

Cicle Raoul Walsh
Cicle expressionisme alemany
Mostra de cinema palestí

temps moderns
papers de cinema



núm. 147 Novembre 2008



temps moderns papers de cinema
Edició mensual Novembre 2008 Núm. 147

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom i Martí Martorell

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet i Josep Carles Romaguera

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

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 pel·lícula de la història. *Sang al pijama*
per Francesc M. Rotger
- 5 Entrevista a l'actriu mexicana Maya Zapata. "El treball és la meva trinxera"
per Xicu Lluy
- 8 Bandes de so. Ed Shearmur: un home desaprofitat?
per Házael González
- 9 Les famílies es passegen per Sant Sebastià
per Iñaki Revesado
- 14 Mario Monicelli: comèdia per a un temps de crisi
per Elsa González Zorn
- 19 La butaca
per Antònia Pizà
- 22 Pepe Tauste, *Breakfast at Tiffany's?*
per Toni Roca
- 24 Neal Hefti, *in memoriam*
per ABABS
- 25 Els homes de bona voluntat
per Pere Antoni Pons
- 26 La mort d'Eddie Felson
per Antoni Figuera
- 30 El primer combat de Paul Newman:
Somebody up there likes me (Marcado por el odio, Robert Wise; 1956)
per Xavier Jiménez
- 36 Mostra de cinema palestí
- 38 Aquells meravellosos, i violents, anys vint
per Guillem Fiol Pons
- 42 Passió clarivident dins la *Passió cega* de Raoul Walsh
per Joan Ferrer Miserol
- 44 Raoul Walsh
per Martí Martorell
- 50 Al principi era la fosca. El Fons Matas, una forma de publicitat cinematogràfica (1924-1978)
per Maria del Mar Matas Pastor
- 56 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de novembre

*El temps és un pinzell freturós d'acabar
el dibux de les vides.
Per això la memòria
cal no guardar-la sempre
i no gravar massa signes al cor
que puguin comprometre'ns*

Margalida Pons

L'escriptora barcelonina Lolita Bosch diu que no es neix en un lloc sinó en una història, una manera d'apel·lar a la condició pàtria de la infantesa reinvidicada per tants altres creadors. Els temps d'infantesa presentat com el pou dels records i allà on hi ha forjat el bastiment de la personalitat humana.

Quan era un al·lot, segurament que mai Biel Ballester va imaginar-se que dues cançons seves, una d'elles titulada precisament *When I was a boy*, acompanyarien la banda musical d'una pel·lícula de Woody Allen feta a Barcelona. Llàstima que la música seductora de Ballester s'hagi reservat per a una pel·lícula de tràmit, feta amb presses i per compromís, i no per a qualsevol de les significatives pel·lícules que ha signat Allen al llarg dels anys.

El cinema provoca decepcions i no discrimina perceptors. Manuel Gutiérrez Aragón anuncia que no vol fer pus cinema en les condicions actuals que empobreixen projectes i resultats. Les il·lusions

de la infantesa desapareixen amb els anys. Ridley Scott, però, més vell encara que Gutiérrez Aragón no vol recórrer ni al passat ni al present sinó que novament mira cap al futur i adapta una novel·la de ciència-ficció de Joe Haldeman.

Qui s'han instal·lat definitivament en els tres estadis temporals: passat, present i futur del cinema és Paul Newman, quelcom més que uns ulls, quelcom més que un cel seductor; a vegades cal allunyar-se de l'obsessió pels titulars i l'economia de les paraules i gratar més endins, sobretot quan

hi ha popa suficient. En qualsevol cas, també algun dia hauríem de parlar de una actriu anomenada Joanne Woodward.

Les popes saboroses de la programació del mes de novembre al Centre de Cultura ens conviden a un passeig variat que va des d'una mostra de cinema palestí a un cicle sobre Raoul Walsh, assaonat tot amb quatre nous lliuraments de l'expressionisme alemany, Ruttmann, May i Murnau en dues ocasions. Consultau la programació a les últimes pàgines de la revista.



La pel·lícula de la història *Sang al pijama*

Francesc M. Rotger

Entre las estrenes cinematogràfiques més o manco recents a les nostres pantalles, n'hi ha un parell (mallorquí) que, al mateix temps, s'inspiren en esdeveniments històrics i en obres literàries. Un cas molt evident és *El niño con el pijama de rayas*, esperadíssima pel·lícula de Mark Herman que adapta la novel·la del mateix títol de John Boyne; la qual, en les seves traduccions castellana i catalana, s'ha convertit en un dels gran èxits editorials dels darrers mesos i, amb ocasió de l'estrena de la seva versió per a la gran pantalla, ha tornat a destacar-se en les llistes de llibres més venuts. Sense que sembli que hagi de convertir-se en un clàssic, sí que és un producte ben realitzat, amb repartiment i ambientació notables i que ens aporta una visió humana (i terrible) d'aquella monstruositat que foren els camps de concentració del nazisme. El «nin amb el pijama de ratlles», vostès ja ho saben, es un petit jueu, i el suposat «pijama» és el seu uniforme de presoner.

També José Luis Garci s'ha inspirat en els *Episodios nacionales* de l'illenc (de Canàries) Benito Pérez Galdós, per a la pel·lícula *Sangre de mayo*, amb motiu que aquest 2008 es compleixen dos segles del començament de la Guerra del Francès. Bona direcció artística, també. I probablement el millor de tot són els actors. El català Quim Gutiérrez (popular gràcies al fulletó *El cor de la ciutat* i premi Goya al millor actor revelació per *Azuloscurocasinegro*), tot i la seva joventut, carrega amb bona part del pes d'aquest llargmetratge, en què

destaquen així mateix altres interpretacions, com la de Natalia Millán en el paper d'una aristòcrata conspiradora. En canvi, la trama em sembla una mica confusa; qui no conegui amb antelació i amb una certa profunditat aquests fets de 1808, crec que es perdrà dins l'argument. Un anacronisme curiós: la bandera vermella i groga que Garci fa portar als patriotes, quan inicialment tan sols corresponia a la Marina i que no va ser fins l'any 1843 quan es va declarar estendard nacional espanyol.

Encara un tercer títol cinematogràfic d'ambientació històrica i origen literari. Parl ara de *Los girasoles ciegos*, la pel·lícula de José Luis Cuerda que ha estat triada com a candidata espanyola a l'Oscar a la millor producció de parla no anglesa (entre nosaltres: no crec que tenguí la més mínima oportunitat, ni tan sols de trobar-se entre les cinc finalistes). Aquesta adaptació del llibre d'Alberto Méndez em pens que destaca, també, per la seva ambientació (i pels escenaris d'una ciutat tan bella com poc coneguda: Ourense) i per la bona feina, sobretot, crec jo, de Maribel Verdú (una actriu que millora amb el pas del temps) i de Javier Cámara; un actor que, casualment, també va vestit amb un pijama (aquest de veritat; no metafòric) al llarg de tota la intervenció que fa. És, a més, un guió del gran Rafael Azcona, amb alguns apunts brillants. A banda d'això, com *Sangre de mayo*, se situa a una etapa sanguinària de la Història d'Espanya; com *El niño...*, a l'època, esperem que esvaeïa per sempre, dels feixismes. ■

El niño con el pijama de rayas



Entrevista a l'actriu mexicana Maya Zapata "El treball és la meva trinxera"

Xicu Lluy



A diferència d'altres intèrprets de la seva generació, com ara Martha Higareda i Ana de la Reguera, la nostra protagonista no ha hagut de passar pels gairebé inevitables telesèries abans d'assolir un notable prestigi dins la cinematografia asteca. I també a la mateixa petita pantalla. S'ho ha guanyat sense necessitat d'aparèixer a les portades de les revistes del cor per qüestions alienes a la seva professió. Parlem de Maya Zapata, nascuda el 30 de novembre de 1981 al Districte Federal de Mèxic, una realitat esplendorosa dins la indústria cinematogràfica d'un país que es col·loca al capdavant de Sud-amèrica en matèria de cel·luloide, just darrera de l'Argentina i del Brasil, els dos gegants continentals, a banda dels Estats Units. Va començar a actuar de molt joveneta, quan només comptava sis anys, fent un paperet premonitori a la cinta *Gringo viejo*, del director Luis Puenzo, en què l'acompanyaren les veteranes estrelles Jane Fonda i Gregory Peck. Després vingueren *Santitos*, *La ley de Herodes*, *De la calle* (gràcies a la qual guanyaria el premi Ariel a la categoria de millor actriu mexicana de 2001), *Perdita Durango* (amb Javier Bardem),

Caribe, *El cobrador*, *El mago*, *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, *Border Town* (realitzada per Gregory Nava, amb Jennifer López i Antonio Banderas), *Morirse en domingo*, *Dos abrazos* i *Casi divas*, entre altres títols. Creiem que arribarà lluny, de debò, perquè té el cap ben moblat i les idees claríssimes, malgrat l'edat. No hauria de perdre el fil. Seria una llàstima, val a dir. I, mentre experimenta i evoluciona, fuma cigarretes.

—No accepta telenovel·les, per què?

—He rebut diverses ofertes, però no m'han convençut, ni de bon tros. Em considero una ànima lliure i sempre cerco la llum. Només m'esperona la feina quan hi ha alguna cosa interessant per contar. Estic orgullosa de sentir que faig allò més correcte, ho intento almenys. Per exemple, treballar amb l'actor i director de televisió Eugenio Derbez, un dels meus nous encàrrecs. M'agraden la serietat i la qualitat.

—Vostè manté una actitud digna.

—Definitivament [rialles].



—Mèxic produeix bastant, però s'estrena tard. Què està succeint?

—No hi ha un motiu únic que expliqui aquesta circumstància, tan habitual en el nostre cinema. Els entrebancs van sorgint, des dels pressupostos i l'obtenció dels diners fins a la logística i la distribució, tot un seguit d'aspectes. Les pel·lícules s'exhibeixen, per regla general, un any després de la finalització del rodatge.

—Ha declarat que encara «busca». Filosòfic i profund. S'obre un llarg camí.

—Penso que ja m'he trobat [rialles]. He aconseguit definir el model d'artista que sóc i sé el que vull.

—Quin tipus de pel·lícula l'atreu?

—Aquelles propostes diferents, especials. Que aspirin a canviar una mica el món.

—I defensa un ferm compromís social, com va palesar *Border Town* que denuncia els assassinats impunes de les 'maquiladoras' (obreres) de Ciudad Juárez, a la frontera del Río Grande.

—Trio molt bé els personatges. Així puc ajudar dones que pateixen situacions terribles.

—No es mossega la llengua.

—Sóc rebel, però d'una manera controlada. Tot i que he assistit a alguna manifestació, no llanço ous a l'ambaixada dels Estats Units [rialles]. Em decanto per altres opcions. La meva trinxera és el meu treball. Sense objectius clars, no pagaria la pena continuar lluitant. De vegades el nostre ofici no té sentit, i nosaltres li hem de posar. Això és el que faig.

—Cadascú disposa de les seves armes.

—Jo dono la veu als marginats, utilitzant el cos i l'esperit, tot el meu ésser. Els nens i les nenes del carrer no són escoltats enlloc. I, per a molta gent, ni tan sols existeixen.

—A *Border Town*, segurament el film seu més conegut a Espanya, va coincidir amb Antonio Banderas.

—L'adoro. És un home meravellós, sensat, fermat a la terra, preocupat pel drama dels crims de Ciudad Juárez. Va mullar-se. I jo valoro molt el seu grau d'implicació, visitant l'associació de víctimes i donant suport a la seva causa. No exerceix la política, però té poder i sap emprar-lo de forma adequada.

—Sembla que el cinema mexicà no acaba d'enlairar-se. Manca finançament. Sobren espa-

vilats. La xifra d'espectadors baixa. La dependència dels veïns del nord resulta excessiva. Els governants baden. Això no rutlla del tot.

—Com assegurava Porfirio Díaz, «*¡ay, pobre México!, tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos*» [rialles]. Ja deixarem molt enrere les dècades dels quaranta i els cinquanta, l'època daurada de María Félix. Avui tractem de recuperar la confiança del públic. Hi ha esforços per impulsar bones pel·lícules, que enganxin. Ho fem amb comèdies lleugeres, de fàcil digestió, i també mitjançant creacions més arriscades. Els mexicans tornaran a les sales, temps al temps.

—A l'altre costat de l'Atlàntic sonen noms ja clàssics com Diego Luna, Salma Hayek, Gael García Bernal, Guillermo del Toro i Alejandro González Iñárritu. Cinc il·lustres emigrants.

—No han abandonat completament Mèxic, regressen sovint.

—Sembla impossible triomfar sense sortir de la pàtria del tequila i els mariachis.

—És cert, ho haig d'admetre.

—Emperò, vostè roman aquí.

—De moment. Ja m'ho estic plantejant, això de saltar a Hollywood. I ho faré, sempre i quan els projectes m'engresquin. Si no és Califòrnia, podria desembarcar a Europa, el Japó o la Xina, on calgui. No em tancaré les portes internacionals.

—Espanya la sedueix?

—M'encantaria treballar-hi. Vosaltres compeieu amb els ianquis, igual que nosaltres i els altres països. Ells posseeixen els milions de dòlars. De talent, n'hi ha pertot arreu. Els mexicans mirem els espanyols perquè us ho munteu molt bé. Us envegem. Els llatins tenim suficient enginy i imaginació per enfrontar-nos a les fortes inversions econòmiques dels productes dels Estats Units.

—La seva trajectòria ja inclou trenta cintes. I a penes ha arrencat. Què li queda pendent?

—Cerco el paper de la meua vida. Espero l'oportunitat. No tinc cap pressa.

—I si cau l'Oscar, millor que millor.

—També vull el Goya, faltaria més [rialles].

—Citi'ns algun realitzador espanyol.

—Alejandro Amenábar, m'entusiasma. Si va cridar Nicole Kidman, per què no m'ha de fitxar a mi?

—Què opina de Pedro Almodóvar?

—Són estils particulars, i m'agraden ambdós. Rodar amb qualsevol dels dos constituiria un veritable regal.

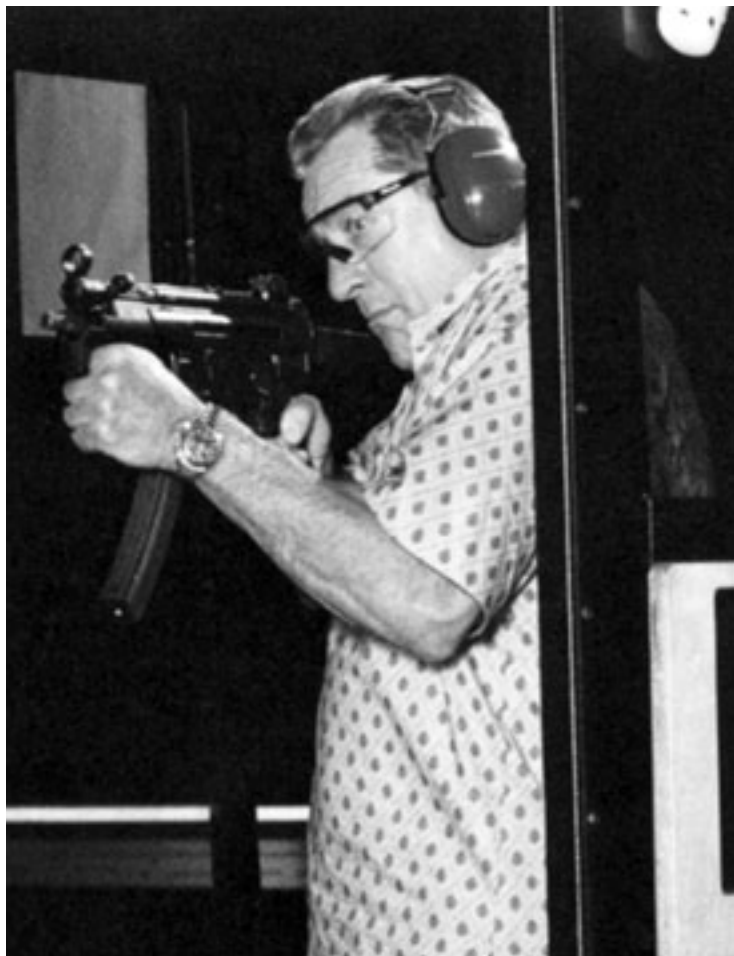
—No l'oblida, vaja.

—Gens. ■



Bandes de so Ed Shearmur: un home desaprofitat?

Házael González



Righteous Kill

De tant en tant, ens sacsegen a la butaca notícies cinematogràfiques d'aquestes que, a priori, ens resulten força interessants, perquè sembla que ens ofereixen l'ocasió d'assistir a un gran esdeveniment dintre del món del setè art. De sobte, una estrena a la cartellera és tan important que mereix fins i tot uns segons de glòria als informatius de televisió: això no ho havíem vist gairebé mai, una oportunitat única de gaudir d'un moment únic, la qual cosa es transforma després en una pel·lícula més que passa sense glòria. I parlem de tot això perquè ens referim certament a un moment cinematogràfic molt esperat gairebé per tothom: la trobada de dos "monstres" interpretatius en un mateix film, dos grans mestres com Robert DeNiro i Al Pacino. El petit miracle ha succeït a *Asesinato justo* (*Righteous Kill*, Jon Avnet, 2008), i malauradament, ni el guió ni la direcció (ni moltes altres coses) han estat a l'altura: on esperàvem trobar un autèntic festí pels sentits i una història inoblidable, només hi ha uns quants bons moments (deguts, és clar, als dos grans actors). I així, un moment històric es converteix en una curiositat més, molt desaprofitada per la indústria.

I això precisament ens dona l'excusa perfecta per parlar d'un compositor jove que ha fet bastant feina als darrers temps i que, d'una forma discreta i sense fer massa renou, ha anat apareixent a distintes produccions més o menys interessants en què hem pogut gaudir d'una música moltes vegades ben destacada: parlem del britànic Ed (o Edward, perquè segons quines feines les signa amb el nom complet) Shearmur, un home que és capaç d'aconseguir guanyar ni més ni menys que un Emmy per la sintonia original composta per a la sèrie de televisió *Masters of Horror* (tot un fenomen social a Estats Units gràcies a la televisió per cable i als bons plantejaments del seu creador Mick Garris), i a qui d'altra banda no acabem de veure a films que destaquin realment. Com és el cas d'*Asesinato Justo*: el primer que ens crida l'atenció és la força del tema principal pensat realment per oferir-nos sensacions especials (allò que no aconsegueix la pel·lícula), i encara que la resta de composicions van sent més o menys bones, ja ens crida l'atenció sobre la seva forma tan particular d'actuar, i no podem evitar pensar, una vegada més, en el fet de si aquest home no desaprofita el seu talent.

Perquè si repassem una mica la seva carrera ens adonem que ha fet cinema d'allò més comercial i conegut gairebé des dels seus inicis, amb aquella adaptació de la famosa sèrie de televisió que es va dir *Caballero del diablo* (*Tales From the Crypt: Demon Knight*, Ernest R. Dickerson i Gilbert Adler, 1995), o també coses com *The Leading Man* (John Duigan, 1996, protagonitzada pel cantant Jon Bon Jovi), *Especie Mortal 2* (*Species 2*, Peter Medak, 1998), les taquilleres *Los Angeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, McG, 2000) i la seva segona part *Los Angeles de Charlie: Al Límite* (*Charlie's Angels: Full Throttle*, McG, 2003), paròdies com *Johnny English* (Peter Howitt, 2003) o *Epic Movie* (Jason Friedberg i Aaron Seltzer, 2007), i sense oblidar comèdies intrascendents com *Loco viaje al campus* (*College Road Trip*, Roger Kumble, 2008). Però també, i això és el que és més interessant, especials i bones pel·lícules en què la seva mà era absolutament inoblidable però que varen passar sense massa ressò, com és el cas de la romàntica *Cruels intenciones* (*Cruel Intentions*, Roger Kumble, 1999), l'especial *Sky Captain y el mundo del mañana* (*Sky Captain and the World of Tomorrow*, Kerry Conran, 2004), o fins i tot la feina anterior amb aquest darrer director que avui ens ocupa, *88 Minutos* (*88 Minutes*, Jon Avnet, 2007).

A la vista d'una carrera així, ¿no és lícit pensar que un talent com el de Shearmur, que ens ha demostrat de sobres la seva vàlua, està una mica desaprofitat? Bé, sabem de sobres que a Hollywood tot és possible, o sigui que potser només sia qüestió de temps. ■

Les famílies es passegen per Sant Sebastià

Iñaki Revesado



Pandora's Box

En les darreres edicions del Festival de Cinema de Sant Sebastià les pel·lícules a competició han vingut a coincidir en temàtiques comunes: el compromís polític, la mostra de les mancances en un món desigual, la situació desfavorida de la dona en tots els racons del planeta. Doncs bé, enguany, quan l'anàlisi de la institució familiar està més en la palestra que mai, la mostra donostiarra ha servit per mostrar com el vincle familiar és quelcom que deixa una profunda empremta en les persones. A més, per deixar contents als més conservadors, les famílies que s'han passejat enguany per l'estora vermella (o fúcsia, perquè enguany la novetat en la parafernàlia que acompanya a tot festival ha estat que el color fúcsia que predominava en el cartell del festival ha impregnat tota l'atmosfera festivalera) han estat famílies tradicionals, res de mares fadrines o parelles homosexuals amb fills. No, hem vist el papà, la mamà i els seus nins, com Déu mana.

Una altra característica d'aquesta edició ha estat la tranquil·litat i fluïdesa amb què s'han succeït les jornades: els films no han presentat continguts polèmics ni tampoc estridències que irritassin el públic. Els únics tumults que hem vist en la capital donostiarra han estat provocats per la presència de les estrelles de la televisió nacional com ara Miguel Ángel Silvestre (que venia per participar en la presentació i el col·loqui de la pel·lícula 3:19 de Dany Saadia) i Hugo Silva (que ha fet la mateixa feina amb el film *El hombre de arena* de José Ma-

nuel González-Berbel); per la presència sempre interessant de Woody Allen acompanyat de Javier Bardem (les males llengües deien que na Pe no els va acompanyar precisament per evitar la dosi xafardera); i sobretot per la gran expectació que va aixecar la presència de Meryl Streep, la gran dama, la gran actriu que va saber donar una de les rodes de premsa més divertides a què ha tenguut ocasió d'acudir aquest cronista en les ja moltes edicions del festival en què ha estat present.

I la darrera i més important característica comuna: les sales plenes; el públic omplint les sales tant si es tractava de veure la darrera dels germans Cohen, com si el que es projectava era una de la retrospectiva de Mario Monicelli. Per a qualsevol persona a qui li agradi el cinema, és emocionant veure tanta gent esperant entrar en el cinema sense importar que la sessió sigui a les 9 del matí, a les 2 del migdia o a les 12 de la nit.

La Secció Oficial

Abans de començar el festival les expectatives que s'havien creat eren bones. No sé si alguna vegada podrem deixar de comparar Sant Sebastià amb els altres festivals europeus, tal vegada sigui el complex del menor, la necessitat dels petits de sentir-se d'alguna manera a l'alçada dels grans. Crec que seria bo oblidar-nos que a Cannes, a Berlín i a Venècia també hi ha mostres cinematogràfiques i cuidar el camí que es va fent. D'alguna manera

és això el que ha fet la direcció del festival en els darrers anys i, la veritat, a la vista dels resultats, no haurien de canviar de política. Enguany hem tengut la gran sort de comptar amb un grapat de pel·lícules que podrien ser dignes guanyadores de la Conxa d'Or, cosa que després de deu dies vivint en el cine es pot considerar tot un regal.

La competició de les famílies

Ja que el jurat va tenir un imperdonable oblit (tampoc hi ha molt més que objectar al seu veredict), començaré aquest repàs pels films en competició amb *Aruitemo*, *Aruitemo* de Hirokazu Kore-Eda, de qui ja teníam l'excel·lent referència de *Hana*, presentada fa dos anys a Sant Sebastià. Una família, composta pels pares ancians, els seus dos fills i els néts, es reuneix anualment a casa dels pares per commemorar l'aniversari de la mort d'un tercer fill, el primogènit, que morí negat en la platja propera a la casa quan intentava salvar la vida d'un nin. El retrat subtil dels membres de la família és minuciós. El pare és un metge autoritari ja retirat que creu que la perfecció que tan desitja passa només perquè tothom se sotmeti als seus criteris. La mare, acostumada a una convivència de silencis, ha trobat en el bon humor el seu salvavides per al dia a dia amb el vell remugador. La filla pareix haver-se acostat bastant al patró familiar exigit pel pare tot i que és massa xerriera. Finalment el fill, en qui el pare havia dipositat totes les esperances, després de la mort del germà gran, és qui ha decidit rompre amb el camí establert i prendre les seves pròpies decisions, actitud que evidentment mai no ha comptat amb l'aprovació del pare. El film es limita a mostrar l'esdevenir de les hores d'una jornada en què la família comparteix la preparació de l'àpat, el temps de menjar, el descans posterior, la visita obligada al cementiri. Tot així de senzill però amarat d'una sensibilitat precisa que permet que tots ens identifiquem amb aquest nucli familiar. Quan la visita acaba i tots tornen al seu lloc sabem que les vides de tots ells continuaran essent les mateixes, però que cap d'ells faltará l'any vinent a la cita anual, com si aquesta trobada fos per a tots una necessitat. Una altra absència en el palmarès que tal vegada mereixia millor sort va ser *Laila's Birthday* del palestí Rashid Masharawi, un retrat costumista de la vida diària a Cisjordània a través de la vida d'un jutge que espera des de fa anys que sigui habilitat per l'exercici de la seva professió i que en l'espera es guanya la vida com a taxista. La Laila del títol és la seva filla, que fa els anys. El jutge té la cita ineludible d'arribar a l'hora prevista a la festa d'aniversari. Però Palestina no és qualsevol país del món i en els carrers de les seves ciutats es poden trobar tot tipus d'obstacles. Es tracta d'un film petit però que hauria d'haver obtingut qualque premi que ajudàs la seva distribució, si no, serà difícil veure-la en les pantalles comercials.

Intensos retrats familiars són *Forzen River* de Courtney Hunt i *Genova* de Michael Winterbotton.

En el primer cas ens troben davant la lluita d'una mare per aconseguir dignificar la vida de la seva família, que malviu en una vella roulotte en el nord dels Estats Units, a prop de la frontera del Canadà. Els doblers que ha aconseguit reunir fent feina per comprar-se una nova caravana desapareixen un matí juntament amb el seu home, un irrecuperable jugador capaç de deixar-se la vida en el joc. La mare, una excel·lent Melissa Leo, una vegada més es veurà obligada a començar de bell nou per tal de reunir els doblers suficients per tornar a començar i donar un habitatge digne als seus dos fills. L'oportunitat que cerca de fer-se amb doblers fàcils la troba en la immigració il·legal. La zona en què viu forma part d'una de les rutes que utilitzen les xarxes organitzades per passar immigrants als Estats Units des del Canadà, aprofitant la inesperada carretera en què es transforma el riu congelat. La feina la farà acompanyada d'una índia, amb qui de bon principi no s'entén gaire, si bé, a poc a poc, la relació entre les dues dones es consolidarà en una bona amistat. Espectador de tot plegat és el fill adolescent, qui ha tengut l'oportunitat de triar entre dos models: una mare lluitadora i un pare jugador i que ve a demostrar que després de tot, la vida també va deixant les seves recompenses. Per damunt de tot, es tracta d'una història sobre la solidaritat entre dues dones a qui la vida no ha donat massa oportunitats. En el cas de *Genova* també estam davant una família composta per dues filles i un sol progenitor, el pare en aquest cas, ja que la mare ha mort en un accident de cotxe quan viatjava juntament amb les seves filles. La família residia a San Francisco, però el pare, en un intent d'allunyar les nines de records dolorosos decideix començar una nova vida a Europa, a Gènova concretament. En aquest cas la supervivència de la família no depèn dels doblers (el pare és professor universitari) sinó de saber començar una altra vegada deixant enrere el fet traumàtic de la mort de la mare i aconseguir que la culpa que persegueix a la filla petita es dilueixi, ja que és l'única manera que pugui continuar una vida sense traumes. No estam davant el millor treball de Winterbotton, però *Genova* forma part dels films més interessants del britànic.

Una altra família és la protagonista de *Fear me not* del danès Kristian Levring, el qual va formar part del grup de creadors del moviment Dogma però que afortunadament ha evolucionat cap a maneres més convencionals però també més interessants. N'és el protagonista el pare d'aquesta família formada per un matrimoni que s'estima i una filla jove. El pare no passa per un bon moment i decideix prendre's una temporada allunyat de les obligacions laborals, dedicant-se a la família i a ell mateix. En conèixer que uns laboratoris cerquen voluntaris que se sotmetin a un experiment amb nous fàrmacs destinats a persones amb depressió decideix participar-hi. Des del moment en què comença a prendre les pastilles troba que tots els convencionalismes amb què està fermat deixen de tenir importància i comença a botar-se tot allò que



Frozen River

fins aleshores l'impedia fer el que realment volia. Quan rep l'ordre de deixar de medicar-se, continua prenent les pastilles i a més en dosis superiors a les indicades, sense que l'importi fins on pot arribar, encara que això comporti la desintegració familiar. D'aquest tema, de desintegració familiar, parla també *Maman est chez le coiffeur*, film canadenc de Léa Pol. El començament del film fa pensar que ens trobaríam davant una pel·lícula rodona, però passada la primera mitja hora la realitzadora deixar de contar-nos coses noves i tot sembla repetir-se. En aquest cas ens trobam amb una família formada pel matrimoni i tres fills petits. La mare, amb una existència còmoda, descobreix de cop que el seu home té aventures amb altres homes. Humiliada, decideix partir-ne i deixar-ho tot, home i fills. Els nins intenten sobreviure a l'absència de la mare fent pinya i més o menys ho aconsegueixen, o així ens ho diu la directora amb una sèrie d'anècdotes que no afegeixen res de nou. Molt més interessant és el treball d'una altra realitzadora, la turca Yesim Ustaoglu, i la seva *Pandora's Box*. Per cercar-li qualque emperò podem dir que el film seria molt millor amb una vintena de minuts menys, però tret d'això aquesta caixa de Pandora és un fantàstic relat dels problemes que sorgeixen en les famílies quan han d'afrontar tenir cura dels vells. La mare, una dona de més de 80 anys, viu tota sola en una aldea de les muntanyes. Els fills, per la seva part, viuen a Istanbul. La relació entre ells no és bona, però mantenen els lligams en la gran ciutat, lluny dels arrels rurals, encara que sigui només per tirar-se encara els retrets que els separen. Quan han de fer front a la desaparició de la mare, entren junts un viatge en cotxe a la seva aldea. Els germans no se suporten però d'alguna manera s'estimen. Quan la mare apareix se l'emporten a Istanbul, pensant que així els problemes s'hauran acabat. El film, a

més de mostrar un problema tan actual com és el del que s'ha fer amb la gent gran quan deixen de ser productius i acaben per convertir-se en una nosa, mostra també la rapidesa amb què han anat canviant els valors, la diferència entre el món rural i el món urbà, la soledat freda de les ciutats, l'impossible enteniment entre les generacions, el descens de la joventut, la censura de tot allò que sigui diferent. Bona pel·lícula i bona Conxa d'Or, que li facilitarà la seva distribució comercial.

Camino de Javier Fresser és un film bastant inusual dins la cinematografia nacional. Dotat d'una poderosa força visual a què no és aliè el món oníric de Camino, la nina protagonista, per a alguns Fresser ha cercat la polèmica sempre aliada companya dels bons resultats en la taquilla. Però en *Camino* no hi ha polèmiques. Fresser no fa un atac al clero ni a la institució eclesiàstica. Mostra només la manera de viure la religiositat i el fervor de la fe en una família que pertany a l'Opus Dei. La mare accepta qualsevol revés pensant que el que tenen és el que Déu ha volgut per a ells. El pare calla i es rebel·la en silenci contra l'autoritat de la seva dona que compta amb l'aprovació de Déu i els directors espirituals. La filla gran ja ha decidit abandonar la seva família de sang i integrar-se dins la seva verdadera família, els membres de l'obra i Camino, enmig de tot plegat, creu en Jesús de forma inqüestionable, ja que Jesús, a més del nom del fill de Déu és el nom del company del grup de teatre de qui s'ha enamorat perdudament, com correspon a una al·lota preadolescent. Un gran encert en el muntatge del film és començar per la mort de Camino, a partir d'aquí el que menys importarà és saber què passarà amb la nina, ja que ja sabem que morirà, i el film es mou còmodament entre els deliris d'una mare obsessionada amb Déu i una filla que brega entre mantenir contenta la se-



Asbe du-pa



Louis-Michel



Genova

calia esperar del realitzador argentí després dels seus anteriors treballs. El buit que troba una parella madura quan els fills se'n van de casa a fer les seves vides no aconsegueix guanyar-se l'interès de l'espectador. Ni la sempre estúpida Cecilia Roth pot salvar el resultat final de un film bastant anodí, que se mira amb comoditat però s'oblida amb molta més facilitat. Finalment, parlarem d'una última família, si bé en aquest cas no es tracta d'una família convencional, sinó del grup de teatre de la presó de dones de Yserías. Ja estrenada en sales comercials i amb uns resultats de taquilla paupèrrims, *El patio de mi cárcel* de la barcelonina Belén Macías va gaudir de crítiques fredes però dels aplaudiments del públic de Donosti. És veritat que el film no deixa de mostrar ni un sol dels tòpics del cinema de presons, però és ver que tot ell transpira sinceritat i que les actrius que conformen l'ample repartiment estan totes elles estúpendes. Com una autèntica família aquestes dones troben en el teatre un motiu per continuar endavant i ser millors persones. Potser que alguns personatges siguin massa esquemàtics, que tot soni a *déjà vu...* però no passa el mateix amb *Vicky Cristina Barcelona* de Woody Allen? Doncs sí, i tanmateix ens trobam davant d'uns dels seus millors darrers films, amb perdó de *Match Point*.

També varen competir...

Sense tenir la família com a argument central del film, hem pogut veure del francès Christophe Honoré *La belle personne*, una adaptació de *La princesa de Clèves* ambientada en un institut del París actual. Els valors exaltats en la novel·la difícilment tenen cabuda en la societat contemporània, és per això que el film resulta per moments bastant increïble, cosa a la qual tampoc no és aliena la interpretació plana de la major part dels actors joves protagonistes. El nou film de Samira Makhmalbaf, directora de films coneguts com ara *La manzana* o *La pizarra* és molt més dur que els seus treballs anteriors i ens mostra una terrible història d'explotació infantil per part d'altres infants. Els macabres jocs que s'insinuaven en la pel·lícula de la seva germana *Budha explotó por vergüenza* es mostren ara amb tota la seva cruïda. A mesura que transcorre el metratge, les imatges es van fent més dures. La realitzadora va defensar en el col·loqui posterior la seva opció, al·legant que el que havia mostrat formava part de la realitat de molt de nins del món, però d'alguna manera sembla que el que està cercant és escandalitzar i impressionar amb les seves imatges. La duresa de la vida de molts d'infants arreu del món està mostrada amb més serietat i subtilitat en altres films com el ja esmentat de la seva germana o la inoblidable *Las tortugas también vuelan*. Des de França va arribar *Louise-Michel* de Benoît Delépine i Gustave Kervern. Ha estat el film més irreverent de la competició. Va provocar moltes rialles, però l'absurd del seu tractament arriba a ser tan

va mare i deixar córrer els seus pensaments cap al seu enamorat. També dins l'àmbit familiar podríem situar *El nido vacío* de Daniel Burman. Molt més

repetitiu i avorrit que finalment allò que feia riure acaba per irritar.

Deixam per al final les dues majors decepcions. Per un costat tenim *Tiro en la cabeza* de Jaime Rosales. Eren moltes les expectatives creades davant el nou film de qui va triomfar amb *La soledad*. A més, Sant Sebastià era, en paraules del director, el lloc natural per presentar un film sobre el terrorisme. Expectatives cinematogràfiques a part, el realitzador s'havia encarregat de difondre que el seu treball pretenia cercar nous camins en la resolució als problemes del País Basc. Doncs de tot això res. Res de res. Pel que fa a la proposta cinematogràficament parlant, el que fa Rosales és reptar l'espectador a romandre assegut a la butaca fins al final de la pel·lícula. Molts no acceptaren el repte i abandonaren la sala molt abans de l'acabament. Realment seguir les passes d'un senyor que berena, compra el diari, treu doblers d'un caixer automàtic, juga amb un nin (el seu fill? un nin del parc?...), fa l'amor i mata dos policies sense que escoltem res, absolutament res que no siguin els renous de la ciutat, pot acabar amb la paciència de qualsevol. I no és que no hi hagi propostes d'aquest tipus que no puguin resultar interessants (un clar exemple seria *Hierro 3* de Kim Ki-duk), però és que és impossible saber què pretén el director. Pel que fa al contingut polític, millor no parlar-ne, ja que l'únic que transmet Rosales és que els terroristes també són persones. Doncs si hi ha algú que encara no havia arribat a aquesta conclusió, tal vegada trobarà alguna cosa en el film, per a la resta, només seran 90 minuts d'avorriment. I l'esmentat Kim Ki-duk va ser l'altra gran decepció de la competició. *Dream* és la història d'un jove que quan dorm i somia es transforma en una al·lota, la qual fa totes les accions que el jove viu en els seus somnis. El problema és que l'al·lota és un personatge real dominada pels

somnis del jove. Si no entres en el joc del realitzador, es difícil interessar-se en el film. Per a aquells que som seguidors del seu cinema, acompanyar-lo en la primera hora de pel·lícula és fàcil, fascinant per moments, però quan comencen els deliris de les autolesions el realitzador pareix cercar rompre la complicitat de qui li són més fidels, i la pel·lícula acaba fent aigües per tot.

Finalment, el Jurat presidit per Jonathan Demme va atorgar uns premis que, en general, podem qualificar de justos. Únicament repetirem l'oblit imperdonable de *Aruitemo, aruitemo* de Hirokazu Kore-Eda. El palmarès quedà així:

Conxa d'Or a la millor pel·lícula:

Pandora's Box, d'Yesim Ustaoglu (Turquia-França-Alemanya-Bèlgica)

Premi Especial del jurat:

Asbe du-pa / Two-legged Horse, de Samira Makhmalbaf (Iran-França)

Conxa de Plata al millor director:

Michael Winterbottom, *Genova* (Gran Bretanya)

Concha de Plata a la millor actriu ex-aequo:

Melissa Leo, *Frozen River* (EUA)
Tsilla Chelton, *Pandorinin Kutusu / Pandora's Box* (Turquia-França-Alemanya-Bèlgica)

Conxa de Plata al millor actor:

Oscar Martínez, *El nido vacío* (Espanya)

Premi del Jurat a la millor fotografia:

Hugo Colace, *El nido vacío* (Espanya)

Premi del Jurat al millor guió:

Benoît Delépine y Gustave Kervern, *Louise Michel*.



El nido vacío

Mario Monicelli: comèdia per a un temps de crisi

Elsa González Zorn

I soliti ignoti



En un festival tan divers com el de Sant Sebastià, en què s'hi poden veure films de gènere tan dispar, de tants diferents països i pressuposts, l'espectador surt amb el cap desbordat d'històries, llocs i personatges, i amb el cor una mica anestesiada per emocions que fan impacte que van des del somriure, el terror o la tristor fins a l'oi i el dolor, sense que a penes es tenguí temps a digerir la multiculturalitat del nostre planeta i l'enorme riquesa que hi ha dins de l'ànima humana i que el cinema ens presenta amb tota grandesa.

És per això que s'agraeix la dedicació del Festival a cicles de cinema més humil, d'escala més humana, reivindicant el cinema de barri amb butaques arrades i tornar a les històries de tall mediterrani que són el nostre lloc comú amb el cinema italià. El festival, en la LVI edició, ha dedicat enguany una retrospectiva al director de cinema Mario Monicelli, l'artífex de la *commedia all'italiana*, que als 93 anys segueix en actiu i fins i tot va ser present a Donostia per rebre els honors. S'ha de lamentar que no pogués assistir a la roda de premsa, perquè va patir una lleu bronquitis que el va obligar a tornar a Roma.

Mario Monicelli va néixer a la Toscana el 1915, i ha escrit més de noranta guions, dirigit seixanta films, molts dels quals èxits de taquilla i alguns

nominats als Oscar. Una llarga carrera i una creativitat exuberant que va influir en les generacions següents, en part perquè les històries que conta i els seus personatges són els del dia a dia i interessaven (i interessen) tot el públic.

Igual que els films, la seva història comença d'una forma humil: ell i els seus amics, que després serien socis i guionistes (Age, Scarpelli, Steno) es reunien en els cafès per parlar de les coses que succeïen als carrers, les notícies que llegien als diaris, mentre somniaven amb el cinema. L'impuls que els va dur a fer films era el més genuí de tots, la força que mou tot cineasta: l'entusiasme, la il·lusió.

Monicelli ha dirigit comèdies negres, romàntiques, socials i roses, i en totes gaudeix d'aquesta envejable llibertat d'autor per relatar de manera simple, directa, sense pretensions; amb paraules seves: "Després han vingut els crítics i han organitzat teories, han intel·lectualitzat la comèdia". Per a ell, la millor època del gènere era quan no se li donava importància.

Monicelli admirava el cinema mut nord-americà: Mark Sennet, Chaplin, Keaton, i la primera part de la seva carrera es desenvolupa amb Totó com a protagonista, sempre en col·laboració de Steno. A *Guardie e ladri* (*Guardias y ladrones*, 1951), Totó és un miserable pispa que enganya els turistes

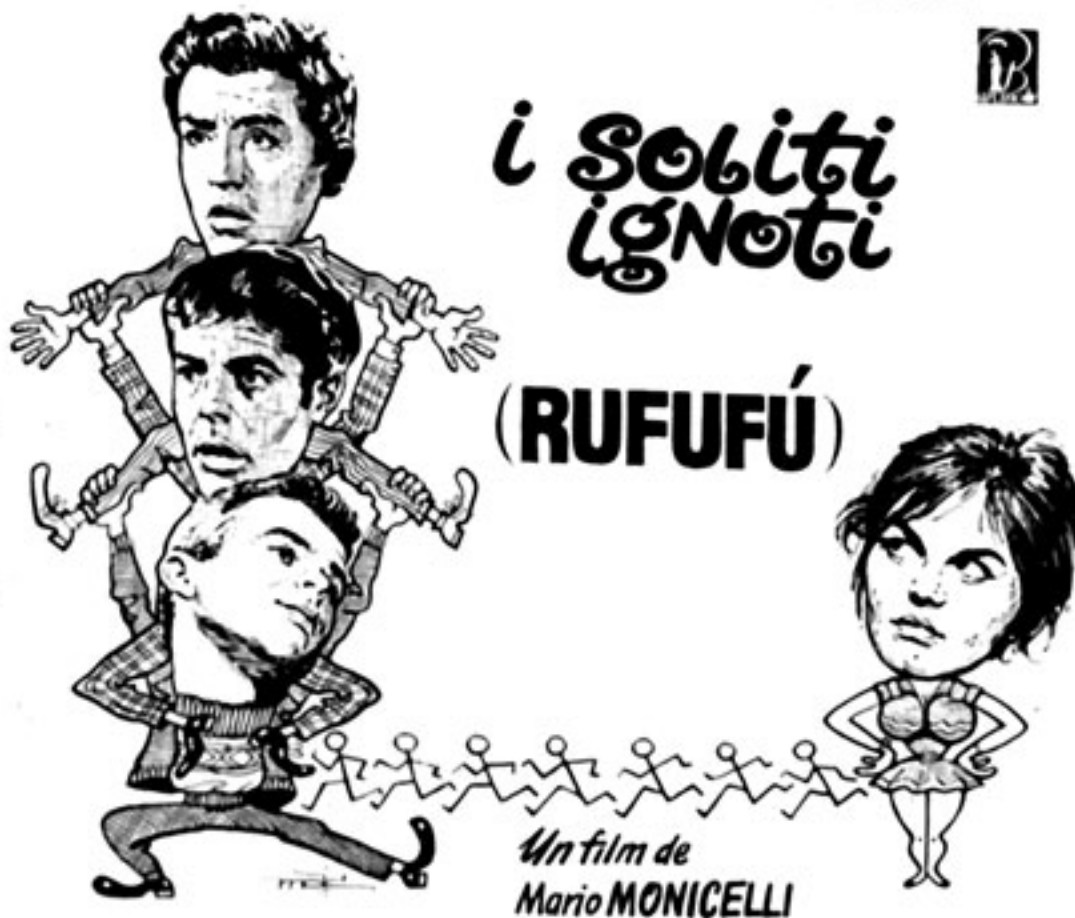
Vittorio **GASSMAN**
Marcello **MASTROIANNI**

Renato **SALVATORI**
Claudia **CARDINALE**



i soliti ignoti

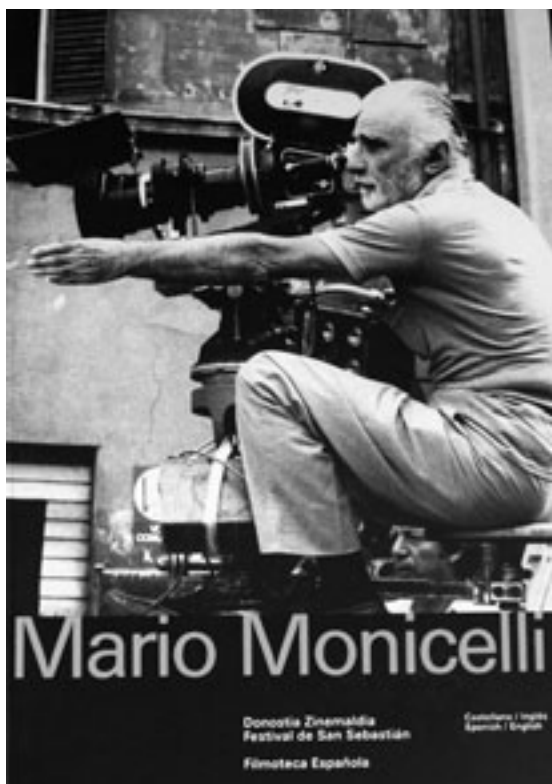
(RUFUFÚ)



amb trucs de bergant de barri, plens de picardia i gràcia. Igual que feia Chaplin, la víctima que escull és un gras arrogant que no ens inspira cap compassió, de manera que concedim la nostra complicitat directament al llest afamegat que, per descomptat, gairebé mai no se'n surt. Els gestos de Totó de còmic de cinema mut donen lloc a un personatge satíric, ple d'humanitat, la família del qual viu en els suburbis de Roma. Quan el policia (*il brigadieri Bottoni*, interpretat per un meravellós Aldo Fabrizi), que el cerca durant tot el film (amb persecussions tan hilarants com absurdes, com en el millor cinema antic) el troba al final, les famílies dels dos han fet amistat, i el policia i el lladre són incapaços de seguir amb els seus papers i desenvolupen un sentiment de comprensió mútua que els converteix en col·legues; policies i lladres són el mateix, persones atrapades en una ciutat famolenca en plena postguerra. Els extraradis romans, de carrers i camins enfangats, són explorats per una bella fotografia de llums hivernals, en què al final el lladre pora, gairebé arrossegant-lo, el policia a la comissaria.

En un intent de classificar l'obra de Monicelli, alguns autors defineixen una següent fase de la *commedia all'italiana*, en què els films adopten

un to molt més àcid i crític amb els canvis que es produeixen a Itàlia amb el començament del *boom* econòmic en els anys cinquanta i seixanta, i les produccions cinematogràfiques tenen major envergadura. Roma ja no és una ciutat en ruïnes: a l'horitzó s'hi aguaiten edificis d'habitatges en construcció, aixecant-se més enllà dels fons, en un ambient que es mou entre el vell i el nou. És el cas de *I soliti ignoti* (*Rufufú*, 1958), que planteja el contrast entre els nous temps i els vells costums. Els lladres, un grup de personatges estrambòtics que van des de l'artista envanit (Marcello Mastroianni) fins al boxador fracassat (Vittorio Gassman) ja no són lladregots que van per lliure, ara volen fer un cop organitzat "amb procediments científics". Per a això han d'espia una casa des del terrat d'enfront, en la qual s'hi troba una caixa forta plena de diner, que pretenen obrir com a butroners professionals. Amb el fi d'estudiar el tipus de la caixa forta en millors condicions, roben una petita càmera de súper vuit en uns encants per filmar-la; no cal ni dir que hi filmen de tot, excepte la caixa forta, i que els grup és de tot menys científic, i que estan abocats al fracàs des del primer fotograma. Acabaran menjant-se el sopar que troben a la cuina de l'habitatge com a



autèntics llops afamegats i fins i tot, pitjor encara, decideixen dur una vida normal, trencats els seus somnis, en la qual "hauran fins i tot de treballar". El treball, en les històries de Monicelli, és una maledicció.

La colla de *Rufufú* té un repartiment d'actors espectaculars, rodat en els carrers, terrats i edificis de la ciutat gairebé sempre en forma de grup dinàmic, bé sigui pujant a un teulat o veient una projecció. A penes hi ha plans individuals, perquè actuen com un col·lectiu, troessant uns amb els altres, interactuant a l'entorn d'un sopar o d'una eina de treball, sempre conscients de l'altre, i sempre limitant-se en l'espai, fins al final, quan el grup es disgrega i cadascun segueix amb la seva mísera existència. Al mateix temps, la fotografia sorprèn amb una gran profunditat de camp, donant protagonisme ahora als nous paisatges d'apartaments moderns que s'alcen a l'horitzó i que són d'una bellesa inexplicable. És la metàfora d'allò universal dins del particular. En definitiva, es tracta d'un lúcid retrat de la història quotidiana europea en la segona meitat del segle XX, i va tenir un enorme èxit internacional, considerant-se aleshores "la maduresa del neorealisme italià".

Un cop obtingut l'èxit de públic i crítica, Monicelli va poder realitzar projectes més ambiciosos explotant un altre filó, el de la "comèdia històrica", amb films com *La Grande Guerra* (*La gran guerra*, 1959), *I compagni* (1963) o *L'armata Brancaleone* (*La armada Brancaleone*, 1966). D'aquestes superproduccions, la primera va ser nominada a l'Oscar al millor film de parla no anglesa, i va tenir esplèndides recaptacions. En totes, un grup d'homes es veu immersit en un món condicionat pel moment

històric. La força dels personatges fa que el joc entre la història personal, íntima, de cadascun i la història major que els envolta funcioni com un reflex d'allò col·lectiu dins d'allò particular. En tot cas, aquests personatges estan orientats cap a uns objectius desmesurats que inevitablement han d'acabar en qualque forma de desastre: "... mantenen una voluntat de desafiament al destí, de revenja, pròpia dels qui no perden mai l'ànim, tot i estar condemnats al fracàs", en paraules de l'autor.

A partir dels anys seixanta, Monicelli va incorporar els nous formats, el color saturat, el *pop*, el *zoom*, les noves estrelles i altres elements al seu cinema, avançant-se fins i tot al gust de la dècada següent, ja que va utilitzar figures de la narrativa eròtica, com Bocaccio o Casanova. A *Casanova 70* (1965), Monicelli empra el gran galant del cinema italià, Marcello Mastroianni, per interpretar un personatge conquistador que només s'excita en situacions de perill, creant o recreant d'aquesta manera les escenes absurdes del cinema eròtic amb sarcasme, burlant-se del gènere i de la psicoanàlisi freudiana, tan en voga aleshores, sota una màscara de comèdia *pop* i una mica pervertida. De bell nou, segueixen a aquest film molts altres en què s'exploten els complexos sexuals del ciutadà mitjà, sempre en clau de comèdia. Monicelli diu al respecte: "*La commedia alla italiana* se'n riu dels drames i en fa una farsa. Els estrangers se sorprenden que aconseguim riure'ns del drama, però, per altra banda, això deriva d'una tradició que ve de molt lluny i és natural fer-ho".

En aquesta mateixa línia, hi ha films com *La ragazza con la pistola* (*La chica de la pistola*, 1968), que tracta de la fallida venjança d'una jove siciliana deshonrada per un masclista, en què Monica Vitti s'estrena en un paper còmic, i *La mortadella* (*Mortadela*, 1971), que narra les desventures d'una emigrant napolitana (ni més ni menys que Sophia Loren) que pretén reunir-se amb el seu promès a Amèrica, però a la qual no se li permet passar el control de duanes, a causa d'una mortadella de la seva terra.

L'etapa daurada de la *commedia all'italiana* es tancarà el 1975 amb *Amici mei*, un film que va ser vist com una reedició de *Il Vitteloni*, però aquesta vegada amb un grup d'urbanites de Florència ja granats, burgesos i avorrits, que s'entrenen fent bromes cruels. El grup d'homes aquesta vegada no es compon de malaguanyats però dignes lluitadors, encara que així i tot es percep el fracàs personal en forma de mort d'un dels membres. L'escena del funeral que tanca el film recorda *La grande bouffe* (*La grande bouffe*, Marco Ferreri, 1973), sobretot si consideram l'amistat que tenien els dos directors.

Monicelli s'interessa sobretot per la història, pels seus estimats personatges, els *gags*, els fets i els caràcters, sense apassionar-se pel vessant visual. Monicelli ha contribuït, entre d'altres, a donar vida i alegria al millor període del cinema italià, participant en la creació d'una idea de comèdia, encara que segons ell: "No hem inventat res, la



comèdia italiana ve de la *commedia dell'arte*, amb Arlequí, Pulcinella, tots aquests morts de fam els patiments dels quals provoquen gràcia i dolor." Si hi ha qualque tret específic en l'humor italià del seu cinema es deu a la postguerra, que va dur realitzadors com ell a cercar la comicitat en la melancolia i la misèria de la vida moderna. Una comicitat que existia ja en la prehistòria del cinema. I que pareix haver-se oblidat avui en dia. La comèdia es contempla com un gènere de segona classe, o amb mirada paternalista des de les peanyes de la crítica sacralitzada, a pesar que l'humor reelabora, recrea, allibera, ens fa riure dels afers més seriosos, de la vida i de la mort. És més intel·ligent que la tragèdia i més subtil, arriba de forma directa al cor de l'espectador que es deixa seduir, i acaba rient-se de la història, dels personatges, de la seva pròpia vida i de si mateix. Tal i com afirma Monicelli "expressar les pròpies conviccions a través de la comèdia és una forma moderna d'art."

Els films que el festival de Sant Sebastià 2008 va projectar en la retrospectiva clàssica dedicada a Mario Monicelli varen ser:

- *Il cuore rivelatore* 1934
- Il cuore rivelatore • Mario Monicelli, Cesare Civita, Alberto Mondadori
- *I ragazzi della via Paal* 1935
- I ragazzi della via Paal • Mario Monicelli, Alberto Mondadori
- *Totò cerca casa* 1949
- Totò busca pis • Steno, Mario Monicelli
- *Al diavolo la celebrità* 1949
- Al diablo la celebritad • Steno, Mario Monicelli
- *È arrivato il cavaliere!* 1950
- È arrivato il cavaliere! • Steno, Mario Monicelli
- *Vita da cani* 1951
- Vida de perros • Steno, Mario Monicelli
- *Guardie e ladri* 1951
- Guardias y ladrones • Steno, Mario Monicelli
- *Totò e i re di Roma* 1951
- Totò e i re di Roma • Steno, Mario Monicelli
- *Totò e le donne* 1952
- Totò e le donne • Steno, Mario Monicelli
- *Le infedeli* 1951
- Le infedeli • Steno, Mario Monicelli
- *Totò e Carolina* 1954
- Totò e Carolina • Mario Monicelli
- *Proibito* 1954
- Proibito • Mario Monicelli
- *Un eroe dei nostri tempi* 1955
- Un eroe dei nostri tempi • Mario Monicelli
- *Donatella* 1956
- Donatella • Mario Monicelli
- *I soliti ignoti* 1957
- Rufufú • Mario Monicelli
- *La grande guerra* 1959
- La gran guerra • Mario Monicelli
- *Risate di gioia* 1960
- Llegan los bribones • Mario Monicelli
- *Boccaccio '70 ("Renzo e Luciana")* 1961
- Bocaccio 70 ("Renzo e Luciana") • Vittorio De

- Sica (La riffa), Federico Fellini (Le tentazioni del dottor Antonio), Mario Monicelli (Renzo e Luciana), Luchino Visconti (Il lavoro)
- *I compagni* 1963
Los camaradas • Mario Monicelli
 - *Casanova '70* 1964
Casanova 70 • Mario Monicelli
 - *L'Armata Brancaleone* 1965
La armada Brancaleone • Mario Monicelli
 - *La ragazza con la pistola* 1967
La ragazza con pistola • Mario Monicelli
 - *Brancaleone alle crociate* 1970
Brancaleone en las Cruzadas • Mario Monicelli
 - *La mortadella* 1971
Mortadela • Mario Monicelli
 - *Vogliamo i colonnelli* 1972
¡Queremos los coroneles! • Mario Monicelli
 - *Romanzo popolare* 1974
Apasionada • Mario Monicelli
 - *Amici miei* 1075
Habitación para cuatro • Mario Monicelli
 - *Caro Michele* 1976
Caro Michele • Mario Monicelli
 - *Un borghese piccolo piccolo* 1976
Un burgués pequeño, muy pequeño • Mario Monicelli
 - *I nuovi mostri* ("First Aid" - "Autostop") 1977
¡Que viva Italia! ("First Aid" & "Autostop") • Mario Monicelli (First Aid; Autostop), Dino Risi (Con i saluti degli amici; Tantum ergo; Pornodiva; Mammina mammona; Senza parole), Ettore
 - *Scola* (Il sospetto; Hostaria; Come una regina; Cittadino esemplare; Sequestro di persona cara; Elogio funebre; L'ucc
Viaggio con Anita 1978
Un viaje con Anita • Mario Monicelli
 - *Camera d'albergo* 1980
Camera d'albergo • Mario Monicelli
 - *Il Marchese del Grillo* 1981
El Marqués de Grillo • Mario Monicelli
 - *Amici miei atto II* 1982
Un quinteto loco • Mario Monicelli
 - *Bertoldo, Bertoldino e... Cacasenno* 1984
Bertoldo, Bertoldino e... Cacasenno • Mario Monicelli
 - *Le due vite di Mattia Pascal* 1984
La doble vida de Matías Pascal • Mario Monicelli
 - *I picari* 1987
Los alegres pícaros • Mario Monicelli
 - *Il male oscuro* 1990
Il male oscuro • Mario Monicelli
 - *Parenti serpenti* 1992
Parenti serpenti • Mario Monicelli
 - *Cari fottutissimi amici* 1993
Cari fottutissimi amici • Mario Monicelli
 - *Un amico magico: Il maestro Nino Rota* 1999
Un amico magico: Il maestro Nino Rota • Mario Monicelli
 - *Le rose del deserto* 2006
Le rose del deserto • Mario Monicelli
 - *Vicino al Colosseo... c'è Monti* 2008
Vicino al Colosseo... c'è Monti • Mario Monicelli





Vicky Cristina Barcelona

Així de clar: decebedora és la nova, i esperem que no darrera, pel·lícula del mestre Woody Allen... que ha demostrat que pot fer-ho millor.

La impressió que fa *Vicky Cristina Barcelona* (el títol tampoc és d'allò més encertat) és que ha rebut una bona subvenció de la Generalitat de Catalunya per tal de mostrar Barcelona, però una Barcelona desconeguda, amb uns indrets que podrien ser Londres, París o Manhattan (algunes de les ciutats on Allen ha filmat els seus llargmetratges), ah... i de la llengua catalana res de res: ni un tímid "bon dia" i molt menys cartells en aquest idioma.

Quant al repartiment: Javier Bardem està correcte (parlant de cap de nas, com sempre); Scarlett Johansson —encara no sé què hi han vist en aques-

ta al·lota—, per mi sempre fa el mateix; Penélope Cruz, tant en anglès com en castellà, més que interpretar, crida... sembla una "maruja" sortida de qualsevol pel·lícula del neorealisme italià (amb tots el respectes per a Anna Magnani, Silvana Mangano, Sophia Loren, Gina Lollobrigida...). La "desconeguda" Rebeca Hall, és qui aporta credibilitat al seu personatge amb una interpretació continguda. Però qui destaca és Patricia Clarkson, que amb subtils gestos i mirades és capaç de comunicar més que amb l'exageració.

La veu en *off*, un recurs cinematogràfic del qual no s'ha de fer un ús arbitrari i que Allen ha sabut "introduir" en altres títols —*Days of Radio*, *Match Point*— en aquest cas, més que una mancança de llenguatge narratiu, amaga una mandra a l'hora de desenvolupar la història per les pròpies imatges.



Després d'uns anys irregulars, la meua reconciliació amb Allen va ser gràcies a la magnífica *Match Point* que juntament amb *Annie Hall*, *September*, *Interiors*, *Another Woman*, *Manhattan Murder Mystery*, *Days of Radio* i *Hannah and Her Sisters* conformen el millor de la seva genialitat.

Whatever Works és el nou projecte d'Allen (segon fonts consultades a la xarxa). Només esperar que, gràcies al canvi de medicació que li ha receptat el seu terapeuta, puguem gaudir de l'ingeni i de l'humor que caracteritza un artista com és Woody Allen. Mentrestant la seva darrera novel·la editada, *Pura anarquia*, descansarà sobre la meua tauleta de nit, esperant un millor moment per a la lectura.

El rey de la montaña

Gonzalo López-Gallego és el director de *El rey de la montaña*, una agradable sorpresa dins l'avorrida cartellera cinematogràfica (i això és una referència a l'exagerada quantitat de sales d'exhibició vers l'escassa varietat oferida): una pel·lícula sense més ambició que la de voler contar una història.

Quim, (Leonardo Sbaraglia, que en el seu intent d'esborrar l'accent argentí, li ha quedat una mena de xiulet) condueix per uns espectaculars paisatges muntanyencs, i de cop i volta algú li dispara... uns minuts després s'hi uneix Bea (una discreta María Valverde), de la qual no en sabem gaire co-

sa, únicament que té les mans una mica llargues, i des d'aquest moment l'espectador és testimoni d'un joc.

Les comparacions amb *First Blood* (*Acorralado*, 1982), *Duel* (*El diablo sobre ruedas*, 1971) i *Deliverance* (*Defensa*, 1972) són quasi obligades. Amb el primer títol hi comparteix les muntanyes, es converteixen amb els aliats, o no, dels protagonistes. Amb la cinta dirigida per Steven Spielberg, hi té en comú l'angoixa de no saber el perquè del que succeeix. I amb la dirigida per John Boorman, la violència és l'element inevitable del desenllaç.

I, malgrat a desvetllar alguns esdeveniments de la història, també cal fer referència a una altra gran pel·lícula, del sempre genial Narciso Ibáñez Serrador, és tracta de la producció de 1976 *¿Quién puede matar a un niño?*, on es qüestiona la innocència dels infants.

El rey de la montaña gaudeix d'un guió treballat, on es construeix una "petita" història amb uns personatges que desenvolupen l'instint de supervivència, un instint que tots tenim estotjat en algun lloc.

Lemon Tree (Los limoneros)

Cisjordània, la complicada línia fronterera amb Israel. Salma (Hiam Abbas), una viuda palestina, dedica els seus esforços a mantenir el llimonerar que ha heretat dels avantpassats, amb l'ajut d'un vell que és tant o més que un pare. Un bon dia, s'instal·la com a veí el ministre de defensa israelià

i és aleshores quan comencen els problemes per a Salma.

Eran Riflis, el director i coguionista de *Lemon Tree*, construeix una història sensible i molt intel·ligent sobre el comportament humà davant les circumstàncies. No és una pel·lícula política, és un exercici sobre l'absurd d'algunes situacions... com pot ser que uns llimoners és considerin una arma terrorista? És clar que una mateixa posició té diversos punts de vista, i totes són respectables i igual de vàlides. Tu prens partit per una o per l'altra. En aquest cas, sents més simpatia per la que sembla més indefensa, per la més afectada per la injustícia. Aquí no hi ha ni "bons" ni "dolents", únicament persones que afronten a la seva manera la situació, defensant allò que és seu.

Entre l'insatisfeta esposa del ministre i la viuda hi ha una gran complicitat, no és dirigeixen la paraula durant tot el metratge (recordem que una és israeliana i l'altra palestina, per tant no parlen el mateix idioma, però gràcies a la decisió del distribuïdors d'estrenar la pel·lícula en versió doblada, aquesta situació només s'intueix), però les seves mirades de complicitat ho diuen tot. Això també pot comportar una altra lectura, si el món està menat per dones, tal vegada els egocentrismes no existirien. ■

Els petits detalls (l'ofertament d'una gerra de llimonada, la vida als Estats Units del fill de Salma), són part fonamental de l'elegant realització d'un autor que convé no perdre de vista. ■



Pepe Tauste, *Breakfast at Tiffany's*?

Toni Roca

// No només em va fer impacte sinó que ha tingut influència a la meua vida i a la meua obra. Quan vaig veure aquell montatge fotogràfic amb tanta gent em va semblar una cosa tan nova i tan extraordinària!. Després, al llarg de la meua vida no he tingut cap problema a confessar que en més d'una ocasió he copiat aquest estil i la seua manera de fer a la meua feina creativa. Era ja un disc madur dels Beatles. Jo els coneixia des de feia potser un parell d'anys i un dia em va cridar un veí que se l'havia comprat i com que sabia que m'agradaven els Beatles vaig anar a casa seua a escoltar-lo...." Són paraules, en declaracions a *Diario de Ibiza*, de l'artista artista cinematogràfic —tal vegada podríem dir?— Pepe Tauste i la referència citada com a influència a la seva vida creativa ens trasllada a la portada, mítica portada, del sargent Pepper. O sigui, *Sargent Pepper Lonely Hearts Club Band* aquella antiga, ara sembla quasi prehistòrica, banda de cors solitaris que tocant el finals dels seixanta o principis del setanta —ara no ho puc recordar amb precisió— desembarquen al món mundial de l'espectacle, i no només discogràfic, i que com a revulsiu actualitzà i protagonitzà la presència per tot arreu i encara més dels extraordinaris músics de Liverpool. L'impacte d'aquella portada de qualitat magnífica, cal dir-ho, fou de gran dimensió i relleu no només al moment de produir-se el 'miracle', que després quan la seva obra personal de Tauste madurà el record de la portada n'era encara present. Present i potent a través d'una obra creativa, personal i alhora plural, per on el cinema, alguns del símbols més vius i fermes del cinema, camina i circula, s'introdueix per tots els costats, puja amunt i avall, entra i surt per la dreta i per l'esquerra, pel nord i pel sud. I imagino que també per l'est i l'oest. Pepe Tauste un home de cine, en clara referència al cine antic i aquell de característiques d'experiment i avantguarda, un artista que com elements de les seves escultures, quasi sempre de caràcter cinematogràfic, s'integren en funció de formes matèrics com cartró, filferro, papers, fotografies extretes de revistes bé del cor, bé del cinema, que estructuren després reproduccions, en realitat creacions en homenatge, clar i viu, al cinema. Al cinema de tota la vida, quan a edat molt matinerà, al seu poble nadiu, Guadix, els monstres fonamentals de la història del cinema, feren acte de presència a la vida de l'aleshores infant ja cridat, però, per la força de la cinematografia i més concret —llavors evolucionaria cap a Marlene Dietrich o Audrey Hepburn, per exemple— pels personatges que s'ubicaven als supermercats dels monstres, als bulevards del terror, pels escenaris de la sang vessada, l'esglai d'impacte, el crit i l'ensurt, el crim i l'assassinat a càrrec de

protagonistes intransferiblea i perfectes que marcaren moda al món de la literatura primer, llavors a l'univers del setè art; Dràcula, Frankenstein, doctor Jeckyll i Mister Hyde, l'home llop i el gos de Barkesville, l'home invisible, els fantasmes de Canterbury i altres terrors, primers anys de l'expressionisme, pors i emocions escassament invisibles, en realitat visibles i a primer terme, i a primer pla, a flor de pell. Mites i realitats, imatges i records d'un artista creat a l'ombra —però també/també a la llum— d'evocacions que en primera instància ens acostava a films mítics poblats per monstres terribles; *Doctor Mabuse*, *El vampiro de Dusseldorf*, *Dràcula*, *El retorno de Frankenstein*, *Los crímenes del museo de cera*, *El fantasma de la Morgue*, *Los tambores de Fu-Man-Chú*... i tants i tants títols, no només en els terrenys del terror que el capítol obert al cinema espanyol és important, en especial referència/preferència per Sarita Montiel/Marisol sense oblidar les nobles aportacions de Carmen Sevilla, Paquita Rico o Lola Flores. Pepe Tauste, folklorista? No. No diria això exactament, que l'home és d'altres inspiracions i altres talents que superen la cosa concreta del folklore a l'espanyola. Més aviat és un recopilador de l'art, de les tècniques i



llenguatges emanades i sortides per l'experimentació de l'era pop que ell visqué a la plenitud dels seixanta quan tot això que hi ha ara mateix, tot això que ara és moda rabiosa, començava a néixer. Fill d'aquell temps, d'aquelles modes i tendències —una mica també de l'explosiu op-art— tècniques i codis imperants, l'artista mostra fidelitat a un estil, a una forma que el transformà en un dels artistes més notables de tots els que viuen i treballen a Eivissa i, per extensió, Formentera i la prova més evident el reconeixement a una obra quan aquesta ha sortit de l'Illa a la recerca de nous

i suggeridors mercats. Un mercats que han ben rebut la feina modelada al voltant de l'erotisme de Marilyn, l'elegància d'Audrey Hepburn, vora la sexualitat d'Ava Gardner, el misteri de Greta Garbo, el magnetisme de Marlene Dietrich. I amb aquesta gent llavors les reproduccions de cases i casalots —per exemple el domicili conjugal de Norman Bates a Psicosis— palaus i castells, escenaris de la seva memòria cinematogràfica que ha reproduït amb fidelitat extraordinària. Pepe Taus-te, un artista immens en la formalitat pop primitiu a la realitat bella i vital de l'actualitat. ■



Neal Hefti, *in memoriam*

ABABS



Una altra necrològica enguany, un altre nom d'aquells que ja han tancat la seva carrera de forma definitiva i ara entren dintre de l'Olimp de la immortalitat: el passat 11 d'octubre d'aquest 2008 ens deixava el compositor Neal Hefti, a punt de complir els 86 anys, després d'una carrera curta però plena d'èxits Descansi en pau.

I és que, si parlem d'èxits és perquè realment Hefti va ser un personatge peculiar dintre de Hollywood en general i del món de la música de cinema en particular: moltes són les persones que coneixen el seu nom i també algunes de les seves composicions, i, encara que sembli impossible, estem parlant d'un home que té una vintena escassa de partitures repartides entre la pantalla gran i la petita. És clar que, per damunt de tot, ens trobem amb una veritable legió d'aficionats a un personatge més que carismàtic identificat (moltes vegades encara avui, i això que ja ha plogut prou) amb la composició signada pel nostre home. Ens referim, per descomptat, al tema que Hefti va compondre per a la sèrie de televisió *Batman*, l'any 1966; com deïem, ha plogut, i afortunadament les noves visions del personatge s'allunyen considerablement d'aquella estètica kitsch i també irreverent, encara que ningú no li pot negar ni la força ni la popu-

laritat, a la sintonia esmentada, que fins i tot va guanyar un Grammy aquell any.

Però seria prou injust per Hefti que ens quedéssim només amb el peculiar tema a les orelles, perquè si com hem dit la seva carrera va ser relativament breu, us puc assegurar que és plena d'intensitat i pràcticament incomparable: no hem d'oblidar mai que abans de fer feina a Hollywood, el mestre ja havia col·laborat amb músics com Frank Sinatra, Count Basie, o Woody Herman, ni més ni menys. I això té molt a veure amb la primera partitura per al cinema, feta per a *Jamboree: La fiesta del rock and roll* (*Jamboree*, Roy Lockwood, 1957), una pel·lícula musical que gairebé es va avançar als temps, en què hi actuaven estrelles de l'alçada de Frankie Avalon, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins o els Fats Domino, entre d'altres: certament, el nom de Hefti no es lluia molt enmig de tot això (fins i tot hi figura també com a compositor un home anomenat Lewis Lymon), però s'ha de reconèixer que ja és un debut força espectacular.

A partir d'aquest moment, tot seran èxits, sobretot dins el gènere en què es trobava més còmode: la comèdia. Ja la seva primera composició totalment en solitari serà una dolça bogeria tan inoblidable com *La pícara soltera* (*Sex and the Single Girl*, Richard Quine, 1964, amb uns protagonistes de luxe com Tony Curtis i Natalie Wood), a la qual segueixen altres mítiques com *Cómo matar a la propia esposa* (*How to Murder Your Wife*, també de Richard Quine, 1965), *Rosie, una señora riquísima* (*Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feeling So Sad*, Richard Quine, 1967), la gran *Descalzos por el parque* (*Barefoot in the Park*, Gene Saks, 1967, amb dos actors tan imprescindibles com Robert Redford i Jane Fonda), la no menys gran *La extraña pareja* (*The Odd Couple*, també de Gene Saks, 1968, i amb els genials Jack Lemmon i Walter Matthau), la menys coneguda però molt simpàtica *Corazón verde* (*A New Leaf*, Elaine May, 1971, també amb Matthau); el seu darrer treball cinematogràfic va ser una comèdia, encara que no tan mítica com les altres, anomenada *Won Ton Ton, el perro que salvó a Hollywood* (*Won Ton Ton, the Dog Who Saved Hollywood*, Michael Winner, 1976, en què per cert feia la seva darrera aparició cinematogràfica l'actor Johnny Weissmuller). I encara així, això no és tot, perquè Hefti també tindrà temps de provar sort a altres gèneres tan diversos com la biografia (a *Harlow, la Rubia Platino* -*Harlow*, Gordon Douglas, 1965, biografia de l'actriu Jean Harlow), el cine de l'oest (*Duelo en Diablo* -*Duel at Diablo*, Ralph Nelson, 1966-), la intriga (*En el umbral del infierno* -*P. J.*, John Guillermin, 1968), i per descomptat, també la televisió. Sens dubte, amb tot això ja tenim prou per perpetuar-ne el record a les nostres orelles. ■

Creo que quan es va estrenar els crítics no la van acollir gaire favorablement, però a mi em sembla una pel·lícula esplèndida. *Thirteen Days* o *Tretze dies*, de Roger Donaldson, és un relat veritat i vigorós, carregat amb un pòsit moral emotiu, increpant i molt savi, de la crisi dels míssils que durant dues setmanes del mes d'octubre de l'any 1962 va tenir paralitzat de terror el món sencer.

La història és de sobres coneguda. La URSS havia muntat secretament una instal·lació de míssils nuclears a la Cuba de Fidel Castro, apuntant cap a algunes de les ciutats més importants i poblades dels EUA, i quan el govern nord-americà, presidit per John Fitzgerald Kennedy, ho va descobrir, s'inicià un compte enrere d'amenaques bèl·liques i temptejos diplomàtics que va estar a punt de desembocar en una guerra nuclear en tota regla, que si hagués esclatat hauria exterminat una gran part de la humanitat i devastat o malmès el planeta sencer. Com deia una de les frases publicitàries del film, mai el món no havia estat tan a prop de destruir-se.

La pel·lícula se centra fonamentalment en la manera com es va viure i es va gestionar la crisi des del Despatx Oval, i s'insereix dins la fèrtil tradició americana (tant literària com cinematogràfica) de reelaborar o documentar uns fets reals amb les armes de la ficció. Els protagonistes principals del film són el president Kennedy, el seu germà Robert, que llavors era Fiscal General dels EUA, i Kenny O'Donnell, ajudant especial del president en funció de Cap de Gabinet. Els interpreten Bruce Greenwood, Steve Culp i Kevin Costner: i tots tres junts encarnen un dels retrats político-morals en grup més fascinants que ha donat el cinema actual.

Nerviós i perplex, absolutament incapaç d'imaginar-se què hauria fet ell en el seu lloc (massa poder, la situació massa cruel i desesperada), l'espectador assisteix als seus dubtes íntims i a les seves discussions col·lectives per provar de solucionar el problema, i contempla les seves lluites i les seves astúcies per plantar cara o contenir als bel·licosos militars americans i, al mateix temps, per endevinar o per no deixar-se atra-

par per les tenebroses trampes dels soviètics. Amb una direcció sòlida i amb un guió intel·ligent, la pel·lícula combina a la perfecció l'energia del thriller, la densitat de l'alta política i els dobles i triples plecs morals i emocionals dels millors drames.

De totes maneres, el que fa veritablement memorable la pel·lícula és la lucidesa subtil (gens ni mica demagògica) amb què és capaç d'expressar el més greu conflicte personal que assotà als Kennedy, i al seu equip de fidels, durant aquells dies: els esforços intel·lectuals i ètics que hagueren de fer per mantenir l'equilibri entre els deures que els imposava el seu paper de màxims dirigents polítics americans (que, abans de res, estaven obligats a salvaguardar la seva pàtria i protegir els seus ciutadans) i la responsabilitat que tenien com simples éssers humans, en mans dels quals estava el futur de l'espècie.

L'heroisme de saber quan cal tenir por, la força interior que fa falta per no usar tota la força bruta que tens o de què disposes, la decència patriòtica que es necessita per aparellar el destí del teu país al destí del món quan aquest està amenaçat: aquests són els materials amb què està feta *Thirteen Days*. La lliçó final del film queda condensada en la frase que, amb laconisme espantat i agraït, diu el personatge de Kenny O'Donnell a la seva esposa quan ja s'ha resolt el conflicte i ell està esqueixat per totes les vegades que tot ha estat a punt d'anar-se'n en orris. És una simple frase, però segurament compendia el millor passat i qui sap si l'únic futur possible per a la humanitat: "Només els homes de bona voluntat s'interposen entre nosaltres i el dimoni". ■

Thirteen Days



La mort d'Eddie Felson

Antoni Figuera



The Hustler

A Paul Newman, *in memoriam*

Iquina raó que té l'amic Jaume Vidal en recordar-me que duc camí de convertir-me en una espècie d'*alter ego* de Pereira, l'entranyable i estupend personatge (estupend ell; no jo) de la novel·la d'Antonio Tabucchi, periodista de professió i entregat amb una tenacitat digna de millor causa a la humil i cansosa tasca de redactar necrològiques per a un diari lisboeta, en plena època salazarista.

Així em veig a mi mateix, d'un temps ençà, reclòs entre les pàgines de *Temps Moderns* com un dolgut i esforçat redactor d'obituaris. Primer va ser Glenn Ford; després Richard Widmark; en el número anterior de la revista, Cyd Charisse; ara Paul Newman... Qui serà el següent?, el formidable Kirk Douglas per raons d'edat i de malaltia, potser...?

No voldria semblar un ocell de mal averany. Així que encreuem els dits i fem vots perquè *la belle dame sans merci* es prengui un merescut descans i deixi d'empenyar-nos, almenys per una temporada. Massa amics són ja els que, després de tantes dècades de cinefília, han travessat l'altre costat del mirall, doblant de manera definitiva el cap d'Hor-nos de la vida i deixant-nos ficades al cor algunes

punyents estelles, igual que aquelles de què es lamentava Ben Gazzara al final de l'inoblidable *Todos rieron* de Peter Bogdanovich.

Als actors i actrius que sempre hem admirat hem après a valorar-los no només per les qualitats interpretatives; això és, la capacitat de desdoblament en la pantalla (i molts pensaran que això és el que realment importa), sinó també per permetre generosament que entreveiem film rere film el revers de la seva pròpia personalitat escindida al llarg de la polièdrica pluralitat de papers que hagin pogut encarnar en la seva dilatada trajectòria: l'autèntic rostre de la persona —i que importa si, en el fons, es tracta d'una altra màscara!— oculta rere la màscara de l'actor. O cosa que ve a ser el mateix: el millor actor cinematogràfic segueix essent per a nosaltres aquell que essent molts (fingint ser diferent en cada nova interpretació) eviten el camaleonisme i mai no deixen de mostrar-se'ns tal com ens imaginam que duen ser a la vida real.

A aquesta categoria d'actors pertanyia Paul Newman en l'etapa de maduresa. Igual que els millors vins, que guanyen en consistència i bouquet amb els anys, així també l'admirable, per intel·ligent, evolució de la seva carrera a partir d'un títol —una absoluta obra mestra— que en marca un



punt d'inflexió: ens estam referint a *El buscavidas* de Robert Rossen.

Paul Newman, un cop abandonats amb molt bon criteri certa afectada i artificiosa gestualitat així com alguns viciats tics heretats de l'aprenentatge com a actor en l'escola de l'Actor's Studios (amanerament del qual en solien abusar fins a la fartada actors com Marlon Brando i James Dean; no, en canvi, Montgomery Clift) va saber assolir en l'etapa de maduresa aquest do de saber expressar amb el simple poder de la mirada i amb la màxima sobrietat gestual (qualitat aquesta que, en contra del que alguns creuen, res no té a veure amb la inexpressivitat) tot el variadíssim registre de vivències, emocions i experiències la petja de les quals va sedimentant-se any rere any i film rere film amb el rostre de l'actor. I aquí queden per confirmar-ho les aportacions de Newman a *Verdicto final* (el millor film de Sidney Lumet); *Ni un pelo de tonto* i *Al caer el sol* de l'injustament poc valorat Robert Benton; o el seu cant del cigne a *Camino de perdición* de Sam Mendes. (I aquí permeteu-me una postilla personal: els qui varen renegar de l'opera prima, *American beauty*, que em continua pareixent estupenda, varen haver d'embeinar-se-la en reconèixer que la segona obra podia competir sense cap complex d'inferioritat amb films com *El padrino* de Coppola o *Érase una vez en América* de Sergio Leone). I per als qui ens agrada endevinar quina classe d'ésser humà s'oculta rere l'interpret pens que amb Paul Newman un ho té bastant clar. Basta amb saber que el corrupte i impresentable Richard Nixon el tenia en la seva particular llista negra d'enemics personals, fet que

per ell mateix ja constitueix una digníssima carta de presentació quant al talent personal i a l'estatura ètica de Newman.

Hi ha actors amb qui a un hagués agradat compartir una nit de gresca, sent conscients i tot d'haver de suportar per part seva una cínica mirada de menyspreu per no estar a la seva altura ni de lluny imitar-los a l'hora d'escurar les copes (pens en Humphrey Bogart o en Robert Mitchum). N'hi ha d'altres pels quals estaries disposat a deixar-te enganyar una i mil vegades i a suportar el seu inveterat mal-humor i totes les seves trapasseries tan sols a canvi de confraternitzar-hi durant una vetlada (tipus Walter Matthau). I n'hi ha alguns la integritat personal dels quals transcendeix de tal manera els límits de la pantalla que lamentam que la vida no et brindàs la possibilitat de conèixer-los: tipus dels quals et pots fiar i amb els quals bastaria una simple encaixada de mans per segellar un acord sense necessitat de firma ni papers. Tipus que miren de front i que et sostenen la mirada. (Pens per exemple en Gregory Peck o en Jack Lemmon). Doncs bé, a aquesta darrera estirp pertany sense cap dubte Paul Newman. I una part important de la seva dilatada filmografia ens ho corrobora. Repassem-la succintament.

D'entrada considerem el film (sobre el qual tornarem al final de l'article) que va representar un punt d'inflexió en la seva carrera: *El buscavidas* de Robert Rossen, una de les obres senyeres de la història del cinema nord-americà. El personatge d'Eddie Felson, recuperat anys més tard per Martin Scorsese a *El color del dinero*, mereix ocupar un lloc d'honor en qualsevol antologia.

The Hustler

És veritat que en la primera etapa de la seva carrera va haver de bregar Paul Newman amb el penjament de ser un imitador de Marlon Brando, handicap que a la llarga acabaria jugant a favor de l'actor en saber rebutjar a temps certa artificiositat i impostura interpretatives, herència no sempre adequada dels mètodes de l'escola de Lee Strasberg.

El primer film que va popularitzar una imatge de Paul Newman encara juvenil de l'actor seria *Marcado por el odio* de Robert Wise. Hi interpretava el campió mundial de boxa Rocky Graziano. Wise, que ja s'havia internat anys abans en el món de les dotze cordes en l'esplèndid *The set-up* (interpretat per un prodigiós Robert Ryan), filmarà amb extraordinària habilitat tècnica dos dels tres enfrontaments Graziano contra Toni Zale, l'anterior campió que, després, en un tercer combat, recuperaria el títol. Però d'aquest tercer enfrontament el film no en tracta. En aquesta primera important interpretació de l'actor es peca d'una certa tendència a l'histrionisme pròpia del mètode de l'Actor's Studios a què abans ens referíem. Rè-mora interpretativa de què l'actor no n'aconseguirà encara desfer-se'n en la interpretació de Billy el Niño en el mediocre *El zurdo* d'Arthur Penn.

L'univers del sud i decadent de l'Amèrica profunda estava esperant la irrupció de Newman en la pantalla igual que passaria amb Marlon Brando. Tennessee Williams, William Faulkner, Ernest Hemingway, Carson MacCullers serien a l'origen literari d'algunes de les seves interpretacions. En el cas de Brando: *Un tranvía llamado deseo*, *Piel de serpiente*, *Reflejos en un ojo dorado*. En el cas de Newman: *El largo y cálido verano*, *Cuando se tienen 20 años*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *Dulce pájaro de juventud*. Interpretacions hi ha dels dos tallats pel mateix patró i que corrien el perill de quedar desnaturalitzats pel pas del temps a causa de l'excés de teatralitat.

Sí que convé recordar, en el cas de Newman, que ja en una etapa posterior i abocat també a la direcció en companyia de la seva dona, l'esplèndia actriu Joanne Woodward —després de dirigir-la en els films *Rachel, Rachel* i *El efecto de los rayos gamma sobre las margaritas*—, tornaria a endinsar-se en l'univers teatral de Williams adaptant magistralment la seva primera i, per a mi, millor obra: *El zoológico de cristal*. Poques vegades els protagonistes desvalguts i indefensos del dramaturg veuen com se'ls despulla tan a flor de pell la indefensió i desvaliment com en aquest drama. La fragilitat dels personatges —Tom, Amanda, Laura— com aquestes figuretes de porcellana a què metafòricament al·ludeix el títol, després de tantes dècades transcorregudes des que l'obra fos escrita, continuen desfilant pels ravals de la meva memòria amb un solo de trompeta que sonàs molt lluny en el passat o com el lament d'un blues esvanint-se en la nit.

Si mal no record el primer film en què Newman posaria la sobrietat com a segell personal del seu estil interpretatiu crec que va ser *Harper, investigador privado* de Jack Smith, recreació per a la pantalla de l'univers de la novel·la negra de Ross MacDonald i el seu protagonista Lew Archer. I no

deixa de ser curiós que, després de repetir amb el mateix personatge en una seqüela poc memorable: *Con el agua al cuello*, quatre dècades després l'actor tornàs a sorprendre'ns, ara molt favorablement, amb la interpretació d'un altre detectiu privat: Harper nom ara Harry Ross (*Al caer el sol* de Robert Benton). Personatges ferits pel raig del temps en el crepuscle de les seves vides Newman, Hackman, Sarandon i Gardner ens brinden una lliçó magistral sobre la filosofia del desencís. Esplèndid film el de Benton en què els cadàvers tancats en l'armari surten a la llum en aquesta tristíssima història d'amistats traïdes, amors impossibles i tirs que fan trossos l'espill de la memòria. Perquè com diu James Gardner abans de l'enfrontament final amb Newman, en un antològic diàleg entre els dos: —Que puta que és la vida—

I ja posats a la feina de recordar algunes de les seves millors interpretacions, ¿com oblidar la de l'advocat fracassat i alcohòlic de *Verdicto final* deambulant pels carrers i bars d'una ciutat —Boston— tan nevada com les entranyes del cor mateix, disposat a recuperar la dignitat professional en encarregar-se per pura convicció moral d'un cas



que pareix perdut d'entrada?, ¿com no recordar la descàrrega d'adrenalina continguda en la descumunal bufetada que el protagonista etziba a Charlotte Rampling en descobrir que aquesta l'ha estat utilitzat des del principi? Bufetada que es troba per a mi entre les més memorables de la història del cinema: no tant la de Glenn Ford a *Gilda* que és la que tot el món cita, com una altra de què ningú no se'n recorda: la de Burt Lancaster a Susan Clark en l'estupenda i absolutament oblidada: *El hombre de la medianoche*, codirigida per l'actor mateix.

¿Com no esmentar igualment la interpretació de Newman a *Ni un pelo de tonto* (de bell nou Robert Benton) exercint una altra vegada de perdedor carismàtic, capaç encara —a pesar dels anys i de la coixera— de passar comptes i de posar en el seu lloc l'impertinent i bocamoll Bruce Willis i allunyar-se després carrer avall davant l'admirativa mirada de l'esposa d'aquell —una estupenda Melanie Griffith— com a darrer i mut homenatge a la integritat de qui n'ha estat, en silenci, platònicament enamorat?

I, com no podia ser d'altra manera, és inevitable que aquest modest recompte es tanqui amb

el fermall d'or d'una de les més absolutes obres mestres de la història del cinema nord-americana: el ja esmentat *El buscavidas* de Robert Rossen. Portentosa interpretació de l'actor en aquesta demolidora història de triomf (enganyós) i fracàs (definitiu), de culpa i expiació, d'ambició i remordiment posades en joc sobre el tapet verd d'una taula de billar, vel·leïtosa metàfora de la ruleta de la vida (igual que ho era la taula de pòquer en què Steve MacQueen i un soberbi Edward G. Robinson dirimien el seu estatut de millors jugadors a *El rey del juego* de Norman Jewison); aterridor mirall l'espai acotat en què xoquen les caramboles i que retorna a Eddie Felson la seva pròpia mirada arrasada pel dolor, en saber-se responsable del suïcidi de la seva al·lota (una inoblidable Piper Laurie). Newman ha guanyat la partida al campió —el gras de Minnesota: un antològic Jackie Gleason— perquè no tenia res a perdre, atès que ja ho havia perdut tot. I en la darrera mirada omnicomprendiva i solidària del perdedor es dibuixa la profunda convicció de qui sap que hi ha victòries infinitament més doloroses que, potser, la pròpia mort. ■



Somebody Up there Likes me

El primer combat de Paul Newman: *Somebody up there likes me* (Marcado por el odio, Robert Wise; 1956)

Xavier Jiménez



L'any de l'estrena de *Invasion of the body snatchers* (*La invasión de los ladrones de cuerpos*, Don Siegel), *The searchers* (*Centauros del desierto*, John Ford) o *Biruma no tategoto* (*El arpa birmana*, Kon Ichikawa), el cinema contemplava paral·lelament el naixement d'un desconegut actor que es convertiria -i ajudaria a convertir al cinema- en una llegenda, en un mite que el pas del temps establiria com dels noms indispensables per entendre'n la grandesa.

Actor d'extraordinària versatilitat i matisos, i dotat d'un atractiu innegable, Paul Newman es va convertir amb *Somebody up there likes me* (*Marcado por el odio*, Robert Wise; 1956), en el continuador de la generació de rebels que poblava el cinema nord-americà d'aquella època, encapçalada per Marlon Brando, James Dean i Montgomery Clift, que atorgaren al cinema anquilosat del Hollywood dels cinquanta uns aires de renovació i modernitat necessaris pel seu reciclatge, d'acord amb els nous interessos plantejats pel públic nord-americà una vegada finalitzada la Segona Guerra Mundial.

Els antics protagonistes del Hollywood més clàssic, modèlics aventurers i cavallers com Gary Cooper, Errol Flynn o Clark Gable, varen deixar pas a aquesta generació que va connectar de seguida amb un públic jove, que demanava films amb un

missatge de contingut social, amb una dosi de realisme i que d'alguna manera reflectissin les preocupacions existents en aquella etapa, plantejades al voltant d'un estudi de la seva evolució personal i del paper a desenvolupar dins la societat.

Encara que hem situat l'any 1956 com el del debut de Paul Newman, aquest es va produir realment el 1954, amb la producció titulada *The silver chalice* (*El cáliz de plata*), la darrera obra del director anglès Victor Saville. Era una història de reminiscències bíbliques que va passar relativament desapercibuda -va rebre dues nominacions, millor música i fotografia al premi Oscar-, però que essencialment va servir per a la presentació en societat d'un actor de 29 anys, que des de principis de la dècada, s'havia dedicat a treballar en el món de la televisió, on va intervenir en una gran quantitat de sèries dirigides en la seva majoria per realitzadors que arribarien a la indústria poc temps després, com Franklin J. Schaffner o John Frankenheimer, que compondrien en part la coneguda posteriorment com a generació de la televisió.

El cop de sort necessari per Paul Newman va ser impulsat per un dels directors més complets i originals, i a la vegada menys reconeguts de tota la història del cinema, com és el nord-americà Robert Wise, un dels pares de la sèrie B americana i responsable d'una filmografia plena de títols imprescindibles dins dels

gèneres més diversos, com la ciència-ficció a *The day the Earth stood still* (*Ultimàtum a la Tierra*, 1951), el cinema negre, amb *The set-up* (*Nadie puede vencerme*, 1949), el terror, a *The body snatcher* (*Los ladrones de cuerpos*, 1945), o el musical, retratat a *West side story* (1961), com a exemples més destacats.

Somebody up there likes me no era la primera aproximació de Wise a la temàtica de la boxa; *The set-up* (*Nadie puede vencerme*, 1949), protagonitzada per Robert Ryan, era una de les produccions emmarcades dins del nou corrent del cinema negre, i en concret d'un subgènere com eren les històries ambientades en el món de la boxa, que varen ésser explotades amb l'obtenció de gran resultats durant aquests anys, gràcies en bona part a la capacitat d'aquest esport -a diferència d'altres-, d'infiltrar-se en la narrativa cinematogràfica tradicional, en què la descripció física i moral dels personatges, el perfil dramàtic de l'argument i el missatge a transmetre, quadraven d'un mode mil·limètric amb el desenvolupament clàssic de la història de l'antiheroi per excel·lència, uns perdedors que lluiten contra el seu dramàtic destí per aconseguir el seu somni.

A més, històricament, la boxa ha estat un esport lligat a una sèrie de característiques potencialment cinematogràfiques, com la corrupció, les apostes, el retrat d'uns perdedors, la redempció personal, la revenja, entre d'altres, uns components que han possibilitat un tractament molt habitual i ja quasi natural per a la construcció de guions entre aquestes dues variables.

És remarcable assenyalar aquí l'idil·li que han mantingut fins a l'actualitat aquest binomi format entre cinema i boxa, i que ha deixat repetides mostres d'una qualitat innegable a través d'obres tan desiguals formalment, però a la vegada tan semblants en el missatge final (superació, lluita, triomfadors i perdedors...) com poden ésser *Body and soul* (*Cuerpo y alma*, Robert Rossen; 1947); *The harder they fall* (*Más dura será la caída*, Mark Robson; 1956); *Fat city* (*Ciudad dorada*, John Huston; 1972); *Rocky* (John G. Avildsen, 1976); *Raging bull* (*Toro salvaje*, Martin Scorsese; 1980) o *Million dollar baby* (Clint Eastwood, 2005); en canvi, el món de l'esport en general (atletisme, futbol, bàsquet, tennis), ha quedat per norma general al marge d'aquesta rica producció, exceptuant honroses aportacions del nivell de *The pride of the Yankees* (*El orgullo de los Yankis*, Sam Wood; 1942), *Chariots of fire* (*Carros de fuego*, Hugh Hudson; 1981) o *Hossiers* (*Hossiers, más que ídolos*, David Anspaugh; 1986).

Somebody up there likes me és un drama de tall clàssic de Hollywood, amb un esquema arquetipus de: presentació, caiguda i triomf del personatge, potser massa senzill i banal, com escrivia el crític José María Latorre a les pàgines de *Dirigido por...*,² però que engloba una sèrie de característiques que el fan d'aturada obligatòria per afrontar una anàlisi com a peça clau d'aquesta etapa de mitjan dels cinquanta.

En primer lloc, i com ja hem assenyalat, va provocar l'enlairament definitiu de Paul Newman, conformat oficialment poc temps després a *Cat on a*

hot tin roof (*La gata sobre el tejado de zinc*, Richard Brooks; 1958). La història de *Marcado por el odio* estava basada en un personatge real, el boxejador Rocky Graziano, un púgil de segona fila que durant un any, entre 1947 i 1948, va aconseguir sorprenentment el campionat del món dels pesos mitjos. El seu vertader nom era Thomas Rocco Barbella, que va ser precisament el nom utilitzat per referir-se al personatge en el film de Robert Wise.

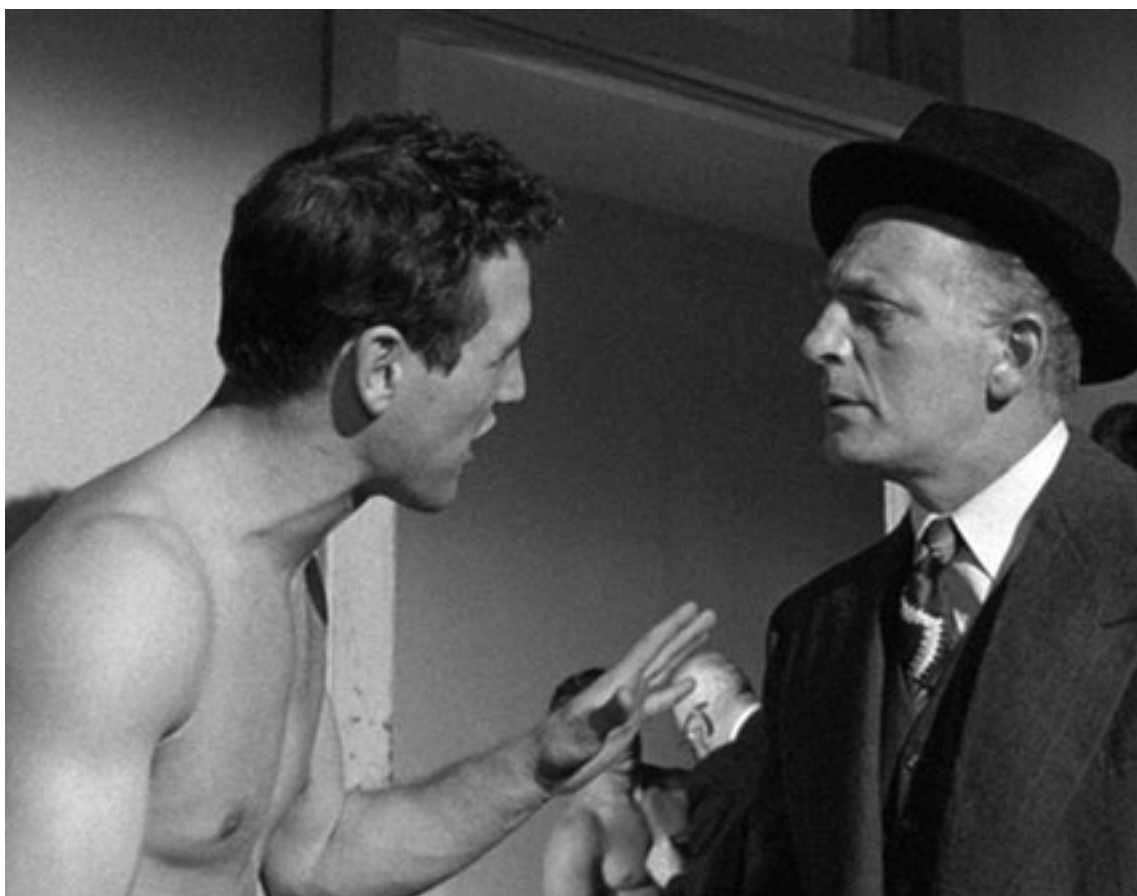
En segon terme, és fonamental recordar que si ens atenem a una classificació cronològica, el final dels quaranta i la dècada posterior, varen ser anys en què els arguments sobre boxejadors, o sobre esquemes basats en retrats de la boxa, es trobaven en un dels seus punts àlgids. L'ascens de trames construïdes sobre aquest món era imparabile, i a Hollywood era un corrent a l'alça gràcies a títols com *Gentleman Jim* (Raoul Walsh, 1942); *Body and soul* (*Cuerpo y alma*, Robert Rossen; 1947); *Champion* (*El ídolo de barro*, Mark Robson; 1949) o *The quiet man* (*El hombre tranquilo*, John Ford; 1952), que varen confirmar la tendència alcista d'aquesta via, on *Somebody up there likes me* va establir-se com una de les seves dignes hereves.

Altres trets bàsics del film són l'aire a romanticisme, aconseguit a través de l'ús del melancòlic blanc i negre, l'aprofitament d'un ritme d'acció trepidant, -a destacar especialment durant el primers trenta-cinc minuts del film-, i d'un muntatge enèrgic, en què Robert Wise exhibia la seva demostrada capacitat professional del passat.³

Abans hem assenyalat que la història està dividida en dues parts clarament diferenciades: per una banda la presentació de Rocco Barbella, un noi qualsevol que viu en un barri marginal a la ciutat de Nova York, i que es troba en el fràgil límit de la delinqüència juvenil. Vaga pels carrers sense cap tipus de motivació i direcció, abandonat socialment i amb una figura paterna de passat fracassat com a boxejador, -element emprat per Wise per viure aquest retrobament entre fill i pare al desenllaç final-, i amb el suport incondicional de la seva mare, interpretada per l'actriu Eileen Heckart. Una vegada presentat el personatge, i tot el món que l'envolta -família, amics, parella-, el film gira cap a un tractament de la seva carrera com a boxejador, un desenvolupament que encara que massa previsible, no restava ni força ni emotivitat a la història.

La nòmina d'actors del film és més que notable; a més de Paul Newman podem trobar-hi Sal Mineo, malmesa estrella juvenil de la mateixa generació que James Dean, que interpreta l'íntim amic del protagonista, o Pier Angeli, actriu italiana que ja havia treballat amb Newman a *The silver chalice* (*El caliz de plata*, 1954), que aconseguia una notable interpretació com la seva parella sentimental.

A part d'aquests noms, *Somebody up there likes me* (*Marcado por el odio*) va significar el debut al cinema d'una de les estrelles dels anys seixanta i setanta, Steve McQueen; encara que a aquest film el seu nom no apareixia en els crèdits de la pel·lícula, intervenia en un petit paper com a Fidel.



Si analitzem més detingudament el contingut i llenguatge cinematogràfic del film, aquest està compost d'una sèrie de característiques en què podem destacar les següents:

- Els crèdits inicials, amb una fantasmagòrica Nova York semblant per moments a la presentació de *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976), -encara que aquesta ho fa des d'un posicionament més lúgubre-, on el joc d'ombres emprat per Wise li atorga una força i una visualització des d'un angle plenament *noir*.

- La presentació al pròleg del nin Newman enmig d'un ambient de violència, alcohol i fracàs, en què el tracte de la figura del pare -un antic boxejador frustrat- crea a l'interior de l'infant l'odi del títol en castellà. La versió original dista d'aquesta traducció, i fa referència, com Wise mateix explica,⁴ al fet que es tracta d'un homenatge a la repetida frase de Rocky Barbella quan parla al film "del fet que hi ha algú a dalt que es preocupa per mi".

- El paper purament d'acompanyant de la bella actriu Pier Angeli com a parella del protagonista, una característica pròpia d'aquesta etapa, en què la preeminència del personatge masculí és més que evident en el tractament d'aquestes històries.

- L'evolució personal del protagonista, que va cremant fases, fins que aconsegueix l'èxit personal, el retrobament familiar i el reconeixement generalitzat del barri, on es converteix en un autèntic heroi urbà, on abans era considerat només un rodamón qualsevol.



- El concepte de la casualitat i del destí, en el moment en què Rocky Graziano decideix entrar en el món de la boxa, representat com un camí cap a aquesta transformació personal. Wise assenyala que la boxa és tan sols utilitzada a *Somebody up there like me* com a excusa per canalitzar el seu odi intern, i així alliberar-lo, factor que l'ajuda a no convertir-se en un delinqüent.⁵ En realitat, Rocky Graziano era ja una presentació del personatge estàndard de la filmografia de Paul Newman, un seductor fanfarró, però amb un carisma i un encant absorbent que va continuar treballant en personatges mítics com l'Eddie Felson, Butch Cassidy o Luke, i que, com apuntava el crític Carlos Boyero: "Newman era més que un actor, constituïa un gènere. No té reemplaçament; s'he n'anat el més gran."⁶

- Abans de finalitzar, vull assenyalar com a recurs del llenguatge cinematogràfic el muntatge que fa Robert Wise de l'escena del primer combat entre Toni Zane i Rocky, retratat fora de camp i transmès mitjançant un enquadrament de la càmera dins de la casa de Rocky, vist a través del sofriment de Pier Angeli, amb la veu de la ràdio com a única informadora, i on l'espectador queda en la mateixa situació d'angúnia que els protagonistes de la pel·lícula.

Paul Newman va néixer per al cinema el 1956, interpretant un perdedor que troba en el món del ring el seu camí per triomfar. Des de llavors, la seva vida professional va ser un èxit continu, que va fina-

litzar el passat 26 de setembre, després d'una carrera senzillament inigualable. Es va acomiadar amb aquell magistral, i ja llunyà epíleg de John Rooney, el mafiós irlandès del portentós film de Sam Mendes titulat *Road to Perdition* (*Camino a la perdición*, 2002), un més que digne final a una trajectòria que no té possible comparació. Tan sols s'han de contemplar les seves pel·lícules per entendre com aquest actor i el cinema estaven condemnats a caminar plegats eternament, des del precís moment en què varen coincidir, quan la càmera va quedar magnetitzada per la seva mirada. ■

(1) Per aprofundir en aquest aspecte, la desapareguda revista *Nickelodeon* va editar un monogràfic sobre *Cine y deporte*, concretament el número 33, hivern de 2003.

(2) "La construcción del film es tan simplona como su discurso; primero se muestra la circunstancia familiar (las relaciones con el padre predestinan a Rocky a ser boxeador), luego se describe el ambiente del barrio (...) y a continuación se desarrollan los problemas del personaje ya crecido, hasta legar al final feliz", recollit a *Dirigido por...*, núm. 160, juliol-agost. Pàg. 10.

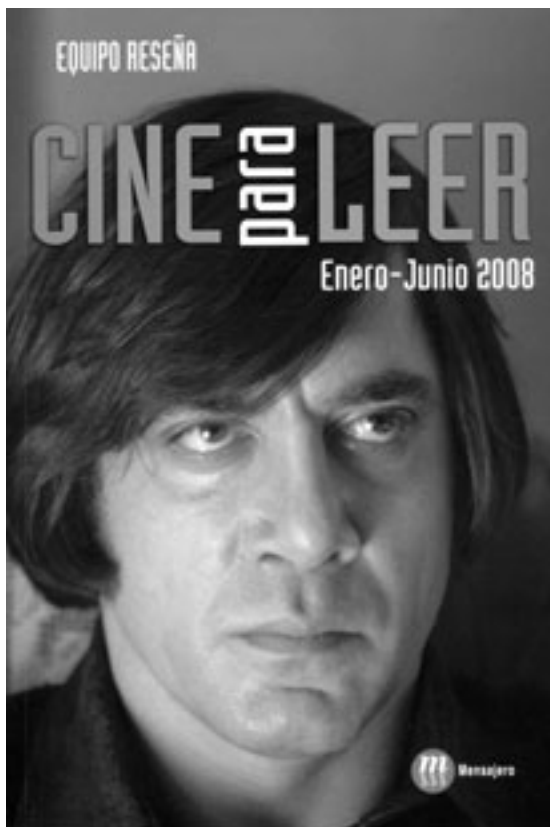
(3) Wise era conegut per la seva faceta de muntador abans de donar el salt a la direcció. El capítol més cèlebre d'aquesta trajectòria va ser la relació mantinguda amb Orson Welles, i en concret amb el famós resultat definitiu de *The magnificent Ambersons* (El cuarto mandamiento, Orson Welles; 1942), on Robert Wise va ser l'encarregat -a través de la productora del film, la RKO- del muntatge definitiu, que tant va decebre a Welles. Al llibre monogràfic *Robert Wise*, obra de Ricardo Aldarondo. Filmoteca Española, 2005. Pàgs. 188-190.

(4) A *Dirigido por...*, núm. 332, març de 2004. pàg. 61.

(5) A *Dirigido por...*, núm. 332, març de 2004. pàg. 61.

(6) A *El País*, 28 de setembre de 2008.





Cine para leer

Equipo Reseña, reunit en un lloc de la xarxa (www.cineparaleer.com), tracta d'analitzar i comentar les pel·lícules des d'una perspectiva social, però sense oblidar-ne les altres dimensions de comunicació, art i indústria. La característica comuna dels membres de l'equip és un criteri rigorós i lliure, completament independent dels grups empresarials o de pressió del món de l'espectacle.

Autor: Equipo Reseña. Ediciones Mensajero.



Viena y Berlín en Hollywood

L'estudi de la presència germànica a Hollywood és patrimoni de la història del cinema. Les pel·lícules americanes de Murnau i Lubitsch, de Lang i Wilder, de Sirk i Preminger pertanyen des de fa molt de temps a l'olimp dels cinèfils i dels aficionats al setè art. I el cinema americà no seria el mateix sense el rostre de Peter Lorre o les cames de Marlene Dietrich.

Aquesta obra proposa una mirada nova sobre aquest camp, aparentment ja prou estudiat, però que ha evolucionat considerablement des de fa una vintena d'anys. L'obertura d'arxius diferents, l'accés a un seguit de documents inèdits fins fa molt poc i la transmissió de les troballes entre els investigadors han permès un avanç notable del coneixement d'aquest fenomen, de l'influx transcultural entre dues tradicions artístiques, la del cinema germànic i el nord-americà.

Autor: Marc Cerisuelo (ed.). Ediciones Mensajero.



Activitats Centre de Cultura

Mostra de cinema palestí

Mai Masri



Presentació i objectius

La *Xarxa d'Enllaç amb Palestina* de Barcelona, *Palestina Lliure* de València i la *Taula per Palestina* de Mallorca, tres associacions que recolzen al poble palestí en les seves reivindicacions basades en el compliment del Dret Internacional, han treballat conjuntament per organitzar aquesta tardor la Mostra de Cinema Palestí que se celebrarà entre el 28 d'octubre i el 5 de novembre, de forma paral·lela a les tres ciutats. Amb seu a la Filmoteca de Catalunya, la Fimoteca de València i el Centre de Cultura "Sa Nostra" de Palma.

Aquesta iniciativa aplega les tres entitats per commemorar, aquest any 2008, el 60é aniversari de la Nakba (*Catàstrofe*, en àrab), la pèrdua dels territoris palestins a partir de la creació de l'Estat d'Israel, i que també ha volgut coincidir amb la campanya europea del Marhaba (*Benvinguda*), que ja compta amb dues edicions realitzades en el nostre territori.

L'objectiu d'aquesta mostra és visibilitzar la realitat del poble palestí, d'una banda incidint en una mirada crítica en el dia a dia sota l'ocupació i de l'altra donant a conèixer una cinematografia que mostra una ampla capacitat creativa, desenvolupada malgrat, o potser gràcies, a la cruesa de la situació.

Contingut

Parlar de cinema palestí vol dir descobrir una cinematografia que resulta inseparable de la història

del seu poble, des de mirades de l'interior fetes pels propis palestins o de l'exterior fetes per cineastes sensibilitzats per la causa palestina. Però en definitiva és un cinema on sempre hi són presents vivències de guerres, expulsions, ocupacions i exilis que aquí veurem exposades des de diferents punts de vista: la infantesa, la dona, l'estranger, el dia a dia, l'exili.

La Mostra de Cinema Palestí es divideix en tres eixos temàtics: DONA, VIURE SOTA L'OCUPACIÓ i EL ROSTRE DE LA NAKBA

Els directors

Mai Masri

Mai Masri, nascuda als EUA, filla d'un palestí i d'una nord-americana, és llicenciada en cinema per la San Francisco State University.

Ha desenvolupat la seva carrera professional al Líban, país on ha residit la major part de la seva vida. Amb la pel·lícula *FRONTIERS OF DREAMS AND FEARS* ha guanyat el primer premi a l'Ismailia Film Festival i al Earth Vision Award Tokyo, 2001. Com en els seus anteriors films, *CHILDREN OF SHATILA* (1998) i *CHILDREN OF FIRE* (1990), la cineasta es centra en la difícil situació dels nens palestins, als que veiem exhibint un optimisme desafiant davant les intolerables circumstàncies que

rodegen la seva vida als camps de refugiats. La Mai Masri serà a Barcelona per assistir a la projecció de la seva pel·lícula documental *Fronteres de Somnis i Pors* (2001), després de passar per la "Semana Internacional de Cine de Valladolid", on presentarà el seu darrer film, *33 DAYS* (2007).

Nida Sinnekrot

Nascut als EUA, fill de palestins originals de Nablus, Nida Sinnokrot és un vídeo-artista assentat a Nova York. La pel·lícula que ens presenta *PALESTINE BLUES* 2006, és fruit de les circumstàncies, mentre buscava localitzacions a Palestina per a un projecte d'instal·lació, a mitjans del 2002, l'artista plàstic i realitzador fou testimoni de l'inici de la construcció del Mur que l'estat d'Israel construeix al llarg de cents de kilòmetres en els territoris ocupats de Cisjordània. El documental que va sorgir a partir d'aquest fets és un seguiment durant set mesos de les obres.

Mohammad Bakri

Mohammad Bakri, ciutadà palestí d'Israel nascut a Galilea el 1953, posseeix una llarga i reconeguda trajectòria professional com actor. Graduat en literatura àrab a la universitat de Tel-aviv ha desenvolupat la seva tasca actoral tant a Israel com a Palestina, participant també en produccions cinematogràfiques internacionals com "El destino de Nunik" 2007 dels germans Taviani. "Private", de Saverio Costanzo, Itàlia, 2004; "Desperado Square," de Beny Toraty, 2001; "The Body" De Jonas McCord 2000, "Sous Les Arlequines des Femmes",

de Rachida Krim, eFrança, 1997; "El cuento de las tres joyas", por Michel Khleifi, Bèlgica, 1994; "Rami og Julie", d'Erik Clausen, Dinamarca, 1988, Hana K. 1983 de Costa-Gavras.

Com a director ha produït tres pel·lícules documentals que tenen com a tema central la lluita política de la causa palestina. "1948" del 1998, "Jenin, Jenin", el 2002 i la darrera al 2004, "Desde que te fuiste".

"Jenin, Jenin" va guanyar el premi a la Millor Pel·lícula al Festival Internacional de Cinema de Cartago el 2002 i el Premi Internacional de Cinema Documental del Mediterrani. Paral·lelament el film era sotmès a judici i censurat a Israel i a altres països. A partir d'aquí l'actor i realitzador va patir una brutal persecució pública tant contra la seva persona com contra el documental que s'explica en la seva posterior producció "Desde que te fuiste" que també es veu en aquesta mostra.

Les pel·lícules

Projeccions a Palma

Dimarts 4 de novembre:

17 h. Presentació de la Mostra a càrrec dels directors Mai Masri i Nida Sinnokrot

18 h. *Frontiers of dream and fears*, Mai Masri. 2001, 56'

19.30 h. *Palestine blues*, Nida Sinnekrot. 2006, 72'

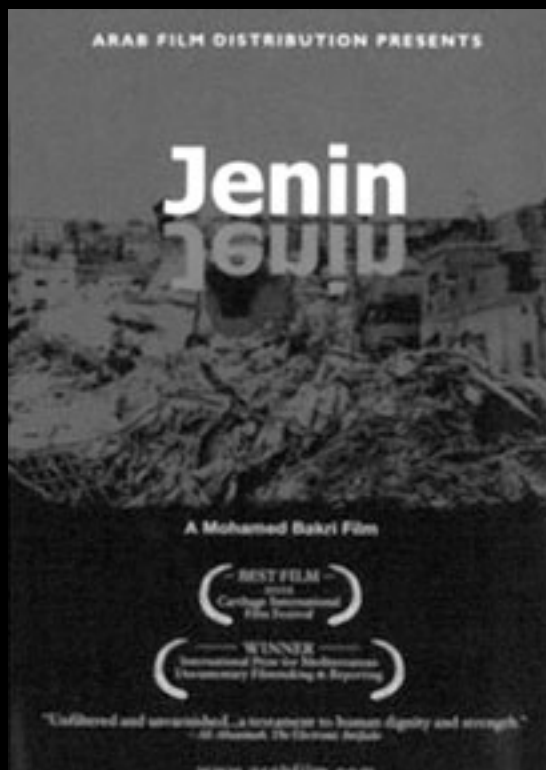
Dimecres 5 de novembre:

18 h. *Jenin Jenin*, Mohammad Bakri, 2002, 52'

19.30 h. *Desde que te fuiste*, Mohammad Bakri, 2003, 50'



Mohammad Bakri



Aquells meravellosos, i violents, anys vint

Guillem Fiol Pons



Els turbulents anys vint (*The roaring twenties*, 1939) és un dels films més coneguts d'aquell magnífic i polivalent director anomenat Raoul Walsh, borni però amb prou vista per a la realització cinematogràfica com per haver-nos deixat un grapat d'obres mestres en gèneres diversos, erigint-se com un dels noms fonamentals del Hollywood de la primera meitat del segle XX.

Configurada dins la cadena de muntatge de la Warner Bros., estudi per al qual Walsh va desenvolupar gairebé tota la seva carrera, *Els turbulents anys vint* va ser produïda per un dels productors emblemàtics de la companyia, Hal B. Wallis, a partir d'un guió escrit parcialment per Robert Rossen, autor sempre contundent i directe, basant-se en una història autobiogràfica de Mark Hellinger, qui signa un peculiar text inicial a manera de declaració de principis encaminada a atorgar al film un cert caràcter moralitzant, en el sentit que pretén ser un retrat d'una època molt especial de la història recent dels Estats Units, la de la dècada dels anys vint, mar-

cada per les conseqüències de la Primera Guerra Mundial, per la "lleï seca" i pel crack del 1929, dos esdeveniments suficientment importants dins el film com per ser els punts que en marquen l'estructura: introducció, nus i desenllaç, respectivament. Cada una d'aquestes parts, per altra banda, estan completades per unes escenes a la manera de muntatges americans d'esplèndida factura, per la capacitat de síntesi narrativa i per la potència visual, especialment la que s'ocupa dels dramàtics efectes de l'ametralladora Tommy Gun a l'entorn del 1924 i la que té a veure amb el crack del 1929.

El segment inicial localitzat al camp de batalla francesos de la Primera Guerra Mundial serveix molt hàbilment als autors del film per a presentar els protagonistes de la història, recurrent a aquell tòpic que diu que és a les situacions extremes on es manifesta el caràcter vertader de l'individu. Certament, trobar-se a les trinxeres de la Primera Guerra Mundial és el que podria ser qualificat sense discussió com una "situació extrema",



que mostra un Lloyd poc inclinat cap a l'acció, un George que sent un plaer malaltís en tot el que signifiqui matar, i un Eddie, el nostre protagonista interpretat pel convincent James Cagney, que sembla decantar-se cap a allò que cregui més convenient depenent de les circumstàncies, unes circumstàncies que, com no podia ser d'una altra manera, escapen del seu control: per una d'aquelles jugades del destí, Eddie entra en el negoci del licor per culpa d'una confusió (i de la seva ingenuïtat), quan és detingut per dur a sobre una botella sense saber-ho. No deixa de tenir gràcia pensar que, si la policia no l'hagués detingut per error, potser no hagués començat una fructífera carrera com a traficant.

Aquesta part introductòria aconsegueix tres funcions bàsiques en relació a la definició de la història que se'ns anirà narrant amb posterioritat. En primer lloc, és una recreació a gran escala de la "guerra" en què prendran part els tres personatges, cadascun a la seva manera, quan tornin

als Estats Units i participin del tràfic d'alcohol. En segon lloc, es pot observar com, en l'escena en què tots tres coincideixen en el mateix cràter, es produeix un avanç, ara a petita escala, del que serà el desenllaç del film: Eddie fa front a George en el seu atac (verbal) contra l'advocat Lloyd, clarament superat pel caos de projectils que cauen per tot arreu, orquestrats des del departament d'efectes especials per Byron Haskin, qui posteriorment ocuparia la cadira de director a la sensacional *Cuando ruge la marabunta* (*The naked jungle*, 1954). En tercer lloc, aquesta introducció bèl·lica serveix per a plantejar el tema de la jerarquia i del respecte cap a l'ordre acceptat, plasmat en aquest cas per la topada verbal entre el sergent de la companyia i George; així, el personatge interpretat per l'incipient Humphrey Bogart ja destapa la seva capacitat per descarregar la seva ràbia contra qualsevol i, de fet, acabarà assassinant el sergent a sang freda quan es tornin a trobar als Estats Units casualment.

El retorn a la pàtria inicia el bloc central de la pel·lícula, narrant una difícil reintroducció dels soldats en la roda de la vida quotidiana, de la qual havien sortit precisament per anar a defensar la llibertat que fes possible la continuïtat de l'ordre polític i social del seu país; les circumstàncies que envolten aquesta reintegració, concretades en la figura d'Eddie, són similars a les que hem vist plasmatades en films posteriors que, curiosament, relaten la tornada dels soldats americans d'altres guerres i, per tant, en altres circumstàncies històriques i socials, com *Nacido el 4 de Julio* (*Born on the 4th of July*, Oliver Stone, 1989), sobre el retorn dels combatents a la guerra del Vietnam. En el nostre cas, no podem deixar de subratllar el brillant plantejament de fer contrastar la mala acollida que té Eddie des de diversos punts de la societat amb la visió romàntica, idealitzada, que té d'ell Jean, l'alleteta que li escrivia cartes durant la guerra. Amb aspectes com aquest és on *Els turbulents anys vint* adopta la seva característica essencial, sempre segons l'opinió de qui signa aquest article: l'harmònica convivència cinematogràfica entre el retrat ideològic de la societat nord-americana dels anys 20 i la seva representació idealitzada, encara que s'ha de dir que ens trobem davant un dels títols menys estilitzats de tot el cinema negre. Al cap i a la fi, Walsh aplicaria aquesta aproximació tant en el cas del gènere negre o de gàngsters com en el western, en el qual també barrejaria amb gran habilitat una verista plasmació d'una època determinada de la història dels Estats Units i alguns tocs idealitzats, a títols com *La gran jornada* (*The big trail*, 1930) o *Juntos hasta la muerte* (*Colorado territory*, 1949).

En un nivell formal, *Els turbulents anys vint* està en la línia de moltes de les pel·lícules de Walsh, en les quals sovintegen els plans que agrupen diversos personatges i en què és habitual un cert ús "nerviós" de la càmera. Això s'observa principalment en l'escena del Pretty Club on Eddie veu cantar i ballar per primera vegada Jean, a qui uns anys abans havia rebutjat per ser massa jove però que ara el deixa totalment embadalit. És una escena construïda a còpia de tràvelings i moviments de càmera, una opció que Walsh va escollir per acompanyar les presses amb què parlen els dos actors (James Cagney i una freda Priscilla Lane). Walsh adopta puntualment recursos grandiloqüents que ajuden a treure la història d'un ambient quotidià per a acostar-la més a l'espectacularitat, com és el cas dels plans de grua a l'escena en què Bogart i Cagney assalten el magatzem del govern. El ritme, tan difícil de controlar en l'art cinematogràfic, és un aspecte que Walsh domina a la perfecció, combinant sense incoherències el dinamisme de les escenes d'acció (per exemple, la del restaurant on Eddie mata el seu oponent Nick Brown), amb la pausa que sembla incorporar en alguns moments delicats sentimentalment, com és l'escena de la mort de Danny, l'ingenu i inseparable amic d'Eddie, en què aquest i tot el que l'envolta pareix que s'aturen dins d'una bombolla temporal. Un dels personat-





ges interessants de la pel·lícula que també permet Walsh brillar des de la direcció és el de Panama, la veterana "cabaretera" interpretada amb gran subtileza per Gladys George i, per què no, definida amb la mateixa subtileza per Walsh des de la seva tasca en la direcció. El personatge, tot i prestar-s'hi, no cau mai en la histèria o la sobreactuació, i bona part dels seus sentiments els endevinem gràcies al subratllat que fa Walsh d'alguns dels seus gests, com l'atenció que sempre dedica als moments en què Eddie li agafa la mà, però mentre està pensant en la seva estimada Jean.

Per altra banda, tot i l'evident incompatibilitat dels personatges de Jean i Eddie, la seva trama conjunta ofereix a l'espectador interessants moments de guió, com és el cas de la seqüència en què Eddie acompanya la noia al seu domicili del poble de Mineola, trajecte que serveix al protagonista per confirmar el seu enamorament de Jean, però també per a saber exactament què és el que faria que ella se n'enamorés, d'ell: que l'ajudés a entrar en el món de la cançó. El que no preveu Eddie és que Jean, tot i acceptar la seva ajuda, s'enamorarà de l'advocat, que comparteix amb ella la seva honradesa. En aquest sentit, el personatge de Lloyd, oposat en molts aspectes al d'Eddie, s'emporta en part l'amor de la noia perquè abandona totalment la vida al marge de la llei, quan, en canvi, Eddie li diu a Jean que viurà honradament passats uns anys, quan s'hagi convertit en un individu ric gràcies als seus negocis delictius. La relació entre Eddie i Jean ofereix encara un altre instant digne de ser ressenyat, el de la ràbia que sent Eddie quan veu la seva estimada acompanyant Lloyd, està a punt de pegar una pallissa a l'advocat, però recapacita en el darrer moment, reconeixent la seva derrota. Igual que vèiem en el cas de la introducció, es torna a tractar d'una escena premonitòria del que serà el desenllaç del film, quan, després de rebutjar ajudar el matrimoni format per Jean i Lloyd, recapacita i decideix fer front al temible George. S'ha de notar que, tant a l'escena premonitòria com al desenllaç, la decisió d'Eddie, encertada teòricament des d'un punt de vista moral, li comportarà una espècie de penalització: en el primer cas, Eddie decideix emborratjar-se (abans bevia constantment tassons de llet), primer pas per a convertir-se en el trist alcohòlic que és en el tram final de la història; en el cas del desenllaç, l'admirable decisió de combatre les ínfules criminals de George, que té el cinisme de desitjar un felix Any Nou a Eddie en el mateix moment en què li comunica que l'assassinarà perquè no caigui en la temptació de testificar contra ell, li acabarà costant efectivament la vida, morint a les escales d'una església, en braços de Panama, en una composició que recorda la tradicional Pietat de la plàstica cristiana, fet que no fa altra cosa que atorgar a Eddie una simbologia sacrificial (i cristològica, si tant es vol), en el sentit d'haver donat la seva vida pel benestar dels que estima. ■

Passió clarivalent dins la *Passió cega* de Raoul Walsh

Joan Ferrer Miserol



Em diuen Cassie Hartley, però un dia, sense adonar-me'n, vaig començar a desitjar que me coguessin com a Cassie Fabrini. Tot començà amb una de les moltes ocupacions que vaig temptar aquells llunyans anys trenta de la depressió, fent de cambrera en el cafè de carretera Barney's. Era una feina feixuga perquè, a més de servir, havia d'esquivar les mans de l'amo i al mateix temps lluitar amb els camioners, principals clients de Barney, que no se conformaven a menjar alguna cosa perquè necessitaven esplaiar les seves destreses, massa temps comprimides dins la cabina del camió. En general m'eren més molestos que no agradables, però tot d'una vaig fixar-me amb un que me semblà força diferent, es tractava de Joe Fabrini. Ja el primer dia que coincidírem els vaig haver d'ajudar, a ell i al seu germà Paul, a fugir de l'usurer a qui li devien uns pagaments de la compra del camió. Els dos germans me caigueren molt simpàtics i, sincerament, els capitalistes no m'ho són massa.

Aviat vaig decidir abandonar aquell lloc, que no me donava ni per a pipes i sí moltes molèsties; fent autostop vaig rebre la sorpresa que els que s'aturaren per dur-me foren precisament els germans Fabrini. Vaig anar amb ells fins a Los Angeles i vaig

tenir l'oportunitat de corroborar la seva bonhomia perquè me convidaren a sopar, constatant que eren tal com els havia intuït el dia que els vaig servir a Barney's. Després vaig viure la duresa de la seva feina; just davant nosaltres va sortir de la carretera un camió en el que moriren els ocupants, dos amics seus. Quan arribàrem a Los Angeles, deixàrem en Paul a casa seva i, després de descarregar la mercaderia, Joe me demanà quants doblers tenia. Li vaig dir la veritat, un dòlar i dotze cèntims; ell tot d'una me va oferir pagar-me la pensió. No era tan beneïta per negar-m'hi; però ja dins l'habitació, tota sola davant ell, no vaig poder evitar posar-me a plorar per haver de menester la seva caritat. L'únic que me digué fou que jo li agradava, això me va commoure. Quan me vaig refer ens posàrem a parlar, i sense adonar-me'n se quedà dormit.

L'endemà, quan despertà, li vaig aconsellar de cercar una feina menys feixuga, però me contestà que si aconseguia tenir un camió podria arribar a viure sense treballar. Me semblà una quimera; però quan va deixar-me, me donà uns dòlars perquè pogués subsistir uns dies i jo li vaig dir, en un to de desesperació mentre el vaig besar com mai no ho havia fet, que molt possiblement no ens tornàrem

a veure. Uns dies més tard me telefonà i me digué que havia fet diners i que aviat ens veuríem, però va patir un accident en el qual el seu germà Paul va perdre un braç i ell el camió. Aquest fet l'obligà a acceptar un treball a l'empresa de camions del seu amic Ed Carlsen, que, a més de l'empresa de camions, estava casat amb Laura, enamorada de Joe; encara que això jo ho ignorava. Un dia, mentre ballàvem, me demanà que ens casàssim i li vaig dir que abans era millor que demanàs a Ed Carlsen que donàs una feina al seu germà Paul, ja que amb la manca d'un braç no podia conduir, sols dirigir i organitzar, cosa que sí que podria fer a l'empresa d'Ed.

Un dia me va sorprendre dient-me que l'endemà havia d'anar a una festa a casa dels Carlsen. Malauradament, aquella festa no acabà massa bé perquè Ed va morir. Malgrat que el fiscal, per les declaracions que li va fer Laura va determinar que havia mort accidentalment, no deixà d'esser, per a mi i per a Joe, un maldecap. Laura li oferí fer-lo soci i gerent de l'empresa, ja que ella no es veia capaç de dur-la tota sola. Ell acceptà, no massa convençut; però se posà a fer que el negoci guanyàs diners a tota màquina. Fins que un dia, quan vaig anar a cercar-lo a l'empresa i me besà com de costum, Laura, que en aquell moment era per allà, se posà tan gelosa que no va poder estar-se'n

de retreure-li-ho. Quan Joe li digué que se volia casar amb mi, l'acusà que havia matat el seu marit per mor d'ell i que ara no podia deixar-la plantada. Joe va voler anar-se'n; però ella, com a venjança, l'acusà d'haver-la obligada a matar a Ed. Els empresonaren tots dos i jo vaig tenir el coratge d'anar fins a la presó per demanar-li a ella que me digués personalment la veritat; però se limità a repetir-me el que ja havia dit al fiscal, que Joe l'havia obligada a fer-ho. Quan li vaig dir que mai no la podria creure, s'ensorrà perquè va veure que no tothom era com ella. En el judici va perdre l'equilibri i confessà la veritat

Joe, decebut, volia repartir el negoci entre els empleats i tornar a la carretera, que, segons ell, era el seu món. Li vaig dir que no m'agradava gens ni mica, però que acceptaria el que decidís. Ell s'ho cregué; però jo vaig aprofitar per telefonar al seu germà Paul per assabentar-lo dels plans de Joe i que creia que hauria de fer alguna cosa per no deixar-lo partir. Quan Joe arribà a l'empresa se'n dugué la sorpresa de la seva vida, tots els empleats, amb en Paul el capdavant, li demanaren que no els deixàs, que el negoci no podia marxar sense ell. Va decidir quedar-se, i jo vaig tenir el goig de veure que mentre la passió de Laura cap a Joe havia estat una passió cega, la meua, en canvi, havia estat clarivent des de bon començament. ■



Raoul Walsh
vist pel
dibuixant
Amenofis

Raoul Walsh

Martí Martorell

Raoul Walsh



Amb motiu del cicle que el Centre de Cultura de "Sa Nostra" dedica, a partir del mes de novembre, al director Raoul Walsh, vaig rebre l'encàrrec de fer un escrit sobre la filmografia d'un dels creadors del cinema clàssic americà que m'agraden més i que, sobretot, m'ha fet estimar el cinema d'una manera especial. No debades, farà aviat vuit anys (entre el gener i abril del 2001) que li vaig dedicar una sèrie de quatre articles, que revisats i resumits, constitueixen el fonament de les pàgines següents.

Segurament la passió per la narració visual que tan bé dominava Raoul Walsh rau en el fet que va viure des del principi la creació de Hollywood, la qual cosa li va permetre agafar un bagatge important i especialment, segons les seves paraules pròpies,¹ tenir el millor mestre de cinema possible: David Wark Griffith.

Entre la primera pel·lícula i la darrera que va dirigir hi ha cinquanta anys (1914-1964). Són cinc dècades d'evolució contínua que comencen durant l'època del cinema mut i que suposen tretze curtmetratges i trenta-nou pel·lícules mudes i quaranta-cinc pel·lícules sonores, és a dir un total de vuitanta-quatre pel·lícules, sense comptar-ne els curtmetratges.

De les pel·lícules de l'època muda que s'estrenaren aquí, cal remarcar-ne les següents: *Carmen* (1915); *The Thief of Baghdad* (*El ladrón de Bagdad*, 1924); *What Price Glory?* (*El precio de la gloria*, 1926) i *Sadie Thompson* (*La frágil voluntad*, 1928).

Quant a les pel·lícules sonores, la distribució espanyola va ser més bona. Per ordre cronològic, se'n poden destacar: *In Old Arizona* (*En el viejo Arizona*, 1929); *The Big Trail* (*La gran jornada*, 1930); *Me and My Gal* (*Mi chica y yo*, 1932); *Under Pressure* (*Bajo presión*, 1935); *Artists and Models* (*Cómicos en París*, 1937); *The Roaring Twenties* (*Els turbulents anys vint*, 1939); *They Drive by Night* (*La passió cega*, 1940); *The Dark Command* (*Mando siniestro*, 1940); *They Died with Their Boots On* (*Van morir amb les botes posades*, 1941); *High Sierra* (*L'últim refugi*, 1941); *Gentleman Jim* (1942); *Objective, Burma!* (*Objectiu Birmània*, 1945); *Salty O'Rourke* (*Fuera de la ley*, 1945); *Pursued* (*Su única salida*, 1947); *Colorado Territory* (*Juntos hasta la muerte*, 1949); *White Head* (*Al roig viu*, 1949); *Captain Horatio Hornblower* (*El capitán Horatio Hornblower*, 1950); *Distant Drums* (*Tambores lejanos*, 1951); *Along the Great Divide* (*Camí de la forca*, 1951); *The World in His Arms* (*El món a les seves mans*, 1952); *The Lawless Breed* (*Historia de*



un condenado, 1952); *Sea Devils* (Els diables del mar, 1952); *Gun Fury* (Febre de venjança, 1953); *Saskatchewan/O'Rourke of the Royal Mounted* (Rebelión en el fuerte, 1954); *The Tall Men* (Els implacables, 1955); *Battle Cry* (Més enllà de les llàgrimes, 1955); *The King and Four Queens* (Un rei per a quatre reines, 1956); *Band of Angels* (L'esclava lliure, 1957); *The Sheriff of Fractured Jaw* (La rubia y el sheriff, 1958) i *A Distant Trumpet* (Una trompeta llunyana, 1964), pel·lícula que finalment va suposar deixar l'allunyament de la direcció de pel·lícules.

De tota la mostra de pel·lícules tot just dites al paràgraf anterior, és fàcilment deduïble que Walsh era un director infatigable, format quan el procés per enregistrar una pel·lícula només era qüestió de dies i, per tant, la durada curta que tenien les pel·lícules obligava a fer-ne una darrera l'altra, sense gaire temps de descans.

Raoul Walsh va néixer el 1887 i va morir el 1980, setze anys després de dirigir la seva darrera pel·lícula, i no per voluntat pròpia, sinó perquè els productors no volien treballar amb un "vell", una operació econòmica que podia sortir molt cara a causa de les assegurances que s'han de pagar quan un director ja passa una certa edat...

Però cal tornar a parlar dels primers anys de Raoul Walsh, fill d'un exiliat catòlic d'Irlanda quan encara una part d'aquest país no s'havia independitzat dels anglesos i que, una vegada arribat als Estats Units, s'instal·la a Nova York i es converteix en un home molt ric gràcies a la seva bona feina

com a sastre. La infantesa de Raoul Walsh és, per tant, plàcida i feliç; no hi ha penalitats a la casa i la relació amb sos pares és molt bona. Als quinze anys, però, sa mare mor i, per fugir de la buidor que aquesta desaparició li provoca, es desperta en ell la necessitat de conèixer món, per la qual cosa s'embarca al vaixell de mercaderies d'un oncle patern. És una experiència que li permet conèixer diferents bandes del món. Comença així un període de dotze anys, que es tancarà el 1914 quan arriba a Hollywood per treballar-hi com a actor secundari.

Aquesta dotzena d'anys semblen extrets de trossos diferents de *westerns* i pel·lícules d'aventures: Raoul Walsh fa, entre d'altres coses, d'ajudant d'un metge que, més que coneixements mèdics, té facilitat de paraula i una gran capacitat psicològica perquè els pacients es trobin tranquils; fa de vaquer i travessa diferents estats amb un ramat grandios, com fan els protagonistes de *The Tall Men* (Els implacables, 1957); viatja per Mèxic... és a dir, va poder viure els darrers anys d'un món que reflectirà en moltes de les seves pel·lícules: la conquesta de l'oest, les caravanes, les incomoditats que suposa haver de fer de cowboy, les grans extensions de terra sense cap construcció humana a la vista, l'alegria de saber que s'ha aconseguit acabar la feina, etc. Però l'any 1911 comença a fer d'actor teatral i participa amb èxit a diferents obres, les quals fins i tot arriba a representar a la seva terra d'origen, Nova York. Però el seu futur professional es trobarà a la costa oest dels Estats Units: Hollywood, que a penes llavors eren terres de pagès amb quatre

White Heat

High Sierra



mal comptats estudis cinematogràfics, té una gran demanda d'actors perquè intervinguin en les pel·lícules que faran que aquest lloc esdevingui el centre mundial de la indústria del cinema.

En poc temps Walsh entra per fer d'actor en la companyia *Biograph*, nom amb què és coneguda la productora nord-americana *American Mutoscope Company* creada el 1895 i que el 1903 esdevingué l'*American Biograph Company*, una de les firmes més importants del primitiu cinema americà i on debutà el 1908 el director David Wark Griffith, creador d'una primera "gramàtica" cinematogràfica que s'allunyava de la pràctica habitual que era el "teatre filmat".

Raoul Walsh passa a treballar, per tant, a la mateixa empresa que David W. Griffith i les primeres tasques que realitza per a ell són interpretar el paper de John Wilkes Booth, l'assassí d'Abraham Lincoln, a *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, 1914) i, a més a més, com que Griffith veu que està dotat especialment per a la direcció cinematogràfica, desenvolupa una tasca encara d'entitat superior: ajudant de direcció de les escenes de guerra per a aquesta mateixa pel·lícula.

Raoul Walsh afirmava, com ja he exposat abans, que treballar a les ordres de Griffith va ser per a ell la millor lliçó que havia tingut en la seva etapa de formació com a director: va aprendre a manejar grans masses de gent, va veure la manera com el muntatge cinematogràfic era una peça clau per a la construcció de la pel·lícula, etc.

Poc temps després de *The Birth of a Nation*, David W. Griffith, assabentat que Raoul Walsh coneixia Mèxic, li encarrega de dirigir, juntament amb Christy Cabanne, *The Life of General Villa* (1914), una barreja de reconstrucció històrica i escenes

documentals en què el revolucionari Pancho Villa interpreta el seu propi paper.

Comença així una vida frenètica de rodatge sense gaire descans: en l'època de les pel·lícules mudes, les càmeres no estaven perfeccionades tècnicament, per la qual cosa molts dels enregistraments s'havien de fer de dia i en exteriors reals on passava l'acció, fet que suposa haver de viatjar molt per una gran part dels Estats Units, primer per fer la recerca de localitzacions i, segon, per rodar-hi. També una dada que normalment és ignorada és que els estudis són a Hollywood, però els centres financers que decideixen quina pel·lícula es faran i quines no són a la costa est, a Wall Street, per tant, un director que havia de defensar, o ha de defensar encara ara, la futura realització d'una pel·lícula, calia que viatjés a Nova York sovint. En un temps en què l'aviació no era més que un entreteniment de quatre aventurers i visionaris, els viatges de costa a costa es feien en tren durant més de cinc dies per a cada trajecte, una setmana i mitja d'anada i tornada per ventura per no-res...

El pas del cinema mut al cinema sonor va suposar una prova insuperable per a molts dels directors que s'havien format en la primera època del cinema: la raó principal va ser no saber integrar els diàlegs i tota la resta d'informació sonora en el procés de realització de la pel·lícula. Fins i tot alguns directors miraren de reüll aquella innovació i tan sols rodaren algunes pel·lícules sonores, com és el cas de Charles Chaplin. Per contra, el prestigi que havia anat guanyant Raoul Walsh com a director durant l'època del cinema mut encara va prendre més força en començar a fer pel·lícules sonores. Una de les causes principals d'aquest prestigi és que Raoul Walsh sí que va saber què fer quant als elements



The Tall Men

sonors en les pel·lícules; és a dir, l'element sonor més evident, els diàlegs, no conta la trama, no fa evolucionar la pel·lícula, sinó que és simplement un suport més de tota l'obra; Walsh evita de totes totes fer teatre filmat, perquè són ben diferents les concepcions que de l'espai i muntatge tenen el cinema i el teatre i, per tant, els diàlegs també són utilitzats de manera diferent.

Quins són els trets que caracteritzen les pel·lícules de Raoul Walsh? Quan es veuen les pel·lícules d'aquest realitzador sembla que simplement és un director d'acció, amb molts de moviments de càmera ràpids i sense gaire temps dedicat a la introspecció psicològica dels personatges... Ara, en mirar qualsevol pel·lícula d'aquest director, es descobreix tota una concepció del món en què l'home no és res més que una jogueta en mans del destí que ja té marcat. No obstant això, tots els seus personatges no es resignen mai i sempre hi ha una rebel·lió contra el que és inevitable. "Sempre cap endavant!" és el leitmotiv, l'actitud vital que mantenen Custer a *They Died with Their Boots On*; Roy Earle a *High Sierra* i Cody Jarret a *White Heat*. Custer (Errol Flynn) sap que la lluita contra els indis és injusta, que ells tenen la raó, però l'obediència militar és la criada de la moira que fa complir el destí. Roy Earle (Humphrey Bogart) fuig cap a la muntanya perseguit per dotzenes de policies i segurament sap que no hi ha res a fer, però només mor quan baixa la guàrdia en sentir que la seva estimada és a prop d'on ell s'ha amagat. Cody Jarret (James Cagney) se suïcida quan sap que irònicament ja és a la meta que sa mare sempre li havia dit que podia assolir: el cim del món, simbolitzat ara per un dipòsit de gas inflamable envoltat per policies que espe-

ren dur-lo a la presó per després executar-lo a la cadira elèctrica.

A més, tampoc no són personatges plans, tots ells, encara que siguin delinqüents, sempre trobaran una ocasió per demostrar que són les circumstàncies el que els fan dolents, no el fet de ser com són: Roy Earle, amb fama ben merescuda de violent, s'emociona en sortir de la presó i va a un parc per sentir una altra vegada que l'herba li toca els peus o quan passa per davant de la granja on va créixer i era tan feliç. També Roy Earle és capaç de fer un acte de bona voluntat i paga una operació perquè una jove amb una cama més llarga que l'altra pugui caminar bé, simplement per amor. Cody Jarret cerca sempre estar devora sa mare perquè ella és la persona que sap tranquil·litzar-lo i, quan li fan saber que l'han morta, embogeix.

De fet, Raoul Walsh va alimentar una imatge d'ell mateix que al cap i a la fi no es corresponia gaire amb la realitat. En acabar de llegir la seva autobiografia, el lector s'ho ha passat molt bé, però se'n duu la impressió que Walsh simplement viatjava molt i que s'engatava molt més. Però darrere aquesta imatge "alegre", n'hi ha una altra que solia amagar no se sap ben bé per què: Gregory Peck contava a una entrevista que, durant el rodatge de *Captain Horatio Hornblower*, ell va entrar inesperadament dins la cambra de Walsh i que el director va fer tots els possibles perquè no veiés que llegia *Le rouge et le noir* de l'escriptor Stendhal. Per damunt de la imatge de begut i aventurer, hi ha, doncs, tota una personalitat amagada que cal rastrejar-la meticulosament per no caure en simples imprecisions falses.

Pel motiu tot just ara acabat d'exposar o perquè vistes superficialment les seves pel·lícules no són

Colorado
Territory



més que històries ben contades amb molta d'acció, Raoul Walsh durant molt de temps ha estat foragitat injustament de les llistes de grans directors de cinema, com ara John Ford o Howard Hawks.

Vull acabar aquest article amb la reproducció d'unes reflexions, tretes de les memòries ja esmentades, que feia aquest autor sobre el cinema produït a Hollywood els primers anys setanta en comparació amb la seva pròpia producció. Gairebé quaranta anys més tard aquestes paraules no han perdut gens de vigència i segur que encara en tenen molta més:

"Estic convençut que la decadència de Hollywood no està causada per la senilitat. Per contra, és una recaiguda (temporal, vull creure-ho així) en la immaduresa de l'adolescència. [...] Els inadapats per vocació pul·lulen per la indústria i no tan sols minen l'or, sinó també les muntanyes de brossa. El seu producte pestilent ha desencantat milions de clients que tornaran només quan puguin veure bones pel·lícules.

"Crec que aquests records demostren que he filmat una bona part d'assassinats, violacions i incendis. Però, quina diferència entre aquests elements i el sadisme, la sodomia i l'escatologia! Els meus bruts creguts no dubtaven mai si eren o no mascles. L'amant viril no tenia necessitat de despullar-se per demostrar que era un home, ni tan sols es treia el capell.

"[...] D'altra banda, en aquesta afirmació per ventura hi ha tot una faceta nova de l'humor que s'ha de descobrir o, més aviat, tornar a descobrir. Pels antiherois de *What Price Glory* (El precio de la gloria) i altres pel·lícules d'aquell gènere el sexe era divertit.

Fa vint-i-cinc segles, Aristòfanes va ensenyar-nos a riure'ns del sexe i els francesos varen fer de

l'amour frustrat una indústria nacional. No obstant això, els nostres neòfits contempen amb freqüència excessiva el sexe com una cosa molt fosca.

La meua única queixa és l'infantilisme disfressat de sofisticació. És la meua esperança, fins a cert punt optimisme, que una nova generació de realitzadors cinematogràfics superarà aquesta preocupació i aprendrà l'abecé de l'espectacle, que és la base d'aquest estrany producte de consum, l'art."

Filmografia com a director

Quan la pel·lícula s'ha projectat en versió catalana o castellana, se n'indica el nom entre parèntesis. Les dues fonts contrastades entre si per establir aquesta filmografia han estat:

1. Tavernier, Bertrand; Coursodon, Jean-Pierre. *50 años de cine norteamericano*. Madrid: Akal, 1997, tom 2, pàg. 1075-1088
2. *The Internet Movie Database Ltd*. Adreça electrònica: <<http://www.imdb.com>>.

Pel·lícules mudes

- 1912 *Life of Villa*.
- 1914 *The Life of General Villa*.
- 1915 *Carmen; The Regeneration; The Death Dice i The Fencing Master*.
- 1916 *Pillars of Society; Blue Blood and Red i The Serpent*.
- 1917 *The Conqueror; Betrayed; The Honor System; The Innocent Sinner; The Pride of New York; The Silent Lie i This is the Life*.
- 1918 *Every Mother's Son; On the Jump; I'll Say So; The Prussian Cur i The Woman and the Law*.
- 1919 *Evangeline i Should a Husband Forgive?*
- 1920 *From Now On; The Deep Purple i The Strongest*.
- 1921 *The Oath i Serenade*.
- 1922 *Kindred of the Dust*.
- 1923 *Rosita* (no acreditat) i *Lost and Found on a South Sea Island*.
- 1924 *The Thief of Bagdad* (El lladre de Bagdad).
- 1925 *The Spaniard; East of Suez* (La dama de oriente) i *The Wanderer* (El hijo pródigo).
- 1926 *What Price Glory* (El precio de la gloria); *The Lady of the Harem* (La dama del Harén) i *The Lucky Lady* (Amor afortunado).
- 1927 *The Loves of Carmen* (Los amores de Carmen) i *The Monkey Talks* (Habla el mono).
- 1928 *The Red Dance; Me, Gangster i Sadie Thompson* (La frágil voluntad).

Pel·lícules sonores

- 1929 *Hot for Paris* (Un marido afortunado); *In Old Arizona* (En el viejo Arizona) i *The Cock-Eyed Word* (El mundo al revés).
- 1930 *Women of All Nations* i *The Big Trail* (La gran jornada).
- 1931 *The Yellow Ticket* (El carnet amarillo) i *The Man Who Came Back*.

- 1932 *Me and My Gal* (Mi chica y yo) i *Wild Girl* (El beso redentor).
- 1933 *Going Hollywood* (Amores en Hollywood); *The Bowery* (El arrabal) i *Sailor's Luck* (Suerte de marino).
- 1935 *Baby Face Harrington*; *Every Night at Eight* (A las 8 en punto) i *Under Pressure* (Bajo presión).
- 1936 *Big Brown Eyes*; *Klondike Annie* i *Spend-thrift*.
- 1937 *Hitting a New High* (La diosa de la selva); *Artists & Models* (Cómicos en París); *You're in the Army Now* i *When Thief Meets Thief* (Cuando el ladrón encuentra al ladrón).
- 1938 *College Swing*.
- 1939 *The Roaring Twenties* (Els turbulents anys vint) i *St. Louis Blues*.
- 1940 *Dark Command* (Comando siniestro) i *They Drive by Night* (La passió cega).
- 1941 *They Died with Their Boots On* (Van morir amb les botes posades); *High Sierra* (L'últim refugi); *Manpower* i *The Strawberry Blonde* (La rossa explosiva).
- 1942 *Gentleman Jim* i *Desperate Journey* (Un viatge temerari).
- 1943 *Action in the North Atlantic* (no acreditat); *Background to Danger* i *Northern Pursuit*.
- 1944 *Uncertain Glory*.
- 1945 *The Horn Blows at Midnight*; *Objective, Burma!* (Objectiu Birmània); *Salty O'Rourke* (Fuera de la ley) i *San Antonio* (no acreditat).
- 1946 *The Man I Love* (El hombre que yo quiero).
- 1947 *Cheyenne* i *Pursued* (Su única salida).
- 1948 *Silver River* (Río de plata); *Fighter Squadron* i *One Sunday Afternoon*.
- 1949 *Colorado Territory* (Juntos hasta la muerte) i *White Heat* (Al roig viu).
- 1950 *Montana* (no acreditat).
- 1951 *Distant Drums* (Tambores lejanos); *Captain Horatio Hornblower* (El capità Horatio Hornblower); *Along the Great Divide* (Camí de la forca) i *The Enforcer* (no acreditat).
- 1952 *Blackbeard the Pirate* (El pirata Barbanegra); *Glory Alley* i *The World in His Arms* (El món a les seves mans).
- 1953 *A Lion Is in the Streets*; *Gun Fury* (Febre de venjança); *The Lawless Breed* (Historia de un condenado) i *Sea Devils* (Els diables del mar).
- 1954 *Saskatchewan* (Rebelión en el fuerte).
- 1955 *Battle Cry* (Més enllà de les llàgrimes) i *The Tall Men* (Els implacables).
- 1956 *The Revolt of Mamie Stover* i *The King and Four Queens* (Un rei per a quatre reines).
- 1957 *Band of Angels* (L'esclava lliure).
- 1958 *The Naked and the Dead* i *The Sheriff of Fractured Jaw* (La rubia y el sheriff).
- 1959 *A Private's Affair* (Negocios del corazón).
- 1960 *Esther and the King* (Esther i el rei).
- 1961 *Marines, Let's Go*.
- 1964 *A Distant Trumpet* (Una trompeta llunyana).

(1) Tret de l'autobiografia, publicada el 1974, *Each Man in His Time*. Hi ha dues edicions en castellà, la més recent de les quals és *El cine en sus manos*, Ediciones JC, de l'any 2000.



They Died with Their Boots on

Al principi era la fosca. El Fons Matas, una forma de publicitat cinematogràfica (1924-1978)

Maria del Mar Matas Pastor



Fig. 1

Introducció

L'exposició que presentam a partir del 27 de novembre al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Palma sota el títol *Al principi era la fosca. El Fons Matas, una forma de publicitat cinematogràfica (1924-1978)*, no és més que una petita mostra d'un vast fons d'imatge publicitària que consta de més de 30.000 peces i que per tant és el reflex de tots els canvis que ha sofert la nostra societat al llarg de gairebé tot el segle XX.

Les possibilitats o les línies d'estudi que es podrien encetar o recolzar en aquest fons d'imatge són immenses. És per això que creim totalment necessari que surti a la llum i se'n pugui difondre l'existència a través d'aquesta exposició.

Diapositives Matas sorgeix de manera fortuïta el 1924, any en què el seu fundador era encara un jove de 16 anys amb una gran afició pel cinema. Així, ens narra a les seves memòries empresarials¹ que per la realització d'una de les primeres diapositives va cobrar 1,25 pessetes, i que mai no es podia imaginar que en aquest precís moment naixia *Diapositives Matas*, empresa que anys després

es convertí en una de les principals productores de diapositives publicitàries d'Espanya, amb un important equip humà de dibuixants, tècnics de laboratori i il·luminadors.

La diapositiva publicitària

De les memòries empresarials² es desprèn també que la placa publicitària sorgeix com a mitjà d'autopromoció de les sales d'exhibició –com una més de les empreses paral·leles de la indústria cinematogràfica que genera la popularització del cinema com a entreteniment de masses a la dècada dels anys vint–, i que progressivament les sales d'exhibició van comercialitzant aquest valuós espai publicitari, que disposa de tants d'espectadors embadalits i totalment receptius als missatges que apareixen a la pantalla. La diapositiva publicitària passà a ser juntament amb la venda d'entrades la principal font de finançament de les sales d'exhibició, a més d'un important suport d'autopromoció i de comunicació de la sala amb els seus espectadors. Així doncs, no deixa de ser curiós que actualment poca gent recordi o conegui l'existència de les vistes fixes i molt manco en reconegui la importància i la transcendència.

És precisament per aquest motiu que la gran majoria de les plaques publicitàries es varen deixar perdre a les cabines de les sales d'exhibició i anys després desaparegueren, o en el millor dels casos es lliuraren a filmoteques, museus o arxius, on romanen encara avui als seus magatzems sense ser estudiades.

Creim, doncs, que ha arribat l'hora de reconèixer el paper de la diapositiva publicitària en la història del cinema, en la seva justa mesura, sense magnificar però sí col·locant al lloc que li correspon un material tan desconegut com interessant.

El Fons Matas

L'estudi de la col·lecció de diapositives publicitàries del Fons Matas que avui conservam perfectament ordenada gràcies a la minuciositat i al rigor en la feina de Joan Matas Salas ens permet conèixer de prop aquest material tan desconegut.

El Fons Matas està integrat per més de 30.000 peces entre les quals podem distingir diversos grups propis de la cadena de producció de la diapositiva:

- Fotografies i retalls³
- Originals en blanc i negre, i en color⁴
- Negatius
- Diapositives

Més endavant, quan s'exposin les diferents tècniques de realització de la diapositiva explicarem el sentit de cada un dels elements. Evidentment,

també es conserva de manera parcial la maquinària i els estris necessaris per a la producció.

L'aproximació al Fons Matas pot resultar una mica confosa si no observem la col·lecció des de dos plànols transversals totalment interrelacionats però alhora ben diferenciats. Per una banda, parlarem de les diferents tipologies de diapositives d'acord amb el seu contingut i, per l'altra, enfocarem l'estudi de la diapositiva segons la tècnica emprada per realitzar-les.

Categories

Podem estructurar el fons en quatre categories o tipologies depenent del contingut o del missatge que ens transmet la diapositiva:

1.- Diapositives de pel·lícules: es corresponen amb les peces encomanades per les sales d'exhibició per anunciar les properes estrenes de pel·lícules, equivalen als actuals tràilers. A més de la vàlua artística intrínseca al procés creatiu, aquest grup possibilita un estudi exhaustiu de la història del cinema ja que es conserven més de 10.000 títols des de l'any 1924 fins al 1978.

2.- Diapositives comercials: no són altra cosa que els actuals espots publicitaris en els quals s'anuncia un producte o un comerç. Cal dir que a diferència del que succeeix en l'actualitat, en què el cost de la producció dels espots és elevat, la senzilla diapositiva permeté accedir al mitjà cinematogràfic a tot el petit comerç, per la qual cosa el fons que avui es conserva és el reflex clar d'una important xarxa de petit comerç. Evidentment, es fa patent l'evolució i la transformació al llarg del segle XX dels hàbits de consum.

3.- Diapositives d'avisos: la pantalla era emprada sovint per l'empresa com un tauler d'anuncis per comunicar-se amb els seus espectadors. Així, apareixen des de missatges de felicitació nadalenca fins a autèntics precés de comportament a la sala per afavorir el funcionament del negoci. Era freqüent, durant gairebé tota la primera meitat del segle XX, que les sales cinematogràfiques fossin també teatres on es feien espectacles diversos, concerts, dansa, òpera, sarsuela, etc. En aquest sentit, trobam també nombroses diapositives que anuncien els propers espectacles.

4.- Diapositives d'acudits: a causa de la saturació de plaques fixes projectades a l'inici de les sessions o del canvi de bobina es realitzaren plaques amb acudits, extrets directament del còmic, per tal de fer més lleugera i entretinguda la projecció de publicitat.

Tècniques

Podem parlar de tres tècniques de producció de diapositives clarament diferenciades, producte dels avenços tècnics que es van incorporar de manera progressiva, lògics en un període de temps tan extens (1924-1978). Hem de tenir present que mai en cap cas les dates que esmentarem suposen



Fig. 10



Fig. 2



Fig. 3

uns compartiments estancs cronològicament ben definits; ara bé, parlarem d'unes dates aproximades per poder reflectir aquesta evolució.

La primera etapa de producció, que podem emmarcar entre el 1924 i el 1944, correspon a les peces més antigues que es conserven i en certa manera les més valuoses, atès que totes són exemplars únics produïts artesanalment directament damunt el vidre.

Dins aquest grup trobam quatre procediments habituals a l'hora de crear i de realitzar la diapositiva, el procediment escollit depenia exclusivament del material previ de què disposaven —facilitat per les productores del film a les sales d'exhibició o trobat en revistes i programes de mà—, com ara fotogrames de la pel·lícula, fotografies del protagonista, etc. Sovint només es tenia el títol de la pel·lícula i els noms dels protagonistes, és a dir, cap tipus de material gràfic. Així, trobarem des de diapositives realitzades amb fotogrames de la pel·lícula aferrats directament sobre el vidre i el títol escrit amb tinta xinesa,⁵ fins a emulsions fotogràfiques en blanc i negre sobre vidre il·luminades a mà,⁶ passant pel collage de cartons i paper de

cel·lofana,⁷ i vidres amb el rostre del protagonista i el títol del film pintats a pols directament sobre el vidre.⁸

La producció d'aquesta primera època, a causa de l'encara petita dimensió del negoci i del lent procediment creatiu, la podem atribuir gairebé en exclusiva a Joan Matas Salas i a la seva família, que l'ajudava en determinades tasques. No cal dir que era necessària una gran destresa i un domini de la tècnica del dibuix i de la retolació per poder adaptar el missatge publicitari que s'havia de transmetre a un suport d'unes dimensions tan reduïdes i amb un resultat tan estètic a l'hora de ser projectat als cinemes.

A tall d'anècdota, conta Joan Matas Salas⁹ la gran decepció que sofrí després d'haver dedicat un bon grapat d'hores a la realització del seu primer vidre pintat a mà amb diferents colors quan encara era un al·lot, atès que quan es projectà a la pantalla es va veure tot negre, tot era fosc; no havia tengut en compte l'ús de la tinta transparent que permetés el pas de la llum del projector fins a la pantalla. Podem entreveure, doncs, la manera d'aprenentatge autodidacta de Joan Matas, que



Fig. 4

poc a poc va anar perfeccionant la tècnica de la diapositiva, sempre incorporant els nous avenços fotogràfics.

Fruït d'aquesta contínua inquietud per ser capdavanter en la matèria, cap al 1944¹⁰ es va començar a industrialitzar i a seriar la producció de la diapositiva amb la incorporació del negatiu en blanc i negre d'acetat¹¹ que permetia realitzar tantes còpies en positiu com fossin necessàries.

El procediment era molt mecànic: en primer lloc es muntava un original amb el material de què es disposava (fotografies, retalls) i la tipografia, tot i que també s'introduïa el dibuix en cas de no haver-hi material gràfic. D'aquesta composició a manera de *collage*, amb una màquina fotogràfica col·locada en uns rails s'enfocava, es reduïa i es realitzava el negatiu, sempre guardant la proporció del format diapositiva (10 x 8,5 cm). D'aquest negatiu, se'n treia el positiu per contacte, que es fixava amb líquids a l'acetat i a continuació s'il·luminava a mà, a pols, amb tintes fetes d'anilines i goma aràbiga que s'havien d'aplicar al punt just de calor per evitar que es solidificassin. A poc a poc, la secció d'il·luminat va anar introduint el sistema de reser-

ves o cobertura de zones per millorar els resultats i agilitzar el procés.

La primera pasta de cobertura que es va utilitzar era de color negre, realitzada a base de betum de Judea dissolt amb benzina; era una fórmula casolana que els va facilitar Fotogravats Mallorca, molt difícil de netejar també amb benzina. Més endavant ja es comprava una pasta de cobertura preparada dins botelles que es netejava amb esperit.¹²

Aquesta segona etapa de producció es correspon amb el període cronològicament més extens i amb més quantitat de producció, es podien arribar a fer més de 200 diapositives per dia, que llavors es distribuïen als cinemes locals o als delegats de zona de la península, els quals les lliuraven posteriorment a les agències publicitàries o als cinemes locals que les havien encomanades, normalment per catàleg.¹³

Diapositives Matas es convertí, entre el 1944 i el 1970, en una de les majors productores de plaques publicitàries; en conseqüència, hi hagué un augment de plantilla important a tots els nivells de la cadena de producció i distribució de la diapositi-

Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



va: estudi de dibuix i rètols, estudi fotogràfic, secció d'il·luminat i distribució. És també el moment d'expansió a la península a través d'una sèrie de delegats de zona que oferien la producció de la diapositiva a les agències publicitàries i als cinemes locals.

Cap a l'any 1967 començaren a l'estudi fotogràfic els primers contactes amb la diapositiva realitzada directament en color.¹⁴ A la dècada dels setanta el color estava ja plenament introduït a la producció de la diapositiva amb els avantatges que això suposava; ara bé, cal tenir present que la tècnica de producció emprada encara depenia del material original de què disposassin, el qual, com és lògic, a mesura que passaven els anys era amb més freqüència en color.

La desaparició de la diapositiva com a suport publicitari té molta relació amb la implantació del filmet, introduït a Espanya a la dècada dels cinquanta per Movirecord. Així doncs, durant més de vint anys conviuen diapositiva i filmet, tot i que finalment, a finals de la dècada dels setanta, el filmet desplaçà definitivament la placa fixa.

Tota aquesta evolució tècnica i empresarial no hauria estat possible sense el creixement i el desenvolupament d'un important equip humà. Evidentment, és impossible esmentar tots els que en un moment o en l'altre varen treballar a Diapositives Matas i contribuïren a la creació del vast fons d'imatges que tenim actualment.

Fig. 9



Fig. 8



Ara bé, creim que cal fer una menció especial a la família directa del fundador, als seus pares Jaime i Isabel, als seus germans Antònia i Jaime, i a la incorporació progressiva dels seus fills al negoci familiar.

Paral·lelament, cal tenir present la tasca d'un nucli d'empleats que dedicaren gairebé tota la seva vida laboral a aquesta empresa, són Antonio Bauzá, Paquita Hernández, Jaume Lladó, Bàrbara Lull i Paco Urgell, entre d'altres. Sense oblidar el gruix de dibuixants, retoladors i il·luminadors, sense els quals Diapositives Matas no hagués estat possible. ■

(1) MATAS SALAS, Joan. *Cómo nació y se desarrolló Publicidad Matas*. Memòries de Joan Matas Salas (1908-1993) / Col·lecció de diapositives publicitàries de "Publicidad Matas" (1924-1978), pàg. 7. [Document inèdit.]

(2) *Op.cit.*, pàg. 1-6.

(3) Figures 1 i 2.

(4) Figures 3 i 4.

(5) Figura 5.

(6) Figura 6.

(7) Figura 7.

(8) Figura 8.

(9) MATAS SALAS, Joan. *Op.cit.*, pàg. 4 i 5.

(10) Data contrastada per una font oral, tot i que és probable que pocs anys abans ja es començassin a fer les primeres proves amb acetat.

(11) Figura 9

(12) Font oral, personal de la secció d'il·luminat.

(13) Es conserva al fons un catàleg de models de diapositiva comercial i avisos, estructurat per activitats comercials.

(14) Figura 10.

Les pel·lícules del mes

Mostra de cinema palestí. Cicle expressionisme alemany. Cicle Raoul Walsh.

A les 17.00 hores

Mostra de cinema palestí

4 DE NOVEMBRE

Presentació de la Mostra a càrrec dels directors Mai Masri i Nida Sinnokrot

Frontiers of dream and fears Palestine blues

A les 17.00 hores

Cicle expressionisme alemany

15 DE NOVEMBRE

Nosferatu, el vampiro

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1922
Títol original: *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*
Director: F.W. Murnau
Guió: Henrik Galeen
Fotografia: Fritz Arno
Intèrprets: Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Waggenheim

Variete

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1925
Títol original: *Variete*
Director: E.A. Dupont
Guió: E.A. Dupont i Leon Birinski
Fotografia: Karl Freund
Intèrprets: Emil Jannings, Lya de Puti, Maly Delschaft

29 DE NOVEMBRE

Berlin, sinfonia de una gran ciudad

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1927
Títol original: *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt*
Director: Walter Ruttmann
Guió: Walter Ruttmann
Fotografia: Karl Freund

Dirnentragöide

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1927
Títol original: *Dirnentragödie*
Director: Bruno Rahn
Guió: Bruno Rahn
Fotografia: G. Seeber
Intèrprets: Asta Nielsen, Hilda Jennings, Oskar Homolka

A les 18.00 hores

Mostra de cinema palestí

5 DE NOVEMBRE

Jenin Jenin

Desde que te fuiste



de novembre

A les 18.00 hores
Cicle Raoul Walsh

12 DE NOVEMBRE

Els turbulents anys vint

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1939

Títol original: *The Roaring Twenties*

Producció: Warner Bros.

Director: Raoul Walsh

Guió: Jerry Wald, Richard Macaulay i Robert Rossen

Fotografia: Ernest Haller

Música: Heinz Roemheld i Ray Heindorf

Muntatge: Jack Killifer

Intèrprets: James Cagney, Priscilla Lane, Humphrey Bogart, Gladys George

19 DE NOVEMBRE

La passió cega

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1940

Títol original: *The Drive by Night*

Producció: Warner Bros.

Director: Raoul Walsh

Guió: Jerry Wald i Richard Macaulay

Fotografia: Arthur Edeson

Música: Adolph Deutsch

Muntatge: Thomas Richards

Intèrprets: George Raft, Ann Sheridan, Ida Lupino, Humphrey Bogart

26 DE NOVEMBRE

L'últim refugi

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1941

Títol original: *High Sierra*

Producció: Warner Bros.

Director: Raoul Walsh

Guió: John Huston i William R. Burnett

Fotografia: Tony Gaudio

Música: Adolph Deutsch

Muntatge: Jack Killifer

Intèrprets: Ida Lupino, Humphrey Bogart, Alan Curtis, Arthur Kennedy

A les 20.00 hores

Cicle expressionisme alemany

12 DE NOVEMBRE

El último

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1924

Títol original: *Der Letzte Mann*

Director: F.W. Murnau

Guió: Carl Mayer

Fotografia: Karl Freund

Intèrprets: Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller, Emilie Kurtz

19 DE NOVEMBRE

Asfalto

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1928/29

Títol original: *Asphalt*

Director: Joe May

Guió: H. Szekely

Fotografia: G. Rittau

Intèrprets: Gustav Froelich, Betty Amann, Hans Albers, Paul Hörbiger

Cinema actual

26 DE NOVEMBRE

Uranya

Nacionalitat i any de producció: Itàlia-Grècia, 2006

Títol original: *Uranya*

Director: Costas Kapakas

Guió: Costas Kapakas

Fotografia: Stefano Falivene

Música: Panavotis Kalantzopoulos

Muntatge: Yorgos Mavropsaridis

Intèrprets: Maria Grazia Cucinotta, Dimitris Piatas, Tassos Palatzidis, Fotini Baxevani, Taxiarchis Hanos, Manolis Mavromatakis, Dina Michaelidi



dipòsit

5x5

Exclusiu per a increment de posicions a "SA NOSTRA".
Per a més informació, acudiu a les nostres oficines.

"SA NOSTRA"

CAIXA DE BALEARS