

Núm. 23
Maig 1996

TEMPS MODERNS

Titón

o el gest compromès



Editorial

L'ús que mai haguéssim volgut fer d'aquestes paraules és per recordar la desaparició de Gutiérrez Alea. Ell també llançà els seus versos abans de morir i els transformà en un llegat magnífic fet cinema. No més gelats de xocolata i fraules, no més guantanameres de gent perduda traginant morts de cap a cap de l'illa cubana. Ara el mort és ell. Un tòpic: serà insubstituïble. El fet més vulgar d'aquesta vida, com diu Cela, és la mort, perquè ningú no se'n salva, tots hi passam. Gutiérrez Alea fou el primer àngel protector d'aquella filmoteca cubana que des d'aquesta revista vàrem contribuir tímidament a salvar gràcies a les aportacions fetes durant mesos pels nostres lectors incondicionals, en una demostració de solidaritat molt més tangible i perceptible que no la que se'ns vol vendre a través dels personatges de *Libertarias*. Quina pel·lícula més fluixa. Si l'objectiu del director era transmetre passió a l'espectador no va aconseguir-ho. Si, per contra, el que pretenia era que ens arribàssim a creure els personatges..., doncs, tampoc. Sort que, malgrat tot, actrius com Victoria Abril o Ariadna Gil s'han especialitzat ja a obtenir dels cineaddictes una fidelitat que va més enllà de l'obtinguda per la feina dels realitzadors. Gairebé només una cada dia més capaç Ariadna treu Aranda d'un laberint de no passions dins el qual s'endinsa sense saber sortir-ne.

Alea jacta est

Yo soy un hombre sincero
de donde crece la palma,
y antes de morirme quiero
echar mis versos del alma

(José Martí)

Lliga i copa. Doblet, per alegria dels matalassers i per dol dels incondicionals del Barça. Aquest sembla que és el destí immediat. Doblet també doncs per Ariadna Gil. *Malena es un nombre de tango* no arriba al grau de decepció de *Libertarias*, però sí és cert que sense aquesta actriu, apta de donar vida a una mateixa dona amb quinze anys de diferència amb la màxima credibilitat, la pel·lícula també hagués perdut capacitat d'atracció.

En aquest Centre de Cultura, paritori fa dos anys d'aquesta publicació i lloc d'acollida de malalts cinematogràfics afortunadament incurables, estrenam ara un cicle de "Cinema i Natura", per tal de gaudir de bones produccions i d'entrar a la vegada en debat en un tema amb el qual cada dia estam més sensibilitzats. Per una entitat com "SA NOSTRA", que exhibeix orgullosa una activitat dirigida cap els infants com és el programa "Compta amb el bosc", compte amb el foc, tal vegada ja només resti una assignatura pendent per tal d'arrodonir tota aquesta tasca, un cicle també de "Cinema i Natura" dirigit al públic més jove. Només és una suggerència.

I ja per acabar, teniu a les mans el nou disseny de *Temps Moderns*. Pensam que és molt més atractiu i esperam que us agradi. ■

TEMPS MODERNS

Revista mensual
Maig 1996. Núm. 23

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

Imprimeix
Gráficas Planisi, S.A.
Diposit Legal: P.M. 648-1994
Director
Jaume Vidal Amengual
Sots-directora
Francisca Niell Llabrés
Secretari de redacció
i assessorament lingüístic
Manel-Claudi Santos

Consell de redacció
Miquel Pasqual, Andreu
Ramis, Albert Ribas, Josep
Rosselló
Col·laboradors
Jeroni Salom, Miquel Roca,
Pere Estelrich i Massutí,
Domènec Garcias, F. Javier
Sánchez-Cuenca, Francesc
Rotger, Elena Ortega, Joan

Obrador, Antoni Serra, Toni
Roca, Matias Vallés, Toni
Figuera, Camilo José Cela
Conde, J. A. Mendiola,
Claudio Klynhout, Biel
Amer, Valentí Valenciano,
Enrique Lázaro, Jorge Martí,
Josep Franco, Damià Huguet,
Antoni Bernat, Reynaldo
González, Joan Bover.

Dibuixos
Margalida Bennàssar
Fotos
Arxiu Centre de Cultura
"SA NOSTRA"



Hipòtesi

Joan Bover

Vaig anar a veure *Tesis* quan només duia dos dies en cartell. Malgrat això, l'havien relegada d'entrada a l'ostracisme d'una sala petita i estreta. Hipòtesi immediata: "he vingut a veure una pel·lícula avorrida i minoritària". Mentre m'asseia pensant si els exhibidors exhibeixen alguna cosa més que la seva fam de fer doblers, varen passar un trailer de la darrera comèdia de Robin "Carusses" Williams: una nova versió de *La jaula de las locas*. Vaig pensar que probablement no l'estrenarien a cap sala petita i estreta.

La qüestió és que *Tesis* va començar. La història arranca de forma una mica ridícula: un professor major de Ciències de la Comunicació s'empaqueix (!) d'haver de cercar a la videoteca cintes pornogràfiques o violentes. La peripècia del professor vergonyós acaba aviat, afortunadament. És aleshores quan la pantalla es descompon en interrogants múltiples. Es tracta d'unes preguntes que només superficialment es plantegen a través de la paraula, ja que les qüestions de fons tan sols es poden plasmar en imatges. La pel·lícula s'articula com un trencaclosques de ficcions i mentides, de veritats tan intuïdes com temudes, de càmeres que recullen certeses esfereïdores i així i tot encara incompletes. Els personatges miren allò que no han de mirar (Figueroa), espïen (Castro), sotgen (Àngela), et claven l'esguard (Bosco) o no volen reprimir el seu *voyeurisme* vocacional (Chema). En tot aquest embolic, càmeres i magnetoscòpis, a través d'enregistraments i visionats encadenats, acaben per esdevenir els eixos imparcials de l'acció. Aquests instruments són els testimonis muts de la xarxa d'interessos, manipulacions i repressions teixida a l'entorn de les imatges. I és que *Tesis*, entre d'altres temes, exposa el domini que la imatge (audiovisual, però també la que volem donar de nosaltres mateixos) exerceix sobre la nostra societat. A la pel·lícula, res no és el que sembla. Tot és ambigu. La imatge que ofereixen els dos al·lots

antagonistes, per exemple, no es resol fins al final de tot i ho fa ben lluny dels tòpics que els nord-americans han imposat en el cinema sobre l'aspecte físic i la manera de vestir.

Tot això no ho pots pensar mentre veus *Tesis*, perquè l'acció de la trama no te'n deixa temps. Les preguntes no tenen com a resposta sinó altres preguntes i el guió avança entre persecucions, investigacions, robatoris i els típics ensurts dels films d'enjòlit. Però quan te tems que Alejandro Amenábar ha utilitzat tots aquests tòpics per estructurar el seu discurs, no pots fer res més que admirar la seva intel·ligència i agrair-li l'estona tan entretinguda que t'ha fet passar. En definitiva, durant dues hores ens ha donat "allò que el públic vol veure en una pantalla" (com irònicament posa en boca d'un dels seus personatges) i ens ha deixat les bases per reflexionar després, a casa, sobre el que hem vist. En aquest sentit, la seqüència final pels passadissos de l'hospital és modèlica, ja que estén la problemàtica dels protagonistes a la societat en general i, de rebot, fa que comencem a plantejar-nos el tema just quan estam a punt de sortir de la sala.

Ja som fora del cinema. Les tres dotzenes de persones que hi havia en surten satisfetes. Em revé *El día de la bestia* i em deman de què devia parlar aquella pel·lícula. La història estava molt ben contada —com la de *Tesis*, per cert— però... servia per vehicular cap tema? Pens que no. Aleshores, per què tanta gent, exhibidors inclosos, s'hi va enlluernar? Hipòtesis:

- Perquè hi havia molta acció.
- Perquè estava contada amb humor.
- Perquè tenia molt de ritme.

Hipòtesis descarta-

des: *Tesis* també compta amb aquests tres elements. Altres hipòtesis: potser la diferència és que *El día de la bestia* ha gaudit d'una desplegadíssima campanya publicitària que ha aconseguit que a Madrid quedin molt convençuts que saben fer pel·lícules d'acció, tot i amagant que, en realitat, són còpies del model americà amanides amb una mica d'humor negre amb aromes de l'Espanya profunda. Potser la diferència és que *Tesis* no té grans efectes especials, com aquella. O que malgrat un tema escabros a primera vista, no fa cap exhibició de sang i fetge. Hipòtesi final: les cintes com *Tesis*, amb una vocació comercial clara, però també amb moltes ganes de plantejar temes, es continuaran estrenant a sales petites i estretes. Esper que la verificació empírica em desmentesqui. ■

Alejandro Amenábar,
director de la
pel·lícula





Titón: Artista-Ciudadà

Reynaldo González

Impossible parlar de Tomás Gutiérrez Alea com es parlaria d'un home mort. No puc. Tasca ímproba és empresonar-lo en frases escrites, ja que la més brillant o elaborada quedarà coixa, resultarà imprecisa. No parlem només d'un gran director de cine, sinó d'algú que amb el seu talent, esforç i generositat va contribuir al sorgiment d'un art cinematogràfic de perfil propi en el nostre dolgut context llatinoamericà. Parlem d'un realitzador que amb rabiosa decisió va esquivar l'estèril racó de l'entotsolament, de l'artista pur i altres fal·làcies. Parlem d'un ciutadà en el ple sentit d'aquest vocable, capaç



Guantanamera, darrera pel·lícula dirigida per Tomás Gutiérrez Alea, amb la col·laboració de Juan Carlos Tabío

d'assumir la passió, la decisió i fins i tot l'error per deixar constància del seu trànsit en un període excepcional de la història de Cuba, que també ho ha estat per altres pobles.

La seva obra va ser el reflex intens de la seva personalitat i del seu temps, feta tant de sagaç entrega com de críticisme de creador irreductible. Parlem d'un partícep d'excepció perquè la seva obra és també el seu entorn, el paisatge intel·lectual cubà on es fonen gents de cine i de pensament, de literatura i arts, en una aventura única, des d'un polèmic qüestionament i una militància disciplinada. Solament els qui viuen des de dins els controvertits dies d'un procés social que es va proposar canviar el destí poden comprendre la comunió d'aquests extrems que es toquen: disciplina i qüestionament. Ho va compendiar i ho va practicar Titón de manera aleccionadora.

A ell, com a tants d'altres, en hores d'hostilitat i cansament el varen abordar les sirenes de l'evasió. I, encara que dotat i preparat com a pocs dels seus col·legues del continent, va optar per la permanència i la baralla davant dogmatismes de vell i de nou cuny. En una marea enrarida per proclamats incondicionals, va mantenir la posició de l'artista que no accepta l'avortiu oficialisme obsequent. El seu cine és el bategant mostrar d'aquesta peculiar tasca. Si recorrem la seva filmografia, tancada ara amb la seva mort, tenim un mosaic que és, també, un panorama epocal. I si, a aquests films, hi sumam

el seu persistent afany polèmic en llibres i accions, topam amb un home que en vida i obra va defensar el seu dret a ser i a fer, juntament amb el dels seus congèneres.

Batallador i esquerp, però tendre, Titón mostrava les seves facetes en trànsit sense

artifici. El seu humor, a estones àcid, burlesc, feridor, sempre va ser esperançat. Només la recerca de l'evasiva perfectabilitat humana pot generar una obra de tan crescuts i complexos matisos. Només una vocació de servei que no es refugia en la interessada aquiescència pot generar aquests girs sorprenents. A temps va comprendre i va ensenyar Titón que en termes intel·lectuals —que ho són de vida vivint-se—, la incondicionalitat total no existeix, o queda en males arts de grimpadors i mediocres. Però tampoc existeix l'evasió o l'alienament, si no és perquè el creador honest perdi la seva raó de ser.

La trajectòria de Titón, a Cuba i per Cuba, arrelat en la seva pròpia cultura i participant amb intensitat en successives voràgines, defensant el que s'ha guanyat i afrontant la venalitat que ho

posava en fallida, va ser la de l'artista que ho és en essència i per ser-ho arrisca la incomprensió, la soledat i altres noses i es compromet a successius revolts d'una espiral on ell resulta *agonista*. Quan tots els homes tenen una mica de raó neix la tragèdia, va assenyalar Aristòtil. I quan la realitat artística —que de manera inevitable és social i política— no es pot emmarcar en els esquemes fàcils del distanciament o de l'oportunisme, en l'art també neix el proteic sentit tràgic de la vida. Tragèdia entesa com a dialèctica irrecusable. Raó que no habita en una sola i unívoca aresta del conjunt que trascendeix la retòrica epocal, els girs discursius i altres contingències.

Aquest sentiment existencial assumit com a *fatum* i brúixola, va impactar i va determinar la vida i l'obra del creador-ciudadà Tomás Gutiérrez Alea. Ara l'estudi i contextualització dels seus films pot oferir un punt d'observació excepcional. No tan sols els arguments i els elements de realització, sinó el temps i l'ambient en què varen néixer aquestes obres. Ell va anar del goig exaltat al críticisme agut, que és profunda expressió de compromís. De l'èpica al discurs accidental, plural. I en tots dos va expressar una poètica generada, dictada i condicionada per les circumstàncies d'un creador autèntic. A l'observador no se li han d'escapar aquests aspectes encontrats, que varen alimentar la seva obra perquè es varen nodrir de la seva vida. La sardònica mirada d'aquest realitzador de cine va quedar estretament vinculada, arrelada en el canviant sentiment d'una època estremida pels batecs d'una vida assumida en el vòrtex, sempre en risc. Això explica el profund impacte de la seva mort en els seus contemporanis, l'estupefacció pot haver d'assumir el final d'una trajectòria personal que, a la vegada, va ser col·lectiva. Per això impulsa a pensar i actuar. Per això no puc parlar de Titón com si fos mort. ■

L'Havana, abril 1996

* Director de la Cinemateca Cubana

Elena Ortega

El 1944 el guionista i director Billy Wilder va convidar Raymond Chandler a col·laborar en el guió de *Double Indemnity*. Wilder, que havia rebut una bona impressió de l'escriptor a través de la seva primera novel·la, *The big sleep*, va imaginar que Chandler funcionaria bé com a guionista. A més, el seu col·lega Charles Brackett havia renunciat a fer feina en el projecte, sota el pretext de raons ètiques. Però quan Chandler es va presentar a la Paramount, vestit amb un trajo de tweed, parlant amb marcat accent anglès i fumant en pipa, l'efecte de la trobada entre escriptor i guionista va ser d'antipatia a primera vista.

Per Chandler, Billy Wilder era una mena de pallaso de la terra del cine, amb la seva gorra de beisbol, la seva fusta i la seva ordinària simpleza. Però l'escriptor necessitava els doblers, així que, després de cinc setmanes de feina, va entregar el guió complet. El text estava farcit de llargs discursos, descripcions detallades de locals de Los Angeles i patia un excés d'indicacions tècniques per la càmera; el tipus d'estil que solia ser habitual entre els neòfits.

Wilder va tornar el manuscrit a Chandler anunciant-li que allò era fems i que, ja

durant més temps el seu company. Segons això, Wilder interrompia freqüentment la feina per trucar les seves amants; li ordenava obrir la finestra sense demanar-li-ho per favor; agitava contínuament una batuta davant dels seus ulls; i, a més a més, acabava l'escriptor, ell no podia comportar fer feina amb algú que dugués capell dins l'oficina, ja que tenia la sensació que d'un moment a l'altre abandonaria el despatx.

Llevat que Wilder es disculpàs, Chandler posaria punt final a la seva participació en el projecte, Wilder va optar per presentar disculpes; quan va acabar la seva col·laboració, va declarar que Chandler li havia ocasionat més molèsties que no cap altre dels escriptors amb què havia fet feina en tota la seva vida.

Per la seva banda, Chandler va exposar que treballar amb Wilder havia estat una experiència agonitzant, que probablement li havia escurçat la vida; a pesar d'això, amb ell havia après sobre l'escriptura de guions tot el que era capaç d'aprendre sobre aquell tema, que no era molt. Com tot escriptor que va a Hollywood, confessava, ell creia que descobriria el mètode d'escriure un guió sense anul·lar el talent creatiu de l'autor, cosa que finalment va resultar impossible; massa gent tenia massa a dir sobre la feina de l'escriptor i, al final, aquest acabava per desinteressar-se.

El guió de *Double Indemnity*, elegant i ben construït, va ser el model de nombroses pel·lícules amb rosses malvades embolicades en assassinats dels darrers anys quaranta. A la pel·lícula, la col·laboració criminal entre Barbara Stanwyck i Fred MacMurray va cedint interès a favor de la investigació d'Edward G. Robinson, soci de MacMurray. La difícil col·laboració entre Chandler i Wilder va servir, almanco, perquè enriquessin el guió amb les seves pròpies experiències personals; quan, com els seus personatges, s'asseien davant per davant al despatx, conspirant en silenci l'un contra l'altre, fingint falses motivacions i mostrant-se indiferents a les intervencions del destí. ■



Billy Wilder
i Raymond
Chandler

Més envant, Wilder declararia que Chandler no l'apreciava en absolut. No era només pel seu accent alemany, per conèixer millor l'ofici o per, igual que ell, dar-li a la botella a partir de les quatre de l'horabaixa i colgar-se amb al·lotes joves. No, Billy Wilder representava tot el que l'escriptor odiava de Hollywood. Tampoc el cine li mereixia més consideració; l'escriptor nord-americà, tot i que format en una escola privada anglesa, tan sols mostrava menyspreu per aquell mitjà, mitjà que aleshores era nou per ell.

podia fer-se la idea que, a partir d'aquell moment, treballarien plegats en aquella habitació durant tot el temps que fos necessari per la redacció del guió. Chandler va contestar que mai havia escrit en la mateixa habitació amb una altra persona, però finalment va firmar el contracte.

Després d'algunes setmanes de col·laboració, cara a cara, un dematí Chandler no va anar a l'oficina i, des de casa seva, va enviar una llista de raons on enumerava els motius pels quals no podia tolerar



Quan Analía Gadé anava pel món fent d'actriu

Antoni Serra

Vaig començar la meua carrera de crític cinematogràfic —aquest apel·latiu era, com veureu tot seguit, gairebé una petulància— a les revistes *Fiesta Deportiva* i *Ritmos*. D'això, és clar, ja fa molts d'anys. Massa i tot, si m'apurau. Aleshores no hi havia tants d'efectes especials com ara, ni al cinema ni a la vida real, i els joves érem joves a pèl: escoltàvem Ray Charles, això sí. Doncs bé, quan feia prop d'un any que rodolava per tot l'Estat espanyol provant els oficis més diversos (fins i tot d'august de *soirée* en un circ), em vaig instal·lar a

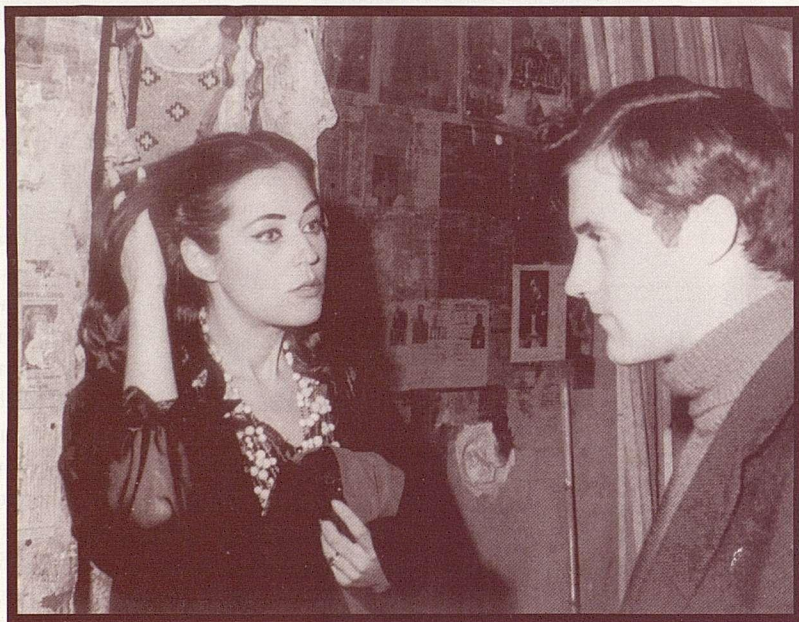
rar, una artista de *variétés*, proveïda d'unes cames magnífiques —no ho poseu en dubte—, però de poca cosa més.

N'havia patit algunes pel·lícules monstruoses i patètiques com *Viaje de novios*, *Las muchachas de azul* o *La fiel infantería* —els cinèfils joves i inquietes d'aquells anys patíem molt, patíem sobre totes les coses— i, en conseqüència, s'havia convertit per a mi en una de les actrius menys interessants i més avorrides de la cinematografia espanyola, juntament amb la colla de «verges del cel.luloide»

crítica duríssima i vaig quedar a pler. Però Fortuna, capriciosa com sempre, va fer coincidir l'escrit amb l'estrena a València d'una collonada teatral de José María Pemán (ara ni me'n record del títol), interpretada per Analía Gadé. Com era d'esperar, en vaig fer un comentari més ferotge encara, que es va publicar l'endemà. Quan va llegir tot allò, la Gadé es va posar feta un nero. Li caigueren com un llamp les crítiques aquelles. No me les va perdonar mai. Per això, cada vegada que ens vèiem o si se m'acudia anar al seu camerino per fer-li una entrevista amb motiu d'una estrena (jo m'hi presentava amb la cara de sant innocent que sempre he fet: en el fons som un boninoi), la Gadé treia tot el geni i m'expulsava de cop entre insults i salivera biliosa. La xicotona no aguantava les crítiques adverses. I jo em demanava consiros què collons li devia haver ensenyat Fernando Fernán Gómez. Al cap i a la fi l'havia dirigida —i alguna cosa més— a *La vida por delante*. No sabia encara que hi ha qui s'aferra tota la vida a la pròpia mediocritat, que no se'n vol desfer o no pot.

Tanmateix, aquesta època valenciana dels primers seixanta va tenir caires bons. Abans de tornar a Mallorca, vaig conèixer Pinito del Oro i vaig viure fragments d'aventura circenca. M'agradaven les coses que deia Ramón Gómez de la Serna: «*Los clowns estrenan trajes llenos de lentejuelas, que imitan el cielo de un modo preciso y astronómico...*» Foren anys feliços, a pesar de la dictadura (feixuga i abominable, no hi ha dubte): creïem que el temps, els gusts i les actrius mediocres eren modificables i que la crítica cinematogràfica tenia un cert sentit...

No sé si ara hi pot haver gent que pensi el mateix i tengui esperances... *Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, et spes nostra, salve.* ■



El nostre col·laborador, Antoni Serra, amb Analía Gadé, l'any 1960. Tots dos eren molt joves, és clar.

València, disposat a engrescar-me en el de crític de teatre i cinema. El meu director, Andrés Sevilla Andrés, fent ús de les atribucions inherents a la plaça, em va encarregar fer la crítica d'unes pel·lícules que havia interpretat l'actriu argentina Analía Gadé, encàrrec que va marcar el començament del meu «drama» personal i intransferible —permeteu-me la conya— amb l'actriu.

A mi l'Analía Gadé mai no m'havia semblat una actriu de debò; a tot esti-

de» (si més no, en presumien, de virginitat) abominables d'aquella època: Paula Martel, Laura Valenzuela i fins i tot, Sara Montiel. I és que on hi havia Lola Gaos, sobraven les altres...

Crec recordar que em va tocar fer la crítica de *La mentira tiene cabellos rojos*, dirigida per Isasi Isasmendi, i que l'òrgan d'expressió va ser la revista *Ritmos*. Era un film mediocre ferm —jo en tenia aquesta opinió en aquells moments—, així és que en vaig fer una

Josep Franco

És un gènere de fixació tardana que evoluciona des de posicions aristocràtiques i musicals fins arribar a posicions més magnificades on el fatum sempre hi serà present. Històricament el podem situar, com a gènere teatral, a la Itàlia renaixentista, a la Florència de finals del XVI, on l'espectacle poètico-literari centrat en un drama individual vol reprendre la puresa de la tragèdia grega, per a evolucionar després cap a l'òpera, a principis del XVII, on la música i l'espectacle sobresurten per damunt de la paraula. Cap a finals del segle XVIII comença a presentar tipus

fins a la novel·la terrorífica; i, finalment, la *pantomima* muda dels segles XVII i XVIII, precursora de la diàlogada del segle XIX, que es converteix en melodrama.

La llei del melodrama és el *fatum*, on la història esdevé divina i res no es pot fer per canviar el seu curs. És clar que també permet la mirada subversiva (Chaplin, Buñuel), però serà el conservadorisme, l'esteticisme davant la crítica, allò que en resultarà guanyador la major part de les vegades. El melodrama no explica com són les coses, sinó que diu que són d'aquesta o d'a-

questa altra manera, per manament diví, inevitables.

Però definir el gènere melodramàtic en el cinema és una cosa bastant complicada. Tothom té una idea clara al voltant de la versemblança d'una pel·lícula, si ha estat o no molt dramàtica, fantàstica, còmica, si és un western, *grosso modo*, però què és un melodrama. En principi podem dir que és un dels gèneres més arrelats al cinema: *El melodrama és una forma artística absolutament tradicional,*

necessària i meravellosa, declarava Douglas Sirk als "Cahiers du Cinéma" els anys seixanta. La densitat dramàtica que hi ha en qualsevol melodrama, excés de successos, fa que del drama es passi al melodrama. Les fronteres no estan gens clares i pot "contaminar" altres gèneres perquè no té una iconografia pròpia que permeti identificar-lo pel vestuari, per la il·luminació, pels actors, malgrat ésser molt estil·lista des d'un punt de vista dels decorats i objectes (escales, espills, anells, inte-

rior, etcètera). L'hem de definir més a partir d'un contingut dramàtic, a partir dels personatges, i pel to i el ritme de la distribució dels esdeveniments que li aporta el director a la història, del qual depèn moltíssim la versemblança d'allò que els passa als personatges.

El melodrama parla sobretot dels objectes perduts que són substituïts pels símbols. Pèrdua irremeiable pel caràcter irreversible del temps en el melodrama i ús exagerat de la metàfora, redundant fins i tot, per a traduir estats d'ànim. Pas del temps representat en l'objecte perdut. Interpretació de l'actor, subtil i allunyada de l'actuació teatral del model primitiu, capaç d'evocar perduts objectes de desig a través també d'una posada en escena molt elaborada.

A la narrativitat clàssica inaugurada per David Wark Griffith (muntatge com a sutura de la continuïtat dels plans, esborrat de tota marca enunciativa del procés de producció, naturalització de l'espai de la representació, etcètera), el melodrama inaugural (també de Griffith) afegeix una presència del narrador que introdueix una fisura en el relat que possibilita la connexió entre l'espectador i el relat, que pot així qualificar-lo simbòlicament. Douglas Sirk, en els meravellosos melodrames dels anys cinquanta de la Universal, aconsegueix també els mateixos efectes d'enganxament. Molt sovint aquest objecte, que un temps fou rodó i ple, apareix ara destrossat, provocant en l'espectador aqueixa consciència de l'estranyament i l'alteritat que el fa participar activament de la trama. Al melodrama el pas del temps és una amenaça. L'objecte, que ara apareix vell i acabat, el condensa magistralment el melodrama a *Lo que el viento se llevó*: l'escala, que era símbol dels amants, reflecteix ara la insatisfacció amorosa, la caiguda del seu món i la pèrdua de la guerra. Representa la mort indicible. ■

Douglas Sirk
i Lucille Ball

socials menys aristocràtics i de condició social més variada.

A partir d'aquí ja es pot parlar de melodrama modern, dels antecedents, si més no. Aquests antecedents són la comèdia sensiblera i antiracional que inclou temes domèstics fins aleshores inèdits, abundantment regats amb llàgrimes; la novel·la *negra* anglesa, plenament romàntica de finals del XVIII i principis del XIX, que va des del gòtic, passant pel gènere meravellos,



Cartes des de lluny (I)

Valenti Valenciano

Era fosc. La mare cuinava el sopar. El dringar agut de les olles metàl·liques guanyava l'habitació del petit. Aquest estava tombat sobre el llit, somnis. Viatjava per un món extraordinari emplenat d'enyorances.

Tenia els ulls ben oberts. Contemplava el sostre agrisat per la foscor. Es va incorporar. Es dirigí tot dret a la taula d'estudi. La maleta hi dormia tancada, tal i com l'havia deixada quan arribà de l'escola. Els llapis de colorins hi reposaven distrets i vessuts. Va enxapar el de color verd carruatge, el que era el seu preferit.

"Senyor,..." va començar a escriure. S'ho pensava. No sabia com explicar el seu desig cobejat. Es va eixugar una llàgrima. Es refregà els ulls, i va agafar el llapis amb més força.

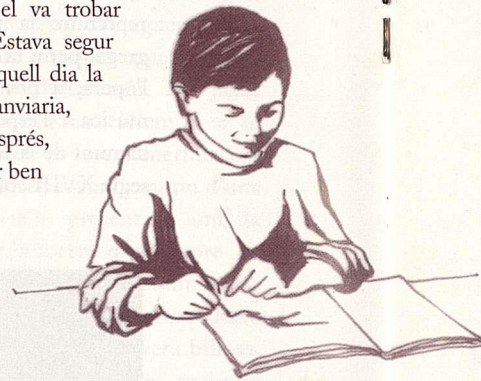
"..., vostè és molt llest, sempre aconsueix el que vol". Es va aturar. Dubtava. Va estrényer els llavis, i va continuar escrivint decidit: "La meva mare sempre plora, em renya i està molt maleita, molt més que abans. No juga amb mi, diu que no té temps, entre el treball i la casa".

Va llegir el que havia redactat. Estava esglaïat, mai havia escrit una tirallonga tan llarga. Panteixava. Va fer una alenada prou forta, inspirant el màxim d'energies que li cabien en els seus pulmons minúsculs, i va prosseguir:

"Quan hi havia el meu pare sempre jugava amb mi, em portava al parc, i també al cinema. Vostè és molt llest, sempre ho troba tot, i jo sé que m'ajudarà, l'anirà a cercar del cel, i el tornarà a portar a casa, perquè estigui sempre amb nosaltres. Moltes gràcies".

Va humitejar el sobre. El va tancar. Hi va aferrar un segell. La mestra li havia explicat que una carta pot arribar fins Amèrica. Es va mirar el sobre blanc, esperançat. Hi va escriure un nom: "Indiana Jones, Amèrica".

La mare el va cridar, per sopar. Va amagar el sobre dins la cartera de cuir. Somrigué. Va guanyar la cuina. La sopa fumejava. El menjar el va trobar excel·lent. Estava segur que des d'aquell dia la seva sort canviaria, per això, després, es va dormir ben feliç. ■



Raccord

Mirall d'ombres

Jeroni Salom

El que era impensable fa alguns anys du camí d'imposar-se sense cap mena de dubte; la televisió va convertint-se —el vídeo ja és del tot indiscutible— en el recer més segur del cinèfil ultratjat per l'escòria que li ofereix la pantalla gran. Ve a tomb això de l'encert que va tenir un canal televisiu d'oferir la possibilitat de veure, en un programa doble impagable, *Después de tantos años*, inèdita, és clar, a les pantalles il·lenques, i *El desencanto*, les dues pel·lícules que intenten reconstruir el mirall trencat de la família Panero. Un mirall d'ombres (*Espejo de sombras* és el títol de l'interessant llibre de memòries de Felicidad Blanc, que és possible de trobar a les llibreries de vell) i de tenebres.

El desencanto, com s'ha dit sovint, va ser un dels documents més emblemàtics de les acaballes del franquisme. A tots, encara que la véssim, per imperatius generacionals, una mica tard, ens va impressionar aquella implacable

visió d'un cadàver familiar. Ricardo Franco, un cineasta d'un estil tan personal, *Los restos del naufragio*, que no estranya l'ostracisme a què se'l sotmet, reprèn el vell projecte de Jaime Chávarri i ens presenta, després de tants anys, els supervivents de la família. Rostres malferits per la vida, la malaltia, l'odi mal dissimulat, la misèria. Talment passa, supòs, a les millors famílies.

La lliçó més patètica de la pel·lícula és que, excepte Juan Luis, que és el millor escriptor de la saga, cap dels altres dos, ni Leopoldo ni Michi, acaben d'acceptar el seu destí. El més assenyat dels tres, qui pitjor ho deu haver passat és, però Michi. *Después de tantos años* és una pel·lícula d'una austeritat formal admirable. Era l'única manera possible de narrar una història com aquesta. El seu fil conductor es basa en la barreja dels punts de vista dels protagonistes i dels paisatges i escenaris en què han

anat malvivint, que volen ser la pintura de la seva ànima. Destaca la solvència del muntatge (que intercala, per un costat, moments d'*El desencanto*, que van pautant l'evolució dels germans, i, per l'altra, seqüències d'alguna Frankenstein, sobretot per retratar Leopoldo, un maleït més simpàtic i conseqüent que Juan Goytisolo) i una música bellíssima. Del no-res, ha estat capaç de fer Ricardo Franco una gran pel·lícula; de les que ens reconcilien amb el cine. Dins aquest teatre de cinisme i autodestrucció, sobresurten alguns moments de tendresa, de calor humana, com és ara en l'emotiu final, que relata l'encontre entre Michi i Leopoldo, en un cementiri i en els escenaris ruïnosos de l'esplendor familiar. Dos morts en vida, dos fantasmes abraçant-se inútilment.

"Ni aún ahora, tantos años después, es posible el pacto entre nosotros, ni aún ahora, la piedad y el olvido". ■



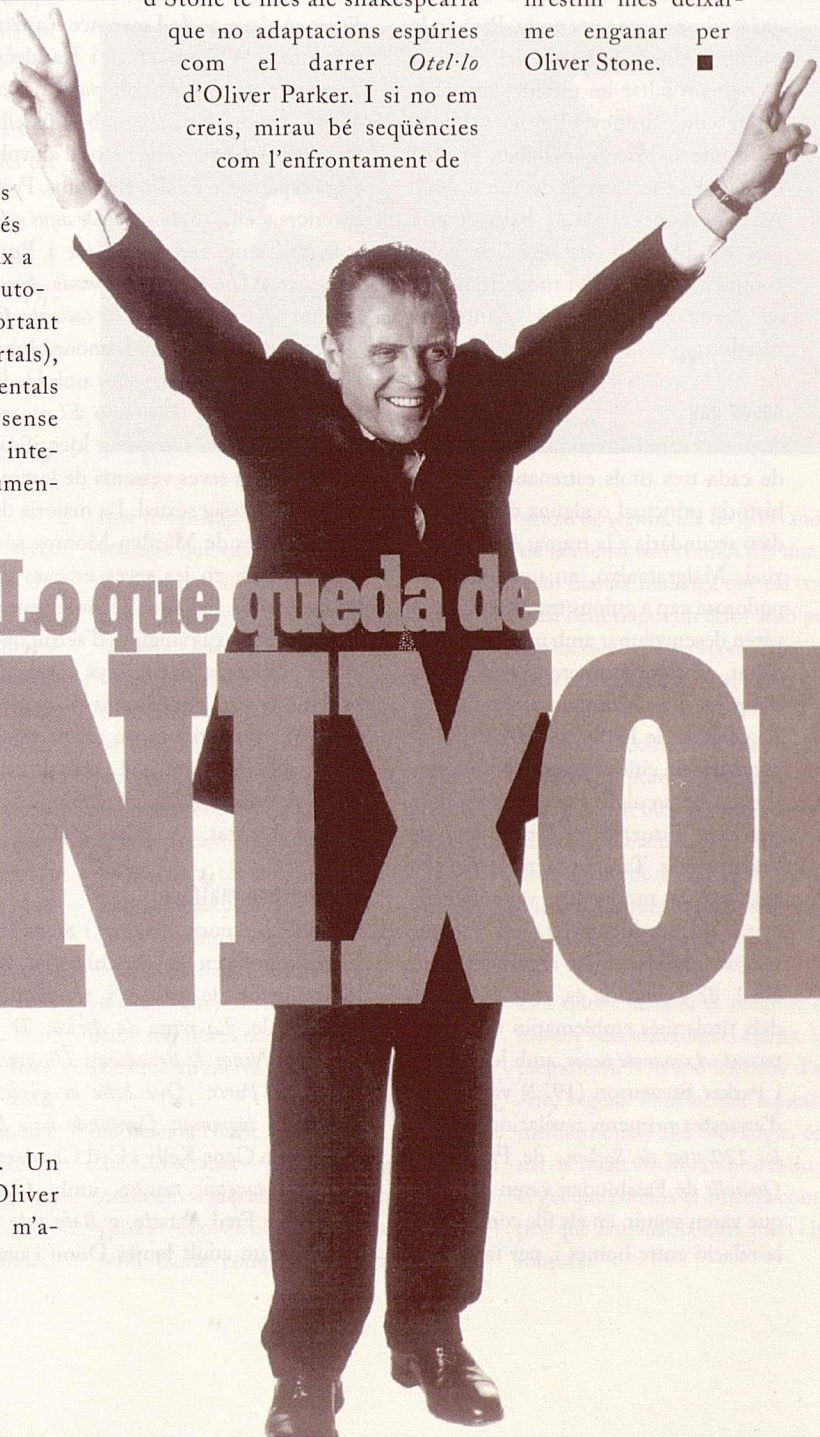
Manel-Claudi Santos

La majoria de vegades la vida és massa idiota, avorrida o insubstancial —o tot plegat— perquè valgui la pena que li dediquem molt de temps. I molt manco que ens entretenguem duent-la a una novel·la o una pel·lícula. Mai he arribat a entendre del tot la mania —o l'obsessió— que tenen alguns per fer coincidir allò que en diuen vida amb allò que en diuen art. Normalment, la gent considera de més o manco qualitat un retrat o un paisatge segons el grau de semblança que tenguí amb el referent en què es fonamenten. Si parlem de biografies (un gènere que m'interessa més aviat poc) o d'autobiografies (em pot arribar a repugnar, més que res perquè sempre tendeix a considerar l'experiència de l'autobiografiat especialment important de cara a la resta de mortals), poden convertir en transcendents nimietats anecdòtiques sense importància. A veure: ¿què us interessa més, la vertadera i documentada història del príncep de Dinamarca o la ficció que es va muntar William Shakespeare a *Hamlet*? ¿Em voleu fer creure que us sedueix més saber què dinava el general Custer que no veure'l sota la pell d'Errol Flynn? És cert que el cine deforma la imatge dels personatges en què es basa, fins i tot la manipula; però, si no partim de la idea que tant el cine com la literatura o la pintura no són representacions naturalistes del món que ens envolta, potser no entendrem gaire cosa. Un exemple recent: *Nixon* d'Oliver Stone. A mi, personalment, m'a-

treu com a obra cinematogràfica, no com a possible biografia de l'ex-president nord-americà; com a descripció de l'ànsia de poder, no com a document històric. Stone actua com ho fan els bon inventors de ficcions i fa amb el personatge real el que li ve de gust per convertir-lo en un personatge purament cinematogràfic. Com Shakespeare amb *Juli Cèsar* o *Marc Antoni i Cleopatra*, posem per cas. I que ningú s'espanti: la pel·lícula d'Stone té més alè shakespearà que no adaptacions espúries com el darrer *Otel·lo* d'Oliver Parker. I si no em creis, mirau bé seqüències com l'enfrontament de

Nixon davant del retrat/fantasma de Kennedy o el sopar al vaixell, amb bistec sagnant inclòs. Sí, la realitat és poc apta per res més que no sigui esquivar-la. Un altre exemple: una cantant folklòrica es va casar l'any passat amb un torero, prèviament havia estat casada amb un boxejador; un any després, la filla de la folklòrica, producte del seu amor amb el boxejador, es casada amb un guàrdia civil. D'això en dic realitat pura i dura. Definitivament, m'estim més deixar-me enganar per Oliver Stone. ■

Lo que queda de **NIXON**



Claudio Alinhaut

Besos de color

No en technicolor, sinó entre actors negres. És tan escàs el material existent, que ruboritzava arribar a l'obligada conclusió que el cine ha estat realment racista. Són pocs els films amb actors de color que hagin assolit la glòria de la taquilla o de la crítica. Més patètic és encara si considerem que el temes habituals en les comptades excepcions tenen a veure amb els conflictes entre blancs i negres. Amb intel·ligent ironia, el cine s'ha mirat davant el mirall en l'agradable i magnífica *Adivina quien viene a cenar esta noche*. Però en la memòria cinematogràfica del glamour es noten a faltar les estrelles de color, llevat de Sidney Poitier, Harry Belafonte o Josephine Baker, la qual més aviat va ser estrella del music-hall. Afortunadament, ara la balança està més equilibrada i els besos de color compten amb actors i títols destacats, en els quals fins i tot es planteja el mestissatge.

Besos gay

Avui no escandalitzen ningú. Fins i tot de cada tres títols estrenats en un, la història principal o alguna de vinculada o secundària a la trama, és homosexual. Malgrat això, en una indústria pudorosa cap a guions transgressors, es varen desenvolupar amb una certa dificultat, i a les primeres produccions sempre els va acompanyar l'escàndol. La censura de Hayes a EUA va vetlar per evitar un cine obertament homosexual, si bé en alguns grans títols clàssics com *Espartaco* es filtren actituds homosexuals. Tampoc la indústria, és a dir, les grans productores varen beneficiar el desenvolupament d'un cine que tengués aquest tema o argument principal. *Te y simpatía* és, sens dubte, un dels títols més emblemàtics i bells del passat. *A separate peace*, amb John Heyl i Parker Stevenson (1972) va ser una d'aquestes primeres revelacions. *Saló o los 120 días de Sodoma* de Passolini i *Querelle* de Fassbinder, varen ser films que varen seguir, en els fils conductors, la relació entre homes i, per tant, amb

les seves corresponents escenes de besos que varen escandalitzar arreu del món.

En otro país; Mi hermosa lavandería; Maurice; Abrete de orejas; La ley del desierto; Trilogía de Nueva York; Las noches salvajes i El banquete de bodas són crèdits representatius recents, als quals hi cal afegir de l'altra banda *Go Fish, La verdadera naturaleza del amor* o *Instinto básico*.

Besos d'alta temperatura

Fuego en el cuerpo de Lawrence Kasdan presentava William Hurt i Kathleen Turner en un fragor molt pujat de to. *Nueve semanas y media*, amb la parella Rourke i Basinger, eren besos d'alt voltatge capaços de fondre els ploms. Però anteriors a ells, títols com *De aquí a la eternidad* amb Deborah Kerr i Burt Lancaster; *Un tranvía llamado deseo; La gata sobre el tejado de zinc caliente; El huracán* amb Dora Thy Lamour i John Hall; *La dama de los trópicos* amb Hedy Lamarr i Robert Taylor, o *El cartero siempre llama dos veces*, han identificat la passió i les seves vessants de la provocació i el desig sexual. La majoria de les pel·lícules de Marilyn Monroe són considerades, en les seves escenes de besos, com d'alta temperatura. Marilyn és un cas singular d'actriu que va ser utilitzada per la seva càrrega i atractiu sensual, per damunt de qualsevol altra competidora de talent semblant. Un gènere que actualment compta amb múltiples exemples i molta vulgaritat.

Besos sense malícia

Càndids o espuris, tendres i asexuals. El cine també en les seves històries, ha inclòs besos de neteja i simplicitat entranyable. *La reina de Africa; Te y simpatía; Niños de Broadway; Un americano en París; ¡Qué bello es vivir!; Sonrisas y lágrimas; Cantando bajo la lluvia* amb Gene Kelly i Cyd Charisse; *The Banwagon* també amb Cyd Charisse i Fred Astaire, o *Babe take a bow* amb un adult James Dunn i una

petitona Shirley Temple, inoblidables com el Chaplin i Paulette Goddard a *Tiempos modernos* "i ells varen viure sempre feliços".

Els besos són inesgotables. El tema donaria per moltes altres classificacions o subdivisions curioses: els besadors més joves; les preses més repetides de cèlebres pel·lícules a causa dels besos; els besos censurats i que mai vàrem arribar a veure; els besos més *sui generis* entre monstres *E.T.*, *El fantasma de la òpera*, simis i altres espècies; els besos d'esquimals; els "besos de terror"; els besos més llargs del cine; les pel·lícules amb més besos per metre filmat; els besos més transgressors entre gigolós i senyores adultes com a *La primavera romana de la señora Stone*; els besos dels *cartoons* entre Mickey i Minnie o Daisy i Donald; les productores més puritanes; els besos més fraternals, com els de les quatre germanes de *Mujercitas*, o *El mago de Oz*; els besos que mai hem vist per malaguanyar-se els projectes o per decisió del director o productors. En qualsevol cas, el cine seguirà besant en els seus pròxims cent anys, i els cinèfils seguiran gaudint amb aquest sa exercici anatómic, projectat en la pantalla de la màgia, l'èfimer i les il·lusions. ■



Damià Hu

Jacques T

Damià Huguet

Amb el temps, el cinema europeu s'ha desentès d'un model cinematogràfic al qual tampoc no havia estat mai addicta. N'ha cercat l'aval de la fidelitat, la que va proporcionar uns elements de futur a tenir molt en compte, per la transcendència. Em referesc, evidentment, al cinema "d'actor còmic", heroi de totes les vetlades. Pocs eren, i més pocs són avui els sectors còmics que tinguin una certa relevància, o un petit prestigi dins aquest món sofisticat on es fa difícil traspasar les fronteres d'una Europa Unida; i més difícil és encara dins tot aquest encaix, cercar elements que siguin competitiu i solvents, sense caure mai, econòmicament, en rareses que trenquin un tros d'història del tot elogiós: el cinema negre.

Jacques Tati

I si en la dècada dels anys seixanta o setanta hi hagué uns intents de competir d'una manera seriosa, amb les mans obertes dels adversaris, ara tots aquests esquemes s'han vist estroncats, i per diverses raons que intentaré fer ententes amb la sempre migrada carència de paper que em pertoca.

La primera pregunta a fer-nos seria aquesta: On són els actors còmics? Un fil de gènere concret, amb una finalitat precisa, necessita en aquest i en molts altres estils, dels elements bàsics que li donen suport. Avui vivim en una contradicció constant, i no s'han de posar excuses si el material que es vol oferir, i la total empenya decisòria cap a aconseguir fites concretes, de diversa procedència, estiguin enllaçades en la confusió. En el cas concret del cinema "còmic" calen uns fonaments bàsics, que ara no hi són, però en la reserva dels quals s'hi treballa amb intensitat.

Quant al cinema europeu, i més concretament en el, *cinema d'actor còmic* en aquest cas, dels anys cinquanta i dels seixanta —amb no tanta incidència en la dècada posterior— l'elecció és ben fàcil. Cinema d'actor, i d'actor francès, seria Jacques Tati, Fernandel,

Pierre Etaix o Louis de Funes, o en tot cas Bouvril: d'actors, de fet, n'hi havia, però se'n desaproveïaren molts, sobretot pel recel entre productors. Els italians, incomprensiblement, foren els més minsos, els més vulgars i rutinaris. Llevat del sempre sobri, ben assantat al seu caràcter de lloca freda Alberto Sordi; i en la seva època més esplendorosa cal mencionar Totó. Tot un personatge únic. Inimitable en tot sentit. Totó, com Alberto Sordi, formen part d'aquella antologia d'actors grotescos



que ningú sap per on, com, ni l'astuta manera que tingueren d'infiltrar-se en les files de l'adversari.

I de l'Espanya —allunyada del folclore i l'humor fàcil ni la mencionaré—. En canvi l'Espanya narrada en consciència sí que potser s'ho paga ferne una referència. L'Espanya dels anys seixanta, tot un cúmul de fets contradictoris pendents més que res d'arriscar-se davant la censura. Poca cosa salvable, com els italians. El duet J. L. López Vázquez i Gracita Morales, Alfredo Landa, i ja un poc més endarrerits Francisco Morán, José Isbert i d'altres que entrístarien la llista, però amb dignitat i conscients del seu ofici. Era tot un no res assantat en un no res.

El cinema còmic europeu dels anys seixanta o setanta —del de la dècada anterior més val ni parlar-ne, amb tots els respectes— no va oferir res salvable en la selva d'una competència rutinària; ni

tampoc rebutjable, perquè hi havia uns espectadors que desitjaven aquell producte. Cosa ben lògica. Ara, però, la gent és sense dubte molt més espavilada i no es deixa enganyar tan fàcilment. Però ens manca la branca fonamental perquè el nostre cinema surti equilibrat: uns actors responsables de la seva feina, donant credibilitat al personatge que representen. Arribar-hi és difícil, però ara com ara no s'ha aconseguit sinó subratllar els records. I cenyint-nos a casos ben evidents, avui encara. El cinema espanyol té els millors

actors de segona fila de tot el món, i més de la meitat són còmics. És una frase de Luis García Berlanga que cal considerar. Mai hem tingut un actor amb personalitat; en canvi d'actors complementaris n'hi ha a betzena. Ahir, avui i ara.

I tornant al context europeu de les darreres dècades, la primera pregunta és aquesta: ¿On para un film tan meravellós com *La bella americana?* (Robert Dhéry 1961), *El pretendiente* de Pierre Etaix (1962), *Mon oncle*, de Jacques Tati (1958). *Calabuig* de Luis García Berlanga (1956).

Ens queda sempre el conhort de Walt Disney i els seus filmets eters. Villon es preguntava "On són les neus d'antany?" Ara, segons sembla, per aquestes rutes mediterrànies, allò més lògic, és demanar-se quan vindrà un nou estiu i fongui el gel que cobreix el cinema còmic europeu que avui en dia resta inert i ben a les fosques. ■

Lluitar per la utopia

J. A. Mendiola

La Guerra Civil Espanyola, des de *Raza* fins a *Veinticinco años de paz* havia tengut tan sols un color, el dels guanyadors. El primer intent important de mostrar el conflicte bèl·lic des de l'altre costat va ser *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patino, que, cal no oblidar-ho, fou rodada l'any 1971, i uns anys després quan la van exhibir va posar els pèls de punta a qui més qui manco. Ja han passat molts d'anys i difícilment res ens fa esgarriar, per la senzilla raó que la realitat està superant la ficció a velocitat vertiginosa, al contrari del que tantes vegades hem dit o escrit i que

quedava tan bé. Arribà Ken Loach i *Tierra y libertad* i li va guanyar per mà a Vicente Aranda. Aconseguí un èxit important, dintre i fora de la pell de brau, el que probablement propicià que Vicente Aranda tornàs al calaix dels seus somnis impossibles i tragués aquell vell guió que feia uns quants anys havia escrit amb la col·laboració de José Luis Guarner, a qui va dedicada la pel·lícula, "in memoriam".

Són les dues cares de la moneda. Gràcies a Loach pogué fer *Libertarias*, però és molt difícil veure el film d'Aranda i no pensar en el del

britànic i sobretot comparar-lo, que és el pitjor. Per aquesta circumstància ha rebut crítiques de tot color. Fernández Santos tirava pestes, Molina Foix no podia llençar més lloances. És clar que això també és positiu, entre altres coses perquè no hi ha millor publicitat que la polèmica. I l'única conclusió que se'n pot treure, és que la pel·lícula s'ha de veure. Obligatòriament, amb independència que els personatges tinguin més o menys força, les situacions siguin creïbles o no, que hi ha de tot i molt, i el conjunt es deixa veure i és capaç d'encongir el cor de l'espectador pensant en aquella gent que lluitava per la utopia. Destaca la música de José Nieto i fa vibrar les imatges d'aquests personatges entranyables que varen patir quaranta anys de temps de silenci. ■



L'absurd aniversari d'una estrena (absurdament) endarrerida

Josep J. Rosselló

Un dels trets característics —no l'únic, ni tan sols el definitiu— de qualsevol sistema autoritari —i no parl només de règims polítics, de lluita ideològica— és l'absurd; l'absurd pre-seixeix totes i cadascuna de les accions, reaccions, situacions que caracteritzen qualsevol totalitarisme.

És absurd que, ara mateix, commemorem que fa vint anys —pel juliol de 1976— s'estrenà a l'Estat espanyol una pel·lícula que, a Nova York, ja es projectava el 15 d'octubre de 1940. Trenta-sis anys després, ai las! És ben absurd que *The Great Dictator*, l'extraordinària paròdia que Charles Chaplin va rodar entre el 9 de setembre de 1939 i el 9 de març de 1940, no arribàs a les sales de projecció

cionaments antimilitaristes (*Shoulder arms*, 1918), un xic anticlericals (*The Pilgrim*, 1923) i clarament obreristes (*Modern Times*, 1936).

Sembla que fou ja abans de filmar *Temps Moderns* que Chaplin va tenir la idea de fer una sàtira entorn de la figura de Hitler, instal·lat al poder des de 1933. Tanmateix, no fou fins el 1937 —el mateix any que Goebbels prohibia les seves pel·lícules a Alemanya— quan va anunciar el projecte sobre el dictador, del qual se'n va arribar a publicar un primer esborrany argumental. Des d'un bon principi, fins i tot la premsa nord-americana, especialment la conservadora cadena Hearst, va investir Chaplin que, finalment, va ajornar la idea.

Mentrestant, però, la prepotència nazi empenyia Alemanya cap als camins de la guerra, de l'ocupació militar d'Europa, de la barbàrie dels camps de concentració i extermini... "Si hagués conegut els horrors dels camps de concentració alemanys, no hauria pogut realitzar *El gran dictador*; no hauria pogut transformar en burla la bogeria homicida dels nazis", declararia anys després Charles Chaplin. El primer de gener de 1939 en començà el guió, que restaria enllestit en el termini de tres mesos. En l'entretant, el Tercer Reich s'annexava el territori polonès de Gdansk, el govern alemany signava amb la Itàlia feixista un pacte d'amistat, quan Chaplin ja havia començat les proves de so i la construcció dels decorats. Una setmana després de l'inici de la Segona Guerra Mundial va començar a rodar.

Durant tots aquest mesos, les pressions perquè Chaplin deixàs de banda el projecte no van aturar-se: gestions del cònsol alemany a Los Angeles, primer; després, pressions més oficials des de

l'ambaixada a Washington; amenaces de prohibició del cinema nord-americà —que tanmateix es concretarien l'any 1941, pocs mesos abans de l'atac japonès a Pearl Harbour—; dures crítiques des de la revista berlinesa *Film Kurier* —però també des de la falangista *Primer Plano*, a Espanya, on el nom de Chaplin estava prohibit des del 2 d'abril de 1940, per ordre de la Jefatura de Premsa—. I també atacs en els mateixos Estats Units, on la campanya dirigida des de l'imperi mediàtic de William Randolph Hearst —el *Citizen Kane* d'Orson Welles, pel·lícula que tot just ara mateix fa cinquanta-cinc anys que es va estrenar, l'1 de maig de 1941— va arribar a posar nerviosa la indústria de Hollywood. Tot això fins que, pocs dies abans de començar a rodar el film, Anglaterra va declarar la guerra a Alemanya. Aleshores, la United Artists Corporation, que fins aquell moment no havia manifestat sinó preocupació pels plans d'un dels seus socis fundadors, va començar a animar Chaplin: "Acabi aviat la seva pel·lícula; tothom l'espera".

The Great Dictator fou finalment estrenada a Nova York, el 15 d'octubre de 1940. La reacció dels crítics no va ser especialment entusiasta; el conservador *New York Daily News* va considerar, fins i tot, d'un to filocomunista el discurs final del fals Hynkel. En ocasió d'aquesta estrena, Harry Hopkins, conseller del president Franklin D. Roosevelt, va presagiar a Charles Chaplin que el film, tot i ser molt bo, li faria perdre doblers. Això va anar així només durant uns quatre anys; tot d'una que Europa restà alliberada del jou nazifeixista, *El gran dictador* va iniciar la seva normalitzada i exitosa carrera a tot el món... o gairebé a tot el món, tret de països com l'Argentina peronista o l'Espanya de Franco. A l'Estat espanyol vam haver d'esperar el traspàs del nostrat petit gran dictador, per veure-la a les pantalles comercials. Ara en fa vint anys. Laus deo. ■



de Palma fins tants anys després. Tan absurd com el cúmul de circumstàncies que van rodejar, ja, la gènesi i la realització del film, tot plagat de censures, de pressions, prohibicions, amenaces...

Charles Spencer Chaplin (Londres 1889 — Consier-sur-Vecvey, Suïssa 1977), l'actor d'origen humil, fill d'una parella d'actors anglesos de nissaga hebrea, va demostrar ja des d'un bon principi de la seva carrera cinematogràfica una orientació ideològica més aviat esquerrana, amb evidents posi-



Parlant de
cinema amb...

Miquel Alenyar.

Cap de l'Obra Social i Cultural de "SA NOSTRA"

1. La pel·lícula de la seva vida.
Casablanca.

2. La darrera pel·lícula que li ha agradat.
Pocabontas.

3. Què destacaria d'aquesta pel·lícula?
El seu sentit ecològic.

4. Digui el nom d'un director.
John Ford.

5. Digui el nom d'una actriu.
Jane Fonda.

6. Digui el nom d'un actor.
Humphrey Bogart.

7. Quina seqüència li hauria agradat filmar?
La dels miralls de *La dama de Shangai* d'Orson Welles.

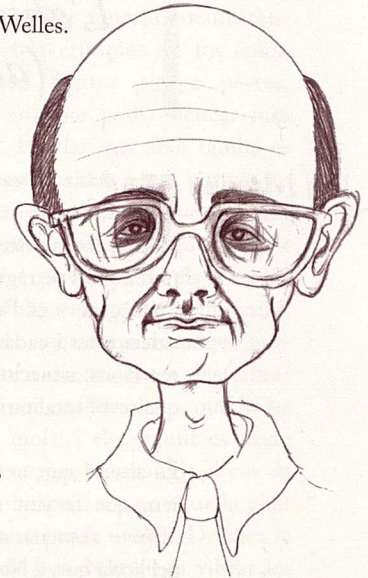
8. Destaquï un diàleg.
El de *Dotze homes sense pietat* de S. Lumet.

9. Destaquï una banda sonora.
2001 una odissea a l'espai.

10. Que n'opina dels oscars?
És el millor màrqueting del cinema.

11. Quantes vegades va al cine durant l'any?
Moltes menys de les que voldria.

11. Li agrada veure les pel·lícules per televisió?
... i tant.



Imprescindible

Molt bona

Bona

Regular

Poc interessant

	J.J. CORTÉS	ELENA ORTEGA	KLAUDI KLYNHOUT	TONI MARTÍ	X. MATESAN	J.A. MENDIOLA	TONI ROCA	PAU ROSSELLO	JERONI SALOM	M. CLAUDI SANTOS	MIQUEL PASCUAL	TEMPS MODERNS
Smoke												
Sentido y Sensibilidad												
Toy Story												
Pena de Muerte												
Seven												
Tesis												
Poderosa Afrodita												
El Cartero (y Pablo Neruda)												
En lo más crudo del crudo...												
Alma Gitana												
Nelly y el Sr. Arnaud												
Nixon												
Casino												
Hola ¿estás sola?												
A casa por vacaciones												
El inglés que subió una...												
Libertarias												
Underground												
Mary Reilly												
Como conquistar												

Cinema al Centre de Cultura. Palma

Dia 13 de maig. Cinema i natura. *El hombre del sur* (1945) de Jean Renoir.

Dia 15 de maig. Cinematografies europees. *Riso Amaro* (1949) de Giuseppe de Santis.

Dia 20 de maig. Cinema i natura. *Silkwood* (1983) de Mike Nichols.

Dia 22 de maig. Cinematografies europees. *Il generale della Rovere* (1959) de Roberto Rossellini.

Dia 27 de maig. Cinema i natura. *Los últimos días del Edén* (1991) de John Mc Tiernan.

Dia 29 de maig. Cinematografies europees. *Divorzio all'italiana* (1961) de Pietro Germi.

Cinema a la Part Forana de Mallorca

... i més concretament a sa Pobla, on l'interès pel cinema pareix que va creixent cada dia més, o almenys així ho demostra el fet que cada divendres són més els que assisteixen a les sessions de cinema que tenen lloc a la Sala de Cultura de "SA NOSTRA".

El cicle que s'ha preparat pels mesos de maig i juny reuneix alguns dels clàs-

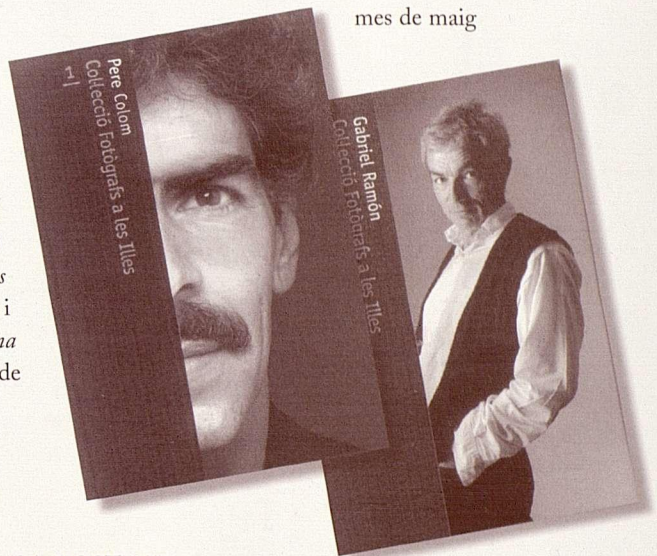
sics del cinema, tant del cinema no parlat com del sonor. Pel·lícules de Griffith, De Mille, Vidor... seran a la cartellera de sa Pobla. Quan la revista arribi a les vostres mans, ja s'hauran projectat *La piel suave* (1964) de François Truffaut, *La strada* (1954) de Federico Fellini, *Las dos tormentas* (1920) de D. W. Griffith i *Y el mundo marcha* (1928) de King Vidor. Pels dies 17, 24 i 31 estan previstos els següents títols: *El último* (1924) de Murnau, *La marca del fuego* (1915) de Cecil B. De Mille, *El mundo perdido* (1925) de H. Hoyt, *Drifters* (1929) de Grierson i *Berlin, sinfonia de una gran ciudad* (1927) de H. Rottman.

Fotògrafs a les Illes

El Centre de Cultura "SA NOSTRA" ha iniciat una col·lecció de llibres / catàlegs de fotografies dels millors

fotògrafs de les nostres illes. Aquesta col·lecció neix amb l'objectiu de convertir-se de mica en mica en una imprescindible per conèixer la fotografia que es fa a les Balears, per fotògrafs nascuts o residents a l'arxipèlag.

La primera exposició i el número 1 de la col·lecció és *El silenci del temps* de Pere Colom. Aquest mes de maig



es pot contemplar a la Sala de Paper l'exposició *Gabriel Ramón par lui-même*, que correspon al número 2.

Fotografies de Pedro Coll al Centre d'Art sa Quartera d'Inca El temps detingut. L'Havana 1995 Fins al 26 de maig

En aquesta exposició, Pedro Coll (Maó, 1947) ens ofereix la seva visió particular de l'Havana. És el resultat de tres viatges que va fer durant l'any 1995. Amb les seves fotografies, Pedro Coll no ens vol contar cap història ni fer un reportatge és simplement un passeig lent i sense frissons pel centre de l'Havana i per l'Havana vella.

Tècnicament, ha suposat la recuperació del llenguatge en blanc i negre que des de feia molts d'anys tenia oblidat.



Amb Nòmina Viva
guanyarà més



NÒMINA
VIVA

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS

"SA NOSTRA"
Obra Social i Cultural

PUBLICACIONS DE "SA NOSTRA" CAIXA DE BALEARS