954) —un nou homenatge a Hitchcock—. Només el flux final rebaixa el nivell del film, que seria el precedent d'un dels grans treballs de De Palma.

Va ser l'adaptació d'una sèrie de televisió emesa als anys 60 i 70 la que va provocar el retorn a l'estretallat de Brian De Palma. *The untouchables* (*Los intocables de Elliot Ness*, 1987) és avui en dia un clàssic del cinema de gàngsters i policies, de bons i dolents que en aquesta ocasió representaven Kevin Costner i Robert De Niro, que repetia amb el seu mentor com a Al Capone. El film gaudia de totes les eines necessàries per construir la seva llegenda: un score extraordinari de Morricone —deutor de la magistral *Once upon a time in America* (1982)—, elenc d'actors, vestuari d'Armani, i una escena, l'escena per antonomàsia del cinema *de palma*: el cotxet del nin a l'estació de ferrocarril, transfigurant-se en el d'Odessa de *Potemkin*, i en què De Palma va convertir els seus 9,03 minuts de duració en una de les escenes més aconseguides del cinema contemporani.

Potser per costum o tradició, De Palma va tornar a patinar després d'aconseguir un rotund èxit amb la seva darrera producció, i la visió de la guerra del Vietnam a través de *Casualties of war*<sup>11</sup> (*Corazones de hierro*, 1989), basada en un article publicat al dia-



Los intocables de Elliot Ness (a dalt) i Vestida para matar (a baix).

ri New Yorker per Daniel Dang, en què denunciava una violació sexual de quatre soldats, acusats per un cinquè (en aquest cas el personatge que interpretava Michael J. Fox), no va funcionar. La mirada de De Palma sobre la guerra és massa objectiva, indiferent, potser perquè era l'argument més seriós que havia treballat fins aquell moment, lluny del tractament que havia presentat a *Greetings o Hi mom!*, també amb la Guerra del Vietnam com a teló de fons.

#### 4. La foscor dels darrers temps i l'oasi de *Carlito's way*. 1990-2006.

El darrer període de De Palma és també el més decebedor, el més desdibuixat, que comença per dues pel·lícules com *The bonfire of the vanities* (*La hoguera de las vanidades*, 1990) i *Rising Cain* (*En nombre de Caín*, 1992). En el primer cas, va adaptar la novel·la de Tom Wolfe, un retrat de la societat nord-americana i de la seva hipocresia en el dia a dia, que va ser tractada en un to de comèdia que no va resultar, a més l'elecció errònia dels actors protagonistes. Al segon exemple tenim a John Lintgow, un dels seus secundaris fetitxe, protagonitzar per primera vegada un film de De Palma, que posava de nou de manifest les seves constants, però directament presentada sense guardar les regles bàsiques de la narrativa cinematogràfica.

L'any 1993, De Palma va obsequiar al gran públic amb el que serà possiblement els seu testament cinematogràfic, *Carlito's way* (*Atrapado por su pasado*, 1993), en què Al Pacino recupera en certa forma al gàngster de *Scarface*, però després d'un procés de remissió, de comprensió sobre la seva vida, i que vol enterrar per obrir una nova sortida amb el seu amor, l'actriu Penélope Ann Miller. La pel·lícula més romàntica de De Palma destaca per la seva acció, sensibilitat i la seqüència a l'estació de trens, a la qual acompanya una música magistral de Patrick Doyle, que és novament una mostra perfecta de ritme, tensió i imatges.

Des de la seva darrera obra mestra, De Palma ha treballat a quatre projectes més dins Hollywood, amb pressupost elevats com *Mission: impossible* (*Misión imposible*, 1995) o *Mission to Mars* (*Misión a Marte*, 1999), però la seva essència s'ha diluït durant aquests anys; hi hem d'afegir *Snake eyes* (*Ojos de serpiente*, 1998) —a destacar el pla seqüència que obre el film— i *Femme fatale* (2002), la pel·lícula predecessora de *The black dahlia* (*La dalia negra*, 2006), la seva darrera aposta basada en una novel·la de James Ellroy, que recrea els fets reals de l'assassinat de la jove Elizabeth Short, ocorregut a Los Angeles l'any 1947.

Serà difícil que De Palma recuperi el nivell demostrat al llarg de la seva filmografia, però els espectadors sempre esperem el millor del retorn dels clàssics, uns mestres que, a vegades, deceben, i, a vegades, encerten, però que s'han guanyat el respecte i l'atenció cada vegada que se'n produeix un<sup>12</sup>, en aquest cas, pel senyor Brian De Palma. ■

(1) L'eix central del film són les diferents versions que donen d'un mateix fet quatre personatges.

(2) Hitchcock va portar aquesta tècnica fins als límits quan va rodar *The rope* (*La soga*, 1948), on aparentment tot el film era un pla seqüència.

(3) Coppola ja va recollir l'idea central de la pel·lícula d'Antonioni quan va filmar *The conversation* (*La conversación*, 1974).

(4) Aquestes filmacions de tipus amateur amb un contingut eròtic eren conegudes com *Peeping toons*, una mena de gènere alternatiu existent a EUA a la dècada dels seixanta i setanta, que s'enmarcava dins d'un circuit alternatiu.

(5) Un tipus personatge que recuperaria diverses vegades al llarg de la seva carrera, especialment a *El cazador* i *Taxi driver*.

(6) A Brian De Palma, Marcial Cantero, Càtedra, Barcelona, pàgs. 132-134.

(7) A Brian De Palma, Marcial Cantero, Càtedra, Barcelona, pàgs. 132-134.

(8) L'obra havia tenguut diverses adaptacions cinematogràfiques anteriors com la de 1925 a càrrec de Robert Julian; Arthur Lubin al 1943, Terence Fisher de 1962 o Dwight H. Little al 1989; però De Palma va atrevir-se amb una adaptació irreverent i única.

(9) *A Man*, entrevista amb Andrew Jordan, núm. 41, pàg. 88. 1991.

(10) Uns 100.000 cubans varen sortir de l'illa a l'any 1980 en direcció Miami gràcies al permís concedit per Castro, un gest polèmic perquè des d'EUA consideraven que la majoria d'aquests immigrants eren delinqüents convencionals, a més de ser anticomunistes.

(11) Fins aquest any (1989), existeix un estudi crític publicat a *Dirigido por...* obra d'Antonio José Navarro, núm. 190, abril de 1991. pàg. 48-65.

(12) Molts del contemporanis de De Palma continuen al món del cinema, encara que en desiguals situacions. Coppola no ha dirigit res des de *Jack* (1995); Spielberg continua al peu del canó i a un nivell acceptable; Scorsese sembla que ha sofert una davallada a la seva carrera, preferentment als noranta de la mateixa forma que De Palma; Lucas va tornar per dirigir, després de 22 anys, una trilogia galàctica (*Star wars*, 1999, 2002 i 2005) enfocada al públic infantil i que no respectava els pla





**A**i, el cinema no renúncia mai al *biopic*, aquest curiós neologisme anglès que fusiona les paraules *biografia* i *pel·lícula* (*picture*, en la llengua de Shakespeare; què bonic, això de "la llengua de Shakespeare"). Tant poden ser reconstruccions més o menys fidels de la trajectòria vital d'una figura històrica, com convertir-se, aquesta, en un personatge d'una narració, més o manco ajustada a "allò que tal vegada s'esdevingué", que hagués dit Joan Oliver, *Pere Quart*. Una estrena recent, *Copying Beethoven*, de la realitzadora polonesa Agnieszka Holland, representa una nova aproximació al genial compositor alemany d'origen africà. Per descomptat, és només una opinió, però crec que tant Ed Harris (Beethoven) com Diane Kruger realitzen excel·lents treballs i que a algunes seqüències (com la presentació de la *Novena Simfonia*) aquest títol aconsegueix una emoció estètica considerable. Curiosament, Ed Harris ja encarnà a la pantalla un altre artista, Jason Pollock. I Matthew Goode, qui també forma part del repartiment, fou un jove Gerald Brenan a la pel·lícula de Fernando Colomo *Al sur de Granada* (per cert: ¿per a quan, una adaptació cinematogràfica de l'estada de Robert Graves a Deià? Tal vegada un altre Fernando, Trueba, podria filmar-la).

Probablement, quan es parla d'una producció sobre la vida d'un músic, tothom pensa en *Amadeus*. Idò bé, el realitzador d'aquella esplèndida recreació de la biografia de Mozart, Milos Forman, ho

es, també, d'una segona estrena, *Los fantasmas de Goya*, sobre un altre sord genial, amb Stellan Skarsgård (Goya), Natalie Portman i Javier Bardem. Òbviament, no és aquesta la primera vegada que el pintor, que ha prestat el seu llinatge als premis de l'Acadèmia Cinematogràfica Espanyola, es converteix en carn de cinema. Francisco Rabal interpretà l'artista aragonès a la seva vellesa (i José Coronado, a la seva joventut) al *Goya en Burdeos* dirigit per un creador d'aquella mateixa comunitat autònoma, Carlos Saura (i germà, ell mateix, d'un altre pintor, Antonio Saura). I Jorge Perugorria fou Goya a *Volaverunt*, de Bigas Luna. Pel que fa a Beethoven, record una altra producció, *Amor inmortal*, de Bernard Rose, sobre la seva biografia, amb Gary Oldman i Isabella Rossellini i notablement més fluïda que aquesta d'Holland.

Encara una altra pel·lícula que aborda la vida d'un pintor, *Modigliani*, de Mick Davis, ha passat, sembla que sense despertar gaire interès, per les nostres cartelleres, tot i la presència al seu repartiment d'un actor tan conegut com Andy García. Qui, per cert, fou Federico García Lorca a un altre *biopic* sobre el poeta de Granada. *Lorca, el mar deja de moverse*, de Emilio Ruiz Barrachina, suposa també una mirada cinematogràfica cap a l'escriptor andalús, però aquesta de caire documental. Pel que fa a García, ha volgut tornar a la seva Cuba, de tot just abans de la Revolució, dirigint i protagonitzant *La ciudad perdida*. ■

*Los fantasmas de Goya.*

## Bandes de so Andy García: *sea bienvenido, mi amigo...*

Házael González

Un moment, un moment, ¿una secció de bandes sonores, és a dir, de música feta per al cinema, encapçalada pel nom d'un actor? Doncs sí, encara que sembli increïble, aquí ho tenim: Andy García, un dels actors més coneguts de Hollywood, ha tingut l'atreviment de posar-se també no només amb la feina de dirigir, sinó a la de compondre música, passant així a formar part d'una mena de club no massa nombrós. Ara mateix, i després de molts esforços fent memòria, només recordo que hi hagi altres dues persones que hagin aconseguit interpretar, dirigir, i a més posar la música a les seves pel·lícules: el genial Charles Chaplin (qui era capaç de tot, i a més ho feia bé), i Clint Eastwood, que s'hi ha apuntat darrerament (i qui tampoc ho fa malament del tot, amb el seu piano). Ara, ens arriba a les pantalles *La Ciudad Perdida* (*The Lost City*, Andy García, 2005), i amb ella, les sonoritats musicals d'un compositor nou de trinca que també és actor i director; i no, no és la primera vegada que compon: ja a *Muerte en Granada* (Marcos Zurinaga, 1997, en què interpretava ni més ni menys que a Lorça mateix), ens trobàvem quatre temes seus al costat de les notes de Mark McKencie, quatre temes que (i això sí que és un cas únic) també cantava ell mateix! No hi ha dubte que val la pena fixar-se en el senyor García i la seva faceta musical: com bé li dirien a la seva Cuba natal, *sea bienvenido, mi amigo...*

El film va precisament d'això, segons una història de Guillermo Cabrera Infante i amb convidats molt especials (Bill Murray fent de sòsies de l'escriptor, Dustin Hoffman, Inés Sastre, o Jesús García interpretant el Che Guevara): ens conta la vida del propietari d'un club (el García) a la Cuba d'abans de Fidel Castro, i ens explica com era tot i com va canviar en tantes coses, per a bé i per a mal... Més enllà de si la història és del tot així o no (moltes persones han criticat la seva parcialitat... i altres han acusat García precisament de tot el contrari, per no prendre partit

clarament), i també de que la qualitat de la pel·lícula deixi molt que desitjar entre altres aspectes, és cert que la música té un paper ben important, com no podia ser d'altra manera a un film ambientat a l'illa del Carib: orquestres de tota mena, cançons populars amb músics populars (Alfredo "Chocolate" Armenteros obrint i tancant el film amb la seva trompeta, Ben Hur Berroa interpretant meravellosament al mític "Bola de Nieve", o Julián Fernández fent molt convincentment de Beny Moré), coreografies de cabaret i de club amb sabor dels anys cinquanta, vestits lluminosos i cotxes brillants (molts dels quals encara circulen avui dia pels carrers de l'Havana), ambient de festa i molta diversió i, a part de tot això, la història d'un home que veu com els esdeveniments del seu país afecten també a la seva família, i, finalment, a la seva pròpia concepció del món. Un home que abans de tenir un cabaret ha demostrat que sap de música, i que a més és bon pianista i a qui no queda altra forma d'expressió que amb el seu piano, assegut davant les tecles i tocant melodies tristes i amb gust malenconiós.

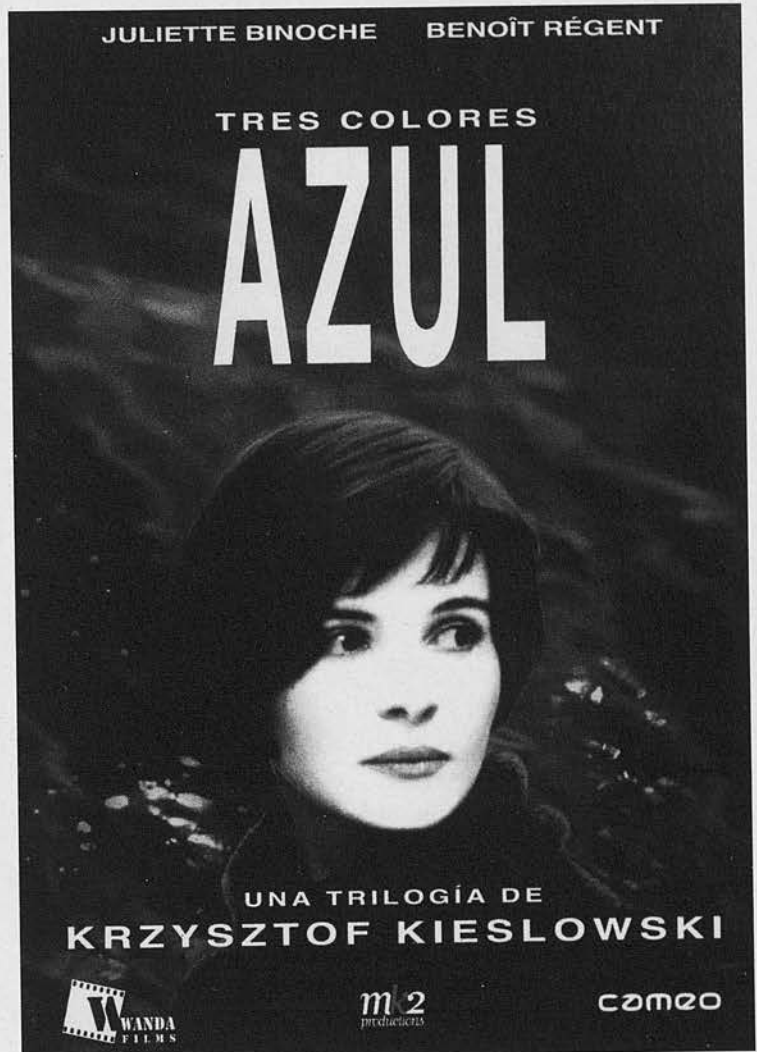
I així és la música que Andy García ha compost per al film: unes senzilles notes, moltes vegades només de piano (encara que també hi ha altres instruments, com el contrarevolucionari saxòfon), que serveixen només com a nexa d'unió entre músiques més populars, i també per ressaltar moments concrets de la història amb efectivitat (l'atac frustrat al palau presidencial, o la imatge tan reveladora com la de García mateix al piano del seu club, trist per tot el que passa al seu món). Sens dubte, no és una feina per proposar a l'Oscar, però sí que és una composició ben agradable que a més serveix perfectament per la feina que s'ha de fer: està be clar que a un film sobre Cuba la música hi té moltes coses a dir, i Andy García ho ha aconseguit, així que li desitgem sort, i que continui per aquest camí. *Sea bienvenido, mi amigo...* i a veure si altres també s'atreveixen. ■



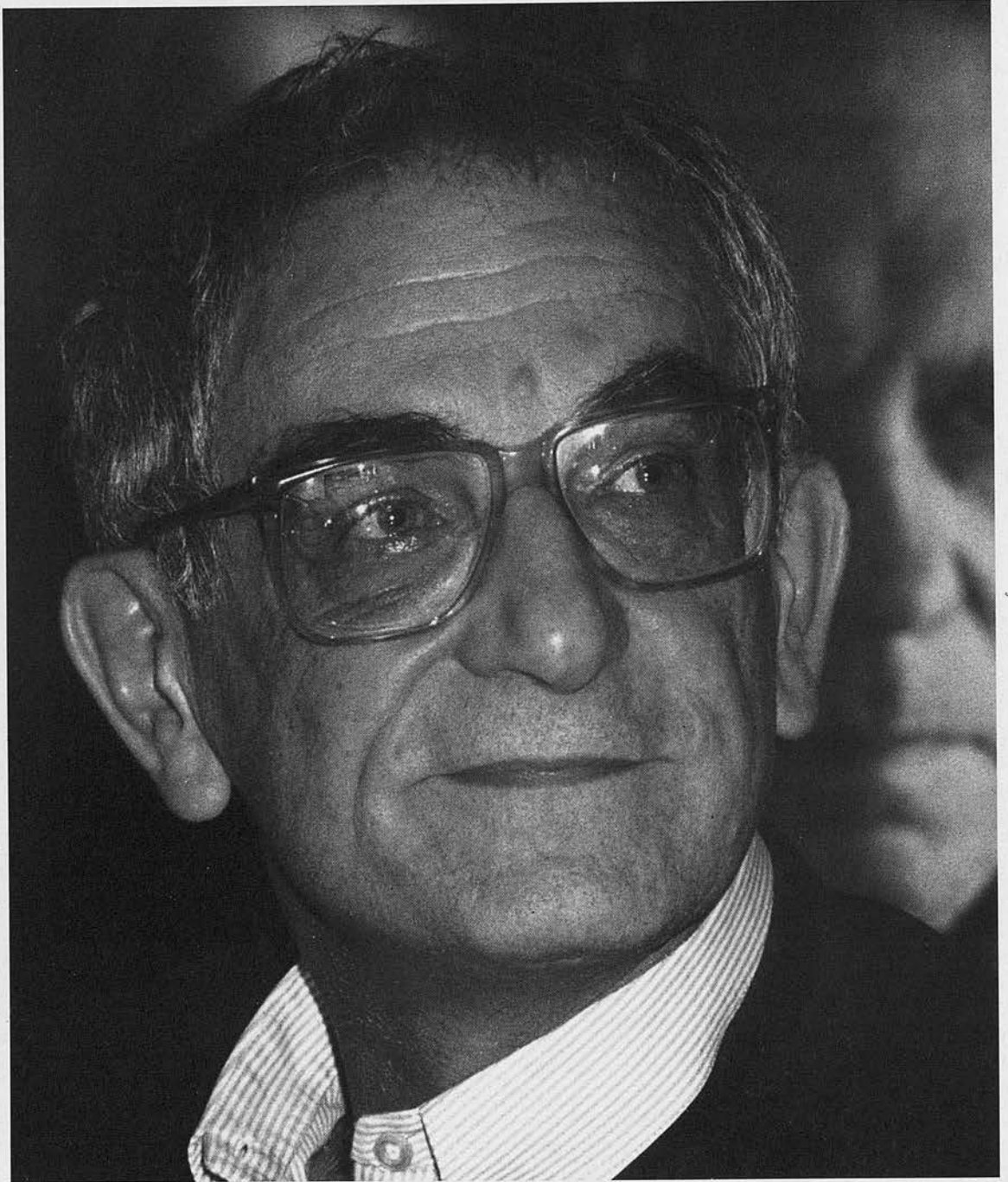


Pocs dies després d'haver enviat a *Temps Moderns* el meu anterior article, *Sharon Stone*, en el qual afirmava que encara mai no havia trobat cap obra mestra en el cinema postclàssic, vaig visionar *Azul* (1993) de Kieslowski. I, sincerament, si aquesta obra no ho és, poc li falta. L'únic emperò que si li pot posar és la seva manca d'humor; i això m'estranyà perquè a *Blanco* sí que n'hi ha, i molt. *Azul* és el primer film d'una trilogia anomenada *Tres Colores*. He d'anticipar que, de moment, tan sols he vist, a més de *Azul*, el segon, *Blanco* (1994); perquè encara no he pogut aglapir el tercer, *Rojo* (1994). *Azul* no té gaire semblances amb *Blanco*, i, per tant, no me veig gens ni mica condicionat per parlar d'aqueix primer sense haver vist *Rojo*. *Azul* és una pel·lícula fora d'allò comú, perquè és capaç de parlar de l'amor físic i del psíquic; de l'art i de la vida; de la vida i de la mort; de l'autoria artística particular i de la social; dels colors i dels sons; de les relacions humanes i de la seva mancança; del que es veu i del que, sense esser vist, s'intueix; i tot això sense crear antagonismes, sinó des d'una visió profundament integradora. Per aquesta raó, el seu significat major, el que queda en el rerefons de tota ella i, especialment, en el subconscient de l'espectador, és que tot és u. I que intentar separar qualsevol cosa és un esforç, a més d'inútil, totalment impossible; ja que sols una visió integradora ens pot evitar percebre la realitat parcel·lada i, per tant, errònia. Això és un significat que mai no hauria esperat en el cinema de Kieslowski, perquè partia amb el prejudici, recollit de l'escassa informació que dispòs sobre ell, que, com a cineasta, era catòlic militant. I aquests, com Rohmer, m'ofeguen amb la seva parcialitat. Però no és així; malgrat el seu catolicisme, com Hitchcock, és capaç, almenys en aquesta pel·lícula, de transcendir-ho i assolir una obra profundament totalitzadora.

La pel·lícula comença amb un accident de cotxe, en què hi moren el marit de Julie i la seva filla; i tracta de la recuperació psíquica de Julie. Després d'assabentar-se'n pel metge, que el seu marit i la seva filla havien morts, des del llit, en contempla, per televisió, l'enterrament dels dos, acompanyats per la música del marit, considerat el més gran compositor contemporani. Més tard, ja restablerta, una periodista li demana si era veritat que era ella la qui escrivia la música. Però això no quedarà aclarit, i en el fons, és un dels temes fonamentals de la pel·lícula. Perquè, pel carrer, un flautista vagabund toca la peça del seu marit... o d'ella, que havia deixat inacabada, i Julie, estranyada, li demana com l'ha coneguda; ell li respon que li agrada inventar la música que toca. És a dir, que no hi ha manera de saber qui és realment l'autor d'una obra; perquè, com diu un personatge, la música, l'art, és obra de tots. Julie, ja recuperada, de ma-



nera intermitent, va a la piscina per banyar el seu cos; però, més que un esport, més que un exercici físic, sembla un contacte amb l'aigua; aquesta mínima expressió, la més elemental, de la vida, i, pel seu caràcter essencial, la més purificadora. Un dels significats més estranys de l'obra, tenint en compte que Kieslowski és catòlic militant, és que la immoralitat pot esser moral, com també aquesta esser immoral; que això només és qüestió de temps i d'espai. Quan Julie descobreix que el seu marit havia tengut una amant que, sense ell saber-ho, quedà embarassada, sent un profund afecte per la futura mare; perquè es veu incapaç de separar entre ella i la teòrica competidora, entre la seva filla morta i el fill del seu marit que encara ha de néixer. *Azul* és una pel·lícula sobre la bondat, i no la d'una persona particular que la gaudeix sense saber d'on ve, sinó la que li dóna saber que tot, tots, som u; perquè quan se parteix d'aquest fonament, se deixa de sentir la desunió, que és precisament la que crea el que anomenam maldat.



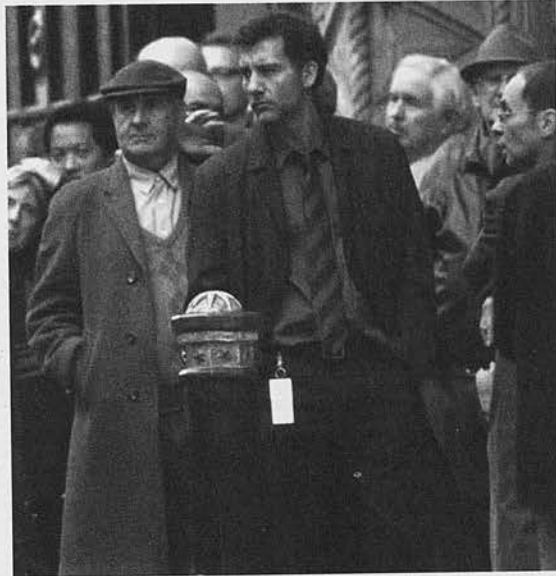
Formalment, el millor que té aquesta pel·lícula és que no se pot contar el que diu, perquè els moments més sublims, que són molts, i especialment els significats més profunds, es transmeten amb total puresa, mitjançant la imatge i el so. No hi ha retòrica, no hi ha discurs, tot és cinema. *Azul* és un film fascinant per l'enteniment i un plaer per a la vista i l'oïda. Un film que fa que des de la pornografia més vulgar fins el moment més sublim se vegin com un tot enriquidor i necessari. En el qual, la manca de qualsevol element, des del més baix fins el més alt, deixaria coix el tot, sense sentit; perquè deixaria d'esser vida, aquesta vida tan complexa, que, gràcies a films com aquest, podem comprendre amb serenor, estimar sense entrebancs, i valo-

rar amb menys parcialitat. És, fonamentalment, un film sobre la vida; en el qual Julie, al començament, és incapaç de suïcidar-se, i al final dóna la casa a l'amant del seu marit perquè allà hi pugui criar el fill que està a punt d'entrar a la vida. Un film que, malgrat haver-lo vist quatre vegades en pocs dies, cada cop m'ha fascinat amb més força, m'ha donat més plaer. Fins al punt de poder dir, que, de tots els films del cinema post-clàssic, aquest és el que més greu me sabria haver-me perdut. I no solament perquè és el més complet i aconseguit, sinó perquè és l'únic que aporta, amb un llenguatge diferent, uns significats que van més enllà de l'extraordinari cinema clàssic. En temps de tanta sequera és un conhort gaudir d'una obra mestra. ■



**C**hildren of men, o (*Hijos de los hombres*), el darrer film d'Alfonso Cuarón, vol presentar un món atrapat en el pitjor dels futurs possibles —ubicat en una Anglaterra desfeta, però extrapolable a qualsevol altre país. Un futur en què la violència quotidiana, el desordre social, la misèria moral, la repressió política i el desastre ecològic tenen la seva culminació canònicament apocalíptica en la que podria ser considerada la catàstrofe biològica per excel·lència: l'esterilitat total de la raça humana, és a dir, la incapacitat literal i absoluta dels homes i les dones per reproduir-se i, per tant, sobreviure com a espècie. L'argument no aclareix quines són les raons d'aquesta plaga: tant podria ser, com especulen alguns dels personatges, una conseqüència de la contaminació general com de la ingestió d'aliments genèticament manipulats. Siguin quines siguin les raons, però, en el fons no importen gens ni mica; l'únic que importa, a un nivell purament cinematogràfic (expressiu), són els fets. El fet que, des de fa més de divuit anys, no ha nascut cap infant en tot el món; el fet que un esdeveniment tan insòlit ha desfermat tots els conflictes que hi havia latents en les societats del món diguem-ne civilitzat (uns conflictes que van des de la immigració fins a la violència racial, institucional o terrorista); i, finalment, el fet que no sembla que hi pugui haver cap remei possible per a tots aquests mals.

Cuarón filma, així, les convulsions d'un món en plena descomposició, en el qual els individus només poden viure entre la marginació més miserable (la dels immigrants, deportats per llei) o la precarietat resignada i atemorida, en el cas dels anglesos —si bé aquests darrers també tenen l'opció del suïcidi, el qual és publicitat pel govern en forma de pastilles idíl·liques. Amb tot, excepte durant els primers minuts de pel·lícula, Cuarón sobretot fa servir aquest món en descomposició a la manera d'un decorat ambiental per a una trama que, en exclusiva, se centra en les peripècies d'un home, interpretat per Clive Owen, que, en descobrir fortuïtament l'existència d'una noia embarassada, es proposa de salvar-la. La seva és, evidentment, una missió gairebé religiosa: l'home se sent obligat a protegir de les inclemències i de les violències del món la mare del futur, la portadora de l'esperança. És, però, justament a l'hora d'expressar i desenvolupar aquest tema, amb les seves inevitables, múltiples, contradictòries ramificacions, que la pel·lícula, ambiciosa i plena de possibilitats, resulta molt fallida. Una qüestió de guió, com gairebé sempre. L'ambientació és excel·lent, original, perturbadora i imaginativa, horrible en el seu desordre oníric, brut i sense sentit; en canvi, l'expressió del que aquest malson comporta i, a un nivell profund, significa per als humans que el viuen, és més aviat banal, decebedora, poc agosarada, confusa. Tant per a tan poc, pensa inevitablement l'espectador.



Aquesta decepció sobretot prové, almenys en el cas de l'espectador que escriu aquest paper, de la manca de coratge a l'hora de plantejar les qüestions veritablement crucials de l'assumpte. Sobretot, a l'hora de plantejar la pregunta clau, definitiva. Aquesta pregunta: tot el periple —perillós, heroic, obstinat— que el protagonista duu a terme per tal de protegir i salvar la criatura que encara no ha nascut, i, a través d'ella, per salvar el futur de la humanitat sencera, val en realitat la pena? O, més exacte: de veres que s'ho mereix, la humanitat? Si l'espectador ha de jutjar sols pel que veu a la pantalla, la resposta, brutal però sincera, seria que no: no s'ho mereix de cap manera. La violència criminal tan indiscriminada, l'egoisme, la traïció, la mentida, l'absoluta manca de tendresa, la brutícia que omple els carrers i que funciona també com a metàfora moral i emocional d'un món que no ha sabut tenir cura d'ell mateix, el color gris del cel contaminat, la gent tan fantasmal: tot això no és conseqüència, només, de la plaga d'esterilitat que tot ho assola; tot això és, en primera instància, causa i culpa de la pròpia humanitat. És la humanitat.

Cuarón, però, en comptes d'extremar el discurs i portar-lo fins a aquest plantejament radical, es limita a donar per suposat que la supervivència de la humanitat i la seva perpetuació són intrínsecament bones, la qual cosa pot ser certa a un nivell estrictament visceral o biològic, però no a un nivell moral, artístic i intel·lectual. Amb tots els desastres que ha causat, amb tota la maldat que ha provocat, amb totes les estupideses que ha comès (i totes surten a la pel·lícula: en són la substància principal), per què l'espècie humana, doncs, es mereix sobreviure? Aquesta és la pregunta que, inevitablement, sensatament, es formula l'espectador. Per què? Per què es mereix sobreviure? Perquè són homes? Perquè són fills dels homes? Fills dels homes... I què? I què! ■

# Rodatge de *La imatge cremada*

Documental sobre Josep Truyol i Otero (1868-1949)

Martí Martorell

Una nau industrial del polígon de Son Castelló, temps enrere dedicada als déus deuen saber a què, s'ha transformat en un set per filmar el documental sobre la vida del fotògraf i cineasta Josep Truyol i Otero (1868-1949), titulat *La imatge cremada*. Quan un entra a l'espai esmentat no sap molt bé si és a un magatzem comercial dels afores de Palma o als estudis Cinecittà de Roma. És un lloc on es plasma la imaginació, la creativitat i, sobretot, el treball d'un reduït grup de gent —per l'ambició que suposa aquest projecte— que manifesta l'amor que sent per la imatge i el cinema amb aquest rodatge.

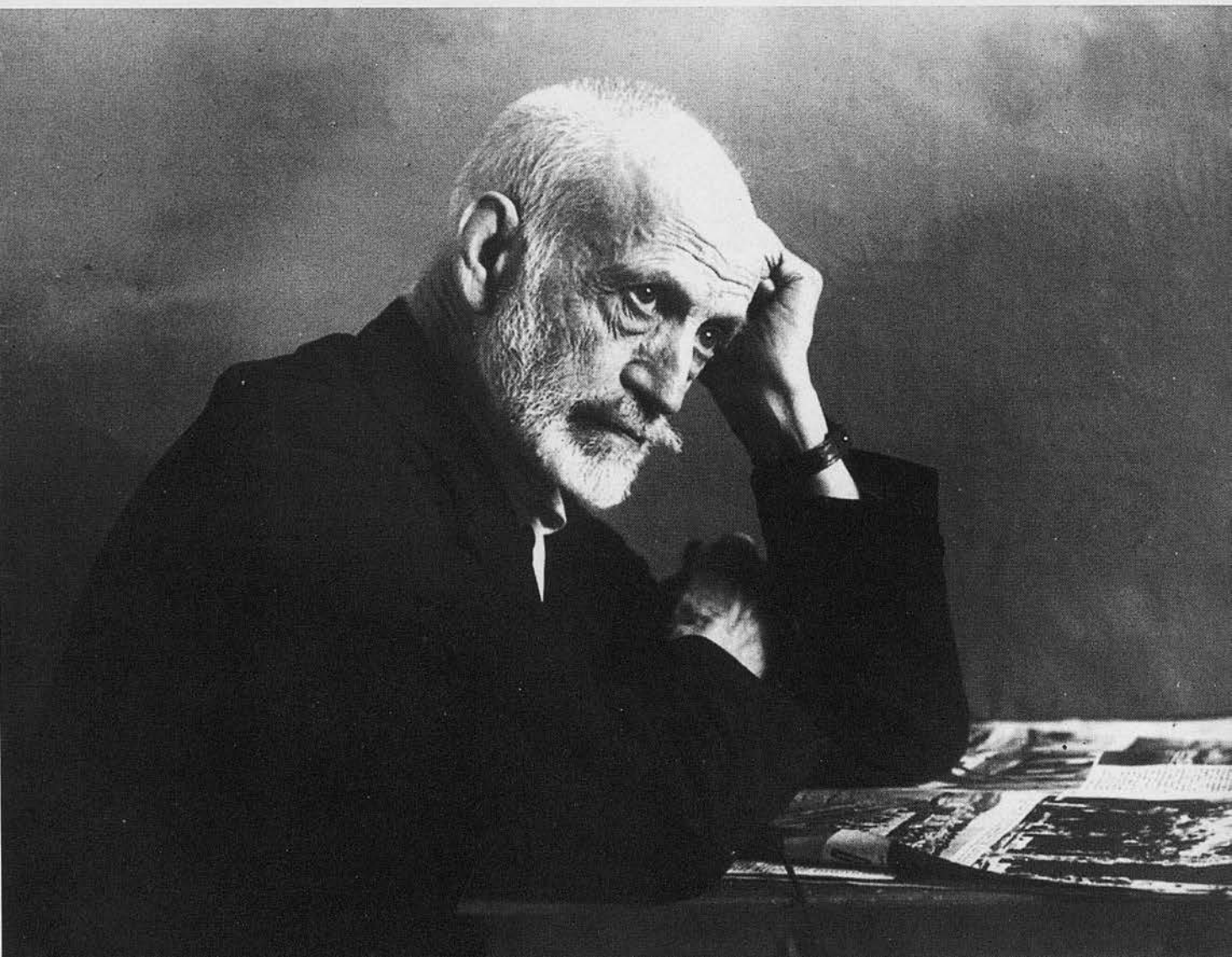
Una de les coses més importants és que aquesta realització està firmada pel Col·lectiu de Cinema que, molts d'anys després del seu naixement, torna a iniciar la seva activitat. L'associació va néixer la dècada dels anys setanta, amb l'objectiu de reivindicar un cinema de les Balears i per a les Balears i, segons el manifest de presentació, "dur el cinema a tots els racons del nostre poble, realitzar filmacions sobre aspectes del nostre entorn i ser l'instrument canalitzador de les diverses manifestacions cinematogràfi-

ques de les Illes". A part d'aquesta tasca, també va organitzar col·loquis i projeccions i les primeres edicions de la Setmana de Cinema Històric.

Respecte de la part tècnica del rodatge de *La imatge cremada*, hi figuren Vicenç Matas (operador i director de fotografia), Carlos Espiro (direcció artística), Jaume Vidal (realitzador); Antoni Maria Thomas (direcció), Pep Truyol, (producció i nèt del cineasta), Cristina Rando (*script*), Pablo García i Jordi Julian. Cal dir que, gràcies als dos tècnics esmentats en darrer lloc, la producció ha pogut anar endavant amb tan poca gent perquè han assumit les tasques que, en un rodatge d'aquestes característiques, farien dues o tres persones més, a més de donar consells artístics i tècnics. En fusteria treballen Pedro Comas i David Sáez.

Quant al repartiment, hi participen Francesc Aguiló, Catalina Truyol i Thomas, Toni Oliver, Biel Gamundí, Aina Segura, Joana Bel Bestard, Antoni Muñoz, Gabriel Ramón, Marilena Aguiló, Maria Rotger, Rafel Ramis, Enric García, Catalina Truyol i Dols (neta del cineasta) i Isabel Peñarrubia (com a historiadora).

Josep Truyol i Otero.







Fotograma de la pel·lícula de Josep Truyol *De Palma al Puerto de Sóller* (1913).

Fotografia de Josep Truyol.

S'ha de dir que els rodatges són intensos, ja que la producció exigeix tenir uns terminis d'execució realment curts, amb uns decorats exquisidament aconseguits, però amb una infraestructura mínima que obliga a fer funcionar molt la imaginació dels responsables per aconseguir finalment el resultat desitjat. Aquesta intensitat es tradueix algunes vegades en situacions de tensió que no arriben mai, emperò, a afectar el desenvolupament del rodatge, perquè la intel·ligència i il·lusió que hi posen tots equilibra el conjunt.

El guió, que té com a pare Antoni Maria Thomas, ha comptat també amb la col·laboració de Jaume Vidal, Vicenç Matas i Pep Truyol, i té l'originalitat de presentar un Josep Truyol que fa un viatge oníric al passat, per la qual cosa l'escenografia recorda, molt encertadament, el *Manderlay* de Rebecca, d'Alfred Hitchcock. Hi ajuda molt en aquest sentit el mobiliari cedit per la Fundació Tren de l'Art del Ferrocarril de Sóller.

A hores d'ara la Fundació "Sa Nostra" i el Consell de Mallorca han aportat trenta-tres mil euros i l'Institut d'Estudis Balearics sis mil per poder dur a bon terme el rodatge, ja que s'ha de tenir en compte que s'han hagut de llogar una grua, una màgnum (carro per poder enregistrar tràvelings), bastides, focus, generadors elèctrics, etc. En definitiva, es pretén realitzar un documental a l'alçada del personatge estudiat.

S'ha de dir a favor d'aquest col·lectiu que el seu treball no té cap compensació econòmica. ■





## Notes impertinents (XVII) Amb el dimoni, visca Jack Palance!

Antoni Serra



Però, qui és Jack Palance?

¿L'actor de teatre que va debutar al cinema de la mà de Kazan amb *Panic in the Streets*, si no record malament?

¿Aquell xicot —digau-li al·lot, si us ve de gust— d'origen ucraïnès que va néixer a Lattimer, un dia qualsevol de l'any 1920 i que per error, com sempre hi ha errors en els registres civils i religiosos, li atribuïren el nom de Walter Jack Palahmuk?

No sé, es possible que sí. El que sí que és cert, per no dir inqüestionable i irrefutable, és que l'any 1966 —aleshores aquest vell utòpic exercia de crític cinematogràfic— Brooks el va convertir en un professional a *The Professionals*, el recorden? La veritat, així i tot, és que jo el vaig conèixer molt abans, a Jack Palance, amb el seu inconfusible rostre no precisament d'home pàl·lid, sinó d'ucraïnès nord-americany, amb la seva rialla —més que un somriure insinuant— de polissó congènit i alhora diví. Eren altres temps. Quan transitava per aquells paisatges boscosos i dantescs, admirant els versos del poeta florentí

*Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
chè la diritta era smarrita*

i, cap a l'horitzó, vaig poder observar un teló teatral il·luminat per flames no necessàriament tenebroses, tot al contrari: alliberadores i reivindicatives (m'agrada l'heterodòxia, saben?), sobre el qual vaig destriar la silueta de Jack Palance, acompanyat de Peter Lorre, Boris Karloff, Lee van Cleef, Renée Adorée —sí, aquella adorable criatura que va debutar en el circ Medrano, tot seguit es va dedicar al Folies Bergère i s'inicià en el cinema el mateix any que va néixer el nostre amic Jack—, Vicent Price, Christopher Lee, Eddie Constantine, Lola Gaos i, entre d'altres, encara que lleugerament distanciat, el nostre Fortunio Bonanova. Tots ells ocupaven un lloc destacat, de privilegi, a l'*Inferno* de creació màgica i jo, que em deix temptar per la carn i el ventrell i el sexe, sempre fidel a les tres úniques i possibles virtuts teològiques (gola, luxúria i peresa), em vaig afegir a la comitiva de la glòria terrenal. Aquells personatges em subjugaven i no aquells altres que s'insinuaven a les altures, entre niguls excessivament blanquinosos, pudorosos (i olorosos, tal volta, a llorina esterilitzada), que em produïen un rebuig orgànic (potser fins i tot orgàsmic) com Doris Day i el seu entranyable company Rock Hudson, però també Betty Grable, Análía Gadé, Ronda Fleming, Tony Leblanc, Bob Hope, Bud Abbott & Lou Costello i la Greer

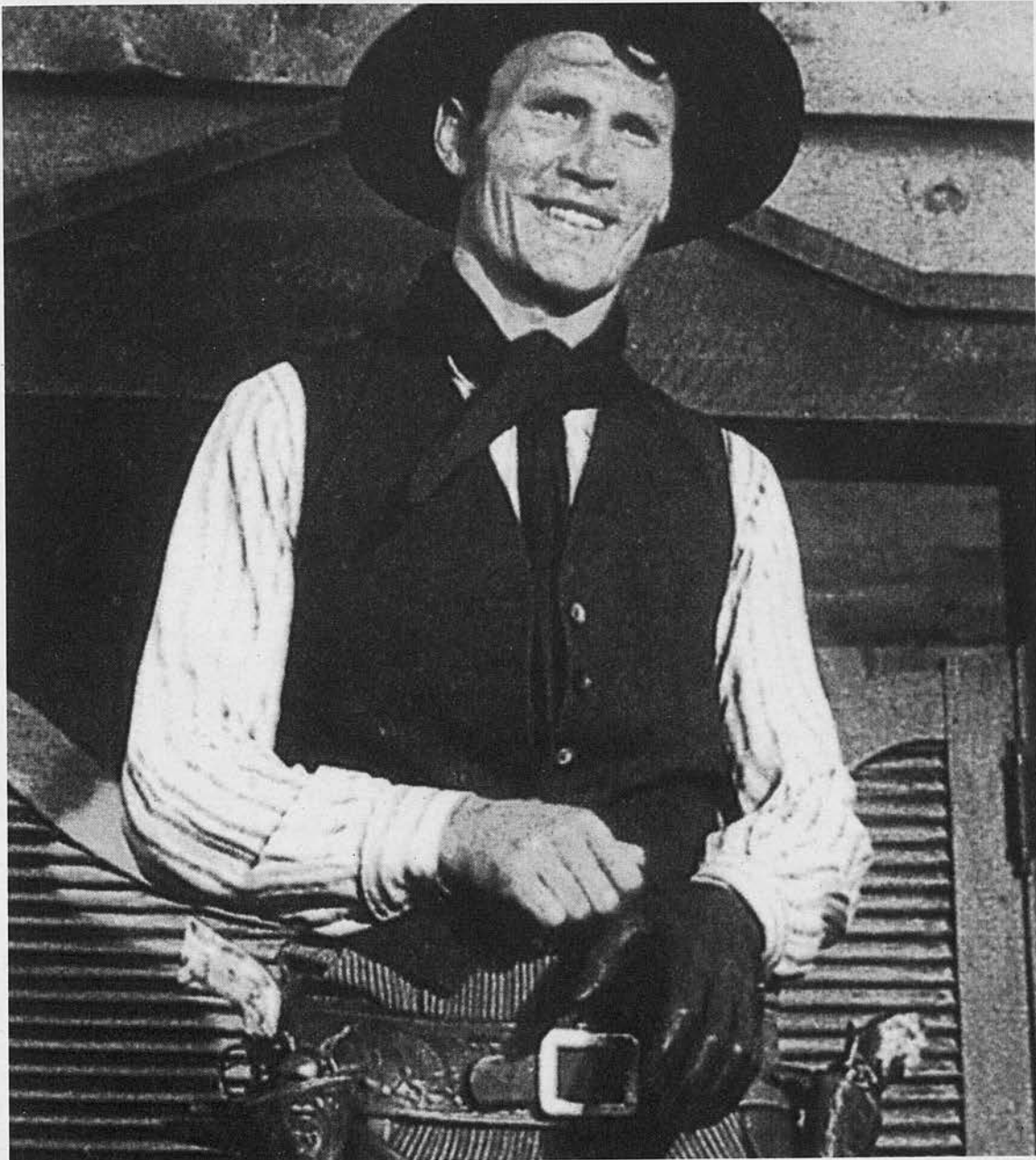
Garson amb *Mrs Miniver* en estat de gràcia pròpia de la consubstanciació dels aliments immaterials. No es fa difícil triar entre l'avorriment de les altures i la insinuació perversa de les profunditats.

Crec haver llegit en alguna publicació que Jack Palance ha mort, com si aquell actor que varen veure dirigit per Stevens a *Shane* (i va per tu, poeta Figuera: "El recuerdo, / Ese turbio compañero de alcoba / Recalcitrante i dipsómano, que te lleva, / como antes, / como siempre..."), a tot estirar tendria una trentena i busques d'anys segons els papers del registre civil (tots els registres són falsos, ja que són redactats per la mediocritat dels humans, ho torn a repetir), no hagués existit mai. Perquè Jack Palance, com tots els grans actors, estan sempre "per inventar". Així que la participació a films com *The Lonely Man*, *Once a Thief*, *Le Mépris* (fins i tot Godard!), *The Horsemen* o *Oklahoma Crude*

no són més que un miratge dins el mirall de la cinematografia que està per fer, que no es farà ja mai, mentre els efectes especials paralitzin i momifiquin la intel·ligència creativa. Si vostès, amics lectors (esper tenir-ne algun, d'amic, a pesar que m'emocionen més els enemics qualificats), pensen que el que he expressat en aquesta nota impertinent és, a més d'una impertinència, un despropòsit o un abús caricaturesc, els recoman que es tanquin al seu petit cinema de casa i posin el film —si el troben, perquè la indústria de l'enllaunat dels compactes és d'una frivolitat esfereïdora— de Pollack, *The Scalphunters*. Aleshores en tornarem a parlar.

De moment, jo em quiet amb el Jack Palance del record impossible just quan

*Era lo loco ov'a scender la riva  
venimmo, alpestro e, per quel ch' iv'er'anco,  
tal ch'ogni vista ne sarebbe schiva.*





# El capell de Bama Dillert

Tot recordant Dean Martin

Antoni Figuera

Es qui, igual que el gran García Berlanga, no només no ens n'avergomeryim, sinó que en feim bocades, de declarar-nos addictes a qualque tipus de fetitxisme, inseparable de la nostra irrenunciable passió pel cinema, hem professat, des de sempre, una addicció superlativa a determinats personatges, gestos, mirades, converses, igual que a molt concretes seqüències, escenes i, fins i tot, plans dels films que hem anat veient a mesura que hem sumat anys.

Encara que el títol que encapçala aquestes línies pugui fer pensar el contrari, no som cap fetitxista dels capells (ni dels paraigües ni de les maletes) com sí que pareixeria que ho fos l'obra d'un pintor que sempre em va agradar: Úrculo. En allò en què sí que la meva mirada es tornaria còmplice de la seva seria en la gojosa contemplació *voyeurística* dels més rotunds i esplendorosos culs de dona que ocupaven tot l'espai dels seus quadres: aquests prodigiosos dobles hemisferis damunts dels quals un imaginava poder traçar-hi les línies geodèsiques que enllaçassin el nord i el sud de nous continents llests per ser explorats.

Però no és d'Úrculo ni dels seus meravellosos fruits tan sensualment comestibles com les pomes de Cézanne que tant admirava el Woody Allen de *Manhattan* d'allò de què parlarem en aquest article. (Llegiu, el que he escrit fins ara, com un simple *mac-guffin* dedicat a la paciència infinita del lector).

Per la que sí que sent una especial debilitat, en la meva doble condició de lector i espectador, va ser per la professió de jugador —de cartes, de billar, d'escacs—. Amb tota probabilitat perquè el joc és una de les millors metàfores amb què es pot exemplificar l'anvers i el revers de la vida (i de l'amor, com

testimoniava Arturo Pérez Reverte en el per a mi millor llibre que ha escrit, *El maestro de esgrima*). Un joc —el del billar, el del pòquer— en els quals el que menys importa és saber si se'n surt guanyador o perdedor (en el de la vida totes les apostes es juguen a un mateix número) sempre que la partida es jugui de manera neta i sense magarrufes. En aquest punt, em ve sempre a la memòria aquell vers inoblidable de Carlos Marzal que no em cans de repetir: "Hay jugadores más nobles que la vida".

Així que, en pensar en algunes de les apostes més belles, o lúcides, o dramàtiques, damunt del tapet verd d'una taula de pòquer o de billar, acuden puntualment a la cita amb aquesta pàgina alguns memorables enfrontaments com el que mantenen Paul Newman i Jackie Gleason a *El buscavidas* de Robert Rossen (incomensurable Gleason, en la interpretació del "gras de Minnessota" i inoblidable la seva darrera mirada comprensiva a un Paul Newman que mai no s'havia sentit més perdedor que en aquest darrer triomf); o el de Steve Mac Queen i Edward G. Robinson (igualment genial, aquest) a *El rey del juego* de Norman Jewison: film, aquest darrer, en què es percep la mà de Sam Peckinpah, que és qui havia començat a dirigir-la.

I si és de literatura i de la seva relació amb el joc del que parlem ¿com no pensar en l'esplèndia trilogia sobre la ciutat d'Albany del novel·lista nord-americà William Kennedy? O molt particularment ¿com no retre tribut al jugador de pòquer John Oackhurst, el protagonista del conte de Bret Harte "Los desterrados de Póker Flatt", que Borges considerava un dels millors relats de la història de la literatura? John Oackhurst, capaç d'escriure el propi epitafi abans de





morir "Debajo de este árbol yace el cuerpo de John Oackhurst, que cogió una racha de mala suerte el 23 de Noviembre de 1850, y entregó la baraja el 7 de Diciembre de 1850". (Aquí s'imposa un entranyable incís: durant la meua adolescència, i molt abans de conèixer el relat de Harte, em va emocionar la lectura d'una novel·la popular del no menys entranyable José Mallorquí —l'autor de la sèrie sobre el Coyote— titulada, "La última jugada de Jack Hamlin", història d'un tafur l'única partida perduda del qual va ser aquella en què va apostar noblement el cor. Posteriorment descobriria que la novel·la de Mallorquí no era sinó un modest homenatge al fabulós relat de Bret Harte).

Però si per damunt de tots ells —inclosos aquí els dos simpàtics i barruts jugadors; guanyador, un; perdedor, l'altre, que interpretaven respectivament Marlon Brando i Frank Sinatra en l'estilitzadíssim musical de Joseph Mankiewicz *Ellos y ellas*, sobresurt en el meu record un personatge cinematogràfic del qual no me n'he sabut desferrar-me, dins d'aquesta doble partida a dues bandes que són el joc i la vida —miralls a l'uníson l'un de l'altra—, i no és altre que la figura del professional del pòquer anomenat Bama Dillert, que interpreta Dean Martin a l'obra mestra de Vincente Minnelli, *Como un torrente*, per a mi un dels films fetitxe de la meua ja llarga carrera de cinèfil. Ja és curiós que començàssim parlant de fetitxismes a l'inici del present article.

Como un torrente no només és un dels millors films de Minnelli sinó un dels tres o quatre millors melodrames de la història del cinema (una opinió molt personal: la meua). Basada en una mediocre novel·la de James Jones narra el drama professional i sentimental d'un escriptor i veterà de l'exèrcit després de la Segona Guerra Mundial, Dave Hirsch (Frank Sinatra) —personatge incardinat en la tradició dels novel·listes de la "generació perduda"—, en tornar a la ciutat natal, Parkman (Indiana). Amb uns pocs dòlars a la butxaca i molt de passat damunt les espatles per oblidar, Dave ha d'enfrontar-se a la hipocresia d'una petita comunitat, simbolitzada en la família del seu germà banquer (un esplèndid Arthur Kennedy) i la fredor i frigidesa provinciana de l'al·lota de qui s'enamora Dave, Gwen (Marta Hyer), professora que fa classes de literatura creativa i té fe en el futur de Dave com a novel·lista.

Enfront dels condicionaments i convencionalismes d'aquest mesquí univers de valors provincians i burgesos representats per la família del seu germà i per la mentalitat frigidorepressiva de Gwen, Dave es relaciona amb un jugador alcohòlic, Bama Dillert (Dean Martin) i amb una entranyable i commovedora prostituta, Ginny (una sublim Shirley Mac Laine) en la marginalitat dels quals troba Dave un suport d'amistat i de tendresa que posen un punt d'equilibri al seu sentiment de fracàs.

Bama Dillert, professional del pòquer que mai no es treu el capell—el seu peculiar senyal d'identitat— ni, per descomptat, tolera que l'hi treguin, perquè li du mala sort, és diabètic a més d'alcohòlic, i s'encamina a un previsible final amb la matei-



xa indiferent elegància amb què s'encasqueta el capell. (En aquest sentit és deliciosa la seqüència en què Bama, convalescent a l'hospital d'una ferida rebuda en una brega durant una partida, ensenya a jugar a pòquer a la monja infermera que en té cura—bellíssima, per cert—, la qual li guanya totes les mans, perquè, diu, "tenc el Senyor de part meua").

Però allà on el film de Minnelli aconsegueix unes cotes insuperables és en les darreres seqüències. Mentre se celebra la gran fira del centenari de Parkman, Dave i Ginny, després d'haver-se casat, s'hi passegen, alhora que un antic client de Ginny reapareix per matar Gave. En aquesta prodigiosa seqüència rodada per Minnelli com si es tractàs d'un musical —tempo, rítmic desplaçament de la càmera, moviment dels actors dins de l'enquadrament— i que culmina amb la mort de Ginny, puntuada pels acords de la meravellosa partitura d'Elmer Bernstein, hi convergeixen tots els protagonistes del film (recordem-ne el títol original, *Some came running*, que es podria traduir per *Todos llegaron corriendo*). Penúltima escena, aquesta, que anticipa la seqüència final —una de les més belles de què en tenc record— quan la resta de protagonistes van al funeral de Ginny, mentre al fons de l'enquadrament flueixen mansamet les aigües del riu —les del temps, les de la vida— seguint-ne el curs inalterable, i Bama es treu respectuosament el capell en un gairebé imperceptible gest de profund respecte a la desapareguda Ginny. I és aquest darrer gest inoblidable —un d'aquests gests que honoren tota una vida— el que converteix en igualment inoblidables tots aquests éssers: còdols que l'aigua ha arrossegat—igual que a nosaltres mateixos— fora del seu llit. ■

*Como un torrente.*



## Little Miss Sunshine

*Little Miss Sunshine* és el debut cinematogràfic del matrimoni Jonathan Dayton i Valerie Faris, que des de començaments dels anys vuitanta s'havien especialitzat en programes musicals per a l'MTV, sèries de televisió i publicitat i, la veritat, és que el resultat és una pel·lícula captivadora i que sap mostrar amb molta de precisió quirúrgica, però a la vegada amb molta d'afecte, una família atípica i disfuncional: un pare fracassat que vol vendre un mètode per triomfar; una mare mestressa de casa que es desentén de tot i tothom; el seu germà, professor universitari que ha volgut suïcidar-se per culpa d'una relació sentimental fallida amb un alumne; l'avi hippy que fuma herba d'amagat, motiu pel qual va ser expulsat de la residència; la filla, que, amb a penes deu anys, vol guanyar un premi de bellesa; i un fill que, per sortir de l'ambient familiar, vol fer-se pilot militar i que ha fet vot de silenci mentre no ho aconsegueixi. Tampoc no es pot deixar de banda una furgoneta Volkswagen vella que en serà el nexa d'unió durant uns dies de i que constituirà l'excusa per fer una *road-movie* ben peculiar.

Quin és l'encert principal de la pel·lícula? La utilització de l'humor d'una manera intel·ligent, per la qual cosa, després de la rialla, hi ha la sensació que els personatges no són simplement prototipus i que, en el fons, no fan res més que el que vol tothom: ésser feliços sense renunciar a la seva manera de ser, per molt xocant que pugui ser per als altres.

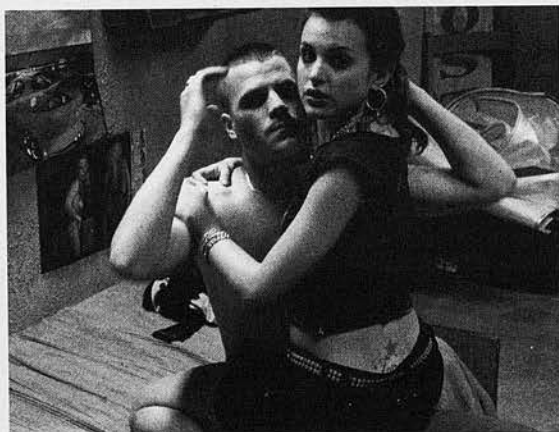
Aquesta visió àcida, però no transgressora, del somni americà perfila unes situacions i uns personatges que, dibuixats d'una altra manera, caurien en la inversemblança i el ridícul, però, per contra,

els fan propers, creïbles i mereixedors de ser recomanada sens cap tipus de dubte.

## Yo soy la Juani

Segurament darrere *Yo soy la Juani* hi ha la bona intenció de fer veure que també els joves de vint anys dels suburbis urbans més degradats tenen sentiments i pensen, però cau en tot un seguit de maniqueïsmes i convencions sobre aquests tipus de personatges que acaba presentant-los com a estereotips malfeiners i barroers. Un mal favor, doncs, el que els fa el director, perquè, al cap i a la fi, no desmenteix els prejudicis que hom té d'aquesta gent.

Els protagonistes són tan plans que, en acabar la pel·lícula, sembla que la meitat de les paraules dels diàlegs eren 'tetas', 'pollas' i 'follar', com un reflex que tenen en ment únicament el culte al cos i el sexe. L'espectador no hi troba cap evolució psicològica.





ca i des del principi s'endevina quina serà la frase final sentenciosa que pronunciarà la Juani.

Fa molts d'anys i massa pel·lícules que Bigas Luna ha deixat de ser un director que feia de la seva visió personal del món una finestra interessant que seduïa el públic i em fa l'efecte que molt han de canviar les coses perquè això torni a passar.

## A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad)

Començaré pel final: *A Scanner Darkly* és la pel·lícula que reflecteix millor el món, les fòbies i fil·lies de Philip K. Dick.

Aquest escriptor és un dels autors més importants del gènere de la ciència-ficció, tot i que també en va escriure una variant que es podria dir sobre les drogues en un món gairebé com el nostre. De les vuit produccions cinematogràfiques basades en obres d'aquest escriptor —nou si es compta *Abre los ojos* de Amenábar com una versió *sui generis* d'*Ubik*, però sense acreditar—, la darrera pel·lícula del director Richard Linklater és la que s'acosta més al món personal (lisèrgic, al·lucinogen, tot i que estranyament semblant al quotidià) de Dick.

Richard Linklater, en una decisió arriscada, decideix utilitzar la tècnica de la rotoscòpia (rodar, rea-

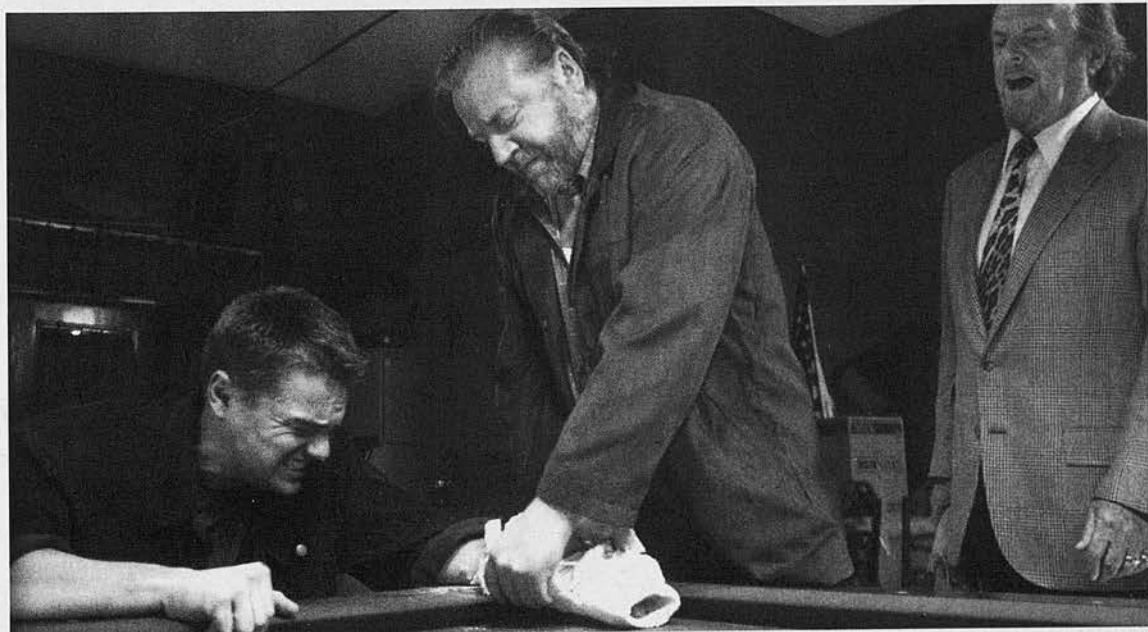
litzar i muntar com una pel·lícula normal, per després fer-ne una transferència amb el programa Quicktime). I la veritat és que el resultat és ben absorbent: un excel·lent marc visual per a la història d'un policia infiltrat entre un grup de venedors de droga que hi acaba enganxadíssim, però... i aquí és quan més presents es fans els fantasmes de Dick. En summa, una bona pel·lícula que, a més, transmet amb molta precisió les dèries d'un escriptor clau de la ciència-ficció.

## The Departed (Infiltrados)

Què dir de *The Departed* ('Els difunts', en sentit literal)? La veritat és que ens trobam davant la millor pel·lícula del Martin Scorsese dels deu darrers anys, amb una història que enllaça perfectament amb *Goodfellas* (*Uno de los nuestros*, 1990) i *Casino* (1995). Ara bé, no sé per quin motiu s'ha hagut d'estrenar aquí amb un títol tan insípid i que pot induir a confusió, perquè el nom original ja predispesa a veure no una pel·lícula simplement policíaca, sinó que també suggereix que hi ha una reflexió sobre les conseqüències finals de la violència.

No sé ben bé fins a quin punt es pot obviar o no que el guió de *The Departed* és un *remake* de la pel·lícula de Hong Kong *Infernal Affairs* (Wai Keung Lau i Siu Fai Mak, 2002), perquè no l'he vista, però la veritat és que Martin Scorsese duu la trama, presentació de personatges i angulacions i enquadraments de càmera cap al terreny que més coneix i, malgrat això, tampoc no hi ha la sensació d'un *déjà vu* d'un director que ja havia donat el màxim temps enrere.

En definitiva: amb *The Departed* redescobrim les habilitats de Martin Scorsese per contar històries basades en el món de la màfia, irlandesa en aquest cas, com va fer a *Gangs of New York*, però amb molta més perícia. En parlaré més en fer el repàs de la temporada present. Mentrestant, no convé gens deixar-la de veure. ■







Damià Huguet

DE PRIMERA MÀ (1946-1996)

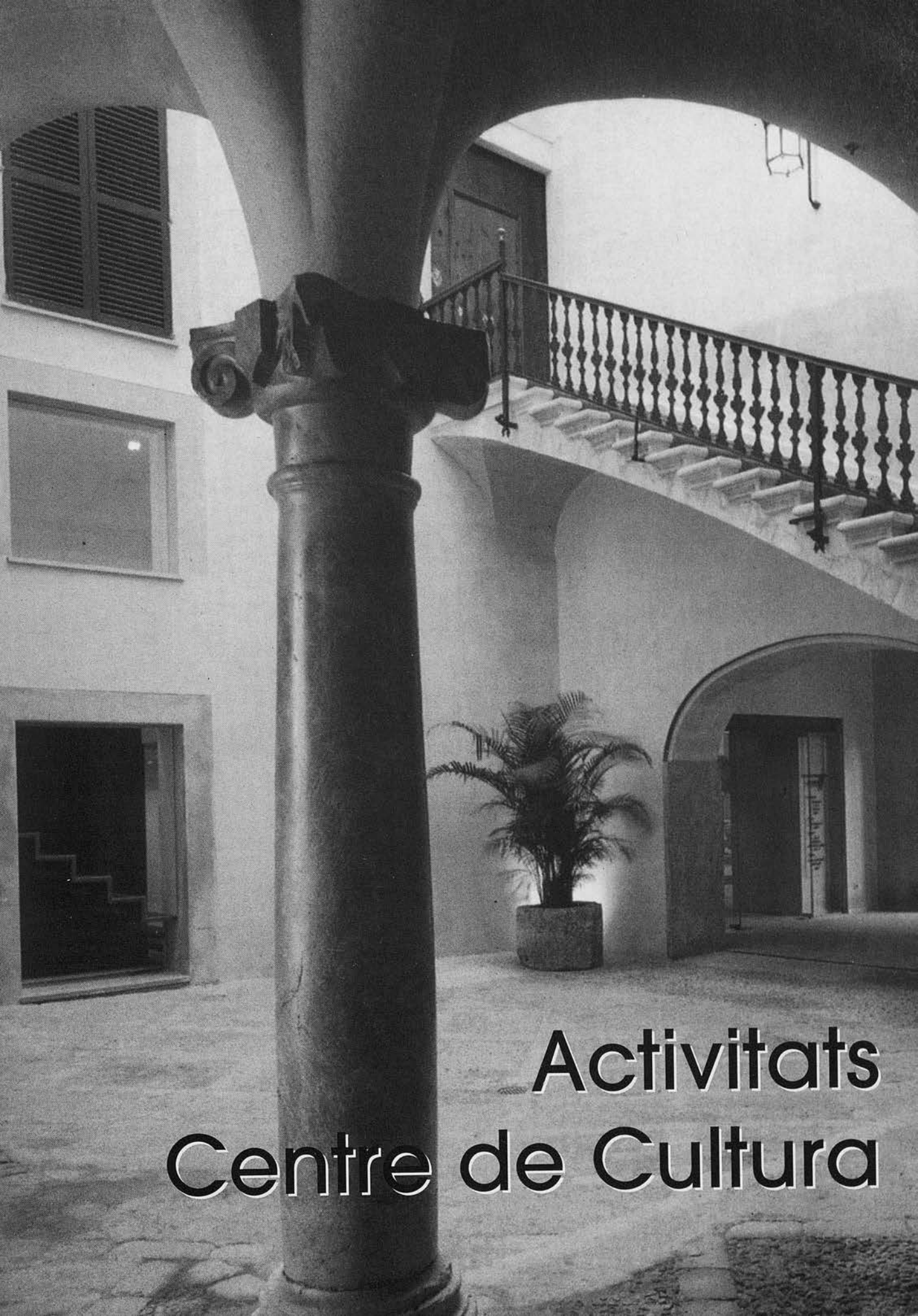
Exposició

Del 24 de novembre de 2006

al 5 de gener de 2007

Centre de Cultura "SA NOSTRA"

Fundació  
"SA NOSTRA"



# Activitats Centre de Cultura



## Amb "P" de passions, amb "P" de Preminger

Guillem Fiol Pons



Otto Preminger.

Els esplèndids cicles dedicats pel Centre de Cultura de Sa Nostra a directors de la talla de Robert Wise o Billy Wilder donen pas a una proposta ja gairebé nadalenca dedicada al cineasta Otto Preminger, de qui tindrem l'ocasió de gaudir un parell de títols realitzats a la dècada dels anys quaranta.

Comencem aquest breu repàs advertint al lector que seria complicat parlar dels films que ens ocupen sense destapar les conclusions dels crims que es plantegen en els seus arguments, de manera que aconsellaria a tots aquells que no han vist els films en qüestió i pensen acudir a les projeccions que en farà el Centre, que deixin la lectura d'aquest article pel "postfilm", una vegada ja hagin conegut els culpables dels crims a través de

la narració de Preminger, no a través de les meves paraules.

Introduïm-nos, així, en la primera proposta, *Laura* (1944), una de les obres que més popularitat han assolit dins la filmografia de Preminger i dins tota la història del cinema criminal. Els lectors de la revista recordaran com el mes passat els parlava del cor-prenedor començament d'*El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), en què de bones a primeres el narrador ens diu que és mort, un inici més contundent que el de *Laura*, però amb una certa similitud: un narrador ens fa saber que l'encisadora al·lota que acabem d'intuir com a retratada en el quadre que servia de fons als títols de crèdit i que dona nom al relat és morta, i ens ho diu algú que tant va tenir a veure en la vida de Laura. No em negaran que és un inici que fa trontollar una mica els fonaments del que espera l'espectador, que a partir d'aquí ha de suposar que per força el que veurà en la propera hora i mitja serà una successió de *flashbacks* en què apareixerà la protagonista, llevat que s'adopti una solució semblant a la de Hitchcock a *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), en què Rebeca no apareixia precisament gaire. Al cinema criminal dels quaranta et trobaves amb una sorpresa a cada cap de cantó.

No ens pensem, però, que tot l'atractiu es limiti al que pugui oferir la trama. Degut a la variada filmografia de Preminger a vegades se li ha pogut penjar aquella menyspreable i absurda etiqueta d'"artesà de Hollywood" que sembla que atribuïa a directors com ell, Wyler, Thorpe i altres la simple habilitat de posar la càmera en marxa i que els actors fessin el que els tocava i punt. Al començament de *Laura*, Preminger ja demostra del que és capaç, sempre amb una subtileza admirable, quan vol reforçar visualment el que ens pot transmetre un personatge oralment, com és el cas del *travèling* pel sumptuós pis de Waldo (Clifton Webb) quan ell està parlant de la soledat que sent des de la mort de Laura. Les riqueses no donen la felicitat; Laura potser sí. Fins i tot l'elegant subtileza de Preminger es manifesta a l'hora de tractar un element ja de per si tan emfàtic com és el retrat de Laura, que incorpora una irònica omnipresència de l'al·lota en tot el que passa, un recurs molt interessant que el tacte de Preminger impedeix afortunadament que en faci un abús. Aquesta sensació es transmet, per exemple, a l'escena en què l'inspector McPherson (Dana Andrews) es queda adormit al pis de la difunta. En el moment de retre's a la son, la càmera fa un suau desplaçament cap a l'actor, i queden enquadrats el seu rostre i la botella de licor que ha contribuït al seu estat; tot seguit, la càmera es torna a fer enrere per enquadrar ara l'actor, la botella i el quadre de Laura, just quan algú truca a la porta. Qui serà?

Més enllà de la interessant intriga criminal que desenvolupa, *Laura* és un film que personalment sempre m'ha fascinat per la preocupació que demostra vers l'efecte que fa la figura de Laura sobre tots aquells que l'envolten, personatges poc recomanables tot i estar socialment ben considerats, tal i com manifesta l'inspector en un moment determinat. Tant el vividor amb qui semblava que s'havia de casar, interpretat per l'inquietant Vincent Price com la dona madura enamorada d'aquest i familiar de Laura, encarnada per la gran Judith Anderson, són personatges de qui costa molt confiar-se'n, facin el que facin i diguin el que diguin. Com també diu el detectiu, arriba un moment en què ha de sospitar de tothom i de ningú. En tot cas, la joia de la corona és el triangular diamant format per l'inspector, el columnista i Laura. Crec que s'ha de destacar l'encert en la tria de l'actriu Gene Tierney per donar vida a la protagonista, qui va saber transmetre l'encant, la ingenuïtat i el misteri, que havien de caracteritzar el seu personatge a la perfecció, fet que fa creïble els excessos passionals que desencadena, des de l'assassinat fins a l'enamorament de la seva figura a través només d'una pintura. Òbviament, i com ja he escrit aquí en altres ocasions, el cinema és un art col·lectiu, així que les sensacions que ha de transmetre Tierney estan reforçades per la tasca duta a terme tant per l'atractiva fotografia (d'un Joseph La Shelle que va treballar amb Preminger en altres ocasions) com per un encertat disseny de ves-

tuari d'aquell que només es pot admirar al Hollywood clàssic, i si no fixem-nos en l'espectacular vestit blanc que du Laura a la festa on coneix el qui serà el seu promès.

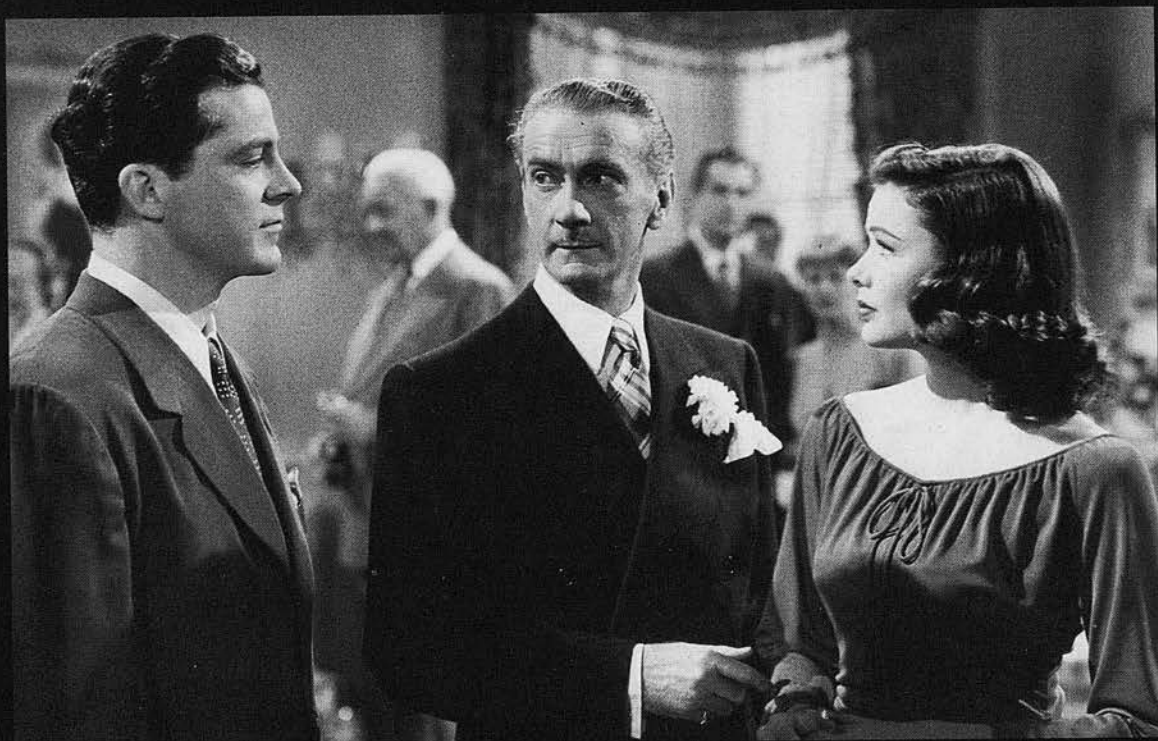
No ens movem del cinema criminal per encarar un altre dels films que es projectaran, *¿Àngel o diablo?* (*Fallen angel*, 1945). En aquest cas, però, les portes del crim no s'obren tan prest com en el film anterior, sinó que les coses es va embrutant progressivament, per dir-ho així, tot i que les passes que va donant el protagonista (Dana Andrews de nou) ja des d'un començant no presagien res de bo. Molt fàcilment ens adonem que Andrews no té on caure mort i que es veu obligat a fer parada a la població californiana de Walton, que per ell és el mateix que dir enlloc. Això Preminger ens ho comunica novament amb una subtileza remarcable per la seva efectivitat: el personatge s'atura davant un rètol de tràfic que indica que resten un munt de milles tant si es vol anar cap a Los Àngeles com a San Francisco. Andrews està en terra de ningú i farà el que sigui per tornar al món real.

Ens tornem a trobar amb una història fonamentalment triangular, formada en aquest cas pel protagonista, la cambrera interpretada per Linda Darnell i la rica a qui dona vida Alice Faye. Tot i haver estat escollida poc després per John Ford com a protagonista femenina de *Pasión de los fuertes* (*My darling Clementine*, 1946), Darnell sempre m'ha semblat una actriu força limitada i

*Fallen Angel.*





Fotogrames de  
*Laura*.

artificiosa, i en el film que ens ocupa crec que està molt més encertada Alice Faye, que subjectivament considero que desprèn un atractiu molt major que Darnell, tot i els respectius papers que se'ls van concedir. El color de cabells de cada una de les al·lotes és només un dels recursos simbòlics de Preminger per diferenciar la manera de ser de cada una. Darnell és la típica noia fàcil, que surt un dia amb un i un dia amb l'altre, amb la qual cap home es compromet seriosament una vegada ha aconseguit el que buscava. Faye és or-

ganista de l'església, àvida lectora, controlada pel caràcter de la seva germana major i portadora d'una vida social més que limitada. Fins aquí semblen dues al·lotes totalment diferents. Però coincideixen en dues coses: primer, en què la seva vida sentimental és desastrosa, per motius diferents, però desastrosa en el fons; i segon, en la decisió que adopten d'intentar canviar de vida, a través de la figura d'Andrews. En el cas de la morena Darnell, intentant que aquell li aconsegueixi una llar estable, i en el cas de la rossa Faye am-



pliant les seves experiències i la seva vida social. És a dir, en certa manera, el paper del protagonista masculí seria el de regular les vides d'aquelles, transmetent a una part del que li manca a l'altra i a l'inrevés.

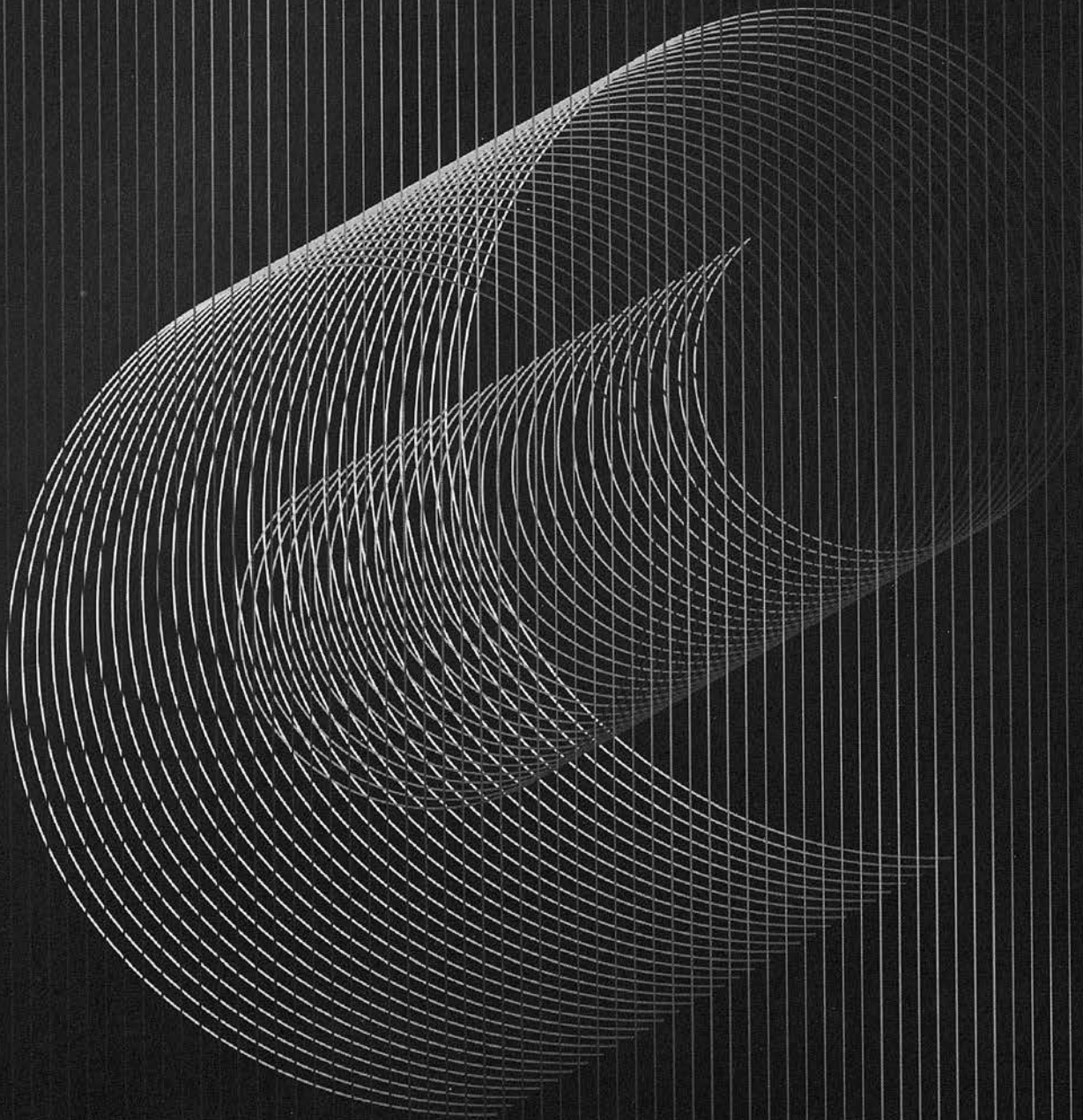
Com ja he avançat, les coses s'aniran compllicant per factors diversos: hipocresia, avarícia, desesperació... Passió, al cap i a la fi, que acaba desencadenant important transformacions en els personatges i que permeten a Preminger desplegar les seves habilitats com a director en moments d'extraordinària bellesa, dels quals m'agradaria subratllar-ne dos. Un és l'instant en el qual el protagonista està abraçant Faye mentre aquesta, plorant, li diu repetidament que fa tot el que fa simplement perquè l'estima; Preminger remarca l'efecte que fan aquestes paraules, tan senzilles com sinceres, sobre el protagonista amb un suau *travelling* semicircular en què el veiem a ell reflexionant amb la mirada. L'altre moment que voldria mencionar, que vénen a ser dos en un i que tenen molt a veure amb l'anterior, és el de la platja, quan Faye es queda adormida somiant en tot el que li promet Andrews, instant que es veurà reflectit al tram final quan Faye explica al seu estimat la història dels àngels que necessiten entrar en parella al paradís, ja que si van sols esde-

vindran àngels caiguts (d'aquí el títol original del film), una altra mostra de l'estimació de Faye (expressada poèticament en aquest cas) que fa quedar-se adormit plàcidament Andrews, en una preciosa intercanvi de papers respecte a l'escena de la platja.

El cicle dedicat a Preminger es completa amb *Daisy Kenyon*, film rodat pocs anys després (1947), més tendent cap al melodrama, en el qual el cineasta va tornar a comptar amb els serveis de Dana Andrews, actor que no és recordat com un dels grans, però que va participar amb solvència més que sobrada als mencionats films de Preminger i a altres obres de gran interès, com és el cas de *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years of our lives*, William Wyler, 1946), entre d'altres. A *Daisy Kenyon* Preminger contaria, a més, amb dos actors de les dimensions de Henry Fonda i Joan Crawford que contribuirien a la solidesa del resultat final. És una peça més de la filmografia d'un director sovint menys valorat del que seria just, responsable d'altres títols que mereixen una elevada consideració, com *Angel face* (1953), *Río sin retorno* (*River of no return*, 1954), *El hombre del brazo de oro* (*The man with the golden arm*, 1955), *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a murder*, 1959) o *Éxodo* (*Exodus*, 1960). ■

*Daisy Kenyon.*





# La utopia cinètica 1955-1975

Del 29 de novembre de 2006 al 27 de gener de 2007

Visites guiades: els dimarts a les 18 hores

Centre de Cultura "SA NOSTRA". Concepció, 12. Palma

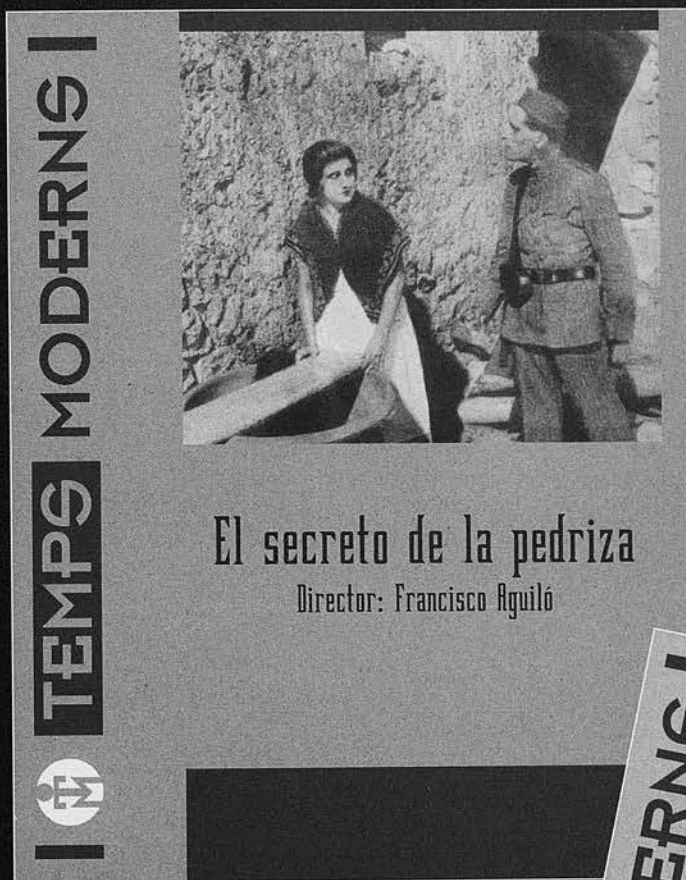
"SA  
NOS  
TRA"

CAIXA DE BALEARS

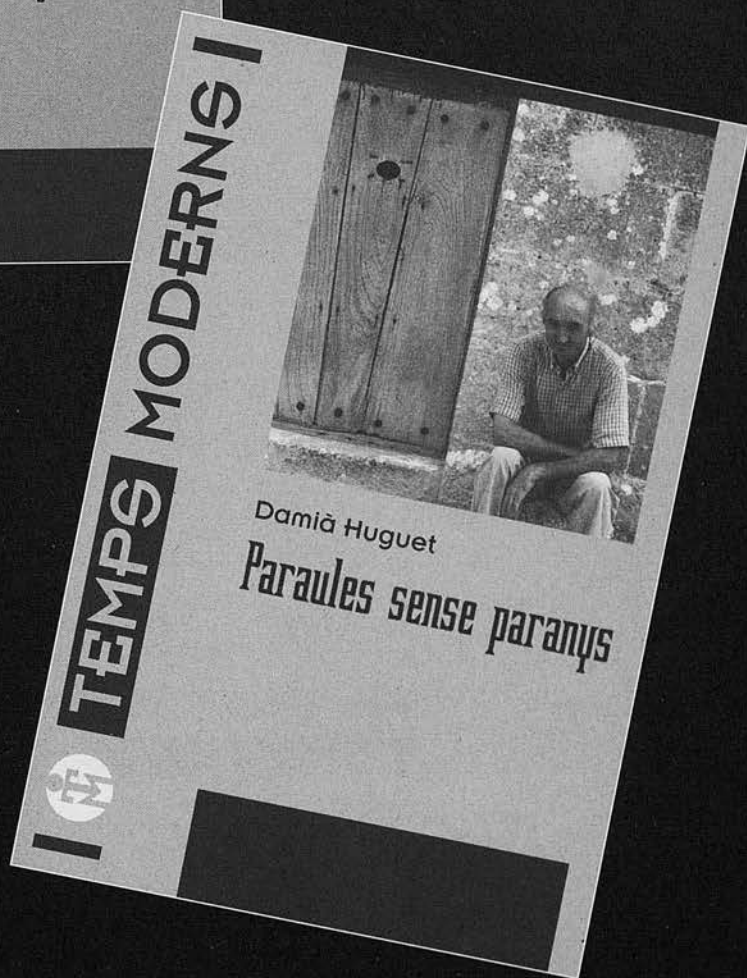
CAJA SAN FERNANDÔ  
obra social

Fundació  
"SA NOSTRA"

Ja és a disposició del públic dos nous llibres  
de la Col·lecció *Temps Moderns*



Autors diversos  
El secreto de la Pedriza  
(inclou DVD de la pel·lícula)  
Col·lecció Temps Moderns núm. 4



Damià Huguet  
Paraules sense paranys  
Col·lecció Temps Moderns núm. 2



# Cinc pel·lícules per recordar Damià Huguet

Josep Carles Romaguera



## Viridiana

L'estrena de *Viridiana* (1961) al festival de Cannes, on es va adjudicar la Palma d'Or, va portar a una Espanya reprimida i submissa una de les majors polèmiques que es recordin, la qual cosa va provocar que fos censurada per sacrílega. La novícia Viridiana, convertida en l'obscur objecte del desig del seu oncle Jaime, veu com la seva manera de concebre el món, fonamentada en una desinteressada caritat, s'ensorra davant l'intent de violació que pateix per part dels mendicants a qui ella pretenia donar alberg en una comunitat regida per la doctrina catòlica.

El film és ple d'un sentit de l'humor corrosiu i blasfem, provocat per l'exteriorització que fa el propi Buñuel d'algunes obsessions religioses i eròtiques de la seva joventut. *Viridiana* també rep la influència del surrealisme quant a les associacions d'idees que es fan a través d'alguns elements recurrents en la posada en escena, com la corda de saltar que tan serveix com a forca o cinturó, que aporten una riquesa de significats que escapen a tota

lògica. Però, a més, la pel·lícula parla de la inútil persecució de l'Absolut, de l'infructuós intent de la protagonista d'erigir-se en un Deu misericordiós i compassiu amb els marginats. Al mateix temps, aquest plantejament que fa Buñuel porta implícita una mirada a la seva pròpia funció com a director de cinema, com a creador omnipotent i totpoderós d'una ficció que ell no pot controlar, des del mateix instant, en què la seva tasca creadora es veu superada per l'aflorament de la irracionalitat.

## Amarcord

Esborrar definitivament els difosos límits que convencionalment s'estableixen entre la realitat i la ficció era un dels principals objectius cinematogràfics de l'italià Federico Fellini, tal i com ja apuntava la dialèctica sorgida d'una parella antagònica com la de Zampanó i Gelsomina, o tal i com s'evidencia en el seu tribut a la ciutat de Roma. Amb *Amarcord*, finalment, va assolir el seu propòsit en compondre una crònica sobre una petita ciutat italiana durant el domini del feixisme en la qual es barregen



les experiències personals, deformades pel pas del temps, i la imaginació més insòlita. Per aquest motiu, tal i com s'esforçava en aclarir Fellini, no es pot reduir el film —el títol original del qual es podria traduir per "m'acordo"— amb el qualificatiu d'autobiogràfic. Si bé s'organitza com un relat d'iniciació, d'aprenentatge sobre els sinsabors de la vida, vistos des d'una perspectiva que barreja l'humor més ridícul, escatològic i irreverent Amb l'amargor i la nostàlgia, *Amarcord* és sobretot un discurs sobre la memòria, una exploració sobre un territori, i la demostració de la capacitat que té el cinema per traslladar-nos-hi.

### *El gatopardo*

Per celebrar la publicació del seu número 200 la revista *Dirigido* va organitzar una enquesta entre un grup de crítics i historiadors cinematogràfics perquè elegissin les millors pel·lícules de la història del cinema. De la mateixa manera que podria haver estat qualsevol altra, *El gatopardo* va assolir el primer lloc en les vòtacions, la qual cosa em demostra, per contradir el discurs que pronunciava el Príncep Fabrizio de Salina a l'esmentat film, que l'actual estat general del cinema és el que és perquè algunes coses no han canviat perquè altres canviïn. Més enllà de debats personals, i aprofitant que recentment se





celebrava el centenari del naixement de Luchino Visconti, tal vegada el millor seria revisar-la, per descobrir que, indubtablement, *El gatopardo*, és el cim cinematogràfic —juntament amb *Rocco i sus hermanos*— del cineasta italià.

Basada en la cèlebre novel·la homònima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, el film se centra en un moment molt concret de la història d'Itàlia, aquell en què es produeix la decadència d'una classe social privilegiada, l'aristocràcia, i el sorgiment d'una altra, la burgesia, mitjançant la revolució garibaldiana. Acurada reflexió crítica a través d'una enlluernadora reconstrucció històrica, *El gatopardo* adquireix els seus màxims valors darrere tot l'envoltori de la posada en escena organitzada pel barro i exhibicionista Visconti, això és en la seva dimensió humana, representada per Fabrizio de Salina, i evidenciada per una imatge aclaparadora, aquella en què l'esmentat protagonista s'enfronta al seu propi reflex en el mirall i no pot reprimir una llàgrima.

### *Ciudadano Kane*

François Truffaut va declarar encertadament en una ocasió que "generalment, s'assoleix la fama després d'haver realitzat bones pel·lícules però que és estrany ser famós als vint-i-cinc anys i que, essent famós, tan jove, li encarreguin a qualcú fer una pel·lícula". Per aquesta raó, *Ciudadano Kane* és també l'única òpera prima que aborda el tema de la celebritat considerada en sí mateixa". Efectivament quan Orson Welles va arribar a Hollywood ja



s'havia convertit en un personatge cèlebre després de l'escàndol provocat per la retransmissió radiofònica de "La guerra de los Mundos.", de H.G. Wells, i de la reputació adquirida al front del Mercury Theatre. Amb un contracte privilegiat sota el braç, que li permetria fer com posteriorment reconeixiria "el més bell tren elèctric que un nen no hagi somiat mai", Welles va dirigir *Ciudadano Kane*, una reflexió sobre la felicitat perduda d'un nen, convertit en un totpoderós magnat, Charles Foster Kane —trasumpt de William Randolph Hearst—, que acaba morint tot sol amb els records que s'evocuen sota la misteriosa paraula "Rosebud". Fil conductor de la pel·lícula, aquesta expressió, que estableix una perfecta rima entre l'inici i el desenllaç, serà l'epicentre d'un caleidoscopi que ens portarà del passat —la reconstrucció de la vida del personatge— al present —la investigació seguida per un obstinat periodista— contínuament. Innovadora estructura narrativa que no seria l'únic atreviment del jove cineasta, decidit igualment a rompre la normativa clàssica de l'espai cinematogràfic amb una planificació fonamentada en el joc del picat i el contrapicat i un constant ús de la profunditat de camp —per obra i gràcia del gran Gregg Toland—.

### *Al final de la escapada*

Constant provocador de debats apassionats entre fervents seguidors i crítics denostadors, protagonista de polèmiques i susceptible de caure en evidents contradiccions, Jean-Luc Godard, amb el pas del temps, no ha claudicat davant les tendèn-

cies mercantilistes i consumistes de la indústria cinematogràfica actual i segueix fidel a l'esperit revolucionària que el definiria des del seu primer llargmetratge, *Al final de la escapada* (1959). Aquesta va provocar un interès general però no va escapar de les discussions teòriques, provocades, per una pel·lícula que, malgrat se considerada avui dia com un clàssic, va suposar una sorprenent i audaç ruptura de les normes de la gramàtica cinematogràfica. Era el definitiu tret de sortida cap a la modernitat cinematogràfica, iniciada per mestres com Rossellini, Renoir o Welles, i que continuarien l'esmentat Godard i la resta de coetanis —més enllà de "noves onades"— com Resnais, Rivette, Pasolini o Cassavettes.

Més enllà de la història d'amor i traïment entre un delinqüent de pa sucats amb oli —Belomondo— i l'al·lota que ven l'International Herald Tribune pels Camps Elisis de París —Seberg—, i que s'organitza a la manera d'un *thriller*, però que acaba ensorrant qualsevol vincle genèric, més enllà de les cites, dels homenatges constants, de les *boutades* tan típicament godardianes, allò que es troba en *Al final de la escapada* és una nova forma de mirar les persones, les seves relacions i el món que les envolta. De qualque manera, quan es revisa de nou *Al final de la escapada*, es té la sensació que Godard, sense deixar de mirar de reüll cap enrere, està reinventant el cinema —com encara fa avui en dia—, ja sigui a través dels barroers *tràvelings* filmats per Raoul Coutard sobre una cadira de rodes o tancant-se durant més de vint minuts de metratge dins un reduït apartament amb la seva parella protagonista. ■



# Les pel·lícules del mes

Cicle Otto Preminger. Homenatge a Damià Huguet

A les 18.00 hores

Cicle Otto Preminger  
(1906-1986)

13 DE DESEMBRE

## Daisy Kenyon (1947-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1947

Títol original: *Daisy Kenyon*

Director: Otto Preminger

Producció: 20th Century-Fox

Guió: David Hertz

Fotografia: Leon Shamroy

Música: David Raksin

Muntatge: Louis Loeffler

Intèrprets: Joan Crawford, Dana Andrews, Henry

Fonda, Ruth Warrick

20 DE DESEMBRE

## Laura (1944-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1944

Títol original: *Laura*

Director: Otto Preminger

Producció: 20th Century Fox

Guió: Jay Dratler, Ring Lardner Jr, Samuel

Hoffenstein, Betty Reinhardt, Jerome Cady

Fotografia: Joseph La Shelle

Música: David Raksin

Muntatge: Louis Loeffler

Intèrprets: Gene Tierney, Dana Andrews, Glifton

Webb, Vincent Price, Judith Anderson

27 DE DESEMBRE

## Fallen Angel (1945-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1945

Títol original: *Fallen Angel*

Director: Otto Preminger

Producció: 20th Century-Fox

Guió: Harry Kleiner

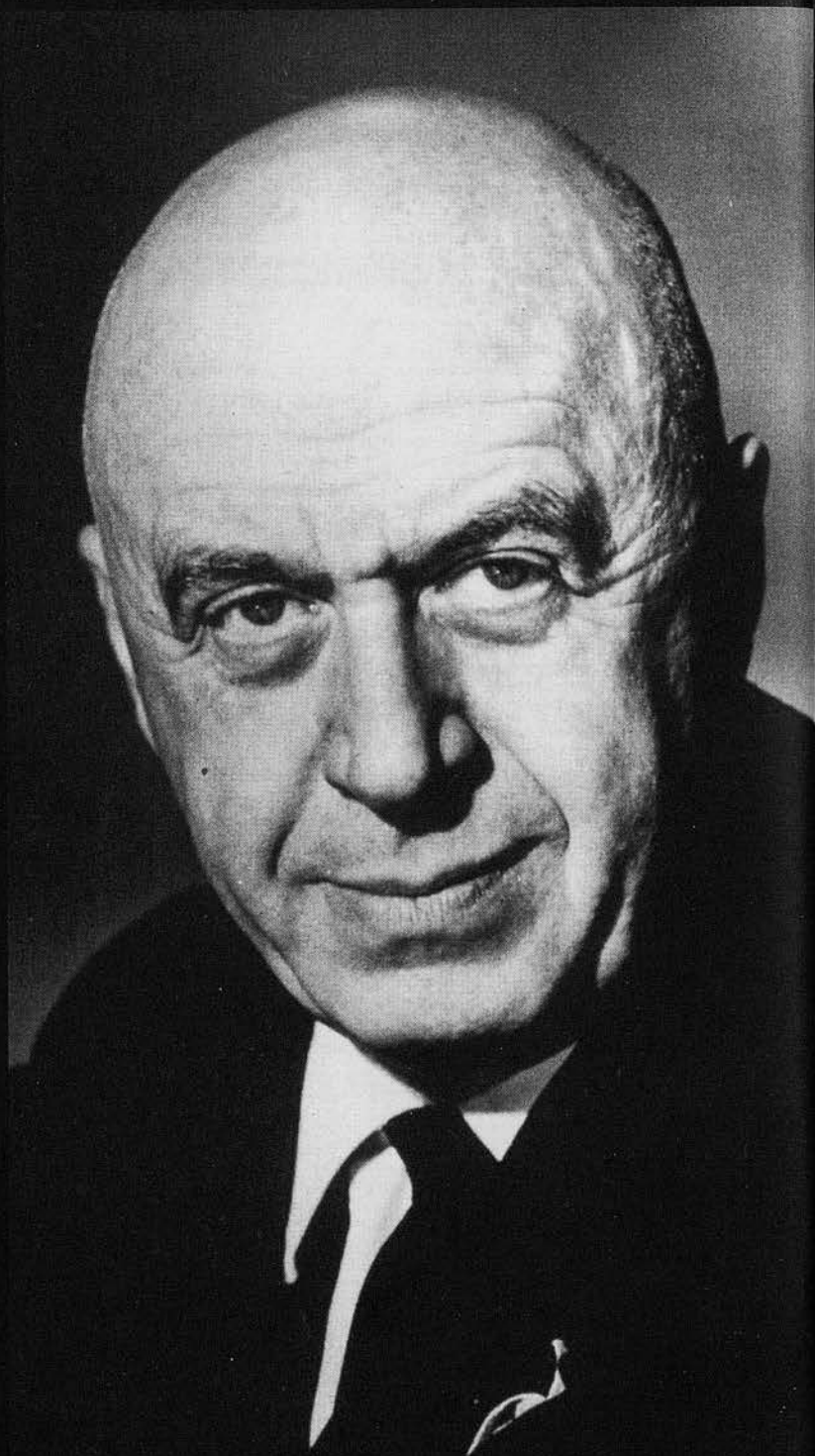
Fotografia: Joseph LaShelle

Música: David Raksin

Muntatge: Harry Reynolds

Intèrprets: Dana Andrews, Alice Faye, Linda Darnell,

Charles Bickford



## de desembre

A les 20.00 hores

Homenatge a Damià Huguet

13 DE DESEMBRE  
**Ciudadano Kane (1941-VOSE)**  
d'Orson Welles

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1941  
Títol original: *Citizen Kane*  
Director: Orson Welles  
Producció: RKO  
Guió: Orson Welles i Herman J. Mankiewicz  
Fotografia: Gregg Toland  
Música: Bernard Hermann  
Muntatge: Robert Wise  
Intèrprets: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Everett Sloane, Ray Collins

20 DE DESEMBRE  
**Viridiana (1961) de Luis Buñuel**

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 1961  
Títol original: *Viridiana*  
Director: Luis Buñuel  
Producció: Uninci S.A.-Prods. Alatrisme-Films 59  
Guió: Luis Buñuel i Julio Alejandro  
Fotografia: Gabriel Figueroa  
Música: Mozart, Handel i Beethoven  
Muntatge: Pedro del Rey  
Intèrprets: Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Lola Gaos

21 DE DESEMBRE  
**Amarcord (1973-VOSE)**  
de Federico Fellini


Nacionalitat i any de producció: França-Itàlia, 1973  
Títol original: *Amarcord*  
Director: Federico Fellini  
Producció: F.C. Prod.(Roma) P.E.C.F. (París)  
Guió: Federico Fellini i Tonino Guerra  
Fotografia: Giuseppe Rotunno  
Música: Nino Rota  
Muntatge: Ruggero Mastroianni  
Intèrprets: Puppella Maggio, Magali Noel, Armando Brancia, Ciccio Ingrassia, Nandino Orfei

27 DE DESEMBRE  
**El Gatopardo (1963-VOSE)**  
de Luchino Visconti

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1963  
Títol original: *Il Gattopardo*  
Director: Luchino Visconti  
Producció: Titanus-S.N.P.C.-S.G.C.  
Guió: Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa, Luchino Visconti  
Fotografia: Giuseppe Rotunno  
Música: Nino Rota  
Muntatge: Mario Serandrei  
Intèrprets: Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale, Rina Morelli, Paolo Stoppa







**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