

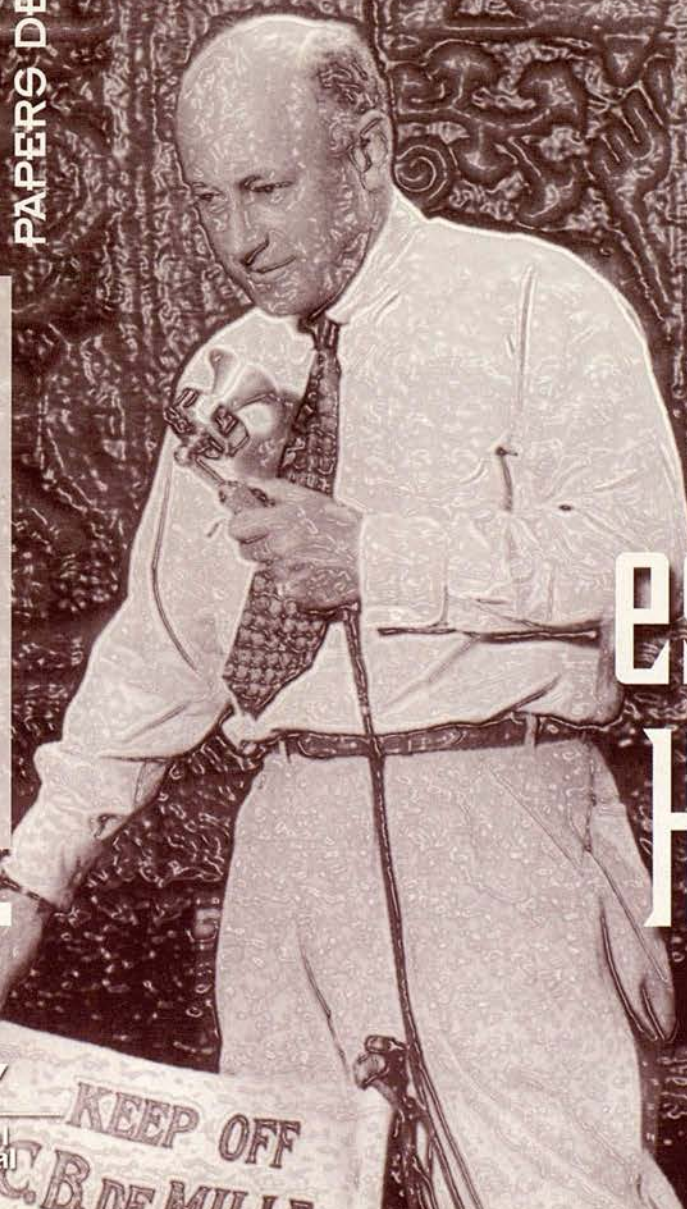
Núm. 53
Maig
1999



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

A Paramount Picture



Els grans estudis de Hollywood

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Sumari

Editorial Llibres, per Miquel Muntaner 3	El grans estudis de Hollywood, per Fisavi 8 i 9	Afectes secundaris: Wallace Beery, per Eduardo Jordà 16 i 17
La pel·lícula de la meva vida, per Jos Oliver 4	Cinema a les Illes, Catalina Aguiló i Jaume Salvà i Lara 10 i 11	Filmoteca, Multanacionals i Cintes de Vídeo, per Rafal Gallego 18
Qüestionari Marx (nova secció), per Xavier Flores 5	III Festival Internacional de Cine de Curtmetratge, per Júlia Pons 12	Crítica cinematogràfica, per Joan Bover i Josep Carles Romaguera 19
L'escenari de llauna, per Francesc M. Rotger 6	Els paparazzi al cinema, per Toni Oliver 13	Semiòtica i cinema, per Josep Franco 20
Dimitri Tiomkin, compositor, per Toni Roca 7	Les ciutats i el cine: Lisboa, per Jorge Marti 14	Mirall de cel·luloide: De Maria Félix a Rommy Schneider, per Antoni Serra 21
		Cinema a SA NOSTRA, informació sobre els cicles <i>Les Majors</i> i <i>Alfred</i> <i>Hitchcock</i> 22 i 23

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Maig 1999. Núm. 53

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,
Rafel Gallego, Eduardo Jordà,
Antoni Serra, Catalina Aguiló,
Josep Franco, Jos Oliver,
Maria Fca. Rincón,
Xavier Flores, Toni Roca,
Jaume Salvà, Júlia Pons,
Toni Oliver, Jorge Marti

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).



A Antoni Ripoll, mestre de cinema

Les mans allargo a la pomera en flor
i en volen, cel amunt, ocells innúmers...

Maria Àngels Anglada

KOSOVO, OTAN, ONU, MILOSEVIC? QUATRE BODES I ? FUNERALS

Mentre semblin més mascles
dos homes que es maten a la
guerra que dos que es besin dins
la nit, el món seguirà anant de
capoll

Jaume Santandreu

- Fer trinxeres! Mentres els nostres homes cauen com a mosques! No tenim temps de fer trinxeres. Les haurem de comprar prefabricades.
- Intel·ligència militar. Són dos termes contradictoris.
- La justícia militar és a la justícia el que la música militar és a la música.

Groucho Marx

Fa uns dies es barallaven dues pel·lícules bèl·liques per un grapat d'oscars. Es basaven en fets reals i en interpretacions personals. D'aquest pas, no els faltirà pa per a noves versions.

Per què una revista de cinema entra a comentar fets actuals sotmesos a decisions dels cappers de les pàtries i les organitzacions respectives? Quan una comissària europea

diu que les imatges de Kosovo li recorden *La lista de Schindler*, significa que, per una cosa o per l'altra, el cinema es converteix en punt de referència, que les imatges històriques les coneixem o les tenim presents a partir de les imatges cinematogràfiques. No ho critiquem, fem simplement tots els esforços possibles per no alimentar les bases de dades dels guionistes. □

TEMPS MODERNS

LLIBRES

Miquel Muntaner

"Historia crítica del cine español"

J. M. Caparrós Lera

256 pàg.

1.600'-ptes.



J. M. Caparrós Lera
Historia crítica
del cine español
(Desde 1997 hasta hoy)

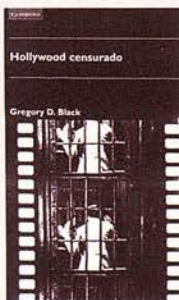
Orientat als universitaris, resulta prou interessant per als afeccionats a l'anomenat setè art. Hi ha comentaris sobre cada període tal i com s'han vingut dividint tradicionalment, una extensa filmografia identificativa de les etapes esmentades i, una àmplia bibliografia, tant específica com general del que ha donat de si l'art filmic a Espanya a aquest primer centenari.

"Hollywood censurado"

Gregory D. Black

383 pàg.

1.995'-ptes.



Recorregut per les circumstàncies que varen dur a mutilar centenars de pel·lícules, bé pel seu significat, per les seves imatges o pel seu creador o intèrprets, sota l'excusa de posar fi al desgavell de Hollywood i les seves obres, reclamant per al seu codi el control de tots els elements que intervenen en la creació cinematogràfica.

Bibliografia Bàsica: H. Bogart

"Todas las películas de Humphrey Bogart"

Clifford McCarty

194 pàg.

3.269'-ptes.

"Bogart"

Bogart, Stephen/Provost, Gary

368 pàg.

2.500'-ptes.

"Bogart"

Biografia.

A.M. Sperber/Lax, Eric

770 pàg.

3.900'-ptes.



La pel·lícula
de la meua vida

El viatge a ninguna parte

Jos Oliver

El llarg camí que ha hagut de transitar Fernando Fernán Gómez fins a assolir el prestigi (que li ha arribat, amb totes les benediccions oficials a la fi, molt després que no la fama) pot semblar, a primera vista, sobrenent en qui des del començament va destacar en les diverses vessants de la seva polifacètica carrera, però resulta, al contrari,

dins de l'aspre i acartonat panorama del cine espanyol, rau en un cert humanisme que, amb el seu gust pel plaer de viure i aquell sentit lluminós i mediterrani de l'existència, el lliga amb Jean Renoir. Un humanisme, però, que la miserable condició de l'Espanya de l'època l'obliga a transmutar freqüentment en el seu revers, com en les seves obres mestres dels anys 60, *El extraño via-*

de la qual acaba per impregnar també alguns moments de la versió cinematogràfica, tot i que malauradament no realitzada per l'autor).

Un humanisme que, a la fi, apareix també a la pantalla (després de passar per la novel·la) en aquella obra major del nostre cine que és *El viatge a ninguna parte*, trasllat espanyol d'aquella obra major de tots els cines que és

Candilejas. Totes dues pel·lícules testamentàries pel caràcter autobiogràfic, no en el sentit de la biografia personal (ni Chaplin va ser mai el fracassat Calvero ni Fernán Gómez un pobre còmic de la llegua), sinó en el col·lectiu, el que sintetitza en una peripècia individual les emocions de tota una professió. Autobiografia a la contra, deia André Bazin (el crític essencial del cine, com recorda Godard a les seves *Histoire(s) du cinéma*) sobre *Candilejas*, i en això resideix la grandesa i complexitat de l'obra mestra de Chaplin, qualitats de les quals també participa la de Fernán Gómez. Abraçant, doncs, una trajectòria individual i la del seu contrari, en un sol traç de geni resumeixen la saviesa del qui ha assolit la meta i són, alhora, un exorcisme de la por del mateix artista al fracàs, aquella por que feia mantenir el rebost ple a un Chaplin immensament ric



molt significatiu i revelador de la singularitat d'un personatge gairebé sempre allunyat dels canons que garanteixen el reconeixement intel·lectual. "Jo em bas en Kuletxov", deia ja amb desarmant simplicitat quan el seu díptic de *Vidas* se saludava com una de les més brillants aportacions al corrent neorealista que es deixava endevinar de tant en tant en el cine espanyol dels anys 50.

Sempre m'ha semblat que la major singularitat de Fernán Gómez, el que el converteix en una figura a part

je i *El mundo sigue* (un drama tallat a destalades, tributari del realisme social de la postguerra i, alhora, una de les poques pel·lícules espanyoles que han sabut recollir el poderós alè de la gran novel·la del XIX), una mena de versió en clau esperpèntica del Renoir social dels anys 30. Però va ser l'humanisme de Renoir, en tota la seva plenitud, sense reduccions ni visions deformants, el que va aparèixer en una obra cimera de la cultura espanyola de la postguerra, *Las bicicletas son para el verano* (el fondo i generós sentit humà

per si tornaven els temps de l'home i que empenyia a un Fernán Gómez molt popular a acceptar papers indecorosos a pel·lícules desbaratades per si no el cridaven l'endemà. Com *Candilejas*, també *El viatge a ninguna parte* recull, des de la glòria del triomfador, la tremolor íntima de l'artista davant la por al fracàs que el va obsessionar, i amb els dos sentiments contraposats entreteixeix un complex conjunt d'idees i emocions que la fan la pel·lícula més rica, plena i commovedora d'aquest primers cent anys de cine espanyol. □



Questionari Marx

Navier Flores

Jenny i Laura Marx varen redactar un qüestionari amb la intenció que el contestàs son pare, Karl Marx. El qüestionari tenia devuit preguntes. En reproduïm les respostes que Karl Marx va donar entre 1860 i 1865.

Inauguram, així, aquesta nova secció, en la qual esperam llegir les respostes de gent que ha dedicat la seva vida al cine. La primera d'aquestes persones és Miquel Porter i Moix, escriptor, crític i historiador cinematogràfic, a més de catedràtic d'història de l'art de la Universitat de Barcelona.

QÜESTIONARI DE JENNY I LAURA MARX.

1. *Quina qualitat aprecia més?*
En la gent, la senzillesa: en els homes, la força; en les dones, la debilitat.
2. *El seu tret característic?*
La unitat de la fi.
3. *La seva idea de felicitat?*
La lluita.
4. *La seva idea de desgràcia?*
La submissió.
5. *Quin defecte tendeix a perdonar?*
La confiança concedida a la lleugera.
6. *Quin defecte li inspira més aversió?*
La servitud.
7. *Per qui sent antipatia?*
Per Martin Tupper (escriptor burgès)
8. *La seva ocupació preferida?*
Fullejar llibres.
9. *Els seus poetes?*
Shakespeare, Èsquil, Goethe.
10. *Un prosista?*
Diderot.
11. *Un heroi?*
Espàrtac, Kepler.
12. *Una heroïna?*
Gretchen.
13. *Una flor?*
El llorer.
14. *Un color?*
El vermell.
15. *Un nom?*
Laura i Jenny.

16. *El plat que més li agrada?*
El peix.
17. *La seva màxima?*
Res humà m'és estrany.
18. *El seu lema?*
Dubta de tot.

RESPOSTES DE MIQUEL PORTER I MOIX

1. La paciència
2. El bon humor
3. Poder fer-hi feina en les coses que m'agraden
4. L'alienació
5. Tots
6. L'enveja
7. Els dictadors
8. Pensar
9. Salvat-Papasseit i probablement Shakespeare
10. Pere Calders i Lev Tolstoi
11. No m'agraden gaire els herois
12. Les que surten a les pel·lícules d'acció protagonitzades per dones
13. Certes classes d'orquídies
14. El vermell
15. D'home Miquel i de dona Laura
16. El marisc
17. Una que m'he inventat jo, que diu "La paciència és activa"
18. Gaudir del món mentre dura



Valle, Lorca i el cinema

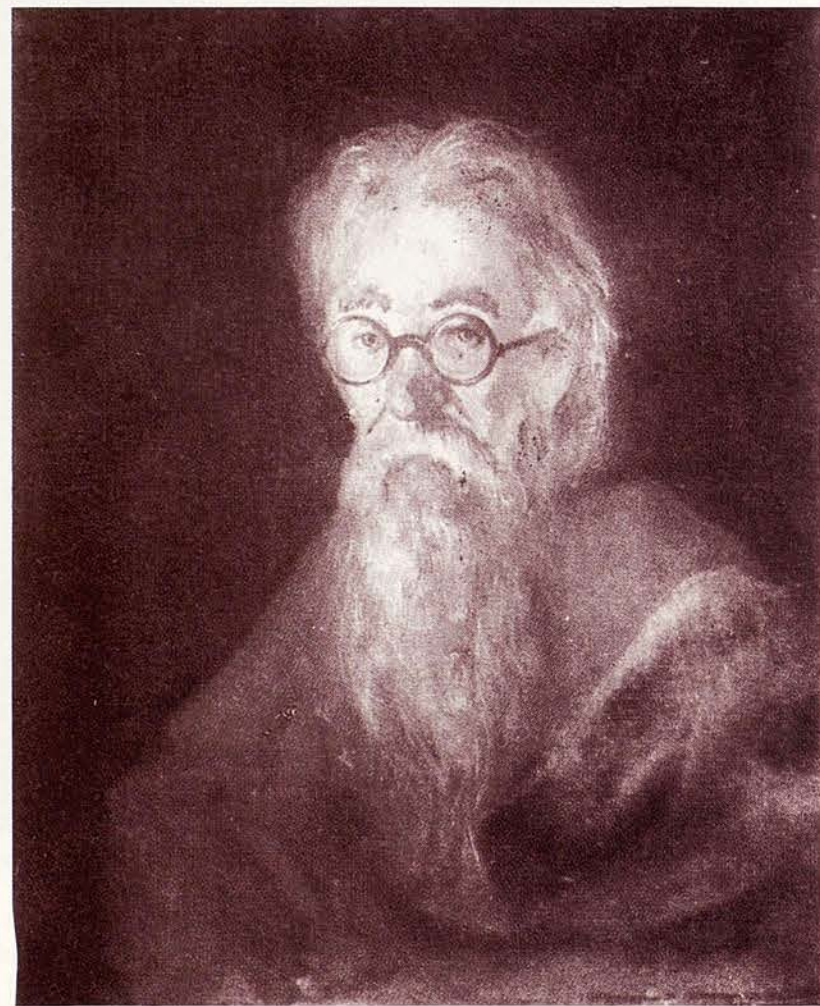
Francesc Rotger

Aquestes darreres setmanes, l'Auditori de Palma programava dues peces de dos clàssics del teatre espanyol d'aquest segle: *La hija del capitán*, de Ramón del Valle-Inclán, a càrrec de la companyia castellana (de Valladolid), "La Quimera de Plástico" i *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, en versió del Teatro Nacional

va posar en escena per primera vegada *Luces de bohemia*, trenta anys després de la mort del seu creador). La segona, ben al contrari, és un dels textos més coneguts de Lorca, s'ha representat una i altra vegada i fins i tot ha estat objecte, com a mínim, d'una adaptació cinematogràfica, bàsicament una filmació de la versió que va dirigir als escenaris, José Carlos Plaza.

Bernarda Alba, *Bodas de sangre*); també a la seva biografia, encara que sembla que sense massa encert. Pel que fa a Valle, no tenc notícies que la seva vida hagi estat filmada, i això que el personatge era tan singular, tan genial, tan irrepensible com la seva literatura. Sí que s'han fet pel·lícules inspirades en els seus textos, crec que tampoc no moltes: ara mateix record *Divinas palabras* (no fa molt també adaptada a l'òpera), *Luces de bohemia* (manifestament inferior a l'original) i unes *Sonatas* de Juan Antonio Bardem, és clar que inviàbles: era impossible que un Paco Rabal encara jovenet es pogués assemblar, ni de lluny, al Marqués de Bradomín.

El cinema en llengua anglesa ha sabut treure el suc dels seus clàssics: quan ja han adaptat diverses vegades les obres de Shakespeare, s'han apropiat fins i tot a la seva vida, amb aquesta meravella que és *Shakespeare in love*, un esplèndid cant d'amor als escenaris. Els clàssics espanyols, també els d'aquest segle, tenc la impressió que encara esperen que el cinema els descobreixi: *Romance de lobos*, pos per cas, seria una gran pel·lícula (i cara) en segons quines mans. □



de Cuba. La primera, una obra que no figura entre les més conegudes del seu autor, que d'altra banda, així i tot la genialitat indiscutible de la seva producció, sol ser molt poc escenificat (en el seu temps el consideraven irrepresentable, i no fou fins el 1966 qual el col·lectiu Akelarre, de Bilbao,

Hí ha un cert paral·lelisme entre Lorca i Valle, morts el mateix any lamentable (1936) i tots dos renovadors, cadascú amb el seu estil, d'uns escenaris espanyols en bona part moficats en el seu temps. El cinema s'ha apropiat no tan sols a les produccions literàries de Lorca (la mateixa



L'oncle Dimitri a l'ombra de l'O.K. Corral

Toni Roca

Sempre a flor de pell, a flor de flor que surt esponerosa a la matinada d'un mes d'abril/maig qualsevol, la cançó o la tonada (sempre en la veu incontinguda però el perfil austere i serè d'un paisatge impredecible i reproduït seqüència rere seqüència. Tot això i més. Tot això i encara més. Perquè a l'hora i a la influència definitiva dels centenaris (el 1999, a dos pams del ja una mica insoporable 2000) on els noms i els llinatges fan un ample desplegament, el nom i la presència viva i persistent d'un compositor impresionant, Dimitri Tiomkim no desmereix d'altres que el fan costat amb tot el seu prestigi immens; Humphrey Bogart, Fred Astaire, Alfred Hitchcock, James Cagney, Charles Laughton... Tots morts i centenaris.

Des d'aquells temps que els cursis (jo, per exemple, sense anar més lluny però tampoc més a prop) qualificarien de mític o irrepensible, la música d'aquest senyor d'origen polonès acompanyaren i donaren entitat, vigor i una

mica de clemència (o de misericòrdia) a unes primeres experiències i sensacions cinematogràfiques d'alt voltatge eròtic, però alhora sensual i emotiu. Tiomkim, l'oncle Dimitri, aquella tan meravellosa música seva, fou inesgotable dona de fidelíssim pentagrama a tantes i tantes complicitats conjugals que són al cap i a la fi la verdadera raó de ser d'això que hem donat en anomenar cinematògraf. *Casablanca*, *Cantando bajo la lluvia*, *La diligencia*, *Raíces profundas*, *La nave de los condenados*, *Lo que el viento se llevó...* són les cartes, algunes cartes, de noblesa d'aquella caravana de records de primeres pel·lícules que el cronista (un humil servidor) va poder il·luminar allarg d'uns temps d'adolescència pura.

La música de Dimitri Tiomkim impregnava amb precisió i detall totes i cada una de les escenes, de les seqüències del film on el seu instint musical tant determinant hi era present. Un toc exacte, un colp de nota, una vibració interior/exterior, anunciava, pre-anunciava, el to o la intensitat,

tat de l'escena que a continuació apareixia davant la nítida mirada de l'espectador, del cinèfil irredueble. Acords i ressonàncies musicals de pentagrama viu que el mestre de sempre sabia moure com un expert jugador d'escacs... o de pòquer. A la vegada, però, dotat de sentiments que explotava la densitat psicològica dels personatges a tractar, de la història a contar. Música, banda sonora que subratllava molt sovint la protagonista principal de la pel·lícula, exemples?, molts i variats. Tots representatius, *Solo ante el peligro*, *El último tren de Gunn-Hill*, *Fort bravo*, *El tren de las 3,10*. I de manera molt especial i concreta, molt personal (el meu cor és així), *Duelo de titanes*, un excel·lent, gairebé tot un clàssic de tota la vida, un western amb un repart de luxe, esplendor i glamour anys cinquanta: Kirk Douglas, Burt Lancaster, Jo van Fleet, Rhonda Fleming, John Ireland. Les lluites tremendes entre els germans Earp, recolzat per un sempre malaltís Doc Holliday contra la banda dels Clanton, també germans però facinerosos, era veritat no només per la impecable *mise en scene* d'aquell gran director que fou John Sturges, sinó també per la banda sonora de Dimitri Tiomkim. I la veu, cal no oblidar-ho, generosa, de Framkie Laine.

P. D. Però el festival de les celebracions diu també altres coses; 1999 i els 60 aniversari de *Lo que el viento se llevó*, *La regla de juego*, de Jean Renoir, de William Wyler, *La diligencia*, de John Ford, *Tierra de audaces*, de Henry King, *Union Pacific* de Cecil B. de Mille. I 30 del naixement de l'anomenada *nouvelle vague*. ¡Ah!, el 1939 arribaren al món Francis Ford Coppola, Volker Schlöndorff i Peter Bogdanovich. A tots, a totes, molts anys i bons. □





Els grans estudis de Hollywood

Fisavi

Aquest mes, iniciem un cicle de pel·lícules dedicat als set grans estudis de Hollywood, que varen controlar la indústria de cine nord-americà durant els 30-40: Paramount, Metro Goldwyn Mayer, 20th Century Fox, Warner Bros., RKO, Universal i Columbia. Es projectaran quatre/cinc films, dels més significatius, de cada productora. No sempre, malauradament, tendrem disponibles les pel·lícules que nosaltres voldríem, tenint en compte la dificultat d'aconseguir còpies disponibles en 35 mm.

Aquest mes de maig començam amb la Paramount i durant tot el mes, al pati del Centre de Cultura, hi haurà instal·lats quatre panells que explicaran els esdeveniments principals i la història de la productora, així com seqüències de les seves millors pel·lícules.

PARAMOUNT *La muntanya del Paradís*

CRONOLOGIA BÀSICA

1912: Adolph Zukor (Hongria, 1873-EUA,1976) funda la Famous Player Film Company, productora i exhibidora.

1916: Dia 19 de juliol, Zukor, juntament amb Jasse Lasky, Samuel Goldwyn i Cecil B. de Mille, crea la Paramount.

1922: Jasse Lasky abandona la Paramount per establir-se com a independent.

1925: Zukor compra la Lewis J. Zelnick Company, propietat d'un altre magnat d'origen europeu (ucraïnès), i la converteix en la Select Pictures Company.

1927: El primer Oscar de la història del cine a la millor pel·lícula (*Wings*, *Alas*, William Wellman) és per a la primera



pel·lícula sonora produïda per la Paramount. L'Oscar al millor guió és per a Ben Hecht (*Underworld*, *La ley del hampa*, Joseph von Sternberg), de la mateixa productora.

1927-1932: Gràcies al cap de producció B.P. Schulberg, s'incorporen a la Paramount personatges com Sternberg, Lubitsch, Emil Jannings o Maurice Chevalier.

1936: La productora realitza els primers assajos amb el tècnicolor.

1940: La Paramount fa 52 llargmetratges a l'any i s'ha convertit en la major més rendible i poderosa de Hollywood.

1946: Hal B. Wallis, antic productor de la Warner, s'incorpora a la Paramount.

1954: La productora introdueix el Vistavision amb *White Christmas* (*Navidades Blancas*, Michael Curtiz), rèplica al Cinemascope.

1966: La Paramount passa a ser subsidiària de la multinacional Gulf and Western. □



El sistema d'estudis de Hollywood

L'Edat d'Or de les majors (1930-1950)

Fisavi

Durant les tres primeres dècades del segle XX, varen sorgir i es varen consolidar gradualment i progressivament les vuit grans societats —productores— que controlaran la indústria del cine a Nord-amèrica, fins a l'aparició de la televisió als Estats Units, a la dècada dels 50.

Els exhibidors oferien espectacles, en un entorn de decoració barroca i amb aire condicionat, a canvi d'un preu d'entrada que anava dels deu centaus als dos dòlars.

Entre els vuit grans estudis dominaven els tres sectors fonamentals de la indústria cinematogràfica: producció, distribució i exhibició.

- La Paramount Pictures, la Metro Goldwyn-Mayer, la 20th Century Fox, la Warner Bros. i la RKO (Radio Keith Orpheum) integren producció, distribució i exhibició.
- La Universal i la Columbia es concentraven, bàsicament, en la producció i la distribució.
- La United Artists distribuïa només les pel·lícules de productores independents, tot i que, com va fer la Universal, es va associar durant un temps amb una petita cadena de sales.

Les majors varen controlar la indústria del cine a Nord-amèrica durant les dècades dels anys 30 i 40.

Hi va haver altres companyies productores menors com la Disney, la Monogram i la Republic, especialitzades, la primera en curtmetratges i llargmetratges animats; i les altres dues en westerns de baix pressupost i serials.

Totes les productores varen abordar estructures narratives que ara ens resulten familiars, després varen procurar convèncer els espectadors de les diferències entre els seus productes.

- Mitjançant grans campanyes publicitàries varen llançar les seves estrelles (Més estrelles que en el

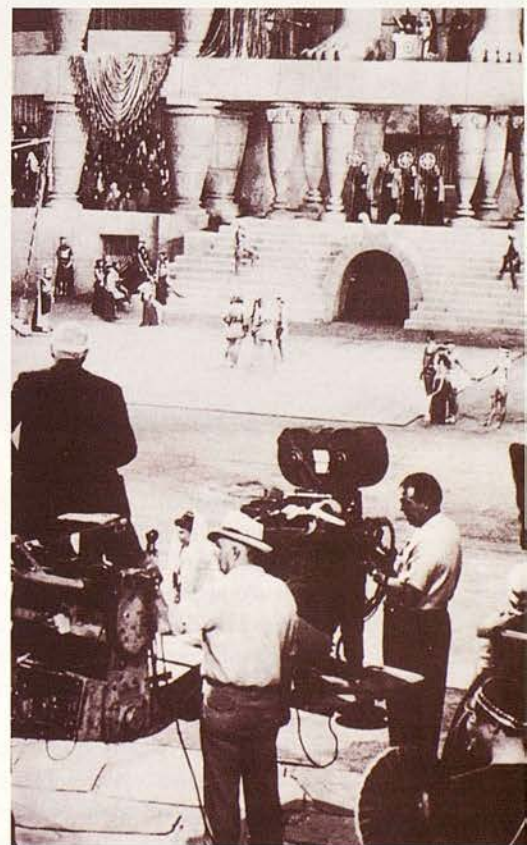


cel, va ser l'eslògan de la MGM), històries interessants i efectes especials impressionants. Entre les vuit majors varen definir el que els nord-americans consideraven un ús acceptable (natural) de la tecnologia cinematogràfica.

Durant el seu període de major esplendor, els estudis varen haver de fer front a tres grans impactes externs:

- El primer es va produir com a conseqüència del descens de demanda, a causa de la disminució d'ingressos durant els anys de la Depressió (a partir de 1929).
- El segon es va produir l'any 1938, quan l'administració del president Franklin Roosevelt va canviar de política i va presentar demanda contra les activitats monopolistes de les cinc grans majors i les tres petites. Les acusaven de conspirar per fixar els termes contractuals de la distribució, l'exhibició i els termes, mancances i els preus d'admissió.
- El tercer impacte va tenir lloc durant la Segona Guerra Mundial. En propagar-se les hostilitats per Europa i Orient a finals dels anys 30, els ingressos provinents de l'estranger varen descendir. Per contrast, durant el període que va durar la contesa (1939-1945),

les perspectives a l'interior del propi mercat nord-americà varen ser diferents, i les majors varen viure els millors anys de la història del cine, compensant àmpliament la pèrdua dels mercats estrangers. □





Imatges de la Guerra Civil (I)

Catalina Aguiló

Es mitjans de comunicació parlen, darrerament, de la celebració del seixanta aniversari de la fi de la Guerra Civil. Les editorials publiquen assaigs actualitzats amb les noves investigacions dels historiadors i les opinions de polítics i sociòlegs. Però també es parla de la imatge de la guerra civil, és a dir, de la visió que d'ella en tengueren fotògrafs i cineastes.

Pot ser, doncs, un bon moment per, en primer lloc, reflexionar sobre el cinema com a memòria històrica, com a anàlisi de visions oposades d'un mateix fet i per parlar d'aquestes imatges des d'un punt de vista estètic.

i catalogats per diverses institucions han facilitat la tasca de recuperació i d'estudi. Hem de distingir, però entre els diversos materials segons la seva procedència. Així, doncs, el material "nacional" està més localitzat i documentat que no el de la part republicana. Comentarem, primer aquest darrer, sobretot pel que fa al material conservat i la problemàtica que planteja.

El fet històric que més marcà l'activitat filmica a Mallorca fou l'expedició antifranquista que va dur a terme poc després del començament de la guerra el tinent coronel d'aviació Albert Bayo. Aquest esdeveniment ha estat extensament estudiat per diversos historiadors,

tre Barcelona i Mallorca; al final es veuen algunes imatges de l'enfrontament armat i dels protagonistes de l'expedició.

El valor d'aquestes imatges és bàsicament com a document històric, ja que la seva mala qualitat dificulta una avaluació de tipus estètic. Aquesta avaluació passa per constatar que la filmació està realitzada per un aficionat i per la comparació amb altres imatges de la guerra realitzades per professionals. Té, però, un valor afegit: és, per ara, l'únic document filmic republicà que hem pogut consultar.

El nostre interès se centra, ara, a localitzar l'altre document filmic que narra l'expedició d'Albert Bayo. Amb motiu de l'exposició Cent anys de cinema a les Illes celebrada al Centre de Cultura de "SANOSTRA" el desembre de 1995 vàrem fer una sèrie de gestions per tal de localitzar el documental. Malauradament i, malgrat la documentació que sobre el film existeix, les temptatives foren debades. Alguns autors atribueixen el film a la productora Laya Films (Fernández Cuenca), però sembla que la realització va anar a càrrec del mateix Albert Bayo. Així, segons la fitxa que del film publica Josep M. Caparrós Lera (*El Cine republicano español: 1931-1939*. Barcelona, 1977) Albert Bayo hauria fet les funcions de realitzador, productor i també hauria estat el responsable del muntatge amb Joan Castanyer. El director de fotografia fou Manuel Berenguer i el film fou distribuït per la Cinnamon Film.

El fet de no comptar amb les imatges d'aquest documental no ens permet analitzar el contingut estètic i ideològic del film. Els comentaris publicats pels historiadors no deixen entreveure quina mena de missatge conté el documental, si es queda simplement en la crònica del desembarcament o si la seva realització va més enllà.

La resta de documentals conservats corresponen a la visió de l'altre facció de la guerra i en parlarem, per la seva extensió, en un altre article, a més de comparar les diferències expressives de les dues ideologies. □



Amb motiu de l'exposició *Cent anys de cinema a les Balears* (Centre de Cultura "SA NOSTRA". Palma, 1995) tinguérem l'oportunitat de reunir la major part del material filmic conservat d'aquest període històric. L'interès d'aquest material abasta, com he dit abans, aspectes molt interessants, sobretot, tenint en compte que es conserven films realitzats per les dues parts participants en el conflicte. La cura amb què aquests films han estat conservats

sobretot, per Josep Massot i Muntaner. Sobre aquest fet històric en resten dos documents filmics: el primer s'ha conservat a l'Arxiu de l'Abadia de Montserrat i és una filmació del metge català Joan Rocamora, qui acompanyà a Bayo en la seva expedició com a personal sanitari. La qualitat de la filmació és dolenta, segurament per haver estat realitzada amb una càmera de petit format. La major part de la filmació es dedica al trajecte marítim en-



11

*Les mentides
d'una gàbia de vidre*

Jaume Salvà i Lara

“Tot un panorama i tot un passat s’han esfumat, igual que les imatges mòbils a la pantalla del cinema”

Màrius Verdaguer

Fa vint-i-un anys, el dia que jo en complia cinc, va aparèixer un escrit d’un tal Fernando Javier Merino al *Diario de Mallorca*, amb el mateix títol que el que encapçala aquest però, lògicament, en castellà. L’escrit plantejava dues qüestions importants i, crec, encara vigents: per un costat, la necessitat de diferenciar entre cine fet en català de Mallorca i cine autòcton; per altre costat, el perill de la no identificació entre el públic mallorquí i la temàtica autòctona, tot i ser ambdós del mateix indret geogràfic.

La diferència entre “cine fet en” i “cine de” és evident: la llengua és un canal de comunicació que pot tenir un contingut divers, directament proporcional a la seva riquesa. Posant un exemple audiovisual: *Sa bossa* (1996, Miquel Àngel Juan) és un film d’expressió catalana en la subvariant peculiar de Felanitx, de tractament videoclip i temàtica psicopàtica — també podria rallar perfectament de *Diessel* (1996, Jaume Salvà i Lara) en els mateixos termes—; *En Gustí lladre* (1996, Gabriel Mayans) també és d’expressió catalana, és a dir feta en català, el seu tractament formal és estàtic i pausat i la temàtica és vernacle. Ambdós films són cine fet en català ben genuí però les temàtiques i el tractament formal són ben oposats. ¿Quin d’ells seria cine de Mallorca, cine autòcton? La resposta és difícil però podem intentar aclarir-ho: el primer mira clarament cap als EUA, cercant una empatia alieníssima, la qual cosa no és ni bona ni dolenta, però és; el segon mira al seu voltant més immediat i agafa l’esperit de les rondalles mallorquines que, segons Josep Pla, “són de les coses més serioses que poden haver estat mai escrites en qualsevol llengua”, s’amara de la sinceritat i la ingenuïtat de tal

Què és un cinema autòcton? (I)

monument literari en una simbiosi prou important amb el cinema artesà. Tant un com l’altre estan fets a Mallorca, en català i per gent d’aquí (fins i tot gent d’un ha col·laborat en l’altre), però crec que l’etiqueta d’autòcton li correspon a la pel·lícula de Gabriel Mayans. En el primer (o a *Diessel*) la llengua és circumstancial: podria haver estat feta en castellà, anglès o francès i podria haver estat rodada a Lloret, a Burgos o a Memphis (Tennessee) sense que se’n ressentís substancialment. En el cas d’*En Gustí Lladre* això no seria possible amb tanta alegria perquè és una història més local, que necessita un tipus de paisatge determinat i que ar-

pel·lícula esdevé entreteniment però també document, mentre que l’anterior només arriba a l’entreteniment. Insistesc: no es tracta de fer judicis de valor sinó de cercar una ajustada definició al concepte “autòcton”.

Per tant, i coincidint amb Merino, el cinema autòcton seria aquell que parteix d’una realitat palpable i la utilitza com a recurs per denunciar, fer riure, entretenir o el que sigui; aquesta realitat no és la de 3000 quilòmetres més enfora sinó la de l’indret geogràfic on viuen els seus creadors: el poble amb la tercera edat al cafè jugant al bingo, la foravila on té lloc un crim passional, la persecució policíaca a son



gumentalment beu de l’aviar d’aquesta terra, i és evident que aquí la llengua agafa un paper molt actiu perquè rescata modismes arrelats com una olivera: la llengua ja no només és un canal de comunicació sinó que també és part del paisatge, pertany al mateix lloc on transcorre l’acció i no es pot estandaritzar (que equival a desposseir de vida, a dissecar) sense que perdi personalitat i, per tant, sentit. Això té uns avantatges evidents: la

Gotleu, els tiroteigs entre bandes mafioses a Manacor, l’intent d’assassinat del Rei a Portopí, les àguiles de Pollença, el dissabte vespre adolescent, el fellinià diumenge de Pasqua a Lluçmajor, els clubs marítics, les terrasses de moda a l’estiu, les rondalles, la serra de Tramuntana, Ramon Llull, el comte Rossi, les discoteques, l’especulació urbanística, la corrupció política, el caciquisme, Pollentia, la transició democràtica... □



Proyecta'99

III Festival Internacional de Cine de Curtmetratge

Júlia Pons

Mostrat al públic el potencial creatiu d'un gènere "menor" com el curtmetratge, donar a conèixer produccions de diverses escoles de cinema d'arreu del món, el seu funcionament i eficàcia com a productores de pel·lícules d'èxit i de qualitat, han estat alguns dels objectius aconseguits per la tercera edició de PROYECTA'99, el Festival Internacional de Cinema de Curtmetratges de Palma organitzat pel Centre d'Art SA NAU (on es troba l'Escola de Cinema de Balears, l'única a les illes) i dirigit per Miguel Ramón.

El certamen se celebrà del 8 al 10 d'abril als cinemes Renoir, amb bon èxit de públic; el film-sorpresa inaugural va ser *El círculo perfecto*, magnífic drama d'Ademir Konovic de producció francesa i guardonat com a Millor Pel·lícula al Festival de Tòquio 97 i Premi Especial de la Crítica a la Seminci de Valladolid; rodada Sarajevo, relata la crueltat de la guerra a Bòsnia a través de les penúries, solidaritat i esperances trencades dels protagonistes bòsniomusulmans. La sessió de clausura, plena també, va ser molt animada: Juanma Bajo Ulloa (*Alas de mariposa, Airbag*) -convidat especial, membre del jurat i apassionat defensor del curt com a gènere amb valor

propi- presentà el seu curt gairebé inèdit *Ordinary Americans*, breu ironia generosa en efectes especials sobre les relacions entre cinema i violència infantil. Mostrar amb detall el que s'està satiritzant és una opció vàlida, però no evita atorgar una certa fascinació visual al tema. *Ordinary...* es rodà amb motiu de l'exitosa obra teatral *Popcorn*, en cartell ara a Londres.

Altres novetats van ser l'ampliació dels premis de dos a cinc, conferències de professionals destacats - Manuel Pérez Estremera, director de programes de Canal+ i de la càtedra de producció de l'Escola de Cine de L'Havana; Dan Schönbrot, del Departament de Film i TV del l'Escola de Cinema d'Estocolm, i Jesús Martínez León, guionista i docent a l'Escola de Cine de Madrid, guardonat per l'Acadèmia de Televisió (sèrie *Entre Naranjos*) el 99, que donà interessants apunts sobre com construir un guió eficaç- i els cicles dedicats als films que Buñuel realitzà clandestinament als anys 30 a Filmófono, i a l'escola cubana i l'escola sueca, contrastades però amb un element comú: la forta tradició documental. L'escola sueca presentà tres migmetratges d'impecable factura visual -és una de les més avançades tècnicament-, i la cubana sorprengué per la varietat d'estils i temes, fruit de la diversitat cultural dels alumnes.

El guardonat amb l'estatueta Proyecta -una claqueta invertida en ferro i pedra obra de Ramón Ezquerra- va ser, a l'apartat principal, millor curt en 35 mm, l'alemanya *Fake*, de Sebastian Peterson, molt aplaudida pel públic, història d'amor burlesca on la parella protagonista canvia contínuament d'escenari, en un joc visual frenètic que alterna diferents formats i estils-blanc i negre, colors cridaners, spot, TV, videojocs, super8, plató amb decorats hiperrealistes, telescopi...-paròdia dels gèneres que suggereixen: gàngsters, road-movie, cinema negre, la nova onada dels 60..., Bajo Ulloa cità O. Stone com a referent. Però hi ha



un èxit europeu del 67, la txeca *Las Margaritas* de Vera Chytilová, que ja jugava el mateix joc.

En 16 mm guanyà *Merry Chrissas*, de Roberto Cibrian i Iñaki Chico (Guipúscoa), comèdia àcida amb àgils diàlegs sobre una família que representa cada Nadal una "novatada" molt particular. El guió és d'Ainhoa Alfaro. El millor guió s'atorgà a *Yul*, de Rodrigo Cortés (Salamanca), paròdia de "biopic" d'un "fill beneït" amb situacions de comicitat ben resoltes i final tràgic.

Com a millor actriu el jurat escollí la jove Irene Visedo que encarna a *Paraíso*, de Jesús Almendro i guió de Juan Fernández, una imaginativa adolescent que viu a un desguàs de cotxes, drama amb tocs de lirisme i d'humor que aborda amb delicadesa el conflicte pare-filla i la necessitat de llibertat a les relacions humanes amb un desenllaç inesperat ple de tendresa. El premi al millor actor se l'emportà José Luis Pastor per la seva esforçada interpretació submarina a *El pez*, de Miguel Ortiz, comèdia aquàtico-surrealista, amb ironies sobre la burocràcia, els psiquiatres i la bogeria, des del medi aquàtic que un home habitant d'una finca de neuròtics escull per disfrutar la jubilació. *AVioleta*, de Maria Salgado, rebé una menció especial pel personal tractament de la percepció física i emocional de la maternitat i les relacions mare-filla.

Proyecta'99 ha passat enguany a convertir-se, gràcies al reconeixement del Ministeri de Cultura, en un festival de primera categoria equiparable a altres del seu gènere com els de Granada, Elx o Cuenca, únicament en format de cine. El Festival comptà amb un pressupost de 4 milions de pessetes, dels quals només 300 mil són institucionals, del Govern Balear. □



Antoni Oliver

Els “paparazzi” han estat protagonistes d’alguna pel·lícula més que memorable, encara abans que fossin coneguts per aquest nom. El reporter de societat, preocupat per seguir les personalitats populars i les seves aventures, ha estat un motiu d’argument freqüent i ha deixat algunes obres memorables i d’altres perfectament oblidables. Començant per les primeres s’ha de fer una especial referència a *Historias de Filadelfia* (1940) tal vegada la primera en què la trama gira entorn a com s’obtenen unes fotografies robades. Aquesta història està basada en una obra de teatre de Philip Barry que Audrey Hepburn havia representat durant un any amb molt d’èxit. L’actriu va vendre a Louis B. Mayer els drets de l’obra i George Cukor va dirigir el film. L’actriu a la seva biografia (*Jo mateixa*) recorda com varen anar les coses. “Mayer m’havia dit que podia tenir a Jimmy Stewart. Vaig aconseguir Cary Grant. Es va fer tot amb les millors condicions, les més luxoses. El guió de Don Stewart va mantenir l’humor i la qualitat delirant de l’obra. Durant el rodatge ens va visitar tota classe de gent. Fins i tot va venir Noel Coward que va contemplar una de les grans escenes de Jimmy. George -el director George Cukor- va ser un gran ajudant per Jimmy com per Cary. Per a mi va estar perfecte. Era un director meravellós i aquests eren els seus materials ideals. Fer una comèdia bona és molt divertit. Tots vàrem ser nominats i Jimmy va guanyar el premi”. La veritat és que es poden creure aquestes paraules de Hepburn. Tots els actors fan unes interpretacions supèrbies. La senyoreta Tracy Lord (Audrey Hepburn) s’ha de casar i la revista *Spy* vol robar el reportatge de la boda. S’infiltra a la casa el periodista Stewart i la fotògrafa Ruth Husser amb l’ajut de l’exmarit de la senyoreta Lord, paper que fa Cary Grant. Al final la núvia es casa de nou amb l’exmarit, els periodistes, que són absolutament desmanyotats per tot -a Stewart l’encampen robant un encenedor- acaben enamorats de la família i fins i tot fan de padrins de bonda. En definitiva, una comèdia divertida, absurda, amb interpretacions memorables i una frase

d’Steward també per recordar “un whisky sempre anima”.

Aquesta pel·lícula va tenir una segona versió dirigida per Charles Walter el 1956 amb el títol de *High Society* i entre els seus protagonistes destaquen Grace Kelly i Frank Sinatra. No és una pel·lícula dolenta, però, en tot cas, no té l’encant de la primera versió ni el talent dels actors ni del director, encara que ni un ni altres són dolents.

Vacaciones en Roma (William Wyler, 1953) té com a protagonistes a Audrey Hepburn i Gregori Peck. Aquí sí que hi ha, com en el cas d’*Historias de Filadelfia* unes interpretacions brodades. Audrey Hepburn està molt bé, amb una mirada absolutament enamorada, en part se suposa gràcies a uns oportuns “negronis” que el director William Wyler -sens dubte un dels clàssics, basta recordar també *Los mejores años de nuestra vida* -li feia beure a la protagonista. La pel·lícula és un conte de fades. Té també una interpretació memorable de Gregory Peck, actor que es troba entre els més grans, i una realització perfecta, dintre del millor Wyler, que sempre sap transmetre emocions, descriure situacions, i fer que els actors estiguin bé. L’argument també gira entorn de la consecució d’un reportatge fotogràfic de la princesa Ana. Gregory Peck es troba per casualitat amb la princesa a casa seva. Veuen el reportatge a una revista i, a la fi, no es capaç de trair el seu amor per la princesa i no fa el reportatge, però no es poden casar i tenir un final feliç per raons d’estat. El guió és obra de Dalton Trumbo, encara que no el va poder signar per raons polítiques i és una història increïble, ben contada, i perfecta per passar una estona més que agradable.

La dolce vita, (Federico Fellini, 1959) és la pel·lícula on s’encunya el terme “paparazzi” que ve del personatge del fotògraf Paparazzo. L’indiscutible protagonista és Marcello Mastroianni. Encara que la pel·lícula no ha envellit molt bé, té algunes escenes memorables. Per exemple la roda de premsa d’Anita Ekberg, exhuberant actriu noruega que està esplèndida en aquesta pel·lícula. Els periodistes demanen en un interrogatori delirant “És veritat que es banya nua en aigua gelada cada dematí?”, li agraden els homes amb bar-

ba?”, “Com va arribar al cinema?” I la resposta genial: “Perquè descobriren que tenia talent”, diu ensenyant uns pits grandiosos. Ja és mítica l’escena del bany d’Ekberg a la Fontana de Trevi. Mastroianni en el seu llibre de memòries (*Mi ricordi, si, io mi ricordo*) té unes paraules absolutament amables del rodatge de *La dolce vita*). Diu Mastroianni: “Tal vegada de la meua vida d’actor i també de la meua vida com a home, el període més hermós varen ser els sis mesos de rodatge de *La dolce vita*”. Segueix: “Per a Fellini rodar era un joc, una festa contínua. A *La dolce vita* no hi havia horaris. No s’aturava fins que Fellini estava esgotat. En una ocasió rodarem tota la nit a Via Veneto. Marcello què fem? -deia Fellini- Anem a prendre un desdèjuni al cafè de París. Anem a jeure? -preguntava jo- A jeure?, deia Federico, anem a l’aeroport, cridarem al comandant de l’helicòpter que et du al principi de la pel·lícula i volarem sobre els terrats plens de dones. No s’aturava davant res. Mai he vist ningú amb tant poca vergonya.

La dolce vita va ser una pel·lícula de molt d’èxit i volia ser un gran fresc sobre la societat romana a una època molt determinada, l’època dauada d’aquesta classe social ociosa que és plasmada en les revistes, en paper setinat. Sobretot va representar la consagració de Marcello Mastroianni i un dels papers primers d’Ainouk Aimée (una de les amigues de Marcello a la pel·lícula) abans que es fes famosíssima amb *Un hombre y una mujer*.

Entre les pel·lícules oblidables que tracten el tema dels paparazzi hi ha *Corazón de papel* amb Patxi Andion com a protagonista, dirigida per Roberto Bodegas el 1982. És una dels pocs casos que el cinema espanyol tracta el tema dels paparazzi. Les mostres més recents de cinema sobre paparazzis, algun film italià de caràcter pornogràfic agafant com a excusa les indiscretes fotografies de Daniel Ducruet, ex d’Estefania amb motiu d’això, a la piscina passant-ho bé amb una ballarina d’estriptís. No cal dir que els dos darrers exemples de pel·lícules sobre paparazzi no són del tot memorables, però, hi ha d’haver de tot. □

Jorge Martí

A la pel·lícula *Viaje al principio del mundo* de Manoel de Oliveira, un dels pocs cineastes portuguesos que ha traspassat les fronteres del seu país, el personatge interpretat per Marcello Mastroiani (el seu darrer paper abans de morir) fa la següent asseveració: "Vivir mucho tiempo es un don divino, pero tiene su precio". Lisboa és una d'aquelles ciutats que ha tingut la sort de viure massa i ha pagat, a canvi, un alt preu: sobre el seu urbanisme incoherent, gratuït i fascinant s'hi han dibuixat les ferides del temps com s'haurien dibuixat al rostre d'un vell mariner que tornés a casa després d'anys de navegacions. El protagonista de *En la ciudad blanca* d'Alain Tanner ho sap prou bé: viure ens obliga a prendre decisions que ens desgasten, perquè quan triam un camí és sempre a costa de renunciar-ne a d'altres. Quan el personatge de la pel·lícula, un mariner interpretat per Bruno Ganz, arriba a Lisboa, decideix no tornar a prendre cap decisió. Submergit dins la calma estiuenca de la ciutat, es deixa dur per una dolça inacció. Ni tan sols intenta destriar els seus propis sentiments. No s'interroga, no vol respostes; tan sols deixar-se dur per la inèrcia de la vida. Sentir-se lliure, rompre amb les obligacions que fins aleshores han marcat la seva vida. I això solament és possible a una ciutat com Lisboa, cansada ella mateixa de la vida, de la càrrega de la seva pròpia història.

El tràfic de Lisboa és caòtic i els carrers, sobretot a hores punta, són dels més sorollosos que hom pot trobar al món. Però passejar per Lisboa és, paradoxalment, una injecció de pau i tranquil·litat, tal volta perquè els lisboetes tenen una altra concepció del temps que invita, si no a la calma física, sí a certa mena de calma espiritual. A Lisboa ningú no frisa perquè tothom sap que el viatge de la vida no du enlloc i que, per tant, importen més -com diu el conegut poema de Cavafis- les etapes del viatge que el moment final de l'arribada. El turista que visita París o Roma se sent

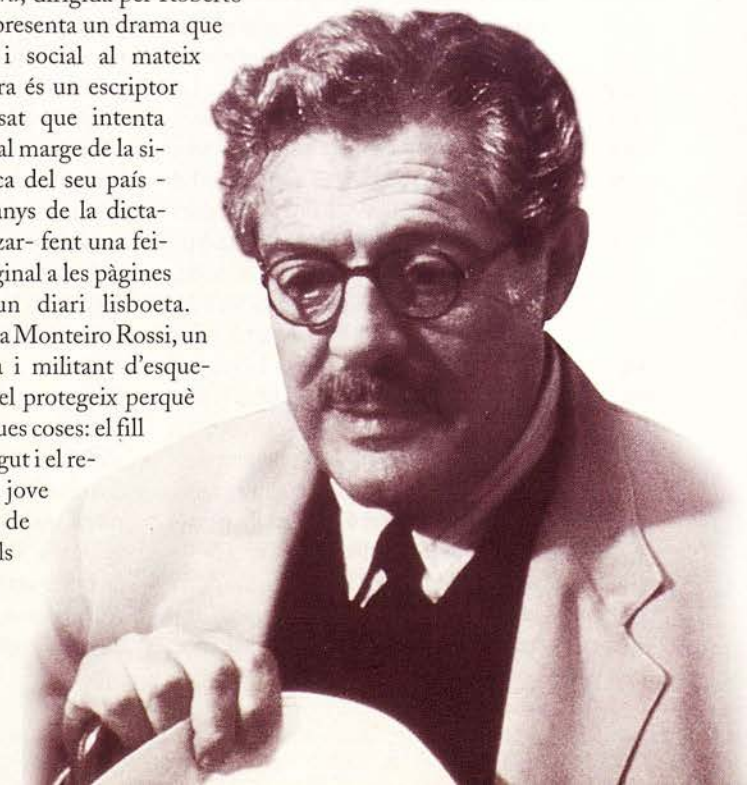
com obligat a seguir un precís programa de visites, per no deixar de veure res. Hi ha com una obligació de visitar determinats monuments i museus. A Lisboa això no passa. Lisboa no és una ciutat monumental i les seves pinacoteques no guarden més que mitja dotzena d'obres destacables. Lisboa ha de ser visitada per ella mateixa: pels seus tramvies, pels intrincats carrers del barri d'Alfama, per les sorprenents vistes dels seus miradors. Un passeja a Lisboa sense angoixes ni obligacions, com oblidat de si mateix.

Al seu darrer film, Alain Tanner torna a Lisboa, adaptant la coneguda novel·la de Tabucchi *Requiem*, un nou cant d'amor a la ciutat i una nova oportunitat per demostrar que Lisboa és un dels llocs privilegiats del món on un pot interrogar-se sobre si mateix i sobre el seu propi passat. L'única recerca que realitza el protagonista de la pel·lícula és en realitat una recerca dins el pou sense fons de les seves frustracions. La realització és molt més acurada que a *En la ciudad blanca*. L'atmosfera irreal del llibre de Tabucchi s'ha encarnat en una narració filmica de gran eficàcia.

Una altra novel·la de Tabucchi, ambientada també a Lisboa, *Afirma Pereira*, va ser duta al cine l'any 1996. *Sostiene Pereira*, dirigida per Roberto Faenza, ens presenta un drama que és personal i social al mateix temps. Pereira és un escriptor vell i fracassat que intenta mantenir-se al marge de la situació política del seu país -els primers anys de la dictadura de Salazar- fent una feina gris i marginal a les pàgines culturals d'un diari lisboeta. Quan coneix a Monteiro Rossi, un jove idealista i militant d'esquerra, Pereira el protegeix perquè troba en ell dues coses: el fill que no ha tingut i el record d'un jove Pereira ple de vida i d'ideals que el temps ha vençut.

L'assassinat brutal de Monteiro Rossi, a mans de la policia política, el decideix finalment a prendre partit contra el règim dictatorial del seu país. Una història bonica, però que simplifica massa el problema, bastant més complex, del compromís de l'intel·lectual. El més destacable de la pel·lícula és sens dubte la magistral interpretació del protagonista, Marcello Mastroiani, i la simpàtica intervenció del doctor Cardoso, amic de Pereira, interpretat per Daniel Auteuil.

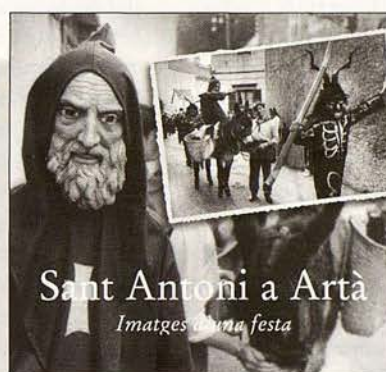
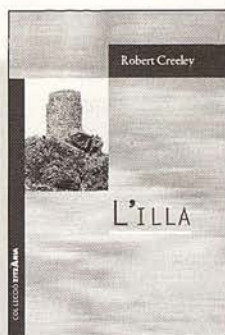
El mite actual de Lisboa està indisolublement lligat a la figura del seu poeta més internacional, Fernando Pessoa, que s'ha convertit fins i tot en un dels reclams turístics de la ciutat. Pessoa considerava Lisboa una ciutat provinciana, però mai no va marxar-ne. Pessoa anava a l'estació de Rossio a despedir als seus amics que viatjaven a París o Londres i després tornava als seus carrers de la Baixa lisboeta. Com Des Esseintes, protagonista de la novel·la de Huysmans *A rebours*, Pessoa sabia prou bé que tot viatge és, en el fons, interior, i que per sortir d'un mateix no fa falta sortir de la pròpia ciutat. Però és que Pessoa tenia la sort de viure a Lisboa. Els altres ens haurem de conformar amb anar-hi de viatge al menys una vegada a la vida. □



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

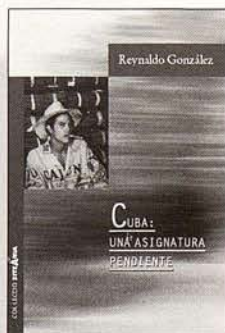


Fortunio Bonanova Un home de llegenda

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

Cuba: una signatura pendiente

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



Nadal Batlle 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

Wallace Beery

Eduardo Jordà

Wallace Beery tenia un rostre tan escarpat com les Muntanyes Rocoses, amb un nas de moniato podrit i uns ullons que lluien com els d'un botxí manxú en el moment d'aixecar l'espasa. La seva panxa era una bóta de fusta de roure plena de saïm. Grossot, robust, remugador i de maneres brusques, Beery duia el capell mal calat o caigut damunt l'orella, com si se l'hagués trobat enmig del carrer i fos un parell de talles més petit que no el seu caparrot. Si no hagués estat per W.C.Fields, que ja va fer a *David Cooperfield* un paper inspirat en l'avar més famós de Dickens, Beery podria haver estat el millor Mister Scrooge de la història. Va haver de conformar-se, en els trenta anys que va durar la seva carrera, amb interpretar personatges que tenien noms com Trípod i Bill el Gallet, o bé Polikai i fins a Chuck Connors; però aquests noms infausts no són res comparats amb Marmaduke "Just" Baggot, Jonest Plush Brannon i Ned Trumpett, malnoms formidables que haurien entusiasmat James Joyce, aquell irlandès que es va arruïnar quan va obrir una sala de cine a Dublín.

Una bona part de la carrera de Beery va passar durant els anys de la Prohibició. Cada vegada que apareixia en pantalla, feia pensar en un individu que havia passat la nit jugant a cartes en el soterrani d'un bar clandestí, i que arribava al plató pudint a whisky destil·lat en una banyera i a puros fabricats amb cordes de cànem. Per molt afaitat que anàs, feia la impressió de tenir les galtes ericades de pues; fos quin fos el seu vestuari, imaginam que du dues enormes tomàtiques en els calcetins i una roba interior digna d'un cercador d'or al Iucon.

Beery va ser un dels grans brivalls del cine mut, i va arribar a interpretar molts de personatges malparlats i de maneres rudes, d'aquells que es cobrien amb un bombí abonyegat en el qual amagaven una navalla i una foto pornogràfica i una baralla de cartes

marcades. El públic sabia, just veure'l, que els seus personatges no tenien cor, sinó un fregall xop de vinagre. Però Beery va compaginar els papers de dolent amb els de remugador bonàs, i molt aviat va començar a brodar els personatges que amagaven un cor d'or sota les espines de porc espí amb què es protegia de les malifetes de la vida. En el cine sonor, a Beery se'l recorda per haver estat un vaquer més caparrut que un toro de banyes llargues, així com pels seus papers de llop de mar que amollava juraments més grossos que catxalots. La seva interpretació de Pancho Villa a *Viva Villa* (Conway, 1934), tot i que una mica passada de rosca, sabia transmetre la mescla d'astúcia animal i de violència ingovernable que hi havia en aquell revolucionari. Però el millor paper de Beery va ser, sens dubte, el de Long John Silver a *La isla del tesoro* (Victor Fleming, 1934). Des d'aleshores no podem imaginar el pirata de la cama de fusta sense un nas de moniato ni un ullons de botxí xinès. I fins i tot ens sembla que el lloro del pirata, l'abominable Capità Flint, cridava "Doblons, doblons!" amb uns grunyts semblants als de Wallace Beery.

La vida de Beery va ser més generosa en successos que no la del més estrambòtic dels seus personatges. Va néixer a Kansas City, el 1885, en una família que podia vantarse d'un arbre genealògic que entroncava amb els més distingits homínids de l'Edat de Pedra. El jove Beery era corpulent i no tenia por de les feines dures, així que va fer feina als ferrocarrils i en una ferreria abans d'enrollar-se, als 16 anys, en un circ ambulat. Prest va arribar a ser el cuidador i domador dels elefants, ofici atzarós que a l'Índia rep el nom de *mahout* i que requereix con-

dicions singulars, ja que un ha d'entendre millor la vida dels animals que no la d'un director de banc o la d'un predicador mormó. Abans de fer vint anys, Beery havia recorregut Amèrica en nombroses gires de circ.



"A pesar que aparentava saber tractar millor els elefants que no les dones, Beery devia tenir bastant d'encant personal, perquè es va casar amb la bella Gloria Swanson el 1916 ..."

Va compaginar la feina de domador d'elefants amb la de figurant a revistes musicals, fins que l'any 1908 va debutar com a extra en el cine. Ho va fer a Nova York, perquè Hollywood era, aleshores, un suburbi polsós d'una ciutat de quarta categoria.

L'any 1913, Beery va començar a fer feina en els equips tècnics de Chicago, i

poc després feia el seu primer paper important en el cine. L'antic domador d'elefants va debutar, disfressat de dona, en un d'aquells curts còmics destinats als salons de cine envaïts per les puces, on la rialla brutal alleugeria la tensió dels obrers que acabaven de sortir de la fàbrica i de les criades a la cerca de promès. Beery va seguir fent de dona a la llarga sèrie de *Sweedie* (1914-1916). Podem imaginar aquells curts de Sweedie en els primitius cines de Palma, que no anaven molt més enllà d'un llençol estès sobre la paret, davant algunes files de cadires de boga, i que costaven deu cèntims o un ral. Rescatem-los per un moment del forat negre del temps i posem el nassot de Wallace Beery en la pantalla, mentre un professor de solfeig graponeja un piano desafinat i un capellà absort en una dona de veres fa com qui resa el rosari.

El 1915, després de l'èxit de *Sweedie*, Beery es va traslladar a Califòrnia, on va començar a treballar com a actor i de director de curts. Mack Sennet el va enrollar, tres anys més tard, a la fàbrica de cine còmic de la Keystone, les pel·lícules de la qual gairebé sempre acabaven amb una batalla campal de tortades de marena. L'any 1925, Beery va passar a ser actor de la Paramount, fins que el 1929, en els inicis del sonor, la MGM el va fitxar, amb la qual va fer feina fins que va morir. L'estudi en va voler fer una estrella, però Beery no reunia les condicions de glamur ni de simpatia, així que va quedar com un d'aquells noms subalterns que recordam com si fossin aquells boxejadors que han passat a la història per la quantitat de vegades que els grans campions els varen vèncer. A pesar que aparentava saber tractar millor els elefants que no les dones, Beery devia tenir bastant d'encant personal, perquè es va casar amb la bella Gloria Swanson el 1916

(tot i que es va divorciar dos anys més tard). Es va tornar a casar, va adoptar una filla i ja no va tornar a separar-se, cosa rara a Hollywood. No sabem si va adoptar aquella màxima d'Agustín de Foxá -potser inspirat en Alexandre Dumas-, segons la qual el matrimoni és una creu tan pesada que convé dur-la entre tres.

Wallace Beery va guanyar un Oscar per *El campeón* (King Vidor, 1931). L'any 1932 va ser una de les estrelles de *Gran Hotel* (Edmung Goulding), en la qual interpretava el tèrbol Preysing. El 1933, la MGM va provar de repetir-ne l'èxit amb l'elegant *Cena a las ocho* (George Cukor), en la qual Beery era Dan Packard, un antic miner que havia aconseguit arribar a ser un potentat "ostentori". La seva millor pel·lícula és *La isla del tesoro*, en la qual el seu Long John Silver resulta més convincent que no el posterior d'Orson Welles, a qui li manca un punt de brutalitat i d'ambigüitat, perquè el secret de la novel·la de Stevenson és que aconsegueix fer del pirata un personatge alhora irresistible i repulsiu. Per aquelles metamorfosis del cine, tan laborioses com les d'Ovidi, l'antic home dels elefants va arribar a ser l'empresari circenc P.T. Barnum en dues pel·lícules d'aquests anys: *A Lady's Morals* (Franklin, 1930) i *The Mighty Barnum* (Walter Lang, 1934).

Els darrers anys de Beery varen ser generosos en westerns i en pel·lícules ambientades en la mar, tot i que els seus papers s'anassin fent més curts a mida que la seva estrella empallidia. Va morir l'any 1949, encara relativament jove, però amb un cos tan castigat com si hagués fet quatre-cents vuit anys. Alguna cosa em diu que va demanar que l'enterrassin amb una copalta abonyegada, una baralla de cartes marcades, dues grans tomàtiques en els calcetins i la cama de fusta de Long John Silver. □

Filmoteca, multinacionals i cintes de vídeo.

Rafel Gallego

Tot i el risc de caure en l'obvietat i els tòpics típics d'un plantejament cinèfil, m'agradaria tornar a posar damunt la taula la necessitat que Palma compti amb una filmoteca pública, digna i ben gestionada.

Un bocí de paradís on els amants del setè art, i públic en general, puguin gaudir de les grans obres de tots els temps en el seu format adient



i original. Un racó on les generacions més joves tinguin (tinguem) l'oportunitat de visionar allò que el temps i les circumstàncies no ens han deixat veure. Un espai, en definitiva, on el poble (aquell del que parlava la mare de *Las uvas de la ira*) s'entusiasmi amb una frase lapidària de Humphrey Bogart o una cançó sortint dels llavis de Marlene Dietrich.

En aquest sentit, el responsable de cultura del Consell de Mallorca, Damià Pons, anuncià fa ja mesos la posada en marxa, en un futur no massa llunyà, d'alguna cosa sem-

blant a una filmoteca (un fil d'esperança). Ara, hauriem de comprovar quan, com i qui li dóna forma definitiva a aquest vell projecte.

Mentre això es produeix, el que s'imposa és altra cosa molt diferent.

Ni més ni menys que el monstre de les multinacionals en forma de grans centres comercials, multi-oci, multi-oferta, multi-servis...

Llocs on s'apleguen crispeters apassionats per les pel·lícules de Van Damme i els psico-thrillers en sèrie protagonitzats pels actors i actrius de moda (normalment no valen un pebre). Llocs on es barreja l'olor d'hamburguesa ianqui acabada de refregir amb el so indecent d'una llauana de cola quan s'obri en l'obscuritat de la sala. Patíbuls on els mòbils no aturen de sonar mentre que, just al davant, Bruce Willis es fa un tip de pegar òsties.

Així, al que ja tenim a Portopí, aviat se n'hi afegirà un a Marratxí i ja se'n parla d'un altre a un indret el nom del qual no vull recordar.

Enmig de tot aquest panorama, els nostàlgics (que no som pocs), els entusiastes del blanc i negre de Lubitsch, Capra o Lang, els que, per edat, encara no hem tingut l'oportunitat de veure Buster Keaton amb mides Godzilla, continuem orfes.

Orfes d'aquell gran cinema que enamorà als nostres avis, aquell cinema que destil·lava màgia i glamour de veritat, el que encara permetia veure Edward G. Robinson o Rita Hayworth fumar sense morir de càncer de pulmons al final del tractatge.

De moment, ens hem de conformar gaudint dels petits oasis que, en un desert a tot color i amb efectes especials, suposen els cicles organitzats per "SA NOSTRA" o qualque altre entitat que s'atreveix a projectar alguna cosa diferent.

Clar que, també ens queda el vídeo. I que me perdonin els puristes per nomenar el dimoni a ca seva però, en moltes ocasions, és l'única forma de veure cinema de veritat, arribant a convertint-se gairebé en la metadona dels clàssic-adictes.

Cintes que, després de gratar als pocs video-clubs decentes de Palma o qualque col·lecció de gran magatzem, et reconcilien temporalment amb el cel·luloide i, tot i en petit, donen l'oportunitat de viatjar a un tranvia nomenat desig, o cavalcar al costat de Richard Widmark i James Stewart.

Però tornant a la Filmoteca -i perquè no diguin que no hem avisat- caldria matissar que, com esbossàvem al principi, aquesta ha de tenir uns mínims.

Mínims que es traduirien en un oferta de pel·lícules àmplia i de qualitat; en tot una gamma de cicles al llarg de l'any que donin a conèixer, a més dels clàssics de sempre, els grans autors menys coneguts per el gran públic i que han estat capaços de filmar autèntiques obres mestres (no diré noms per evitar que em titllin de pedant); un programa, en definitiva, que aportí i posi la llavor de l'interès pel cinema en majúscules i que aconsegueixi (això ja frega l'onanisme mental) que els adolescents del futur reconguin les pel·lícules de Fellini i Hawks com ara ho fan amb les de James Cameron o Tony Scott.

I que no se li ocorri a ningú posar excuses pressupostàries perquè llavors hauria de començar a fer allò que alguns nomenen demagògia i més d'un gestor públic i sortiria malparat.


Com apuntava el mateix Jaume Vidal, ja per acabar, a una mini-entrevista que jo mateix li vaig fer no fa molt, l'únic que pot salvar Palma de la barbàrie i la ignorància és la cultura, i si el cinema és art i l'art és cultura, que la Filmoteca ens ajudi a fugir d'aquesta inòpia. □



CONTE D'AUTOMNE

(*Cuento de otoño*)
de Eric Rohmer

N'ha fet del seu estil senzill i transparent un signe d'identitat, una actitud aliena a les modes del cinema contemporani, i amb la qual tracta de captar l'essència de la realitat. *Conte d'automne* presenta un personatge central, Magali, una dona disponible i a l'espera de l'amor, emperò passiva i exigent, i entorn a la qual s'elaboren dues conspiracions. La d'Isabelle, secreta, reflex de les manipulacions exercides per l'edat madura i que suposa per ella un evasiu flirteig sentimental. La de Rosine, sincera i innocent, una mostra de les ambigüitats adolescents i el banal intent d'emmotllar la realitat a les nostres idees. Rohmer recompensa a aquells personatges que es deixen portar per la confiança i la força interna dels sentiments, premiant d'aquesta manera Magali amb la irrupció de l'atzar. *Conte d'automne* és un film ple de serenitat i malenconia, que davant la seva ambientació telúrica permet el pas a la imaginació.

Valoració: 

AU COEUR DU MENSONGE

(*En el corazón de la mentira*)
de Claude Chabrol



El director Claude Chabrol torna a les seves històries criminals, per tal de tenir l'excusa per retratar l'ambient burgès d'una ciutat de províncies de la Bretanya. Aquest alumne avançat de Hitchcock elabora un McGuffin per aprofundir en la psicologia d'uns personatges que tenen com a tret comú i essencial la mentida. A partir de Desmond, un manipulador, pedant, comunicador dels mitjans de masses, de René, un turmentat i fracassat pintor, i de la seva esposa, Viviane, presonera de l'ambivalència sentimental, el director estructura un triangle amorós que li permet alternar tant la investigació criminal com el

dramatisme sentimental sense escissions argumentals, mantenint l'interès i avançant de manera asfixiant i amb ritme calculat.

Valoració: 4

COOKIE'S FORTUNE

de Robert Altman

Altman segueix amb la seva forma tangencial, digressiva de narrar que s'estructura sota una varietat de personatges que en aquest cas es mouen entre la caricatura ridícula i patètica i la carinyosa comprensió. Aquesta petita crònica d'ambient del sud parteix d'una dèbil premissa argumental, desenvolupada amb fluïdesa, que no interessa a Altman més enllà del fet que li dona una entitat major als seus mecanismes narratius. En aquest cas, les misèries morals de la societat nord-americana es veuen reflectides en el personatge de Glen Close mentre que la resta de la comunitat rep la mirada afable d'un director que comprèn la seva preferència per la pesca o el scrabble que per les intrigues criminals.

Valoració: 4

Joan Hoyer

TODO SOBRE MI MADRE

de Pedro Almodóvar

Almodóvar té una personalitat innegable, que mescla tants i tan diversos ingredients com la veu fosca de Marisa Paredes, l'argument folletinesc i la decoració kitsch (ja se sap, "una estètica és també una ètica" i ell fa anys que es dedica a explicar la seva particular concepció de la (a)moralitat). El problema és que la seva desmesura, que tanta gràcia feia al principi, s'ha convertit en un entrebanc seriós. Entre d'altres raons, perquè obliga a sobreactuar actrius excel·lents com Cecilia Roth o també per suposades virgueries estilístiques que cerquen l'originalitat i acaben en el ridícul. ¿Qualcú sap a tomb de què aquell pla de detall de la pintura del passadís de l'hospital, per exemple? Sens dubte, però, el premi se l'endú el guió. Aquí, el manxec confon quantitat amb qualitat i ens presenta una història sense gaire lògica interna, moguda per l'obsessió de l'acu-

mulació i brufada de pessics de transcendència dramàtica. Hi trobam monges embarassades, transexuals més virils que quan eren mascles i miracles de Lourdes com hi podia haver hagut capellans zoofílics o tetraplègiques nimfòmanes. És igual: tot fa brou. Però també embafa.

Valoració: 1

LITTLE VOICE

de Mark Herman

La pel·lícula està basada en una obra teatral de Jim Cartwright, interpretada per la mateixa actriu que ara l'ha duïta a la pantalla, Jane Horrocks. Així doncs, dues són les seves bases principals: unes rèpliques àgils en els diàlegs - herència directa de l'escenari - i l'aclaparadora facilitat de la protagonista per imitar la veu i l'estil de Marilyn Monroe, Judy Garland o Ethel Merman. Val a dir que la resta d'interpretacions està a una altura més que considerable. Des de la històrica de Brenda Blethyn fins a la

més continguda d'Ewan McGregor, totes malden per treure endavant uns personatges que al principi prometen, però que a la meitat de la projecció ja han quedat massa plans. Quant a la resta, una realització una mica tosca - amb plans redundants com els de la protagonista envoltada de discos -, un argument inversemblant, nombrosos defectes de raccord i un final carrincló malmeten el conjunt.

Valoració: 2

TEMPS MODERNS RECOMANA:



Solas,
de Benito Zambrano

Josep Franco

En un altre lloc¹, comentàvem que les etapes del comentari implicaven l'anàlisi textual, a través del reconeixement i la comprensió. La primera es basa en la segmentació i l'estratificació. La segmentació és una ordenació de continguts significatius de major a menor o viceversa de l'ordre d'allò lineal, sintagmàtica del significat, que permetrà començar a acotar allò que hem definit com espai textual filmic. Però ben entès que és una ordenació interessada per al comentarista. La relació entre els signes aquí és de contigüitat. L'estratificació és de l'ordre d'allò paradigmàtic, paradigmàtica del significat, que l'estratifica, transversalment, relacionant els elements dels segments per veure repeticions o variacions, o simplement per veure com funciona de manera diferent un mateix element en segments diferents. Significació que s'extreu per oposició analitzant al bell mig de cada segment significatiu, abans destriat, els elements interns, com ara el temps, l'espai, l'acció, elements figuratius o de banda sonora, etcètera, i veure com funcionen i signifiquen coses diferents si els canviàvem de segment. El mateix que els passa als fonemes en lingüística estructural. En aquest estadi del comentari, complementari de l'anterior, classificam encara més interessadament els elements, perquè es troben en relació metafòrica, i és l'espectador qui afegeix, des del punt de vista del sentit que va atorgant-li al film, una direcció determinada de comentari, una lectura poètica, en el sentit, òbviament metafòric del terme. Acotam encara més l'espai textual significatiu que ens permetrà disfrutar del sentit, gens significatiu per a tothom, curiosament; això és, un significat, del del sentit, que no està encara socialitzat i codificat per una majoria. Que encara és de l'ordre d'allò individual i que depèn de la competència lectora de l'interpretant.

Finalment, l'etapa de la recomposició organitzarà els elements suara destriats per oferir una lògica que expliqui el funcionament de tot, entès com un ens

orgànic: treball de sentit. Aquesta lògica serà la que permetrà d'atorgar-li uns significats, per poder passar a l'estadi del sentit individualitzat i concret i, per què no, contradictori. Lògica que es compon de tres segments: enumeració dels elements catalogats en la segmentació, ordenació lineal i jeràrquica d'aquests i articulació que proposi un nou model d'organització. Lògica coherent amb la lògica filmica del propi film i de les expectatives de l'espectador. Hom pot fer servir tota aquesta amalgama de significats per *deconstruir* els significats hegemònics, a través d'una lectura de sentit diferenciada d'aquests. Si acceptam unes coses les ordenarem d'una determinada manera que si n'acceptam



d'altres, i aquí rau el principi del gest semàntic de què parlàvem més amunt². L'espectador pot apartar-se d'aquests pressupòsits socioculturals per llegir el text com a proposta a *contrario* d'allò que en principi volia dir l'estructura més visible d'aquest, la considerada hegemònica. A això s'anomena lectura simptomàtica. Molt sovint els textos clàssics són opacs a altres lectures, precisament per això: és tan gran el pes que suporten de tantes i tantes lectures de cinèfil, lineals i idèntiques, que es fa difícil fer-ne d'altres sense que et titllen de delirant, aberrant i poc correcte. O simplement s'han fet tan rematadament antics que la gent se'n riu quan assisteix a la seva reposició.

Totes les operacions d'anàlisi i interpretació no s'esgoten, però, precisa-

ment en la constitució d'un espai textual, que seria el context de regles que ens permeten atribuir significats. Però, la darrera operació, la de l'articulació, ens permet d'entrar en el territori del sentit, que no és el mateix que la significació. Significació n'hi ha entre codis socialitzats. Sentit n'hi pot haver entre un codi no institucionalitzat, no socialitzat, un codi o un encara no codi i un interpretant que respongui. Entre l'espai textual, conjunt de regles per on transitam, que hem construït d'acord amb unes normes més o manco generalitzades (semiòtiques) i el sentit, interpretació més o manco individualitzada, més o manco autoritzada, que pot acabar convertint-se en regla assumida i per tant caure de la part de l'espai textual, hi ha un treball de construcció de sentit, sempre obert i impossible d'acotar-se, en principi. Aquest esclat de sentit es produeix també en aplicar la intertextualitat, que implica que qualsevol text és un teixit nou de citacions anteriors (Barthes, 19683), un mosaic de citacions (Kristeva, 19784), de caràcter dialògic (Bakhtin), un territori infinit on s'hi pot entrar amb diverses metodologies, com ara el feminisme, la psicoanàlisi, la deconstrucció, etcètera. Però no solament d'intertextualitat es pot eixamplar l'horitzó d'expectatives del lector, que d'això es tracta, de no veure el món amb orelles d'ase, sinó també (Genette, 19825) de paratextualitat, metatextualitat, hipertextualitat, arxitektualitat, etcètera, en una simfonia interminable.

P.D.: L'amic Jaume em demana que faci més entenedor un territori poc transitat per la cinefilia, la semiòtica aplicada al cinema. Ho hem intentat, tot i saber que de l'estructuralisme i de la semiòtica als cinemes de barriada, on es veia cinema amb les vísceres, mai no ha entrat aquest vent, tan aclaridor i multiplicador de goig. □

¹ A la sèrie La Forma Filmica I-V, publicada a *Temps Moderns*, els darrers números.

² També a la sèrie de *Temps Moderns*, La Forma Filmica.

Antoni Serra

M'han de perdonar, però som un d'aquests folls - foll o esburbat?, vostès que creuen?, mentre no sigui un esboldregat! que encara estan con- vençuts que un somriu- re insinuat d'una dona, malgrat sigui a través del mirall de la fantasia (o cel.luloide), val molt més que un compte corrent a un banc de Suïssa o que la presidència de qualsevol go- vern, a la Polinèsia o al Kilimanjaro...

Bé, la història no és aquesta i sí una de molt semblant...

El fet és que fa massa anys, quan la meva segona etapa de resident a Barcelona (o sia, a l'època de la pic- cor), vaig llegir un sonet de Shakespeare, aquell que diu

*Mine eye and heart are at a mortal war
How to divide the conquest of thy sight*

(que ve a significar, més o manco i se- gons Gerard Vergés, que "lliuren el cor i els ulls pugna salvatge / per tenir so- bre tu tot el seu dret"), i d'aleshores ençà mai he tornat a ser el mateix. És el que em va succeir, l'altre dia, quan al Centre de Cultura "SA NOSTRA" vaig veure, observar, meditar, alimen- tar-me'n, al cap i a la fi viure apassio- nadament l'exposició fotogràfica -ci- nema estàtic, i ja em perdonaran vostès- de Roger Corbeau amb el tí- tol genèric d'*Els actors del somni*.

Evidentment, va ser un somni; fins i tot molt més que un somni, quasi bé un frec a la suavitat d'una ala de ba- baiana, com la *Parnassius phoebus sa- cerdos cardinalis* -que és el/la que més m'agrada.

Corbeau, nat al 1908, francès, però un francès especial i poc francès al- hora, si m'ho permeten dir així, per- què ell per origen pertany al Rin, con- cretament al Baix Rin (Hagenau), i això em recorden les terres alsacianes i el vi i, del vi, aquell blanc i afruitat i sec i Waltraud (l'altre, que no és el català), tot barrejat se'n fa la fotogra- fia en blanc i negre de Roger Corbeau

i el seu món privat amb Bresson, Cocteau, Welles, Chabrol... He vist, detingudament, cadascuna de les fo- tografies exposades i, totes, en con- junt, són el reflex personal d'un pa- norama interpretatiu (vull dir, poblat per habitants dits actors i actrius, gens ni mica divinals, però sí profunda- ment seductors) crec que no mai igua- lat per altra ésser mortal: hi ha verta- dera riquesa de matís conceptual i estètic.

¿Puc recordar alguns noms? Gràcies, ho faré: aquell Jean Marais, el més ama- nerat dels actors que som capaç de re- cordar (si n'exceptuam el catalano-es- panyol Adolfo Marsillach), que és una visió de si mateix a través de les aigües tèrboles d'un bassiot, ¿hi ha un atac de supèrbia terrenal més perfecte i erèc- til? O aquell Jean Gabin sublim, o aquell Anthony Perkins psicòpata, o aquelles natures vives i vibràtils de Michèle Morgan, Simone Signoret, Maria Casares... les meves nines predi- lectes de l'impossible i gens ni mica orgàsmic plaer.

Però jo, així i tot, de l'exposició em quedaria amb dues fotografies essen- cials: la de Maria Félix, amor de la meva infantesa (sempre la veuré ves- tida en túnica blanca, flotant entre l'oratge de mandarina del meu poble, Sóller) i, ai!, "he vist les fotos que han sortit / als diaris amb aquells ulls / tan verds i tan oberts, i reia", saps, Rommy Schneider no és morta perquè l'he vis- ta un altre cop present en el mirall de Corbeau. Les dues, úniques. Una, res- seca -sol i pluges- com la terra me- xicana i, l'altra, inabastable com un so sostingut de Schubert interpretat pel violoncel de Pau Casals.

L'exposició de Corbeau, *Els actors del somni*, el millor cinema en blanc i ne- gre de la modernitat de tots els temps. Gràcies. □





Les pel·lícules del mes de maig

ANY HITCHCOCK 1899-1980 - ÈPOCA ANGLESÀ

A les 18.00 h.

EL AGENTE SECRETO

Dia 5 de maig



Nacionalitat i any de producció:

Gran Bretanya, 1936

Títol original:

The Secret Agent

Producció:

Gaumont British

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

Charles Bennett, segons l'obra de Campbell Dixon adaptada de la novel·la de Somerset Maugham.

Fotografia:

Bernard Knowles

Muntatge:

Charles Frend

Música:

Louis Levy

Durada:

83 mn.

Blanc i negre

Intèrprets:

Madeleine Carroll, John Gielgud, Peter Lorre, Robert Young, Percy Marmont, Florence Kahn.

Títol original:

Sabotage

Producció:

Shepherd, Gaumont British Pictures.

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

Charles Bennett, segons la novel·la de Joseph Conrad *The Secret Agent*

Fotografia:

Bernard Knowles

Muntatge:

Charles Frend

Música:

Louis Levy

Durada:

76 mn.

Blanc i negre

Intèrprets:

Sylvia Sydney, Oscar Homolka, Desmond Tester, John Loder, Joyce Barbour, Matthew Boulton.

Muntatge:

Charles Frend

Música:

Louis Levy

Durada:

80 mn.

Blanc i negre

Intèrprets:

Derrick de Marney, Nova Pilbeam, Percy Marmont, Edward Rigby, Mary Clare, John Longden.

ALARMA EN EL EXPRESO

Dia 26 de maig



Nacionalitat i any de producció:

Gran Bretanya, 1938

Títol original:

The Lady vanishes

Producció:

Gainsborough Pictures

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

Sidney Gilliat i Frank Launder, segons la novel·la de Ethel Lina White *The Wheel Spins*

Fotografia:

Jack Cox

Muntatge:

Alfred Roome i R.E. Dearing

Música:

Louis Levy

Durada:

97 mn.

Blanc i negre

Intèrprets:

Margaret Lockwood, Michael Redgrave, Paul Lukas, Dame May Whitty, Googie Withers, Cecil Parker.

INOCENCIA Y JUVENTUD

Dia 19 de maig



Nacionalitat i any de producció:

Gran Bretanya, 1937

Títol original:

Young and innocent

Producció:

Gainsborough, Gaumont British

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

Charles Bennett i Alma Reville, segons la novel·la de Joséphine Tey *A Shilling for candles*

Fotografia:

Bernard Knowles

SABOTAJE

Dia 12 de maig

Nacionalitat i any de producció:

Gran Bretanya, 1936





Les pel·lícules del mes de maig

ELS GRANS ESTUDIS DE HOLLYWOOD. PARAMOUNT
A les 20.00 h.

EL MINISTERIO DEL MIEDO

Dia 5 de maig



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1943

Títol original:

The Ministry of Fear

Producció:

Paramount

Director:

Fritz Lang

Guió:

Seton I. Miller, sobre la novel·la de Graham Greene

Fotografia:

Henry Sharp

Muntatge:

Archie Marshek

Música:

Victor Young

Durada:

85 mn.

Blanc i negre

Intèrprets:

Ray Milland, Marjorie Reynolds, Carl Esmond, Dan Duryea, Hillary Brooke, Percy Waram.

EL CREPÚSCULO DE LOS DIOS

Dia 12 de maig

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1950

Títol original:

Sunset Boulevard

Producció:

Paramount

Director:



Billy Wilder

Guió:

Charles Brackett, Billy Wilder i D.M. Marshmann jr

Fotografia:

John F. Steitz

Muntatge:

Doane Harrison

Música:

Franz Waxman

Durada:

110 mn.

Blanc i negre

Intèrprets:

William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Nancy Olson, Fred Clark, Lloyd Gough.

LA TABERNA DEL IRLANDES

Dia 19 de maig



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1963

Títol original:

Donovan's Reef

Producció:

Paramount

Director:

John Ford

Guió:

Frank S. Nugent i James Edward Grant

Fotografia:

William H. Clothier

Muntatge:

Otho Lovering

Música:

Cyril J. Mockridge

Durada:

109 mn.

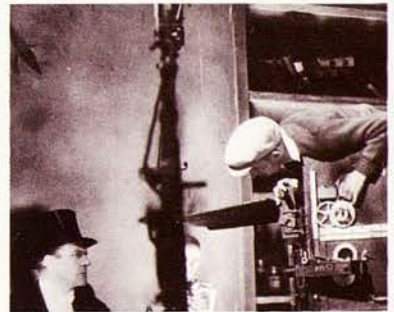
color

Intèrprets:

John Wayne, Lee Marvin, Elizabeth Allen, Jack Warden, Dorothy Lamour, César Romero.

EL HOMBRE Y EL MONSTRUO

Dia 26 de maig



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1932

Títol original:

Dr. Jekyll and Mr. Hyde

Producció:

Paramount

Director:

Rouben Mamoulian

Guió:

Samuel Hoffenstein i Percy Heath, basada en la novel·la de Robert Louis Stevenson.

Fotografia:

Karl Struss

Muntatge:

W. Shea

Durada:

87 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Fredric March, Miriam Hopkins, Rose Hobart, Holmes Herbert, Halliwell Hobbes, Edgar Norton.

Aquesta és **Sa Nostra** Raó 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*