

Núm. 51
Març
1999



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

5 ANYS

TEMPS MODERNS

FULLS

Núm. 1 • Març 1994 (Auguste i Louis Lumière)

El cinema obria a finals del segle passat un món nou per a la societat. L'època humana, després d'haver-se incorporat definitivament a tot allò que havien creat, ja la revolució era rotunda. No només el món canviava, sinó que ho feia de manera definitiva.

TITOL
tempo
ESCENA
4 anys

TEMPS MODERNS

Març 1995



Núm. 31
Març
1997



Johnny: Dime una mentira. Dime que he esperado todos estos años.
Vienna: Te he esperado todos estos años.
Johnny: Dime que habrias muerto si tu no hubieras vuelto.
Vienna: Habria muerto si tu no hubieras vuelto.
Johnny: Dime que me quieres como te quiero a ti.
Vienna: Como te quiero a ti.

"SA NOS TRA"

Obra Social i Cultural





EL TREN DE MITJANIT

(a Carles Sabater)

Els mots, en veritat, no són sols per entendre'ns pel que signifiquen, sinó per descobrir el que, transparents, oculten

Joan Vinyoli
(Passeig d'aniversari)

A *Temps Moderns* ens dedicam a parlar de cinema. De tot allò que pensam d'interès, si més no per a nosaltres mateixos, com aficionats al gènere. A les pàgines d'aquesta revista hi podeu trobar articles sobre pel·lícules, clàssiques o actuals, directors o actors. Fins i tot hi ha seccions dedicades a comentar certàmens i totes aquelles coses, circumstàncies i anècdotes, que volten rere la càmera, coses que, al cap i a la fi, intervenen de manera determinant en el resultat final de la realització.

Tranquil·lament, doncs, podríem considerar que *Temps Moderns*, com a publicació emmarcada dins l'univers cinematogràfic, és un producte global. *Temps Moderns* organitza els diferents cicles del Centre de Cultura de Palma i al mateix temps se'n fa ressò de tot el món d'idees que generen els seus debats. Dins *Temps Moderns*, fins i tot, hi ha nascut una productora cinematogràfica que és a punt de treure el seu primer curt: *Dijous Sant*.

Tot plegat ha fet que *Temps Moderns* s'hagi convertit en una passarel·la per on han desfilat històries, moltes, petites i grans. Sempre, això sí, històries d'altri o, per ésser més exactes, històries amb protagonistes aliens. El número de *Temps Moderns* que teniu a les mans tanca els primers cinc anys de la revista. Un període de cinc anys més o menys exitós -el comentari us correspon a vosaltres, lectors-, però un termini suficient per considerar que *Temps Moderns* té també la seva pròpia història. Una història compartida amb la gent que mensualment visita aquests fulls, amb la gent que ara i adès ens ha fet suggeriments que en moltes ocasions hem incorporat per fer millor la publicació.

Així s'escriu el primer capítol de la història tendra de *Temps Moderns*. Una revista senzilla, però ambiciosa en la recerca de la qualitat i en la voluntat decidida de fer amics, de tal manera que la presentam com el nostre particular tren de mitjanit que et convida a pujar-hi qualsevol dia a qualsevol lloc. □

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Març 1999. Núm. 51

Edita

Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 72 52 10
Fax 71 37 57

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Documentació i arxiu

Iñaki Revesado

Assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos
Jeroni Salom

Assessors

Francisca Niell, Antoni
Figuera, Andreu Ramis,
Albert Ribas, Xavier Flores.

Col·laboradors

Francesc Rotger,
Joan Bover,
Eduardo Jordà,
Antoni Serra,
Tinus Castanyer,
Roruga,
Jaume Salvà,
Joan Obrador,
Ramon Freixas,
Rafel Gallego

Fotos

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

"Temps moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA", llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines ABC, Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



The dolly loli pop revenge

Rafel Gallego

Fa gairebé quatre anys que el protagonista d'aquesta entrevista no trepitja una sala de cinema. Segons ell, ho fa per poder dirigir lliurement i no sentir-se influït per les modes cinematogràfiques. El seu nom és Miquel Pou i ell és el creador del primer llargmetratge en llengua catalana que es realitza a Mallorca i per mallorquins. Començant pel títol, *The dolly loli pop revenge* sembla que no serà una pel·lícula qualsevol. Basta parlar una estona amb el seu creador perquè ens adonem que es pot esperar de tot menys una cinta convencional.

Pou -un teleadicte autor de nombrosos videoclips musicals de grups de la terra com ara Montenegro, Tots Sants o La Granja- ens comenta diferents aspectes que envolten a aquest projecte, finalment convertit en realitat.



TM: Ens podries fer una mena de fitxa tècnica de la pel·lícula?

MP: *The dolly...* és una producció de 70 minuts de durada, rodada en la seva majoria en format 16 mm -tot i que també hem fet servir super 8 i vídeo-. La música és de grups mallorquins com ara Spider Circus (que interpreten el tema principal del film), Los Malditos, Andreu Muntaner o Cerebros Expressados entre altres. A més, puc dir que ha estat un projecte parit després d'anys de gestació i en el qual han participat molta de gent i s'han gastat bastant de doblers.

TM: Argument (per damunt).

MP: La història de *The dolly...* és la de dos germans que, després de 20 anys de l'assassinat dels seus pares, veuen la fotografia de l'homicida. Però aquest fil principal té moltes ramificacions. Allarg del metratge apareixen històries de telepredicadors, hi ha informatius televisius, somnis, petits "remakes" de pel·lícules conegudes com *Alien*, *Taxi Driver* o *Encontres a la tercera fase ...* Tot plegat vol ser un homenatge al món del cinema, la música i la televisió. Inclús quan es foten de qualche pel·lícula concreta també és un homenatge.

TM: Tot i que dius que fa molt de temps que no vas al cinema, supòs que les que has vist abans d'adoptar aquesta postura, igualment que aquelles que passen a la televisió, t'han pogut marcar de qualche manera.

MP: Estic segur. Per exemple, jo sempre he estat un fanàtic del gènere de ciència-ficció i supòs que això m'ha influït. De totes maneres, és curiós com la gent que ha pogut veure el meu llargmetratge diu que li recorda *Pulp Fiction*, quan resulta que ni tan sols l'he vista.

Quant a les que emeten per televisió, procur sempre veure les menys comercials. En aquest sentit, m'empàs els telefilms que fan a les quatre de l'horabaixa. Crec que de tot es pot aprendre.

TM: Quin paper tenen a *The dolly...* els efectes especials. Com has aconseguit fer-los?

MP: Els efectes especials li donen vida a la pel·lícula. A més, han volgut representar un altre homenatge, en aquest cas als còmics, que també són una passió personal. El sistema que hem fet servir per introduir els efectes especials ha estat relativament senzill. Després de rodar, amb un PC i una targeta de vídeo, muntàvem. El resultat ha estat de molta qualitat.

TM: Una pregunta obligada per a tot director que comença. Què pretens amb el teu cinema?

MP: L'objectiu principal és entretenir. Tot i que hi ha moments que tam-



bé m'interessa convidar a la reflexió. L'ideal seria fer reflexionar sense avorrir l'espectador. Tenc un projecte, per exemple, que aniria per aquesta via. Seria contar la història de gent que ara té una edat compresa entre els 30 i els 35 anys, i localitzar-la a una barriada. Aquesta és una mena de generació perduda que, no sé per quines raons ha caigut, en un percentatge molt alt, en les drogues, la delinqüència etc... Tant és així que els que queden són una mena de supervivents. I en ells em voldria inspirar-hi.

TM: Què et sembla el panorama cinematogràfic actual?

MP: Si parlem d'Europa, a excepció de genis com Almodóvar, Truffaut o qualche director italià, el que ha fallat sempre ha estat l'excés de localisme de les produccions. És un problema que, per exemple, no tenen als Estats Units. Allà la indústria sap que les pel·lícules han d'agradar tant a un granger de Minnessota com a negre de Harlem. En aquest sentit dominen més allò que diuen "llenguatge universal", fruit de la gran barreja de cultures que existeix.

TM: I que dius del cinema que es fa, o al menys s'intenta, a les Illes. Sobre tot en el que fa a curtmetratges.

M.P.: Consider que els curts que es fan per aquí es basen en guions massa típics. Personalment no em sent identificat amb cap dels que he vist darrerament. S'hauria d'innovar molt més. □



La pel·lícula
de la meua vida

Andrei Rubliov

Tinus Castanyer

El cine no presenta només imatges, les rodeja d'un món. Per això hi trobam circuits que uneixen una imatge actual a imatges-record, imatges-somni, imatges-món. Direm, doncs, que la imatge actual té una imatge virtual que li correspon com un doble o un reflex, hi ha coalescència entre totes dues. Cada imatge pren el paper de l'altra, en una relació que és de reversibilitat, són un revers i un anvers perfectament reversibles. Així, el més petit circuit es constitueix en el parell actual-virtual, diferents però indescriuibles i que no cessen d'intercanviar-se.

En Tarkovski veim que les seves imatges enclouen aquella recerca mútua cega i titubant, entre matèria i esperit. Matèries pesades, natures mortes, imatges agudes, pesadament translúcides, pluges intenses, que no cessen de suscitar la pregunta ¿quin esperit cixugarà aquesta terra russa?

A *Andrei Rubliov*, la fugida de la dona despullada pel riu, nedant, en una aigua pesada, morta en el si del repòs etern, amb una inabastable profunditat com per sepultar tota la dissort humana, per convertir-se en la pàtria de la mort humana. Veim que l'element material és el que rep la mort en la seva intimitat. En canvi, és el factor de la tensió o el seu enrariment, la pressió del temps en el pla, la manera com flueix el temps en el pla, el qual força ja no un temps cronològic, sinó un temps crònic. Tarkovski opta vigorosament pel pla, segons ell, el temps ha de fluir independentment, *motu proprio*. Perquè ens doni una imatge-temps directa determinant la força del temps en la imatge, mentre que el muntatge pas-

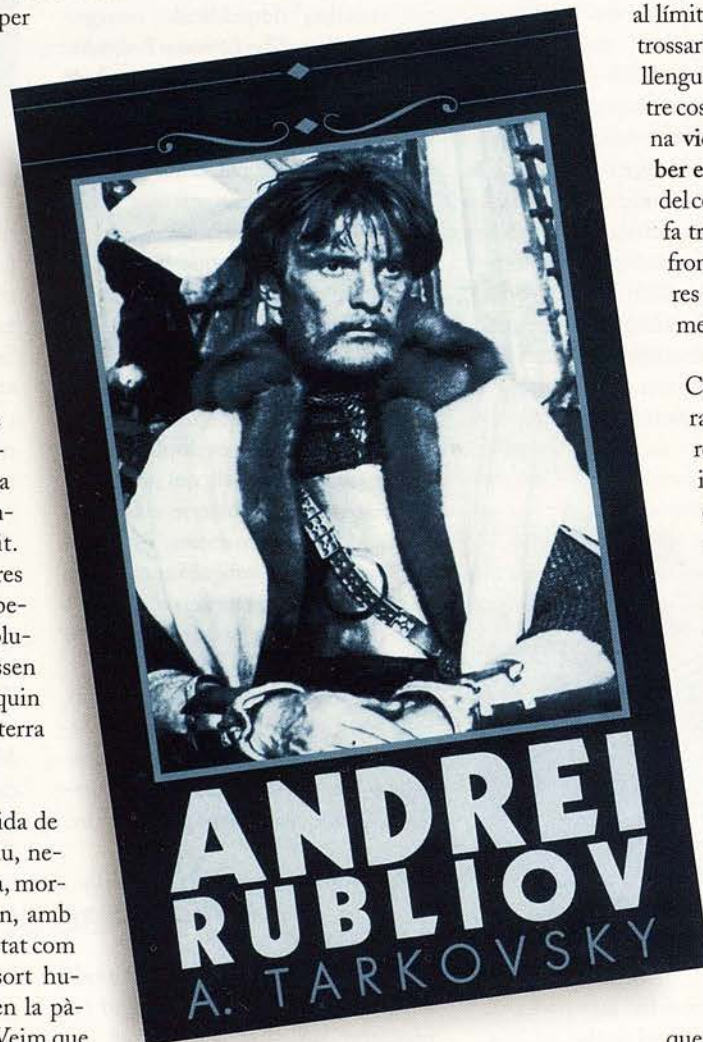
sa a ser les relacions de temps o de forces de successió de les imatges.

Temps que flueixen enrarits en aquesta matèria del riu que rep la càrrega de les accions i passions múltiples d'Andrei i de la dona, que Tarkovski sublima en el trajecte creuat de fugida de tots dos, ja que tots dos

Es tracta del cos qui viu, amb totes les metástasis que constitueixen la terra i del saber en què es mou, on es planteja el problema de l'existència, els personatges estan malalts de realitat. Ens imposam dolors petits per persuadir-nos que la vida és suportable, d'aquí les asfíxies, afàsies, catatònies d'Andrei, procediment que remet a una psicosis que empeny el comportament al límit de la bogeria, intenta destrossar les significacions perquè la llengua afronti d'una vegada l'altre costat del límit, les figures d'una vida desconeguda i d'un saber esotèric. D'aquí aquell final del constructor de campanes que fa travessar com a vencedor les fronteres de la desraó, aleshores es pot parlar de bona salut mental en la VIDA.

Camí esotèric, instància paradoxal, punt aleatori que recorre les sèries divergents i les fa ressonar per la seva distància, en la seva distància. Tot passa per ressonància entre dissemblants i no per identitat dels contraris, explorar les distàncies, però sobre una mateixa línia, i córrer molt de pressa per romandre en el mateix lloc. Joc ideal, afirmació de l'atzar a la vegada, una única tirada que val per totes, un sol ésser per a totes les formes i les vegades, una sola insistència per tot el

que existeix, una sola vegada per a tota la remor i totes les gotes de la mar. Expressant en el llenguatge tots els esdeveniments en un, sent el mateix llenguatge un esdeveniment únic que es confon amb allò que el fa possible. Tot autor extreu dels símptomes la part inefectuable d'esdeveniment, durà accions i passions (menjar-parlar) fins al seu atribut noemàtic, on es juga l'esdeveniment pur, mínim de ser, comú a la realitat, al possible i a l'impossible. Alhora clínics i perversos de la civilització. □



personatges són reversibles i alhora indescriuibles, són el dret i el revés que no cessen d'intercanviar-se, és el més petit circuit en què es condensen actualitat i virtualitat, matèria i esperit, principi d'indeterminació, pura singularitat, una cosa única, art. Són situacions òptiques i sonores pures, que no poden explicar-se d'una manera purament espacial, impliquen relacions no localitzables, és una imatge-temps directa.

A propòsit del cinema espanyol

Roruga

El recent lliurament dels premis Goya de l'Acadèmia del Cinema Espanyol ha motivat aquesta reflexió que pot ser considerada a contracorrent a hores d'ara: no sembla que hi hagi res a dir davant dels temps de glòria pels quals el cinema espanyol sembla estar passant, en l'acceptació tant per part del públic com de la crítica. En aquests moments de glòria, com deia, qui s'atreveria a analitzar la situació que travessa el nostre cinema que no sigui en termes triomfalistes i d'elogi i enhorabona? Idò com que de triomf i èxit ja en parlen a bastament en els col.loquis radiofònics i altres mitjans de comunicació associats a les mateixes empreses i institucions que emparen, promocionen i sovint patrocinen aquestes pel·lícules, una reflexió menys superficial que no una simple anàlisi dels resultats de la taquilla sembla almanco adequada.



La situació, diguem-ne, "real" que travessa el cinema espanyol és la d'una cinematografia que, després de molts d'anys d'incertesa que van degradar perillósament aquesta indústria, aconsegueix consolidar-se i estabilitzar-se quant a criteris de producció i fins a cert punt qualitat dels treballs, encara que pot ser no n'hi hagi per tant com s'ha arribat a dir. La posició que no pot adoptar-se davant d'aquesta situació és la descrita abans, en què resulta políticament incorrecte criticar ni que sigui de forma constructiva cap dels cada vegada més nombrosos treballs presentats cada any, i de cada vegada amb més repercussió entre el públic i ressò social en els mitjans. Sense anar massa lluny, i ja que ha estat el tema detonant d'aquesta reflexió, el lliurament, habitualment mancat d'interès informatiu, dels premis de l'acadè-

mia espanyola del cinema han resultat ser enguany motiu d'una absurda polèmica a compte de vots pressumptament comprats en favor d'una de les pel·lícules a concurs. Aquesta situació resulta pràcticament impensable a causa de l'escàs poder real que aquests premis poden exercir sobre el públic, més enllà d'estendre algunes setmanes més la promoció de les pel·lícules candidates, de les quals ja se n'havia parlat tant que un Goya de més o de menys difícilment marcaria grans diferències; la situació dels premis del cinema espanyol queda molt lluny de la dels Oscars de Hollywood, amb reconeguda influència sobre el taquillatge dels premis a nivell mundial.

Pretendre que la indústria del cinema espanyol es troba a nivell local en una posició de privilegi ni tan sols comparable a la del nord-americà (o a la del francès en el seu país, un exemple quasi aïllat a Europa d'una cinematografia que predica amb l'exemple a ca seva) és un absurd. Pretendre que el cinema espanyol manté un nivell de qualitat mitjà molt més elevat que aquell, un altre, igual d'obvi, però molt menys assumit. Potser passar d'una situació en què el cinema autòcton era denostat de forma generalitzada fora de cercles fidels i sovint poc autoritzats, a una altra de culte indiscriminat només pot semblar un avanç important als promotors d'aquesta situació. Terreny perillós aquest, perquè la política de subvencions i promoció de la Cultura Espanyola (així, amb majúscules) feta des de les altes instàncies de la cultura d'aquest país, les converteix en sospitoses de l'exagerada situació per la qual asseguren que passa el nostre cinema. No insinuaré, com ha fet qualcú, que el govern espanyol estigui tan pagat dels seus èxits que s'adjudiqui fins i tot els del darrer cinema espanyol, però sí que la seva política hi ha fet efecte, unida a la campanya d'imatge que, disfressada d'opinió contrastada, fan des de mitjans implicats diversos intel·lectuals que tan aviat parlen de cinema com ho fan de cuina o de moda, amb semblat coneixement de causa en tots els casos. S'ha d'admetre, però, que per diversos factors, més reals que els exposats per aquestes personalitats, el cinema espanyol sí que es troba en un moment bastant interessant per preveure avanços significatius en el seu futur. D'una banda,

l'arribada de molts nous i joves directors amb noves idees ve a omplir l'habitual buit creatiu de la vella guàrdia, que, a la vegada, sembla haver recuperat el pols perdut.

D'altra banda, el major rendiment en taquilla de les pel·lícules repercuteix en l'interès dels productors en nous valors que d'altra banda no haurien trobat finançament en un mercat més tancat. Finalment, la noció d'autoria pot trobar-se en pràcticament tot el cinema espanyol, gràcies a la seva condició d'independència dels dictats de l'estricta comercialitat que han degenerat el cinema de gran producció de Hollywood en el que és avui, independència deguda en part a la política de subvencions, que, si bé fa possibles treballs altrament impossibles de realitzar, ha suposat en el seu abús i l'arbitrarietat de la seva concessió que hagin vist la llum certes pel·lícules que mai no haurien d'haver-se fet, especialment mitjançant diners públics.

A propòsit d'aquests fets, els premis Goya d'enguany no podien ser més significatius de la campanya de prestigi que abans esmentava, però també de les bondats que el cinema espanyol, indubtablement, posseeix. La presència equitativa de valors consagrats i joves promeses presents als premis amb treballs de qualitat allunyats finalment del que en temps era considerat una "españolada" (hi ha a la pel·lícula de Trueba una definitiva reflexió sobre aquest concepte) denota un cert equilibri entre la nova onada i la vella guàrdia, pot ser imposat des de fora, però evidenciant en tot cas innegables semblances entre uns i altres (pot ser és un signe del temps, però els darrers treballs de Trueba o Colomo semblen ara més "joves" que les seves primeres obres, mentre que les respectives segones pel·lícules de Fernando León o Alejandro Amenábar semblen qualsevol cosa menys inexpertes).

En tot cas, el que també queda en evidència amb aquests premis és l'escàs sentit del risc de l'Acadèmia, semblant en aquest cas al de la nord-americana en la tria dels "seus" triomfadors. L'absència entre les candidatures de les obres més "radicals" de l'any (des de *Tren de Sombras* a ...) demostra un conservadorisme d'altra banda gens sorprenent, donades les evidents intencions promocionals d'aquests guardons. □



Francesc Rotger

Aquests dies, la cartellera escènica de Palma ens ha apropat dues versions d'històries ja conegudes per les seves adaptacions al cinema. Casualment, totes dues en castellà. En aquest sentit, la realitat lingüística de l'arxipèlag és molt diferent pel que fa al teatre i pel que fa al cinema. La majoria dels espectacles teatrals que es programen a Mallorca són en mallorquí o català, i això és lògic, perquè la pràctica totalitat de les companyies de l'illa fan

feina en aquesta llengua, i, d'altra banda, en els darrers anys sembla evident que hi ha una activitat dramàtica més interessant a Barcelona que, a Madrid. En canvi, trobar una pel·lícula en català a Palma és un fet insòlit. Un altre dia, ja parlarem de les dificultats de trobar una pel·lícula en versió original, que són lleugerament menors.

Anava a parlar, però, d'aquestes dues produccions teatrals: *La huella*, d'Anthony Shaffer, es presentava a l'Auditori, amb Agustín González i Andoni Ferreño, i *El cartero de Neruda*, d'Antonio Skármeta, a càrrec de la companyia de Bilbao, Maskarada, al Teatre Principal. Joseph Mankiewicz va dur al cinema la peça de Shaffer, amb Michael Caine i Laurence Olivier, i m'atrevesc a apuntar que és una petita obra mestra dins la seva filmografia, d'altra banda impressionant. *El cartero de Neruda* la va dirigir com a pel·lícula el mateix Skármeta, però és molt més coneguda una segona versió, la que va realitzar Michael Radford i que protagonitzà Massimo Troisi, al seu

darrer treball davant les càmeres. No sé si és massa fort qualificar de clàssics *La huella* de Mankiewicz i *El cartero y Pablo Neruda* de Radford; supòs que no tant convenir en què totes dues figuren, com a mínim, dins l'ampli sac de les pel·lícules recomanables de les darreres dècades.

Fins ara, el cinema s'havia alimentat del teatre, agafant molts dels seus arguments. Darrerament, també el teatre s'alimenta del cinema. Perquè no hi ha dubte que aquests referents cinematogràfics contribueixen a despertar la curiositat de l'espectador teatral, qui sap si ansiós d'establir comparacions entre totes dues versions. És clar que hi ha diferències. Maskarada torna la història del carter i el poeta al Xile d'Allende, mentre que la posada en escena de *La huella* a càrrec del director d'escena Ricard Reguant, suggereix, em sembla, que així com la pel·lícula de Mankiewicz o bé és un clàssic o bé s'apropa a aquesta categoria, la peça de Shaffer potser no arriba a tant, encara que el mateix Reguant així la qualifiqui en el programa de mà de l'espectacle. El que sí comença a semblar un clàssic és Agustín González, de tan bon actor com és. □





*Les mentides
d'una gàbia de vidre*

Benaventurats els mediocres

Jaume Salvà i Lara

“¿Per què duren algunes coses, i altres que ens semblen considerablement millors s'esfumen i es perden?”

Josep Pla

En un sol mes hi ha hagut dos esdeveniments prou importants, dins el món de la imatge en moviment a Mallorca, com per dedicar-los una estoneta a cadascun. Un d'ells és la concessió de cinc beques a diversos projectes audiovisuals per part del Consell de Mallorca, però no seré jo qui en ralli perquè en som part implicada i, tot i que en tenc una opinió ben formada i contrastada, no em seria possible mantenir l'objectivitat que pertoca durant l'espai pruden- cial d'una pàgina.

Tanmateix, però, aprofit per donar l'enhorabona a tots i totes els que han merescut la concessió d'aquestes ajudes: enhorabona, idò.

L'altre és la II Mostra de cinema i vídeo de Palma, que ha tenguut lloc durant la darrera setmana i mitja del mes de gener en tres sessions. A l'hora que escric aquestes lletres només hem pogut assistir a dues però crec que n'hi ha prou, especialment amb la de dia vint-i-sis, com per fer una mica d'escolí. Com ja ens tenen acostumats els Artífex, la programació vessa de per tot quant a nombre de projeccions o, perquè ens entenguem, d'hores de seure a la butaca. No n'han tenguut prou amb el fet que, en l'anterior edició o les quatre felanitxeres, la gent no pogués aguantar cinc o sis hores i anàs abandonant la sala fins que, a les dues del vespre, d'un dia feiner, només quedassin quatre rates pelades; ni tampoc que l'any passat Vicenç Matas, convidat a dir dues paraules a la primera mostra ciutadana, basàs el seu discurs en criticar la desafortunada idea d'acumular fins a l'impossible. Tot això els ha estat igual i, encara que enguany hagin dividit el programa en tres sessions, cada veltlada s'allarga per motius aliens a les pròpies pel·lícules.

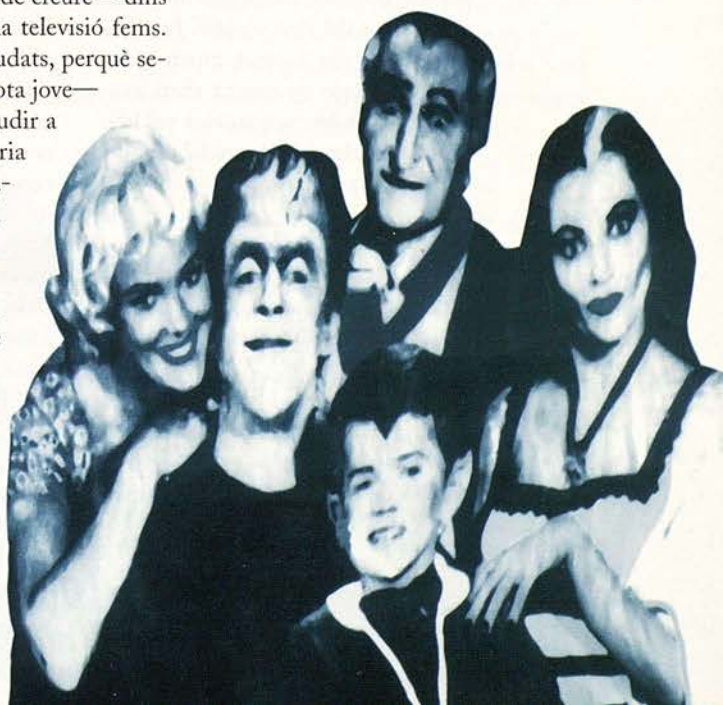
I aquí volia arribar. Ja és marca de la casa començar les sessions amb un espectacle més o manco abstracte de

gent felanitxera que, independentment del seu contingut, té poca o cap relació amb el motiu pel qual la gent ha acudit al cinema. Per rallar d'enguany, el primer dia, després de tancar els llums, va tenir lloc una representació (ara en diuen “performance”) amb caixó de morts (?) i antena de televisió (??) clavada en la tapadora que va allargar uns vint minuts la sessió, sense que s'hagués advertit en el programa. El segon dia va ser insuperable; ja sabíem els qui ens hem relacionat alguna vegada amb els Artífexs que hi havia un especial interès, o fixació, per l'espectacle anomenat popular, aquest que ara s'usa a totes les cadenes televisives i que consisteix a exaltar la incultura i la mediocritat; ja un parell d'anys pretenien col·locar un imitador d'Elvis que feia karaoke en la mostra felanitxera (per sort de tothom aquesta idea es va abandonar) i enguany no han trobat ningú que els fes contrari: la segona sessió, la de l'anomenat cinema independent (un eufemisme per evitar el no-tan-desagradable-com-això adjectiu “aficionat”) va ser oberta amb la intervenció d'un homenet que es fa dir “el pequeño Franqui”. No hi ha paraules per descriure l'impacte d'aquell homenet en la gent assistent: abans d'haver pogut reaccionar ja ens havia contat quatre acudits infactibles i ja el teníem, micro en mà, imitant Frank Sinatra amb dues cançons, mentre s'anava portant la roba fins que va quedar vestit de superman d'eurocarnaval; tot —us ho heu de creure— dins el més pur estil de la televisió fems. Altres vint minuts tudats, perquè segur que la gent — tota jove— que aquell dia va acudir a veure pel·lícules hauria pogut prescindir d'aquell patetisme cruel per part dels Artífexs.

I una darrera cosa hi podem afegir, que contribueix a fer de la mostra ciutadana un decorat de cartró pedra: els Artífexs no

tenen cap respecte ni un als realitzadors que no tinguin el producte acabat en 35 mm o en vídeo. Totes les obres realitzades en 16 mm o en súper 8 varen ser projectades, amb una tranquil·litat que escarrufa, en vídeo. D'aquesta manera, ara mateix podem fer un museu amb les millors obres pictòriques de tots els temps, a base de fotocòpies en color. És un insult per a qui fa una producció en cine de petit format (la qual cosa sempre implica una major despesa que si es fa en vídeo) que se li faci un telecine mal fet de la seva obra i es projecti en una pantalla més o manco gran amb un projector de vídeo, que generalment ho desenfoca tot i ens copeja els ulls amb uns píxels com punys. En el cas del súper 8 l'efecte és molt més greu ja que no es destria res, tot és una massa amorfa d'imprecisos contorns, que fa esvaïr qualsevol sentiment de simpatia cap al film o a qui l'ha fet amb molt d'esforç humà i econòmic. Una vergonya.

Acabant, fa falta conjuntar les pretensions de l'organització amb l'acte en si. S'han de decidir a fer pallasos o mostres audiovisuals i, si es decideixen per les mostres, respectar el públic i, sobretot, els participants i la seva obra. Perquè tafarres com aquesta, que n'hi ha moltes per aquí, pot fer que sigui vera aquella dita que diu “Benaventurats els mediocres, perquè d'ells serà el regne de Mallorca”. □





Aquest mes iniciem una nova secció que volem que sigui participativa. Abans de la sessió de les vuit dels dimecres, projectarem les "seqüències sol·licitades" pels espectadors: només haureu d'omplir un full, que trobareu cada mes dins **Temps Moderns** a partir del pròxim número, per explicar el motiu de la vostra tria. Un prec: per ser fidels a la filosofia del cine que podeu veure al Centre, procurau triar seqüències del cine clàssic. Ja sabeu què volem dir. Com a mostra, durant els mesos de març i abril haureu de patir les "seqüències sol·licitades" per alguns dels col·laboradors de la revista.

VÉRTIGO

Manel-Claudi Santos

(Es passarà el 24 de març de 1999)

Vertigo d'Alfred Hitchcock és la història d'una obsessió; potser d'una fascinació. També és, però, la descripció de la malenconia que provo-

ca la memòria d'un passat impossible. Scottie (James Stewart) intenta recuperar una dona, Madeleine (Kim Novack), que no va existir mai. Després de passar una temporada en una casa de repòs, quan l'exdetectiu troba Judith (Kim Novack bifront) pel carrer, descobreix l'ombra del seu amor perdut en el rostre d'ella. A partir d'aquí, en una de les seqüències més pertorbadores de la pel·lícula (maquillatge, tints pels cabells, vestits entallats i un bes d'aquells circulars que, com sempre en Hitchcock, són molt més que un bes), es convertirà en una mena de Victor Frankenstein que, amb fragments de records que en realitat no eren seus, reconstruirà i tornarà a la vida la creació inventada per un altre home, Gavin Elster (Tom Helmore), per amagar un crim. S'ha enamorat d'una coartada. Una història cruel, com gairebé totes les històries d'amor que valen la pena, en la qual la pitjor part se l'endú Judith/Madeleine, que morirà dues vegades sense que no hagi arribat a viure mai, sempre ficció en la ment de dos homes.

BLADE RUNNER

Antoni Figuera

(Es passarà el 31 de març de 1999)

Si, com va dir Borges, la història de la literatura (i la del cine, hi afegiríem nosaltres) es redueix a la d'unes poques metàfores que la història de la cultura ha elevat a la categoria de mites i de símbols; no hi ha dubte que la mort de Roy, el cap dels replicants, davant d'un atribolat i atònit Deckard al final del film de Ridley Scott, constitueix una d'aquelles metàfores supremes que el cine ens ofereix amb comptagotes -com els minuts finals de *Dublineses* de John Huston- sobre el destí -origen, naturalesa i final- de la nostra condició humana. Tot el que Roy i Deckard i nosaltres -en el fons ànimes bessones- puguem haver vist i contemplat al llarg de la nostra vida es perdrà en el temps com llàgrimes en la pluja. Ells i nosaltres, cartes d'una mateixa baralla, d'ençà d'Adam i Eva no hem estat, som i serem res més que replicants. □



Les rosses de Mister Hitchcock

Antoni Serra

Alabat sia Déu, per sempre sia alabat...

Abans dels temps recents de la modernitat -¿què poden significar cinquanta anys, o més, dins l'espai de l'univers i de l'eternitat per sempre convencional?-, hi havia tres tipus ben definits de rosses, científicament catalogades per Carl von Linné com rosses tenyides, rosses naturals i rosses híbrides en edat avançada. Però això era abans que Hitchcock creàs el cinema, i el setè descansàs. Perquè des d'aleshores, la categoria de rosses en el món intransferible de racionals bípedes -o sia, sexualment atractius i llibertàries- s'ha vist incrementat amb la rossa hitchcockiana: la verdadera, mítica i inabastable rossa de cel.luloide en blanc i negre o en tecnicolor. La realitat és així, i els humans -dèbils i mortals- no la podem canviar ni modificar.

Però Hitchcock, innovador de l'esfera rotant (quan el cercle es fa quadrat mòbil), assumeix més protagonisme i fa de les rosses, de les seves rosses inconfusibles, autèntics jocs malabars i les diversifica en formes estètiques, en contingut intel·lectual i, com és fàcil de deduir, en consistència

ètica. Perquè només a ell li està permès aquest luxe, fins i tot assure's a l'esquerra de Déu Pare: que és el mateix que el *suspens* en estat letàrgic. I vostès ja m'entenen, si els ve de gust i permeten transgredir els principis ideològics.

Qui no recorda aquella rossa de *The Birds*, catalogada com Tippi Hedren *linneus*?

És la rossa més rossament atractiva - amb un punt de misteri- de totes les rosses creades per Hitchcock. Diria, fins i tot, que és una rossa irrepètible. Única. Exclusiva. Sortir-se'n ben lliurada entre tants i tants d'ocells, aus de ploma que només es justifiquen desplomades dins la cassola, ja demostra la sublim categoria de rossa que ha de ser la Hedren i malgrat el seu pecat capital -és el vuitè encara no inventat, per desgràcia seva-, no és altre que ser la sogra del bandarra del Banderas. Però tothom ha de suportar la seva creu, en aquesta vida d'angoixes terrenals. Una rossa que va interpretar *Marnie* (no sé per què els espanyols li varen fer l'afegitó de "*la ladrona*", infantils que són ells), una de les grans pel·lícules de Hitchcock, a pesar que alguns crítics galifardeus la tenen poc valorada, bé es pot permetre prescindir alguna vegada de la infal·lible (diuen) intuïció femenina.

Una altra de les rosses més repetides en la filmografia de Hitchcock, és la Grace Kelly *linneus*.

Segurament, si vostès han realitzat un treball de camp cinematogràfic amb una certa profunditat, la recordaran -a la

Kelly- en papers quasi bé clònics (i clònics no pel paper en si mateix, sinó per la personalitat facial immutable de la noia) i alhora tan diferents a *Dial M For Murder* (1954), *Rear Window* (1954) o *To Catch a Thief* (1955). L'al.lota era així, amb afectació aristocràtica ben controlada i dirigida: el principat de Mònaco.

Hi ha moltes altres rosses creades per Hitchcock: des de la Janet Leigh *linneus* de *Psycho* fins a l'Ingrid Bergman *linneus* d'*Spellbound* o de *Notorious*, i no em vull oblidar tampoc de la Doris Day *linneus* (una espècie fàcil de localitzar, però difícil de classificar) en un film tan entranyable com *The Man Who Knew Too Much*. Encara que la rossa més rossa, més sacralitzada i que dugué de capoll als patricis de l'antiguitat i de la modernitat, és la Kim Novak de *Vertigo*.

Així i tot, il·lustres crítics amb notes a peu de pàgina, jo tenc una especial devoció per una rossa absurdament poc freqüentada per vostès: Eva-Marie Saint *linneus*.

Va fer parella, aquesta rossa de vall ombrívola, amb el cosmètic Cary Grant i el majestuós James Mason a *North by Northwest*. És la meva predilecta entre totes les dones: aquella mirada ingènua, aquella carona de nina bona al.lota de col·legi de monges, aquell somriure de verge acabada de desflorar... què més es pot demanar en una rossa inventada per Hitchcock? Només li manquen el colomet que faci d'Esperit Sant i el Sant Josepet de vara florida. Però no hi pot haver felicitat tan perfecta...

I punt, quasi final.

Perquè només em manca dir que Hitchcock, en qüestions de rosses, tan sols va cometre un pecat venial: que no obligués a casar la Doris Day amb Boris Karloff i el Cary Grant amb la Mary Pickford. Tothom hi hauria sortit guanyant.

I ara sí, punt final. □

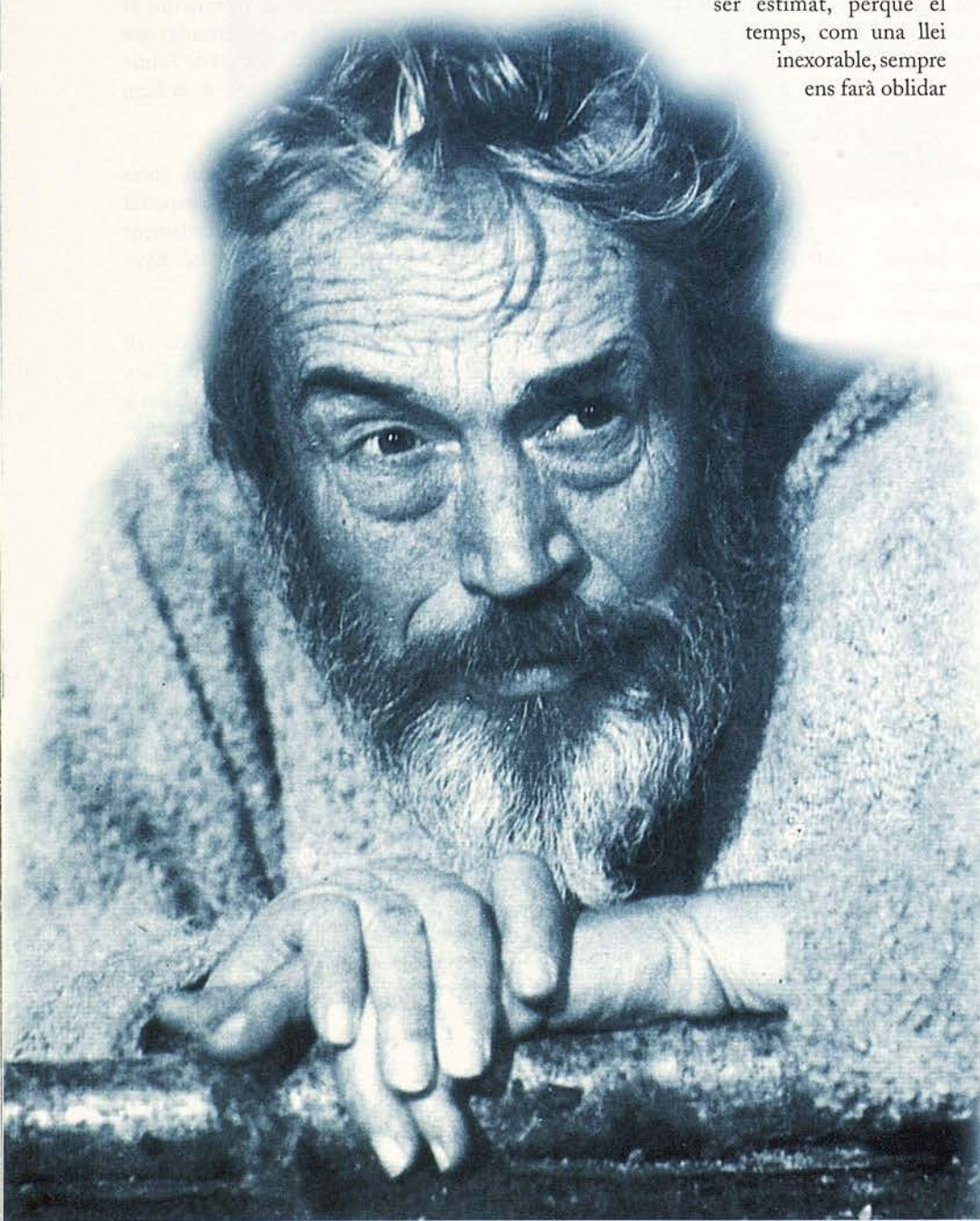


Joan Obrador

Enguany les II Jornades de Cinema i Filosofia se centren en un tema que ha interessat la filosofia des de l'inici: l'Amor. Si qualcú ho posa en dubte, només ha de llegir *El banquet* de Plató i pensar què és això tan estrany que anomenam "Amor". Aquest sentiment, per a Plató, és una via privilegiada per assolir el coneixement; i, més enllà del platonisme, és una necessitat absoluta de *transcendir*. L'Amor és allò tan misteriós que ens llança a la recerca de l'altre, ja sigui per trobar el seu cos i fruit amb ell o trobar el seu esperit i gaudir amb la

seva complicitat més profunda. L'Amor té mil rostres... enguany només en contemplarem cinc, d'ells. Les dues primeres pel·lícules són diverses tant pel que es refereix al contingut com pel gènere a què pertanyen cadascuna d'elles: *King Kong* constitueix, a la vegada, una de les grans fites en el cinema de terror, i una recreació de l'etern mite de l'amor entre la bella i la bèstia. *Casablanca*... Què es pot dir de nou sobre l'amor entre el Bogart i la Bergman al Rick's Cafè? Tal vegada res. Simplement reivindicar la seva vigència, perquè ens diu dues grans veritats: l'autèntic amor exigeix la pèrdua i la memòria de l'ésser estimat, perquè el temps, com una llei inexorable, sempre ens farà oblidar

aquell profund sentiment que ens fa creure que només existeix al món Ella/Ell. L'amor pot arribar a exigir-nos el màxim sacrifici: condemnar-nos a la solitud pel bé de l'amat/ada. *The Crying Game* ens mostra que l'autèntic Amor pot aparèixer en els llocs més inversemblants. El protagonista, davant del sofriment de la seva víctima, patirà una mena de síndrome d'Estocolm però a l'inrevés: serà ell qui s'identificarà amb els desitjos de la víctima. Anirà a cercar la seva amada amb la intenció de prendre cura de la seva vida, sigui la que sigui... I a pesar de dur-se'n el desencís més dur que podia imaginar-se, li prometrà que no l'abandonarà mai. ¿Pot existir major amor cap a un amic, ja mort, que carregar-se les culpes que a un no li corresponen, per tal d'impedir que maltractant la seva estimada? *Dublineses* reflexiona sobre la importància que té l'Amor per a una vida humana autèntica. Un pot tenir la sensació que aquesta magnífica obra d'arquitectura cinematogràfica, només és una excusa perquè Gabriel pugui fer el seu monòleg final. Les petites disputes familiars, els grans conflictes ideològics (encara som a Irlanda), no són res davant de la imminència de la mort. "La neu hi cau per a tots de la mateixa manera: sobre els caps dels vius i damunt les tombes". I res ens pot salvar de la nostra condemna: la consciència obsessiva de la nostra finitud. "És millor anar-se'n impudicament amb l'eufòria d'una passió desmesurada que anar-se'n apagant poc a poc..." A pesar de tot, l'única redempció possible la tenim al nostre abast: estimar i ser estimats. Però és tan difícil aconseguir-ho... Gairebé impossible, perquè *l'amor de la nostra vida* ens va fugir de les mans sense adonar-nos-en o l'ha *sepultat la neu*. Acabarem el cicle amb *Noches Blancas* de L. Visconti, film de 1958, protagonitzat per Marcello Mastroianni i Maria Schell, basat en el conte de Fiodor Dostoievsky. □



Ramon Freixas

De la profitosa associació, de la conjunció de talents de Merian C. Cooper i Willis O'Brien neix una de les obres mestres del Cine Fantàstic. Cooper (i el seu soci i codirector de la pel·lícula d'Ernest B. Schoedsack) encaçava la idea de rodar un film a Àfrica amb gorilles autèntics, però

Explicar-ne la història no té cap interès, més que res per coneguda. El clima de la depressió econòmica del 29, una expedició que s'embarca per rodar una pel·lícula, una illa misteriosa coneguda per pocs navegants, la irrupció de Kong, el simi gegant, el rapte d'Ann Darrow, l'amor de Kong per ella, la captura, l'exhibició en un circ de Nova York, l'assetjament i la

lisèmica promou, sense exhaurir-los, suggeriments plurals. Personalment m'interessen la seva penetrant reflexió sobre la naturalesa del cine fantàstic com a gènere i sobre el fantàstic i el cine; la seva interrogació sobre quins són els autèntics monstres... des del moment que Kong és el més humà dels personatges, i d'aquesta manera transcendeix el dilema lletjor fisi-



les dificultats del projecte varen aparcar les primeres intencions. L'admiració que tenia per O'Brien, dibuixant i maquetista cinematogràfic, el va dur a connectar amb ell. Si és cert que Cooper va perfilar la història, ajudat pel novel·lista Edgar Wallace i Ruth Rose, esposa d'Schoedsack, el film li deu, i molt, a O'Brien, que va dissenyar un preciós *story-board*, en el qual hi tenien cabuda una bona part de les imatges més inoblidables del film.

caiguda del simi al cap curucull de l'Empire State Building...

King Kong és una de les obres més esmicolades, analitzades de la història del cine, ara per semiòlegs, adés per estructuralistes, ara per psicoanalistes, adés per narratòlegs, etc. És (quasi) impossible aportar un enfocament nou. No documentarem les seves reminiscències pictòriques o les seves referències literàries ja esbossades amb afany. Però la seva condició d'obra po-

ca/moral; la consideració de la bèstia com a mirall/projecció de les pors socials; en fi, la rica simbologia sexual que glateix en el film (el complex d'Èdip, Freud i Jung, l'inconscient i el món dels somnis...). Breument, *King Kong*, una meravellosa història d'amor (boig) no correspost, un elogi sense embuts de la capacitat de somiar, un gràvid poema en moviment, esdevé un film únic i bell, una fita incontestable, no només del Fantàstic sinó del cine *tout court*. □



Antoni Figuera

Temps era temps! Estic parlant de finals de la dècada dels seixanta i dels primers setanta. Varen ser anys plens d'una inusual efervescència ideològica, política, cultural; anys que vessaven d'expectatives. Expectatives que, no ens hem d'enganyar, pels qui no albiràvem - com a simples ciutadans que érem- de quina manera sortiria el país de la *longa*

tat, que pensava assistir a l'agonia i convulsions finals del règim polític anterior, i que sospirava per la recuperació de les llibertats que, per raons d'edat, no havia conegut mai, varen ser també aquells -almanco per mi- els anys de les seves primeres sortides a l'estranger: Ah, aquells viatges fronterers d'anada i tornada, un pic esquivades les dificultats de l'obtenció del passaport, a Perpinyà, Ceret, Cotlliure,

nostra passió cinèfila (no és ver, Jaume Vidal?) excitants i abundosos en discussions inacabables fins a altíssimes hores de la matinada passejant pels carrers silenciosos i solitaris de Ceret, Amélie o Perpinyà discutint, amb idèntic fervor amb què ens havíem acostat a Cotlliure a la tomba de Machado, sobre si Ingmar Bergman podia ser considerat un dels fonaments del cine modern o no: acabàvem de veure una de les seves obres: *La carcoma*. Jo opinava que sí, i encara ho segueix opinant algunes dècades després, quan el pas del temps i la pròpia experiència personal ha anat modificant i "corcant", per bé o per mal, tants criteris al voltant de realitzadors i obres que aleshores creïem inamovibles.

Posats a recordar, també record la profunda decepció que per a mi va suposar la visió de *La naranja mecànica* d'Stanley Kubrick, un dels films més irritantment pedants -amb *El resplandor* del mateix Kubrick- de què tenc memòria. Em sap greu pels admiradors de Kubrick: també a mi m'agraden algunes de les seves pel·lícules -*Atraco perfecto*, *Lolita* i sobretot *Espartaco*, no sé si perquè el mateix Kubrick en renega-, però *2001, una odisea del espacio*, vista ara em sembla un pur anacronisme.

I ja que anam de records, rememor alhora una altra inacabable polèmica d'aquells dies a l'entorn de *Blow-up* de Michelangelo Antonioni: aquella tan discutible com fascinant i suggerent reflexió sobre el poder manipulador de les imatges o sobre si el cine -i la fotografia- pot ser la veritat o la mentida a vint-i-quatre fotogrames per segon. Com ho pot ser (aparença?, realitat?) l'art de la fotografia per al protagonista del film -i del relat de Cortázar "Las babas del diablo" en què es basa-: la possibilitat o impossibilitat de descobrir el vertader rostret de les coses, que s'amaga rere el vel de les aparences, començant pel mateix llenguatge: tant aquest -el de les paraules que serveix per aquesta crònica- com el de les imatges: tant el que es refereix al de la realitat estàtica de la fotografia com al de la rea-



noite de pedra de l'obscurantisme franquista (per dir-ho amb paraules de Celso Emilio Ferreiro), només en una mínima part veuríem complides. Potser perquè mai com aleshores, en aquells anys en què s'estava covant a Espanya la transició cap a la democràcia, resultarien més profètiques les paraules del príncep de Salinas a *El guepard* de Lampedusa: *És necessari que tot canviï perquè tot segueixi igual*.

¿Que hi va existir, a l'Europa i a l'Espanya d'aquells anys, la que vàrem denominar com "dècada prodigiosa"? Més aviat pens que el que va acabar en els anys seixanta -data límit: maig del 68- va ser el segle XX. I el que vendrà després acabarà per resoldre's en aquesta mediocre, casposa i esterilitzant postmodernitat que a tots ens arrasa en aquest final de segle i de mil·lenni que acaba.

Però això sí: per a l'espanyol mitjà d'aleshores, tan ingenu com desconcer-

Amélie-les-Bains (noms màgics per a nosaltres en aquells moments), prolongats després a París, a la recerca i captura de totes les novetats literàries i cinematogràfiques que caiguessin a les nostres mans o davant dels nostres ulls! I que consti que això de "novetats" no deixava de ser una ridícula ironia si es pensa que una d'elles seria, ni més ni manco, que la projecció d'*El gran dictador* de Charles Chaplin, prohibida encara a Espanya - per què seria?- trenta anys després que es realitzàs. (Estic revivint amb emotiva nostàlgia el moment que, de manera tan espontània com deshinibida, els espectadors -tots espanyols, per descomptat- unànimement posats drets varen aplaudir a rompre al final d'una de les projeccions en un modest i entranable cine de poble, a Céret, convertit durant uns pocs dies per a nosaltres en la porta d'accés al Paradís).

Sí: varen ser uns anys, per a mi i per a un grup d'amics que compartíem la

litat oscil·lant i, per tant, en moviment, del cine.

Temps era temps que vivíem la nostra passió pel cine de manera doblement fronterera: culturalment i geogràficament! Era una època en què els nostres *week-ends* cinematogràfics ens feien degustar l'aroma de pobles i ciutats amb la més refinada fruïció amb què Severo Sarduy ens parlava aquells anys: si per ell era la remor de les fonts la que el guiava pel laberint de carrerons de Roma; i a l'Havana, l'olor de la mar; o a Istanbul, la veu dels muetzius; per a nosaltres, que desertàvem de la "noche obscura" d'Espanya (que no de l'ànima), era senzillament l'aroma de la llibertat que respiràvem aquells irrepitibles dies entre glops i més glops de vi bataller i gustoses *baguettes de pâté et fromàge* per les tavernes i cafès de Ceret, Amélie i Perpinyà.

I va ser precisament en un d'aquests *week-ends*: primer a Perpinyà; després en el cor mateix de París, quan vaig veure per primera i segona vegada la que segueix considerant no només l'obra mestra de Bernardo Bertolucci, sinó també una de les obres cabdals del cine de les tres darreres dècades: *El último tango en París*.

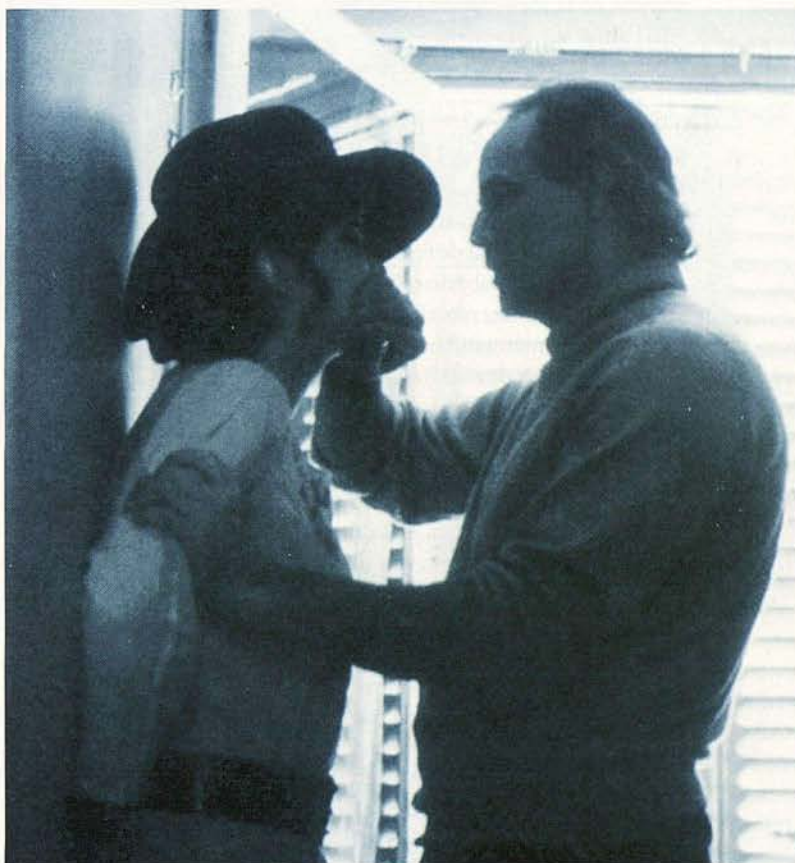
Vista un altre pic vint-i-cinc o més anys després de l'estrena, el desarrelament moral que el film encara transmet com a definitiu testimoniatge del final d'una època -potser l'ocàs de la Modernitat- encara no ha estat superat.

Film desesperadament romàntic a força d'antiromanticisme, postrema metàfora a l'entorn de la filosofia de l'existencialisme que, amb les seves llums i ombres il·lumina la primera meitat del segle XX, per reblar definitivament el clau del tema de l'"estranger" camusià duit al límit de l'agonia i del no-res; el paisatge de la desolació i de la desposseïció interior que la pel·lícula perfila només és equiparable, a parer meu, al d'alguns altres films dels quals, per una altra banda, el separen moltes coses: pens en el Wim Wenders de *París, Texas* i el Theo Angelopoulos de *La mirada de Ulises*.

Com va afirmar encertadament un crític, a l'estrena, "*El último tango en París* planteja la història d'una explotació dins la psique d'un home alliberat de qualsevol trava emocional o sexual (aparentment almanco, matisaria jo), alhora que una investigació a l'entorn de la química de l'amor romàntic al seu nivell més primitiu.

aventurat, sobre la perillositat dels sentiments quan són entesos com a elements autodestructors de l'individu i missatgers de la seva pròpia aniquilació.

¿Què representa per a Bertolucci aquella trobada fortuïta, només justificable a causa del que qualificaria com a "lògica de l'atzar", entre Paul i Jeanne (Maria Schneider) en un apar-



Més que no la història d'un home - Paul: Marlon Brando en una memorable interpretació- alliberat de qualsevol inhibició, "descomplexitzat" en relació a tot tipus de vivència i situació que no fos simplement instintiva, *El último tango en París* ens proposa l'amarg i esquinçador esforç d'un ésser humà per assolir aquell impossible estadi d'alliberament anhelat. Sobre aquest punt, estructura Bertolucci la seva història: així el film es resol en una aterridora confessió sobre la impossibilitat de l'amor -almanco com s'ha entès fins a la nostra època-; o, el que resulta encara més

tament buit de París? ¿I aquella primera escena amorosa en què Paul -al qual ja intuïm fregant una desesperació que després se'n confirmarà en conèixer el terrible suïcida de la seva dona- posseeix Jeanne, vestits i drets, arravatats a la paret? ¿I la tristament famosa escena de la sodomització que tan innecessaris rius de tinta va fer córrer aleshores, escena, per una altra banda, gens gratuïta dins el context del film i de la configuració dels seus protagonistes?

¿I aquella subtilíssima mescla de brutalitat i tendresa que atorga a la pel·lí-



cula la seva peculiar tensió dialèctica entre Eros i Thanatos, resolta magistralment pel director després de la prodigiosa seqüència de la sala de ball -autèntica pavana de màscares, d'espectres de cera ritualitzant la tragèdia que acabarà per consumir-se poc després-: la mort de Paul a mans de Jeanne quan ell li confessa que s'ha enamorat i li reclama per primera vegada el dret a conèixer el seu nom, i s'exigeix a si mateix el reconeixement de la identitat de l'altre -de l'altra, en aquest cas- que havia negat fins aleshores?

Tot el film és la història d'aquell impossible encontre/desencontre entre una parella: encontre o desencontre perquè Jeanne representa la possibilitat de fer saltar pels aires la santabarbara del seu entorn familiar, moral i social convencionalment burgesos -cosa que es posa de manifest en la seva particular manera d'anar vestida davant la deixadesa de Paul durant els seus primers encontres-: l'entorn de Jeanne volgudament reforçat per la presència episòdica de sa mare i del seu promès cap de fava i director de cine, al qual dona vida un també cap de fava Jean-Pierre Léaud.

Per a Paul, en canvi, aquesta trobada li suposa una frenètica fugida cap endavant, un salt en el buit que completi i tanqui el cercle (tot i que tal vegada en un principi la intenció de Paul fos trencar-lo) que formava el mateix Paul, el cadàver de la seva esposa de cos present, rodejat de flors que asfíxen el protagonista -cosa que va donar lloc a un dels més prodigiosos monòlegs de la història del cinema, i l'amant, hoste de la pensió que Paul regenta, i al qual la seva dona regalava -patètica ironia del destí- bates de casa idèntica a les del marit.

La història de Paul, exboxejador, experiodista, “exbongosero” completament *detragué*, en perpetu estat de fracàs i humiliació permanents; desendreçat i descompost en tots els ordres de la vida tant privada com professional, constitueix cinematogràficament parlant l'expressió més completa

del *loser*, del vençut, de l'antiheroi derrotat. Perdedor fins al fons, a mig camí entre la llenegadissa indiferència de la lucidesa i del cinisme, personatge submergit fins al coll en l'agonia existencial provocada per l'inesperat suïcidi de la dona, del qual podem deduir que se sent inexplicablement i contradictòriament culpable, provarà debades oblidar (sedar-se, deixar la ment en blanc com el cor i el sexe) vivint una



fugaç i passatgera aventura amorosa amb una desconeguda.

En aquest sentit, el personatge de Paul, un dels més definitoris del desarrelament vital de l'home contemporani, només pot equiparar-se, entre molts pocs, al Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) d'*A bout de souffle* de Godard.

A l'antiheroi godardià li estava reservada la dignitat d'un darrer gest: tancar-se ell mateix els ulls en el precís instant de la mort per no veure's en la necessitat de seguir contemplant en el darrer espasme tota la merda del món, en una aclaparadora visió de la definitiva soledat humana. A Paul, al contrari, Bertolucci li nega fins i tot l'autenticitat d'aquest darrer gest. La seva actitud, en rebre l'impacte mortal de la bala que dispara Jeanne, d'esquena a ella, contemplant el cel i el carrer des de la terrassa de l'apartament, mastegant xiclet amb la mateixa taciturna i fins i tot sorneguera indiferència amb què encaixa la bala, en un gest que -com tots els monòlegs de Brando durant el film- li deuen tant a l'actor com al personatge que encarna (encara que tot perfectament controlat pel realitzador en un *cres-*

cendo que cerca despertar en l'espectador aquesta sensació), no fa res més que accentuar el caràcter de “farsa” o “representació”, de no autenticitat en què s'ha mogut Paul al llarg del temps que ha durat la relació amb Jeanne. Tot això, però, no amaga aquest sentiment de desoladora i infinita tristesa que acompanya l'itinerari personal del protagonista- aquella passejada amb la mort més que no amb el desig- al qual assistim des de la seva primera i gairebé fúnebre aparició, amb la càmera que s'acosta per darrera en picat cap a ell, i amb l'eixordador sotragueig del suburbà en creuar el pont i que ofega una estentòria exclamació: Fotut!

Vista una altra vegada, com diem abans, gairebé tres dècades després de l'estrena, *El último tango en París* encara ens sembla una obra d'art irrepetible que vàrem patir -i deim “patir” i no “gaudir”- quan la vàrem veure. Com es pateix *l'sprit* baconià que pictòricament destil·la el film a cada enquadrament, admirablement enllaçats amb el fons musical jazzístic d'un prodigiós Gato Barbieri i amb la il·luminació d'interiors -entre intrauterina i dantesca- d'un també excepcional Vittorio Storaro.

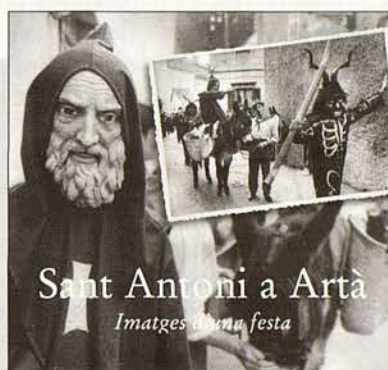
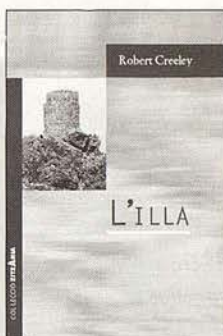
Aquest viatge al fons de la nit que fa Paul i que es resol en un dels més tortuosos inferns de la personalitat humana, assoleix uns nivells gairebé “autístics” només equiparables, que jo recordi, als que fan Harry Dean Stanton al *París, Texas* de Wim Wenders o Kirk Douglas a *El compromiso* d'Elia Kazan.

El temps ha passat veloçment o lentíssimament -tant és- per damunt de tots nosaltres, excoriant-nos de cada dia una mica més, arrabassant-nos serradís de l'ànima i reduint-la al seu indigne destí de fusta esberlada. Però l'anònima tragèdia que viu una parella -Paul i Jeanne- en un apartament parisenc del Boulevard de Passy seguirà demà com avui, ara com aleshores, martellejant fins al fons de la nostra consciència amb el mateix so que uns claus que sellegen un taüt. □

Estrenes en sessió contínua

L'Illa

Robert Creeley
Format 125 x 185 mm
216 pàgines
Preu 2.100 ptes



Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm
176 pàgines
Preu 3.500 ptes

Música, femení singular

Isabel Rosselló
Format 170 x 240 mm
342 pàgines
Preu 3.900 ptes



Fortunio Bonanova Un home de llegenda

C. Aguiló / J.A. Mendiola
Format 230 x 210 mm
102 pàgines
Preu 3.000 ptes

Cuba: una assignatura pendiente

Reynaldo González
Format 125 x 185 mm
262 pàgines
Preu 1.500 ptes



Nadal Batle Les notes d'un Rector

Joana Maria Roque
Format 125 x 185 mm
96 pàgines
Preu 1.900 ptes

En venda a les
millors llibreries

EDICIÓ
di7

Antoni Torrandell, 17
07350 Binissalem
Tel. 971 870 348
Fax 971 870 591
E-mail: di7@ibacom.es



George Sanders

Eduardo Jordà

Quan era nin, fèiem moltes bromes amb el llinatge de George Sanders, perquè aleshores s'anunciaven molt per televisió els pinsos composts Sanders. Per descomptat que no hi ha res més allunyat de la personalitat d'aquest actor que un sac de pinso i una explotació agropecuària. Sanders era un rus molt estrany perquè no tenia ni una gota de sang russa, tot i que havia nascut a Sant Petersburg, el 1907, on son pare, que era anglès, tenia una fàbrica i diversos negocis d'horticultura. Amb la revolució de 1917, la família va haver d'exiliar-se, i això que l'exili, en el seu cas, va significar tornar a casa. A Anglaterra, el jove Sanders va fer feina a una fàbrica tèxtil de Manchester. Després va viure a l'Argentina, lloc del qual es va fer expulsar a causa de la relació, potser no del tot romàntica, amb una rica hereva. De tornada a Londres, la seva bella veu li va obrir les portes del teatre, i com era habitual a l'època, molt prest va passar dels escenaris als platós.

Va debutar en el cine l'any 1936, fent petits papers a diverses pel·lícules, entre les quals hi havia *Lloyd's de Londres* (Henry King). De seguida es va especialitzar en papers d'aristòcrata britànic i d'home de món, cosa natural perquè era un home de món que podia fer-se passar per un aristòcrata. Sanders posseïa aquella rara distinció que només es pot haver adquirit quan algú es cria entre institutius i lacais i abrics de pell de caracul. En el cas de Sanders, però, aquella distinció deixava entreveure una doble vida, com si aquell home de maneres aristocràtiques pogués ser, per exemple, Lord Evermore els dematins i, els vespres, Tom Skips, de professió bígam i lladre de guant blanc. Aquesta doble personalitat es manifesta en el fet que l'aristòcrata Sanders posseís el més petit burgès dels defectes. La que seria la seva segona dona, Zsa Zsa Gabor, es queixava a les seves memòries (*Una vida es poco*, 1991) que era un gran garrepa que no li va regalar mai ni tan sols un ram de flors. També

l'acusava d'haver-se comportat amb ella com el més grosser dels rufians.

Tot i que mai va tenir un paper d'estricta protagonista, George Sanders tampoc va ser un secundari que hagués de limitar-se a una infinitat d'aparicions fugaces. Sanders va ser, diguem-ne, un primer actor que es va mantenir en segon pla, però no per humilitat sinó per un excés d'arrogància. Si de cas volia demostrar que podia eclipsar, sense presumir tant com altres actors, a qualsevol de les grans estrelles. Entre moltes altres pel·lícules, va actuar a *Rebeca* (1940), una de les millors obres del sobrevalorat Alfred Hitchcock. Amb Jean Renoir va fer *This Land is Mine* (1943), una pel·lícula sobre la França ocupada, en la qual interpretava a un *bon vivant* que, per comoditat i deixadesa, acaba sent un col·laboracionista. Amb Fritz Lang va actuar en diverses pel·lícules importants. Va ser un arrogant i pervers nazi amb monocle a *Man Hunt* (*El hombre atrapado*, 1941), i tot i que és improbable que n'hi hagi hagut cap, de nazi, amb monocle -aquella debilitat decadent-, n'hi ha hagut prou veure Sanders en aquesta pel·lícula per pensar que tots els salstxers es posaven monocle, encara que només fos els vespres i davant el mirall de la sala de bany, mentre les seves dones es posaven rull. I es tenyien els cabells d'un ros adequament ari. Amb Fritz Lang va fer també la història d'aventures devuitesques de *Los contrabandistas del Moonfleet* (1955), en la qual un Sanders emperrucat i amb casaca de seda demostrava que podria haver conversat amb Voltaire, a un saló de París, mentre li enviava una carteta d'amor a Madame du Chatelet. De l'any següent és un dels seus papers més estranys en una altra pel·lícula de Fritz Lang, *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, 1956), en la qual Sanders interpreta a un executiu fatu i adulator, no gaire llest, que pessiga les secretàries i manipula, sense èxit, els seus empleats.

En aquells anys, Sanders va fer diverses pel·lícules amb l'exquisit i ba-

rruc -i molt literari- Albert Lewin. Alhora va actuar diverses vegades amb Douglas Sirk i amb Otto Preminger. Amb Roberto Rossellini va fer el paper protagonista de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1956), però Rossellini el va treure de polleguera per les improvisacions amb el guió, i Sanders va dir "puta presumida" a Ingrid Bergman, la protagonista de la pel·lícula i dona de Rossellini. Durant el rodatge a Itàlia, a part d'això, Sanders va ampliar els seus costums de marit *voyeur*. Una vegada, en un tren, va intentar convèncer Zsa Zsa Gabor perquè fes l'amor amb un capellà, mentre ell escoltava des del compartiment del costat.

Sanders havia conegut Zsa Zsa Gabor a una festa de l'hotel Saint Regis. Si hem de creure en les memòries de Zsa Zsa Gabor, ella se li va acostar i li va dir: "Mister Sanders, estic bojament enamorada de vostè". Sanders, molt en el seu paper, va contestar: "No sap com l'entenc de bé". Es varen casar l'any 1949, a Las Vegas, i varen passar la nit de noces jugant a escacs. La relació va ser tempestuosa. Sanders era un marit continuament infidel i, a més, volia que la seva dona es limités a ser una dòcil mestressa de casa. El 1950, l'actor va rodar a Mallorca *Jack el Negro* (*Blackjack*), codirigida per Julien Duvivier i José Antonio Nieves Conde (que es va limitar a posar-hi el nom per aconseguir l'autorització de rodatge). Sanders i Zsa Zsa Gabor es varen hostatjar a l'hotel Formentor. Ell se'n anava cada dia a rodar a Palma, i quan tornava, creia que la seva dona li havia posat banyes amb el guitarrista de l'orquestra de l'hotel. Un dia, Sanders va explotar, va agafar pel vestit Zsa Zsa Gabor, la va treure per la finestra de l'habitació i la va deixar uns minuts suspesa en el buit.



"Estimat món, me'n vaig perquè estic avorrit. Tenc la sensació que he viscut prou. Et deix amb les teves preocupacions en aquest dolç pou negre. Bona sort".



Aquell mateix any, Sanders va interpretar de forma magistral *Eva al desnudo* (Joseph L. Manckiewicz, 1950), en la qual es menjava tots els actors que es posaven vora ell amb el seu paper del crític teatral Addison de Witt. Sanders va fer una creació que combinava la retorçada intel·ligència d'un pocavergonya professional amb l'aire d'estar de tornada de tot d'un llibertí envellit. Per aquest paper li varen donar un Oscar, cosa que no li feia cap falta perquè qualsevol que hagi sentit com presentava a l'explosiva i estúpida principiant, interpretada per Marilyn Monroe, sap que Sanders s'ha guanyat una menció d'honor en la història del cine. Quan tots dos són davant Margo Channing (Bette Davis), Sanders es decanta i, sense moure una cella, esbossa un somriure de maldat tartàrica i diu: "La senyoreta Casswell és acríu: va estudiar a l'Escola d'Art Dramàtic de Copacabana".

Els gustos literaris de Sanders no poden sorprendre ningú. En els seus darrers anys va escriure una novel·la policíaca que Javier Marías va qualificar de notable, *Crim a les meves mans*, i una autobiografia amb l'inoblidable títol de *Memorias de un sinvergüenza profesional*. Després de divorciar-se de Zsa Zsa Gabor, es va casar amb la seva germana Magda, però el matrimoni no va funcionar i va durar just dos anys. En els anys seixanta, la seva quarta esposa va morir de càncer d'ossos. Sanders va començar a caure en depressions periòdiques i la seva situació es va agreujar en patir un atac d'apoplexia. L'abril de l'any 1972, Sanders es va prendre seixanta pastilles de Nembutal a la seva habitació de l'hotel Rey Don Jaime de Castelldefels. A la nota que va deixar es queixava de l'avorriment de la vida: **Estimat món, me'n vaig perquè estic avorrit. Tenc la sensació que he viscut prou. Et deix amb les teves preocupacions en aquest dolç pou negre. Bona sort.** □



Roger Corbeau

Al Centre de Cultura "SANOSTRA" fins al dia 11 de març es pot visitar l'exposició del fotògraf francès Roger Corbeau "ELS ACTORS DEL SOMNI"

Roger Corbeau va néixer el 20 de novembre de 1908 a Haguenau, departament francès del Bas-Rhin. Fill d'un industrial aficionat a la música clàssica i a l'òpera, el jove Corbeau va quedar impressionat davant pel·lícules de Carl T. Dreyer, Fritz Lang i Gerog W. Pabst i la pintura de Durer i Goya. El seu primer contacte amb la fotografia el va tenir amb les revistes *Illustration* i *La Petit Illustration*, que el varen fascinar per les seves fotografies d'actors. Als dotze anys son pare li regalà una càmera Kodak 6x9 que immediatament utilitzà.

ma. El primer treball el realitzà com a ajudant de vestuari a *Violettes impériales* d'Henry Roussel. Poc després conegué Marcel Pagnol, quan aquest era dialoguista, i començaren una amistat que permeté el debut de Corbeau en tasques fotogràfiques. D'aquesta col·laboració que durà sis anys sorgiren pel·lícules com *Jofroi* (1933), *Angèle* (1934), *La Femme du Boulanger* (1937)...

Simultàniament treballa amb Sacha Guitry, Abel Gance, Marcel L'Herbier, però eren els actors els que el captivaven: Pierre Fresnay, Louis Jouvet, Erich von Stroheim, Pierre Brasseur... D'immediat dirigí el seu objectiu cap a la fotografia de retrats, deixà de banda les escenes sobre la vida quotidiana i fixà la mirada cap a l'actitud dels personatges per aconseguir fotografies "més plàstiques, molt



La guerra interromp el seu prometedor debut. Enviat al front, el desmobilitzaren el 1940 i és refugià al sud de França. A finals del 1944 treballà pel Servei Cinematogràfic de l'Armada i reinicià els contactes amb antics companys. Un any després conegué Jean Cocteau i fotografia *Les Parents terribles* (1948) i *Orphée* (1949). Durant aquest període fotografia *Le Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson (1950), *M. Arkadin* i *Le Procès*, ambdues d'Orson Welles, *Les Sorcières de Salem* de Raymond Rouleau. Al final de la seva carrera treballà amb Claude Chabrol i fotografia sovint Jean Marais, Maria Casares, Michèle Morgan, Jean Gabin, Simone Signoret, Anthony Perkins, Alain Delon, Romy Schneider, Jeanne Moreau, Sophia Loren, Jodie Foster, etc...

L'any 1980 decidí retirar-se, tot i continuava rebent encàrrecs que rebutjà per dedicar-se a ordenar el seu arxiu i seguir de prop les exposicions de la seva obra que s'organitzaven a França (Arles, París...) i a l'estranger (Nova York, Londres, Copenhaguen...), mentre, rebé distincions com la de les Arts i les Lletres, La Legió d'Honor, la medalla de l'Acadèmia Nacional de Cinema... Roger Corbeau morí l'11 de setembre de 1995, l'endemà d'haver-se clausurat la gran retrospectiva realitzada sobre la seva obra a París. □



Acabà els estudis secundaris a Nancy i passà tot l'any 1931 a Amsterdam; a la tornada a França, decideix quedar-se a París per dedicar-se al cine-

més suggestives". És, definitivament, un fotògraf d'imatges quietes i mai acceptarà, tot i rebre propostes interessants, fer-se operador en cap.



Joan Bover

DESPERTANDO A NED

de Kirk Jones



Tot allò que se sol dir d'una pel·lícula com aquesta és cert. Vos diran, per exemple, que és senzilla. Com si fer pel·lícules fos cosa senzilla! Ho deixarem en "planera". I és clar, un adjectiu així, arrossegàrà les característiques d'amable, simpàtica, entretinguda i qualcuna d'altra. Personatges entranyables dins un entorn bucòlic? Per descomptat. Situacions quotidianes? Més o manco. Sensibilitat? No en mancària d'altra. Què més? Ah, sí, allò de les "pretensions modestes" també hi escau. Vaja, que si no fos per un sentit de la moral subversiu i una mica pervers, això no seria una pel·lícula, seria un tòpic. És aquí on rau, des del meu punt de vista, la gràcia del film: un plantejament políticament incorrecte de bon començament que no s'atura fins un final lliure de bones intencions i, per això mateix, força saludable. Ara que, ben mirat, ¿no és en els tòpics on ens sentim més reconeguts i confortables?

Valoració: 3

PLEASANTVILLE

de Gary Ross



És una delícia comprovar com encara hi ha qui cultiva l'art de contar històries "de les de sempre". Ja m'enteneu: d'aquelles amb plantejament, nus i desenllaç, amb personatges fàcilment reconeixibles a primera vista (però que no se sap com acabaram a causa de la seva evolució psicològica) i amb una bona dosi d'imaginació. Però és que, en aquest cas, hi ha molt més. El guió s'ha polit de manera que satiritza mordaçment els valors nord-americans, destapa la hipocresia d'aquests mateixos valors, denuncia les mentides televisives amb tanta subtilitat com manca de pietat i -el sùmmum!- és el vehicle perfecte per a bromes visuals força esmolades, com ara les mans de l'emblema que recorden les àguiles feixistes o l'acudit cruel a propòsit de les persones de color. El millor que podem dir de la cinta, però, és que està pensada per esser una pel·lícula. Amb altres paraules: *Pleasantville* no tendria sentit ni gràcia fora del format cinematogràfic. Allò "d'el mitjà és el missatge" és, aquesta vegada, més vera -i més divertit, més tendre i més original- que mai.

Valoració: 4

TEMPS MODERNS RECOMANA:

La vida soñada de los ángeles, d'Erick Zonca



Gato negro, gato blanco, d'Emir Kusturica



La vida és bella, de Roberto Benigni



La delgada línea roja, de Terrence Malick



Happiness, de Todd Solondz



Inaki Revesado

LES PEL·LÍCULES SONORES

Blackmail (1929) (*Chantaje* o *La muchacha de Londres*) és una magnífica mostra de la transició entre el cinema mut i el sonor. La història d'una jove que acaba amb la vida del seu agressor, però que es veurà turmentada per la seva consciència era, en principi, una pel·lícula



la muda. Però la British International Pictures -productora del film- volgué aprofitar l'èxit que suposà l'aparició del cinema sonor (*El cantor de Jazz* s'estrenà el 4 de febrer de 1928) i farà de *Blackmail* la primera pel·lícula sonora britànica (encara que, tal vegada, seria millor reconèixer que és la primera en què el so fa acte de presència). L'èxit de la pel·lícula fou gros i els crítics es desferen en lloances. La prestigiosa revista *Close Up* destacà que "tal vegada sigui la mescla més intel·ligent de so i silenci que hàgim conegut fins ara", a més digué que "és el primer esforç del qual la indústria britànica té per sentir-se'n orgullós".

Del gènere musical fou el seu següent film *Elstree Calling* (1930) en què Hitchcock només dirigia alguns dels *sketchs* que construeixen el film. La sort li tornarà a somriure amb *Juno and the Paycock* (1930) que és l'adaptació d'un text dramàtic ambientat a una Irlanda inquieta i preocupada per assumptes in-

dependentistes. Tanmateix, la qüestió política només li servirà per emmarcar els personatges principals, una família que veu que el seu futur podria canviar amb la possible arribada d'una quantitat considerable de doblers. El film, al qual alguns acusen de teatre filmat, no està entre els preferits del seu autor: "Quan vaig fer *Juno and the Paycock* m'hi vaig sentir molt frustrat i un poc avergonyit quan l'anunciaren. Però jo no hi vaig tenir res a veure. La meva feina era simplement dur-la a la pantalla".

El següent treball li fa tornar a les històries en què ell se sent més bé. *Murder* (1930) és un relat en el qual hi ha assassinats, falsos culpables, intrigues i fins i tot un personatge que, dubtant de la versió oficial dels fets, investiga pel seu compte fins a descobrir la veritat. Darrere de tot s'amaguen uns motius obscurs, que motivaren el crim: l'homosexualitat del vertader assassí.

El 1931 fa *The Skin Game* on torna a deixar les trames que més li agraden per fer una espècie de retrat de la societat britànica camperola. Després d'aquesta -que fou molt apreciada pel públic anglès- caurà en una etapa de crisi, representada pels films *Mejor es lo malo conocido* (1932, film molt estimat per l'autor, però que suposà un fracàs total de públic), *El número 17* (1932, torna als crims, intrigues i persecucions, però aquesta vegada no sedueix suficientment el públic) i *Valses de Viena* (1933, film fet fora de la British International Pictures -amb la qual no va voler renovar contracte- i on es parla de la gelosia professional que sent el músic Johann Strauss pels èxits que aconsegueix el seu fill).

Michael Balcon, de l'empresa Gaumont-British, en saber que Hitchcock havia quedat deslligat de la British s'hi interessà tot d'una. El primer treball per aquesta nova companyia serà *El hombre que sabía demasiado* (1934) en la qual el protagonista és un espia, cosa que introdueix un altre dels trets que posteriorment es revelaran com a constants en el seu cinema: el seu interès per les històries d'espionatge. Podem assenyalar que entre les

mentides cinematogràfiques del film es troba el fet que, davant la impossibilitat de pagar el sou de cents d'extres que omplissin l'Albert Hall londinenc, es va encarregar la realització d'unes pintures realistes que representassin el públic. Després, amb un sistema de miralls, s'aconseguí crear l'efecte d'un teatre estibat de públic. D'aquest film, tornaria a fer-ne una altra versió el 1956, en la seva etapa americana. Aquesta seria una experiència única, ja que seria l'únic cas en què versionàs un film antic. Demanat l'autor per quina de les dues té més preferències, respon així: "La primera, és clar, perquè és la més bojament imaginativa". El cert és que aquesta primera versió de "El hombre que sabía demasiado" tornà a donar-li el suport dels crítics.

Treinta y nueve escalones (1935) suposa l'èxit definitiu de Hitchcock als Estats Units, cosa que es transformà en una pluja d'ofertes per dirigir allà. Tanmateix, aquestes primeres ofertes les rebutjarà i continuarà treballant en el seu país. A *Treinta y nueve escalones* aprofità alguna de les fórmules del seu film anterior (novament apareixen els espies) però si en aquella el ritme era frenètic de principi a fi, en aquesta es permet introduir, fins i tot, espais per a la comèdia.

El agente secreto (1936) és també una pel·lícula d'espies i d'assassinats. El film es basa en algun dels relats que conformen un volum de narracions breus del novel·lista William Somerset Maugham. Per al mateix Hitchcock "no fou una pel·lícula aconseguida". Curiosament, el mateix any, li sorgeix l'oportunitat d'adaptar pel cinema la novel·la de Joseph Conrad *El agente secreto*. Davant la impossibilitat de mantenir el mateix títol que el del seu film anterior, aquesta adaptació es titularà *Sabotage* (1936). Aquest treball no es va estrenar a Espanya. Convé indicar que la pel·lícula de Hitchcock que es va estrenar al nostre país amb aquest títol correspon a un film de l'etapa americana del director, titulat *Saboteur* (1942). *Sabotage* marca el punt i final de la seva col·laboració amb Gaumont-British. El seu següent treball *Inocencia y Juventud* (1937) nai-



xerà en el si de la Gainsborough Pictures i és la seva pel·lícula predilecta de l'etapa britànica.

Pel següent projecte beu novament d'un text literari: la novel·la de Josephine Tey *A Shilling for Candles*. Deixant de costat els espies, torna sobre un tema ja conegut que, a més, li havia proporcionat grans èxits: el fals culpable. El film conté un *travelling* que pocs gosarien realitzar. La càmera avança en un sol pla des de 43,5 mts. de distància fins a només 10 cm per aconseguir el seu objectiu.

El 1938 dirigeix *Alarma en el expreso*. Els trens seran una altra de les constants de la seva filmografia. Si aquest mitjà havia aparegut en pel·lícules anterior com ara *El número 17* o *Treinta y nueve escalones*, també serà una presència important en films futurs com ara *Extraños en un tren* o *Con la muerte en los talones*. Mentre Hitchcock rodava aquest film rebé una oferta del productor nord-americà David O. Selznick, que motivarà el primer viatge de l'anglès als Estats Units. Poc a poc s'anava fonamentant el que seria el seu futur, però encara va tenir temps de fer a la Gran Bretanya una obra d'acomiadament: *Posada Jamaica* (1939). És aquest un film d'època interpretat per Maureen O'Hara i Charles Laughton, que assolí un gran èxit comercial però un trist balanç per al propi realitzador: "Mai no vaig estar content d'aquest film, malgrat el seu èxit comercial inesperat".

Acabada *Posada Jamaica*, s'inicia amb *Rebeca* la seva etapa nord-americana. Encara tornarà a la Gran Bretanya per rodar dues pel·lícules, *Atormentada* (1949) i *Pánico en la escena* (1950), però aquestes eren produccions de la Warner Bros, per tant films americans.

En definitiva, el període britànic acabà amb una producció que no estava a l'alçada del conjunt de la seva producció anterior. En canvi, l'inici de l'etapa americana fou absolutament seductor i prometedora, tant com presagiaven les paraules amb què s'iniciava aquella primera època: *Anit vaig somniar que tornava a Manderley*. □

Com deim a l'editorial, amb aquest número, la revista **Temps Moderns** arriba als cinc anys. Per donar-nos ànims i per penjar-nos un parrell de roges insígnies al valor, hem demanat la veritat i res més que la veritat sobre la revista a tres il·lustres estudiosos del cine. Amb el seu suport moral, pensam que podrem continuar, com a mínim, fins l'any 2004, que segur que ja haurà començat el tercer mil·lenni.

Ramon Freixas

Critic literari i escriptor cinematogràfic. Actualment escriu, entre altres, a les publicacions "Dirigido" i "La Vanguardia". Ha participat en llibres col·lectius com *Diccionario del cine español* i és autor (amb Joan Bassa) de les obres *El cine de ciencia ficción. Una aproximación* i *2001, una odisea del espacio/Sopa de ganso*.

Si ja resulta difícil l'existència d'una revista de cine, causa admiració la gesta de la (su)pervivència d'una publicació especialitzada com **Temps Moderns**, que aquest mes fa cinc estimulants anys. I, a més, en català! Una autèntica *rara avis*. La tenacitat, la coherència i la viva amalgama de continguts, tant la seva decidida aposta per preservar la memòria cinematogràfica (internacional i de les illes) com l'interès per les manifestacions del classicisme filmic (centrades en l'atenció pels gèneres i cineastes més rellevants), mereixen el premi de l'aplaudiment més entusiasta.

Enric Alberich

Critic de cinema. Autor del llibre *Alfred Hitchcock, el poder de la imagen*. Director, entre d'altres treballs, de la pel·lícula *Visions d'un estrany*.

Conceixedor de l'existència de la revista **Temps Moderns**, em complau felicitar els seus impulsors i col·laboradors, no únicament pel cinquè aniversari i per la perseverança per portar a terme una publicació especialitzada escrita en català, sinó també per la voluntat de difusió del sentiment cinèfil i l'alt nivell dels articles, base fonamental, al cap i a la fi, per poder captar adeptes i afermar conviccions. Gràcies per ajudar a creure un xic més en el cinema. Per molts d'anys i endavant.



Miquel Porter i Moix
Catedràtic d'Història d'Art de la Universitat de Barcelona

Pel que he pogut constatar, **Temps Modern** és una revista feta amb serietat i que, a més, té un llenguatge entenedor. Que jo sàpiga, és l'única revista de cine que s'escriu en català actualment. El que voldria és que no quedàs dins d'un cercle tancat i que només la coneguess pocs gent, sinó que tengués una repercussió mediàtica més forta, més oberta... record que de vegades he intentat muntar revistes de cine en català i no ha estat possible perquè sempre han durat molt poc. Veig, però, que aquesta revista ja comença a tenir una certa durada, per tant, precisament per això és desitjable que sigui coneguda més àmpliament. ○



Les pel·lícules del mes de març

II CICLE DE CINEMA I FILOSOFIA

CASABLANCA



Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1942

Producció: Hal B. Wallis
Production - Warner Bros - First National

Director: Michael Curtiz

Guió: Aeneas MacKenzie, Wally Kline, Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch i Casey Robinson, sobre l'obra teatral de Murray Burnett i Joan Alison *Everybody Comes to Rick's*.

Fotografia: Arthur Edeson

Muntatge: Owen Marks, Don Siegel i James Leicester

Música: Max Steiner

Durada: 102 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Humphrey Bogart (Rick Blaine), Ingrid Bergman (Ilsa), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Louis Renault), Conrad Veidt (Mayor Strasser), Sidney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), S. Z. Sakall (Carl).

KING KONG

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1933.

Títol original: *King Kong*

Director: Ernest B. Schoedsack i Merian C. Cooper.



Producció: RKO-Radio Pictures

Guió: James Creelman, Ruth Rose, basat en un relat de Merian C. Cooper i Edgar Wallace

Fotografia: Edward Lindon, Vernon Walker, J.O. Taylor

Muntatge: Ted Cheesman

Música: Max Steiner

Durada: 99 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Fay Wray (Ann Darrow), Robert Armstrong (Carl Denham), Frank Reicher (Englehorn), Bruce Cabot (Driscoll), Sam Hardy (Weston), Noble Johnson (natiu).

JUEGO DE LÁGRIMAS



Nacionalitat i any de producció:
Gran Bretanya, 1992.

Títol original: *The Crying Game*

Director: Neil Jordan

Producció: Palace Productions, Chanel Four Films.

Guió: Neil Jordan

Fotografia: Ian Wilson, en Metrocolor

Muntatge: Kant Pan

Música: Anne Dudley

Durada: 113 mn

Color

Intèrprets:

Forest Whitaker (Jody), Miranda Richardson (Jude), Stephen Rea (Fergus), Adrian Dunbar (Maguire), Jim Broadbent (Col), Ralph Brown (Dave).

DUBLINESES

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1987.

Títol original: *The Dead*

Director: John Huston

Producció: Wieland Schulz-Keil i



Chris Sievernich.

Guió: Tony Huston

Fotografia: Fred Murphy

Muntatge: Roberto Silvi

Música: Alex North

Durada: 85 mn

Color

Intèrprets:

Anjelica Huston (Greta), Donald McCann (Gabriel), Helena Carroll (tia Kate), Cathleen Delany (tia Julia), Ingrid Craigie (Mary Jane), Rachael Dowling (Lily).

NOCHES BLANCAS



Nacionalitat i any de producció:
Italia, 1957.

Títol original: *Le notti bianche*

Director: Luchino Visconti

Producció: CIAS-Vides (Roma)-Intermondia (París).

Guió: Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti, basat en el conte de Fiodor Dostoievski.

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Muntatge: Mario Serandrei

Música: Nino Rota

Durada: 107 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

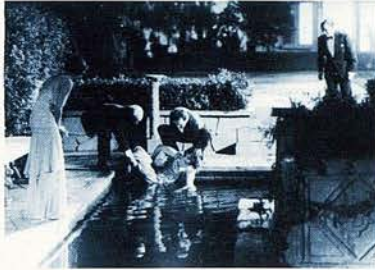
Maria Schell (Natalia), Marcello Mastroianni (Mario), Jean Marais (l'inquilí), Clara Calamai (prostituta), Dirk Sanders (ballador), Corrado Pani.



Les pel·lícules del mes de març

ANY HITCHCOCK 1899 - 1980 • CICLE ÈPOCA ANGLESÀ

JUEGO SUCIO



Nacionalitat i any de producció:
Gran Bretanya, 1931.

Títol original: *The Skin game*

Director: Alfred Hitchcock

Producció: British International Pictures

Guió: A. Hitchcock i Alma reville, segons l'obra de John Galsworthy

Fotografia: Jack Cox, en col.laboració de Charles Martin

Muntatge: René Harrison i A. Gobet

Durada: 85 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Edmund Gwenn (senyor Hornblower), Jill Edmond (Jill), John Longden (Charles), C.V. France (senyor Hillcrest), Helen Haye (senyora Hillcrest).

EL NÚMERO 17



Nacionalitat i any de producció:
Gran Bretanya, 1932.

Títol original: *Number Seventeen*

Director: Alfred Hitchcock

Producció: British International Pictures

Guió: A. Hitchcock, segons l'obra i novel·la de Jefferson Farjeon

Fotografia: Jack Cox

Durada: 83 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

León M. Lion (Ben), Anne Grey (l'al·lota), John Stuart (el detectiu).

RICOS Y EXTRAÑOS



Nacionalitat i any de producció:
Gran Bretanya, 1932.

Títol original: *Rich and Strange*

Director: A. Hitchcock

Producció: British International Pictures

Guió: Alma Reville i Val Valentine, segons argument de Dale Collins

Fotografia: Jack Cox i Charles Martin

Muntatge: Winifred Cooper i René Harrison

Música: Hal Dolphe, dirigida per John Reynders.

Durada: 83 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Henry Kendall (Fredy Hill), Joan Barry (Emily Hill), Betty Amann (la princesa), Gercy Marmont (Gordon), Elsie Randolph (la vella fadrina).

EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO

Nacionalitat i any de producció:
Gran Bretanya, 1934.

Títol original:

The Man Who Knew too much

Director: A. Hitchcock



Producció: Gaumont British Pictures

Guió: A.R. Rawlinson, Charles Bennet, D.B. Wyndham-Lewis, Edwin Greenwood.

Fotografia: Curt Courant

Muntatge: H.St. C. Stewart

Música: Arthur Benjamin

Durada: 84 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Leslie Banks (Bob Lawrence), Edna Best (Jill Lawrence), Peter Lorre (Abbot), Frank Vosper (Ramon Levine), Hugh Wakefield (Clive).

39 ESCALONES



Nacionalitat i any de producció:
Gran Bretanya, 1935.

Títol original: *The thirty-nine steps*

Director: A. Hitchcock

Producció: Gaumont British

Guió: Charles Bennett i Alma Reville, segons la novel·la de John Buchan

Fotografia: Bernard Knowles

Muntatge: Derek N. Twist

Música: Louis Jevy

Durada: 81 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Madeleine Carroll (Pamela), Robert Donat (Richard Hannay), Lucie Mannheim (Miss Smith, Annabella), Godfrey Tearle (professor Jordan), Peggy Ashcroft (senyora Crofter). □

Aquesta és **Raó** sa nostra de ser



A **"Sa Nostra"** no tenim accionistes, per això podem dedicar els beneficis a **Obra Social i Cultural**: a preservar el medi ambient, a impulsar l'esport, a recuperar les nostres festes i tradicions, a preparar als més joves i fer costat sempre als nostres majors. A **"Sa Nostra"** la gent de Balears són els principals accionistes.

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

*Gent de
confiança*