



falla
**JOSEP ANTONI
PURÍSSIMA I MAJOR**
2009

amb

EL CINEMA



21 JUL

fichero

*El present llibret ha participat en la
convocatòria dels premis de la Generalitat
per a la promoció de l'ús del valencià.*



Bar-Restaurante

L'ELIANA

Especialidad en carnes,
tapas y ensaladas.

Fabulosísimo Café Irlandés.

C/. Mayor, 11 - Teléfono 962 74 37 56
C/. El Molino, 3 - Teléfono 962 74 10 45
L'ELIANA (Valencia)



Saluda de José M^a Ángel Batalla

Alcalde de L'Eliana



Sempre he pensat que les Falles a L'Eliana tenen un potencial molt gran, potencial humà que avalen centenars de fallers i falleres que conformen les distintes Comissions.

Vull deixar constància de l'esforç i il·lusió que la Falla Josep, Antoni Puríssima i Major demostra any rere any perquè la Festa Fallera lluisca més i millor.

Un any més tinc el desig i la possibilitat de donar suport al treball exemplar, al treball de molta gent. Una intenció que té objectius molt diversos i tots ben importants. Ja no sols es treballa per a quatre dies, sinó que, al llarg de l'any les diferents Comissions Falleres de L'Eliana, ens ofereixen diferents activitats.

És de destacar la confraternitat i l'esforç amb què els membres d'aquesta Comissió Fallera treballen durant molts mesos per brindar-nos una programació ben organitzada i ben pensada.

Per als fallers i falleres el mes de març és com un somni meravellós, en realitat, aquest somni el tenen present durant tot l'any, però es durant la setmana Fallera quan el viuen realment i amb tota la intensitat.

Els monuments fallers ja estan acabant-se, dotats de caràcter satíric i sobre temes d'actualitat. Els escrits que expliquen l'escenografia sempre ens traslladen grans dosis de sentit crític.

És un moment molt esperat pels fallers i falleres, i per tots els veïns i veïnes de L'Eliana en general, el dia de la plantà, per rodar la Falla i contemplar allò en què l'artista faller ens ha sorprès en cada ocasió.

Enguany, la Falla Josep Antoni, Puríssima i Major ha triat un tema interessant, el Cinema, molt bona elecció. Ens mostraran el món del sèptim art, de segur, d'una manera més que entretinguda i des del punt de vista d'un altre art, el del món faller.

Com no, referir-me a les protagonistes de les **Falles del 2009**, a les seues **Falleres Majors, Begonya Balaguer i Marta Contreras**. També, al seu **President Infantil, Albert Fuster**. Enhorabona i a gaudir molt d'aquest any inoblidable en les vostres vides. Estic convençut que esteu més que preparats per a afrontar el ritme frenètic, l'emoció i el cansament que viureu al llarg del vostre regnat i, sobretot, els dies de la setmana fallera. El vostre èxit és l'èxit de tota la vostra Falla, és l'èxit de tota la ciutat de L'Eliana.

Al seu **President, Manuel Ricart i Lluna**, agrair-li la seua dedicació, les hores invertides per a que les Falles a L'Eliana siguin hui un referent.

Vos desitge molt bones Falles a tots!.

El vostre Alcalde i amic

Josep M^a Àngel Batalla

Saluda de Manolo Ricart i Lluna

president de Josep Antoni Puríssima i Major



Estimats fallers i falleres,

Un any més aprofite aquestes línies per a apropar-me a vosaltres amb la paraula escrita. Quan llegiu aquest llibret estarem finalitzant, en lloc de començar, l'exercici faller de 2009. Des que es cremà l'últim dels nostres monuments el passat 19 de març, tota la maquinària de la falla començà a engeixar-se de nou per a preparar amb la mateixa il·lusió el proper any. Aquesta fàbrica que és la nostra falla no podria existir sense la voluntat de tots els fallers i el treball que cadascú realitza. Vull que les meues primeres paraules siguin d'agraïment a tots vosaltres, fallers, que sempre amb bon cor vos esforceu any rere any per fer, si cap, més digna a la nostra comissió. La vostra entrega i il·lusió fa que podem contar ara amb un nou grup de danses infantils, que com sempre la presentació de les Falleres Majors siga un espectacle de ball i alegria, i que sigam més grans que l'any passat gràcies al nombrós número d'iniciatives que ens fan estar en desenvolupament continu.

Però vull fer un apartat especial per a eixes dones que, sempre a l'ombra de la falla, ens recolzen de manera incondicional. Maruja, Amelia, Carmencín, Anita i Pilarín, bunyoleres i grans persones, gràcies de tot cor.

Així mateix, em dirigisc als que ens representaran durant tot el proper exercici: Begonya, Marta i Albert, espere que junts i amb la companyia de tots els fallers recordeu aquestes falles com a inoblidables. Pel que a mi respecta faré tots els esforços.

Desitge, ja per últim, que este any faller que ara comença siga de gust per a tots els fallers i falleres i, igualment, per a tots els que vullguen vindre a visitar-nos als nostres carrers que, com sempre, seran ben rebuts. Gaudim tots junt de la festa josefina!

Manolo Ricart i Lluna

President.

Comissió Major Junta directiva

President

Manel Ricart i Lluna

Vice-President 1º

Javier Alvarez i Mainero

Vice-President 2º

Daniel Carrion i Torrent

Vice-President 3º

Francesc Peñalver i Extrems

Vice-President 4º

Francesc Comendador i Espinosa

Delegats de Festejos,

Lluís Plaza i Balaguer

Sports i Act. Diverses

Wenceslao Sanchez i Sanchez

Inmaculada Sanz i Montaner

Josep M. Ibáñez i Ruiz

Josep Manel Contreras i Perez

Carles Gardel i Fernandez

Josep Aleixandre i Muedra

Secretaria

Marta Andres i Peiro

Vice-Secretaria

Contxa Calero i Iniesta

Delegat del llibret

Josep Mª Ramon i Beltran

Delegades de propagandes

Benvinguda Ricart i Lluna

Empar Badia i Sanchis

Sonia Gil i Fogue

Delegats de recompenses

Vicent J. Ibáñez i Minguez

Mª Dolors Martinez i Hernandez

Representants Junta Local

Josep Mateu i Grau

Raimon Santamaria i Beurco

Ferran Ferrer i Giner

Tresorera

Carme Torrent i Badia

Vice-Tresorera

Rosa Grau i Garcia

Comptadora

Maria Peiro i Aguilar

Delegat de loteries

Joan Batiste Coll i Navarro

Bibliotecari-Arxiver

Josep Ricart i Lluna

Delegades de Casal

Amelia Montoya i Piqueras

Maruja Gimeno i Molina

Dolors Aguilar i Puertes

Delegats d'infantils

Empar Sanchis i Marco
M. Dolors Gozalvez i Aguilar
Natalia Santamaria i Armiñana
Anna Escriba i Marco

Delegats de joventut

Daniel Romero i Cabedo
Josep Ramon Balaguer i Martinez

Delegades de Presentació

Teresa Peiro i Aguilar
Teresa Molina i Gimeno
Angel Crespo i Estibaliz
Carme Cambra i Sanz

Delegades de Fallers D'Honor

Maria Marco i Marco
Carme Martinez i Prosper

Vocals

Andreu Andres i Peiro
Adolf Cambra i Sanz
Xavier Comes i Fayos
Salvador Contreras i Marco
Sergi Cortina i Molina
Sergi Crespo i Estivaliz
Joan Espinosa i Gil
Marc Giner i Alventosa
Ramon Jimenez i Esteban
Sergi Lacasa i Cartagena
Ignasi Marco i Andres
Xavier Martinez i Grau
Ancor Montaner i Cabrera
Borja Peñalver i Martinez
Ignasi Peñalver i Martinez
Francesc Ricart i Lluna
Salvador Ruix i Llovera
Vicent Ruix i Puertes
Raül Sanchez i Molina
Rafel Sanchis i Marco
Victor Santamaria i Armiñana

A LA FALLERA MAJOR

Begonya Balaguer i Andreu

Il·lumines ta casa, i també la falla
com un raig de llum ple de color,
eres el tresor que portes l'alegria
i lluiràs gojosa i amb esplendor.

Ta presència dóna rango i fascina
allà per on passa la teua persona
per l'elegància que li dóna
el port que tens de valenciania.

Eres el perfum d'aquesta comissió
el goig que fa endolçar el nostre cor,
per ser una fallera de talla
fresca i radiant com una flor.

Tens totes aquelles virtuts
que una fallera pot desitjar,
per això, quan et veuen passar,
tots admiren les teues aptituds.

Begonya, tu has segut l'elegida
d'enguany, la nostra Fallera Major
i açò recordaràs tota la teua vida
com una de les més grans satisfaccions.





Begonya Balaguer i Andreu

Fallera Major 2009

Comissió Femenina

Fallera Major: Begonya Balaguer i Àndreu
Fallera Major Eixint: Natalia Santamaria i Armiñana

Cort D'Honor

Maria Empar Aleixandre i Oliver

M. Carme Algaba i Garcia

Empar Badia i Sanchis

Carme Cambra i Sanz

Paula Carrion i Torrent

Inmaculada Cases i Segarra

Encarna Castro i Monzo

Raquel Coll i Lopez

Nuria Collado i Parreño

Carme Comendador i Espinosa

Maria Comes i Fayos

Pilar Cotanda i Montaner

Carme Daries i Torrent

Cristina de la Torre i Alonso

Veronica Escriva i Leal

Anna Escrivá i Marco

Pilar Espinosa i Montaner

Anna Fuster i Garcia

Aroa Garcia i Martinez

Marina Gaspar i Villueldas

M. Dolors Gozalvez i Aguilar

Consol Herrero i Oliver

Josefa Marco i Chisvert

Patricia Marti i Ayuste

Concepcio Martin i Sanz

Rosa Martinez i Grau

Mireia Martinez i Portero

Maria Mateu i Calero

Pilar Molina i Gimeno

Teresa Molina i Gimeno

Blanca Moran i Molina

Mercé Murcia i Verdejo

Verònica Navarro i Algaba

M. Empar Olivares i Villena

Isabel Oliver i Tregon

M. Dolors Oliver i Tregon

Teresa Peiro i Peris

Núria Planells i Murcia

Anna Puerto i Vaño

Núria Quiralte i Cases

Laura Raga i Moran

Benvinguda Ricart i Lluna

Empar Sanchis i Marco

Laura Sebastia i Gomez

Cocepcio Sebastian i Montañes

Cristina Valero i Marco

Elisa Valero i Peris

Le quin
desconcert



Explicació de la Falla 2009

Lema: XE, QUIN DESCONCERT!

Tracta la falla d'enguany de la situació econòmica i social que a tots (a tots els de sempre, és clar) ens afecta.

Al cos central apareix un xicotet grup de música moderna que amb les seues cançons intenta despistar al personal del “desconcert” que hi ha a la societat actual.

La falla no dóna cap solució – ni tan sols la sap el govern- per a poder eixir d'esta crisi tan greu. Només vol mostrar la situació, la mala situació, a la qual hem aplegat.

La **primera escena** ens parla sobre la situació de la majoria de les famílies, les quals han de fer equilibris per a poder arribar a fi de mes. Els comptes no ixen per més que et calfes el cap, tot i això si has tingut la sort de que el teu lloc de treball s'ha mantingut, puix cada dia en són més els que en la desocupació han acabat.

La **segona escena** parla de l'actitud que davant esta situació han pres els bancs. Han tancat el cademat i no hi ha diners per a ningú. Els préstecs, per a qualsevol, s'han acabat i qui té alguns diners als bancs estalviats pensa que si continua esta situació, també estos es podran “esfumar”.

Les famílies ja desesperades, en esta **tercera escena**, acudixen als polítics buscant solució per a la crisi. A ells s'aclamen com a últim recurs, però la situació és tan mala que potser no tinga salvació. Com a ‘ànimes amb pena’ van fins al Congrés, per veure si des d'ací els seus

problemes poden solucionar. Però la situació ja és crítica i el temps ens dirà si este home que per culpa de la desocupació està malalt, es recuperarà o no.

Ja a la **quarta escena** veiem que la crisi la nota tot el món. Degut a la seua gran demanda , les gallines no poden pondre més ous, puix des de fa molt de temps “ous amb creïlles” és el que més menja la gent. Si la gallina també entra en l’atur, ¿de què ens alimentarem?

Com es pot veure, el monument és alt, molt alt, puix eixa és la grandària del “desconcert” actual.

Versets Falla 2009

*Per veure el que es detalla
caldrà estar ben desperts,
puix anuncia la Falla
que ací hi ha un gran “desconcert”.*

*L'assumpte no té comentari
puix més que concert, la banda
està donant el contrari.
Com és, per suposat, ...la llanda.*

*El soroll de la cançó
que porten entre les mans,
no desvia l'atenció
dels problemes quotidians.*



Versets Falla 2009

Primera escena

En la crisi de poder
que ens toca torejar,
més que equilibris, cal fer
autèntics jocs malabars.

Per a quadrar comptes ara
acabes la mar de foll,
i acabaràs tocat de l'ala
en quant tinges l'aigua al coll.



Segona escena

Tan mal està el panorama
que hui en dia, inclús la banca,
aferrant-se al seu programa,
l'aixeta dels diners tanca.

Tenint escassos salaris
i sabent el que li espera,
el que té deutes bancaris
fuij com pot...a la carrera.



Tercera escena

El desconcert actual
a tots ens manté en la parra,
puix la crisi laboral
a la família socarra.

Esgotades les reserves
quasi està en coma el parat,
de menjar tantes conserves,
anèmic se'ns ha quedat.



Quarta escena

Estant la cosa prou lletja,
les solucions són senzilles.
Estrènyer-se la corretja
i menjar ous amb creïlles.

Estant la cosa tan fina,
tan fons hem tocat el pou,
que hui ja ni la gallina
és capaç de posar l'ou.



A LA FALLERA MAJOR INFANTIL

Marta Contreras i Gardel

Fallera tan boniqueta
d'aquesta comissió
que t'ha volgut fer reineta
per a complir una il·lusió.

Xiqueta dolça i admirada
que al nostre barri pertanys,
gaudix del regnat desitjat
com si d'un conte fores tu la fada

Eres la rosa més bonica
del ram de flors d'enguany.
Que orgullós es sentirà
el qui ha d'anar al teu costat!

Que tingues un feliç regnat
i que colmes les teues alegries,
que pases uns meravellosos dies
que per tu mai seran oblidats

Marta, Fallera Major Infantil,
amb el goig dins del teu cor
sonriu amb sonyadora fantasia,
vivint aquest somni meravellós
acompanyada de la teua cort.





Marta Contreras i Gardel

Fallera Major Infantil 2009

Comissió Femenina Infantil

Fallera Major: Marta Contreras i Gardel

Fallera Major Eixint: Empar Plaza i Jorques

Cort D'Honor

Carolina Aleixandre i Diaz-Toledo

Andrea Barea i Andres

Aroa Barrera i Gimenez

Aigües Vives Blat i Fayos

Paula Carvajal i Olivares

Carme Coll i Devesa

Elena Coll i Espinosa

Sara Coll i Navarro

Carme Compte i Sanchis

Maria Compte i Sanchis

M. Lluïsa Contreras i Gardel

Blanca Corell i Escriva

Glòria Corell i Escriva

Elia Cruz i Marco

Clàudia Dura i Martinez

Lídia Fenech i Ibañez

Ines Gaspar i Villueldas

Carme Siomara Gimeno i Galindo

Marina Iranzo i Romero

Marta Juan i Santafe

Maria Lucas i Izquierdo

Alicia Luzas i Lozano

Malena Llorens i Cruz

Meritxell Llorens i Cruz

Llúcia Marco i Chinillach

Paula Marco i Chinillach

Sandra Martinez i Torregrosa

Sara Moreno i Gonzalez

M^a Isabel Perez i Gardel

Carmina Perez i Ten

Marta Piera i Montaner

Paula Planells i Murcia

Esther Plaza i Jorques

Paola Prat i Herrero

Llúcia Reinal i Valero

Mònica Requena i Marco

Marta Roig i Coll

Llúcia Romero i Marti

Paula Romero i Marti

Laura Sanchez i Lopez

Paula Sanchez i Molina

Paula Sotoca i Castro

Núria Tarrazó i Vilar

Anna Tarrazó i Vilar

Un Sonni



Explicació de la Falla Infantil

Lema: UN SOMNI

La falla infantil per a este exercici vol reflectir el que tota fallereta somia: ser la fallera Major Infantil de la seua comissió. Amb la idea de que este somni es faça realitat, la xiqueta fa un repàs de tots els esdeveniments que es portaran a terme durant el seu regnat. En la falla, al voltant d'un enorme tron, es donen a conèixer els actes que es faran i dels quals ella serà la protagonista de tots ells.

Primera Escena.

Observem tres donyets que un amb un arpa, l'altre amb un pinzell i l'últim amb una ploma esperen dir-li la millor poesia que poden fer dedicada a la seua fallereta.

Segona Escena

Com el més bonic per a qualsevol fallera és l'ofrena a la Mare de Déu, en esta escena podem veure una parelleta de falleres esperant el moment més important de la seua vida.

Tercera Escena

En este quadre podem veure la Fallera Major acompanyada pel President esperant el moment de la plantà. Potser siga esta una de les nits més màgiques i és per això que volen aprofitar-la al màxim, fins el punt d'ajudar a la resta de fallers a col·locar la gespa.

Quarta Escena

D'una enorme carabassa, molt tradicional en la nostra Comunitat, apareixen unes barraques humanitzades que miren les falles rient-se i d'on ix un xiquet, rellotge en mà, esperant que comence la més gran de totes les festes, la de les Falles.

Versets Falla Infantil 2009

*De primeres s'endevina
que esta menuda somia
en ser la major regina.*

*Són les falleres majors
qui ofrenen a la patrona
amb vistosos rams de flors.*

*El sol, en tot el seu esplendor
l'acte important il·luminarà
de ser Fallereta Major.*

*Esperen amb impaciència
eixa nit de la plantà,
màgica per excel·lència.*

*Per ser la Regina Infantil,
la xiqueta rep la banda
de la ixent, que és molt gentil.*

*Fallereta i President
col·laboren posant la gespa
al voltant del monument.*

*Estos donyets, pleitesia
rendixen a la fallera
que plora d'alegria.*

*Humanitzades barraques
ixen de la carabassa
mentres ressonen les traques.*

*Músic, pintor i poeta
fan homenatge amb fervor
merescut a la xiqueta.*

*Ansiós com ho manifesta,
espera, rellotge en mà,
siga l'hora de la Festa.*

*Punt d'especial devoció
és, sens dubte, l'ofrena,
acte de gran emoció.*

Salutació del President Infantil

En primer lloc vull donar les gràcies a tota la comissió per anomenar-me President Infantil per a este exercici.

Estic molt content i orgullós de que la comissió pensara en mi per a exercir este càrrec enguany, que tanta il·lusió em feia com a falleret que sóc des de que vaig nàixer d'esta comissió, junt a la meua amiga Marta i de Begonya, les nostres falleres majors.

Per últim només vull convidar-vos a participar en estes festes falleres i desitjar-vos que s'ho passeu d'allò més bé.

President Infantil

Albert Fuster i Garcia



Albert Fuster i García

President Infantil 2009

Comissió Masculina Infantil

President: Albert Fuster i Garcia

Vicepresident: Xavier Alvarez i Lujan

Secretari: Carles Gil i Peiro

Contaor: Antoni Zamora i Chisvert

Tresorer: Alex Martinez i Torregrosa

Vocals: David Aleixandre i Diaz-Toledo	Ramon Gimeno i Collado
Carles Aleixandre i Lucas	Ignasi Juan i Santafe
Diego Aleixandre i Lucas	Ivan Lacasa i Cartagena
Jaume Aleixandre i Lucas	Angel Lopez i Marco
Pau Alvarez i Lujan	Josep M ^a Lopez i Marco
Alexandre Carbonell i Murcia	Sadurní Lujan i Mari
Jordi Carbonell i Murcia	Hug Martinez i Castera
Alexandre Coll i Devesa	Xisco Navarro i Algaba
Carles Coll i Espinosa	Miquel Perez i Gardel
Vicent Coll i Lopez	Josep Prat i Herrero
Alexandre Comendador i Martinez	Rafel Prats i Marco
Miquel Comes i Fayos	Lluís Ramos i Sanz
Alexandre Cotanda i Ponce	Josep Reinal i Valero
Fran Cotanda i Ponce	Carmel Requena i Marco
Enric Crespo i Gimenez	Gabriel Roig i Coll
Daniel Cruz i Marco	Alexandre Sotoca i Castro
Marc Dura i Martinez	Marc Sunsi i Castera
Oscar Espinosa i Gil	Ramon Vila i Asensio
Rafel Gaspar i Villueldas	Alvar Zamora i Chisvert
Miquel Gil i Peiro	



Matrimonis Fallers

Josep Alcacer i Encarna Oliver	Rubén Corell i Elena Escriva
Josep Aleixandre i Desemparats Oliver	Vicent Cotanda i Sònia Ponce
Jordi Aleixandre i M. Carme Diaz-Toledo	Enric Crespo i Trinitat Estivaliz
Xavier Alvarez i Isabel Lujan	Manel Cruz i Immaculada Marco
Andreu Andres i Maria Peiro	Rafel Desco i Clara Espiago
Joan Barea i Marta Andres	Josep Miquel Dura i Victòria Martinez
Vicent Belenguer i Maria Victòria Fuentes	Josep Escriva i Encarna Leal
Vicent Benlloch i Dolors Checa	Josep Lluís Escriva i Maria Marco
Vicent Cabanes i Consol Miquel	Joan Antoni Espinosa i Sònia Maria Gil
Adolf Cambra i Immaculada Sanz	Joan Espinosa i Carme Aguilar
Ramon Carrion i Carme Torrent	Aleix Fuster i Encarna Garcia
Vicent Coll i Josepa Lopez	Pasqual Garcia i Anna (Aroma) Romero
Joan Carles Coll i Marian Espinosa	Carles Gardel i M. Lluïsa Gomez
Josep Antoni Coll i Carme Devesa	Rafel Gaspar i Neus Villueltas
Joan Batiste Coll i Amèlia Montoya	Miquel Gil i Teresa Peiro
Xesco Comendador i Araceli Martinez	Josep Ramon Gimeno i Omaira Galindo
Xavier Comes i Mercè Fayos	Rafel Gozálvez i Dolors Aguilar
Carles Compte i M. Josep Sanchis	Vicent J. Ibáñez i Maria Dolors Martinez
Sergi Concepcion i Francesca Chisvert	Ferran Iranzo i M. Empar Romero
Josep Manel Contreras i Marisa Gardel	Ramon Jimenez i M. Carme Esteban
Antoni Contreras i Gertrudis Marco	Ignasi Juan i Eva Santafe

Josep Lluís Lacasa i Maribel Cartagena

Amadeu Llorens i Immaculada Cruz

Àngel López i M. Àngels Marco

Rafel Lucas i Joana Abad

Sadurni Lujan i Maria Neus Mari

Lluís Marco i Rosa Hernandez

Joan Marco i Pepa Valles

Josep Marco i Concepció Andres

Josep M. Marco i M. Àngels Badia

Joan Martí i Francesca Ayuste

Francesc Martínez i Rosa Grau

Salvador Martínez i Purificació Torregrosa

Enric Martínez i Araceli Portero

Bru Martínez i Marta Castera

Josep Mateu i Concepció Calero

Josep Lluís Mira i Anna Sirvent

Ismael Molina i Maruja Gimeno

Francesc Peñalver i Carme Martínez

Miquel Pérez i Elena Gardel

Josep Antoni Pérez i Antònia Ten

Jaume Planells i Nùria Ines Murcia

Lluís Plaza i Empar Jorques

Joaquim Prat i M. Eugènia Herrero

Josep Reinal i Betlem Valero

Gonçal Requena i M. Carme Marco

Lluís Roig i Empar Coll

Ismael Romero i Maria Sònia Martí

Daniel Romero i Josepa Cabedo

Vicent Rubió i Concepció Cervera

Ximo Ruix i Xelo Puertes

Kerim Sahara i Sandra Valladolid

Manel Sánchez i M. Àngels Molina

Wenceslau Sánchez i M. Carme López

Raimon Santamaria i M. Carme Armiñana

Ignasi Timon i Nùrja Cabanes

Josep Torrent i M. Àngels Desco

Antoni Valero i Genoveva Marco

Eveli Valladolid i Alicia Tolosa

Ramon Vila i Cristina Asensio

Vicent Villalba i Empar Aparicio



Xiquets de Bolquers



Marina Iranzo i Romero



*Sadurni
Luján
i Marí*



Ramón Vila i Asensi



Martina Álvarez i Luján



Natalia Crespo i Giménez

Bunyoleres



Anita Romero i Sierra
Amelia Montoya i Piqueras
Pilar Espinosa i Ballester

Maruja Gimeno i Molina
Carme Aguilar i Ballester

Col·laboradors

Paelles:

Carme Aguilar i Ballester - Maria Aguilar i Beltran - Pilar Espinosa i Ballester - Maruja Gimeno i Molina - Amelia Montoya i Piqueras - Anita Romero i Sierra

Textos:

Javier Alcoriza - Ruth Bardisa - Maria Comes - Voro Contreras - Manuel S. Jardi - Antonio Lastra - Irene Mateu - Juan Navarro - Pilar Pedraza - Rafa Prats - Pedro Uris

Artiste Fallers:

Enric Garcia i Ibáñez

Flors:

Flors Maria

Orquestres:

Espectacles Excelsior

Loteria:

Administració 13. "Santa Catalina" - Valencia

Maquetació i Impremta:

Grafiques Vernetta

programa de festeigs



DISSABTE, 7 DE FEBRER

8'00h Muntatge del nostre parador

10'00h Esmorzar per als muntadors

DISSABTE, 14 DE FEBRER

20'00h Recollida de les Falleres Majors, acompanyades amb la Xaranga "FESTERS 100 %"

21'30h PRESENTACIO de la nostra Fallera Major Infantil xiqueta MARTA CONTRERAS I GARDEL, President Infantil xiquet ALBERT FUSTER I GARCIA i Fallera Major senyoreta BEGONYA BALAGUER I ANDRÉU a l'Auditori del Centre Socio Cultural de L'Eliana. A l'acabar l'acte de la Presentacio es servirà "xocolata i panous" al nostre casal

DIVENDRES, 20 DE FEBRER

21'30h GALA FALLERA organitzada per la Junta Local Fallera

DISSABTE, 21 DE FEBRER

17'30h Concentració de tota la Comissió al Casal Faller per a assistir a l'acte de la "CRIDA"

18'00h "CRIDA" a la Plaça del País Valencià. Al finalitzar La Crida passacarrer passant per davant de tots els Casals Fallers de la nostra població

21'00h Paelles de confraternitat fallera a la Plaça del País Valencià, organitzades per la Junta Local Fallera. (Cada Falla portarà les paelles i els ferros, plats i coberts. Els ingredients "pollastre, conill, verdura, arròs, oli, pimentó, sal i aigua", així com la llenya correrà a càrrec dels organitzadors)

DIUMENGE, 22 DE FEBRER

- 11'00h Concentració al nostre casal de les comissions masculina i femenina per a iniciar L'ARREPLEGÀ i la entrega del LLIBRET a tots aquells que col.laboren amb les seues aportacions. Este acte estarà amenitzat per la xaranga "FESTERS 100 %"
- 18'00h Concurs de PLAY-BACKS a l'Auditori del Centre Socio Cultural de L'Eliana organitzat per la Junta Local Fallera

DISSABTE, 28 DE FEBRER

- 18'30h Concentració al parador per a formar les diferents comparses que participaran en la Cavalcada
- 19'00h "GRAN CAVALCADA" de carrosses i comparses, amenitzada per unes quantes i de renom bandes de música de la Comarca del Camp de Túria
- 21'30h Sopar al Parador per a tots els Fallers i Falleres, sopar preparat per les nostres bunyoleres
- 23'30h Gran NIT D'ALBAES i CANT D'ESTIL al nostre Parador

DIUMENGE, 1 DE MARÇ

- 12'00h Partit de Futbol entre els xiquets i xiquetes de la Comissió

DISSABTE, 7 DE MARÇ

- 18'00h Maquillatge infantil, tallers als nostres carrers per als xiquets i xiquetes de la Comissió. A continuació berenar per a tots els fallerets, i després gran "FESTA DE LA FARINA"
- 21'30h Sopar al Parador per a tots els fallers i falleres, sopar preparat per les nostres bunyoleres
- 23'30h GRAN FESTA que acompanyarà a la Grandiosa DISCO ROCK.

DIUMENGE, 8 DE MARÇ

18'30h Berenar per a tots els Fallers i Falleres de la comissió oferit per les nostres Falleres Majors i President Infantil i entrega de recompenses

DISSABTE, 14 DE MARÇ NIT DE LA PLANTA

18'30h Començament de la PLANTÀ, primer escamparem la terra, després la Figura Principal, i per anar agarrant força

21'30h Les nostres tradicionals paelles de la "NIT DE LA PLANTÀ" amenitzat per la xaranga "FESTERS 100 %.

DIUMENGE, 15 DE MARÇ

10,00h Parc infantil

14'00h Mascletà oferida per la Falla Antic Molí-les Casetes

17'00h Berenar per als infants i continuara el parc infantil

21'30h Sopar al Parador per a tots els fallers i falleres, sopar preparat per les nostres bunyoleres

22'30h Actuació del GRUP DE DANSES "LES ARRACADES" que pertany a la nostra Falla

23'30h Actuació de Monòlegs protagonitzada per "SIT DOWN MANOLITO", fallers de la nostra comissió.

DILLUNS, 16 DE MARÇ

12'30h Concentració al nostre parador per a començar el pasacarrer

13,00h PASACARRER

14'00h Dispararem la nostra MASCLETÀ a l'Avinguda de les Corts Valencianes

17'00h Berenar per a tots els fallerets i Taller de Grafitti (porta't la teua pintura), contacontes, globotà, i cucanyes

21'30h Sopar al Parador per a tots els fallers i falleres, sopar preparat per les nostres bunyoleres

23'30h Gran nit de ball amenitzada per l'orquestra MODENA

DIMARTS, 17 DE MARÇ

- 10'00h** Parc infantil
- 14'00h** Mascletà oferida per la Falla Verge del Carme
- 17'00h** Berenar per a tots els xiquets i xiquetes de la comissió
- 18,00h** Actuació dels pallassos "Klin-Klan"
- 21'30h** Sopar al Parador per a tots els fallers i falleres, sopar preparat per les nostres bunyoleres
- 23'00h** Gran Nit de Ball amenitzada per l'afamada orquestra ESCANDALO

DIMECRES, 18 DE MARÇ

- 13'00h** PASSACARRER
- 14'00h** Mascletà oferida per la falla El Mercat
- 18'00h** Concentració al casal de la Junta Local Fallera, de les Falleres Majors i Presidents per a recollir la imatge de la Mare de Déu del Carme
- 18'15h** Concentració al nostre Casal Faller de les comissions Infantil i Major per a assistir a l'acte de la OFRENA DE FLORS A LA MARE DE DÉU DEL CARME. Les falleres i falleretes deuran portar mantellina en este acte
- 19'00h** OFRENA
- 21'30h** Sopar al Parador per a tots els fallers i falleres, sopar preparat per les nostres bunyoleres
- 23'00h** Gran Nit de Ball amenitzada per l'afamada orquestra LA BANDA

DIMECRES, 19 DE MARÇ DIA DE SANT JOSEP

- 8'00h** Extraordinària "DESPERTÀ I XOCOLATÀ" DIA DE SANT JOSEP
- 11'30h** Concentració al nostre casal de tota la comissió per a assistir a la SANTA MISSA EN HONOR A SANT JOSEP. En acabar la Missa PASSACARRER

14'30h Mascletà oferida per la falla L'Estació

15'00h DINAR DE SANT JOSEP (Els tiquets es posaran a la venda anticipadament)

21'00h Sopar d'aixella al parador

NIT DE LA CREMÀ

23'00h Després d'un bonic castell de focs d'artifici la nostra Fallereta Major Infantil Marta Contreras i Gardel acompanyada del nostre President Infantil Albert Fuster i Garcia encendrà la traca que li pegarà foc a la nostra Falleta Infantil

23'30h Ball amb l'orquestra SALAMANDRA

00'30h Després del castell de focs d'artifici, la nostra Fallera Major Begonya Balaguer i Andreu acompanyada del nostre President Manel Ricart i Lluna, encendrà la traca que li pegarà foc a la Falla gran.



NOTES

- Els dies 22 de Febrer i 1, 8 i 15 de Març, celebrarem les nostres ja tradicionals PAELLES dels diumenges.
- Avisem que este programa de festeigs pot sofrir variacions. Estes es comunicaran per mig del Tauler d'Anuncis o per l'equip de megafonia de la Falla

RECORDAR-VOS QUE TINGAU PRESENT LES SENYALS DE FOCS

DESITGEM A TOT EL MÓN QUE PASSE UNES BONES FESTES JOSEFINES I FINS L'ANY QUE VE.



*Natàlia,
fallera major 2008*

El meu nom és Natàlia Santamaría i Armiñana, i enguany he tingut l'honor de representar la meua comissió sent la Fallera Major. Pertanc a la Falla Josep Antoni, Puríssima i major des de 2004, any en què ens apuntàrem els meus pares, el meu germà i jo. La decisió de formar part d'esta comissió es va basar en la gent que coneixíem a L'Eliana, i que és fallera de Josep Antoni, ja que vàrem vindre a viure a València amb el canvi del mil·lenni .

Des del moment en què vaig conèixer l'ambient faller des de dins i vaig veure el paper que desenvolupa una fallera major, vaig somiar amb que la comissió m'escollira per a ocupar tan respectat lloc. Però no passà d'això, un somni , fins un mes d'abril.

Recorde com si fora hui el 18 d'abril de 2007. Eixe dia vaig rebre una trucada de telèfon que anava a canviar la meua manera d'entendre les falles. En un primer moment, no m'ho podia creure. Ma mare, a l'altre lloc del telèfon, em deia que m'havien elegit per a ser la Fallera Major per a l'any 2008. En quant vaig començar a ser conscient del que estava succeint, se'm va dibuixar un somriure a la cara que m'acompanyaria tot l'exercici.

I eixe va ser el començament d'una revolució fallera a casa. En quant passà la proclamació, que va ser el 16 de juny, ens afanyàrem a visitar tendes i ací començaren els dilemes. ¿Què difícil es triar una tela, unes manteletes, uns adreços que tindran tant de significat en el meu aixovar faller!

Pel que respecta als meus vestits de fallera, puc dir que sóc una privilegiada, ja que tinc la indumentarista a casa. Ma mare és qui s'ha encarregat de dissenyar i confeccionar tota la meua vestimenta, i l'amor que ha ficat en això es nota.

Per a este any de Fallera Major, férem un vestit del segle XIX, amb un cosset de mànega llarga per als actes religiosos. La tela és una seda en color cava , amb brodats en una ampla gama de colors. Per al cosset elegírem una seda del mateix to que el fons de la tela del vestit, sobre la qual es realitzaren brodats del mateix color. Una vegada acabat el vestit, només quedava una cosa: estrenar-lo.

És difícil elegir un acte que destaque sobre la resta. Des del moment en què els meus pares em digueren que havia sigut elegida fins que la falla es convertí en cendres, hi hagué una successió de bons moments plens de rialles i em tem que alguna que altra llàgrima.

No obstant, hi ha tres moments que queden gravats a foc en la ment d'una fallera durant el seu regnat: la presentació, l'ofrena i la cremà.



Recorde el dia de la meua presentació com una nit molt especial, en què culminaven setmanes de preparatius. Encara m'emociona el recordar l'afecte que vaig rebre durant eixos dies. La meua família vingué expressament des de Cantàbria par a arropar-me aquella nit, i no vaig poder evitar que la veu se'm trencara durant el discurs quan els vaig donar les gràcies per açò.

Eixe fou el tret d'eixida d'unes falles que no oblidaré mai. I si la presentació fou emotiva, què dir de l'ofrena a la Mare de Déu del Carme. No sé si sóc capaç d'agrair a la Comissió el treball que feren preparant el centre de flors tan impressionant que portaren al muscle fins a la Verge. Si he de destacar un moment d'aquella nit és, sens dubte, el començament del carrer Puríssima. Em va deixar sense alè veure'm arropada per tanta gent,. Encara que Manolo, el president, m'havia preparat per a l'ocasió, no podia imaginar-me que fóra una sensació tan intensa. I en arribar a la mare de Déu i entregar el ram, les llàgrimes ja no m'obeïren i no vaig poder deixar d'emocionar-me.



Per suposat que si un plor fou especialment incontrolable va ser el dia de Sant Josep. Este és un dia de sensacions enconrades; per una part el cos et demana que el ritme que s'ha portat durant tantes dies minore, puix el cansament co-

mença a fer mosca. Per altra part, la Cremà suposa la fi d'unes festes inol·lidables, intenses, plenes de moments irrepetibles. La nit ja començà amb nostàlgia i tendresa al veure els meus xiquets, els meus fallerets que m'havien acompanyat i amb els que havíem compartit tantes rialles i jocs, passant per un moment dur però inevitable de prendre foc al seu monument. De la seua falleta guarde un cotxe roig que tingueren a bé regalar-me, i que guarde com a un xicotet tresor. I després va arribar el meu torn. Em vaig ficar el meu vestit de fallera amb un nus a la gola i em vaig disposar a encendre la traca que suposava el punt i final a



les falles del 2008. Abans de que les flames prengueren el monument, dedicat al 50 aniversari de L'Eliana, vaig indultar el meu ninot favorit, una rèplica de la font del parc de la Pinada, que em va enamorar des del dia de la Plantà. Mentres retiràvem la font, els fallers encarregats de col·locar les traques (Dani C., Dani R., Xesco, José Ramon i tots els demés (gràcies pel vostre treball)) anaven preparant el final del meu monument. Ja estava tot preparat. Només quedava prendre foc a la metxa i veure com es convertia en cendra la falla que ens havia congregat a tota la comissió sota el nostre parador.

No obstant, encara que en eixe moment sentia una tristesa immensa, les falles no acaben mai, i eixes cendres eren el començament d'un nou exercici, el de 2009, que per a nosaltres serà diferent, però no menys intens.

En esta nova etapa fallera, intentaré ajudar la meua successora, Begonya, per a que gaudisca del seu regnat tant com ho he fet jo.

El ser fallera Major pot reflectir-se per mitjà d'un conjunt de sensacions, totes elles intenses, que canvien la forma de veure i viure unes festes meravelloses. Tire la vista arrere i vénen a la meua ment les rialles, els plors, l'olor a pólvora i a flors, que sempre m'acompanyaran quan recorde les meues volgudes falles del 2008.



*Empar,
fallera major infantil 2008*

En maig de l'any passat vingueren a ma casa a donar-me una gran sorpresa, jo no sabia res, però era una cosa que desitjava molt.

Eixe dia ma mare em va dir que devia d'anar al metge amb la meua germana, per la qual cosa, m'arreglegaria Conxa (la mare de Maria Mateu) fins que ella arribara.

Quan vaig eixir d'escola , me n'aní a casa de Maria i després ens portaren al McDonalds. Conxa estava esperant que la cridara ma mare per a anar a ma casa i que em donaren la sorpresa. El temps passava i Maria i Conxa ja estaven molt nervioses, ja no sabíem ni de què parlar, fins que va sonar el mòbil. Conxa digué que era ma mare i que ja havien arribat del metge.

Quan apleguí a casa i entràrem al menjador...SORPRESA!, allí estàveu molta gent de la meua falla i em vaig emocionar, jo no sabia el que dir, fins que vingué Manolo, el president, i em va dir ¿tu vols ser la Fallera Major Infantil?, li contestí que sí, ¿i els teus pares volen?. Abans de que ells contestaren jo ja havia dit que sí.

Aleshores em digueren qui anava a ser el President infantil i la Fallera Major i jo em vaig alegrar molt. Eixe dia mai l'oblidaré.

També em va agradar molt quan vàrem quedar per a fer-nos unes fotos per als cartells de falles. Anàrem a l'Albufera i ens quedàrem a dinar allí. Vàrem passar tot el dia i ens férem un muntó de fotos.

La proclamació va ser el dia 16 de juny de 2007. En eixe acte, estava molt nerviosa. Quan veiem les fotos ens riem molt

perquè quan vaig pujar a l'escenari, em vaig agafar de la mà d'Elia i no la vaig soltar fins que baixàrem. Després ficaren la disco mòbil i...a ballar.

Des d'eixe dia el temps ha passat molt ràpid . Primer anàrem a elegir les teles per als vestits, les peinetes, l'adreç, ...eixa part era molt divertida.



Un dia recorde amb molt d'afecte, dos dies abans de la presentació, era tard i per la nit quan cridaren a la meua porta, i entrà Maria amb una flor i sense dir res, tanca-rem la porta i tornaren a cridar així fins a 12 amigues, no em deien res i m'anaven donant una flor fins que formàrem un ram. Les últimes en entrar foren les seues mares i venien amb una caixa envoltada que li la donaren a ma mare. Era una caixa de mocadors, per si m'emocionava. Després em donaren una caixa molt gran. Dins hi havia un àlbum (fet a mà per elles), amb fotos i dedicatòries de cada una d'elles a mi.

S'havien estat reunint per a fer-lo, fins la meua germana Esther hi havia participat i ni jo ni els meus pares ho sabien. I clar, utilitzàrem els mocadors. Fou un regal molt bonic.



El dia en què vaig exposar els vestits de fallera vingué a casa molta gent. Jo estava molt contenta i em portaren uns regals molt bonics. Jo volia ensenyar-los el vestit a tots, i em feia molta il·lusió que la gent vinguera a veure'l. Eixe dia estava molt nerviosa i per la nit no em podia dormir, primer pel que havia passat eixa vesprada i després perquè ¡PER FI SERIA LA PRESENTACIÓ!

Quan arribà el moment vaig escoltar la traca i pensí "ja vénen a arrebregar-me", em tremolava tot i desitjava que tot esquera bé. I sí, va eixir bé, no vaig entropessar, me'n recordí del vers i amés em vaig sentir com a una princesa.

Després d'eixe dia, quasi no et dóna temps a assabentar-te de les coses, perquè totes les setmanes hi havia alguna cosa, Cridà, cavalcades, plantà i falles.

Tots els dies de falles em gitava molt tard i m'alçava molt prompte per a pentinar-nos de fallera a la meua germana i a mi.

L'ofrena també va ser molt bonica, perquè per a mi fou una sorpresa fins el mateix moment de l'ofrena. Quan vaig veure la cistella plena de flors em va agradar moltíssim i, per a mi, va ser la millor ofrena de tota València.

El dia de la ràdio estava molt nerviosa. No sabia què anaven a preguntar-me ni el que jo anava a dir, però les paraules anaven eixint soles i al final no va ser tan difícil.

Tots els dies de falles foren inoblidables, però recorde el 16 de març de matinada, era el dia del meu aniversari. Estàvem en la revetla i de sobte deixaren de cantar i em digueren que pujara a l'escenari. Començaren a cantar-me l'aniversari feliç i quan vaig baixar tots em felicitaren pel meu "cumple" Això fou molt bonic!

El dia més trist va ser la cremà, perquè sabíem que s'acabava tot. Natàlia estigué abraçada a mi tota l'estona fins que la falla es va cremar, i Xavier, el president infantil, també estava trist. Bé, alguna llagrimeta se'ns va escapar.

Per últim vull dir que Manolo ens ajudà molt en tot. Sempre estava pendent dels tres. Quan anàvem a algun acte ens arreglava les coses, ens deia com haviem de col·locar-nos i sempre estava pendent de tot.

Amb Xavier m'ho vaig passar molt bé i, encara que ja érem amics, açò va fer que encara ho fórem més. Ens hem divertit molt junts ¡Tant de bo les falles duraren més temps!

I a Natàlia que ha sigut per a mi com una germana major, sempre ha estat pendent de mi i m'ha donat molt d'afecte, i l'estime moltíssim.

Bé, per això, moltes gràcies a tots els que cregueren que jo podia ser vostra fallera major infantil. Esper haver-ho fet bé. Jo mai ho oblidaré.





Activitats falleres

En acabar l'exercici de l'any 2007, la nova junta directiva es va proposar augmentar les activitats falleres a les ja existents – sopars tots els divendres al casal, sopar d'homens o dones una vegada al mes, berenar per als xiquets, grup de danses “Les arracades”, assaig de balls per a tota la xicalla i joventut de cara a la presentació de les falleres majors – amb la intenció de fer encara més intensa la convivència entre tots els fallers i la d'arribar a considerar “el casal” com la mateixa paraula diu, com a una “casa” on la gent, gran i menuda, es reünix per a treballar i, com no, gaudir el més possible – cal considerar que treballar per a la falla també es gaudir-. Cert és que esta tasca no és fàcil i que no es fa en un sols any, però el que sí podem dir és que els objectius plantejats enguany per a aquest fi s'han complit amb escreix tant si parlem com a nombre d'activitats com si ho fem com a índex de participació en elles.



Bé està que donem a conèixer el que fins ara s'ha fet per si açò anima aquell faller o fallera que enguany ha estat indecís es decidisca a formar part de tot allò que s'organitze al 2009 i d'eixa forma no tindrem enveja de com s'ho han passat de bé tots els que hem participat en les noves activitats del 2008. Activitats com:

PRIMERA MARATÓ DE JOCS DE CARRER I TAULA



Per al dia 13 de setembre es va organitzar la primera maratón de jocs de carrer i taula a les portes del nostre casal.

Des de bon matí es va preparar el carrer a la porta del nostre casal per a aquest esdeveniment. Portàrem la quantitat suficient d'arena per a formar una pista de petanca i vàrem ficar les suficients taules i cadires per a que es pogueren desenvolupar totes les activitats programades.

L'objectiu d'esta activitat – no cal esmentar la convivència i la diversió – era fer una jornada de jocs de carrer i taula des de les nou del matí fins a les nou de la nit . Estos jocs inclouen el de petanca, rummikup, parxís, truc i dominó.



El equip es va formar com cadascú va voler, barrejats –excepte en el de truc - amb gent menuda i gran. Estiguérem jugant fins les 2 de la vesprada , hora en què deixàrem a banda els jocs per a donar pas al dinar i degustar, com en altres ocasions, d'un bon plat de succulent paella que, prèviament, havien estat cuinant les nostres bunyoleres. Després del cafè i els dolcets passàrem dins del casal a fer la digestió mentre jugàvem unes partidetes de bingo.

Després d'açò, es van reprendre de nou els jocs per a finalitzar un poc més tard de l'hora programada. És per això que es va improvisar un sopar i, al finalitzar aquest, es va realitzar l'entrega de premis a aquells i a aquelles que havien quedat en primer i segon lloc, respectivament, en cada modalitat.



Per a ser el primer any que es realitza esta activitat, èxit total de participació i diversió.



Sota el sol de la Toscana

Es coneix con a Síndrome d'Stendhal a una malaltia psicosomàtica que causa un elevat ritme cardíac, vertigen, confusió i inclús al·lucinacions quan l'individu és exposat a una sobredosi de bellesa artística, pintures i obres mestres d'art.



Bé, menys mal que fins a este punt no arribà ningú, però que quasi podem aplegar a entendre este estrany fenomen després d'haver visitat La Toscana, a Itàlia.

El viatge es va fer des del vint-i-dos al trenta d'agost i tenint l'hotel - una antiga fàbrica de tabac restaurada per a

este fi – al mig del camp d'esta meravellosa regió italiana es dedicàrem cada dia a visitar alguns del pobles i ciutats que formen part d'este medieval racó italià.



No anem a descriure tot allò que vàrem visitar perquè la llista seria interminable, tan sols anomenarem els llocs on anàrem i que cada un d'ells té un encant peculiar i una quantitat d'art de tot tipus impossible de veure'l tot encara que haguérem estat allí tot el mes sencer.

El recorregut va incloure les ciutats de Lucca -lloc de naixement de Puccini-, Arezzo –on va néixer Petrarca i on es va rodar part de la pel·lícula “La vida es bella”-, Montepulciano, San Gimignano, Siena – amb la seua plaça en forma de galló de taronja i on es fa una carrera de cavalls cada 16 d'agost -, Pistoia, Prato, Pisa i la incomparable Florencia (sense comentaris) com a remat d'este recorregut tan històric.

Encara que enguany no hem gastat tantes energies com el passat al Camí de Santiago, no ha segut motiu, com podeu comprendre, per a gaudir de la gastronomia autòctona. Pasta, molta pasta, però res a veure a com la preparem ací i, això sí, ben regada amb els afamats vins con el Cianti o el Vernaccia i per a qualsevol hora un bon gelat que, de tanta varietat que hi havia, no sabies quin triar.

La veritat siga dita és que per al relativament poc de temps que hi estiguérem, les coses que es quedaren per veure i el que vàrem gaudir, encara se'ns va fer més curt, però això és motiu més que suficient de tindre una bona raó per a tornar-hi.





Un viatge de “por”

Amb l'autocar ple, sobre tot de xicalla, el dia 17 d'octubre vàrem mamprendre un viatge cap a Portaventura fins al dia 19 per a celebrar allí la festa de Halloween.

A l'hotel van agrupar els xiquets per edats, la qual cosa feu que, ja d'entrada s'ho passaren d'allò més bé.





Dissabte ens va ploure molt, però això amb paraigües i impermeables no va ser impediment per a no començar a gaudir de tot allò que el parc ens oferia. La pluja molestà prou, però això no fou obstacle per a que la diversió de xiquets i majors fóra ‘increïblement terrorífica’, principalment pel l’atracció de la casa encantada anomenada ‘Horror in penitence’ i el passadís del ‘Tren del Dimoni’ i que les impressions foren fortíssimes en ‘Furios Baco’ i ‘Dragón Chan’

La majoria vàrem acabar el dia amb la cavalcada de les deu de la nit , en la qual ‘Halloween’ es feu realitat i més d’un esglai es va donar.

El camí a les habitacions, dins l’hotel, era com un passeig molt agradable pels carrers de L’Elia, salutacions per ací, salutacions per allà...¡Tots érem coneguts!

L’endemà, diumenge, desdejuni i al Parc. Calia aprofitar el dia. Però de la pluja vàrem passar al sol. ¡Quina calor! Els majors esgotats només volíem tranquil·litat i ... aperitiu. Els xiquets, per la seua part, com si els hagueren donat corda, encara en volien més, no varen parar ni un moment fins que arribà l’hora de finalitzar el viatge.



La tornada, per suposat, més pesada que l'anada, però amb bon sabor de boca, contents per haver passat un bon cap de setmana tots junts, majors i xiquets o, el que és el mateix, majors i el futur de la nostra festa.



Trobada de danses valencianes



Amb un públic totalment entregat per a este tipus d'esdeveniments, la finalitat del quals és donar a conèixer la riquesa del nostre folklore i perpetuar les nostres tradicions, es va celebrar el dissabte dia 8 de novembre la sisena Trobada de Danses Valencianes al Centre socio-cultural de la nostra localitat.

L'acte va començar a les huit de la vesprada amb la participació del Grup de Danses de la Falla Gran Via de l'Est, seguit pel Grup de Danses "La Corona" d'Almenara. En últim lloc, i com a organitzadors de l'esdeveniment, ho feu el grup de la nostra falla "Les Arracades".

Hem de dir que el repertori dels tres grups fou d'allò més variat i que va satisfer les expectatives que el públic assistent havia ficat en este acte.

Després de l'actuació dels tres grups es va servir el sopar, les tradicionals coquetes, i a continuació tingué lloc l'actuació de la rondalla d'Alaquàs, la qual va aconseguir crear un ambient de festa fins al punt de fer ballar al públic assistent fins ja entrada la matinada.



Encara que l'any passat no es va celebrar este esdeveniment, podem dir que encara guarda l'interès de la gent, i açò ens anima a continuar amb esta activitat per a altres ocasions, perquè la gent major seguisca gaudint d'allò que tants records li porta i perquè la gent més jove que no conega les nostres tradicions tinga l'oportunitat de fer-ho, i açò, pel que a nosaltres pertany, ens hem compromés a dur a terme, ja que s'ha afegit un grup de xiquets i xiquetes per a aprendre estos balls, per la qual cosa el futur està garantit.



Concurs de Betlems

La Junta Local Fallera ha organitzat enguany, per primera vegada, un concurs de betlems per a que hi participen totes les comissions de la localitat que ho desitgen.



La nostra, per descomptat, que intervé en esta activitat i ací tens un grup de persones – grans i menudes – que s’han ficat mà a l’obra i es reuneixen des de fa unes setmanes per a fer-ne un, el més artesà possible i intentar guanyar – sempre amb l’ànim ben alt – el primer premi. La data per a plantar-lo és per al pont del huit de desembre, (no-saltres el plantarem al nostre casal) després de la qual està previst que passe el jutjat per a valorar-lo. A l’hora de la confecció d’esta llibret està clar que desconeguem el lloc en el que hem quedat, però el que sí està clar és l’esforç i el treball que s’està dedicant a esta tasca, la qual cosa per a la nostra comissió ja és motiu de gran satisfacció.

STUDIO : Falla Josep Antoni

PRODUCTION Carmen Torrent

DIRECTOR José M^a Ramón

CAMERA Depe Mateu

DATE

SCENE

TAKE

2009

UN FILM DE LUIS BUNUEL

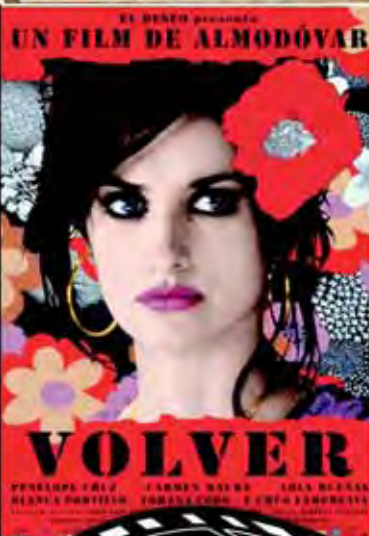
Ese Oscuro Objeto del Deseo



Producción de BUNUEL y BUNUEL y BUNUEL. Dirección de BUNUEL y BUNUEL. Guion de BUNUEL y BUNUEL. Música de BUNUEL y BUNUEL. Montaje de BUNUEL y BUNUEL. Distribución de BUNUEL y BUNUEL. © 1974 BUNUEL y BUNUEL. Todos los derechos reservados.

LA VAQUILLA

un film de Luis G. Berlanga



"...Una película de gran estilo... muestra de su fuerza y diversidad individual... se ve en los primeros planos... una gran obra... se encuentra como la de Kubrick... la que quisiera..."

Whitman News

KUBRICK



LOLITA

JAMES MASON • SHELLEY WINTERS
PETER SELLERS • SUE LYON

Guion de Vladimir Plékhov
basado en su novela "LOLITA"

EL ACONTECIMIENTO CULTURAL DEL OTORO



EL CINEMA

Die Stunde des Wolfs

ALMA
distribución

EL CINEMA

Pròleg	66
El cine ens fa millors <i>de Antonio Lastra</i>	72
Videre Aude <i>de Juan Navarro</i>	82
El cine i la democràcia de la vida <i>de Javier Alcoriza</i>	94
Els anys gloriosos del cineclub a València <i>de Rafael Prats</i>	112
Cine i Memòria: la tristesa del franquisme <i>de Pilar Pedraza</i>	122
Les 3 "B" del cine espanyol : Bardem, Buñuel i Berlanga <i>de Irene Mateu</i>	138
Les pel·lícules que mai existiren: "Viridiana" i "La prima Angélica" <i>de Pedro Uris</i>	160
Del cine de folklòriques a la moguda. Un passeig pel musical "a l'espanyola" <i>de Ruth Bardisa</i>	168
La comèdia sexy celtibèrica <i>de Voro Contreras</i>	178
Almodóvar i la moguda madrilenya <i>de Irene Mateu</i>	186
El curmetratge, un trampolí cap al cine <i>de María Comes</i>	198
Cinema, espectadors i alguna cosa més <i>de Manuel S. Jardí</i>	206



Sempre he preferit el reflex de la vida a la vida mateixa. Si he elegit els llibres i el cinema des de l'edat d'onze o dotze anys, està clar que és perquè preferisc veure la vida a través dels llibres i del cinema.

François Truffaut (*Téléciné*, número 160, 1970)

LA VIDA ÉS CINE O VICEVERSA

La segona accepció de cine que cita la *Real Academia Española de la Lengua* en el seu diccionari és "*técnica, arte e industria de la cinematografía*". La paraula (del francès *cinematographe*, i este del grec *χινεμα*, *-ατοζ*, que significa moviment, i *-γραφο*, que respon al sufix *-grafo* i s'entén com a escriure) respon principalment a la tècnica que consistix en projectar fotogrames de forma ràpida i successiva per a crear la impressió de moviment, mostrant alguna pel·lícula. Però també designa a les sales o teatres en els quals es projecten pel·lícules i, segons els entesos, a un art, el sèptim.

Superant les definicions semàntiques, el cine transcendix de la tècnica i l'art per a convertir-se en un element diari, una part més de la vida. Com a tal, s'ha instal·lat en l'economia, amb importants negocis a Hollywood i Bombay; en la filosofia, a través de l'ensenyança que porta implícita cada film i l'experiència íntima de l'espectador amb la pel·lícula i, com no, en la vida mateixa i el quefer diari. *L'Organización de las Naciones Unidas* (ONU), en un llibre publicat en la dècada dels anys seixanta, va inclús més enllà: "Fa cinquanta anys, cap a 1910 aproximadament, cada un a penes coneixia alguna cosa més que la seua ciutat i no tenia cap altre horitzó, però el cine ens ha convertit a tots, ho vulguem o no, en ciutadans del món". La globalització, en certa mesura, arribà aleshores.

I és que el cine és la vida, o al menys, la representació de la vida en tots els seus matisos: els paisatges, els pobles, els costums i les festes, la vestimenta, la gastronomia o la vida en societat. Moltes pel·lícules, per tant, gràcies a la seua expressivitat o valor simbòlic, constitueixen la crònica d'un país, d'una generació o d'un moviment.

Tot l'anterior, els diferents matisos del sèptim art, s'analitzaran en les pàgines que segueixen a este pròleg, des del cine com a essència a la rendibilitat actual de les pel·lícules. Els textos ací representats, elaborats per dotze autors i autores diferents, pretenen ajudar al lector a formar-se una idea pròpia de què significa el cinema en les nostres vides, el que suposaren determinades pel·lícules en temps passats i el que poden influir gèneres tant de moda ara i tan antics, no obstant, com el curtmetratge.

El compendi d'articles d'este llibre se separa implícitament en tres seccions. La primera d'elles resumix el cine com a experiència viscuda. Així, Antonio Lastra analitza en forma de resposta a Stanley Cavell si el cinema pot fer-nos millors. L'assaig resumix perquè l'autor considera que la pregunta de Cavell "*¿Pot el cine fer-nos millors?*" té una resposta afirmativa. La democratització del saber a través dels films i la capacitat d'este art de contribuir a l'educació i a la intel·ligència d'una cultura exercixen, en este cas, de columna vertebral de la tesi de Lastra.

La filosofia del cinema continua en este llibre a través d'una reflexió sobre l'home de hui en dia. Juan Navarro ens apropa a la percepció actual de la bondat o la maldat de les imatges. "Pensa i sent per tu mateix la imatge", proposa Navarro, en un article en el qual introdueix a l'*homo videns* com a complementari a l'*homo sapiens*.

I de l'experiència íntima a la col·lectiva. La segona part d'este llibre recull l'evolució del cinema més pròxim. El record dels anys gloriosos dels cineclubs que aplegaren a València als anys de la postguerra com – El Sare, l'Universitari, l'Ateneu i El Sipe – comença una sèrie d'articles què, en forma de memòria escrita, narren el cinema espanyol. Des dels seus orígens en 1896 la nostra cinematografia s'ha caracteritzat per ser prolífica. A través de les pel·lícules, molts realitzadors han volgut registrar i expressar amb imaginació, allò que de mode incessant, i sense adonar-nos, anava constituint la nostra pròpia identitat.

Lluny queden les màquines de cine mut que reunien a les places dels pobles o locals habilitats a intrigats i recent nascuts espectadors. Solia ocórrer els diumenges i dies de festa i, encara que la gent no sabia llegir, l'experiència de la imatge no se la volia perdre ningú. Però açò és només el principi, uns inicis experimentals que tingueren el seu esplendor entre els anys vint i trenta.

Els anys posteriors a la Guerra Civil suposen un punt d'inflexió no tant en la tècnica com en la temàtica a desenvolupar en les pel·lícules projectades i produïdes a Espanya. Aleshores *"es debatia en els fòrums de crítica cinematogràfica la necessitat d'un cinema polític com a barrera de contenció front a l'espanyolada o el folklorisme"*¹. Encara que en certa mesura es feu, com explica Pilar Pedraza en el seu article sobre *Cine i memòria*, la tristesa del franquisme, el cine espanyol va viure als anys seixanta una doble vesant. Són uns anys de desconcert en què contrasten *"les imatges hipertrofiades del cinema oficial i els fotogrames de, segons Carlos Fernández Heredero, la dissidència entre el silenci impost i les veus que es revelen"*².

Malgrat la censura imposada pel règim franquista des de que s'instal·la en el poder, varis directors aconseguixen sortejar-la fent amb els seus films un document visual d'allò que succeïa aleshores. El següent escrit, *"Les tres B del cine espanyol"* rendix homenatge a tres directors: Luis Buñuel, José Antonio Bardem i Luis García Berlanga, cineastes que tal com resa l'article *"demostran amb la seua obra que en aquella Espanya també es podien fer bones pel·lícules"*.

No va ocórrer el mateix amb els llargmetratges *Viridiana* i *La prima Angélica*. Ambdós pel·lícules, analitza Pedro Uris en un escrit, foren inexistents als ulls dels espectadors quan acabaren de rodar-se per la pressió de la censura de la moral franquista. Com tampoc ha existit a Espanya el musical pròpiament dit. Malgrat la presència que la música ha tingut en les nostres pel·lícules al llarg de la història del cine patri, amb cançons del folklore espanyol, de Joselito o Marisol a Espanya no es pot considerar que existisca un cine musical. *"Del cine de folklòriques a la moguda"* respon a la pregunta abans efectuada (¿Existix

un cine musical espanyol?) amb una negativa. Per a raonar-ho, Ruth Bardisa proposa un passeig pel “musical a l'espanyola”.

El segon punt d'inflexió que modifica la temàtica de la nostra història cinematogràfica es produeix als anys de la transició; anys en els quals la llibertat, per una part, i el que queda de dictadura, per altra, discuteixen encaridament. La directora de cine, Pilar Miró deia aleshores: “M'he sentit lògicament manipulada amb la impressió de convertir-me en una espècie d'encreuament entre heroi i víctima... Que ningú, ni d'un bàndol ni de l'altre utilitze la pel·lícula [*El Crimen de Cuenca*, 1979] per als seus propis fins. Només l'espectador té dret a criticar-la, a qualificar els seus continguts i a traure conclusions. Que la deixen lliure”³.

Són anys de rebel·lia i una de les vies per a expressar-se és la clara oposició a allò prohibit. Amb la transició aplega el “destape”, un moviment que com s'explica per mitjà de “*La comedia sexy celtibérica*” apart d'ensenyar carns, suposa la consolidació d'un cine comercial a Espanya, malgrat la dubtosa qualitat de les pel·lícules que el representen. No obstant, no es pot entendre el cinema posterior, el de la Moguda Madrilenyia i Pedro Almodóvar com a màxim representant, sense fer menció al cinema de “destape”, aquell en el que les dones ensenyaren el seu cos per a reivindicar, en part, els seus drets.

Tancarem el cinema espanyol en este llibre amb una referència especial al director espanyol més conegut en l'actualitat, Pedro Almodóvar. La seua figura, assaonada als anys de la Moguda amb pel·lícules com “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*” i “*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*”, és analitzada per Irene Mateu. Sorgix aleshores un nou ‘star system’ espanyol, propiciat per un major pressupost per a les pel·lícules, que encara hui perdura.

Es tanca este llibre amb una exposició de dades que resulta preocupant per a la indústria del cine. Menys del 10% dels espectadors en sales de cine nacionals acudiren a veure produccions espanyoles. A més, entre les pel·lícules més vistes en els huit primers mesos de 2008 a Espanya, només es colen dues produccions locals: “*Los crímenes de Oxford*” i “*Mortadelo y Filemón*”.

Ja que les dades que rodegen la indústria del cinema, accentuades en el cas de les sales de cine per l'arribada de les descàrregues d'Internet, no seria un final "Made in Hollywood" per a este pròleg, caldria tancar una amb la idea de que els directors segueixen apostant per la qualitat en el cine que permet, com hem apuntat abans, "ensenyar" mitjançant la imatge. Perquè el cine és vida i així ho sent l'espectador i perquè la vida és cine, ja que en ella ocorre el que després es veurà per altres representat.

No obstant, i utilitzant les paraules del crític, director i actor François Truffaut "no es pot ficar un final pessimista, perquè seria un desastre comercial [...]. Faig finals ambigus , sempre pensant un poc en Chaplin. En la seua idea d'anar per la carretera i creuar-se amb dos policies, és la idea de la llibertat amenaçada. Crec que és la vertadera solució. És necessari un final que incloga els dos. Faig finals ambigus".⁴

Citacions:

- 1.- VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA. *Cine i Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*, 2006
- 2.- CARLOS FERNÁNDEZ HEREDERO. *Cine Español, Las huellas del tiempo*.
- 3.- Pilar Miró citada en JUAN ANTONIO MILLÁN "Pilar Miró directora de cine"
- 4.- *Film Ideal*, números 220-221, 1970.

TOGETHER ...
for the first time!

CLARK
GABLE

and

CLAUDETTE
COLBERT

*"It Happened
One Night"*

WALTER CONNOLLY
ROSCOE KARNs

FROM THE COSMOPOLITAN MAGAZINE STORY
by SAMUEL HOPKINS ADAMS

SCREEN PLAY BY ROBERT RISKIN

FRANK CAPRA
Production

A COLUMBIA PICTURE

EL CINE ENS FA MILLORS

UNA RESPOSTA A STANLEY CAVELL

Autor: ANTONIO LASTRA*

Traducció del castellà: JOSEP M^a RAMON I BELTRAN

Poetry makes nothing happen

W.H. AUDEN

Si, com escrigué Auden “ la poesia no fa res que res succeïska”, ¿per què el cine, com propose en el títol, hauria de fer-nos millors? Òbviament, no tracte de suggerir que el cine siga millor que la poesia o superior a la poesia, en la mesura en que el cine és també, encara que no sols, poesia. (Per descomptat és una tècnica – com la poesia és mètrica – i, a vegades, un mecanisme automàtic de fotografiar la realitat, i una indústria cultural, però també és un pensament deliberat, com la millor poesia, de la que Auden és un poeta representatiu.) Fer-nos millors seria una forma de que alguna cosa succeïra o, al menys, de que alguna cosa ens succeïra, no tant com a espectadors o mentres durara la projecció d’una pel·lícula, sinó després, en el retrobament amb la vida quotidiana que havíem interromput en entrar en la sala de cine (o ficar una pel·lícula a casa i suspendre la nostra incredulitat domèstica). No es tracta, tampoc, d’una qüestió de psicologia convencional, encara que hàgem de donar per descomptat el paper de les passions humanes, de la nostra capacitat per a deixar que les coses se’ns acosten , sinó d’ètica, en el suposat de que l’ètica siga quelcom més que una descripció més o menys sancionadora del que ens succeïx. Si l’ètica consistix en donar un sentit a les emocions humanes, l’ambigüitat de la paraula “*sentit*” ens permet referir-nos tant al sentit (o significat) que tindria que ens férem o fórem millors com a la sensació, o al conjunt de sensacions, que suposadament recolzarien este significat , tant a un món sensible com a un món intel·ligible. Amb la perspectiva de l’ètica de la literatura, Auden sabia que la poesia fa que qualsevol cosa succeïska: a la seua mort, el poeta, convertit

en els seus admiradors, “*ensenya l’home lliure a alabar*” (*teach the free man how to praise*), i, de fet, Auden alabava en el poema del qual he pres prestats els versos, com a admirador i com a home lliure, a un altre poeta, al seu gran mestre William Butler Yeats. La poesia sobreviu, és una forma de succeir, “*a way of happening*”. Tant l’arrel de “*poesia*” com la de “*poetry*” provenen, en efecte, del grec *ποιεω* (poieo), que, entre els molts significats que té podríem traduir per fer, fabricar, construir, produir, causar, ficar - *ποιεω νοημα ενι φρεσιν* – ficar un pensament a l’ànima, per eixample -, inventar, representar, celebrar, engendrar, donar a llum. “*Qui fa millors*” (*βελτιουζ ποιει*, 24 d-e), als jóvens és la pregunta crucial sobre l’educació en l’“*Apologia de Sócrates*” de Platón (cf. 29 e, 30 b). En certa manera, els grecs haurien dit “*tècnica*” (*τεχνη, tékhne*) i els llatins “*art*” (*ars*) – que en ambdós casos, significa obra d’art i també indústria o intriga o astúcia – al que nosaltres considerem, tal vegada amb certa ingenuïtat, poesia o cine. ¿És també el cine una manera de succeir, o una educació, que ens fa millors? ¿Què fica el cine a l’ànima de l’espectador? ¿Com encaixar els “*colps a l’ànima*” als que aludix el filòsof Stanley Cavell a propòsit d’algunes comèdies cinematogràfiques?

En el que seguix, voldria contestar (afirmativament) a la pregunta de si el cine pot fer-nos millors, una pregunta plantejada per Cavell en un llibre recentment traduït a l’espanyol amb este interrogant per títol¹. Mentre el llegia mantenien en un segon pla els versos d’Auden o, si preferim una altra manera de dir-ho (o de que succeïsquen les coses) per comparació amb la tècnica cinematogràfica, els versos d’Auden li donaven a la meua lectura una profunditat de camp apropiada. En un assaig que podria haver-se inclòs perfectament en *El cine / Le cinéma*, Cavell reivindica el dret a l’alabança². ¿Com podríem relacionar el dret a l’alabança que Cavell afirma, a propòsit de les coreografies de Fred Astaire, amb l’ensenyança que el poeta transmet als homens lliures? ¿Forma part el dret a l’alabança del nostre dret a una educació? El dret a l’educació – un dret universal que ens recorda la igualtat entre els ser humans – naix, en qualsevol cas del reconeixement del fet primordial de la nostra ignorància, de la pobresa de nostra experiència en qualsevol dels mons en els quals, successiva

o alternativament, hem de viure. ¿Hauríem aleshores d'aprendre a veure el cine o es tractaria, més bé, de que el cine ens ensenye a veure les coses? ¿Que el cine ens faça millors té com a condició prèvia, com l'ensenyança del poeta, que siguem lliures? ¿Tan lliures com iguals? ¿Lliures de quina necessitat? ¿Lliures de la necessitat educativa? ¿Com hauríem arribat, aleshores, a ser lliures? ¿Podríem ser lliures, qualsevol que fóra el contingut de la llibertat, si no haguérem arribat a ser d'alguna manera millors, no que altres, no millors que els sers humans que no ho són i plantegen amb la seua falta de llibertat una desigualtat intolerable, sinó millors que nosaltres mateixos i poguérem recordar, per tant, el que significa ser pitjors? (Cavell li donarà a eixa millora, a nostra disposició a atendre eixa sèrie de preguntes i tractar de respondre-les, el nom de "*perfeccionisme moral*", una actitud que sovint es malinterpreta com a individualisme o insolidaritat o egoisme quan, en realitat, és una tendència a la responsabilitat o a la conversació o al diàleg entre ser humans iguals i lliures o que aspiren a ser-ho, una conversació o un diàleg en els que la filosofia participa – o respon – quan li se demana opinió, una opinió que voldria convertir en coneixement. La filosofia - diu Cavell – no parla mai en primer lloc.)

La Declaració d'Independència dels Estats Units, a la que després tornarem, afirma que tots els sers humans han sigut creats (¿en el sentit del verb '*poeio*'?) iguals i estan dotats pel seu Creador de certs drets inalienables, entre els quals la Declaració destaca, sense que podem deduir que siguem els únics, el dret a la vida, la llibertat i la busca de la felicitat, '*the pursuit of Happiness*'. Etimològicament, "*Happiness*" compartix l'arrel de "*to happen*". ¿És la felicitat el que el cine fa que succeísca? ¿Equival ser millors a ser feliços? (L'equivalència, per descomptat, és concisa en la paraula aristotèlica per a felicitat, *ευδαιμονια*, '*eudaimonia*'. En la seua "*Poética*", Aristóteles es referix a la catarsi – o purificació – com a l'efecte que les tragèdies causaven a l'ànima, però, com sabem, la part que corresponia a les comèdies s'ha perdut i el que no podem saber és si la purificació era un efecte comú a la tragèdia i a la comèdia o només era propi de la tragèdia.) "*La búsqueda de la felicidad*" és, precisament, el títol del llibre que Cavell va dedicar en 1981 al gènere cinematogràfic de la comèdia d'embolic matrimonial



"Histórias de Filadelfia", George Cukor

dir la subscripció posterior dels postulats de cada un d'estos textos. (En este sentit, que la Constitució no incloguera la veritat evident per si mateixa de que tots els homens han sigut creats iguals i estiguen dotats de certs drets inalienables, entre els que s'encontren la vida, la llibertat i la busca de la felicitat, es correspondria amb l'omissió, en el text constitucional de la paraula "esclavitud": l'eufemisme és, en última instància, inferior a l'evidència.)³ Pla contra pla, per recórrer de nou a les possibilitats estètiques de la càmera, la poesia i la filosofia semblen disputar-se nostra mirada sobre el cine, ja siga que el considerem, com a la poesia, una de les belles arts (el sèptim art, per a dir-ho amb la frase acostumada, un art inconcebible sense la capacitat de reproduir-se tècnicament), o parlem, com Cavell en el primer capítol del seu llibre d'"*El pensamiento del cine*". "No concep – diu Cavell – la possibilitat de seguir parlant

(remarriage comedy). En la primera de les pel·lícules, per ordre cronològic, que Cavell destaca en el gènere, el títol ens indica des del principi que quelcom ha succeït: "*It Happened One Night*" (Sucedió una noche, 1934, de Frank Capra); en altra d'elles, "*The Philadelphia Story*" (Historias de Filadelfia, 1940, de George Cukor), la història transcorre en el lloc on es firmaren la Declarari d'Independència i la Constitució dels Estats Units – en el mateix lloc de la fundació de la democràcia moderna – i en el desenvolupament del seu argument importa menys l'originalitat del que podríem

del meu interés pel cine sense seguir sent fidel a l'impuls de filosofar com jo l'entenc" és a dir, aprendre a pensar i sense recórrer al cine com una forma d'entreteniment o d'evasió per a eludir estos pensaments (*El cine / Le cinéma*, pp 30-31). Si el cine pot fer-nos millors, com m'agradaria afirmar aquí, esta nova condició que adquirim pel fet de que hi haja pel·lícules i les vegem ha de ser èticament semblant a l'ensenyança de l'alabança de la que l'home lliure és capaç.

El cine, com la poesia, fa que alguna cosa succeísca, però ¿en què consistix eixe quelcom, eixa forma de succeir? ¿Què succeïx – com escriu Cavell en el segon capítol del llibre – amb les coses en la pantalla? Assumiré que l'espectador que ix d'una sala de cine és un home que s'ha alliberat d'alguna cosa (de certes aparences o ombres, del fracàs humà al qual al·ludix Auden, de la reticència a contestar a preguntes per a les quals no hi ha resposta immediata ni satisfactòria) i ha adquirit, a canvi, el dret a l'alabança. Com en la imatge original de la caverna platònica que podríem superposar en un muntatge filosòfic a eixa imatge de la sala de cine, l'espectador que ix al carrer – o de nou la seua incredulitat domèstica en apagar el televisor – ha d'acostumar-se a les condicions de l'exterior, a les condicions del món real, quotidià, però havent après que l'alabança és una forma de que succeïsqen (o d'entendre) les coses. Alabar és una forma de conèixer o reconèixer l'existència d'alguna cosa que no podríem alabar si no fóra en si mateixa una imatge o una idea del bé. No podríem alabar les bondats d'una cosa sense agrair-les. L'alabança és una forma d'agraïment. En el poema d'Auden llegim que el poeta arriba '*al fons de la nit*' (*de la caverna, de la sala de cine*) i '*ens persuadix perquè ens alegrem*' (*Still persuade us to rejoice*): "*En la presó dels seus dies* – diu Auden, en una imatge final que es projecta sobre el cine tant com sobre la filosofia – *ensenya l'home a alabar*". El tercer capítol del llibre de Cavell està dedicat a "*Lo que el cine sabe del bien*" (*The Good of Film*). No podríem ser millors si no reflectírem una imatge del bé, si no reflexionàrem sobre la idea del bé.

Com molts exiliats europeus que van trobar asili als Estats Units, Auden no li donà importància al cine. En setembre de 1939 es preguntava què havia fet "*embogir*

a una cultura", en referència a l'esclat de la Segona Guerra Mundial, i és dubtós que incloguera el cine en l'alta cultura europea per embogida que estiguera. Una cultura embogida, per alta que fóra, podria ser una descripció tan precisa com atziaga de cultura europea predemocràtica. El cine, tradicionalment, és un espectacle de masses, però altra forma de dir-ho seria que el cine és l'art de la democràcia. Amb la primera formulació, denigrem un fenomen estètic i polític; amb la segona ennoblím una vessant pedagògica. En 1944 – quan la guerra en Europa havia finalitzat i Auden es trobava '*altogether elsewhere*', en altre lloc completament distint – enviaria una carta a la revista *The Nation* en alabança (*praise*) de les crítiques cinematogràfiques de James Agee, un dels grans mestres, junt a Robert Warshaw, de Cavell. En opinió d'Auden el que Agee deia "*transcendia*" el seu objecte⁴. ¿No era eixa transcendència, al contrari del que Auden pensava, una forma de succeir i, fonamentalment, una ensenyança? Auden reconeixia que li sorprenia veure's a si mateix llegint les crítiques cinematogràfiques d'Agee i esperant durant tota la setmana per a tornar-lo a llegir. Indirectament, Agee li hauria ensenyat Auden a alabar el cine. ¿És el cine, i el que pensem i diem sobre el cine, digne d'alabança? ¿És el cine – no sols parle com a espectador – propi d'homens lliures i iguals? ¿Quin lloc ocupa el cine en una cultura sana? ¿És la democràcia una aspiració a tindre i compartir una cultura sana? ¿Es projecten les imatges cinematogràfiques com brolla la "*font reparadora*" (*healing fountain*) en el poema d'Auden? "*El cine* – diu Cavell – *democratitza el saber*" (*El cine / Le cinéma*, p.41). (En el seu poema a la memòria de Freud, Auden comparà el psicoanàlisi a "*una lliçó de poesia*" i Cavell, en el llarg capítol que li dedica a Freud en "*Ciudades de palabras*", recorda la insistència de Freud en negar que el psicoanàlisi fóra filosofia. En ambdós casos es tracta d'impedir que una psicologia convencional o conformista pugui fer-se càrrec de les aspiracions humanes, sobretot de l'aspiració de la salut d'una vida en comú, d'una cultura sana, d'una democràcia.)

Cavell relaciona *El cine / Le cinéma* amb "*l'alliberament de la meua imaginació, o millor dit, de la meua sensibilitat intel·lectual*" (p.7). Que el cine democratitze el saber i garantisca la salut d'una cultura es correspon amb la peculiar

tendència a la responsabilitat que afavorix l'atenció per mantindre la paraula donada i la paraula escoltada, per a que la conversa entre els sers humans – entre sers humans i lliures – no s'interrompa, una actitud que caracteritza el perfeccionisme moral de Cavell i reflexa el món de les comèdies de cine clàssic americà. Hi ha en el cine una possibilitat d'aprendre a portar una vida perfeccionista en una democràcia (*El cine / Le cinéma*, pp.210,233). Cavell ha plantejat eixa possibilitat en el seu estudi dels gèneres de la comèdia d'embolic matrimonial i del melodrama de la dona desconeguda. En el primer, una parella està a punt de divorciar-se, de manera que l'objectiu del relat cinematogràfic consistix en reunir l'home i la dona per a que tornen a estar de nou junts, per a que tornen a casar-se. Per a Cavell, la validesa o el vincle del matrimoni no depèn de ninguna legitimació social o religiosa, sinó de certa disposició a afirmar “la felicitat del gest inicial” (*El cine / Le cinéma*, p.38). En el segon gènere no és una parella la que descobreix la seua reciprocitat moral, sinó una dona que es troba a si mateixa o esbrina les causes per les que als sers humans els resulta tan difícil adquirir la seua experiència o la llibertat suficient per a imaginar que la frustració dels seus desitjos puga ser superada⁵. El primer gènere inclou pel·lícules com les esmentades “*Sucedió una noche*” i “*Historias de Filadelfia*”, junt a *The Lady Eve* “*Las tres noches de Eva*”, 1941, de Preston Sturges, *Bringing up Baby* “*La fiera de mi niña*”, 1938, de Howard Hawks, *His Girl Friday* “*Luna nueva*”, 1941, de Howard Hawks, *Adam's Rib* “*La costilla de Adán*”, 1949, de George Cukor) i *The Awful Truth* “*La pícara puritana*”, 1937, de Leo McCarey. El segon compren pel·lícules com *Gas Light* “*Luz que agoniza*”, 1944, de George Cukor), *Now Voyager* “*La extraña*



“*Las tres noches de Eva*”, Preston Sturges



"La fiera de mi niña", Howard Hawks



"La costilla de Adán", George Cukor

pasajera", 1942, d'Irving Rapper), *Stella Dallas* (1937), de King Vidor) o *Letter from an Unknown Woman* "Carta de una mujer desconocida", 1948, de Max Ophuls

La pregunta de si el cine pot fer-nos millors es transforma d'una manera més adequada – en la mesura en que totes estes pel·lícules se sobreposen a un rerefons cultural que inclou a Shakespeare i el teatre o a l'aparició, en el món modern, de la filosofia, representada per a Cavell en la figura exemplar de Ralph Waldo Emerson – en la pregunta de si el cine pot contribuir a l'educació i a la intel·ligència d'una cultura – a la que hem anomenat la seua salut, per contraposició a la bogeria de la que inclús una alta cultura, com va descobrir Auden, és susceptible -, a la comprensió, com diu Cavell, que una cultura, té de si mateixa (*El cine / Le cinéma*, p.15). Respondre a esta pregunta exigix respondre primer al que significa tindre una cultura, tant en un sentit personal com col·lectiu, tant en el que es referix a la nostra educació com en el que ha de veure amb la nostra participació democràtica o nostra pertinença a una comunitat. Que el cine haja democratitzat la cultura implica que no nos en adonem de per què el cine – hereu com suggerix Cavell, de novel·les com la de Jane Austen o George Eliot – ha sigut capaç de convertir-se en un fenomen de masses. El perfeccionisme moral de Cavell és una manera de respondre a

la massificació amb la singularitat. El cine ens fa millors a tots – perquè no hi hauria masses sense que tots els sers humans fórem iguals – i a cadascú, perquè no hi hauria espectadors si els sers humans no fórem lliures. El cine, com la poesia, ensenya als homens lliures, però també als homens iguals, a alabar un món vist.

Citacions:

- Antonio Lastra és codirector de La Torre del Virrei, Revista de “*Estudios Culturales*” i autor de “*Ecología de la cultura*” (Katz editores, Buenos Aires, 2008).
- 1 STANLEY CAVELL, *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Traducció al castellà de A. Falcon, Katz editores, Buenos Aires 2008. La traducció està basada en l'edició francesa, *Le cinéma, nous rend-il meilleurs?*, publicada per l'editorial Bayard en 2003. (En l'article està citat com *El cine / Le cinéma. Golpes en el alma* és el capítol cinquè. Encara que els textos originals estan en anglès i han aparegut per separat en altres llibres de l'autor, el llibre té certa factura francesa que li dona una vida pròpia, especialment en el capítol dedicat a Eric Rohmer (que després Cavell inclouria en *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of Moral Life*, Harvard UP, Cambridge. Mass., 2004; *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*, trad. de J. Alcoriza i A. Lastra, Pre-Textos, València 2007) El poema d'Auden del qual he pres les notes és “In Memory of W. B. Yeats (d. Jan. 1939); després em referisc als poemes “September 1, 1939”, In Memory of Sigmund Freud (d.Sep.1939) i entre línies, sense mencionar-los, als últims versos de “New Year Letter (fragment) (January 1, 1940)
- 2 Fred Astaire Asserts the Right to Praise, en *Philosophy the Day After Tomorrow*, Harverd UP, Cambridge, Mass., 2005, pp 61-82. En aquest llibre es recull l'últim assaig publicat en *EL cine/ Le cinéma, “La filosofía pasado mañana”*.
- 3 S. CAVELL, *Pursuits of happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (1981), Harvard UP, Cambridge, Mass., 2004 (*La Búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Trad. de E. Iriarte, Paidós, Barcelona, 1999). Cavell lamentaria que la traducció francesa, *A la recherche du bonheur, perdera amb la seua presència proustiana “la resonància explícitament política”* del títol original. La traducció espanyola posa en singular, com en la Declaració d'Independència (“búsqueda” / “pursuit”), el que cavell fica en plural (“pursuits”) Vegeu *El cine / Le cinéma*, p 174, n.2.
- 4 Vegeu “*A Letter to the Editors of The nation*, en *Agee on Film. Criticism and Comment on the Movies*. Introduction by D. Denby, Modern Library, New York, 2000, pp xix-xx. La influència d'Agee i Warshow sobre Cavell és patent en el seu primer llibre sobre cine, *The World Viewed Reflections on the Ontology of Film* (1971), Enlarged edition, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1979
- 5 S. CAVELL, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama o f The Unknown Woman*, Chicago U:P:1996
- 6 Estic en deute amb els comentaris de Javier Alcoriza, Juan Navarro i David Pérez Chico.

reżyseria
**GIUSEPPE
TORNATORE**



NAJLEPSZY FILM
NIEANGLOJĘZCZNY



MFF CANNES
WIELKA NAGRODA JURY

WIELKIE FILMY - WIELCY REŻYSERZY

CINEMA PARADISO

występują: Philippe Noiret, Salvatore Casico, Jacques Perrin
muzyka: Ennio Morricone

VIDERE AUDE



Autor: JUAN NAVARRO DE SAN PÍO

Traducció del castellà: JOSEP M^a RAMON I BELTRAN

"La vista arriba abans que les paraules. El xiquet mira i veu abans de parlar".

JOHN BERGER, *"Modos de ver"*.

"La formació estètica de l'ull és un punt descuidat en la nostra educació. És irriquant que en l'escola la joventut experimente... només el que es pot llegir, però no l'infinítament molt més immediat, convincent, que es pot veure",

GEORG SIMMEL, *"Pedagogía escolar"*

¿Quantes vegades hem sentit els mestres i professors responsabilitzar (i inclús culpabilitzar) el món de les imatges de la falta d'atenció a la lectura? La desconfiança a les imatges ve de lluny: l'inventor de la filosofia com a gènere literari, Platón, va crear, tal vegada sense adonar-se'n, el primer cinematògraf de la història en una caverna habitada per estranys presoners - espectadors. Però este antic cine d'ombres fou censurat, clausurat metafòricament, per raons ètiques (*les imatges ens allunyen del bé*) i científiques (*les imatges ens distancien de la realitat*).

Estos dos tòpics culturals que desprestigien el valor de la imatge han arribat fins nosaltres. Però en el món actual difícilment podem viure sense imatges. Ens rodegen en este món: la TV, Internet, el cine, el mòbil, etc...tots estos i altres molts (tal vegada futurs) artefactes tecnològics són portadors d'imatges: "Tots ens reflectim d'alguna manera en les nombroses i variades imatges que ens rodegen, ja que formen part de qui som... Som en l'essencial criatures fetes

d'imatges, de representacions"¹ Prosseguint esta reflexió antropològica, el filòsof Giorgio Agambem ha arribat a definir l'home com a l'animal que va al cine.

Si partim de la premissa de que deguem educar per a que l'alumne aprenga a conèixer la realitat en la que viu, no podem ignorar el fet de que les imatges i el món audiovisual són coses cada vegada més importants en les nostres vides. Però, a més, l'educació manca de sentit si no persegueix transformar el món donat, fer-lo distint, transformant-lo des de nostra pròpia perspectiva. En el cine trobem estos dos principis educatius: descobrir el món a través de la mirada. El cine ens ensenya a mirar, és l'art d'emmarcar la mirada, d'elegir un punt de vista entre la infinitat de perspectives possibles:

*"En el cine del que es tracta és de la mirada, de l'educació de la mirada. De precisar-la i ajustar-la, d'ampliar-la i de multiplicar-la, d'inquietar-la. El cine ens obri els ulls, els col·loca a la distància justa i els posa en moviment"*²



"La lengua de las mariposas", de José Luis Cuerda

És un fet indiscutible que en la societat actual els xiquets i els adolescents viuen en un entorn audiovisual que cada vegada està relegant més a la cultura literària a un lloc secundari i prescindible. Com a docents, caben dos respostes davant aquest diagnòstic: potenciar més encara la paraula enfront de la imatge, arraconant i inclús demonitzant la imatge – seguint l'eixample de Plató – com a causa de tots els mals socials i educatius, o buscar un nou règim d'equilibri entre ambdues cultures, tractant d'incorporar el llenguatge audiovi-

sual als continguts i pràctiques docents. En els centres d'ensenyança perviuen ambdues actituds: l'opinió dels qui responsabilitzen al món de la imatge com a causa del fracàs escolar; enfront al quefer educatiu dels qui ja fan ús de les noves tecnologies audiovisuals com a eines docents.

Posant en dubte el dogma postmodern segons el qual el medi és el missatge (McLuhan), però considerant que el medi, en este cas audiovisual, potència la motivació de l'alumnat en els processos d'aprenentatge, cap fer una observació sobre el seu ús en els centres docents: les noves tecnologies (TV, DVD, Internet, etc) són emprades com a mers mitjans de motivació i transmissió de coneixements, Christian Metz deia que *"ensenyar a través de les imatges no és el mateix que l'ensenyança de la imatge"*. Es troba a faltar una ensenyança crítica i orientadora de la imatge, més enllà de consideracions apologètiques o apocalíptiques, que mostre el seu valor epistemològic i ètic. Descobrir que les imatges posseïxen també la seua pròpia lògica, que elles també expressen idees o pensaments: modes d'expressió i creativitat des dels que llegir i interpretar, fer intel·ligible el món, de naturalesa audiovisual, en el que vivim.

Fent ús de la terminologia d'Umberto Eco, podria dir-se que en matèria audiovisual són majoria els *'apocalíptics'* (Virilio, Baudrillard, Sartori, etc) enfront als *'integrats'* (Fernando Savater). Els primers acusen la imatge del nihilisme (pèrdua de valors) i de provocar debilitat i relativitat en el coneixement. Així, per eixample, Giovanni Sartori qualifica d'"*homo videns*" al nou individu que viu cada vegada més interactuant amb l'entorn audiovisual (TV, Internet, videojocs, cine, etc) i la característica essencial del qual és la seua pèrdua de coneixement i la seua capacitat crítica.

"Ens trobem en plena revolució multimèdia. Esta revolució està transformant "l'homo sapiens", producte de la cultura escrita, en un "homo videns" per al qual la paraula ha segut destronada per la imatge".

Em sembla molt afortunada l'expressió de Sartori, "*homo videns*", per a referir-se a este nou model antropològic, però no coincidisc en la càrrega epistemològica i axiològica tan negativa, i platònica que projecta sobre esta categoria:

“La primacia de la imatge, és a dir, del visible sobre l’invisible, porta a un veure sense entendre que ha acabat amb el pensament abstracte, amb les idees clares i distintes”³

No crec que l’*“homo videns”* haja acabat amb l’*“homo sapiens”*, més bé el complementa, atenent a altres facultats sensibles. Idea (*eidós*) en grec significa visió. La mirada no sols estimula el saber, també el potencia. Allí on la Il·lustració va nàixer amb el lema kantià de *‘Sapere aude’* (Atrevix-te a saber), hui, en l’època

de l’*“homo videns”*, podem proclamar *‘Videre aude’* (Atrevix-te a veure) sense prejudicis i sense temors i sobretot, amb autonomia: pensa i sent per tu mateix la imatge.

En el seu assaig *“La verdad de las imágenes”* el cineasta Win Wenders sosté que la mirada és molt més lliure que el pensament:

“El fantàstic de veure és que, a diferència del pensar, no inclou ninguna opinió sobre les coses. Pensar sempre tanca, en cada ocurrència i en el mateix moment, una opinió sobre una

cosa, una persona, una ciutat, un paisatge. La visió no té opinió. En la visió es pot trobar una actitud respecte al món on la relació que s’establisca amb les persones i les coses siga la percepció. El sinònim més bell de “veure” és “percebre”(Wahrnehmen), perquè conté la paraula “verdader” (wahr). És a dir, per a mi la visió inclou la veritat en estat latent, més que el pensament, on et pots perdre molt més, on et pots allunyar del món. Veure és submergir-se en el món, mentres que pensar és sempre distanciar-se. Crec que



Win Wenders

*sóc una persona molt intuïtiva i, per a mi, la visió és la millor forma d'expressar i de que m'impressionen".*⁴

Wenders estableix en este text una sèrie de raons per a afirmar la superioritat de la mirada front al pensament racional. Existix una relació etimològica, a partir de l'alemany, entre veure i veritat. La paraula mateixa de veure, en alemany, conté un moment de veritat: dita veritat no és explícita, no està davant de nosaltres, cal buscar-la. Per això diu que és quelcom que està latent, no es diu lingüísticament sinó que es mostra. Mentres que la visió suposa immediatesa respecte al món, submergir-se en ell, el pensament, pel contrari, ens allunya del món perquè sempre suposa una distància. El concepte o idea, instrument del pensar, es troba més lluny del món que la imatge al ser més abstracte i menys concret. Per tant, Wenders es definix com intuïtiu, busca la veritat des de la visió i desconfia del racionalisme, és a dir, de la capacitat de la raó per a descobrir per si sola la veritat de les coses.

El cine segueix sent un llenguatge artístic molt jove, amb poc més de cent anys d'història. Això ha fet que nostra aproximació al cine siga encara depenent d'altres arts: especialment del teatre i la literatura. La majoria dels espectadors esperen d'una pel·lícula que *els conte una història*. D'ací la proximitat artística entre el cine i la literatura. No obstant, es sol passar per alt els distints que són els gèneres literaris i els gèneres cinematogràfics. ¿Quins són els primers? La novel·la, la poesia, l'assaig, etc ¿I els segons? La comèdia, el drama, la ciència-ficció, el 'western', etc.

En el cas dels gèneres literaris, les distincions tenen a veure amb la forma específica del llenguatge emprat: llenguatge narratiu en el cas de la novel·la, llenguatge expressiu en el cas de la poesia o el llenguatge argumentatiu en el cas de l'assaig. En el cas del cine, els gèneres fan referència als temes tractats però no a la forma cinematogràfica des del que es filma el temes esmentats. La majoria de les pel·lícules que es fan hui en dia són equivalents, en forma literària, a les novel·les realistes. Per això causa tanta estranyesa en l'espectador l'aparició d'una pel·lícula que no recorre a l'esquema narratiu d'una novel·la

realista pròpia del segle XIX. Hi ha pel·lícules minoritàries que posseïxen una vocació política, oblidant o deixant en un lloc secundari l'obligació d'haver de contar una història amb principi, nus i desenllaç. Tal vegada el futur del cine passa per una major experimentació del llenguatge i dels gèneres cinematogràfics. Tal vegada algun dia hi haja alguna cosa més que cine-novel·la: cine-poesia, cine-assaig etc.

De la mateixa manera que els mestres i professors insistixen reiteradament en les tècniques per a realitzar un comentari d'un text escrit, és possible ensenyar estratègies per a "descodificar" les imatges: els distints tipus de pla, els diferents gèneres cinematogràfics, etc. Però eixa sintaxi a penes aconseguix desxifrar el sentit d'una imatge. ¿De quin mode llegim les imatges, a diferència de les paraules? Quan llegim una novel·la, la paraula — per eixample, "platja" — suggerix en el lector un significat, establert pel diccionari, que la imaginació modifica a partir de la descripció detallada que l'autor faça de la mateixa: "La platja estava deserta, el vent bufava amb força...". La imaginació posa en la ment del lector la realitat suggerida puix esta queda absent en la pàgina escrita. En el cine fem l'operació inversa: el que està absent és el sentit (significat), només apareix la realitat (significant), una visió sense comentari ni descripció que l'aclarisca (Per descomptat que el cineasta pot decidir afegir una veu en "off" que expliche el significat del que estem veient o pot, també, fer que un personatge diga alguna cosa per a aclarir el que l'espectador està veient).

Alain Bergala, crític de cine i impulsor d'un projecte educatiu a través del cine en França, suggerix que cal respectar el silenci inicial del xiquet davant del que contempla, no forçar-lo a traduir en paraules i significats el que els seus ulls, perplexos i plens de sorpresa, perceben encara com a inescrutable i fascinant enigma. La pedagogia de la mirada que proposa Bergala planteja la hipòtesi de que el cine no s'ensenya, es troba, s'experimenta:

"L'art és dir d'altra manera, no sempre amb paraules, i no necessàriament segons la lògica racional. El docent que exigix a l'alumne que justifique racionalment i amb paraules totes les seues eleccions de creació juga el seu paper de docent, però s'arrisca a amputar

*l'acte de creació d'una part essencial: la intuïció, el risc assumit en la soledat silenciosa de la decisió, la implicació del subjecte",*⁵

Si el director de cine no està obligat a explicar-nos el que estem veient (d'afegir un comentari a les imatges) tampoc l'espectador té per què explicar-se el que està veient, reconstruint les imatges a partir de significats ocults. Tal vegada hi haja dos tipus d'espectadors: aquells que acudixen al cine amb una mirada de lectors de novel·les i altres la mirada dels quals està més forjada per la poesia. La primera és més analítica i racional: espera que li conten una història que pugui ser explicada, que pugui trobar un sentit o una moralitat fàcilment recognoscible. La segona actitud és més lliure: en lloc de substituir cada imatge vista per un significat pensat, ella és reemplaçada per altra imatge. I comparant l'experiència lectora i cinematogràfica, podria dir-se que quan llegim som cineastes, mentre que quan veiem una pel·lícula ens comportem com lectors de novel·la o de poesia.

Abans d'ensenyar a veure cal alliberar la mirada de la saturació visual circumdant. De la mateixa manera que hi ha una alienació mentre el treballador es troba produint per al capitalista, Debord considerava que en el seu temps d'oci el treballador es convertia també en un *espectador alienat*: quan visita un museu, quan acudix al cine o, simplement, quan passeja per la ciutat. ¿Què significa esta expressió? Debord ho explica així en el següent text:

*"L'alienació de l'espectador a favor de l'objecte contemplat (que és el resultat de la seua pròpia activitat inconscient) s'expressa d'esta manera: quant més accepta reconèixer-se en les imatges dominants de la necessitat, menys compren la seua pròpia experiència i el seu propi desig. L'exterioritat de l'espectacle en relació amb l'home actiu es fa manifesta en el fet de que els seus propis gestos deixen de ser seus, per a convertir-se en els gestos d'altre que els representa per a ell"*⁶.

La paradoxa que expressa esta nova alienació que sorgeix en la societat de l'espectacle és que *quant més es contempla, menys es veu*. Es pot pensar que l'espectador patix una saturació d'imatges (de la televisió, publicitat, etc.) que

fa que cada vegada li siga més difícil discriminar-les des d'un punt de vista estètic (belles / lletges), ètic (bé / mal) o epistemològic (verdaderes / falses). Però eixes imatges que rodegen l'espectador no són neutrals ni arbitràries: com diu Debord són *"imatges dominants de la necessitat"*, açò és, imatges carregades d'ideologia que reflectixen un ideal de vida, treball, felicitat, consum, esforç, etc. per a ser imitades per aquells que les contemplen. Per això, a mesura que l'espectador tracta d'adaptar sa vida als models o paradigmes que emanen de les múltiples imatges que veu, la seua experiència es buida de sentit, es torna confusa, opaca, absurda..., al deixar de ser viscuda com a pròpia. L'experiència devé estranya, irrecognoscible, i el desig sembla ser heterònom (no donat o triat per si mateix, sinó per altres que han decidit per ell). Com deia Ortega, hi ha una "crisi del desig". Per això el cine seguix sent imprescindible: educar la mirada des del cine fa possible llegir i discriminar les distintes imatges que inunden el món: la publicitat, la TV, etc.

No tot és *llegir* i interpretar les imatges, hi ha, a més, quelcom essencial a l'hora d'educar cinematogràficament: prendre consciència del llenguatge visual com a mig d'expressió intel·lectual (una idea o un pensament) i sentimental (una emoció). La pintura, la fotografia i el cine poden ser també formes creatives d'expressar tot allò on la paraula fracassa (bellament, a vegades, com en el cas de la poesia) en el seu intent de dir el que pensem o sentim. ¿Quantes vegades no hem trobat la paraula justa, fidel a la realitat en la que creiem, per a *dir* l'amor o la bellesa? Açò és precisament el que aconseguix el cine: expressar *l'indicible*, allò que escapa als límits del llenguatge parlat o escrit. ***"La visión de lo invisible"*** escrigué Sartre en ***"Las palabras"***. Mostrar sense dir.

De la mateixa manera que la pintura o la fotografia, el cine es rebel·la com una poesia de l'inefable, pensament creador que *'fa visible el que es mostra invisible a la paraula'*. El cine és un llenguatge secret del pensament que, segons Virginia Wolf, descobrix una *"bellesa desconeguda i inesperada"* en el món:

¿Existix, ens preguntem, algun llenguatge secret que sentim i veiem però mai expressem amb paraules, i, si és així, podria fer-se visible als nostres ulls? ¿Existix alguna caracte-

*rística que posseïska el pensament i que puga arribar a ser visible sense necessitat de paraules?*⁷

En el cas del cine, este pot captar, per eixample, el temps no com a idea sinó com a vivència. No definim el temps mitjançant el llenguatge cinematogràfic – ho fem lingüísticament i conceptualment, pel contrari, des de la ciència o des de la filosofia -, però expressem els seus efectes sobre nostres vides. Moltes vegades el temps el sentim com a una llosa pesada que devem arrastrar sense treva: ¡no sabem què fer amb el temps! Apareix l'avorriment, cada instant se'ns fa etern. Açò ho expressa el cine mitjançant un recurs anomenat temps mort, és a dir, temps buit, és a dir, buit d'acció dramàtica, una seqüència en la qual no succeix, aparentment, res, només veiem el protagonista deixant (desitjant) que transcórrega el temps.

Per a amar el cine s'ha de creure en el que s'està veient, és necessari submergir-se en les imatges de llum projectades en l'obscuritat de la sala. El temps i el moviment conferixen una impressió de vida molt intensa a les imatges cinematogràfiques. Vivim com a espectadors en un present perpetu. Com diu Azorín. *"el cine calma l'ànim: entregats al present, ens desentenem de l'obsessió de l'ahir i de les cures del demà"*⁸. L'espectador, just abans d'entrar a la sala de cine, abandona momentàniament sa consciència racional i científica, puix ella li faria recordar l'absència de correspondència entre la realitat i la seua representació artística. Perquè la pantalla de cine mostra, d'un mode paradoxal, la presència d'una absència. Al no trobar una identitat absoluta entre la realitat i la imatge, desapareixeria bruscament l'embuixament artístic del cine. Per això, com diu Siegfried Kracauer, *"jo sóc altre en el cine"*:

"En l'aficionat al cine, el jo, com centre principal de pensaments i decisions, es renuncia al seu poder de control. Açò explica la cridanera diferència que el separa de l'aficionat al teatre... "En el teatre jo sóc sempre jo – va dir una vegada a este autor una sensible dona francesa -, però en el cine em dissolc en totes les coses i els sers". Referint-se a este procés de dissolució, Wallon afeg el següent: "Si el cine produïx el seu efecte, ho fa perquè jo m'identifique a mi mateix amb les seues imatges, però m'oblida en major o menor mesura

*de mi mateix, en favor del que es mostra en la pantalla. Jo no visc la meua vida pròpia, visc en el film que es projecta enfront meu*⁹.

L'espectador és un 'passejant estàtic de la mirada', entregat a la deriva d'una successió de plans i seqüències, silencis i paraules, foses i el·lipsis. La realitat conscient queda ficada entre parèntesi i l'espectador, alliberat, mira en la pantalla onírica els reflexos dels seus desitjos inconscients. Walter Benjamin es va referir també a eixa dimensió inconscient de l'ull cinematogràfic:

*"La naturalesa que parla a la cambra no és la mateixa que la que parla a l'ull. És sobretot distinta perquè en lloc d'un espai que trama l'home amb la seu consciència presenta altre tramutament inconscientment"*¹⁰,

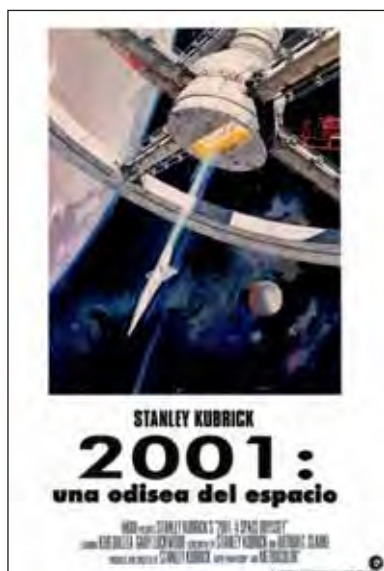
*La participació visual i acústica de l'espectador requereix de sa creença prèvia, una acceptació tàcita en el joc de representacions al qual assistix immòbil des de la seua butaca. Inclús la història més increïble i fantàstica que hàgem vist en el cine, posseïx un grau suficient de versemblança per a mantindre nostra creença en la imatge, al marge de que esta estiga més o menys pròxima a la realitat. La impressió de realitat i de vida ens fa presoners de les imatges. "Un emperador xinès demanà un dia al primer pintor de la seua cort que esborrara la cascada que havia pintat al fresc en la paret del palau perquè el soroll de l'aigua l'impedia dormir."*¹¹

Moltes vegades preferim l'art a la vida no perquè siga més real sinó paradoxalment el trobem més real. Aristóteles deia que la poesia és més universal que la història ja que mentres esta última relata episodis particulars de la vida, la primera busca expressar l'essència humana, més enllà de qualsevol circumstància espacial i temporal.

El cine – deia Stanley Kubrick, a propòsit de *"2001, una odisea del espació"* – és una experiència visual, no verbal". Fuig de la comprensió intel·lectual "i arriba al subconscient de l'espectador d'una manera que és essencialment poètica i filosòfica"¹².

D'ací que el cine siga un art més pròxim a la música i la pintura que al teatre i la literatura. No obstant, en nostre ús educatiu del cine fins ara ha prevalgut un interès instrumental del sèptim art: el seu valor sembla residir en ser un mer suport visual que permet il·lustrar el significat d'una obra literària o filosòfica. Però en molt poques ocasions mirem i ensenym el cine com a un llenguatge autònom capaç de subministrar una visió simbòlica del món.

Citacions:



*"2001 una odisea del espacio",
Stanley Kubrick*

- 1 ALBERTO MANGUEL , *Leer imágenes*, trad.de C.J.Restrepo, Alianza, Madrid, 2002,p.21.
- 2 JORGE LARROSA, 'El rostro enigmático de la infancia' en *Miradas Cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*.ed.de J. Larrosa, I. A. De Castro i J. de Sousa, Miño i Dávila, Buenos Aires, 2007, p.18
- 3 GIOVANNI SARTORI, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, trad.de A. Díaz Soler. Punto de Lectura, Madrid, 2005pp13-14.
- 4 Wim Wnders, 'La verdad de las imágenes', en *El acto de ver*, trad. De H.Piquer Paidós, Barcelona, 2005; p.61.
- 5 ALAIN BERGALA, *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transición del cine dentro y fuera de las aulas*, trad.de N. Aidelman i L.Colell,Laertes, Barcelona, 2007, p.196.
- 6 GUY DEBORD, *La sociedad del espectáculo*.trad. de J.L. Pardo. Valencia. Pre-textos, 2000, p.49
- 7 VIRGINIA WOOLF, 'El cine y la realidad' publicat originalment en *The New Republic*, 4 de agosto de 1929, ara en *Los escritores frente al cine*, trad. de I. Villena, Fundamentos, Madrid, 1997, p.105.
- 8 JOSÉ Mª RUÍZ (AZORÍN), *El cine y el elemento*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000; p.33
- 9 SIEGFRIED KRACAUER, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1989, p206
- 10 WALTER BENJAMIN, 'La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica', en *Discursos interrumpidos I*, trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1982
- 11 REGIS DEBRAY, *Vida y muerte de la imagen. Una historia de la mirada*, trad.de R. Hervás, Paidós, Barcelona,1994, p.13
- 12 STANLEY KUBRICK, ' El cine como iluminación', en *Litoral*, 236 (2003),p.220



EL CINE I LA DEMOCRÀCIA DE LA VIDA

CINC APRECIACIONS

Autor: JAVIER ALCORIZA

Traducció del castellà: JOSEP M^a RAMON I BELTRAN

DISTRACCIÓ

El cine segueix subministrant arguments per a viure. Les persones que conequem ens brinden personatges incomplets de les pel·lícules que voldríem veure. La realitat i la ficció ens miren a través de nosaltres, i assistim, si més no, a sorprenents correspondències. Sens dubte, la vida és la gran mina en la qual tots, escriptors i cineastes, crítics i actors, excaven a la recerca de papers. El museu animat de les pel·lícules trastorna nostres idees sobre l'art i, per consegüent, sobre la pròpia vida. Vivim desajustats, fora de la freqüència en què les grans qüestions es plantegen de manera transcendent i es respon de manera inequívoca. Al nostre voltant tot sembla trivial i confús. Les pel·lícules ens trauen d'eixe error de percepció i ens obliguen a afinar la punteria, com si isquérem de caça. La presa, en aquest cas, és l'expressió més adequada del que ens passa, l'evidència de la nostra imperfecció i l'ànsia de continuar buscant la millor educació. Arriba un moment, tal volta en la vida de tots, en què hem de sentir-nos parlar, ja que som, generalment, massa negligents o indulgents. En aquest moment les paraules i els silencis adquirixen proporcions memorables, encara que siguem de carn i os (pel termini que ens siga donat). Val la pena esperar l'ocasió en què la paraula s'apodera d'un ser humà, val la pena esperar a que es pronuncie en un sentit o en altre i conferisca a la seua conducta el tint de les vertaderes intencions per les quals s'hauria d'haver guiat. La verta-

dera educació podria residir en cultivar el temps com si tots els moments, o la majoria d'ells, hagueren de ser així. Al cap i a la fi, només aspirem a apreciar la qualitat del temps dels pensaments. La resta, per la nostra naturalesa, ens està vedada, però eixa consciència temporal trau de l'experiència el que no sembla un fruit exclusiu d'ella, sinó, per així dir-ho, de l'encreuament d'experiències diverses. En l'instant de la suprema confusió, de cridadissa, d'albir, posem la ma damunt de la taula i fixem la vista en una paraula o frase, com en l'anècdota del soldat romà que va tirar per la borda els pollastres de l'auguri: *"Si no volen parlar, que beguen"*. L'eixample parla per si mateix si sobren les explicacions. El món realment humà, és a dir, el que es torna de sobte habitable i característic, és mut perquè no fa falta dir res més en avant. El valor tanca la boca dels covards i tots entenen que hi ha un canal pel qual discorre el líquid ardent de la dignitat, la sang abrasiva de qui s'ha fet amo de si mateix i controla el menor dels seus gestos. Hem d'esborrar el gratuït de la conducta i, a més,

no és indispensable fer-ho precipitadament. Les coses saben esperar a que ens erigim en els seus propietaris irresistibles i les persones solen concedir pròrrogues fins que la pressió les porta a llançar-nos un ultimàtum, a desafiar l'hedonisme i la lassitud. *"Un verano con Mónica"* d'Ingmar Bergman, i *"Dos amores"* de John Cronwell, contenen aquestes històries de felicitat en les quals els protagonistes, portats pels sentiments que consideren purs i insubornables, es veuen obligats a prendre una decisió sobre el rumb de les seues vides; i és curiós que en ambdós casos siga la maternitat (o la paternitat) el punt d'inflexió en



"Un verano con Monica" de Ingar Bergman

la seua trajectòria. *Harry* abandona amb sa filla en braços a *Mónica*. *Cristina* ix embarassada de casa de la mare de *David*. En ambdós casos hi ha una responsabilitat nova en sa vida, com si la felicitat que han conegut no es poguera mantindre intacta, sinó només disminuir o créixer. L'amor transforma els personatges en persones, els fa apressadament pròxims i forts. No obstant, cada un es veu obligat a parlar a favor de la veritat que ha ocupat un lloc central en la seqüència dels fets. L'escapada bucòlica dels jòvens amants a bord de la llanxa, en la pel·lícula de Bergman, quan el pare d'ell segueix malalt en l'hospital, té l'aspecte d'una evasió del món, d'un èxit a l'hora de fer realitat els somnis. Tot es trunca, no obstant, quan senten fam (d'alguna cosa més que de xampinyons). Buscar menjar fa de *Mónica* una lladre, algú tan indesitjable com el "veí" qui es proposa cremar la seua barca. *Mónica*, a més, ha sigut la protagonista de les pel·lícules que ha vist. Recorden amb una senyal fent l'ullet que fa molt de temps que no han anat al cine. La fam els torna a la realitat, per tant, abans de tornar al món real, al qual *Harry* està disposat a enfrontar-se amb determinació. En el cas de "*Dos amores*", el somni no es trenca en entrar en contacte amb la realitat sinó amb altre somni deleteri, el de la mare que cova una passió incestuosa pels seus fills. "*Dos amores*" admet ser vista com a una pel·lícula valenta sobre l'emancipació de la dona, que reescriu el seu lloc en la llar i analitza – o psicoanalitza – als qui només han viscut tan sols de la felicitat privada. No existix més que una felicitat tan generosa i ambiciosa que desborda qualsevol complex o inhibició. El si d'un llar és la millor escola d'homens i dones, i inclús mare i fill han d'aprendre el seu paper com si exerciren un "ofici". La biologia, per a sorpresa de la mare de *David* i *Robin*, estudia la vida "científicament". L'objectiu de desemmascarar la maternitat egoista el complix la jove esposa i futura mare, alliberada dels prejudicis que esclavitzaven la dona. El director revela progressivament el costat sinistre de la mare acaparadora, ja que en principi només sembla tractar-se d'una mare massa zelosa. Els aparts i les escoltes la mostren com a una formidable actriu (amb una altra senyal fent l'ullet, ara a la interpretació), fins que *Cristina*, amb l'abric posat, la jutja sense vacil·lar. El risc d'estes històries és, de fet, el de condemnar precipitadament *Mónica* o la mare de "*Dos amores*". Pensem en els intervals en què ens sem-

blaven dignes de crèdit : quan *Mónica* era l'encarnació de l'amor redimit de la misèria o la vulgaritat, quan la mare entrava en escena sota la recomanació de *Hester*. Les promeses de felicitat són l'aire més respirable que anem a conèixer; també a l'espectador li ha ocorregut així, i no sempre estarà al costat favorable de les controvèrsies, allí on un personatge com *Harry o Cristina*, conta, sobretot, amb la nostra oberta simpatia. Estes històries ens farien obrir els ulls al que som: assumim compromisos i descartem vel·leïtats; descobrim plaers i ens conformem amb la rutina; construïm l'escena de la felicitat (com fa *Mónica* amb *Harry*) i som capaços d'abandonar-la. La partida, no obstant, no ha acabat, a diferència de la pel·lícula, que podria seguir en la nostra imaginació: a més, guions i plans se succeïxen a diari, hi ha una fotografia que il·lumina les grans esperances o els racons contemplatius. El cine, en poc de temps, ha alterat les nostres revolucions diàries, i la vida, per així dir-ho, torna a prendre'ns el pols. ¿Estem més o menys distrets que quan véiem la pel·lícula?

ELS PENYA-SEGATS BLANCS DE LA POESIA ANGLESA

Llegir, corregir, escriure. Cada un dels verbs suposa una disposició distinta i, no obstant, està subterrània, subcutàniament vinculat amb els altres dos. El crític que portem endins sempre està alerta i s'alça inesperadament en defensa d'un text millor escrit sobre l'estora que la lectura estén al seus peus. Després, com un pobre escriptor, fa el que pot. Ningun tema semblaria prou important per a posar-se a escriure, ja que l'escriptura seguirà ací quan ens n'hàgem anat, i la qüestió d'allò que siga digne o indigne de ser conegut resultarà una presència imponent del món espiritual. Les grans obres que arriben a les nostres mans fortuïtament no semblen, per descomptat, una conseqüència de la fortuna. La literatura ofereix la més viva amonestació al respecte quan l'escriptor parla seriosament de la mort. Així ocorre al passar les pàgines de "*La enciclopedia de los muertos*" de Danilo Kis. Per a conèixer la vida, per a entendre la vida aliena (que és l'única que ens obri els ulls respecte a la pròpia), hem de consultar eixa tènica *Enciclopedia*, la qual conté tot el que conté la vida dels sers humans que no han passat a la història per la seua intervenció en el món. El relat, per descomptat, convida a llegir al revés la resta de les enciclopèdies, com a gegan-

tesques empreses de discriminació per motius que tal volta no siguen els més honorables. El criteri d'organització i redacció dels articles enciclopèdics a l'ús no és la vida mateixa, sinó agents de la vida que han trobat una manera d'influir en altres éssers humans. Una enciclopèdia dels morts, aleshores, es convertix en un instrument eficaç per a gravar el que la vida ha brindat a cada individu, i la suma d'estes gravacions seria l'equació aproximada del que ha representat la humanitat en els seus temors i esperances al llarg dels segles. Seguix en peu, no obstant, la pregunta sobre l'autoritat en la qual es funda l'edició de *"La enciclopedia de los muertos"*. L'autoritat no respon, en efecte, al que podem pensar de la nostra vida, sinó a l'anotació del que hàgem fet amb ella. Però el camí de l'experiència humana és l'invers: pensar i després obrar, així que, en realitat, estem obligats, com a bons lectors, a interpretar degudament el que es diu en estos articles, a traduir les biografies a una llengua que l'ànima conega, a fer una llengua viva de la llengua dels morts. Hi ha un constant i poderós intercanvi entre els plans en els quals transcorre nostra vida quotidiana i, generalment, no estem segurs de que una màxima per a l'acció no resulte inútil quan ens proposem fer qualsevol cosa. Que la vida mana seria una observació més fàcil de fer que d'admetre. L'únic del que podem respondre, la nostra sola propietat en esta constant revolució d'expectatives, és certa idea del més just que és comportar-se de certa manera. Este és el timó de la nau i la seua àncora (dues metàfores, per a avançar o resistir, que complixen una funció). Ni tan sols és fàcil donar una resposta a la pregunta més senzilla, la formulada pel jovenet anglés en *"Las rocas blancas de Dover"* a sa mare quan esta es disposa a abandonar Anglaterra. Fer algunes coses, abans de dir-les, és la reacció més decent que podem tindre, segons es derprén d'esta escena. La pel·lícula de Clarence Brown tracta amb delicadesa



"Las rocas blancas", Clarence Brown

qüestions urgents i inexcusables, com l'amor, la cultura, l'orgull, la guerra, la pietat filial o el valor. Recordem que "*Las rocas blancas*" comença amb el recitat dels versos en front dels penya-segats, i el sobtat enamorament del passatger del personatge de *Irene Dunne*, qui no coneixia altra Anglaterra que la dels llibres i la història apressa. Tota la pel·lícula consisteix en descobrir, contant una història el moviment de flux i reflux que va de les pàgines dels llibres a les habitacions i llocs on viuen les persones reals. El cine té eixa virtut preponderant d'escatimar a altres arts una facultat de representació que ostenta amb tota la seva força. Més enllà d'este punt, la pròpia trama intenta exposar la legitimitat d'una forma de vida civilitzada en què els prejudicis poden ser superats per mitjà de l'educació dels sentiments i en que la tradició només es justifica quan els seus hereus estan moralment a l'altura de les circumstàncies en que han de viure, com *John*, el *baronet*, i el seu fill, *Johnny*. No oblidem tampoc que allò que tracta de subratllar en varies ocasions, l'anhel d'una pau duradora, està subscrit en la imatge per la desfilada dels soldats americans pels carrers de Londres com a senyal de l'aliança sobre la que s'ha de cimentar tota esperança de vida civilitzada. Que en la mateixa pel·lícula es decidira contar la història generacional de dues guerres mundials pot fer-nos reflexionar sobre l'absència de candidesa a pesar dels cànids que són els propòsits dels protagonistes, que governa eixa manera de pensar en les qüestions polítiques. La llengua dels ideals, ens estan dient els personatges implicats en la felicitat d'esta història, exigirà de nosaltres una profunda i irrevocable determinació si la usem per a expressar-nos. El compromís públic dels aristòcrates anglesos deuria estar guiat pels mateixos principis que els aconsellen mantindre les convencions de la seua vida privada, encara que poden semblar circumstancialment hipòcrites o ridícles. La llengua dels ideals no diluïx, sinó que repunta les diferències entre les diverses formes d'interpretar quan ocorre. Així és, així ha de ser si no volem convertir la vida en un simulacre, si no volem caure en la indiferència front a tota creença. Ningun text, ni tan sols este "text cinematogràfic", estarà lliure d'errates, però farem bé, com a correctors que som, en equivocar-nos, si és precís, indicant tan sols els punts cardinals que fan d'esta història un portent

d'emoció i integritat. No podem mirar el món amb resignació, ve a dir-nos *la família Ashwood*, si volem que siga un lloc habitable, ni podem discriminar-lo com a un lloc on només regisquen les condicions de la felicitat privada. En el punt àlgid del dolor de l'esposa, la mare – la puritana escocesa – li retrau que no tinga valor per a sobreposar-se a la pèrdua del seu fill. No és possible donar un pas més enllà de la humanitat i inhumanitat d'este moment, així com tampoc de la comiat de la passejadora, quan reconeix que la seua putativa maternitat queda en avant castigada amb la soledat. Hi ha nocions de deure que desborden l'afflicció també pel bé dels afligits. Tal vegada en la vida hi haja també textos que revisar, com hi ha correctors i lectors i escriptors. Al cap de la història, no podem recordar els versos de Dover sense advertir que la literatura anglesa no és un ornament de la cultura, sinó una armadura de l'esperit, o el seu bastió més sòlid.

AVENTURES

Stevenson sabia bé el que feia al recordar i recomanar les novel·les de Walter Scott. Mai hem llegit (i menys encara a l'estiu) suficients novel·les d'aventures, ni podem estar segurs d'estar fora de perill d'allò que podrien reportar-nos, més enllà de l'excitació i entreteniment que prometen. Més tard, el cine d'aventures s'ha erigit en hereu d'eixa tadicció, i les pel·lícules de Richard Thorpe ens poden oferir en un parell d'hores el delit aproximat de veure traduïda a imatges una bona novel·la històrica i d'aventures, com la de Walter Scott. No és poc recrear especialment l'Europa de mitjan del segle XV on transcorren els fets. L'espectador gaudix al contemplar el quadre de bells castells que evoquen diverses corts i fer-se la il·lusió d'ací cap enllà, d'Escòcia a França, de Borgonya a Lieja, per camins i boscos que mostren un encant que probablement mai tingueren els llocs que ara veiem, bells i expeditos per a que les aventures es succeïsquen a ritme trepidant. Hi ha quelcom turístic o "literari" en la fotografia d'estos paratges, com el trajecte fluvial del grup de "*Quentin Duward*", alguna cosa que tal vegada tan sols el cine pot disputar-li a la imaginació del lector. Però el fonamental és veure com els personatges mateixos, nostre heroi i la heroïna, sobretot, es



"Quintin Duward" Richard Thorpe

gratament persuasius, pel que ens causa desconcert admetre que la "Història" siga un mer accident en el que es referix a l'interés que la "història" desperta. Les convencions podrien ser les d'un altre país, en lloc de ser les d'altra època, i el que més importa és jutjar degudament els caràcters segons el pes que té en ells el seu propi interés o desinterés. En el cas de *"Quintin Duward"*, el que s'anuncia com a una pel·lícula d'aventures resulta ser després una trampa política en la qual l'amor ve a exercir un paper subtil i secundari, ja que sabem, des del començament, que els actes de *Duward* estaran sempre subjectes a la lleialtat que li ha manifestat al seu oncle (qui és el que l'ha tret de la pobresa). Hi ha una persistent reconversió material en l'expressió de tots els sentiments de *Quentin*. Per altra banda, els antagonistes polítics, el duc i el rei, obeïxen a passions polítiques que, des del punt de vista de *Quentin*, no poden ser traïdes,

mouen graciosament per allí, no com a ninots o màscares, sinó com a persones reals extretes paradoxalment de les pàgines d'un llibre. Se subestima la pura alegria que produïx esta sobtada encarnació de la ficció en la pantalla: mai ens acostumarem massa a assistir a eixa transfiguració de la narració que posa a prova, per descomptat, tot el talent cinematogràfic, ja que s'arrisca a no suscitar la magnífica i imparcial representació del passat, tal com pot atrevir-se a fer el consumat novel·lista. Personatges i llocs són, en efecte,

encara que el rei mateix, com advertix el protagonista, s'haja afavorit de la traïció. Este món d'aspecte cavalleresc està canviant profundament, com reconeix *Quentin* al rebre una trabucada en l'esquena. El seu concepte de l'honor és l'únic, puix, junt al seu valor, que el distingeix en esta selva d'ambició que és el càlcul dels poderosos. La seua posició només és ambigua respecte a la comtessa, que només es deixa guiar pel seu instint o amor personal i res sembla saber de la importància que tenen les terres en els plans del rei. És un món en el qual hem de romandre en guàrdia, ja que inclús el rei està disposat a mentir, segons confessa, per a preservar la pau, tan sols pot fiar-se del barber, per ser l'únic home que pot tallar-li el coll. La noblesa de *Quentin*, no obstant, està fora de tot dubte, i este honor (que ha segut "comprat" per son oncle, en certa mesura com el del gitano espia, qui servix al millor postor), serà recompensat al fi pel rei, el qual en altre moment havia decretat la seua mort. Recordem, no obstant, que *Quentin* havia despertat el rei significativament amb el ganivet sota el seu coll i li havia provat així la pròpia fidelitat "política". El rei és, per descomptat, el personatge més complex de *Quentin Duward*, l'únic capaç d'anticipar-se, quasi fins al final, a tots els esdeveniments que es presenten. Confia en els homens que pot comprar i es lamenta irònicament, en cert moment, de la mala sort que ha tingut per confiar en un home honrat com *Quentin*. Traure un home de la pobresa, tal com es declara al principi, és posar a prova el seu caràcter, sempre que els diners no servisquen per a comprar-lo. El gitano espia acaba per ser el simpàtic bufó de la història, i només el rei, 'shakesperianament', sembla fora de perill dels reprotxes dels que es fan mereixedors els nobles que el desafien en diverses circumstàncies. Però la intriga, no ho oblidem, no tindria valor, valga la redundància, sense la valentia de *Quentin*, que es llança a un extraordinari "dol de campanes" en la que resulta l'escena cinematogràficament més sorprenent de la pel·lícula, on el so de les campanes fa volar la imaginació de l'espectador sobre una escala en flames. Així, la valentia de *Quentin* serà la que resolga favorablement la història, ja que, al final, els projectes del rei semblen haver-se esmorronat, perquè s'ha vist obligat a complir la seua paraula i presentar-se indefens en el castell del duc. L'astúcia del rei està fora de tot dubte, així com la valentia de l'escocès *Duward*, i el món on actuen ja no és el de les passions

cavalleresques, sinó en el de les tècniques i raons “modernes”, per damunt de les quals l’amor de la comtessa i *Quentin* sembla la circumstància més feliç. (les encunyacions de la comtessa semblen acabar quan coneix *Quentin*, i la seua naturalitat la fa fugir per dues vegades de les maquinacions masculines). Nostre món, que és hereu d’estes tècniques i raons, ja no pot ser governat només per consideració a l’honor, i a l’amor, encara que corona la història de Scott i Thorpe, no és la passió que desencadena els esdeveniments principals, excepte per atzar. No obstant el missatge de la pel·lícula, d’una manera menys ostensible del que podria semblar, a la vista de com succeix tot (recordem la canonada que destrueix el mur del jardí on passeja bucòlica la comtessa en el senyoriu de Lieja!), no oculta que la conducta honorable té les conseqüències més desitjables per als que la segueixen, encara que provoque la mort, per cert, del gitano espia). L’honor no deu ser esborrat del mapa d’esta història per a que l’astúcia o el cinisme no es convertisquen en l’única força capaç d’incentivar els homens. Hi ha quelcom ridícul, quasi quixotesch, com endevina la comtessa, en el personatge de *Quentin*, encara que ella mateixa haja segut, en les seues esvalotades fugues, encara més quixotesca que el seu heroi. La comèdia es fa visible en diferents punts de la història, i la virtut de Scott i Thorpe estrebaria en que eixe íntimat contrast entre el medieval i el modern no s’apoderara ominosament de ningun caràcter en particular. És el punt final de l’aventura: segueix havent quelcom estranya i seductorament objectiu de la manera en que ens ha segut presentada, com si la impressió de la integritat del món deguera estar fora de perill de l’elucubració dels malvats.

UN ANELL DE LLAUTÓ

¿A on ens portarà escriure com parlariem de les pel·lícules? Totes les converses, com bé apuntava Landor en el seu afany per continuar indefinidament la seua obra, tenen quelcom d’imaginari, paguen el peatge de no ser per complet reals, ja que les paraules semblen recolzar-se en els oïdes com eixos insectes que patinen sobre l’aigua. Reconeixem que el món del cine ha absorbit indefectiblement el cine. Però rescatar les pel·lícules, inclús per altres motius que els de la seua qualitat cinematogràfica, està a l’abast de tot espectador. L’espectador

sap que és un convidat en casa aliena. Este és l'espai de la pantalla, que exigeix un respectuós silenci, una resposta aplaçada a les qüestions més candents: el mal espectador parla a altres de la pel·lícula, la interromp, deixa de veure-la i escoltar-la. El cor de tota experiència (també cinematogràfica), diríem amb Emerson, és la mera humanitat. Con si es tractara d'un prodigi geomètric o volumètric, ens referim a un centre a un punt central que, de sobte, aconseguix el més llunyà dels contorns. La distància que els separa en avant és aquella que hem de creuar guiats pel bon sentit, és a dir, pel coneixement de les simpaties i diferències entre els caràcters o personatges que han intervingut. El cine sol incórrer, sobretot en nostra època, en allò espectacular o estrany, quan, pel contrari, les notes més suggerents i sorprenents sonen molt prop de la nostra casa. Un segon de qualsevol ocasió degudament examinada podria donar lloc, de ser cultivat amb saviesa, a una saga sencera d'aventures físiques i mentals. Però no ens allunyem del nostre compromís, que és veure i jutjar les pel·lícules conforme a la pobre experiència que tenim del món que ens rodeja. Un llar és el lloc més secret i públic de l'univers, i les accions i reaccions d'aquells que l'habiten constitueixen, eventualment, un objecte d'art més preciós que el que alberguen els museus o es subhasta per milions. Fixem-se en Henry Hobson i les seues filles en *"El déspota"*, de David Lean. La cultura i costums angleses estan tan presents en esta pel·lícula que podria ser classificada de pintoresca. La raça anglesa és, en efecte, una raça feliç, *"this happy breed"*, i també un divertit museu de carn i os. *"El déspota"* ens estalvia un



"El Déspota", de David Lean

viatge a Salford, però eixa no és més que una ciutat qualsevol on pot passar el més excitant avatar sentimental, el matrimoni "autoconcertat" de *Maggie*, la filla major de *Hobson* (el títol original és "*La elección – o decisión – de Hobson*", el qual, al final és incapaç de decidir res, i només pot assumir les condicions impostes pel geni conjugal de sa filla. Per descomptat, el títol de nostra versió resulta merescut, ja que ninguna tradició o cultura és capaç de corregir la naturalesa humana, que només admet la seua pròpia esmena. Hi ha, des d'este punt de vista, un repertori prou limitat de caràcters en qualsevol història que ens faja admetre que res humà ens és alié. Només hem d'asseure's a contemplar la següent situació familiar en la qual gaudim del reconeixement d'aspectes que semblen una traducció o eco de la pròpia conducta. La flema britànica no és un senyal de distinció, sinó l'element de resistència en este cas, d'un drama en què les emocions han de ser tractades amb cura, de manera que la comèdia no degeneri en farsa. (El grotesc ha quedat tancat en les visions delirants del senyor *Hobson*, botxí i víctima de l'alcoholisme). El cert és, no obstant, que no sabríem afirmar (ni tal volta siga necessari fer-ho) quina part de la vivacitat i intel·ligència es deu al fet de que els personatges siguen típicament anglesos (puix "típicament anglesos" podrien ser qualitats com la determinació de *Maggie* o els melindres d'*Alice i Vicky*). Acceptem la ficció sense preocupar-nos per això, ja que brinda sobrats motius per a donar per suposat que la iniciativa individual és la corda tensa de l'arc de la busca de la felicitat. La metàfora tal vegada servisca per a il·lustrar la manera en què la filla major del senyor *Hobson* dispara el seu pla conjugal amb (i al principi contra) *Willie Mossop* (l'extraordinàriament cohibit fabricant de botes encarnat per John Mills). El pla de la filla de *Hobson* està perfectament calculat, i, no obstant, no manca de motius tan tendres com voluntariosos. Ací hem de tornar a examinar les idees que teníem sobre la imprevisibilitat de l'amor (no perquè no siga, de fet, imprevisible, tal com ocorre en el cas d'"ell", sinó perquè no sabem dir fins a quin punt és així en el d'"ella"). Però estes són qüestions sobre les quals no val la pena reflexionar massa, ja que el temps, com recorda la filla de *Hobson*, s'encarregarà de solucionar-les. Hi ha un sentit sa de la conveniència en tots els

propòsits que *Maggie Hobson* abraça al llarg de la història, i que siga una dona la que es rebel·la en este ferri nucli patriarcal i contraresta inclús els prejudicis de les seues germanes subratllaria la pregunta de si el discurs feminista pot tindre cabuda en el sagaç plantejament d'un assumpte tan controvertit com el domini despòtic sobre l'òrbita domèstica en la societat humana "més perfecta" que haja existit. En el rerefons d'estes apreciacions, com una nota al peu de les desavinences entre Hobson i les seues filles, es trobaria el text shakespearià que convertiria *El dèspota* en una lectura moderna – i irremediament còmica – d'"*El rey Lear*", on el paper de *Cordelia* queda assumit per la filla qui, en efecte, ha cuidat amb major solitud al teclós pare, amo d'una sabateria que amb la secessió del matrimoni *Mossop* entra en decadència (recordem que les filles menors acudixen a casa de son pare amb la intenció de no quedar privades de la seua part de l'herència, i que el vell *Hobson* embogix, a la seua manera com un ventrut i aburgosat *Lear*). Tots els canvis que hi hauria entre la tragèdia i la comèdia parlen d'un nou món en què, no obstant, la cobdícia i la lleialtat segueixen presents, encara que hi haja un valor que preval per damunt dels demés: el del treball. (*Mossop* pregunta, en una escena estremidora, si no fóra per la permanent tendresa de *Maggie*, què és "*el capital*". Ella, no obstant, seguirà sent la consciència vigilant del secret de l'èxit del negoci que empren junt al seu espòs, que no és, per descomptat, el seu ímpetu per a transformar les coses, sinó un símbol, l'"anell de llautó", el record de la pobresa amb la que fundaren la casa que és el seu taller, on s'encontra el dormitori al que no tenim accés, enfront del que es passeja el sempre atemorit *Mossop*. L'home, en esta lectura d'"*El dèspota*", és creació de la dona, fins el punt de que aquell no sap com ha segut capaç de pronunciar determinades paraules. No obstant, no oblidem que per damunt d'esta pintoresca al·legoria (ella el "trau" de la terra i el posa al mateix nivell dels melindrosos promesos de les seues germanes) es troba el contingut social (la filla de l'amo redimix un dels treballadors explotats per son pare) que complica qualsevol moralitat que estem disposats a extraure. Tal volta David Lean no haja arribat tan lluny, en ningun dels seus espectaculars drames posteriors, en el retrat de les emocions

que mostren al ser humà com el que és en el seu millor moment: un testimoni dels seus escrúpols i un heroi de les seues esperances. Tal volta tinga quelcom que veure amb açò que la llum – i l'ombra – de Dickens siguen presents en les escenes més memorables de les seues pel·lícules.

VALOR

Raonem, però el nostre argument és pobre: per això ens convé, una i altra vegada, escoltar històries. Hem de comprendre, i la vida ens proporciona escasses escenes d'instrucció. La majoria estan als llibres o a les pel·lícules. Creiem que estem fora de perill, que hem arredonit la imatge del món, però el món no vol ser adscrit a imatge alguna, i esta lliçó tardem en aprendre-la. En realitat, abans o després haurem de retractar-nos, perquè l'esperit és l'aprenent de la vida. Arriba tard, com diu Thoreau – de vegades massa tard –, i no està a l'altura del que s'esperava. En silenci veiem que les hores i els dies passen: en algun moment, com afirma Stevenson, ens adonarem de que el temps ha passat, és a dir, que hem segut víctimes, no sols herois, de nostra història. Anticipar-nos a este succés resulta impossible, pel que nostra disposició ha de ser major. La impossibilitat frega la desesperació, però apunta a l'altra vora, que és la de les xicotetes i bones obres. Ens perd l'ambició de ser, de ser plenament, quan devem conformar-nos amb la part que ens toca, no sempre privilegiada. Però el déu a qui s'adora té guardades parcel·les de la seua creació on emprar-nos. Generalment, ens consta admetre l'encàrrec i el seu jornal. Som treballadors peresosos i esquivem l'obligació. Al cap i a la fi, l'obligació, una vegada assumida, va més enllà de l'esforç particular: el seu caràcter convida a consentir en la llei que l'estrablix i anar més enllà de la càrrega que suposa, fins la terra de les oportunitats de l'expressió. Ací parlaria com a un escriptor: prenem la paraula que renova el sentit de l'ús, abans que el de la paraula en si; busquem, com si fóra la felicitat, la confiança que ens fa falta per a eixir de l'estat de sordària i mudesa amb què deambulem. Advertim que el poc que diem podria ser omés i comprendrem la necessitat de forjar la parla, descobrir la gravetat de l'experiència. Els dies es succeïxen a falta de contrastos: estem infectats per una serena influència, fins que oïm que la consciència parla amb nosaltres. Som



"La hora del lobo", I. Bergman



"El Spinoza de la calle Market", de Isaac Bashevis Singer

aguts si reconeguem que no havia deixat de parlar, encara que haviem deixat d'escollar. Algú objectarà que esta noció d'una vida normal seria com viure en la corda fluixa. El pintor de, *"La hora del lobo"* de Bergman, és un malalt, abans que un artista, perquè es pren seriosament els fantasmes de la seua existència: el xiquet que l'acaça, sa amada *Vogler*, etc. En efecte, el de Bergman és el retrat de la malaltia contemporània, l'observació del buit que embolica l'existència quan el ser humà no dóna un pas en davant ni transcedix l'embruixament de la seua obsessió o melancolia. Tal vagada *"La hora del lobo"* siga la moralitat o advertència de la falla que volem oir. Com en *"Persona"*, l'ocultació desenvolupa un paper excessiu en la intimitat d'eixa parella, i l'anàlisi interior, l'autoanàlisi, sembla anar més enllà del llenguatge de l'art (con si Bergman assenyalaria el cine com a última llengua viva per a interpretar la mort d'altres llengües). Viure alerta, no obstant, és traure el cap per la finestra, com fa el metge *Fischelson*, *"El Spinoza de la calle Market"*, d'Isaac Bashevis Singer. ¿No seria

oportú comparar estes dues pel·lícules? També el metge de Singer coneix el sentit de "*La hora del lobo*". La història comença amb els insectes que voles en torn a la flama del seu estudi (el pintor de Bergman deixa que els mistos s'apaguen entre els seus dits, velant en companyia de la seua esposa). Recordem el passatge en què aguaita a l'exterior: "Es quedaria en eixa posició fins que els genolls li tremolaren, '*Oh, és una agradable brisa*' murmuraria, '*realment deliciosa*', i recordaria que, segons *Spinoza*, la moralitat i la felicitat eren idèntiques, i el fet més moral què podia portar a terme un home era gaudir d'algun plaer que no fóra contrari a la raó". És impossible viure conforme a l'*Ètica*, segons hauria d'admetre el doctor a l'observar la marxa de les coses mundanes. L'espectacle de carrer i, més enllà d'ell , la guerra, podrien trastornar al filòsof més equilibrat. El doctor malparla dels jóvens i de la filosofia moderna. Resulta curiós que la seua intenció d'estudiar la complexa obra del "filòsof d'Àmsterdam" i viure segons els seus principis, siga mantinguda amb la mateixa força amb la que altres personatges piadosos de Singer tracten de sobreposar-se al caos que els rodeja. Sembla que l'autor equipara la serietat de la filosofia i el judaisme. En eixa controvèrsia, la religió administra les seues forces en la lluita amb la realitat, mentres que la filosofia sembla desatesa. Aspirar a que els homens visquen conforme a la raó seria l'ideal de la filosofia; instar-los a que complisquen els manaments de la fe, la fi del judaisme. En tot cas, *el doctor Fischelson* ha arribat a un extrem d'abatiment que el fica a la vora de la mort. L'aparició de *Dobbe* en el relat, l'abnegada i feroç dona, és un motiu de sorpresa per a ambdós. "El que més la sorprenia era que, encara que tenia el títol de doctor, no podia expendre receptes. '*Per què no et convertixes en un autèntic doctor?*', li preguntava. '*Sóc un doctor*', responia. '*Però no sóc metge.*' '*¿Quin tipus de doctor?*' '*Un doctor de filosofia.*' Encara que ella no tenia la més mínima idea del que açò significava, sentia que devia ser molt important. '*Mare meua*', diria ella, '*¿d'on has tret eixe cervell?*'". El matrimoni és un episodi inesperat, un sobresalt objectiu per a la vida del doctor, incapaç d'anticipar-se o dominar el seu erotisme. (De nou l'escena eròtica de "*La hora del lobo*", envolta en el malson de transvestisme i metamorfosi dels personatges, amb l'amada que ressuscita amb el contacte

carnal, ens impedit dir res sobre el que realment li ocorria al protagonista.) Que la vida dirà l'última paraula no és la conclusió obvia d'estes històries: cal seguir parlant i escoltant. Les conversacions no deurien interrompre's. (El final de *"La hora del lobo"* és abrupte, quasi grosser.) *"El Spinoza de la calle Market"* acaba així. "Era a finals d'agost, quan hi ha pluja de meteorits. Sí, la divina substància s'estenia i no tenia principi ni fi; era absoluta, indivisible, eterna, sense duració, infinita en els seus atributs... El doctor tancà les seues parpelles i deixà que la brisa refrescara la suor de la seua front i agitara la seua barba. Respirà amb força l'aire de la mitjanit, amb les mans recolzades en l'ampit, i va murmurar: *'Diví Spinoza, perdona'm. He segut un estúpid'*". ¿Estarem preparats per a este últim moviment del nostre ànim, el que confessa l'estretor de mires amb la què hem viscut, la indeguda reserva amb la que hem cregut protegir-nos de les amenaces del món?. L'exterior és potencialment còmic en Singer, l'interior és tràgic. ¿Necessiten consol estos personatges? Tan sols valor: instil·lar-ho seria la més difícil tasca de la filosofia.



ELS ANYS GLORIOSOS DEL CINECLUB A VALÈNCIA

Autor: RAFAEL PRATS RIVELLES (Centre d'estudis locals de l'Eliana)

Traducció del castellà: JOSEP M^a RAMON I BELTRAN

*"El film posa en joc un sistema d'expressió que es dirigeix
rectament a nostra estructura sentimental i que s'allunya,
per este motiu, el treball interpretatiu d'un científisme
lligat únicament a la raó i a la lògica. Això no implica,
de cap manera, que haja de rebutjar-se tot esforç intel·lectual
o reflexiu, sinó que és imprescindible combinar ambdós processos".*

M. COLL, M. SELVA I A. SOLÀ.

("El filme como documento de trabajo escolar"
Cuadernos de Pedagogía, diciembre, 1995)

Aquells que tan sols em coneixen de la meua última etapa professional, únicament m'associen amb el món de les arts plàstiques. No obstant, els meus primers èxits – anomenem-los així sense donar-li més importància – foren en la crítica cinematogràfica dins del programa especialitzat *"Pantalla"* de *Radio Nacional de España en Valencia*, que s'emetia després de la retransmissió del famós *Diario Hablado* de les deu de la nit. Sota la direcció de Manuel Rodríguez Cuevillas, així mateix secretari particular del governador i cap provincial del Moviment de torn, emetíem els comentaris de les pel·lícules estrenades eixe dia. Aleshores el dia de l'estrena solia ser el dilluns i no el divendres com ara.

En eixe programa vaig desenvolupar una secció que vaig titular “Cineclub” que consistia en la presentació d’una pel·lícula cinematogràficament interessant, l’emissió de la seua banda sonora o el diàleg d’alguna de les seues escenes i, per acabar, un comentari final. El programa l’escoltava mitja València. La televisió estava en els seus balbujejos i la FM encara no havia arribat, per la qual cosa, a les deu i mitja de la nit, allò més normal era escoltar l’ *Onda Media* i, en ella només tres emissores: *Radio Valencia*, *La Voz de Levante* i *Radio Nacional*.

A poc que es fóra aficionat al cine, s’escoltava “*Pantalla*”. Els oients m’escrivien moltes cartes, no tantes com a José Manuel Hernández Perpiñá, el responsable de la informació esportiva, però – com jo li deia en pla de broma – sense faltes d’ortografia ni taques d’oli.

Per a una definició adequada

Segons el diccionari de la *Real Academia Española*, en sa vint-i-dosena edició, cineclub, així, tot junt i sense guió, és “*Asociación para la difusión de la cultura cinematogràfica, que organiza la proyección y comentario de determinadas películas*”.



La definició em sembla correcta, ja que respon perfectament a la realitat. Buscant altres opinions, em trobe amb la que apareix en Internet, de *Wikipedia*, la enciclopèdia lliure: *"El concepte modern de cineclub, referix una organització independent ocupada per la projecció, anàlisi i discussió de productes audiovisuals. Els cineclubs tenen un propòsit educatiu, al confrontar nous públics a distints treballs audiovisuals, per mitjà d'una programació metodològicament organitzada. El treball editorial del cineclub reforça sa labor a través de programes de mà, fullets – els 'wikipèdics' utilitzen el terme saxó 'brochures' , - però jo em resistisc a la colonització idiomàtica, sent autosuficients com som – calendaris, fitxes d'informació i inclús assajos que recolzen la significació de les seues exhibicions".*

Més endavant descriu el que deu ser una sessió de cineclub i ho fa amb els termes següents:

"Dos passos importants caracteritzen una sessió de cineclub. Comencen amb una presentació o introducció de la pel·lícula al públic assistent. Finalitzen amb la promoció d'un debat o discussió sobre la pel·lícula, on els assistents, organitzadors i algunes vegades els que han fet el film, intercanvien punts de vista". Afegix que "en l'actualitat, les xarxes de cineclubs s'han consolidat en distints països, en forma de federacions, consells, col·lectius, locals i nacionals".

Com sempre s'ha parlat de cineclub i cinefòrum indistintament, sense que fins a la data se sàpia la diferència entre ambdós vocables, busque en la xarxa i em trobe amb una definició que diu: *"El cine fòrum és una activitat de grup en la que a partir del llenguatge cinematogràfic o el cine i a través d'una dinàmica interactiva o de comunicació entre els seus participants, es pretén arribar al descobriment, la interiorització i la vivència d'unes realitats i actituds latents en el grup o projectades en la societat".* La definició la cita Javier González Martel en *"El cine en el universo de la ética. El cine-fórum.* (Anaya, Madrid, 1996) i està presa de *"Música, canción y pedagogía".* (Edebe, Barcelona, 1980)

El cineclub, una activitat de grup

Mirar una pel·lícula d'entrada és una experiència individual. L'objectiu del cineclub és completar esta existència personal per mitjà del diàleg, estimulants l'expressió de les emocions suscitées i les idees suggerides pel film o filme (aleshores la RAE no havia inventat la castellanització del vocable anglés; posteriorment li afegí una e final per a que els madrilenys no tingueren la dificultat de pronunciar dues consonants seguides). És així com una activitat de característica absolutament individual es convertix en activitat de grup.

Amb el cineclub es persegueix una reflexió crítica sobre les pròpies actituds, valors i creences. El diàleg de grup – diuen els experts i devem d'estar d'acord amb ells – deu ser la via que permeta manifestar i contrastar les respectives postures personals i, d'esta forma, confrontant-les, revisar la seua validesa, descobrir noves perspectives, evidenciar eventuais prejudicis, etc. Es tracta, puix, d'una eina educativa orientada a crear criteri, cosa fonamental en uns temps en què el gregarisme es constituïx en fórmula vital de massa éssers humans.

Seguint amb les indicacions dels estudiosos es deuen recordar varis punts primordials per al bon desenvolupament del cineclub. Tenint en compte el seu aspecte d'activitat de grup, és imprescindible que l'ambient de l'activitat siga relaxat i al mateix temps estimulants, propici a la implicació personal i al desig de comunicar-se i compartir vivències i opinions.

L'observació següent resulta prou forta, si tenim en compte l'escàs rigor amb què en l'actualitat es pretén organitzar activitats d'este tipus. L'observació diu així: *"Els participants han de tindre perfectament assumit prèviament que l'activitat no es programa per a omplir ningun buit, ni com mer passatemps. Han d'acudir amb una actitud positiva, disposats a la reflexió, l'escolta i la participació"*. Ficaes les coses així, el responsable de l'activitat, a més d'haver vist abans la pel·lícula, s'ha d'haver informat de tot allò relacionat amb el film que considere rellevant i útil arribat el moment del diàleg. No cal ni dir-ho que la selecció de la pel·lícula deu ser cuidadosa. Deu fer-se en funció de les característiques del grup.

Malgrat tot açò, deu ser una activitat atractiva. El goig permet traure més profit de qualsevol experiència. I no ha de faltar un evident component cinèfil, és a dir, que l'activitat deu facilitar el descobriment de les característiques i les possibilitats del llenguatge cinematogràfic. Una bona pel·lícula – i açò es pot prendre com a tota una consigna – sempre amplia el *vocabulari cinematogràfic* de l'espectador i l'estimula a interessar-se pel medi.

Per a finalitzar este comentari, porte a col·lació un pensament que, sense renunciar a una valoració emotiva del film, reconeix la importància dels elements intel·lectuals: *“La posta en comú emocional es deu completar amb un anàlisi dels objectius que s'atribuixen a la pel·lícula i dels mitjans utilitzats. Este anàlisi deuria ser doble: des del punt de vista dels valors i des d'un punt de vista estrictament filmic, tal com ja s'ha apuntat anteriorment. De fet, els aspectes racionals i emocionals s'han de complementar mútuament”*. ¡Faltaria més!

Els cineclubs a València

Per aquelles dates, finals dels cinquanta, principis dels seixanta, hi hagué proliferació de cineclubs (aleshores la *Real Academia Española* encara no s'havia pronunciat amb el plural de la paraula *club*, que posteriorment ha segut *clubes*, amb el mal que sona) en tota Espanya. Només a València capital es contava amb varis, encara que sols em referiré a quatre, els que més vaig freqüentar.

Estava el *Cineclub Sare*, que era d'*Acción Católica* i el dirigia Àngel Carrasco, gran cinèfil que fou director de *l'Escola de Periodisme de l'Església*, primer al carrer *Avellanes* i, més tard, al carrer *Comèdies*. Es desenvolupava en el que ara és *l'Església de de San Juan de l'Hospital*, regentada per l'Opus Dei, i entràvem pel carrer del *Miracle*. Tenia un grup de jòvens universitaris assidus que sabia moure amb entusiasme les tertúlies posteriors a les projeccions; entre ells es trobaven Paco Rodríguez, José Vanaclocha, Enrique Pastor, Pepe Aibar, Manolo Mantilla i Julio Guardiola Pla.



"El Criminal", Joseph Losey



"Cenizas y diamantes", Andrezej Vajda



"I Vinti", Michelangelo Antonioni

El Cineclub Universitari tenia la seua seu en els baixos del *Club Universitari*, al carrer *Universitat*. Vaig pertànyer algun temps a la seua directiva. Recorde haver començat a projectar pel·lícules en règim d'importació temporal, un antecedent dels cines d'art i assaig; en la meua memòria ha quedat algun d'eixos títols, com *"Cenizas y diamantes"*. De Andrezej Vajda, (Polònia, 1959) i *"El criminal"*, de Joseph Losey (Gran Bretanya, 1960). Altra de les coses que férem fou un cicle de l'italià Michelangelo Antonioni – *"Cronaca di un amore"* (1950), *"I Vinti"* (1953), *"La Amiche"* (1955) etc.- coincidint amb les seues primeres pel·lícules en sales comercials espanyoles: *"L'Aventura"* (1960), *"La Notte"* (1961) i *"L'Eclisse"* (1962).

El citat cicle d'Antonioni es feu amb col·laboració amb el *Cineclub Ateneo*, que no solia fer presentació ni col·loqui, però que projectava pel·lícules molt interessants i publicava un programa de mà amb gran contingut informatiu.

Finalment citaré el *Cineclub Sipe*. A la *Plaça de Sant Vicent Ferrer*, cantó amb el carrer del *Mar*, hi havia un edifici que utilitzaven els jesuïtes. En el seu saló

d'actes també es portaren a terme sessions de cineclub, encara que no recorde que es feren molts col·loquis. Feien una publicació, anomenada *Sipe*, com el cineclub, que, si mal no recorde, dirigia el pare Sarria.

I la *Turia* nasqué sota el signe d'Aquari

A més dels col·loquis propiciats per les projeccions, solíem reunir-nos un nodrit grup de cinèfils, sobre tot els que assistien a les sessions programades pels cineclubs *Sare* i *Universitari*. D'allí eixiria la *Cartelera Turia*, editada per Miquel Zanit Torres i que, amb els anys passà a ser propietat de l'equip de redacció. El seu primer número va eixir a finals de gener de 1964 i fou tot un reactiu en la societat valenciana, en la qual sols es contava amb la *Cartelera Bayarri*, que desaparegué davant tan forta competència. Amb la *Turia* es buscà el mode d'intervindre culturalment en la societat valenciana i els seus fundadors optaren per una original solució: un medi generalment menyspreat com era una cartellera d'espectacles.

Manolo Vázquez Montalván deixà escrit: *"Exterminadors, cultes, policroms, rojos, verds, enrojolats, els de la 'Cartelera Turia' constitueixen una estranya i reduïda secta que cada setmana*

ens envia la botella del naufrag amb les seues crítiques d'espectadors que trenquen els motles dels missatges obvis". Hui la publicació ha acabat per ser, en bona mesura, portaveu del maig del 68.

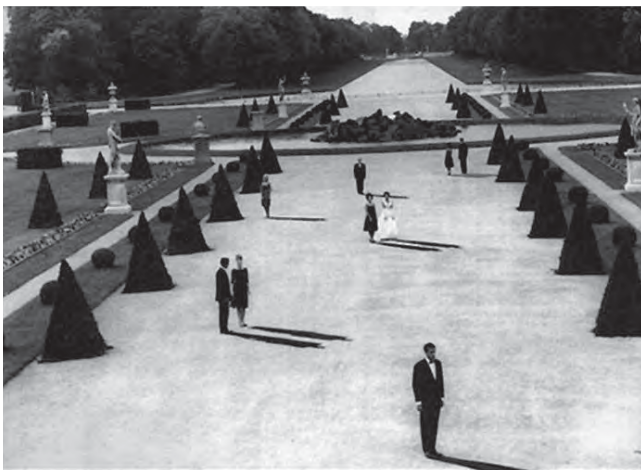


Millor el cineclub rural que l'urbà.

Per aquell temps hi hagué una expansió notòria del cineclub. Recorde haver segut convidat amb freqüència a nombrosos d'ells, escampats pels barris de València i pels pobles del seu entorn, organitzats per societats culturals o pel mateix rector. L'església degué veure amb este medi una possibilitat de guiar les ànimes.

La meua experiència fou molt positiva . una vegada més vaig poder observar la preponderància de determinats "cineclubistes capitalins", les intervencions dels quals solien estar orientades a demostrar davant l'audiència la seua superioritat intel·lectual. L'espectador de poble es manifestava, pel contrari, amb una major humilitat , el que possibilitava col·loquis altament enriquidors.

Si la memòria no em falla, vaig poder veure en sessió de cineclub *"El año pasado en Marienbad"* (França, 1961), ni més ni menys que a Carlet. Per allí devia anar un rector, jove aleshores cridat Ricardo Arnau, cinèfil on els hi haja. A ningú se li va ocórrer patejar la pel·lícula d'Alain Resnais amb guió d'Alain Robbe-Grillet, cosa que sí va succeir al cine *Artis* de València. Este film va contribuir



"El año pasado en Marienbad", de Alain Resnais

decisivament a un canvi de concepte en la tradicional narrativa fílmica. Treball de laboratori que prompte tingué la seua aplicació en la indústria cinematogràfica. En la història del cine existix un abans i un després d'esta pel·lícula.

L'Eliaana també contà amb el seu cineclub, la història del qual està encara per escriure's i dels seus organitzadors ja no en queda quasi ningú.

* * * * *

Com una de les virtuts del fet fílmic és la capacitat de síntesi – cosa que alguns cineastes tenen oblidat des de fa varies dècades en nombroses obres cinematogràfiques-, acabe ja esta evocació dels anys gloriosos del cineclub a València, no sense abans afegir que per a res em sent penedit de les moltes hores que vaig dedicar en la meua joventut a l'activitat "cineclubista" ja que m'enriquiren – i molt – cultural i humanament. Fin. The End, Kònc, Fi...



CINE I MEMÒRIA: LA TRISTESA DEL FRANQUISME

Autora: Pilar Pedraza (Doctora en Història de la Universitat de València)

Traducció del castellà: JOSEP M^a RAMON I BELTRAN

Mai entendrem els problemes del cine espanyol sense comprendre fins quin punt la dictadura franquista va desertitzar la cultura, una part de nostra història ja passada, però que ha gravitat d'una manera nefasta sobre totes les manifestacions de l'art. Anem a fer una ullada en esta ocasió a un cine bo i memorable, que va llanguir en un món hostil però el llegat del qual ens correspon reivindicar o al menys recordar.



"Basilio Martín Patino"



"Juan Antonio Bardem"

En Espanya, l'anomenat "nou cine" dels anys 60 es repartix entre l'anomenada *"Escuela de Barcelona"*, producte d'una *"gauche divine"* molt influïda per la *"nouvelle vague"*, modernista i semblant a l'europea (França i Itàlia), i el cine de la resta de l'estat, concentrat a Madrid, on es trobava el *"Instituto de Estudios y Experiencias Cinematográficas"*, autèntic oasis en l'erm cinematogràfic nacio-

nal. Des dels anys cinquanta, al fil dels canvis en Espanya (turisme, emigració, infiltració del PC en els sindicats, fracassos europeus) havia anat formant-se una dissidència en el cine, alimentada per les anomenades "*Conversaciones de Salamanca*" (1955) organitzades en el cineclub de la SEU de Salamanca pel jove Basilio Martín Patino i Juan Antonio Bardem, qui aconseguiren reunir diversos cineastes joves, molts d'ells d'esquerres, alguns falangistes, altres independents, tots units pel "no" al cine oficial i a l'esquàlid panorama que presentava la cultura espanyola en eixe moment. Fou aleshores quan es feu un diagnòstic del cine espanyol, resumit per Bardem en la famosa fórmula: "*El cine espanyol actual és: políticament ineficaç, socialment fals, intel·lectualment ínfim, estèticament nul i industrialment raquític*". Des del punt de vista de l'acció concreta, començà a produir-se un tipus de cine que es denomina realisme crític, en el que s'enquadren "*Esa pareja feliz*", "*Bienvenido Mr. Marshall*", "*El cochecito*", "*El pisito*". Un cine que tingué molts problemes amb la censura perquè parlava de l'Espanya real i no de les glòries imperials.

Als anys seixanta, alguns directors provenint de l'ambient de la dissidència conegueren i compartiren les premisses del cinema d'assaig, i van enriquir la cinematografia espanyola aportant un aire distint i un discurs que, si bé es va produir en l'ambient enrairat de la censura i les contradiccions del règim, profunditzava en els mals públics i privats. Entre ells cal citar a Basilio Martín Patino, Vicente Aranda, Pere Portabella, Jorge Grau, Joaquín Jordá, Francisco Regueiro, Antonio Eceiza, Carlos Saura i Julio Diamante, entre altres. Des del punt de vista de la memòria autobiogràfica generacional, les pel·lícules més interessants d'estos anys són "*Nueve cartas a Berta*", (1965) de Patino, "*El buen amor*", de Regueiro (1963), "*Nunca pasa nada*" (1963) de Bardem i "*Tiempo de amor*" (1964) de Julio Diamante. En elles no es parla directament de política, sinó de la vida, de la tristesa, de la repressió i de la claudicació, des d'un punt de vista crític, mostrant les costures del descontent dels mateixos addictes al règim, ja desenganyats i fracassats, i el profund malestar d'una joventut descoratjada abans de començar a lluitar per la vida, com "els joves aïrats" anglesos però amb un motiu molt més contundent que la crisi de valors dels anys

cinquanta: el pes insuportable d'una dictadura que no sols havia corromput la política, sinó que estava minant la vida personal de distintes generacions. Els films esmentats pertanyen a la mateixa època i són expressió del mateix sentiment: una tristesa general i profunda, i una repressió interioritzada, com només cap en una dictadura feixista i nacional catòlica, que afecta al mateix temps a l'esfera política, ideològica, religiosa i sexual.

Estes pel·lícules germanes transcorren en ambients provincians, d'altiplà. La de Bardem, en un lloc imaginari anomenat *Medina del Zarzal* (Aranda del Duero), nom ben expressiu del que allí es podia trobar: retard i una vegetació social espinosa, composta per hirsuts i adustos llauradors, senyorets beats (sobretot elles) i puters caçadors del no-res, perquè res hi ha per a caçar, i quan de veritat es fica a tir el que ells mateixos poden considerar una gran peça, no són capaços ni d'empunyar l'arma. Medina està travessada per la carretera amb un traçat que fa que contínuament invadisquen el pla grans camions, de manera que ni tan sols hi ha la tranquil·litat que es pot esperar d'una ciutat provinciana. Del tràfec mundà de les mercaderies només els apleguen els sorolls i el perill d'esclafament. El "*Bar Moderno*" no fa molt d'honor al seu nom. De les seues parets pengen cartells contra el ball, que pervertix la joventut. Però serà el lloc més freqüentat per *Jacquie*, la xicota francesa (Corinne Marchand) a qui un atac d'apendicitis deixa aparcada en Medina com a una extraterrestre, i així és mirada i vista pels paisans.

Esta jove forma part d'una companyia de varietats que es dirigix en autobús a Santander. L'apoderat la deixa en l'hospital de *Medina del Zarzal* a cura d'un metge, interpretat esplèndidament per Antonio Casas. Este és un falangista de 51 anys que se sent vell, frustrat i insatisfet. Bardem, no obstant, no carrega les seues tintes en la seua vessant política, sinó en la humana, perquè el que li interessa ressaltar és que el règim ho ha arrasat tot, el propi i l'alié i és incapaç de satisfer ningú, ni tan sols els seus. Eixa és la gran tristesa de la pel·lícula i el senyal acerb i clarivalent del director.

Quan s'ha trobat millor, la jove ha visitat el poble sola, com a una turista. Però el monument ha segut ella, i tots els ulls han estat clavats en ella amb curiositat, amb fam no sols de sexe sinó de novetat, d'altres coses. Ha vist la fira del ramat. Un pla de burros que miren cap a un lloc, cap a un contracamp que la conté a ella en "off". Després, els imponents monuments d'un passat ric i enigmàtic, l'han mirat també i l'han esclafat amb la seua anacrònica prepotència. Un home de l'edat del metge, però del poble i d'esquerres, també li ha endossat un xicotet monòleg en la barra d'un bar, després de donar-li foc, quan ella li pregunta si li va agradar França al veure que parla bé el francès:

"Passàrem pel Pirineus. I després els camps de concentració, amb els senegalesos custodiant-nos. Després, la resistència. Als murs vaig escriure: mora Laval. Però vosté no sap qui era Laval. Vosté aleshores no havia nascut".

Ella no entén, és massa jove. Sa joventut, sa novetat, sa innocència, no només són percebudes i desitjades pels altres personatges de la pel·lícula, sinó també per l'espectador. És una xicota alta, rossa, sempre vestida de clar, de vegades amb pantalons, que llavors a Castella eren pedra d'escàndol quan els portaven les dones.

Riallera. oberta, no té por d'expressar els seus sentiments ni tan sols quan està al més alt del castell, des d'on el paisatge li sembla "*beau mais sinistre*". Este edifici rocós, enorme, sobre el que està descarregant una tronada, fa menuda la grandària de la xicota i del seu acompanyant – el més afí del poble: el professor de francès de l'institut-, però no sa vitalitat ni tendresa.

Les altres dones, en canvi, les provincianes, amb els seus llargs abrics i els vels al cap, entregades a una religiositat formal i fetitxista, al xafardeig i a un espionatge mutu que té molt d'inquisitorial i de delació, estan mortes. Per a si mateixes i per als hòmens. La vida que se les ha imposada i que han adoptat d'un mode còmplice les ha secat tant com a ells. Ja no es poden veure uns als altres, i el que en ells s'expressa mitjançant una aspror pròxima a la violència, en elles és, en el millor dels casos, algun patètic enamoriscament platònic d'adolescent amb el professor particular del fill.

El professor, interpretat per Jean Pierre Cassel, al menys ha estudiat, és poeta, es relaciona amb Vicente Aleixandre i dóna classes de francès. És l'única persona a qui la xica francesa aprecia profundament, perquè és el seu igual, un company amb el que pot divertir-se amb afecte i sense compromís. A l'acomiar-se d'ell per a seguir la seua gira, l'ànima a deixar el poble. Les dones no volen que es podrisca en ell: també l'esposa del metge li aconsella que se'n vaja. Ella, per la seua part – interpretada per Julia Gutiérrez Caba -, està a punt de donar un pas decisiu: deixar el seu marit, separar-se. Però això no és possible, i Bardem al final del film ho expressa i ho analitza eficaçment. Mentre el metge està mirant amb amargura l'autobús de les xiques, s'acosta per darrere de sa muller i tornen junts a casa. El jove professor els veu passar des de l'interior de l'estanc. Junts caminen responent en pla mitjà a les bones nits que els donen molts dels seus conveïns. La càmera s'eleva amb grua i quan ells ixen del camp dos camions avancen en diagonal l'un cap l'altre. Fi. La crítica crida esta pel·lícula "*Calle Menor*", fent un improcident joc de paraules amb "*Calle Mayor*".

*** **

Francisco Regueiro (Valladolid, 1934) és un dels més importants creadors del nou cine espanyol i dels més fecunds des del punt de vista de la invenció d'imatges, segurament a causa del seu coneixement de la pintura. Coneix bé els pintors espanyols durs i aborronadors com Gutiérrez Solana, la qual cosa es nota en el cine, i és un hereu del surrealisme. Si haguérem de quedar-nos amb una sola de les seues pel·lícules, triariem, sens dubte, "*El buen amor*" (1963), de la qual és director i guionista com en totes les seues, encara que de ve-



"*El Buen amor*", de Francisco Regueiro



"Las Bodas de Blanca", de Francisco Regueiro

gades haja col·laborat amb Ángel Fernández Santos (*"Las bodas de Blanca", "Padre nuestro", "Diario de invierno" i "Madre Gilda"*). *"El buen amor"*, títol del qual està pres d' *"El Arcipreste de Hita"*, és d'una modernitat enlluernadora en quant a la seua factura, caracteritzada per llargs *"travellings"* laterals, diàlegs de personatges vistos en últim terme en arquitectures buides, diàlegs no teatrals, entretallats, com volent tindre un sabor realista que no tenen, llargs silencis, aparent seguiment dels personatges que vagen a l'atzar per la ciutat laberíntica. La pel·lícula conta una escapada sense objecte — encara que l'objecte és sempre objecte de desig — ni conseqüències d'una parella de jòvens estudiants de Madrid a Toledo per a passar un dia d'hivern. Toledo sempre està ací, per als feixistes, per als surrealistes, per als turistes. Regueiro eludix tots els tòpics o els dona un sentit enigmàtic, com quan ella, Mari Carmen (Marta del Val), exclama al reconèixer el Greco entre els cavallers de *"El entierro del conde de Orgaz"*: *"¡És el marit de la tarasca toledana!"*. La tarasca, guardada en els porxes de la catedral, que han vist abans i que ha allargat el coll i atacat els genitals de José (Simón Andreu), mentres la nineta — "Ana Bolena" — que balla al seu lloc s'ha alçat de sobte i s'ha posat a donar voltes, constitueix la metàfora sexual més elaborada d'este film que parla contínuament del desig no satisfet. Alguna cosa màgica toledana hi ha en l'escena de José amb les bordadores, tres amables Parques que treballen apaciblement i amb cert sarau davant una taula darrere de la qual es veu un ampli jardí. Amb una d'elles, la més jove i animada, entrarà en un cine en un moment en què ha renyit amb Mari Carmen i només hi està fins l'hora d'agafar el tren de regrés. En el cine posen *"La colina*

del adiós" (*Love is a splendored thing*, 1955) de Henry King, amb Jeniffer Jones i William Holden, envoltada en la seua mítica música.

El problema d'estos xics no és tan greu com el de la joventut de *Medina del Zarzal* de Bardem. Estos són universitaris, tenen un món més ample i poden reaccionar, encara que no se'ls veu molt disposats a fer-ho. El jove, interpretat per un Simón Andreu quasi adolescent, és de Valladolid com el propi Regueiro. Està obsessionat per si deurà preparar oposicions i resignar-se a cobrar un sou de misèria, i per tindre relacions sexuals amb la seua núvia, qui, després d'un any d'eixir junts ni tan sols li permet besar-la als llavis, perquè diu que quant més es tarde en fer-ho, més es tardarà en fer altres coses. Ell és pacient i afectuós, però no pot deixar d'abraçar-la i tocar-la al llarg de tota la pel·lícula fins l'extrem de molestar l'espectador amb la seua pesadesa. Ella és una xiqueta carregosa, atemorida davant del sexe, qui pareix gaudir irritant el seu núvio. No sabem què desitja ni què li agrada, només que de tant en tant es referix al viatge a França que farà en estiu a "*fer el ménage*". Ell li replicarà avorrit que sempre diu el mateix però tots els estius es queda en casa amb la seua família. De política i de la història de l'Espanya recent no entén. "*M'agradaria llegir un llibre sobre la guerra espanyola. Estic un poc despistadeta*", diu per a fer-se la interessant davant el seu núvio.

La repressió no els afecta tan sols a ells. És general. En arribar a Toledo, ell entra en una barberia per a que l'afaiten i el barber li diu que allí no se pot "*fer res*", acompanyant les paraules amb un expressiu gest amb la navalla. Cada vegada que els nòvios s'abracen o es fiquen afectuosos, algú els interromp o intenta compartir les molles del seu content mirant, quan no és un canònic de la catedral amb el seu breviarí és la guàrdia civil o un cambrer, tots ells institucions repressores. Algunes imatges "negres" a penes subratllades, com la fila de vells d'asil amb les monges que passen per davant del jove, recorden Fellini, però amb una amargura que Fellini no té. Altres són purament surrealistes, com l'escena del jove que acompanya un tram al tren corrent com si haguera de donar a una passatgera un encàrrec de vida o mort, i finalment li crida: "*¡No et tnyes el pèl. I fica't les injeccions de calci!*", que Buñuel hagués signat.

Basilio Martín Patino (Salamanca, 1930), un dels impulsors junt a Bardem de "*Las Conversaciones de Salamanca*", és una de les figures més potents i subtils de nostra cinematografia. La seua obra cinematogràfica no és molt abundant, ja que el seu període més creatiu va transcórrer sota el franquisme, per a qui fou un enemic sense pal·liatius. Després de veure en privat "*Canciones para después de una guerra*", Carrero li va dir a Franco : "*A este caldria afusellar-lo*". La pel·lícula estigué sense estrenar fins 1976, i inclús llavors, mort ja Franco, suscità incidents en els cines. La pel·lícula més important de la seua filmografia és, sens dubte, "*Nueve cartas a Berta*" (1965), que té molt en comú amb les que acabem d'examinar, ja que aprofundix en la memòria col·lectiva dels jóvens que no visqueren la guerra però sí les seues conseqüències, en el si d'una classe mitja beata, feixista i provinciana, que anava a reproduir-se en els seus fills a través del conformisme i la covardia.



"Nueve cartas a Berta", de Basilio Martín Patino

"*Nueve cartas a Berta*" és una pel·lícula moderna en el sentit de que s'integra formalment en les corrents franceses i europees del Nou Cine, molt més que les dues anteriors. Manca d'història novel·lesca i lineal clàssica, al contrari que la de Bardem, i adopta una forma de fals documental encara que es tracta d'una obra de ficció. Segueix al protagonista, *Lorenzo* (Emilio Gutiérrez Caba), erràtic, que va i ve sense saber a on ni per què, o rememora al fil dels seus pensaments. L'estructura de nou fragments conduïts per la veu de *Lorenzo* en primera persona com si escriguera cartes a l'amiga que ha deixat a Anglaterra,

és més de llibre que de pel·lícula. Cada una té una portada amb el títol i una miniatura medieval com a fons. Una melancòlica música de clavecí dona el to de falsa nostàlgia, de peresa i de repetició que demanen les imatges, de vegades congelades o ralentitzades.

Al principi llegim: "*Esta es la història d'un espanyol que naix viu i a viure comença...*" També Berta havia nascut després de la guerra, però fora del seu país. Al tornar *Lorenzo* del seu viatge a Anglaterra, havent-la coneguda allí, tot continuava igual a la ciutat...A la ciutat el jove tenia uns pares, uns amics, una núvia..." Al seu regrés de l'estranger, tots semblen estar molestos amb ell, com si haver-se'n anat haguera segut una traïció o la seua estància l'haguera contaminat d'algun mode i poguera estendre el contagi. A més el troben desmillorat. I ho està, perquè la seua tornada li ha produït un xoc amb una realitat que és pitjor de com ell la veia abans. ("*És com si tot açò d'ací no tingués sentit*"). La pel·lícula serà la crònica de la curació d'estes ferides rebudes pel contrast, i la tornada claudicant al si d'una comunitat que al cap i a la fi és la seua i de la qual no se sent amb forces per a renegar. Però nouvingut, com conta en la primera carta, les classes en la Facultat de Dret, els seus amics i la seua núvia l'avorriren, i es dedica a contar les seues coses i les seues impressions a eixa Berta mítica que, com la *Jacque* de Bardem, és una estrangera, és a dir, pertany a un món diferent i millor, un món modern i lliure que no patix la immunda situació d'una dictadura feixista i catòlica. Expressant-se en les cartes, que constitueixen un text poètic aparentment senzill però perfectament acord sense redundàncies amb la imatge i la música. *Lorenzo* a penes parla en el pla diegètic. . No hi ha molt de què parlar. La núvia és una xicona molt bonica, rica, que s'allotja en una residència de monges . Ben vista per la família d'ell pels seus diners i perquè és com cal ser. En realitat és una pobra i trista nina. Es deixa besar i tocar per *Lorenzo*, però a penes parla i més que parlar emet . sons: "*¿De veritat has anat a missa?*"

En "*El rosario en familia*", que és l'epígraf de la segona carta, *Lorenzo* comença dient-li a Berta que es va sentir incòmode quan els amics de son pare – exiliat en Londres, filòleg – li feren una quantitat de preguntes sobre Espanya i es va

sentir ridícul. Segurament no va saber contestar-les, perquè *Lorenzo* és del que no s'assabenten de res, massa ocupats amb el seu examen intern après dels rectors, que sembla més bé una operació de repàs de consciència d'escolà, que les confidències d'un home il·lustrat. Esta carta conté claus familiars importants. La primera, que en casa de *Lorenzo* es resa el rosari en família, és a dir, les dones i el germà menut. El pare és un ex alferes provisional, falangista, escriptor frustrat, que no va poder acabar la carrera de medicina (l'actor és el mateix Casas que el metge de Bardem). Treballa en un banc i dedica el seu temps lliure a confeccionar una revisteta feixista anomenada "*Coraje*" que no llig ningú. D'ell diu *Lorenzo*: "*A mi m'ho permet tot menys pensar. Pensar en veu alta, s'entén. Sí, no te'n rigues. Viu obsessionat amb això de que tots els d'ara som uns materialistes i uns covards*". Quan encontra entre les coses que ha portat *Lorenzo* de Londres una antologia poètica castellana, la fulleja i diu que es tracta de poetes "*de la corfa amarga*", però el que més li irrita és la dedicatòria, puix l'antòleg és el pare de Berta, i ell tem que a Anglaterra hagen estan corrompent el seu fill amb idees progressistes uns senyorets que viuen un exili daurat i a més publiquen llibres.

La mare (Mari Carrillo) és una senyora encara més conservadora que la de Bardem. Patix dels nervis. "*Jo sols desitjaria per a tu — diu Lorenzo a Berta — que fores un poc mes feliç que ella, més sincera, menys esclava, no sé som dir-t'ho. Més lliure.*" Completa la família més pròxima una cosina guapa i eixerida (Elsa Baeza) de la '*Sección Femenina*', de les del cigarret en una mà i el rosari en l'altra, rodejada d'un halo de modernisme reaccionari i dotada d'un pragmatisme feroç.

La tercera carta, "*A la sombra de las piedras doradas*" desvela el que jau en la formació de *Lorenzo*: el seu amor a l'única cultura que coneix, la de l'espanyolisme. Es sent orgullós de la ciutat i la seua antiguitat: "*Per ací caminaria la Celestina i el Lazarillo de Tormes, i Cervantes, i Fray Luís... Però després ho encontre tot vell i inútil per a la vida... Després m'entra la preocupació de no tindre ninguna preocupació, de no fer res, de no ser capaç de fer altra cosa que somiar i somiar amb nosaltres*". En la quarta carta, titulada "*La noche*", es produïx la interessant

irrupció, entre les pedres centenàries de la ciutat, d'un vell professor exiliat qui ha segut cridat per la Universitat per a donar una conferència. Ací es recau en la nostàlgia de l'antic, però ja amb premeditació i traïdoria per part de l'ancià que, per a congraciarse amb els seus amfitrions diu tota mena de tonteries sobre les glòries de l'esperit espanyol, els teòlegs de la contrareforma, el bé que es viu a Salamanca i el molt que açò enveja a tots.

En la quinta carta "*Un domingo por la tarde*", Lorenzo té un primer desmai exprés en sa tibia crítica del seu món. Diu que de vegades pensa que adaptar-se a este tipus de vida és com quedar-se mort, però "*També deu ser bonic deixar-se portar per l'ambient. Despreocupar-se d'embolics. Adaptar-se a la partideta diària amb cafè i puros*". Un ambient del que encara forma part el cultiu d'allò popular per part de les missions folklòriques de les jóvens de la *Sección Femenina* per a rescatar l'esperit tradicional i cuidar de les danses, dites i refranys. Lorenzo es veu obligat a acompanyar sa cosina a un poble perquè van a projectar un documental i ell sap manejar el projector. "*La excursión*" es titula esta sisena carta. Una tronada acaba amb els balls, caricaturitzats lleument per Patino i la festa amb els xicons de l'estudiantina arriba a dimensions patètiques.

La carta setena, "*Pretérito imperfecto*", conta un viatge a Madrid de Lorenzo a uns exercicis espirituals. Lorenzo es declara catòlic a Berta. "*M'agradà que em parlaves amb entusiasme de Juan XXIII i del Concili*". El capellà de Salamanca que els ha portat allí, diu en una reunió en el jardí: "*Un intel·lectual està sempre a la vora de perdre la seua ànima per excés de saber erm. Torres d'orgull. No vulgues saber més del que deus saber*". Lorenzo s'escapa de la residència i visita la casa dels pares de Berta abans de l'exili. L'han convertida en un bloc d'oficines. Lorenzo, com la xica de Regueiro, diu: "*Me n'adone de que conec molt mal el terrible que degué ser allò*". Després visita un amic estranger i passa la nit en un ambient de jóvens progressistes. En l'octava carta, "*Tiempo de silencio*", conta que cau malalt i l'envien al camp amb un oncle seu ancià, que és capellà. Junt amb ell i en un entorn popular més genuí i innocent que el de la ciutat, s'impregna de sensatesa i humilitat. "*¿I per què dec jo d'arreglar el món?*", es pregunta en l'església. Millora i es posa bé. Tant es recupera que,

quan regressa, sembla que ve d'un lloc benèfic (el poble) i no maligne com al principi (Londres). Tots el troben canviat, com si haguera obrat en ell un miracle. La novena carta conta el seu regrés i el seu conformisme assumit. El pare va a replegar-lo a l'autobús de molt bon talant. Parlen durant tot el camí a casa. Han comprat un televisor – també ells es modernitzen - .Sa mare veu que té bona salut i s'alegra, però li pregunta per "l'altra" salut. La de l'ànima. La pel·lícula acaba amb un bes a la seua núvia seguit per un pla d'un àngel del cementeri, a l'esquena del qual veiem les copes de tres xiprers. És el més patètic i cruel dels finals de les tres pel·lícules que comentem, perquè és metafòric, no costumista. *Lorenzo* ha aconseguit la pau del cementeri, i el seu món s'ha petrificat sota la forma d'una xicoteta i tranquil·la necròpolis.

*** **

Julio Diamante va nèixer a Cadis en 1930. Es va diplomar en direcció en el "*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*". Com a director de curtmetratges va tindre diversos premis amb "*Velazquez y los Velazqueños*" i en 1962, després de superar greus dificultats de la censura, va aconseguir estrenar el seu primer llargmetratge, "*Los que nunca fuimos a la guerra*" (1962) rodat uns anys en darrere. El film "*Tiempo de amor*" (1964) es convertix en el seu major èxit crític. No obstant, la temàtica social no té continuació en els seus posteriors treballs fins "*La Carmen*" (1975) on es dona regna solta a la seua vena flamenca i torna al realisme social de "*Tiempo de amor*". Està casat amb Elena Sánchez, amb qui ha escrit quasi tots els guions.

"*Tiempo de amor*" és una pel·lícula àcida, una comèdia seria. Es compon de tres històries vinculades entre si per un lleu fil accidental. Les dos primeres són les més representatives d'eixe amor prohibit pel feixisme espanyol, enemic de la felicitat i del plaer de les classes treballadores, especialment dels jòvens, encara que molt donat a una particular permissivitat del vici de les altes. La primera història té a veure amb la pel·lícula neorealista italiana "*Il posto*" d'Ermanno Olmi ("*El empleo*" 1961). Un home ja no tan jove intenta guanyar unes oposicions per a poder casar-se amb la seua núvia. Porten molt de temps ei-

xint i realitzant els mateixos rituals, les mateixes castes rutines. Un dia queden sols en la casa d'ella i per fi fan l'amor. Eixe dia no van al bar de sempre sinó a un *pub* d'ambient vagament equívoc, on ell es posa a mirar a una altra dona que està en la barra. El sarcasme sobre la manca de dignitat del mascle ibèric cultivat en el medi depravat del franquisme ens diu moltes coses sobre l'home i la dona espanyols dels anys seixanta i sa tristesa d'amor.



"Tiempo de amor", de Julio Diamante

*** **

La tristesa que traspuen les pel·lícules en les quals hem vist expressar-se a personatges joves – i no tan joves – en una Espanya en plena dictadura, però ja tocada per certa modernitat tecnocràtica, no és només producte d'una situació política, encara que en últim terme no s'explique sense l'horitzó, amenaçador encara, de la dictadura amb tot el seu aparell repressor disposat a entrar en acció contra els ciutadans. És més. És l'expressió del malestar dels joves enfront de la cultura espanyolista en uns llocs on la història, el monumental, el tradicional s'ha tornat amenaçador, per una part com a símbol esclafant de la tradició i la cultura del règim, i turístic sense haver-se desenganxat de les seues connotacions feudals, sense haver passat per absorbit la modernitat, cosa que en altres llocs d'Europa, com Itàlia, no ha ocorregut. En una entrevista amb Carlos Barbáchano, Francisco Regueiro diu. *"Inclús en "Diario" – es referix a la seua pel·lícula "Diario de invierno" – sona la campana d'un convent, es inevitable. Tinc tan ficats els sons del quarters, perquè també Valladolid està infestada de tot tipus de quarters ¿no? (...) Toledo també és una ciutat tan infes-*

tada d'esglèsies i quarters com Valladolid". Tots ells desitjaven escapar, donar el salt a Madrid: *"Done el salt a Madrid, que, bo, era el somni de la meua infància, d'escapar-me d'eixos hiverns, d'eixa neu, d'eixe riu, d'eixa claustrofòbia, d'eixa província"* Naturalment, com sabien tots ells, el seu cine d'aquell temps era i no era assimilable al d'assaig d'altres països. Ho era perquè, excepte Bardem, qui seguia fidel a un realisme d'estirp italiana, feien un cine modern, però que no podia deixar d'estar arrelat en el sòl cinematogràfic i social espanyol i de veure's afectat per les circumstàncies, tant externes a ell – censura -, com internes. La tristesa i el desànim dels jòvens que constitueixen el sentiment principal d'estes pel·lícules junt amb la frustració dels majors, inclús dels que en el seu dia van pertànyer al ban triomfador en la guerra civil, no és la mateixa que la dels jòvens alemanys educats en els prussianisme (*"El joven Törless"*, 1966, de Völker Schlöndorff), o els francesos de la nova ona que reaccionàvem front a un concepte de la vida i de l'art de les generacions anteriors.

FI



"Bienvenido Mr Marshall", de García Berlanga - Foto: Uninci/Album

BARDEM, BUÑUEL I BERLANGA

LES TRES “B” DEL CINE ESPANYOL

Autor: IRENE MATEU HERNÁNDEZ

Traducció del castellà: JOSEP M^a RAMON I BELTRAN

Amb el títol les tres “B” del cine espanyol, ens referim a tres grans cineastes del nostre país: Bardem, Berlanga i Buñuel, un trio que, amb les seues pel·lícules i el seu peculiar mode de crear, trenca amb els tòpics del cine del seu moment, un cine de postguerra, propagandista en la seua majoria.

Estos tres cineastes, demostren amb la seua obra que en aquella Espanya també es podien fer bones pel·lícules. No foren els únics, però Bardem, Berlanga i Buñuel suposaren, segons molts autors, el millor que li havia passat al nostre cine des de la seua invenció.

Luis Buñuel

Ens disposem a abordar la figura de Luis Buñuel, cineasta aragonés, nascut recent iniciat el segle XX a Calanda. Si haguérem de definir la figura d'este mestre del cine, podríem fer-ho amb la paraula “rebel”. Durant tota la seua vida i fins al final estigué lluitant contra si mateix, visqué una vida, com veurem en determinats moments, infestada de contradiccions. Esta dualitat, el marcà des de la seua infància, i si per alguna cosa es caracteritza este home és per la seua contínua lluita per sa llibertat, tractant d'alliberar-se de les normes i principis que la societat marcava, però enfront d'esta rebel·lia contra l'ordre establert, a Buñuel li agradava portar una vida ordenada i disciplinada.

Va nèixer, com ja hem apuntat, a Calanda, poble menut de Terol, en el si d'una

família burgesa i religiosa. Prompte la família es trasllada a Saragossa, encara que este trasllat a la ciutat, no va suposar una ruptura del cineasta amb els seus orígens, perquè no es va desvincular mai del seu poble fins el punt que les vivències de la seua infància arribaren a ser un del "*leitiv motiv*" de les seues obres.

Parla Buñuel en les memòries de la vida al seu poble, dirigida pel campanar de l'església, de sa monotonia, de l'estrèpit que cada Divendres Sant inunda Calanda, sons que l'acompanyaran i emocionaran sempre. Els estiuajos, la seua llibertat de moviment, el descobriment de la vida i de la mort, el descobriment de la sexualitat, la pèrdua de la fe...fan de la seua infància i adolescència el primer tema central de la seua obra cinematogràfica. És gràcies a esta època, a estes obsessions, pel que Buñuel fou qui fou.

De la seua infantessa i adolescència a Saragossa, marca l'obra de l'artista el seu pas pel col·legi dels jesuïtes, la disciplina, la religió, però també el seu primer contacte amb la música, el teatre i el cine, quan en 1908 assistix per primera vegada al cine Farrucini, per a veure una pel·lícula de dibuixos animats.

Una vegada acabat el batxillerat, en 1917, es trasllada a la "*Residencia de Estudiantes*" de Madrid, en principi amb la intenció d'estudiar enginyeria agrònoma. Esta estància en la capital suposa una de les majors influències de la seua vida, i segons paraules pròpies, de no ser per dita residència, sa vida hauria segut totalment diferent. Es queda a Madrid fins 1924, i durant estos anys trava amistat amb García Lorca, Dalí, Pepín Bello, Juan Ramon Jiménez i Rafael Alberti entre altres. Amb ells descobreix Madrid, les seues temptacions i els seus creadors. En esta etapa, participa en tertúlies ultraistes, també en les que organitzava Ramon Gómez de la Serna en el Café Pombo, i de manera paral·lela als seus estudis de Filosofia i Lletres, comença a escriure articles, contes i poemes les imatges dels quals apareixeran més tard en el seu cine. Així mateix comença a entrar en contacte amb les diferents tendències culturals internacionals, en especial el Dadaisme.

Després d'aprofitar sa vida en la capital amb els seus diferents aspectes, i de finalitzar els seus estudis, se'n va a París, capital de la cultura, de la bohèmia i l'art. Durant la seua estància a París s'acosta als surrealistes, augmenta la seua afició pel cine i participa com a crític en diferents publicacions sobre cine, com per eixample "*Cahiers d'Arts*", on deixa constància de la seua concepció cinematogràfica, cosa poc habitual en ell.

En 1926, participa en la direcció escènica de "*El retablo de Maese Pedro*", l'estrena del qual a Amsterdam fou en èxit. Posteriorment estrena en el "*Café Select*" de París, una peça de teatre da càmera d'avantguarda. Però no fou fins al seu visionat de "*Las tres luces*", de Fritz Lang, quan decidix dedicar-se al cine per complet, participant en pel·lícules d'Epstein i amb xicotets papers com a actor.

Fou en 1929, quan realitzà "*Un perro andaluz*", amb la col·laboració de Dalí, que resultà ser un autèntic èxit entre els intel·lectuals francesos, i amb la qual va aconseguir plena acceptació per part dels surrealistes, travant en reunions amb ells, relació amb personatges com Breton, T. Tzara i Magritte entre altres. A finals d'eixe mateix any, comença amb Dalí el guió de "*La edad de oro*", però en esta cinta la col·laboració no és tan fructífera, debut a l'aparició en la vida de Dalí de Gala. La pel·lícula es roda durant unes vacances de Dalí, i per açò



"El perro andaluz", Luis Buñuel

que el pintor es sent marginat, i la relació entre ambdós artistes es distancia. Després de l'estrena de la pel·lícula, i debut a l'atac al cine per part de grups d'extrema dreta, la pel·lícula fou censurada durant 50 anys.

En 1930, viatja a Hollywood com a observador, convidat per la Metro Goldwyn Mayer, per a aprendre el sistema de treball americà. Però en 1931 torna a Madrid en temps de la república, com a un reconegut cineasta surrealista i com a productor, una vida acomodada, totalment oposada a dues de les seues pel·lícules, considerades com les més revolucionàries i provocadores de la història del cine. En 1933, gràcies al finançament de Ramon Acín, realitza un documental de denúncia sobre l'Espanya profunda "*Las Hurdes*", però fou censurada per la Segona República, al considerar-lo denigrant per a Espanya. En esta pel·lícula i posteriorment en "*Los olvidados*", reflexa sa visió pessimista i cruel de la vida que, junt amb la mort, que sempre té present. Esta tornada a Espanya està marcada per les seues pròpies contradiccions. Buñuel és un home revolucionari i burgés al mateix temps, avantguardista, surrealista...

En un dels seus viatges a París coneix en casa del seu amic Joaquín Peinado, qui serà sa muller, Jeanne Rucar, amb la que es casa en juny de 1934 i amb qui tindrà dos fills.

Funda en 1935, la productora Filmófono, que junt a Cifesa, foren les dues grans productores espanyoles durant els anys 30. Filmófono va produir pel·lícules rentables que ajudaren a la consolidació de la indústria cinematogràfica en nostre país fins l'esclat de la Guerra Civil. L'única condició de Buñuel, era no aparèixer en la fitxa tècnica, ja que considerava que eren pel·lícules de poca qualitat.

Amb l'esclat de la Guerra, Buñuel es manté fidel a les seues condicions i roman en el ban republicà, però escapa de la guerra en setembre de 1936 i torna a París, com a home de confiança de l'ambaixador en diferents missions d'intel·ligència. De manera paral·lela, escriu i supervisa junt a Pierre Unik el documental "*España en armas*", supervisa també el *Pabellón Español* en l'*Exposición Internacional de París*, i viatja a Hollywood, encarregat pel govern de

la II República, per a supervisar unes pel·lícules que anaven a rodar-se sobre la Guerra Civil.

Una vegada finalitzada la Guerra, en 1941, quan començava el rodatge de "*Cargo of innocents*", l'associació general de productors nord-americans va prohibir tota la pel·lícula en contra de Franco, el que significà el fi del projecte, en el que estava implicat Buñuel. Per això acceptà l'encàrrec que li oferix el MOMA de Nova York, com a productor associat per a l'àrea documental i supervisor i cap del muntatge de documentals per a la "*Coordinación de Asuntos Interamericanos*", que dirigix Nelson Rockefeller. La seua missió és seleccionar pel·lícules de propaganda antinazi; però va ser despedit en 1943 per la publicació del llibre "*La vida secreta de Salvador Dalí*" en el que el pintor qualificava Buñuel d'ateu i home d'esquerres. La premsa, llavors, atacà Buñuel advertint sobre el perill d'este espanyol en un museu tan prestigiós; després d'açò, es reunix amb Dalí en Nova York per a demanar-li explicacions i tingué com a resultat la ruptura definitiva de la seua amistat.

Poc després començà a treballar per a la Warner Brothers, com a cap de doblatge de versions espanyoles per a Sud-amèrica. Acabava esta col·laboració en 1946, i va decidir romandre en Los Ángeles en busca d'un treball i a l'espera de la concessió de la nacionalitat nord-americana. Fou en este espai de temps quan en un sopar, es troba amb la vídua del protagonista de "*Un perro andaluz*" casada en segones noces amb el productor francès Ronald Tual, qui li oferix treball en "*La casa de Bernarda Alba*", que dirigiria Buñuel i que es rodaria entre Mèxic i París. Finalment el projecte es trunca per un problema de drets, però Buñuel ha tornat a entrar en contacte amb el món del cine, i en este cas és Dacingers, qui li oferix dirigir "*Gran Casino*", pel·lícula comercial amb Jorge Negrete i l'argentina Libertad Lamarque. Buñuel accepta i és així com ingressa en la indústria mexicana del cine. Esta primera pel·lícula de sa nova etapa fou un autèntic fracàs i durant un temps, la família hagué de recórrer a l'ajuda de la mare del cineasta per a subsistir.

En 1949, i a punt d'abandonar el cine, Dacingers li demanà que dirigira "*El gran calavera*". L'èxit d'esta pel·lícula i la concessió de la nacionalitat mexicana animaren Buñuel a plantejar a Dacingers un nou projecte més acord amb les seues idees com a cineasta, sota el títol "*¡Mi huerfanito, jefe!*" Proposa un argument sobre l'aventura d'un jove venedor de loteria. A esta oferta la va seguir una millor resposta per part del productor, la realització d'una història sobre els xiquets pobres mexicans.

Així, en 1950 Buñuel realitza "*Los olvidados*", pel·lícula amb forts vincles amb "*Las Hurdes*", terra sense pa, pel·lícula que en un primer moment no va agradar als mexicans ultranacionalistes puix retractava la realitat de pobresa i misèria suburbana que la cultura dominant no volia reconèixer. No obstant, el premi al millor director que li va atorgar *El Festival de Cannes* de 1951 va suposar el reconeixement internacional de la pel·lícula, i el redescobriment de Luis Buñuel. Actualment, esta cinta és una de les dues úniques pel·lícules reconegudes per la UNESCO com a Patrimoni de la Humanitat.

En 1951 filma "*Susana*" i un any més tard "*Robinson Crusoe*", esta pel·lícula junt a "*La joven*", dirigida en 1960, són les dues úniques pel·lícules que rodaria en anglés i amb coproducció nord-americana.

En esta dècada la llista de pel·lícules continua: en 1953 dirigix "*Él*". En 1954 dirigix "*El río y la muerte*" i és elegit membre del jutjat del *Festival Internacional de Cine de Cannes*. En 1955, filma "*Así es la aurora*", a França. Fidel a les seues idees, firmà un manifest en contra de la bomba atòmica nord-americana, que, unit al seu suport a la revista antifeixista "*España Libre*" (posicionada en contra de EE.UU.) suposa la seua inclusió en la llista negra nord-americana fins 1975. després de "*Ensayo de un crimen*" (1955), en 1956 realitza "*La muerte en ese jardín*" amb guió de Luis Alcoriza i Raymond Queneau que adoptava la novel·la homònima de Lacour. *The National Film Theatre of London* realitza una retrospectiva de la seua obra. "*Nazarín*" (1958) '*Palma de Oro del Festival de Cannes*' de 1959, és la primera de les tres pel·lícules que realitzaria amb l'actor Paco Rabal. Eixe mateix any roda "*Los ambiciosos*", cine d'un clar compromís polític i

social. En 1960 dirigix per última vegada una obra teatral, *"Don Juan Tenorio"*, a Mèxic, i realitza i estrena en EE:UU. *"La joven"*. Després regressa a Espanya per a dirigir *"Viridiana"*, coproducció hispano-mexicana amb guió escrit junt amb Julio Alejandro i que obtindria *'La Palma de Oro'* a Cannes en 1961. Però el periòdic vaticà *L'Osservatore Romano*



"Los olvidados", Luis Buñuel

condemnà la cinta, a la que qualificava de blasfema i sacrílega i immediatament la censura espanyola la va prohibir també i no es va poder veure en Espanya fins 1977. En 1962 roda *"El ángel exterminador"*, una de les seues pel·lícules més importants i personals i en la que es troben al·lusions a Dalí.

Malgrat que en sa etapa mexicana Buñuel havia rodat vàries pel·lícules de producció francesa, la seua vertadera entrada en la cinematografia gala es produïx en 1963 amb *"Diario de una camarera"* (*Le Journal d'une Femme de Chambre*), adaptació de la novel·la d'Octave Mirbeau. Comença així la seua cooperació amb el productor Serge Siberman i el guionista Jean Claude Carrière.

En 1964 filma la seua última pel·lícula mexicana, *"Simón en el desierto"*, que no acaba tal i com estava projectada per falta de pressupost. Així i tot, obté el *'León de Plata de la Mostra de Venècia'* l'any 1965, any en què junt a Carrère, prepara les adaptacions de *"El monje y Là-bas"*.

En 1966, Dalí li oferix preparar la segona part de *"Un perro andaluz"*, al temps que s'estrena *"Belle de jour"*, que obtingué en 1967 el *'León de Oro'* en la *Mostra de Venècia*. Esta pel·lícula obté a França un extraordinari èxit de públic i a partir d'aleshores les estrenes de Buñuel es convertixen en esdeveniments culturals, assegurant-li Siberman completa llibertat creativa i els recursos suficients per a la producció dels seus films, la qual cosa caracteritza l'etapa final

de la seua obra. En 1969 'La Mostra' li atorga el gran premi d'homenatge pel conjunt de la seua obra.

Torna a Espanya per a rodar "*Tristana*", protagonitzada per Catherine Deneuve. I és en 1972 quan es convertix en el primer director espanyol en aconseguir l'Óscar a la millor pel·lícula estrangera per "*El discreto encanto de la burguesía*" (*Le Charme Discret de la Bourgeoisie*), pel·lícula que s'anava a rodar a Espanya, però que resultà impossible debut a la censura. Esta pel·lícula, junt amb "*La Via Láctea*" (*La Voie Lactée*, 1968) i "*El fantasma de la libertad*" (*Le Fantôme de la Liberté*, 1974), conformen una espècie de trilogia que ataca els ciments del cine de narrativa convencional i el concepte causa-conseqüència, advocant per l'exposició de l'atzar com a motor de la conducta i del món. En 1977 Buñuel posa el colofó a la seua obra amb "*Ese oscuro objeto del deseo*" (cet Obscur

Objet du Désir), que va rebre el premi especial del *Festival de Cine de San Sebastián*. En la pel·lícula, que revisa temes tractats anteriorment en *Viridiana* o *Tristana*, Carole Bouquet i Ángela Molina interpreten conjuntament el personatge femení que dona rèplica a Fernando Rey.

Durant 1979 prepara el seu últim guió amb Carrière, "*La novia de medianoche*", pel·lícula que no aplegarà a realitzar. En 1980 fa el seu últim viatge a Espanya i en 1982 publica les seues memòries, recollides al llarg dels anys



"*Belle de Jour*", Luis Buñuel

per Carrière, titulades *"Mi último suspiro"*. Estes memòries, reflectixen com, fins el final de la seua vida, la seua obsessió per la mort i el fi del món estan presents. Va morir en Ciutat de Mèxic el dia 29 de juliol de 1983, sempre fidel a les seues idees.

Es podria argumentar, a mode de conclusió, que la seua obra, el seu mode de fer cine té com a objectiu principal, canviar la societat en la que vivia, basada en la religió, la família i l'ordre establert, que imposa una moral i un comportament del que ningú pot escapar.

Juan Antonio Bardem

Es pot considerar com al més compromés d'este trio de directors. Militant comunista ja des de la postguerra, sofrix tot tipus de problemes amb la censura. La falta de finançament caracteritza les seues obres, que el porta en molts casos a dirigir pel·lícules anomenades alimentàries. De totes maneres, estos problemes no foren obstacle per a que realitzara obres mestres com *"Muerte de un ciclista"*, *"Calle Mayor"* o *"Nunca pasa nada"*.

Juan Antonio Bardem naix al si d'una família d'actors a Madrid en 1922. Son pare



"Calle Mayor", J. A. Bardem



"Nunca pasa nada", J. A. Bardem

era Rafael Bardem i sa mare Matilde Muñoz Sampedro, tampoc podem oblidar a sa germana Pilar Bardem, també actriu i mare d'actors, per tant la dedicació a l'escena i al sèptim art era un component que J.A. Bardem portava en la sang.

Esta influència familiar fa que, malgrat iniciar estudis d'enginyeria agrònoma, prompte va decidir sa vida per i per al cine, així que recent acabada la universitat s'animà a ingressar en l'"*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*", que es va inaugurar en 1947 com a centre de formació de futurs directors i professionals del cine del nostre país. És allí on coneix Florentino Soria, Agustín Navarro i Luis García Berlanga amb qui treballaria en distints projectes. No va aconseguir obtindre el títol de l'"*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*", ja que va suspendre la pràctica. Durant estos estudis participà en projectes com "*Paseo por una guerra antigua*" en 1947, "*Barajas, aeropuerto internacional*" (1950). També escrigué varis guions, i a més realitzà aportacions com a crític en publicacions com "*Índice*", "*La hora*" i anys més tard en "*Objetivo*", revista de la que fou cofundador junt a altres directors del nostre país, i que fou una de les primeres publicacions especialitzades independents espanyoles.

Este interés per millorar l'art cinematogràfic al nostre país, en materialitzà anys més tard en "*Las Conversaciones de Salamanca*", on establí una postura crítica al cine espanyol del moment. En estes conferències deixà plasmat el famós i discutible pentagrama sobre els defectes del cine espanyol, un cine que en la seua opinió era políticament ineficaz, socialment fals, intel·lectualment ínfim, estèticament nul i industrialment raquític. Foren moments políticament intensos en els que el jóvens buscaven alternatives al cine que dominava el panorama espanyol de l'època.

Debuta com a director en 1951, junt a Luis García Berlanga en *"Esa pareja feliz"*, sàtira protagonitzada per Fernando Fernán Gómez. També en eixe mateix any escrigué la major part dels diàlegs del guió de *"Bienvenido Mr. Marshall"*, dirigida també per Berlanga, encara que esta col·laboració no sol figurar en les antologies del cine. És un poc més tard, en 1953, quan, junt amb altres realitzadors rellevants, funden la revista *"Objetivo"*, una de les primeres especialitzades independents al nostre país.

És en 1954 quan realitza la seua primera pel·lícula en solitari *"Cómicos"* basada en la vida dels actors ambulants, i *"Felices Pascuas"*, el guió de la qual fou realitzat per Bardem junt a José Luis Dibildos i Alfonso Paso. En estes pel·lícules demostrà, no sense algun desequilibri, que sabia donar la imatge apropiada a històries tan distants com l'apropament al món del teatre i de les companyies de repertori i la comèdia agredolça. Juan Antonio fou un professional la presència del qual es feia patent en tots aquells esdeveniments nacionals i internacionals i projectes que buscaven altura intel·lectual.

"Muerte de un ciclista" (1955) amb Lucía Bose i Alberto Closas com a protagonistes, és una de les grans obres del realitzador, per no dir la seua obra mestra, film en el qual deixa patent la seua tendència al reflex i comentari social, tret que es veuria destacat en les seues següents pel·lícules. Esta obra fou premiada en el *'Festival de Cannes'* amb el premi FIPRESCI. El seu següent títol fou *"Calle Mayor"*, adaptació d'una peça teatral de Carlos Arniches. Estes dues obres són les que major reconeixement nacional i internacional van rebre. En elles expressa l'amargura de la vida espanyola sota



"Muerte de un ciclista", J. A. Bardem

el franquisme. Estes valentes pel·lícules irritaren el règim i fou arrestat durant el rodatge de "*Calle Mayor*", i es trobava en presó quan "*Muerte de un ciclista*" guanyà el '*Premio de la Crítica*' del Festival de Cannes. En 1958, Bardem es va convertir en president de la productora Uninci. Fou el responsable de la producció de "*Viridiana*" (1961), de Buñuel, les repercussions de la qual causaren gran agitació en la indústria cinematogràfica espanyola: molts perderen el seu treball, en tant que la Uninci va veure dràsticament reduït el seu marc d'operacions.

Durant la dècada que va entre "*La venganza*" (1957) i "*El último día de la guerra*" (1968) Bardem abordà històries que, des d'un compromís polític, es centren en l'anàlisi de realitats socials des de la perspectiva d'uns segadors, la lluita del poder en el Mèxic del XIX o en el món taurí. Són pel·lícules en les quals no va encertar creativament parlant, i que van obtenir una escassa repercussió pública. Realitzà també l'adaptació de "*Sonatas*", obra de Valle Inclán en 1959, però que en el seu moment no tingué molt bones crítiques.

Fou a finals dels anys 50, quan comença a perdre el favor de la crítica, excepte en el cas de "*Nunca pasa nada*" (1963) que és una altra de les seues obres més rellevants. Ja als anys 60 realitzà "*A las cinco de la tarde*", "*Los pianos macánicos*" etc. Va ser la manca de suport de la crítica, unida a l'escassa complicitat amb el règim de Franco i la seua afiliació al Partit Comunista, el que el portà a estar detingut en diverses ocasions i a anar desapareixent lentament del món del cine.

Torna al panorama cinematogràfic amb "*El último día de la guerra*", drama bèl·lic ambientat en la Segona Guerra Mundial.

A partir d'este moment, Bardem s'endinsà en un cine més comercial, amb el que va justificar el seu ofici sense pretensions. Foren compromisos en els que ens va trobar amb figures del cine espanyol que visqueren etapes molt diferents. Va dirigir Sara Montiel en "*Varietés*" (1970), i Marisol en "*La corrupción de Chris Miller*" (1972) i "*El poder del deseo*" (1975).

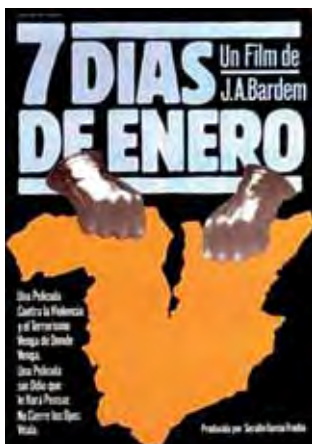
Al marge de la seua filmografia, cap destacar la seua participació en la creació de la UNINCI, productora que finançà múltiples pel·lícules en els anys 50 i acabà convertint-se en el braç cultural del Partit Comunista i que va servir com a atracció de sectors intel·lectuals, que acabaren per ingressar en el partit. Esta productora, dirigida per Muñoz Suay, Domingo Dominguín, i Bardem, comptava en el seu Consell d'Administració amb el millor del cine espanyol del moment; Berlanga, Rabal, Fernan Gómez....

Amb la mort de Franco, després d'haver estat empresonat, Bardem torna amb *"El puente"*, 'road movie' de contingut social basat en relats curts de Daniel Sueiro i protagonitzada per Alfredo Landa. Esta obra relata la presa de consciència social d'un obrer desclassat durant un pont vacacional. Este film va suposar el descobriment d'Alfredo Landa com a gran actor dramàtic, ja no sols còmic, i fou el pas previ per a triomfar amb Garcí o Mario Camús en posteriors pel·lícules.

En 1979, amb *"Siete días de enero"* conta l'assassinat de quatre advocats laboralistes del Partit Comunista d'Espanya per un comandament d'ultradreta



"7 días de enero", J. A. Bardem



"7 días de enero", J. A. Bardem

durant la transició. Amb esta cinta obtingué el 'Golden Price' en el festival de Moscou.

A partir del començament dels anys huitanta es volcà en diverses produccions per a televisió: capítols de sèries com *Jarabo* (1985), una producció de Pedro Costa per a *"La huella del crimen"*, i sèries com *"Lorca muerte de un poeta"* (1987) i *"El joven Picasso"* (1991). Bona part de les pel·lícules de Juan Antonio Bardem foren seleccionades per als millors festivals de cine internacionals (Canes, Venecia, Berlín, etc). *"La venganza"* (1957) fou nominada a l'Óscar a la millor pel·lícula es-

trangerana. En 1986 va rebre la 'Medalla de Oro de las Bellas Artes'. En 2001 va rebre el 'Goya Honorífico' de 'La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España'. En 2002 escrigué les seues memòries amb el títol *"Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine"*. Mor en octubre de 2002 a causa d'una greu malaltia hepàtica. Cal destacar que fou davant de tot, un treballador del cine, un intel·lectual al servici del poble. Després de la seua mort, l' *"Asociación de Directores de Cine"* li va concedir el premi d'honor en la XVIII edició.

Morí amb projectes en els calaixos pendants de realitzar, com per eixample *"De regreso a la Calle mayor"*, seqüela d'una de les seues grans pel·lícules. Projectes que no arribà a realitzar, perquè no eren projectes atractius per als productors d'un cine comercial

Juan Antonio Bardem fou un home de caràcter regi i poc flexible, gens elàstic, i sense l'astúcia de Luís Buñuel per a introduir la seua eloqüència subversiva en un cine més comercial, que ambdós es veren forçats a fer per a guanyar-se la vida en allò que sabien i amaven. Però quan Bardem es proclamà una vegada un obrer en l'atur del cine espanyol, la seu veu destil·lava una amargor que no el va ajudar, puix Bardem mancava del cautelós però demolidor àcid escèptic

d'humor, que és el principal mode de la creació en l'adversitat. És possible que esta prematura decadència del cineasta calga buscar-la per este costat.

Però ací queda este gran cineasta, figura insubstituïble per a arribar a conèixer l'evolució del cine espanyol de la postguerra. Des de "*Cómicos*" a "*Calle mayor*", passant per "*Muerte de un ciclista*" i amb "*Nunca pasa nada*", feu créixer vocacions cinematogràfiques i també l'essència de nostre cine, obrint-li les portes d'Europa. Este mèrit impagable de la ruptura de fronteres, que és l'inici del cine espanyol evoluciona't, li pertany essencialment a Bardem.

Luis García Berlanga

Concloem esta aproximació a tres dels més importants directors dels anys 50 del cine espanyol amb Luis García Berlanga, nascut a València en 1921, en el si d'una família aburguesada. Després de realitzar els seus primers estudis amb els jesuïtes, inicià la carrera de Filosofia i Lletres a la Universitat de València, encara que mai arribaria a finalitzar-la. Es dedicà a la pintura, va crear un cine club en la capital del Túria, i en 1947 va ingressar en l' "*Instituto de Investigaciones Cinematográficas*" per a poder així dedicar-se al cine, la seua verdadera vocació.

Al llarg de la seua carrera ha obtingut premis i guardons internacionals en els més importants festivals (Cannes, Venècia, Montreal, Berlín). En el Festival de Karlovy Vary fou premiat com a un dels deu cineastes més rellevants del món. A més, posseïx un incomptable nombre de reconeixements nacionals. Entre les distincions que ha optés podem destacar les següents: '*El Premio Príncipe de Asturias de las Artes*' en 1986, '*Medalla de Oro de las Bellas Artes*' en 1981, '*Premio Nacional de Cinematografía*' en 1980 i també fou condecorat amb l' '*Orden Italiana de Commendatore*'.

En la seua primera etapa en l' "*Instituto de Insvestigaciones Cinematográficas*", realitzà algunes pel·lícules d'assaig, entre les que es pot citar "*El circo*", així com



"Esa pareja feliz", Bardem i Berlanga

també alguns documentals. Escrigué diversos guions, rebent en 1950 el primer premi en el '*Concurso del Sindicato Nacional del Espectáculo*' pel seu guió "*Família provisional*", escrit amb col·laboració amb José Luis Colina, però no fou fins 1951 quan debutà com a director en "*Esa pareja feliz*", en la que col·laborava com ja hem vist, amb Juan Antonio Bardem. Ambdós directors són considerats com els renovadors del cine espanyol de la postguerra. En esta pel·lícula, òpera prima dels dos, trobem una crítica a l'incipient afany consumista de l'època. En ella s'aborden les dificultats econòmiques de la post-

guerra. *Carmen*, la protagonista, viu il·lusionada pensant en que algun dia la fortuna arribarà a sa vida. Finalment el seu somni es complix, quan una marca de sabons anomena al matrimoni com a "*pareja feliz*". A partir d'este moment, la fama arriba a les seues vides amb regals, sumptuosos sopars etc, fins que el marit, cansat de la farsa en la que ha convertit sa vida, tracta d'obrir els ulls a sa muller, per a tornar a la seua vida normal

El cine de Berlanga té com a característica principal la ironia i la sàtira sobre les diferents situacions socials i polítiques. A més cal destacar la seua habilitat durant la dictadura per a burlar la censura i la seua capacitat per, mitjançant situacions i diàlegs d'intel·ligent lectura, abordar temes que d'altra manera el censor no hauria permés tractar. A més, fou capaç de realitzar projectes atrevits per l'època, com és el cas de "*Los jueves milagro*" de 1957.

Però anem a passar a analitzar el seu cine a través de la seua filmografia. Després de la seua òpera prima juntament a Bardem, Berlanga realitzà "*Bi-*

envenido Mr. Marshall” en 1952, en la que col·laborà Miguel Mihura, i també Bardem en el guió, encara que finalment, este últim no apareix reconegut en la fitxa tècnica. En esta pel·lícula podem apreciar l’estructura narrativa típica de Berlanga, un inici seré, que porta a una activitat frenètica que acaba per col·lapsar-se de sobte. Esta habilitat narrativa junt a la sàtira, porten al disparat. Este mode de fer cine el va convertir en un director popular i al mateix temps valorat per la crítica.

Després de *“Bienvenido Mr. Marshall”*, estrena en 1954 *“Novio a la vista”*, projecte prudent i eficaç, però que

passà inadvertida pel públic, i que de sobte, fou oblidada. La seua quarta pel·lícula, *“Calabuch”*, està dins de la seua línia còmica, i amb ella aconseguí el ‘Premio de la OCIC en el Festival de Cine de Venècia’.

“Los jueves milagro”, va suposar un sobresalt per a la crítica. La pel·lícula està caracteritzada per una sàtira a l’església, narrant esdeveniments piadosos que *San Dimas* convertix en meravelles. Dijous després de dijous, es repeteix el fals miracle que fa augmentar el prestigi del balneari i amb això els seues guanys. L’opinió del director en esta pel·lícula sobre l’església, és atterradora, però la censura va suavitzar bastant la pel·lícula. Per altra banda, cal destacar, no sols en esta pel·lícula sinó en el cine de Berlanga en general; el gran treball de posada en escena dels personatges, els quals són caracteritzats de manera que creen diàlegs que acaben en paròdia.



“Bienvenido Mr Marshall”, de García Berlanga



"Plácido", Luis G. Berlanga

Els primers reconeixements a nivell internacional els va obtenir amb *"Plácido"* (1961), gràcies a la combinació de diàlegs, posada en escena i música i l'ús d'una ironia benèfica, tingué com a premi la nominació a l' 'Óscar' com a millor pel·lícula estrangera. *"Plácido"* junt amb *"El verdugo"*, són les dues pel·lícules més reeixides de Berlanga. Són pel·lícules caracteritzades per l'ús del pla seqüència, amb el que mostra la realitat més esperpèntica d'una Espanya cansada dels abusos. *"El verdugo"*, fou la seua primera col·laboració amb el guionista Rafael Azcona. En esta comèdia negra protagonit-

zada per Pepe Isbert, Nino Manfredi i Emma Penella, es transmet la situació de divagació d'un home que deu executar diàriament la pena de mort, i que a més té unes especials circumstàncies personals.

Els anys 60 foren anys d'èxits per a Berlanga, però després d'*"El verdugo"*, les seues següents estrenes *"Los pirañas"* i *"¡Vivan los novios!"* No tingueren el mateix favor de la crítica. En *"Tamaño natural"*, realitza un estudi de la soledat humana en la que el protagonista habita amb una nina inflable amb la que dialoga contínuament. Debut a la censura, no seria estrenada en Espanya fins sis anys després.

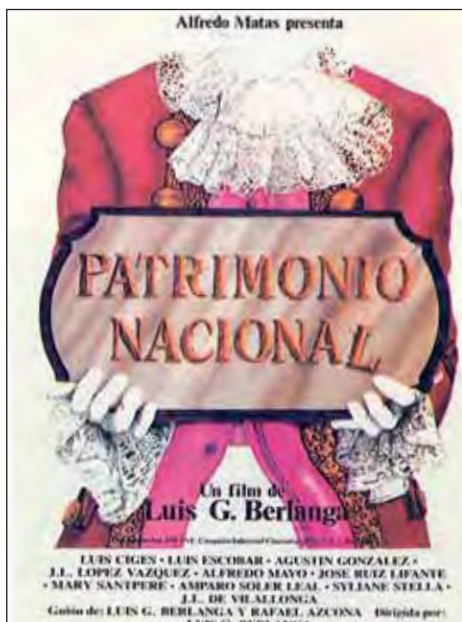
Amb *"La escopeta nacional"* el director torna a recuperar el seu èxit. Són les situacions absurdes plenes de missatges les claus de l'èxit de la pel·lícula (i en general del cine de Berlanga) i a més el medi a través del qual burlava

la censura. *"La escopeta nacional"*, és la primera d'una trilogia (els següents títols de la qual foren *"Patrimonio Nacional"* i *"Nacional III"* que narra el camí de l'aristocràcia fins a la dictadura.

Luis Garcia Berlanga ha seguit president de *La Filmoteca Nacional* i està en possessió d'importants premis i distincions, entre els que es conta el 'Premio Nacional de Cinematografía' en 1980 i la 'Medalla de Oro de Bellas Artes' que li fou atorgada l'any 1982. En 1985 realitza *"La vaquilla"*, pel·lícula en clau d'humor ambientada en l'Espanya de la Guerra Civil, i que aconsegueix una bona acceptació de públic i crítica. En maig de 1987 roda *"Moros y cristianos"*, film que presentà en la inauguració de la *Semana Internacional de Cine de Valladolid* el 19 d'octubre d'eixe mateix any. En febrer de 1988 la seua pel·lícula *"Plácido"* rep calorosos aplaudiments per part del públic de París, en el transcurs del Festival de Cine Espanyol. En 1987 estrena *"Moros y cristianos"*, en 1993 *"Todos a la cárcel"* i ja en 1999 *"París Tum-buctú"*.



La Escopeta Nacional



Patrimonio Nacional



Nacional-III

un premi del mateix nom al millor llibre o novel·la de contingut eròtic d'entre els que es presenten a concurs. En 1989 Luis García Berlanga ingressa en 'La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando' amb el discurs titulat "El cine, sueño inexplicable" i és anomenat "doctor honoris causa" per 'La Universidad Complutense de Madrid'.

L'última creació fou portada el passat mes de maig en forma de sobre al dipòsit de "La Caja de las Letras del Instituto Cervantes", el contingut del qual no serà desvelat fins 2021, coincidint amb el centenari del seu naixement, cedint d'esta manera el seu legat a esta institució de valor innegable en la cultura espanyola.

El director, que estigué dedicat des de molt xiquet a ser cineasta, no obstant confessa que el seu desig és passar desapercebut: "Pensava que arribaria a inventar una fórmula química per a aconseguir-ho. Ho veia com un acte d'heroïcitat: esvair-se, perdre totes les senyes d'identitat, el més mínim protagonista quotidià, per a que ningú poguera dirigir-se cap a u, i en canvi, poder penetrar en totes parts, gosar de l'espectacle permanent".

García Berlanga dirigix també la col·lecció "Sonrisa vertical", de literatura eròtica, que concedix anualment



"Viridiana" De Luis Buñuel -Foto: Films 59 /uninci/g.Alatrisme/album

LES PEL·LÍCULES QUE MAI EXISTIREN

VIRIDIANA I LA PRIMA ANGÉLICA

Autor: PEDRO URIS

Traducció del castellà: JOSEP M^a RAMON I BELTRAN

Totes les cinematografies tenen pel·lícules que mai existiren, i no em referisc a aquelles que mai es van fer i es van quedar al calaix dels projectes, sinó a aquelles que sí arribaren a filmar-se, encara que fóra parcialment, però que, per una o altra circumstància, van romandre ocultes en el seu moment i només la història ha pogut rescatar-les. Moltes d'estes obres soterrades, tal volta la majoria, deuen el seu trist destí a motius polítics, com succeix amb els dos títols que citaré en primer lloc, cada un d'ells pertanyent a un dels blocs polítics clàssics del nostre temps: el primer soviètic, "*Kommissar*" / "*La comisaría*" (1967), primera i única pel·lícula realitzada pel rus Alexandre Askoldov, quan només comptava amb trenta anys d'edat, qui a causa de la seua visió poc gratificant de l'heroi socialista, en aquells temps qualsevol dubte, per molt humana que fóra, constituïa un afront intolerable, va romandre vint anys desapareguda fins que fou rescatada, amb la '*perestroika*' ja en marxa, per al Festival de Berlín, certamen en el qual va obtindre l'*Oso de Plata* ; i el segon nord-americà, "*Salt of the heart*" / "*La sal de la tierra*" (1953), de Herbert J. Biberman



"La sal de la tierra", Herbert J. Biberman

man, crònica en clau feminista d'una vaga de miners a Nou Mèxic que, després d'un accidentat rodatge, en el qual es van patir prohibicions i agressions, fou unànimement boicotejada per les empreses de distribució nord-americanes, la qual cosa determinà que no s'estrenara en sòl americà, i a més va provocar l'expulsió del país de la seua protagonista, la mexicana Rosario Revueltas.

No sempre, ni molt menys, la "desaparició" de les pel·lícules es deu a motius polítics, en ocasions les causes cal buscar-les en els interessos econòmics, tal com passa amb la primera versió de l'obra teatral de Patrick Hamilton, *"Angel street"*, realitzada pel britànic Thorold Dickinson, amb el títol de *"Gaslight" / "Luz de gas"* (1940) els drets de la qual per als USA foren adquirits per Hollywood amb la intenció, ràpidament consumada, de destruir totes les còpies per a que no li fera ombra a la segona versió de l'obra que acabava de rodar la Metro, la protagonitzada per Charles Boyer, Ingrid Bergman i Joseph Cotten, i en Espanya distribuïda com *"Luz que agoniza"*, que a la fi seria coneguda com la genuïna i per a molts única versió del tema.

Motius polítics, motius econòmics, però també motius estrictament personals han donat lloc a obres que mai han existit, malgrat el lloc destacat que ocupen en la història del cine. Unes vegades per la sobtada desaparició del seu responsable, com ocorre amb *"Pasazerka" / "La pasajera"* (1961), de Andrzej Munk, una de les més grans promeses del cine polonès, un inacabat relat sobre la memòria i els camps de concentració nazis que, a causa de la mort del seu autor en un accident de cotxe durant el rodatge, mai arribarem a conèixer, malgrat les diverses reconstruccions que s'han assajat. I en altres, per les singulars condicions del projecte i les dificultats de finançament que sempre acompanyaren la carrera del seu actor, en este cas el més gran, Orson Welles i la seua personal visió del nostre clàssic *"Don Quijote"*, una filmació que es va prolongar al llarg del temps i que encara haguera necessitat varis anys més de vida per poder acabar-la, impossible aventurar quants, encara que sospite que mai hagueren segut suficients.

El cine espanyol també té les seues pel·lícules que mai existiren, unes obres

que, a l'igual que succeís amb les que acabem de citar, el sistema va pretendre soterrar, i que la història, sempre tossuda, ha aconseguit traure a la llum. Unes pel·lícules que, com no podia ser d'una altra manera a la vista d'una història recent marcada per la dictadura del nacional catolicisme, foren sacrificades en l'altar de la política i la religió: "*Viridiana*" de Luis Buñuel, i "*La prima Angélica*" del seu deixeble avantatjat, Carlos Saura.

Començarem per la més antiga, "*Viridiana*" (1961), una de les obres mestres de Luis Buñuel, un film "impossible" en l'Espanya del seu temps, l'enllumenament de la qual acabà, com no podia ser d'una altra manera, en sonora desfeta. Primer, perquè Luis Buñuel, qui havia col·laborat activament en la causa republicana, s'havia exiliat en la guerra civil i era un dels intel·lectuals de referència en l'exili mexicà. Segon, perquè les productores espanyoles que van escometre el projecte – la pel·lícula compta amb Gustavo Alatrisme com a productor mexicà – resultaven del menys "recomanable", tant la Uninci (*Unión Industrial Cicematográfica*), una marca fundada en 1949 que, en els anys cinquan-



"*Viridiana*", Luis Buñuel

ta, aconsegueix aglutinar en torn seu a destacats intel·lectuals dissidents amb el règim, algú d'ells vinculats al PCE; com Films 59, del català Pere Portabella, qui aguaitava la cua i les banyes associades al comunisme d'un mode encara més notori. I tercer, perquè la censura prèvia a la que estaven sotmeses les pel·lícules que es rodaven a Espanya ja no havia vist amb bons ulls esta història de la novícia Viridiana que, abans de prendre els hàbits, acudix a visitar el seu oncle, un hisendat de costums un tant relaxades, i es veu envoltada en una sèrie d'esdeveniments que faran que es trontollen totes les seues conviccions religioses, i s'aplicà a fons amb el guió que escrigué Buñuel amb el seu habitual col·laborador Julio Alejandro, altre exiliat polític, per si faltava alguna cosa per a agitar l'explosiu còctel que s'acostava.

Curiosament, estes pressions de censura acabaren enriquint la pel·lícula a l'obligar al cineasta a renunciar a l'obvi i endinsar-se pels camins dels que suggerix, sempre més rics i suggestius: *"El meu guió fou sotmés a la censura, que demanà varies modificacions. Paradoxalment, em va ajudar en molts aspectes. Per eixample: en el desenllaç, la meua heroïna anava a tocar a la porta de la recambra de son oncle i el trobava al llit amb la criada. La criada se n'anava i Viridiana prenia el seu lloc a la cambra. La censura va trobar escandalós que un*



"Viridiana", Luis Buñuel

home tinguera, fora del matrimoni, relacions amb dues dones successives. Aleshores imaginí substituir este desenllaç per una partida de tuti amb tres jugadors: l'home, la serventa i Viridiana. I ara estic quasi avergonyit del meu primer final; era massa grosser, massa directe.” (Luis Buñuel citat per Homero Alsina Thevenet, *“El libro de la censura cinematográfica”*).

Una pel·lícula que ja prometia ser un gra en el cul del règim, però que es va convertir en un furóncol purulent quan guanyà la prestigiosa *“Palma de Oro”* en el *Festival de Cannes* – ex aequo amb el film de Henri Colpi *“Una larga ausencia”* –, una circumstància que inicialment sembla que agradà a les instàncies polítiques del moment, puix fou el propi *‘Director General de Cinematografía y Teatro’*, José Muñoz Fontán, qui va arrebregar el premi, supose que molt ufà i per descomptat sense imaginar-se la que li venia damunt, el cessament fulminant quan, als pocs dies, el diari del Vaticà, *‘L’Osservatore Romano’*, publicava un article que condemnava el film per blasfem. La pel·lícula no sols fou prohibida a Espanya, sinó que a més es va destruir tota la documentació que acreditava que haguera segut filmada, declarant-la d’estre mode formalment inexistent, en una nova mostra de l’autarquia d’un règim que amagava el cap en la seua pròpia immundícia. *“Viridiana”* no arribà a estrenar-se en Espanya fins 1977, una vegada mort Franco i amb el procés de transició política en marxa, i encara aleshores hagué de distribuir-se com a pel·lícula mexicana, ja que continuava sense existir com a producció espanyola.

El Festival de Cannes torna a ser vicle d’unió amb la següent pel·lícula que comentaré, *“La prima Angélica”* (1973), de Carlos Saura, ja que el prestigiós certamen gal també la va seleccionar per a la seua Secció Especial. Un film realitzat en l’ocàs d’un franquisme que es resistia a desaparéixer física i políticament, i que a causa de les prohibicions i atacs que va rebre es convertí en una espècie de metàfora de la pròpia situació social, moral i política del moment, d’un temps en el que ja aguaitava en l’horitzó un canvi, que, no obstant, es resistia a arribar. Tant que Diego Galán, un dels nostres més prestigiosos estudiosos, li dedica tot un llibre, *“Venturas y desventuras de la prima Angélica”*



"La prima Angélica", Carlos Saura

Després de les acostumades dificultats de gestació, el guió de Rafael Azcona fou prohibit dues vegades i només a la tercera versió fou la vençuda, *"La prima Angélica"* arriba a les pantalles espanyoles en 1974, en un context marcat per esdeveniments tan transcendents com l'atemptat que acabà amb la vida de Carrero

Blanco; l'anomenat procés 1.001, que assentà en la banquetta els dirigents de les clandestines Comissions Obreres; o la despietada execució de Puig Antic; i ho fa amb l'explícita intenció de proposar la primera reflexió seriosa sobre les empremtes de la guerra civil en l'Espanya contemporània. Els puntejos eren, puix inevitables, així que mentre la pel·lícula es presentava amb èxit a Cannes i es projectava a Madrid, Barcelona i València (cinc setmanes en la desapareguda sala Rex) amb bona acollida d'un públic que corejava alguna de les ocurrències del film (el falangista, el braç del qual enguixat li obliga a una salutació permanent), les forces vives del règim començaren una escalada d'atacs, tant verbals com físics. Primer amb articles incendiàries en la premsa més afí a l'ideari del Moviment, i després amb les corresponents agressions a càrrec de

l'avantguarda armada del mateix: primer amb l'intent de robatori de la còpia en plena projecció en la desapareguda sala Amaya de la capital d'Espanya, i més tard amb una bomba que feu explosió en la sala on s'havia estrenat a Barcelona. D'esta manera, mentre la premsa d'ultradreta silenciava estes accions i clamava per la prohibició del film, les revistes democràtiques denunciaven la manca de llibertat d'expressió i la impunitat amb què actuaven les bandes d'ultradreta, situant-se la pel·lícula en el centre d'un debat de ressonàncies més amples, el que existia entre un franquisme que es resistia a cedir el poder a una ciutadania que cada dia reclamava amb més força el canvi. Clar, que mentre que este equilibri ventilava el seu pols, la pel·lícula desaparegué de la circulació, ja que moltes sales acovardides per les amenaces complides del matons de la ultradreta optaren per no exhibir-la i *"La prima Angélica"* es convertí en un títol maldit i ocult.

A l'una i a l'altra, *"Viridiana"* i *"La prima Angélica"*, al igual que a tots els espanyols, el temps els ha tornat el que és seu: l'existència i el dret a la llibertat d'expressió i de pensament.



DEL CINE DE FOLKLÒRIQUES A LA MOGUDA

UN PASSEIG PEL MUSICAL "A LA ESPANYOLA"

Autora: RUTH BARDISA ADRIÁN

Ha existit a Espanya un cinema musical o més bé un cine "musicat", una adaptació "a l'espanyola" del musical americà? La nostra cinematografia ens ha deixat nombroses pel·lícules amb moments musicals però escassos exemples d'allò que a l'altra part del toll d'estudis de Hollywood enteníem com "un musical".

El gènere musical és una síntesi d'imatges, música i ball en què els números musicals – curats al mínim detall – estan perfectament integrats en la trama i aconsegueixen transmetre els mateixos valors que un drama o una comèdia. No hi ha més que tirar la vista arrere i recordar cintes com *"La calle 42"* (Lloid Bacon, 1933), *"Cantando bajo la lluvia"* (Stanley Donen i Gene Kelly, 1952), o *"Un americano en París"* (Vincenzo Minelli, 1951) per a veure del que estem parlant: un gènere en què els números musicals – espontanis, vistosos i complexos – lluny de ser farciment, eren el reclam del film.



"Cantando bajo la lluvia", de Stanley Donen i Gene Kelly

El musical, el gènere cinematogràfic més inequívocament americà – amb el permís dels amants del *western* – va traspasar fronteres i es va expandir a la resta del món. En aquest sentit, Espanya no va ser una excepció, i es va servir de la música i el ball per a contar històries. En el cas del musical “a l’espanyola” – permeteu-me que em prenga la llicència d’anomenar-lo així – el reclam del film no eren els números musicals, sinó els seus protagonistes. La major part de les pel·lícules espanyoles es feien servir de la música per a promocionar un cantant popular o una estrella de moda, oblidant eixa síntesi d’acció, música i ball de què abans parlàvem.

El nostre cine més que musical era “*una comèdia, fulletó o melodrama il·lustrat amb cançons*”¹ que bevia de la tradició musical pàtria: la sarsuela, la cançó andalusa, el cuplet i fins i tot els ritmes yé-yés. Aquest article, més que repassar la història del cine musical espanyol, pretén ressaltar aquells períodes de subgèneres cinematogràfics d’especial rellevància, ja siga per la seua temàtica o qualitat artística.

El cine de folklòriques

En els anys 30 la reina del musical “a l’espanyola” no era altra que Imperio Argentina, qui va protagonitzar dos de les cintes més notables del gènere: “*Morena Clara*” (1936), que incloïa temes com “*Falsa moneda*” o “*Échale guindas al pavo*” i Carmen la de Triana (1938) amb cançons com “*Los piconeros*” o “*Antonio Vargas*”, ambdós dirigides per Florián Rey. El filó del cine “folklòric”, “andalús” i “gitano” el completarien en esta dècada cantants com Estrellita Castro i Concha Piquer, i directors com Benito Perojo. Els anys 40 van tindre com a muses a Juanita Reina i a Lola Flores, que van seguir “explotant” els mateixos arguments que en la dècada anterior. Això sí, faltats d’espontaneïtat, imaginació i dinamisme, qualitats bàsiques del gènere musical.

El cine musical folklòric, sotmés a una forta censura i estendard de la moral conservadora oferia una visió paternalista i en certa manera “piadosa” dels

gitanos, que eren considerats com a gent guilopa, graciosa i de bon cor però poca fortuna.

Els cinquanta van veure nàixer a una estrella rutilant que agranaria d'un colp de ploma les "andalusaes" anteriors, i que es convertiria en el mite sexual de tota una generació: Sara Montiel. Com apunta Juan de Mata², *"al seu costat, l'erotisme agitanat de les folklòriques va empal·lidir quedant relegat al gust de les zones més subdesenvolupades del país"*. Sara va introduir el personatge de la cupletista heroïna melodramàtica



"El último cuplé", de Juan de Orduña

que va explotar en innumerables films amb el mateix esquema: xica sensual que triomfa a l'escenari però fracassa en l'amor. La moralina, com sempre, per davant. I és que Sara no podia portar als seus *partenaires* masculins – i a mig país – de cap i ser feliç. Trencar certes normes socials tenia un preu que el seu personatge (fóra venedora de violetes, cupletista o pescadora) havia de pagar amb desgràcia, culpabilitat o mort.

El cine de folklòriques-cupletistes que van protagonitzar Sara Montiel, Paquita Rico i Marujita Díaz es va veure debilitat als seixanta i setanta, tot i la incursió de Rocío Jurado *"Proceso a una estrella"*, (1966), desapareixent a la dècada posterior. Als 90 una nova folklòrica es va sumar a fer pel·lícules: Isabel Pantoja *"Yo soy esa"* i *"El día que nací yo"*, però sense molt d'èxit. Prova d'això és que en l'actualitat, aquest subgènere està més que mort.

Els xiquets prodigi

A la dècada dels cinquanta també va proliferar un altre subgènere del musical "a l'espanyola": el dels xiquets prodigi. En aquest període les pantalles de cine es van omplir de xiquets amb cara angelical i veu prodigiosa que feien les delícies de les mares espanyoles. Qui no voldria tindre un Joselito per fill? *"El pequeño ruiseñor"*, eixe xiquet te tretze anys que aparentava nou, va ser el primer xiquet prodigi que va donar el nostre país, i un dels primers "productes" amb els que Espanya es va obrir camí al mercat cinematogràfic europeu.

Joselito no sols cantava bé sinó que a més era graciós i inspirava tendresa en l'espectador, en bona mesura pels seus papers a la gran pantalla. Antonio del Amo, el seu descobridor i el director de les seues pel·lícules més famoses, va explotar fins a rabiar l'argument "fill bastard" que és abandonat descobreix la seua procedència aristocràtica i que després de conèixer la seua rànica família els alegra l'existència a colp de refilet". Però la veu del rossinyol se va anar apagant a mesura que li creixia la barba, i a Joselito li van eixir competidors, o més bé competidores. Marisol, eixe raig de sol, el va eclipsar i prompte el va succeir en el tron dels xiquets prodigis.



"Marisol"



"Joselito"

Marisol va nèixer com la versió rossa i femenina de Joselito i l'espanyola de Shirley Temple. Marisol cantava, ballava i era graciosa, com el seu antecessor. I igual que Joselito, encarnava xiquetes abandonades o separades dels seus rics progenitors. No obstant això, entre ambdós artistes – i entre les seues pel·lícules – hi havia diferències. Les cintes de Marisol eren més urbanes, i els seus personatges pertanyien a un estatus social més elevat que aquells saltimbanquis i llauradors que curaven de Joselito.

El cine abandonava les històries de postguerra i s'omplia de nous rics i universitaris, reflex el context sociocultural de l'Espanya dels 60. Esta evolució argumental va quedar patent als films d'una altra xiqueta prodigi, Rocío Durcal. Segons Lucio Blanco³, en *"Canción de Juventud"* (Luis Lucia, 1962), *"s'adverteix l'aire de modernització d'una Espanya que començava a oblidar la Guerra Civil (...) S'adverteixen els primers passos d'una societat en què començava a advocar subtilment per l'educació mixta"*. La música dels films de la Durcal – on tenia cabuda el *pop* i el *Twist* més juvenil – també era un reflex del nou context sociocultural de l'època. No obstant, la cançó continuava suportant, com a dècades anteriors, el pes de tot gènere musical, ja que les coreografies continuaven sent quasi inexistents.

El cine *yé-yé*

Les pel·lícules de la segona meitat dels seixanta van aportar a la nostra cinematografia nous tècnics, nous intèrprets i una clara renovació temàtica. Va començar així la "dècada prodigiosa" del cine musical espanyol, un cine *yé-yé* influenciat per l'estil surrealista i colorit de Richard Lester i les seues pel·lícules amb els Beatles. El cine *pop* d'esta època es va omplir de jòvens cabelluts amb pantalons de *"pitillo"* i cançons en anglés. En paraules de Lucio Blanco⁴ *"es va poder gaudir d'un cine imaginatiu i vital que ens treia per fi de l'autarquia cinematogràfica i ens acostava als països en què la joventut existia en ple dret sense ser sospitosos pel fet de ser jòvens"*.



"Megatón yé-yé", de Jesús Yagüe

"Megatón yé-yé" (Jesús Yagüe, 1965) és una de les pel·lícules espanyoles que millor respon als plantejaments de Richard Lester en els seus treballs amb Els Beatles. No obstant, el film protagonitzat per Mochi, Micki i els Tonys incorporava també elements progressistes del cine francès i italià de l'època i tècniques de rodatge que just llavors s'estaven començant a desenvolupar en programes musicals de la TV anglesa (com *'Ready, Steady, Go!'*). L'humor del film — els seus gags surrealistes — i el muntatge dels números musicals — espills, plans detall de baquetes o pedals de

bombo — s'aproximen moltíssim a allò que Lester ens va mostrar en *"Qué noche la de aquel día"* (1964) i *"Help"* (1965)

A *"Los chicos con las chicas"* (Javier Aguirre, 1967) trobem els mateixos ingredients que a la comèdia musical que acabem de comentar: frescor, imaginació, colorit i declaració de principis. El tema que dona nom al film de Los Bravos és tota una declaració d'intencions: res de separació de sexes, els jòvens espanyols volen ser iguals als seus homònims europeus.

El cine dels seixanta es va convertir en una plataforma de promoció per a molts grups i solistes *pop* de l'època. En *"Un, dos, tres... al escondite inglés"* (Iván Zuloeta, 1969) intervien Los Ángeles, Henry i els Seven, Ismael o Els *pop-tops*; en *"Codo con codo"* (Victor Aúz, 1967) el valencià Bruno Lomas i en *"A 45 revoluciones por minuto"* (Pedro Lazaga, 1969), novament Los Ángeles i Fórmula V.

Les pel·lícules *yé-yés* van compartir cintes de Manolo Escobar, Peret, Raphael. Però res unia un subgènere amb l'altre. Mentre que el cine *pop* apostava per

la renovació i la frescor, amb repartiments i històries juvenils, un ritme dinàmic i moltes similituds amb les cintes musicals que es rodaven en altres països europeus; el cine d'Escobar i companyia ridiculitzava als *yé-yés* i apostaven per "modernitzar l'espanyolada" amb arguments més urbans que mostraven hòmens i dones solidaris, pròxims i fets a si mateixos a colp de treballar.

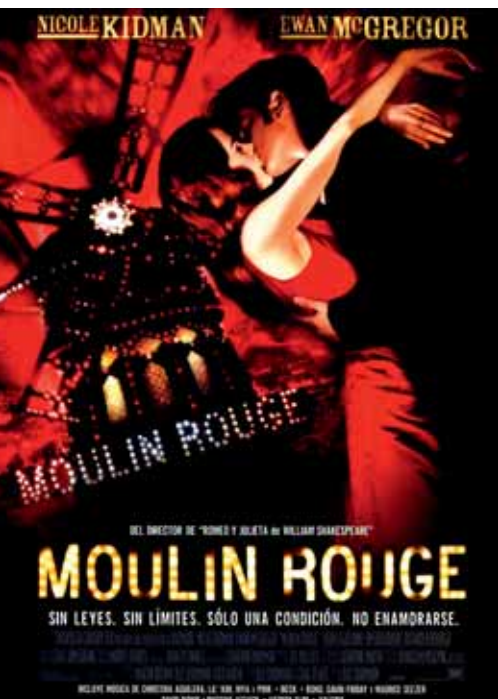
El cine de la moguda

A finals dels 70 i començament dels 80 va començar a gestar-se un moviment, no sols musical, sinó també artístic i vital, conegut com La Moguda. Van començar a crear-se desenes de grups, van començar a proliferar les sales d'assaig i de concerts i les cases discogràfiques van descobrir que ací hi havia negoci.

Algunes pel·lícules de l'època van utilitzar els grups amb més èxit perquè formaren part de les seues trames. Així va ocórrer amb Burning i el seu "*¿Qué hace una chica como tú en un lugar como este?*", que, en 1978, Fernando Colomo va convertir en el títol d'una de les seues pel·lícules. La producció "*Al límite*" que va dirigir Tito Fernández al 1983, va reunir a alguns dels grups més importants de la Moguda com Alaska i Dinarama, Loquillo, Nacha Pop, Golpes Bajos, Aviadro o Gabinete Caligari, entre altres. També Los hombres G van donar el seu bot al cine amb dos pel·lícules: "*Sufre mamón*" (1987) i "*Suéltate el pelo*" (1988), ambdues dirigides per Manuel Summers.

El cine musical actual

La resurrecció de musical al teatre espanyol no ha tingut la mateixa repercussió al cinema del nostre país. Bé és cert que en els últims anys Hollywood ha apostat per aquest gènere amb films com "*Moulin Rouge*" (Baz Luhrmann, 2001), "*Chicago*" (Rob Marshall, 2002) o "*Sweeney Todd*" (Tim Burton, 2008); però a Espanya els film musicals han sigut més bé escassos i poc ressenyables ("*El calentito*", de Chus Gutiérrez, o "*Sinfin*", de Manuel Sanabria i Carlos



"Moulin Rouge", de Baz Luhrman



"Sinfin", de Manuel Sanabria y Carlos "Pocho" Villaverde

Villaverde són alguns exemples). Cas a banda és *"El otro lado de la cama"* (Emilio Martínez Lázaro, 2002), que incloïa temes de Tequila, Els Rodríguez, Kiko Veneno i Los Ronaldos, això sí, adaptats a intèrprets que cantar el que es diu cantar, no cantaven. Va tindre un gran èxit comercial però , tot i que esta pel·lícula va intentar curar els números de ball, des del meu punt de vista, fracassa en l'intent.

Citacions:

- ¹ HEREDERO, carlos. **Las huellas del tiempo. Cine espanyol 1951-1961**. Ediciones de la Filmoteca. Valencia. 1993
- ² DE MATA MONCHO, Juan. “El absurdo camino del “Musical espanyol” **Cine espanyol. Cine de subgéneros**. Fernando Torres. Editor. Valencia. 1974
- ³ BLANCO MALLADA, Lucio: “Cine musical espanyol 1960-1965”. **Área abierta, núm. 8**. Mayo 2004
- ⁴ BLANCO MALLADA, Lucio: “Cine musical Espanyol 1966-1970”.**Área abierta, núm.9**. Noviembre 2004.
- ⁵ La influència de Lester i Help en aquest film queda reflectit en detalls com la casa comuna del grup –l el llit abatible del bateria dels Tonys -, les seqüències d’esquí a la serra, i els gags hilarants.



LA COMEDIA SEXY CELTIBÉRICA

Autor: VORO CONTRERAS I MARCO

“Sabadabada, sabadabada, sabadabada daba daba...” Deixem-vostès començar este article amb un poquet de música, amb una banda sonora, que per algo el llibret d'este any va de cinema. Tampoc fa falta tindre molta imaginació per endevinar que la incongruent lletra de la cançó que protagonitza l'entrada d'este escrit podria correspondre a les que feia, per exemple, el gran Augusto Algueró per a les pelis espanyoles de “su-e-cas” (com pronunciaria López Vázquez) en bikini, dones espanyoles decents i espanyolets reprimits i babejants, que són sobre les quals anem a tractar en este article. Perquè este article va de la “comèdia sexy celtibèrica”. Quasi res (i de nou sona el “Sabadabada, sabadabada, sabadabada daba daba”).

No es creguen, que el “de comèdia sexy celtibèrica” no m'ho he inventat jo. És un terme que s'està consolidant amb força en l'ambient cinèfil i gafapastil i que ja apareix en més d'un estudi sesut per a parlar de les comèdies espanyoles de finals dels anys seixanta i segona meitat dels setanta. Un tipus de cinema que podria abastar (o almenys així ho anem a fer nosaltres) altres etiquetes com el “landisme”, el “cinema de turisme” o el “destape”. Un cinema, perquè no reconèixer-lo, injuriat per la crítica però que omplia les sales de tot el país – “*No desearás al vecino del quinto*” (1970) de Tito Fernández, va ser la pel·lícula espanyola mes taquillera de la història fins a l'arribada de “*Torrente II*” amb el seu palillo de dents – i que encara avui dia aconsegueix audiències considerables cada vegada que s'emet una pel·lícula d'Alfredo Landa, López Vázquez o Lina Morgan un dissabte per la vesprada a la televisió.

La “comèdia” (anem a deixar per ara el de “sexy i celtibèrica”, que si no se'ns fa molt llarg) del període que anem a intentar analitzar va suposar una autèn-



"No desearás al vecino del 5º", Ramón Fernández

tica consolidació del cinema comercial al nostre país i amb les quals els seus productors i directors intentaren arribar a un públic com més ampli millor i llepant els límits morals que en aquells dies permetien les autoritats. No ens enganyem, sent encara una dictadura, aquesta era més permissiva en els seus últims anys que durant les dècada dels quaranta i cinquanta, almenys en el que al "bon gust" es refereix.

Durant els primers temps del franquisme, al cinema li donava més per les exaltacions patriòtiques i imperials amb monumentals recreacions històriques, les

heroïcitats castrenses, les apolo-
gies religioses (que s'estendrien
fins a quasi els seixanta gràcies
a les influències del Opus Dei en
la indústria cinematogràfica) i els
musicals folklòrics. Precisament,
era en aquest últim gènere (i ex-
cepte honroses excepcions rela-
cionades amb el sainet de tota
la vida) on més treia el cap la
comèdia, encara que fóra a ras-
tres de la pizpireta actriu canora
de torn o del secundari amb grà-
cia andalusa. Això sí, mamelles i
parruses ni de lluny.

Amb els anys cinquanta, a partir
sobretot de la fi de l'autarquia
política i econòmica, vindria
la consolidació industrial de la
comèdia popular espanyola. A
això contribuïrien decisivament
diversos factors, com el desenvol-
upament econòmic que nome-
nàvem anteriorment però també
el turisme i l'exemple del cinema
italià, l'aspecte argumental del
qual era socialment més proper
al que ocorria a Espanya. Des del
principi de la dècada comencen
a veure's pel·lícules ambienta-
des en pisos amplis, xalets i ho-



"El Vikingo", Pedro Lazaga



"El turismo es un gran invento", Pedro Lazaga

tels de la costa o de la serra, protagonitzades per joves alegres i optimistes que munten en descapotables, vesteixen de manera elegant i somien amb una parella ideal amb la qual contraure matrimoni i tenir xiquets. Ja estem parlant d'un cinema d'evasió que entretenia al públic i que li feia somiar amb una societat de classe mitja plena de luxes assequibles i que, amb un poc d'esforç i un poc més de sort, és possible que algun dia arribaria a gaudir.

També hi ha per aqueixos anys un tipus de comèdia més negra, en la qual moltes vegades xoca la imatge "desarrollista" que ofereixen pel·lícules com *"Las chicas de la Cruz Roja"*, *"El día de los enamorados"* o *"Amor bajo cero"* amb una visió més realista de la societat, amb les seues clarobscur i arrivismes que té, per a mi, magnífics exemples al cinema de Berlanga o de Marco Ferreri.

La qüestió és que de la comèdia més costumista van naixent a poc a poc exemples de cinema vodeviles, amb escenes d'alcova (que no de llit) i amb cada vegada més xixa per fotograma. Es comença a parlar ja de relacions sentimentals picantones, de llisques amorosos, de "mariquites" que donen risa i es veuen estrangeres (i després espanyoles) lluint bikini mentre Alfredo Landa, López Vázquez, Juanjo Menéndez o Martínez Soria van deixant un rastre de baves darrere d'elles. Productors i realitzadors com Masó, Lazaga, Ozores o Dibildos comproven que aquest tipus de cinema epidèrmic dóna bons dividendes a la taquilla i es comença a formar una indústria que ofereix comèdies escapistes com si foren xurros. Pedro Masó deia per exemple que la seua postura davant del cinema era "fer pel·lícules perquè el públic, que és per a qui treballem els qui fem cinema, ho passe bé evitant-li problemes profunds, no perquè no sàpien, sinó perquè ja tenen bastant amb els quals viuen tots els dies". I José María Forqué assegurava que li interessava el cinema "que reflecteix la vida mitja espanyola (...) l'immobilisme, que està prop a uns personatges que necessiten alliberar-se, desreprimir-se per a trobar la seua independència i realització".

Perquè, precisament, de "desreprimir-se" és del que es tracta en el cinema sexy celtibèric (ara jo crec que ja podem utilitzar aquest terme), ja siga per part dels seus personatges (principalment els masculins) com per part dels seus espec-

tadors (masculins també). L'espanyolet mig treballa cinc o sis dies a la setmana i està començant a guanyar uns calés, a viure més o menys bé, i com les autoritats tampoc li permeten pensar molt, van al cinema a veure pel·lícules protagonitzades per personatges que se semblen a ells, que tenen les seues mateixes frustracions i que se'ls empina amb les mateixes nibelungues esveltes amb les quals intenten lligar i tenir relacions intramusculars. Per això, els protagonistes d'estes pel·lícules (de nou López Vázquez o Alfredo Landa) no són alts galans sinó senyors baixets, alopècics i acomplexats. Com deia el crític Diego Galán: "*si Alfredo Landa és capaç de fer riure a milions d'espanyols amb les seues aventures, amb la seua terrible*

angoixa de necessitar ficar-se al llit amb una senyora i no assolir-lo mai, és obvi que una mica del propi espectador es projecta a la pantalla". Segurament un escriptor més culte que jo parlaria ací del mecanisme "identificació-projecció" de l'espectador.

Així a grans trets, en aquestes pel·lícules els protagonistes intenten lligar, ja siga per a trobar una núvia o una amant. Si el que cerquen és el primer, es casaran i l'home intentarà enganyar a la seua dona amb una esvelta secretària, hostessa, gogó de discoteca o guiri veïna d'apartament, cosa en el que irremediablement fracassarà i li tocarà tornar amb la cua entre les cames al costat de



"Una chica casi decente", Germán Lorente

la seua esposa en forma de Lali Soldevilla, els seus xiquets i les seues lletres per pagar. Açò també els ocorrerà en el segon dels casos plantejats, és a dir, si ja estan casats amb Lali Soldevilla i van directament a cercar a l'amant. Perquè, tot cal dir-lo, la comèdia sexy celtibèrica és cada vegada més explícita quant a robes interiors, mamelles i inclús parruses, però el desenllaç final és igual de carca que en les comèdies sofisticades dels cinquanta on l'erotisme acabava als turmells: el protagonista lliga, arriba fins i tot a ficar-se al mateix llit que la suripanta de torn, però passa alguna cosa que l'impedix consumir la relació, fracassa i torna a casa per a demostrar que només al matrimoni és possible una relació sexual autèntica i feliç. Ja de passada, el guionista de la pel·lícula haurà aprofitat per a demostrar que la vida de camp és més sana que la de la ciutat, que les costums estrangeres són pitjors que les nacionals o que la música moderna és per a imbècils i els hippies són idiotes. I així acaba per guanyar-se el beneplàcit del censor.

Curiosament, la vigència d'un gènere al que ací li atorguem l'adjectiu de "sexy" va entrar en decadència amb el fi de la censura i l'obertura dels costums. Aquest tipus de cinema populista va a acovardir-se davant d'altres propostes contemporànies, com el cinema d'autor, el cinema de tercera via, el cinema reformista, el cinema insurgent, el realista o el underground. Però encara així, la comèdia sexy celtibèrica es resisteix a morir uns quants anys gràcies a quatre figures clau que seguiran ensenyant mamelles, parruses i espanyolets rijosos amb prou d'èxit: Mariano Ozores, el seu germà Antonio, Andrés Pajarés i Fernando Esteso.

Antologia recomanada del cinema sexy celtibèric

1967:

-*40 grados a la sombra*, de Mariano Ozores (J. L. López Vázquez, Analia Gadé, Gracita Morales y Antonio Ozores).

1968:

-*El turismo es un gran invento*, de Pedro Lazaga (Paco Martínez Soria, J. L. López Vázquez)

-*Un diablo bajo la almohada*, de José María Forqué (Ingrid Thulin, Maurice Ronet y Alfredo Landa)

-*Objetivo: bikini*, de Mariano Ozores (Gracita Morales, López Vázquez y Antonio Ozores)

1969:

- Un adulterio decente*, de Rafael Gil (Carmen Sevilla, Fernando Fernán Gómez y Manolo Gómez Bur)
- Mi marido y sus complejos*, de Luis M^a Delgado (Gracita Morales, López Vázquez y Ingrid Garbo)
- El abominable hombre de la Costa del Sol*, de Pedro Lazaga (Juanjo Menéndez, Mary Francis y La Polaca)
- ¿Por qué te engaña tu marido?*, de Manuel Summers (Landa, Laly Soldevilla y Esperanza Roy)
- Estudio amueblado 2 P*, de José M^a Forqué (Fernán Gómez, López Vázquez y Soler Leal)

1970:

- ¿Por qué pecamos a los 40?*, de Pedro Lazaga (Fernán Gómez, López Vázquez y Rosanna Yanni)
- El señorito y las seductoras*, de Ramón Fernández (Arturo Fernández, Marisa Paredes, Gómez Bur)
- No deseas al vecino del quinto*, de Ramón Fernández (Landa, Jean Sorel, Ira de Furstemberg)

1971:

- Vente a Alemania Pepe*, de Pedro Lazaga (Landa, Tina Sainz y Gemma Cuervo)
- Aunque la hormona se vista de seda*, de Vicente Escrivá (Landa, Manuel Summers, Ana Belén)
- No deseas a la mujer del vecino*, de Fernando Merino (Landa, Sylva Koscyna, Ira de Furstemberg)
- Los días de Cabirio*, de Fernando Merino (Landa, Helga Liné, Teresa Rabal)
- Una chica casi decente*, de Germán Lorente (Rocío Jurado, Máximo Valverde, Mirta Miller)

1972:

- Ligue story*, de Mariano Ozores (Tony Leblanc, Manolo Gómez Bur, Diana Lorys)
- La cera virgen*, de José M^a Forqué (Carmen Sevilla y López Vázquez)
- Simón, contamos contigo*, de Ramón Fernández (Landa, Rosanna Yanni, Ingrid Garbo)
- ¡No firmes más letras, cielo!*, de Pedro Lazaga (Landa, M^a Carmen Prendes, Mirta Miller)
- París bien vale una moza*, de Pedro Lazaga (Landa, Josele Román, Sacristán)

1973:

- Manolo La Nuit*, de Mariano Ozores (Landa, M^a José Alfonso y Antonio Ozores)
- Lo verde empieza en los Pirineos*, de Vicente Escrivá (López Vázquez, Sacristán, Nadiuska)
- Doctor, me gustan las mujeres, ¿es grave?*, de Ramón Fernández (López Vázquez, Cleta Claver)
- El abuelo tiene un plan*, de Pedro Lazaga (Martínez Soria, Isabel Garcés, Sacristán)
- Jenaro el de los 14*, de Mariano Ozores (Landa, M^a Luisa San José, M^a Carmen Prendes)

1974:

- Dormir y ligar, todo es empezar*, de Mariano Ozores (Landa, Esperanza Roy, Gracita Morales)
- Cuando el cuerno suena*, de Luis M^a Delgado (Landa, Africa Pratt, Joselé Román)
- Polvo eres...*, de Vicente Escrivá (Manuel Summers, Nadiuska)
- Las obsesiones de Armando*, de Luis M^a Delgado (Landa, Emma Cohen, Laly Soldevilla)
- El calzonazos*, de Mariano Ozores (Martínez Soria, Florinda Chico)

UNA PRODUCCION DE PEPE COROMINAS
PARA FIGARO FILMS

Pépé, Luci, Boni

CARMEN
MAURA

EVA
SIVA

ALASKA

Otras chicas del montón

UNA PELÍCULA DE PEDRO ALMODOVAR

FELIX
ROTAETA

TAK

ALMODÓVAR I LA MOGUDA MADRILENYA

Autor: IRENE MATEU HERNÁNDEZ

Traducció del castellà: JOSEP M^a RAMON I BELTRAN

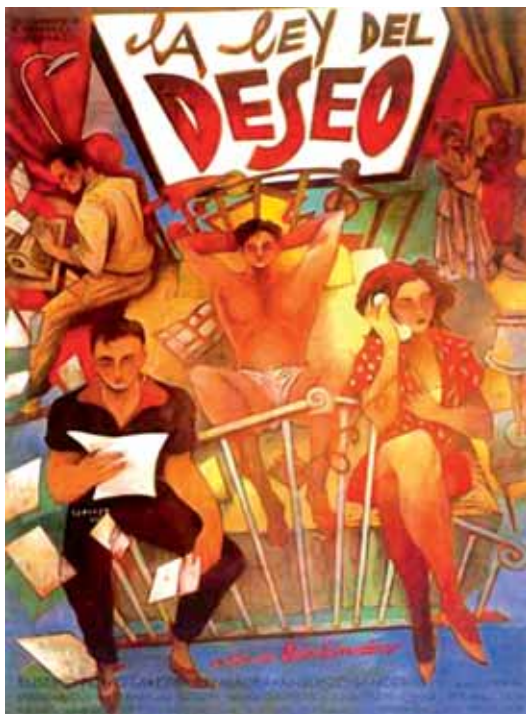
Parlar del cine de Pedro Almodóvar, suposa fer referència a la coneguda "*Movida Madrileña*" ("*Moguda Madrilenya*"), moviment contracultural que marcà el panorama cultural del nostre país durant la dècada dels 80.



Com bé és sabut, Pedro Almodóvar va nèixer en un xicotet poble de La Manxa, en 1951, encara que, amb a penes huit anys, la família es traslladà a Càceres. Fou en 1968 quan s'instal·là amb el seu germà Agustín a Madrid, on Pedro veia més fàcil complir el seu somni de la infància: comptar històries, ser el narrador i tindre el poder de decidir com acaba el conte. En la seua estància a Madrid estudià magisteri (encara que mai arribà a exercir), treballà com a administratiu en Telefònica, i gràcies als diners que guanyà, pogué comprar-se la seua primera càmera, una súper 8, amb la qual realitzà els seus primers curts i treballs amateurs; mentres, de manera paral·lela, realitzava guions per a revistes de còmics subterranis, alguns dels quals es convertiren, més endavant, en la base d'alguna de les seues pel·lícules.

Amb la mort de Franco i el començament del "*destape*" en Espanya (que desembocaria alguns anys més tard en la Moguda), Almodóvar, amb la seua

càmera i un grup d'amics, comença a filmar curts experimentals. Segons les seues pròpies paraules: *"Les pel·lícules les protagonitzaven els meus amics, els quals ens transvestien saquejant els armaris de les seues mares i germanes"*. En estos curts, el cineasta només utilitzava la llum natural i sempre gravava en escenaris reals, sent les cases dels membres del seu grup el millor plató i la millor sala de projecció. En aquell moment, Pedro viatjava amb certa freqüència a Barcelona, on també s'estava duent a terme, una *"moguda underground"* i on obtingué molt d'èxit entre el públic en els festivals on els presentava. La nota característica d'esta etapa no professional del cineasta manxec és que en ella comencen a nàixer molts dels temes que després es veurien en els llargmetratges. Són pel·lícules, en la seua majoria, amb forta càrrega sexual, orientació que el manxec li donava en aquell moment a la seua producció i que, en certa manera, ha estat sempre present.



"La ley del deseo", Pedro Almodóvar

Amb l'inici de la transició i fregant la dècada del 80 també comença a cantar i a criticar aquells actors que no li agradaven. Esta faceta tingué molt bona acollida i mamprengué a presentar-se en *pubs*, discoteques i acadèmies de cine privades que el contractaven per a fer el seu *"show"*. D'esta època són pel·lícules com: *"Historia de un amor que acaba en boda"*, *"La caída de Sodoma"*, *"Salomé"* i el llargmetratge *"Folle, folle folleme, Tim"*. Ja en les seues últimes pel·lícules no comercials apareix l'actriu Carmen Maura, qui més tard

es convertirà en una figura fixa en la majoria dels seus treballs: es convertix en una de "*les xiques d'Almodovar*" per antonomàsia.

Ja en els anys 80, Espanya es retroba amb la llibertat, i "*La Moguda Madrilenya*" comença a prendre forma. La Moguda fou un moviment contracultural que apareix en la capital, com ja hem dit abans, amb la transició. Malgrat que s'estengué a altres capitals espanyoles, fou Madrid qui liderà el moviment, rebent inclús el suport d'alguns polítics, entre els quals destaca, qui aleshores era l'alcalde de la ciutat, Enrique Tierno Galván.

Este suport polític a la cultura alternativa pretenia mostrar un punt d'inflexió entre la societat franquista i la nova societat nascuda amb la democràcia; es volia donar la imatge d'una Espanya "moderna" o, al menys, oberta a la modernitat, tractant de fer desaparèixer la imatge pejorativa a nivell internacional que el país havia adquirit durant la dictadura.

La nit madrilenya fou molt activa, no sols per les eixides nocturnes dels jòvens, sinó també per un interès inusual en l'anomenada *cultura alternativa*, les drogues, '*l'underground*' o contracultura. Per a l'escriptor i crític literari Luis Antonio de Villena, La Moguda fou una festa, una espècie d'himne de l'alegria en la que viatjaren junts pintors, fotògrafs, dissenyadors, arquitectes i poetes.

Cal destacar el caràcter lúdic del moviment, en les ganes de riure que compartiren els seus principals actors, en l'alé de vida i llibertat que recorregué el moviment, sense oblidar tampoc les imatges de discoteques abarrotades i droga per a tots, els vestits escandalosos... Però davant de tot fou un moviment ple de vida, que es plasmà en múltiples vessants. Tal vagada l'àmbit en el qual és més conegut és en el musical, ja que l'aparició de segells independents de gravació (*Dro, MR, Nuevos Medios, TicTac, Tres Cipreses, etc*) va permetre la creació d'una música distinta a la patrocinada per les multinacionals del disc fins aleshores. Com artistes més coneguts, no podem passar per alt a *Kaka de luxe, Alaska y los Pegamoides, Radio Futura, Nacha Pop, Los Secretos*, i un llarg etcètera.



"Alaska". Olvido Gara

Per altra part, la revista *"La Luna"*, entre altres, bressolades pels ajuntaments de Madrid i Vigo, fou el baluard del moviment, que inclús tingué reflex en alguns programes de televisió presentats per personatges famosos com *"La bola de cristal"* amb Alaska, *"Si yo fuera presidente"*, de Fernando García Tola, amb Carmen Maura o *"La edad de oro"* amb Paloma Chamorro. Francisco Umbral, des de la seua columna en el diari *"El País"* es va convertir en el seu cronista i escriptor, el seu poeta Eduardo Haro Ibars, el seu *graffiter* Juan Carlos Argüello *"El Muelle"*, els seus ídols artístics Andy Warhol i Miquel Barceló i els seus llocs de culte en *Rock-Ola*, *Carolina*, *El Sol*, *El Penta*, *La Vía Láctea*, etc. L'anteriorment citat Luis Antonio de Villena, qui va novel·lar esta època, ja és mort.

El moment cúspide de La Moguda Madrilenya fou el 23 de maig de 1981, quan els alumnes de l'*Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid* junt a *Klub* organitzaren *"El Concierto de la Primavera"*. Més de 15.000 persones es van donar cita en l'esmentat esdeveniment històric, en un festival de més de huit hores de duració en el que participaren *Fahrenheit 451*, *Alaska y los Pegamoides*, *Flahstrato*, *Los Modelos*, *Tótem*, *Rubi y los Ca-*

sinos, Mamá, Los Secretos i *Nacha Pop*. No obstant, la que es reconeix com a data de tret d'eixida de La Moguda és l'anomenat "*Concierto de Canito*", en homenatge al difunt bateria de *Tos* (futurs *Secretos*), mort en la nit de cap d'any de 1979. En este concert, celebrat el 9 de febrer de 1980 en l'*Escuela de Caminos*, actuaren els citats *Tos, Mermelada, Nacha Pop, Paraíso, Alaska y los Pegamoides, Los Trastos, Mario Tenia y los Solitarios* i *Los Rebeldes*.

És este context cultural, en el que el cine d'Almodóvar comença a desenvolupar-se professionalment, debut a l'èxit dels seus curts amateurs i a la consolidació de la seua amistat amb Carmen Maura. Pedro es planteja portar al cine un dels còmics que havia escrit: "*Pepi Lucy, Bom y otras chicas del montón*". Carmen, en escoltar el projecte, es fica en marxa en busca de finançament. Al marge de dit finançament i per a poder fer una pel·lícula de baix cost, Pedro va aconseguir un equip de voluntaris que realitzaven el seu primer treball cinematogràfic. Les protagonistes foren la mateixa Maura, Alaska, personatge fonamental de la moguda, i també participà, especialment, l'argentina Cecilia Roth. És la primera pel·lícula del director que es projectà en una sala del circuit comercial, i també la primera gira de promoció que realitzà acompanyat per Maura i Alaska. Esta última la recordava en un reportatge de la següent manera: "*Anàvem amb Pedro i Carmen en tren, en segona classe. Moltes vegades estàvem en la primera funció en una ciutat i corríem a un altre poble on podríem arribar al final de la segona. Allí havia començat el boom Almodóvar i tot el món parlava d'ell*".

"*Pepi, Lucy Bom y otras chicas del montón*" està inspirada per l'agressiva ideologia '*punk*', representada per Bom (Alaska). La pel·lícula tracta els temes preferits del cineasta: les ames de casa, l'estètica '*kitsch*', el sexe, l'amistat entre dones, les drogues... Rodada en el centre del turbulent Madrid del moment, ens conta com Pepi, després de ser violada per un policia, jura venjança i convenç els seus amics per a que li peguen, però estos s'equivoquen pegant al seu germà bessó, per la qual cosa Pepi canvia la seua estratègia de venjança i convenç la muller del policia per a que l'abandoni per una cantant '*punk*' de tendències sàdiques: Bom. Les tres exploren l'escena jove de Madrid, assistint a festes, clubs, concerts i coneixent a personatges escandalosos. Luci, de tendències

masoquistes, torna amb el seu marit una vegada que ell l'aconsegueix "satisfer" donant-li una pallissa i hospitalitzant-la. Ara soles, Pepi i Bom desidixen viure juntes. Pedro Almodóvar va descriure la pel·lícula com a una història sobre "*sers humans forts i vulnerables que s'abandonen a la passió, que patixen l'amor i es divertixen*". Les crítiques espanyoles de l'època atacaren la pel·lícula pels seus acudits en els banys, per donar un punt humorístic a l'escena de la violació i una tècnica cinematogràfica (que no narrativa) dèbil. El diari "*El periódico*" descrigué Almodóvar com a "un obstinat i apassionat defensor de pel·lícules de sèrie B", mentre que "*El País*" va definir la pel·lícula com que "trastoca amb vertader atreviment els més respectats tabús de nostra ridícula societat". Encara que, sent reconeguda com a una pel·lícula tècnicament pobre, *Pepi, Luci, Bom* (així com la següent pel·lícula d'Almodóvar "*Laberinto de pasiones*") està considerada com un document de "*La Moguda*", principalment l'escena '*punk-llibertària*' postfranquista que es desenvolupa a Madrid.

Pedro va seguir publicant els seus escrits en diferents revistes espanyoles, fins que en 1982 escrigué "*Las memorias de Patty Diphusa*", una estrella porno de nivell internacional que havia creat per a tres o quatre edicions i acabà publicant per més d'un any. L'èxit de *Patty Diphusa* fou tan gran que Almodóvar decidí fer la fotonovel·la porno "*Todo tuya*", en la que el seu gran amic Fabio McNamara interpretava la imaginària Cicciolina.

Esta relació laboral amb McNamara no era nova. Junts havien format el grup musical "*The Black Kiss Dolls*" i arribaren a ubicar-se en el "*Hit Parade*" espanyol, per a després convertir-se en el duo '*punk rock*' "Almodóvar – McNamara", en el que els dos cantaven vestits de dona, abillats amb bata i sabatilles, com a ames de casa. En aquell moment, ja s'havia convertit en un xiquet mimat com a director de cinema, així que decidí tornar a filmar professionalment. El resultat fou "*Laberinto de pasiones*", amb Cecilia Roth, Imanol Arias i Antonio Banderas. Tractava d'una família en la qual tots els germans eren homosexuals. Els seus temes de sempre: el sexe, el transvestisme i l'homosexualitat. Les crítiques foren despietades: fou titllat de mediocre, brut...Este segon llargmetratge professional ja tenia un pressupost major, així com també un guió més elabo-

rat, encara que, igual que la pel·lícula anterior, conta una història esvalotada i desenfrenada, on la lògica de les situacions o la versemblança del que narra quedava molt lluny de qualsevol correspondència amb una possible realitat, al menys en el que al contingut de la història principal es referix. El guió narrava les aventures i desventures amoroses de Riza Niro (Imanol Arias), el fill del Sha d'un país anomenat *Tirán*, que viu a Madrid d'incògnit i és perseguit per una xarxa de terroristes islàmics que pretenen segrestar-lo. Riza, malgrat la seua condició inicial d'homosexual, s'enamora d'una xica nimfòmana anomenada Sexilia (Cecilia Roth), i entre ells s'estrablix una història d'amor que els "redimirà" de sa anterior vida, en la que el sexe era la perdició d'ambdós. El que fa d'esta obra a tindre en compte és el seu valor com a document de caràcter social.

L'any següent, en 1983, a arrel d'una peculiar proposta del petrolier multimilionari Herbé Hachuel, nasqué "*Entre tinieblas*", protagonitzada per Cristina Pascual, l'esposa de Hachuel. La pel·lícula tracta de la vida d'una cantant de boleros que deu demanar refugi en un estrany convent, on viuen recloses les monges encarnades per Carmen Maura i Chus Lampreave. Eixe mateix any edità el disc '*Satanasa*' del duo Almodóvar-McNamara, amb els temes "*Me voy a Usera*" i "*Voy a ser mamá*".

En 1984 Hachuel decidí produir "*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*" encapçalada novament per Carmen Maura. Eixe mateix any Almodóvar complí un dels somnis al conèixer el seu admirat Andy Warhol, un dels icones de la moguda.

Mentres filmava per a TVE el curtmetratge "*Trayler para amantes de lo prohibido*", finalitzà el guió de "*Matador*", que començà a filmar a finals de 1985, amb Antonio Banderas i Nacho Martínez en els papers protagonistes. Esta fou la primera i única vegada que va recórrer a l'ajuda d'un coguionista, Jesús Ferrero. Una nova etapa començà amb "*Matador*". Havia sorgit un Almodóvar més madur i més profund, però no havia perdut un àpex del seu humor i de la seua originalitat.

En 1986 formà amb el seu germà Agustín la productora "*El deseo*", que fou l'encarregada de realitzar el llargmetratge "*La ley del deseo*". L'any següent realitzà la seua primera pel·lícula rodada en estudi i una de les més memorables de la seua carrera "*Mujeres al borde de un ataque de nervios*", que fou nominada a 'l'Óscar' com a millor pel·lícula estrangera. Amb un elenc compost per Carmen Maura, Antonio Banderas, María Barranco, Julieta Serrano i Rossy de Palma (a qui havia descobert cantant en un bar), guanyà cinquanta premis nacionals i



"Mujeres al borde de un ataque de nervios", Pedro Almodóvar

internacionals i fou rècord de taquilla en tota Europa. La carrera presenta una ruptura formal a partir d'esta pel·lícula, que pot ser considerada com a la seua última comèdia pròpiament dita.

A partir d'esta comèdia amb aroma clàssic, el cine de Pedro Almodóvar entra en una busca de la reformulació dels sintagmes de la seua condició d'autor, que es tornen reiteratius en tres pel·lícules: "*¡Átame!*" (1990), "*Tacones lejanos*" i "*Kika*" fins a arribar a "*La flor de mi secreto*" (1995), que assentaria Almodóvar com a un dels grans realitzadors del melodrama actual. L'estilització buscant una plàstica pròpia de les formes del seu cine, acompanyat per la música d'Al-

berto Iglesias, feren de pel·lícules com *"Carne trémula"*, *"Todo sobre mi madre"* i *"Hable con ella"*, tres dels melodrames més significatius dels últims quinze anys.

¡Átame!, protagonitzada per Victoria Abril i Antonio Banderas, suposà un allunyament amb Carmen Maura, perquè esta volia protagonitzar la cinta. En taquilla la pel·lícula fou un èxit proper al de *"Mujeres al borde de un ataque de nervios"*. Eixe mateix any publicà el llibre *"Patty Diphusa y otros textos"*.

En 1991 s'estrena *"Tacones lejanos"*. A l'estrena assistiren el director amb l'equip artístic (Miguel Bosé, Marisa Paredes, Victoria Abril, Bibi Andersen, Rossy de Palma) muntats en xanques de cinc metres d'altura, que eren carregats per cintes elèctriques. La revolada que armà este esdeveniment en la Gran Vía, zona de l'espectacle madrileny per excel·lència, es publicà en els diaris de tot el món i això era, precisament, el que buscava Almodóvar.



*"Tacones lejanos",
Pedro Almodóvar*

Després de la seua reconciliació amb Carmen Maura, la seua filmografia continuà amb *"Kika"*, protagonitzada per Victoria Abril i Verónica Forqué. La presentà en el *Festival de San Sebastià*n. Com a curiositat podem apuntar que en esta pel·lícula, la mare del director, realitza un xicotet paper de presentadora de televisió. Estes intervencions foren habituals, ja que la senyora Paca, mare del director, acostumava a aparéixer en totes les pel·lícules del seu fill amb xicotetes intervencions.

En 1997 Almodóvar es va unir amb Jorge Guerricaecheverría per a escriure un guió basat en la novel·la *"Carne trémula"* de Ruth Rendell. La pel·lícula fou protagonitzada per Ángela Molina i Liberto Rabal. Queden per citar quatre pel·lícules més: *"Todo sobre mi madre"*, *"Hable con ella"*, *"La mala educación"* i *"Volver"*. Amb les dues primeres, Almodóvar ha aconseguit els seus millors èxits artístics

i, a més, ha refermat en la memòria col·lectiva les bases estètiques de tot el seu cine, fent que es reconega un film seu. *"Todo sobre mi madre"* és un guió mestre amb una posta en escena magnífica, on Almodóvar fa de l'emoció, pur cine. Amb este film Almodóvar fou premiat a Cannes com el millor director del certamen, i guanyà 'l'Óscar' a la millor pel·lícula estrangera. *"Hable con ella"* és una pel·lícula més intimista i minimalista: menys personatges, quasi tots masculins i amb un guió matemàtic, premiat també amb un Óscar, traçat amb el·lipsis narratives i *"flashbacks"*, Almodóvar en esta pel·lícula despulla els seus personatges, donant-los un humanisme i una força interna enlluernadora.

Li seguix *"La mala educación"*, pel·lícula en la que torna a recórrer a la crítica religiosa i al món homosexual, amb la qual és criticat per uns i alabat per altres. És amb *"Volver"* amb la que finalitzem el repàs a la seua filmografia. Protagonitzada per Penélope Cruz i Carmen Maura, les seues dos muses. En esta pel·lícula torna, com en pel·lícules anteriors, a donar el protagonisme a la dona.

En l'actualitat, el cineasta es troba en ple procés de rodatge de la seua última pel·lícula, també protagonitzada per Penélope Cruz acompanyada per Lluís Homar *"Los abrazos rotos"*, que tracta d'un director de cine que perd la vista després d'un accident de trànsit i de la que prompte podrem gaudir.



"Volver", Pedro Almodóvar

Com a conclusió, i tornant a l'esperit de *La Moguda*, cal destacar que els artistes participants en ella crearen una atmosfera que apareix representada en les obres d'art. Això és el que ens queda d'este moviment, i esta atmosfera és la que està present en totes les pel·lícules de Pedro Almodóvar, inclús en aquelles més intimistes i, aparentment, més allunyades en el temps i en la forma de "*La Moguda*".



EL CURTMETRATGE

UN TRAMPOLÍ CAP AL CINE

Autora: MARÍA COMES I FAYOS

Traducció del castellà: JOSEP M^a RAMON I BELTRAN

El cine és des de fa anys un art de culte que ha evolucionat poc a poc, sense pressa. Els nous gèneres i la tecnologia han aconseguit donar-li vida, riquesa, qualitat i un nou impuls. Jòvens directors amateurs s'han bolcat en el curtmetratge per a poder eixir avant en un món complicat i ple de competència. L'auge del curtmetratge ja no resulta indiferent a ningú. Des de grans festivals fins a xicotets certàmens locals impulsen este gènere i, per descomptat, L'Eliana és un d'eixos impulsors.

Ja fa més de cent anys que existix el cine.

Ja fa més de cent anys que els germans Lumière van crear el cinematògraf i, amb ell, l'inici d'una llarga història on, encara, no existix cap final: la història del cine.



"Viaje a la luna", George Mèliès

Ambdós pensaven que el cine era una invenció sense futur, un aparell per a utilitzar únicament en la intimitat d'una casa, allunyat de les grans masses. Els germans Lumière s'equivocaren i el transcurs del temps ho ha demostrat.

El llargmetratge no aparegué com a tal fins els anys vint, on es va definir com una pel·lícula de més d'una hora de duració. Abans d'açò, tota la producció cinematogràfica és curtmetratge. Va començar George Mèliès amb el seu famós film *"Viage a la luna"*, una creació de tan sols 15 minuts, un eixample de curt que, a poc a poc, cobraria importància en el món del cine.

Fou a partir dels anys noranta quan el curtmetratge començà a transformar-se cap a un mode de creació dinàmica i singular, com una forma especial d'expressió narrativa audiovisual amb entitat i problemàtica pròpies.

Però, sens dubte, una de les característiques més importants d'este gènere audiovisual ha segut i és servir com a escola a nous directors, un trampolí cap a l'experimentació cinematogràfica en un format més menut. Amb el curtmetratge, els nous directors poden demostrar el seu talent per a poder, posteriorment, participar en un llargmetratge, objectiu final de quasi tots els realitzadors.

En l'actualitat es pot afirmar que el curt està passant per un moment d'esplendor, està gaudint d'un auge desconegut fins ara. La raó d'esta explosió cultural es deu, sobre tot, a l'abaratiment de les noves tecnologies digitals i el seu apropament a la producció amateur. Esta expansió creativa ha suposat una revolució en el món del curtmetratge, en el que els jòvens realitzadors poden esquivar les grans despeses de producció i distribució que fins ara suposava la realització d'estes xicotetes obres. És un gènere en el qual prolifera la creació autodidacta, un nou mode de generar cine.

El món del curt pot arribar a ser la revolució dels mitjans de comunicació, es pot observar com un simple curt passa de l'anonimat a l'estrellat gràcies a la *"red de redes"*, i és que Internet està reescrivint una nova era i molts encara no són conscients.

En un àmbit cibernètic ja es poden trobar pàgines web amb curtmétratges *'online'*, informació de festivals i inclús concursos, tot elaborat únicament per a la plataforma digital, com és el cas de la pàgina **www.solocortos.com**. En ella es presenten una sèrie de curts dividits en categories, l'única característica que compartixen és que tots són de parla hispana. Este és un mode molt senzill d'entrar a formar part del curtmétratge com inici d'una carrera més ambiciosa, tenint en compte que este gènere curt deu fer front als problemes de producció, la difícil rendibilitat de la inversió i els alts costos del suport cinematogràfic, sovint impediments per als realitzadors.



"Lo que tú quieras oír", Guillermo Zapata

Una curiositat del curt en el món cibernètic és que el curtmétratge més vist del món és espanyol. Es titula *"Lo que tú quieras oír"* i el seu autor, Guillermo Zapata, prengué la decisió de penjar-lo en la xarxa, concretament en *Youtube*. A partir d'eixe moment començaren a visitar-lo internautes i a recomanar-lo a altres. En tal sols un any s'ha convertit en el tercer vídeo més vist de la història, amb 64 milions de descàrregues. El més rellevant d'este vídeo és, sens dubte, que ha aconseguit la fama gràcies a Internet i el seu tipus de llicència *'Creative Commons'* que permet visionar-lo lliurement. Però no sols Internet ha contribuït a esta expansió cinematogràfica del curt. També s'han multiplicat els certàmens d'este gènere tant a nivell internacional com a nivell nacional i, inclús, municipal.

Festivals, mostres i escoles

La demanda de curtmétratges ha aconseguit cotes inimaginables, tanta que l'oferta ha hagut de reaccionar davant un públic desitjós de festivals, certà-

mens o mostres, qualsevol element que els ajude a submergir-se en este món de curts.

"El festival Internacional de Cine Pobre de Gibara" ciutat situada al sud de Cuba, acull tots els anys creacions de directors de tots els llocs del món. El president del festival, Humberto Solás, aclaria que *"cine pobre no vol dir cine faltat d'idees o de qualitat artística"* sinó que es referix a *"un cine de restringida economia"*.

Al festival no sols es pot concursar amb curtmetratges, també amb llargs, gui-
ons, maquetes i inclús realitzacions de videoart. En totes les seccions del festi-
val predomina una regla comuna: la creació deu ser de baix pressupost.

Nacho Ruipérez, un valencià resident a L'Eliana, fou el director premiat al millor
curtmetratge de ficció en 2007 en este festival amb la seua creació *"La - mal tra-
tada- historia de María"*. Este jove director de 25 anys contactà amb el festival
en la universitat de Gandia on Solás acudí a donar una xerrada.



1er. Premi L'Eliana Curt *"La gran revelación"*, de Santiago de Lucas

Açò demostra que molts festivals són desconeguts per la seua escassa publicitat però abastables per a directors novells que intenten donar un salt cap al panorama internacional.

En Espanya també s'observa una oferta cada dia major al mercat del curtmetratge. Un eixample del que es diu és el '*Premi Bancaixa de Curtmetratges*' i el '*Certamen Nacional de Cortometrajes*' d'Alcalá de Henares.

El '*Certamen Nacional de Cortometrajes*' d'Alcalá de Henares està englobat dins del *Festival 'Alcine'*. Este és un dels certàmens de curtmetratges més importants en l'àmbit nacional i un dels esdeveniments culturals de pes d'una de les ciutats universitàries per excel·lència. Santiago Segura, Alex de la Iglesia, Amenábar o Isabel Coixet han passat per este festival que s'ha convertit en un pas cap a l'especialització en el curtmetratge i un element en la iniciació cinematogràfica. La participació en este certamen és oberta per a directors desconeguts, ja siguen espanyols o no, tenint en compte que una de les condicions per a participar és que la còpia d'exhibició de les pel·lícules no parlades en castellà deurà estar subtitulada en aquest idioma. La data límit d'inscripció és l'1 de setembre.

En l'àmbit autonòmic també ha augmentat l'oferta de festivals des de fa uns anys cap ací. Nacho Ruipérez i Joan Verdú, els creadors de la premiada i ja anomenada "*La - mal tratada - historia de María*" expliquen que la immensa majoria de jóvens realitzadors i directors valencians van de festival en festival amb les seues creacions darrere d'ells, però el cert és que "*a l'hora de donar el pas al llarg la gent emigra a Madrid, ja no es queden a València*". Com ells opinen molts directors que es mouen en el sector del curt com Alberto Argüelles o Pau Vergara.

Encara així, tots són conscients de que el curtmetratge valencià està passant per un bon moment, ja que este últim any s'han presentat a '*Cinema Jove*' més de sis-centes creacions, cosa que és possible gràcies a les ajudes institucionals, de les conselleries i del Govern central. A més , des del punt de vista de Rui-



"Cartell de curt", de L'Elia

per als realitzadors valencians ja que València es convertix cada estiu en un lloc de reunió d'artistes i creadors de tots els racons del món. En les seues dues seccions de competició s'integren llargs i curtmetratges. Esta és una aposta pel cine de qualitat per a tot tipus de públic, que ha aconseguit situar *'Cinema Jove'*, i per tant València, entre els cinc festivals internacionals de cine més importants d'Espanya, una oportunitat per a aprofitar al màxim per als creadors de terra valenciana.

També els pobles de la Comunitat s'unixen a este nou furor pel curt. Nostra localitat també s'unix a esta febre de curtmetratges amb *'L'Elia de curt'*, un certamen amb menor cabuda en el món dels festivals, però important perquè impulsa el cine de baix cap a dalt. Este certamen esta recolzat per l'ajuntament del poble i és una de les primeres iniciatives culturals de la localitat. L'alcalde



Premi Pais Valencià "Al Revés" de Marcos Gisbert

pérez i Verdú, l'augment de festivals i l'aparició de les càmeres digitals, més barates d'adquirir, també han ajudat a impulsar este auge.

'Cinema Jove' és un festival de cine internacional amb una gran importància

de L'Eliana, José M^a Ángel, destaca este festival com "*una oportunitat per a donar a conèixer el treball d'artistes emergents de la Comunitat*" I anuncia la creació d'un Laboratori Audiovisual per a experimentar formes d'expressió.

Però L'Eliana no sols presenta este festival pròxim i abastable per a aquells més novells, també compta amb una xicoteta escola-taller cinematogràfica apta per a jóvens de 12 a 30 anys, batejada com "Este estiu rodem". Jóvens de L'Eliana i de pobles veïns gaudixen des de fa quatre anys d'esta escola-taller que els ajuda a ficar-se amb contacte amb la teoria audiovisual de mans de professionals i a crear les seues pròpies històries cinematogràfiques amb materials facilitats per l'Ajuntament.

Açò ve a demostrar l'interés que desperta este gènere relativament jove, no sols a nivell internacional i de grans festivals, sinó també a nivell de xicotetes mostres locals i/o experimentals.

Ara hem de preparar-nos per al nou gènere que està prenent forma als últims temps, el migmetratge. Siga com siga, el bon cine siga curt, mig o llarg sempre serà benvingut.



CINEMA ESPECTADORS I ALGUNA COSA MÉS

Autor: MANUEL S. JARDÍ

Les sales de projecció perden espectadors any rere any. Des de fa temps que ho constata l'Institut de Cinematografia i de les Arts Audiovisuals, depenent del Ministeri de Cultura. El 2007 van ser vint milions de butaques buides, en relació a l'assistència a sales en 2006. No és un fenomen exclusiu a Espanya, perquè passa també en els països més desenvolupats. Però ací els efectes potser es noten més. Perquè, al descens d'espectadors, cal afegir el tancament de cines. Queda lluny l'època en què hi havia sales a gairebé tots els pobles, i a les grans ciutats competien les exhibidores d'estrenes, les de reestrena i les sales amb sessió continuada. Els edificis modernistes, art decó i palaus neoclàssics amb gran capacitat van anar desapareixent. I, com un reflex trist en l'entorn urbà, alguns indrets de les ciutats van anar enfosquint-se, a mesura que l'oci cinematogràfic es traslladava als afores. En alguns casos, els cines que no van esdevenir locals per a oficines o mercaderia especulativa, foren reconvertits en sales petites per a multiplicar l'oferta. En algun moment semblava que l'antic esplendor de la pantalla gran retornava al seu lloc. Però fins i tot aquestes sales petites han acusat la crisi d'espectadors i sobreviuen amb l'espasa de Damocles, sense que el seu destí depenga necessàriament de la cartellera que presenta. Hi ha múltiples causes per a explicar el declivi. Des del preu de l'entrada que allunya de les sales considerables minories, sobretot en èpoques de vaques flaques, fins a la subjectivitat amb què els espectadors potencials acullen l'oferta d'estrenes setmanals. La tecnologia també conta. Les grans pantalles de televisió amb gran definició que releguen els vells monitors de les 625 línies, l'accés Internet per a capturar, ni que siga irregularment, determinades pel·lícules sense eixir de casa... i amb el rebost i la nevera a l'abast. Hi ha, també, la

peresa, l'oci alternatiu, això que els economistes anomenen el cost d'oportunitat, és a dir, l'elecció del subjecte davant una sèrie de bens, considerant que els recursos (dineros) són escassos. I no cal afegir la programació televisiva, perquè atesa la calamitat de l'oferta qualsevol diria que les diverses cadenes s'han aliat amb la indústria cinematogràfica per a evitar que el personal es quede a casa. La realitat és la que és. Les sales de cine perden espectadors. En canvi, la terrassa d'estiu de l'Eliana va superar l'última edició els 20.000 assistents. Més que mai. Aleshores? Certament hi havia factors invariables i comuns a d'altres anys: televisió avorrida, cadires de plàstic, preu subvencionat de l'entrada, possibilitat de sopar i de fer tertúlia aprofitant la temperatura estiuenca, etc., potser el factor determinant fou la qualitat de l'oferta. Fóra interessant que els organitzadors plantejaren una enquesta per a d'ací uns mesos, quan s'hagen d'obrir les taquilles, a fi de conèixer els gustos, motius de l'elecció i recomanacions dels espectadors. Si aquestes projeccions a la serena funcionen, allò que cal és refermar i millorar l'invent. De segur, però, que les nits van ser desiguals quant a l'èxit de la convocatòria. Totes les pel·lícules havien estat estrenades en sala. Per tant, bona part dels espectadors veien el film per segona vegada, descomptats aquells que, menys exigents respecte de la qualitat del so, de la pantalla o del seient, van fer coincidir el desig i l'ocasió de veure la pel·lícula en aqueix escenari i no en cap altre. Tot i això, hi van haver sessions amb molta gent i unes altres amb moltes cadires apilades. Què motiva l'espectador a seure's per veure una pel·lícula? Per què aquesta pel·lícula sí, i aquesta altra, no? Els gustos del consumidor són un misteri. O no tant, si atenem a l'estadística oficial. Els empresaris de cine atribueixen bona part dels seus mals a les descàrregues (il·legals?) per Internet. Però, deixant a banda el món estrictament industrial —producció, distribució, exhibició, *star-system*, legislació més o menys proteccionista, negocis, crítica, enginy, professionalitat, mitjans, amateurisme, marketing...-, que seria motiu d'una o múltiples tesis doctorals, no deu ser casualitat que hi haja films amb molt d'èxit i uns altres efímers, que passen sense pena ni glòria. I no necessàriament per falta de qualitat.

Corria la primera meitat dels anys setanta, del segle passat, que van estrenar una pel·lícula en una sala d'aquelles que s'anomenaven "de arte y ensayo". El film es titulava *Cuerno de cabra*, en al·lusió a l'arma que feia servir una jove pastora en la Bulgària del segle XVII per a executar una venjança. Aquella projecció, més aviat en color sèpia abans que no blanc i negre, congregava cues de gent davant la taquilla. Hòstia, vaig pensar, com de bo ha de ser el cinema búlgar. El secret de l'èxit havia consistit a explotar publicitàriament que els espectadors no podien perdre's els primers deu

minuts de pel·lícula. Efectivament, una de les primeres seqüències il·lustrava una violació escabrosa que permetia fer una ullada breu, un vist i no vist, a determinades parts de l'anatomia femenina. A pesar de l'obertura econòmica i que encara estava per arribar la primera crisi del petroli, allò ben cert és que en altres aspectes de la vida encara s'hi passava molta gana. Això mateix explica les cues, igualment llargues, per a veure *Helga*, un documental del 1968 amb un part inclòs, que les escoles alemanyes projectaven als xiquets com a complement de l'educació sexual. Ací, tot i demanar el DNI a les taquilles, fou una de les pel·lícules més vistes pel públic adult i no només pels estudiants de ginecologia i obstetrícia.

En passar l'època del '*destape*', la normalitat va tornar a les taquilles. El cinema espanyol, que havia assolit una certa categoria des de molt abans amb l'obra dels Bardem, Berlanga, Fernán Gómez i Saura, entre d'altres, va adquirir i consolidar una posició subsidiària respecte de les produccions nord-americanes. I



"Cuerno de Cabra", de Metodi Andonov

així continua passant, a pesar de les legislacions més o menys proteccionistes que van succeint-se; d'algunes pel·lícules que combinen èxit i qualitat; i de les comptades produccions que llueixen un o altre mèrit. Cada any es roden desenes de metratges, però molt pocs es mantenen a les cartelleres. Molt sovint no és per falta de qualitat, sinó d'interès. De l'interès de l'exhibidor a renovar l'oferta. I perquè la recaptació funcione, l'allau d'estrenes de Hollywood és allò que més importa. La resta no és imprescindible. Sobretot si la resta és cinema europeu o estrictament espanyol. Si les històries i guions tampoc no motiven l'espectador, el resultat són faves comptades. Les dades del Ministeri de Cultura a propòsit de les pel·lícules més solvents dels primers vuit mesos del 2008, són ben il·lustratives.

Les pel·lícules més vistes

Nº	FILM	NACIONALITAT	RECAPTACIÓ (EN MILIONS)
1	INDIANA JONES Y EL REINO DE LA CALAERA DE CRISTAL	ESTATS UNITS	20,3
2	HANCOK	ESTATS UNITS	14,7
3	KUNG FU PANDA	ESTATS UNITS	12,2
4	LA MOMIA. LA TUMBA DEL EMPERADOR DRAGÓN	ESTATS UNITS	10,5
5	LAS CRÓNICAS DE NARNIA. EL PRÍNCIPE CASPIAN	ESTATS UNITS	8,6
6	10.000	ESTATS UNITS	8,2
7	LOS CRÍMENES DE OXFORD	ESPANYA	8,1
8	EL CABALLERO OSCURO	REGNE UNIT	8,1
9	WALL-E BATALLÓN DE LIMPIEZA	ESTATS UNITS	7,8
10	MORTADELO Y FILEMÓN: SALVAR LA TIERRA	ESPANYA	7,6

Font: Ministeri de Cultura. Avanç provisional gener-agost 2008

Les balances provisionals sobre allò que va passar durant els primers vuit mesos del 2008, són ben il·lustratives. Set de les deu pel·lícules més taquilleres eren produccions dels Estats Units: *Indiana Jones*, *Hancock*, *Kung Fu Panda*, *La Momia*, *Crónicas de Narnia...* Una altra, *El caballero oscuro*, era una producció britànica i les altres dos, espanyoles: *Los crímenes de Oxford* i *Mortadelo y Filemón Misión: salvar la Tierra*. S'ha de recórrer la llista uns altres deu llocs per a trobar una altra pel·lícula espanyola. Espanyola, amb totes les reserves, atès que es tracta de *Asterix en los Juegos Olímpicos*, rodada a Alacant. Probablement les subvencions que tan generosament atorga la Ciudad de la Luz i que ara qüestionen les autoritats de la competència de la Comissió Europea, amb tota la raó, ajuden a conformar la nacionalitat del film, més que no la producció, el director, els protagonistes i gairebé tot l'equip tècnic.

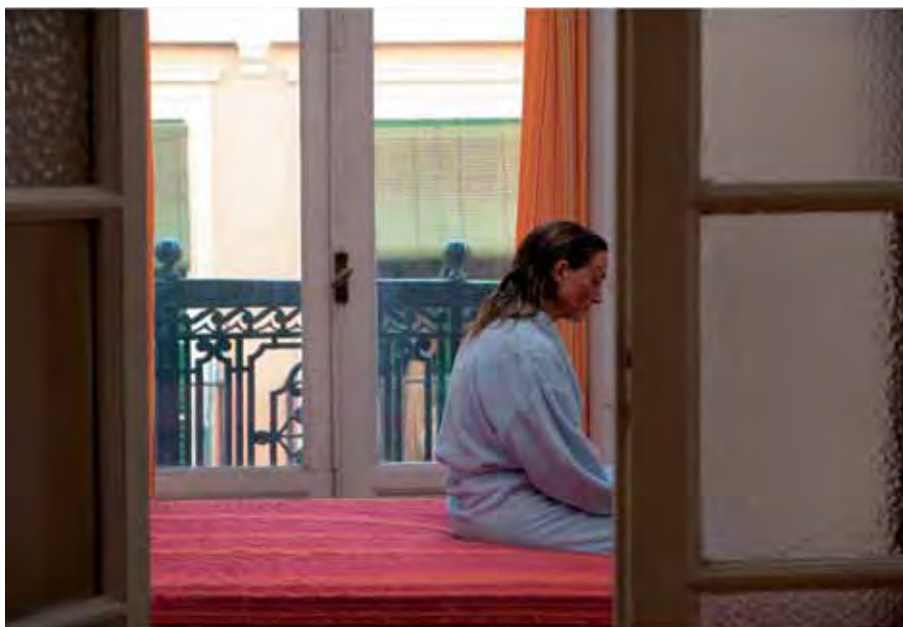


"Indiana Jones", de Steven Spielberg

Com està el mercat (%)

ÀREA	PRODUCCIÓ FILMS	ESPECTADORS	RECAPTACIÓ
ESTATS UNITS	39,26	74,15	74,47
UNIÓ EUROPEA	49,82	22,42	22,10

Font: Ministeri de Cultura. Avanç provisional gener-agost 2008



"La Soledad" De Jaime Rosales -Foto: The Match Factory/Nirvana Films/Wanda Vision/Album

Com està el mercat espanyol (%)

	ESPECTADORS	RECAPTACIÓ
ESTATS UNITS	7.945.271	44.786.274,09 €
UNIÓ EUROPEA	59.114.381	339.691.586,01 €

Font: Ministeri de Cultura. Avanç provisional gener-agost 2008

Les dades canten. Per a la indústria nord-americana, els espectadors són un element fonamental. I als espectadors espanyols els tenen presa la mesura. En canvi, la filmografia europea, molt particularment l'espanyola, sembla que, sense rebutjar l'èxit, o més exactament el desig de mantenir-se unes quantes setmanes en les sales d'exhibició, continua pegant-li voltes a una sèrie d'arguments i de maneres de fer que difícilment podran fer front a l'aclaparadora hegemonia nord-americana. A Hollywood ho tenen clar: el negoci és el negoci. I per a obtenir rendibilitat, a diferència del que s'esdevé a Europa –i especialment

a Espanya- no calen subvencions públiques, ni factors culturals diferencials que actuen com a factors econòmics proteccionistes, concebuts per a limitar la competència. Compte, però, davant raonaments de caire economicista: la indústria nord-americana, per les seues característiques, manté una forta tendència al monopoli, sense parar-se en cap mena d'escrúpols. Que els hi pregunten als exhibidors espanyols sobre les condicions que imposen les productores i distribuïdores dels 'exitosos' films 'made in Hollywood'. El proteccionisme no té molt de crèdit, però sense els diners públics probablement no hi hauria cinema espanyol. Ni productors espanyols que fan negoci amb el proteccionisme. Tampoc no semblen molt eficaces les mesures

que obliguen a les televisions, públiques i privades, a invertir una part dels seus pressupostos en produccions audiovisuals. Pel·lícules que molt sovint ignora la cartellera o acaben emetent-se a hores impossibles pels diversos canals televisius. I tot això amb independència de la qualitat. La qüestió és: pot sobreviure la ficció d'un cinema sense espectadors?

A la vista d'una realitat conformada per l'hegemonia de les produccions nord-americanes, podríem interpretar que els espectadors no pinten gran cosa en el circuit. Error. Pel·lícules com ara *Sexo en Nueva York* van quedar a molta distàn-



"Las 13 Rosas", de Emilio Martínez Lázaro

cia d' *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*. I molt per darrere de l'espanyola *Los crímenes de Oxford* quant a recaptació en taquilla. Probablement resulta injust que films amb bona acollida com ara *El orfanato*, *Mar adentro*, *Las alas de la vida*, *Rec*, *El laberinto del fauno*, *Las trece rosas* o *Los girasoles ciegos*, entre moltes altres, no arriben a l'èxit d'unes produccions nord-americanes d'una qualitat a vegades més que discutible. I tampoc no podem oblidar tota l'oferta de comèdies amb sabor madrileny, que passen sense pena ni glòria per tota la geografia de cines i mini-cines, potser merescudament. Marketing, sales d'exhibició condicionades per pràctiques comercials que allunyen, amaguen o ignoren el cine europeu, el mateix món dels negocis... són factors que condicionen l'oferta. Però l'espectador és un univers heterogeni que tria. Des de la sessió a la que vol anar, fins a la pel·lícula amb què evadir-se. I ho fa, entre altres factors, condicionat pels biorritmes que el dominen en el mateix instant de fer l'elecció. Certament ja no hi ha John Ford, ni Houston, ni Fernán Gómez, ni els Bardem i Berlanga del segle passat. Ni Rita Hayworth, ni Glen Ford, ni Alberto Closas. Però n'hi ha d'altres. I hi ha els efectes especials, la comoditat de les sales, etc. Tot plegat, insuficient per a posar remei als desequilibris del mercat, però si la pel·lícula paga la pena, hi ha moltes possibilitats que la taquilla funcione. Fins i tot potser que amb independència dels crítics. Els mateixos que, salvant distàncies i generacions, suportaven, inamovibles fins a l'últim fotograma, *Cuerno de cabra*, aquella joia de cinema búlgar dels anys setanta.



INFANTIL, PRIMARIA, SECUNDARIA Y BACHILLERATO



ENGLISH
SUMMER
COURSE

Agradecemos
a todos nuestros vecinos
de la Falla Josep Antoni Purissima i Major de L'Eliana,
la confianza que depositan en nuestra línea educativa
y les deseamos unas felices fallas 2009.

CURSOS
REINTEGRACION
REFUERZO
Educación Secundaria
y Bachillerato

Somos centro examinador oficial del TRINITY.
Preparamos en distintos horarios al alumnado de 6 a 18 años
Alumnado externo y propio.

Somos escuela de música y danza.
Estudios para Titulación Oficial.
Piano, guitarra, danza, jardín y lenguaje musical.
Horario de 17'00 h. a 19'00 h. lunes a viernes.
Alumnado externo y propio.

CURSOS
DE VERANO
Educación Infantil
Educación Primaria

TROFEO OFICIAL DEL COLEGIO HELIOS
C/ta. Ribarroja a Benagéber, km. 6 / Tel. 96 274 31 06 / Fax 96 274 30 56
helios@colegiohelios.com - 46183 L'Eliana (Valencia)