

Núm. 35
Setembre
1997

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

"Un home alt, prim,
vestit de negre"

100 ANYS DE DRÀCULA

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



ACHTUNG BITTE

Experiència és el nom que cadascú dona als seus errors.

Oscar Wilde

Un poc de terror sempre és necessari.

M.T.T.

El cel s'ha netejat i ha tornat la fresca. Unes pluges oportunes han bastat per fer fugir la capota que se'ns havia situat al damunt. I per això mateix, perquè ja podem sortir de ca nostra a qualsevol hora i anar al cinema sense que el pretext sigui l'aire condicionat, reprenim al Centre de Cultura els cicles ja habituals.

Per començar, tal com ja us havíem anunciat al darrer número de Temps Moderns, durant aquest trimestre n'iniciarem un de realitzadors de les nostres illes. El cinema local a la pantalla. Abans, però, amb motiu de la *Setmana Intercultural Alemanya-Illes Balears*, que tindrà lloc del dia 15 al 19 de setembre, tendrem l'oportunitat, diàriament, d'ésser espectadors de cinc pel·lícules excepcionals: *Faust* de Murnau, *M. El vampir de Düsseldorf* de Fritz Lang, *Fals moviment* de Wenders, *Una al.lota sense història* d'Alexander Kluge i *Lili Marlen* de Fassbinder.

A continuació la POR i el TERROR ocuparan la sala de projeccions del

Centre de Cultura. Els *Dràcula* de Jesús Franco, *Tod Browning*, *George Melford* i *John Badham*, acompanyaran *Nosferatu* de Murnau. Tot com a celebració del centenari de la novel.la de Bram Stoker.

L'estiu s'haurà tancat amb sorpreses a la cartellera. Sembla que la pel.lícula de més èxit ha estat una producció espanyola, *La buena estrella*. Bon guió, bones interpretacions, connexió amb el públic, tots els elements, en resum, per aconseguir un producte atractiu. Gent corrent, amb aires de perdedors dins la societat viuen un peculiar triangle amorós amb diferents posicions a la vida. Als protagonistes els diferencia la classificació social i els distints graus de conformisme davant el que els ofereix el món.

Albiram a l'horitzó una visita interessantíssima: la nova producció de Woody Allen, *Deconstructing Harry*, una revisió introspectiva de la pròpia experiència del realitzador, farcida, segons els crítics, d'humor i tragèdia alhora. Les aparicions fugaces de

Demi Moore i Robin Williams - l'autèntica protagonista és Elisabeth Shue - són només l'anècdota a l'hora de valorar l'atractiu real de la pel.lícula.

Estam acostumats a les pel.lícules de guerra en què el protagonista és un periodista. Exemples d'enfrontaments bèl.lics a països asiàtics o sudamericans n'hi ha a balquena en la història del cinema. La màquina de fotografiar d'aquests personatges sempre se'ns mostra com el dispositiu que desactiva les armes mortals i evita les matances a través de la transmissió de les imatges als països "civilitzats". Mai no haguéssim pensat que per contagi poguéssim arribar a convertir-se en un artefacte igualment mortal. Això és el que precisament hem llegit aquests dies a la premsa de tot el món. L'assetjament dels fotògrafs diuen que ha provocat l'accident i la mort de la princesa de Gal.lès. S'accepten apostes sobre quin temps estarem a veure'n la primera versió cinematogràfica. ❖

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Setembre 1997. Núm. 35

Edita

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

Imprimeix

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

Director

Jaume Vidal Amengual

Vicedirectora

Francisca Niell Llabrés

Secretari de redacció i assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos

Consell de redacció

Antoni Figuera, Miquel Pasqual,
Andreu Ramis, Albert Ribas,
Xavier Flores.

Col.laboradors

Josep Rosselló, Jeroni Salom,
Miquel Roca, Pere Estelrich i
Massutí, Eduard Jordà, Gabriel
Genovart, Perfecto Cuadrado,
Elena Ortega, Francesc Rotger,
F. Javier Sánchez-Cuenca,

Joan Obrador, Antoni Serra,
Toni Roca, Matias Vallés,
Camilo José Cela Conde, J. A.
Mendiola, Claudio Barrera,
Biel Amer, Valenti Valenciano,
Enrique Lázaro, Jorge Martí,
Josep Franco, Miquel López
Crespí, Antoni Bernat,
Reynaldo González, Joan
Bover, Jaume Pomar, Francisco
J. Díaz de Castro, J.C. Llop,

David Dasola, Entorn, Ignacio
Martín Jiménez, Josep Carles
Romaguera, Joan Tortella,
Iñaki Revesado, Gràcia Sarión,
Blanca Garau, Ernest Riera,
Margalida Martorell.

Dibuixos

Margalida Bennassar

Fotos

Arxiu Centre de Cultura
"SA NOSTRA"

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

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

Toni Roca *No pensi malament de mi, senyoreta, el meu interès per vostè és purament sexual.*
Groucho Marx

Fou la bogeria però també, també la devastació en, gairebé, estat de puresa, malgrat que la puresa — o la virginitat— foren conceptes o, tal vegada, formes de viure llunyanes al tarannà que el caracteritzà en vida. En la vida i en la mort. Groucho Marx, tot just ara mateix fa 20 anys de la seva mort, al llarg d'un agost —però del 77— quan aquest país tan nostre (de moment) volia superar la fase primera d'una cosa anomenada democràcia. Coses de la vida a l'hora que en terres de Hollywood, antigament terres de meravelles, ara ja no se sap exactament què —probable un somriure amable de Tom Cruise, un dinosauri a lloure pels carrers de Los Angeles, un idiota que menja hamburgueses davant d'una càmera, un rostre femení i adolescent que...— i sense gaire pretensions de revelar l'entrallat de la qüestió. Vint anys ja i, malgrat tot, encara vius. Vius i amb ganes de cinema.

A un hospital de Los Angeles, ¿o tal vegada hauríem d'escriure L. A.? a un Hollywood caòtic que per no ser gairebé res, no era ni decadent, aquell 19 d'agost moria Groucho Marx. O Julius Henry Marx. Com volgueu. Groucho, el darrer monstre sagrat de la dinastia. Si bé cinematogràficament la seva mort res significava, ja que des de feia llargs anys mantenia una actitud apartada i només era citat com a referència, sentimentalment, emotivament, la seva desaparició de l'escenari, ell que en essència era això, un home d'escenaris, produí aquella mort un impacte dur, contundent. La imatge de Groucho, la seva tan peculiar forma de caminar, les seves obsessions sexuals, el seu anàrquic concepte de les coses, feien acte d'aparició en qualsevol moment i ho arrasava tot. Absolutament tot. Ell, així de simple, era així. Com una mena de presa del poder.

La biografia dels germans Marx comença a petits teatres de províncies —al país dels ianquis també existeix el mot, el concepte de província. Havia arribat l'hora de la irrupció, alegre i d'estructura sarcàstica, sempre marxista. L'esclat inicial, el detonant posterior de la seva artilleria es concep a través d'un film dirigit per Leo McKarey, *Sopa de ganso*, que produí un vertader impacte, un terratrèmol als àmbits cinèfils. La dinàmica dels Marx obria la porta a tota una sèrie de grans sensacions, grans efectes especials. Després arribaria *Una noche en la ópera*, *Una tarde en el circo*, *Un día en las carreras...* Amb *Una noche en Casablanca*, intent fallit de parodiar *Casablanca*, s'inicià la decadència d'aquells genials còmics. "Groucho fabricó chistes incluso más allá de su muerte", són paraules de Jaume Collell i Toni Coromina. "En vida había expresado hasta la saciedad que quería ser incinerado, puesto que le daba terror "ocupar un espacio después", y además, no quería que maquillaran su cadáver, y, tal como era costumbre en Norteamérica, le pintaran los labios como un travestí..." Els seus desitjos es varen complir. Les seves cendres reposen al cementiri Malinow Silverman de Los Angeles.

A la clausura dels anys 40, acte final a tota una intensa història, Groucho, en la pràctica va fer de comparsa a una emergent Marilyn Monroe, a *Amor en conserva* Groucho aconseguí fer el cinema més agressiu, violent i corrosiu de la seva època. "Sóc tan veterà en aquest ofici que vaig arribar a conèixer Doris Day abans que fos verge..." Sota una capa de banalitat, de frivolitat i ironia, d'humor fàcil amb tendència al numeret espectacular, s'amagava un atac violent contra les institucions pròpiament burgeses. Des del capitalista, al banquer especulador, tot era passat per la seva pedra. Els seus films mai no estigueren molt ben estructurats, tot era una successió de números improvisats, prolongació del música-hall que delatava els seus orígens. Els germans Marx introduïren la mecànica de l'absurd i del llenguatge surrealista al cinema americà. Algú va dir que la combinació perfecta era una pel·lícula dirigida per Luis Buñuel, un altre gran analista de la classe burgesa, interpretada per Marx. Era, pens, una excel·lent idea.

PS. Agost o la tenebra. Perquè aquell agost del 77 observà la marxa d'altres importants personatges de les nostres vides: Elvis Presley i Antonio Machín.

Temps era temps. Això era i no era quan neixia la primavera.❖





El cinema dins el cinema

2 Part: La Quimera cinematogràfica

David Desola

Ningú escapa a la mirada el·líptica i curiosa de la càmera, ni tan sols aquells que viuen al seu darrere. Sovint veiem com gira sobre el seu eix i fa una ullada, a vegades tímida i contemplativa, d'altres àcida i desafiant, al plec de petites criatures que s'amaguen a les seves espatlles, ja es tracti dels creadors cinematogràfics i els seus acòlits, o bé de simples espectadors fascinats per la seva màgia... Tots són dintre el mateix engranatge, uns no podrien existir sense els altres i el Cinema no existiria sense tots ells.

L'experiència filmica ha gaudit des dels seus inicis d'una memòria i una concepció pròpia i particular de la seva realitat històrica; fins i tot als seus orígens, quan encara faltaven molts anys perquè el cinema fos institucionalitzat i les primeres càmeres cinematogràfiques es limitaven a recollir imatges carregades d'in-



nocència, ja algú va tenir l'anhel de fixar la mirada el·líptica sobre el parent més proper del cinema: la fotografia. El *Desembarquement du congrés de la Photographie* film en què veiem un grup d'assistents al congrés saludant sense complexos la càmera, és un antecedent directe del cinema dins el cinema, com si aquest sentís la necessitat de donar constància dels seus orígens i la seva evolució; des d'aleshores, el metacinema ha evolucionat conjuntament amb la seva pròpia història fins a formar-ne part inevitable, i no sols, com ja he dit, creant una memòria i una identitat pròpies, sinó també una mitologia particular, amb les seves divinitats majors i menors i els seus déus crepusculars o caiguts.

El cinema es reflecteix a si mateix des del 1910 en nombrosos curtmetratges en to discernit i burlesc, però necessi-

tarà encara varies dècades per reflexionar sobre si mateix, (el temps necessari per passar de l'eufòria innocent de la primera joventut a l'inevitable escepticisme de la maduresa). La visió optimista i pintoresca que donaven de Hoollywood les obres de Hall Roach i Mack Sennet o bé el delitable *Showpeople* de K. Vidor (1928) es transforma rotundament a partir de la primera versió de *A star is born* (William A. Wellman, 1937) i s'enfosqueix inexorablement a principi dels anys cinquanta, quan el cinema comença a interrogar-se a si mateix sobre els seus propis poders i es troba davant un potencial competidor: la televisió.

Cantando bajo la lluvia (G. Kelly i Stanley Doney, 1952), *The bad and the beautiful* (V. Minelli, 1952) (obra comentada el mes anterior), *The big Knife* (R. Aldrich, 1955), *Man of a thousand Faces* (Joseph Pevney, 1957) o *Sunset boulevard* (B. Wilder, 1950), entre d'altres, són pel·lícules que obren les portes a una nova concepció del cinema dins el cinema; una mirada a vegades crítica, a vegades exaltada i ambiciosa i sovint desmitificadora arriba a les sales de projecció; el cinema vol ser centre d'atenció, festejar amb el públic i deixar-lo entrar als camerins, necessita revelar els seus misteris i els seus prodigis. A partir d'aquí, la introspecció pren tot tipus de camins dispars: de la inquietant *Fedora* (B. Wilder) a la reflexió ètica/política del cinema *La trama* (W. Allen), de la introspecció individual del cineasta, *Otto e Mezzo* (F. Fellini) a la paròdia divertida i superficial *Nickelodeon* (P. Bogdanovich, 1976).

A partir dels anys vuitanta la mitologia cinematogràfica està prou definida com per a fondrés amb la vida quotidiana; *Nuovo Cinema Paradiso* és un film que mostra l'evolució d'una petita comunitat al voltant d'un cinema provincià, i al mateix temps, l'evolució del cinema al voltant d'aquesta comunitat, alhora és també un tractat complet sobre la passió cinematogràfica, podria titular-se perfectament: la forja d'un cineasta.

Recórrer també a elements fantasiosos barrejant ficció amb realitat, ha resultat un recurs magnífic per oferir idees introspectives, *La rosa purpura del cairo* (W. Allen)

es decanta, per exemple, per la insubmissió del personatge cinematogràfic a espatlles del propi actor que l'interpreta.

Tota introspecció pot resultar paradòxica; és curiós per exemple, com el mateix cinema pot recuperar, anys després de la seva mort, a un dels seus precursors, en George Méliès, potser el primer veritable creador cinematogràfic, en una pel·lícula biogràfica: *El gran Méliès*, com si el mateix Frankenstein fes ressuscitar al seu creador; o, igualment paradòxic és el fet de filmar una magnífica pel·lícula sobre el pitjor director de la història: *Ed Wood* (Tim Burton); o que el cinema es complaigui de mostrar-nos com a testimonis directes de la seva història a personatges absolutament fantàstics, (recordar el Dràcula de Coppola assistint a una de les primeres projeccions cinematogràfiques a Londres) (*Dracula de Bram Stoker*).



Per acabar, aquets darrers anys del cinema, han aparegut nombroses obres metacinetogràfiques d'especial interès, *Lisboa Story*, *A través del los olivos* o *Vivir rodando*, entre d'altres, però és *La mirada de Ulisses*, segons el meu parer, la pel·lícula més emblemàtica que el metacinema ens ha ofert darrerament. Si Kubrick va aconseguir, en una obra mestra, l'odissea de l'espai, Teo Angelopoulos ha brodat meravellosament l'odissea cinematogràfica, emprenent un viatge a Ítaca en busca de la primera mirada, la mirada latent de la història dels Balcans, plasmada en una pel·lícula mai revelada. ♦

W.C. Fields

He begut a la salut de tanta gent que n'he perdut la meva.

Jaume Salvà i Lara

“El arte no necesita más del neurótico y de sus problemas. Es el neurótico quien sigue necesitando del arte, quien lo necesita como objeto interesado, como diría Freud, como sublimación de sus problemas. El neurótico puede hacer arte pero el arte no tiene por qué hacer neuróticos”.

Julio García Espinosa

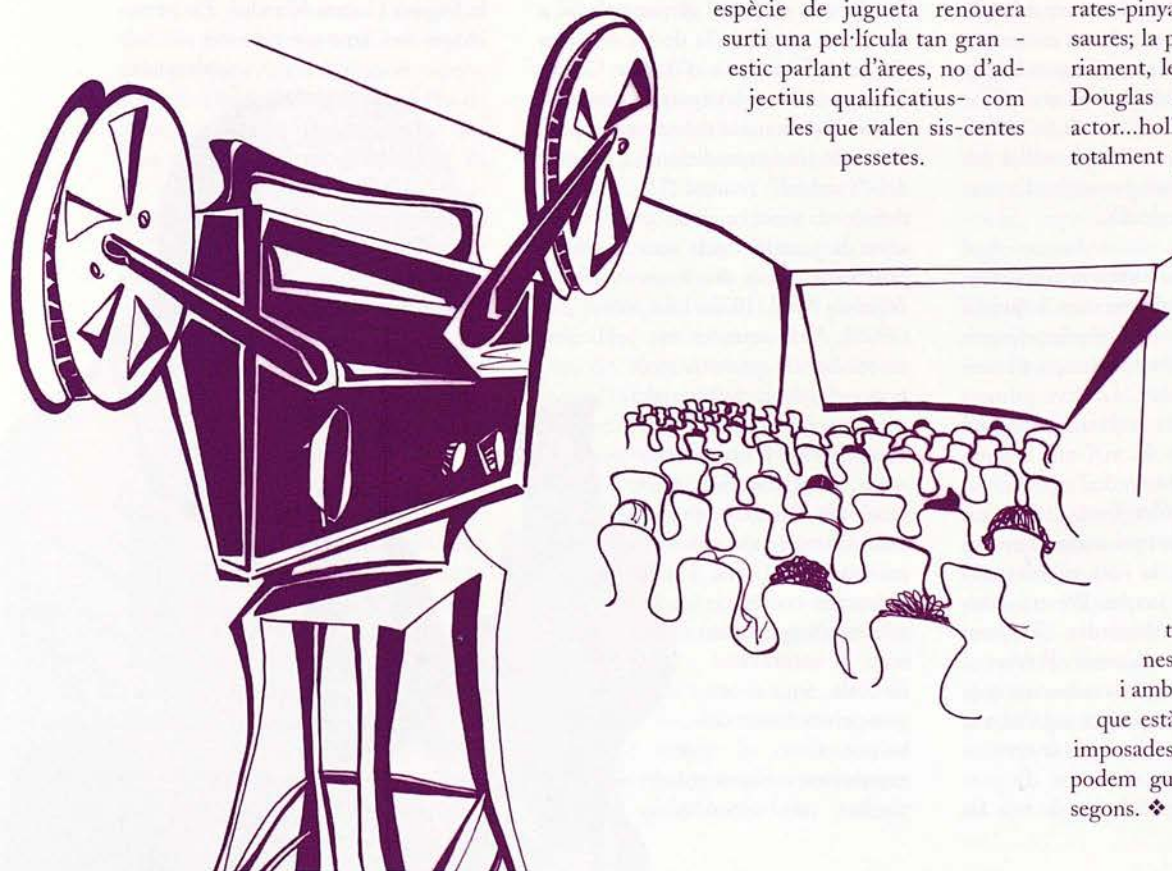
Un divendres, concretament dia 31 de gener, estrenarem el curtmetratge *Diessel* a l'Auditori Municipal de Felanitx, amb *En Gustí lladre*, de Gabriel Mayans com a complement. L'acte va ser senzill, precís -segurament massa- i sorprenent (una de freda i una de calenta). Repartírem programes de mà. El cinema s'anava omplint de gent que, a aquella hora, preferia veure ombres i llums que qualsevol altra cosa que li oferís perquè ningú l'obligava a acudir. Amb vint minuts de retard apagàrem els llums i engegàrem el projector que estava plantat

a darrera de tot, desafiant, amb els seus escassos 150W, les lleis físiques. Seixanta-cinc minuts de projecció. Dues pel·lícules. Després vàrem encendre els llums i la gent se'n va anar. Res de grans presentacions parafernàliques ni de pallassos televisius. En general la gent se'n va anar amb bon gust de boca, encara que segurament no tothom va assaborir en la justa mesura el que durant tan escàs temps va tenir davant els seus ulls; no per culpa seva sinó perquè, vulguis no vulguis, una projecció en Super8 és una novetat en el sentit que, tot i que a Espanya ja ha mort comercialment, encara va de nou que d'aquella espècie de jugueta renouera surti una pel·lícula tan gran -estic parlant d'àrees, no d'adjectius qualificatius- com les que valen sis-centes pessetes.

Ambdós films estarien dins l'òrbita del que anomenaria cinema imperfecte. Aquesta associació de la paraula cinema i la paraula imperfecció no és ni meva ni nova. El realitzador i assagista cubà Julio García Espinosa l'emprà per primera vegada en un article titulat *Por un cine imperfecto* que publicà en el número 66/67 de la revista "Cine Cubano". Hi reivindicava el cinema com a arma propagandística de la revolució cubana, així com el seu caràcter popular quant a realització i expectació. M'he permès canviar-li un poc al sentit de les dues paraules ideològicament i geogràfica.

D'una o altra manera tots besam el cul del cinema hollywoodià. Les revistes especialitzades s'omplen de fotos i comentaris referents a les produccions de la meca del cinema; anam a veure, per defecte i com a regla general, les pel·lícules més publicitades, que evidentment són nord-americanes; la nostra cultura de Trivial-Pursuit ens permet vomitar una torrentada de noms d'artistes, directors i fins i tot guionistes...hollywoodians; ara compram rates-pinyades, suara compram dinosaures; la premsa posa en portada, diàriament, les bufardonades de Michael Douglas -mediocre i prescindible actor...hollywoodià- mentre ignora totalment personatges autòctons com Joan Montse, Lluís Casasayas o Villarronga etc. etc. etc.

Tot això em pareix molt bé. Del seu pa en faran sopes. Però també els que fan cinema siguin insincers amb ells mateixos i que facin el joc a aquesta porqueria d'estatus que ja no mereix ni tan sols la indiferència. Perquè es tracta de saber qui som, quines possibilitats i mitjans tenim i amb qui no podem compatir. I el que està clar és que amb les regles imposades des de Los Angeles no podem guanyar mai, ni tan sols fer segons. ❖



W.C. Fields

Ningú que odii els nins i els cans pot ser dolent del tot.



Jorge Martí

El realisme poètic de Marcel Carné

1

El 30 d'octubre de 1996, moria el director de cine francès Marcel Carné, protagonista d'una de les aventures creatives més estimulants del cine de tots els temps. Marcel Carné pertanyia a aquella generació que va elevar, ja des dels seus començaments, el cine a la categoria d'art, ennoblint, a força de sensibilitat, ofici i genialitat, la narració cinematogràfica, que a les seves mans (i a les



Quai des brumes

d'altres directors del primer terç del segle XX, tant o més extraordinaris encara que ell, com ara Jean Renoir, Jacques Feyder o René Clair, per citar solament els francesos), es va convertir en una de les formes d'expressió artística que millor ens ha definit, atribolats passatgers d'aquest confús i absurd segle XX.

Marcel Carné, de formació autodidacta, va començar al cine com a ajudant de direcció de Jacques Feyder, després de dedicar-se, durant un temps, a la crítica cinematogràfica. La seva primera oportunitat com a realitzador (després d'un curt que no he vist mai *Nogent, Eldorado du dimanche*, de l'any 1929) li arribarà amb el film *Jenny* (1936), un melodrama produït pel mateix Feyder i on va començar la seva col·laboració amb el guionista Jacques Prévert i amb el decorador Alexander Trauner. Aquest tàndem (Carné, Prévert i Trauner) és un d'aquells esdeveniments que es donen molt poques vegades a la història de l'art, un fenomen irreplicable que va permetre la realització d'alguns dels millors films del cine de tots els

temps: *Drôle de drame* (1937), *Quai des brumes* (1938), *Hôtel du Nord* (1938), *Le jour se lève* (1939), *Les visiteurs du soir* (1942), *Les enfants du paradis* (1943-44) i *Les portes de la nuit* (1946). Aquesta darrera pel·lícula, amb un pressupost desmesurat, va significar un fracàs econòmic i va suposar el punt i final d'aquesta fructífera col·laboració. A partir de *Les portes de la nuit* (pel·lícula, per altra part, gens menyspreable), el geni de Marcel Carné va declinar molt ràpidament, com si ell tot sol, sense l'aldè dels seus col·laboradors, fos incapaç de realitzar pel·lícules tan extraordinàries, tan plenes de vida, de desesperació i de poesia. Marcel Carné va haver de renunciar per sempre, a fer el cine que segurament li hauria agradat, per dedicar-se, des d'aleshores, a rodar pel·lícules més convencionals.

Drôle de drame (estrenada l'any 1937) va desconcertar el públic i la crítica pel seu insòlit humor negre i la seva enrevessada trama policíaca. És una pel·lícula difícil, amb un guió complex però molt ben construït, tal vegada massa cerebral, que no pretén altra cosa que fer una sàtira del gènere policíac a la manera anglesa, (la de les novel·les d'Agatha Christie o d'Arthur Conan Doyle, per exemple) a partir d'una molt original combinació dels elements propis de la intriga tradicional i l'absurd del "vaudevil" francès. Un film, en definitiva, molt original, però encara sense la genialitat dels seus tres films posteriors *Quai des brumes* (1938), *Hôtel du Nord* (1938) i *Le jour se lève* (1939). Amb aquestes tres pel·lícules, es va definir un estil molt personal que la història del cine ha volgut anomenar realisme poètic i que, bàsicament, sorgeix de la conjunció de tres elements ben diferents, que en les mans de Carné i Prévert es converteixen en complementaris: el naturalisme de Zola, amb el seu gust pels ambients dels baixos fons, el cine expressionista alemany i el thriller nord-americà,

(creat a Hollywood, precisament, pels cineastes exiliats centroeuropeus, a partir d'elements de clara arrel expressionista i, d'alguna manera, retornat, ara, al cine europeu, gràcies a la reinterpretació de Prévert i Carné).

Quai des brumes (*El muelle de las brumas*), de l'any 1938, basada molt lliurement en una novel·la de Pierre Mac Orlan, és, pel meu gust (aquestes valoracions sempre són personals i subjectives) el millor film de Marcel Carné. Amb uns escenaris portuaris i suburbials, reconstruïts per Trauner, en estudi, i amb una fotografia d'arrel expressionista que juga poèticament amb la llum, per recrear els colors grisos de les boires portuàries a la matinada, Carné i Prévert donen vida a les existències tràgiques i desesperades d'uns personatges realistes, marcats per la seva situació social, personatges humiliats i sense sortida, amb unes existències extretes de les pàgines de successos dels diaris, però elevats, gràcies al tractament poètic al que són sotmesos per Carné, a símbols reveladors de les angoixes d'una època: la França sotmesa a la incertesa dels anys previs a la Segona Guerra Mundial. Els personatges de Carné són persones normals als qui la



vida ha col·locat en situacions límit, sense escapatòria. A *Quai des brumes* Jean Gabin, en una de les seves millors interpretacions, fa el paper d'un desertor de la infanteria colonial que s'enamora d'una noia (Michèle Morgan) en el port de Le Havre, on s'oculta. El soldat morirà sense poder embarcar en el vaixell que el duria a la llibertat, després d'haver mort el tutor de la noia (interpretat per Michel Simon) que ha tractat d'abusar-ne. Els dos protagonistes viuen una tendra i sincera, alhora tràgica, història d'amor submergits dins d'un món consumit pel tedi i la buidor, rodejats de personatges fracassats, hampons i bohemis, prostitutes i alcohòlics, gent que ha renunciat a trobar-li un sentit lògic a la vida. Amb una successió d'imatges bellíssimes, Carné ha sabut crear un autèntic poema d'amor i de desesperació, terriblement pessimista, que reflectia molt bé una època que es precipitava a l'abisme. El moll al qual fa referència el títol no és un simple escenari, sinó més bé una mena de cruïlla simbòlica de l'afortunat on els personatges del film han convergit, però una cruïlla sense escapatòria, perquè les úniques sortides són la solitud i la mort.

A *Le jour se lève* (1939) Marcel Carné durà el seu pessimisme característic a les darreres conseqüències. Un obrer (interpretat una vegada més per Jean Gabin) mentre espera, ocult, l'arribada de la policia que l'ha de detenir, evoca les circumstàncies que l'han obligat a cometre un assassinat. El suïcidi de l'obrer, al final del film, resulta especialment tràgic, perquè després del "flash back" l'espectador ha penetrat en els motius del crim que, paradoxalment, no són la maldat ni l'egoïsme, com semblava al començament del film, sinó, ben al contrari, la bondat del personatge i la seva extrema ingenuïtat.

2

Durant els anys de la guerra i l'ocupació alemanya Marcel Carné va haver de renunciar a l'examen crític de la societat al qual semblava apuntar la seva trajectòria, per refugiar-se a l'evocació fantàstica i lírica del passat. De totes maneres els seus dos films d'aquests anys (*Les visiteurs du soir* de l'any 1943 i *Les enfants du paradis* del 1945) no renuncien a les exigèn-

cies estètiques del seu cine anterior, ni tan sols al pessimisme, encara que aquest quedi, fins a cert punt, suavitzat per l'accentuació dels elements lírics.

L'any 1990 *Les enfants du paradis* fou escollida, en una enquesta realitzada entre 600 professionals del cine francès, com la millor pel·lícula francesa de tots els temps. Qualsevol que l'hagi vista comprendrà tot d'una perquè. Estrenada com ja hem dit l'any 1945, en plena efervescència nacionalista, aquesta pel·lícula va retornar als francesos les senyes d'identitat, després dels anys terribles i humiliants de la guerra. Amb un metratge llarguíssim, *Les enfants du paradis* recrea, en un to èpic, el món del teatre i del baixos fons de París a mitjans del segle passat, elevat



Les enfants du paradis

a la categoria de mite els carrers i les gents d'aquesta ciutat, reconstruïda en estudi pel genial Trauner. Amb una interpretació prodigiosa dels dos protagonistes (Arletty y Jean-Louis Barrault) rodejats per un extraordinari plantell de secundaris (Maria Casares, Pierre Brasseur, Marcel Herrand, Louis Salou, Robert Le Vigan, etc.) *Les enfants du paradis* es desenvolupa com una pel·lícula coral en què el protagonista és, col·lectivament, el parisenc barri del Temple, conegut popularment com a "boulevard du crime", on es concentraven els teatres, els cabarets i les barraques de fira del París d'aquella època (el títol fa referència, precisament al món del teatre, al que Carné fa un evident homenatge, ja que les localitats "du paradis" eren, a l'argot teatral francès, les més barates, les de l'amfiteatre, les que en català diem "de galliner").

Com si la vida hagués volgut, sarcàstica, copiar un dels seus desesperats drames, el rodatge de *Les enfants du paradis* va resultar, per dir-ho d'alguna manera, molt accidentat, primer,

durant els darrers anys de l'ocupació alemanya, per les dificultats derivades de la col·laboració, evident encara que silenciada, de Trauner, que era jueu; després de la liberació, Carné, a més a més, es va veure obligat a rodar de nou bona part del film perquè un dels protagonistes de la pel·lícula, Robert Le Vigan, havia estat "depurat" per les seves simpaties nazis.

L'èxit del film el va permetre obtenir un gran pressupost per rodar el que seria el seu major fracàs econòmic, *Les portes de la nuit* (1946). Després d'aquest film, amb el que es va dissoldre la "societat" Carné, Prévert, Trauner, comença el període més fosc de la trajectòria de Carné, amb una successió de films menors, molts d'ells rodats únicament per raons alimentícies (*La fleur de l'âge*, 1946; *La Marie du port*, 1949; *Thérèse Raquin*, 1953, a on recupera, fins a cert punt, el caire crític del seu cine anterior a partir d'una adaptació de la coneguda novel·la de Zola; *L'air de Paris*, 1954; *Trois chambres a Manhattan*, 1965, etc.).

Als anys 60, el seu cine va rebre les malèfiques crítiques de la revista *Cahiers du Cinema*, tribuna d'expressió dels cadells de la "nouvelle vague", Godard i companyia, que el varen atacar sense adonar-se, o potser sense voler reconèixer, l'enorme deute que el seu propi cine tenia amb les pel·lícules de pre-guerra de Marcel Carné. Posteriorment alguns del realitzadors de la "nouvelle vague" varen modificar la seva animadversió inicial, especialment els que potser hagin estat els millors del grup, Truffaut i Chabrol, els quals acabaren per saludar Marcel Carné com a un dels seus mestres, juntament amb els indiscutibles Jean Renoir i Jacques Feyder.

L'any 1996, un poc abans de morir, el Festival de Cine de Cannes va retre homenatge a un Marcel Carné ja nonagenari i retirat del món del cine, que no havia trobat ningú que financés el seu darrer i inacabat projecte, la pel·lícula *Mouche* que Carné havia començat a rodar l'any 1993, als 88 anys. Amb la seva mort va desaparèixer, no solament un director genial, irreplicable, sinó tota una època de la història del cine. ❖

W.C. Fields
L'aigua? Els peixos hi forniquen.



PUBLICITAT

Claudio Barrera

La publicitat és un d'aquells mons ignots, de déus creatius, d'atraccions i opulència, d'aquells a què tots som capaços d'opinar en qualche moment, i del que en parlam sense empatx, amb judicis absoluts tècnics i estètics. És, també, un dels fonaments capitals de la societat de consum. El filòsof francès Gilles Lipovetsky va més enllà: "en el cor de la publicitat, hi operen els mateixos principis de la moda: l'originalitat, el canvi permanent i l'efímer. I si la moda és màgia de les aparences, no hi ha dubte que la publicitat és sortilegi de la comunicació". Fins ara, la publicitat que es feia era seductora, a base de tics, d'estímul, de jocs i de complicitats amb el consumidor, establint-hi un procés de simpatia vers el producte. En l'àmbit de la producció publicitària, es percep com, en els darrers anys, es produeix una recurrent forma de copsar el llenguatge cinematogràfic en la vessant dels spots. Art renovat? Rupturisme? Aquell afany de captar premisses determinants en la disciplina publicitària. Persuadir una audiència a comprar o consumir un determinat

producte o disuadir-lo de comprar-ne un respecte d'un altre, eren les finalitats fonamentals, però, ara, el spots contenen històries en imatges: cine. Algunes de surrealistes, unes altres de seductores, algunes de proselísticament infumables, però, en comú, totes coincideixen en les tècniques i en un llenguatge evidentment cinematogràfic. S'aprecia molt especialment en la publicitat d'alcohol i tabac, una sortida intel·ligent que apunta a la legislació vigent. Les diferents aventures del libidinós "noi pin up de Martini", les històries de Bacardi, el relat de Schewepes, la impressionant cursa del/de l'atleta de Pirelli, o les darreres i commovedores històries de Movistar -amb el crèdit de denominació d'origen "basada en un fet real"- són alguns exemples de les nombroses i constants mostres de l'actual publicitat audiovisual. Els límits entre publicitat i cine els marca la simple frontera de la durada, que els distingeix entre spot i curtmetratge. Crida l'atenció el fet que moltes persones confonen totes dues coses, així com la barra de certs creatius que, incomplint els dictats essencial de la publicitat, deixen

indignats i amb un pam de nas els qui no entenen el propòsit d'alguns spots. En aquests casos, flac favor per al cine, per una òbvia i sana ignorància de l'audiència. La provocació, però, no passa desapercibuda i, fins i tot, en alguns certàmens publicitaris se'n duen el guardó.

Per contra, el cine passa factura a la recerca de nous horitzons financers, com el *Product placement*, tècnica que consisteix en l'aparició de marques o productes i la seva implicació en el guió d'una pel·lícula o el *merchandising* amb multinacionals, en els quals es cedeix el dret de reproducció d'imatges, fotos o personatges de la pel·lícula. És el cas de *Batman* o els títols de Disney, que produeixen per ells mateixos abundosos beneficis. Així sembla ser que pensen, aposten o actuen certs productors que, una vegada alliçonats, han descobert que el cine -i sobretot les produccions milmilionàries- no reporten beneficis pels ingressos de taquilla; el que deixa doblers és tot el que es pugui mercadejar. Actualitzar-se i aplicar les noves fórmules, o deixar de guanyar. *Business is business.* ❖

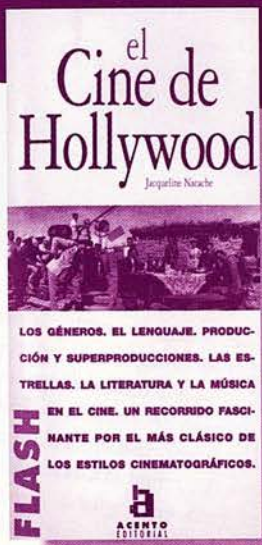
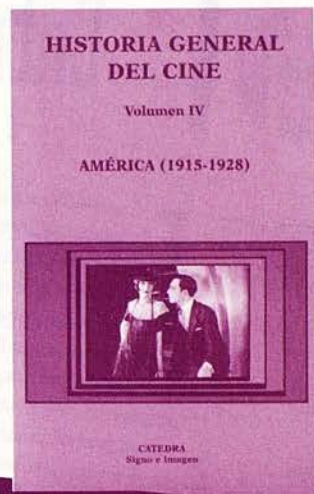


W.C. Fields

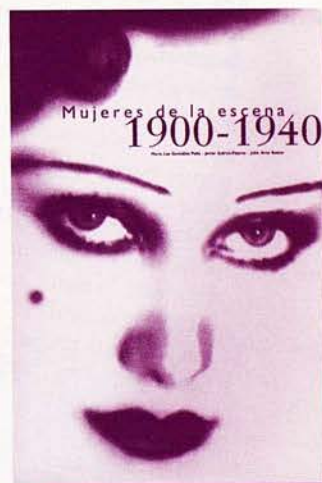
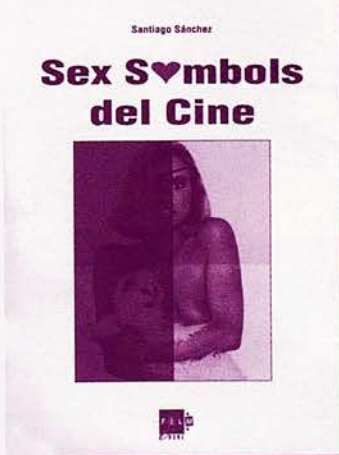
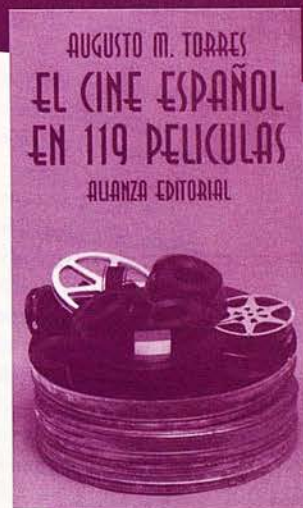
Tots els homes de la meva família duen barba. I també la majoria de les dones.



Setembre 97 Novetats



Cinema



Smbat
Llibres

Pge. Papa Joan XXIII, 5-E
(Geranis Centre)
Tél. 71 33 50 · Fax 72 04 44
07002 Palma de Mallorca

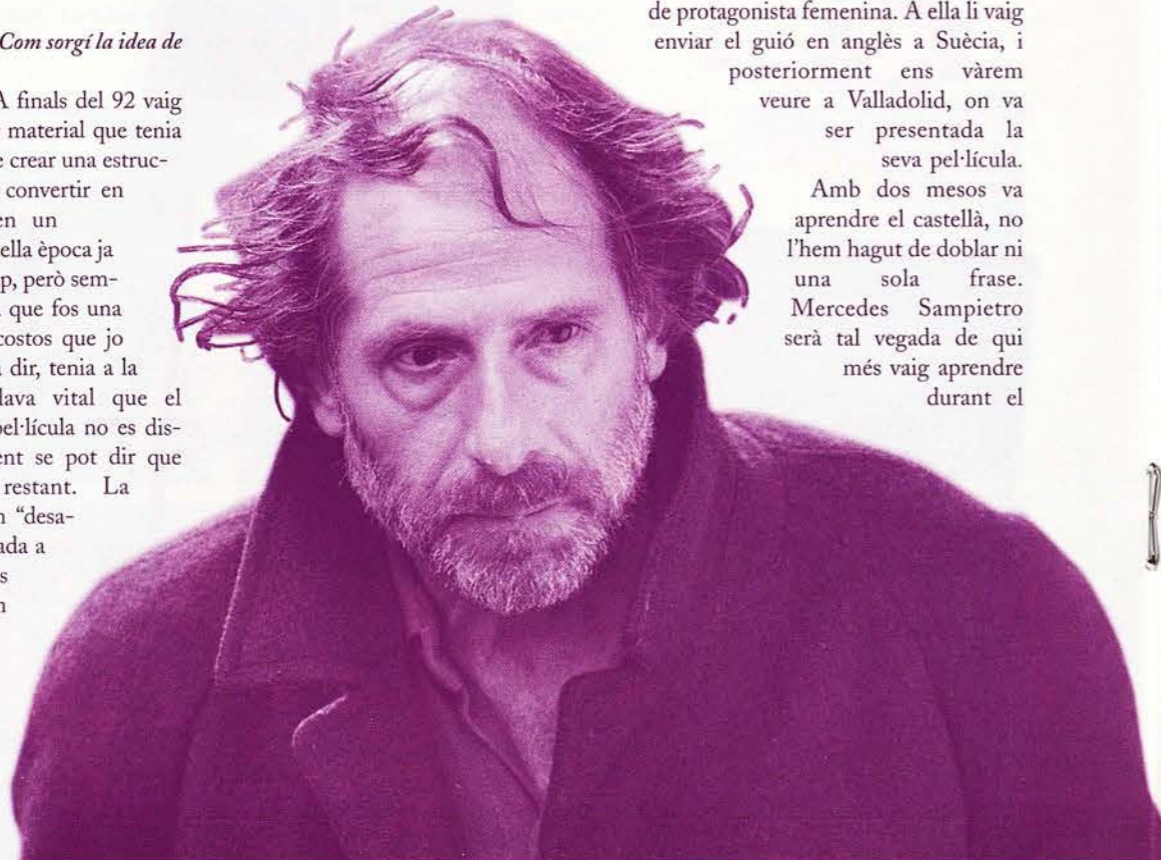
Entrevista amb Lluís Casasayas

Lluís Casasayas comença amb el curtmetratge a principis dels 80. Treballa amb quasi tots els formats, súper 8, 16 mm, 35 mm, i acapara premis als festivals que ell mateix selecciona per presentar-s'hi, considera aquesta etapa d'aprenentatge com a molt llunyan i prefereix vorejar-la en la conversa. La seva arrencada al món del cinema i, dit amb les seves pròpies paraules, "és una necessitat vital i existencial de contar coses que sols a través del cinema se podien contar". Això era als divuit anys.

La seva formació musical -disciplinàl'anima a definir-se com una persona que necessita un absolut domini de la tècnica per poder expressar-se en aquest medi i, al mateix temps, per conèixer "les teves limitacions i possibilitats creatives". No reconeix moltes influències de directors que hagi admirat, encara que li sembli destacable el fet d'haver conegut Tarkovsky, de qui es pot sentir proper.

- Temps Moderns: *Com sorgí la idea de la pel·lícula?*

- Lluís Casasayas: A finals del 92 vaig començar a replegar material que tenia al cap amb la idea de crear una estructura que es pogués convertir en un guió. Pensar en un llargmetratge en aquella època ja m'havia passat pel cap, però sempre amb la premissa que fos una pel·lícula amb uns costos que jo pogués assumir, és a dir, tenia a la ment i em semblava vital que el finançament de la pel·lícula no es disparàs. I concretament se pot dir que d'entrada anem restant. La pel·lícula tracta d'un "desaparegut", està muntada a base de "no res", es pot dir. Tracta d'un ornitòleg que desapareix a la muntanya misteriosament. Aquest és el començament de la pel·lícula. Només sabem que un amic seu ve a cer-



W.C. Fields

Les dones em produeixen tant d'afecte com un elefant: m'agrada mirar-les, però no les voldria a ca meva.

car-lo, i que té una dona al sud de França. Al principi tot té un aire dur i realista, quasi documental, i poc a poc, la cosa es complica i l'espiral fa voltes i acaba sorprenent -en part a mi. La gent amb qui confí i que ha vist la pel·lícula em diu que adquireix una densitat aclaparadora. Has de tenir en compte que acabem contant quatre històries alhora.

- T M: *Com et trobaves dirigint actors professionals per primera vegada?*

- L C: Jo li dec la pel·lícula a Fermí Reixach i m'agradaria dir-ho així. A Fermí li hem fet de tot al rodatge, des de pujar-lo per cordes a fer-lo treballar en condicions molt difícils, i ens ho ha aguantat tot. A més, Fermí és un home que se fica molt endins del personatge i la pel·lícula hem hagut de fragmentar-la molt. Està rodada pla per pla com aquell que diu, i això per ell era probablement difícil; afegixo, a més, que rodarem amb so directe.

També he tengut



la sort de comptar amb Marica Lagencrantz, que per cert competí per l'Oscar l'any passat i a qui ningú no li ha fet el mínim de cas, i la veritat és que està extraordinària en el seu paper de protagonista femenina. A ella li vaig enviar el guió en anglès a Suècia, i posteriorment ens vàrem

veure a Valladolid, on va ser presentada la seva pel·lícula.

Amb dos mesos va aprendre el castellà, no l'hem hagut de doblar ni una sola frase. Mercedes Sampietro serà tal vegada de qui més vaig aprendre durant el

rodatge, és una "superprofessional", i també Simón Andreu, que té un paper més reduït. Estic francament molt satisfet. Simón té un paper breu, però amb molt de diàleg, i el seu personatge és molt important.

- T M: *El rodatge*

- L C: Hem rodat poc més de cinquanta dies amb cinc fases diferents i en totes les estacions de l'any... Vàrem tenir problemes de tot tipus, fins al punt que alguns començaren a creure amb bruixes... El laboratori ens va espanyar dos dies sencers de rodatge, que vàrem haver de repetir, etc... Rodarem amb súper 16 mm, que és un format que jo apreciï molt i amb el qual cada dia hi veig més possibilitats, però a més de tot tipus, no sols per l'agilitat en el rodatge...

El primer pla de la pel·lícula el rodarem el juliol del 94, i el darrer -que el vàrem rodar a Navacerrada i és l'únic que no està rodat a l'illa- el març de 97.

A pesar de tots els problemes del rodatge -que n'hi va haver de tot tipus- a mi m'ha anat molt bé, perquè si en finalitzar la pel·lícula vaig haver de tornar a rodar cinc dies sencers de pel·lícula, crec que el que vàrem filmar després millorà amb molt l'anterior.

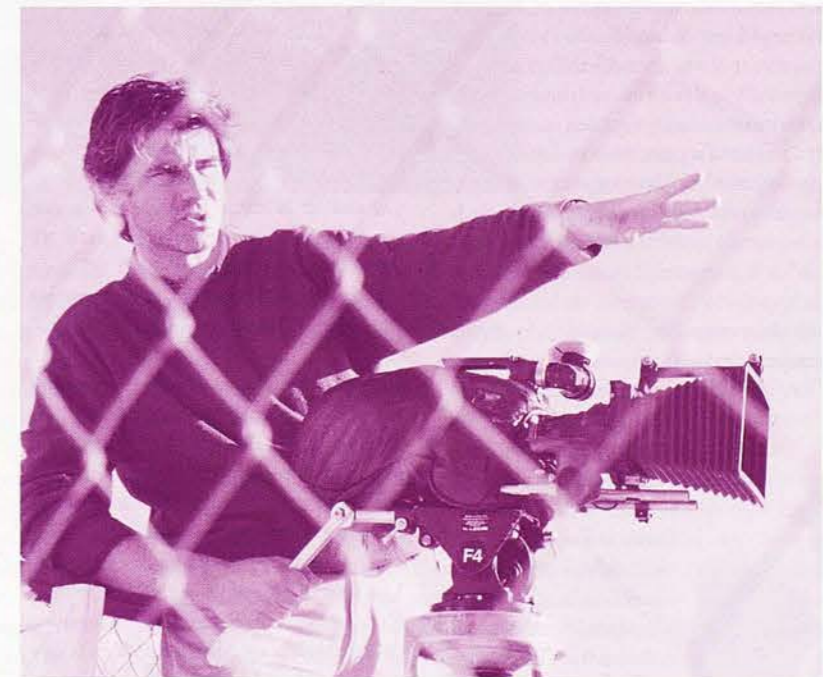
La pel·lícula tracta d'un "desaparegut", està muntada a base de "no res", es pot dir.

- T M: *Estàs satisfet de l'equip tècnic, tenint en compte que la teva especialitat és la fotografia?*

- L C: L'equip tècnic bàsic és el director de fotografia, el responsable de so i la gent que ha fet la banda sonora. De Federico Ribes, que és el responsable de la fotografia, l'únic que diré és que em va entendre perfectament, i per això m'agradaria dur-lo al pròxim rodatge. I del tècnic de so, Antonio Blach, diré que és un gran professional amb qui un se sent molt bé, a més que la càmera tenia sortida de vídeo i podíem veure i escoltar tot el que se rodava. Per mi, poder escoltar tot el que surt pel micro ha estat fonamental. La música crec que serà una gran sorpresa, la banda sonora la volia cuidar molt perquè per a mi era fonamental a la pel·lícula, i els germans Miquel Àngel i Xisco Aguiló, mallorquins, deixaran atònita molta gent.

- T M: *Un home tan entusiasta de la imatge com tu, supòs que haurà posat una cura especial amb els diàlegs i el desenvolupament del guió.*

- L C: El guió, la idea i el desenvolupament són totalment meus, encara que vaig donar el guió perquè m'afinassin diàlegs i altres coses. No volia



W.C. Fields

Durant anys he estat sotmès a un règim d'olives surant en alcohol: l'alcohol per consumir-lo i les olives per utilitzar-les amb més alcohol.

Antoni Figuera

A la memòria de Robert Mitchum, un dels grans.

Que l'essència del cine rau, entre altres diversos factors, en el suport de la mirada és una afirmació que molts pocs aficionats s'atreveran a qüestionar. D'aquí la importància que la figura de l'actor adquireix en una pantalla -figura, per altra banda, mai sobredimensionada i sí controlada per aquell *deus ex machina* que sempre és el director. Especialment si pensam (i aquest és un punt que molts oblidem) que davant de "l'actor de teatre" que interpreta davant del públic "amb tot el cos" -i d'aquí la importància de la "gestualitat"- sobre un escenari-, "l'actor de cine" treballa no unicament però sí fonamentalment amb la mirada. Si a través dels plans "general" i "mitjà" ubicam l'actor/personatge en relació al seu entorn: paisatgístic, urbà, domèstic, etc..., mitjançant la màgia del "primer pla" la càmera indigna implacablement i impudicament la interioritat del personatge, allò que l'ull humà a simple vista no veu: el seu univers psicològic i moral abans que no físic.

Per tot això, podríem dir que, pel que fa a l'actor o actriu de cine, "fins i tot la seva pell alena". I així tota la complexíssima gamma de sentiments que l'ésser humà pot experimentar han de poder ser "atrapats" en tota la seva intensitat i de vegades fins en fraccions de segon per la mirada de l'actor. Això només es troba a l'abast dels millors actors de la pantalla han de ser necessàriament aquells que provenen directament dels escenaris. Els qui opinen d'aquesta manera s'oblidem que els "registres" de la interpretació cinematogràfica són totalment diferents als de la interpretació teatral: a la necessària "extroversió" de la interpretació escènica es contraposa la inevitable "introversió" de la interpretació cinematogràfica. Si la primera resulta sempre un tipus d'interpretació bolcada cap a "fora", la segona és sempre una interpretació "interioritzada". I és aquí precisament on sorgeix, a aquest costat de qualsevol desbordament expressiu i gesticulatori, la que, a parer meu, constitueix l'essència d'aquell "art de la mirada" que per nosaltres és el cine: la sobrietat i el rigor en la gestualitat de l'actor (no s'ha de confondre amb inexpressi-

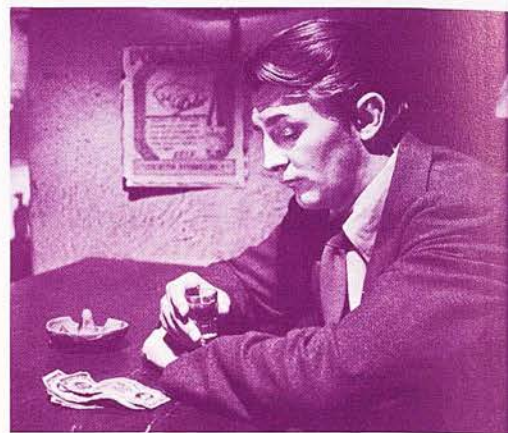
vitat o amb la incapacitat per deixar aparèixer als ulls la infinita gamma d'emocions humanes, com sol ser habitual en el cas de tants i tan mediocres actors).

Ara pas a exemplificar amb uns pocs casos -alguns entre centenars- el que acab de dir recorrent per això a la meua molt particular galeria d'interpretacions que record, modèliques en aquest sentit. ¿En quins rostres que no fossin els d'ells -els d'un James Mason o els d'un George Sanders en tantes i tantes fulgurants aparicions en pantalla-podria fer-se comprensible al sorprès espectador sense cap tipus de retòrica ni d'insoluble moralina, tot el que implica una mirada implacablement cínica i lúcida sobre l'home i la societat? ¿En quins gestos, que no fossin els que en aparença Dana Andrews revesteix d'una subtil capa de "neutralitat" o "opacitat" en els films d'Otto Preminger i de Fritz Lang, podríem descobrir millor el que significa la inesquivable ambigüitat moral de la conducta humana? ¿O quin millor antídoto davant la vulgar hipocresia de les lleis que governen aquest món que la "sornegueria" esgrimida sempre per un Richard Widmark, com a arma de defensa contra les inclemències de l'entron o com a baluard darrer de la soterrada crueltat intel·ligent dels personatges que interpretava? ¿I com no acollir-se a la mirada límpida, transparent, sense trampa ni cartó, d'un Henry Fonda capaç tota sola de fer sentir al commogut espectador, sense la dilació de les paraules, el vertader valor de sentiments tan enfrontats com poden ser la desolada indefensió de l'innocent a *Falso culpable* de Hitchcock, o tota la ràbia impotent i continguda davant les injustícies socials a *Sólo se vive una vez* de Fritz Lang i *Las uvas de la ira* de John Ford; o la que amaga aquella prodigiosa combinació de repsada altivesa conjugada amb un bon dosi de desimbolta tímidesa a l'entrançable *My darling Clementine* del mateix Ford?

En produir-se aquesta admirable combustió entre actor i personatge -la química de l'acció, com en la vida real- a l'espectador li resulta ja impossible dissociar-lo dels trets físics, intel·lectuals i morals de qui l'interpreta. ¿Ens podem imaginar el príncep Salinas sota cap altra identitat que no sigui la de Burt Lancaster a *El gato pardo*? ¿O la de Ben Ramson sota cap altres trets que no fossin els de Lee Marvin a *La leyenda de la ciudad sin nombre*? ¿O la de Guillem de Baskerville sota

cap altra aparença física que li doni majors cartes de noblesa que les de Sean Connery a *El nombre de la rosa*?...

Idò bé, a aquesta admirable categoria d'actors pertanyia el fa poc desaparegut Robert Mitchum. (També, per descomptat, el no menys excepcional James Stewart). La seva *proverbial calma i laconisme*, aquella mirada entre desencantada i irònica, com de tornada de tot perquè ja ho ha vist tot i sap que no ens hem de fer il·lusions, aquella intel·ligentíssima desconfiança davant tots els futurs que



vagin més enllà de les pròximes vint-i-quatre hores (com els passava a molts de personatges interpretats per Humphrey Bogart); aquell lentíssim caminar de paquiderm en estat de pròxima hibernació que arrossegàs al darrere la inevitable maledicció del qui ha estat apostant sempre a cavalls massa lents, constitueix per nosaltres un dels òptims regals que, com a cinèfags recalitrants, ens ha oferit el cine al llarg de la seva història. I no deixa de ser curiós que a la nostra retina perdura, abans que les seves famoses interpretacions a films com *La noche del cazador* i *El cabo del terror*, unes altres menys "espectaculars" però que ens ofereixen la vertadera mesura de l'actor i de l'home: les de *Retorno al pasado*, *Hombres errantes*, *Más allá de Río Grande*, *Una aventurera en Macao*, *Yakuza*, *El Dorado* i *Adiós, muñeca*. Aquesta antològica sèrie de personatges absolutament inoblidables que l'actor es va encarregar de caracteritzar al llarg del temps, sumant-hi poderoses rües i un savi envelliment, ens varen confirmar que en aquest "riu sense retorn" que és la vida només ens cal anar, com volia Albert Camus, reconciliant-nos progressivament amb la imatge d'aquell rostre que el mirall -o aquell altre mirall: el cine- ens torna. ❖



¿Quina part de l'habitació és la meua?
Greta Garbo entra a la suite que li han preparat a un luxós hotel de París.
(E. Lubitch, *Ninotchka*, 1939)

Eduardo Jordà

Retorn. Bonanova no va tornar a Mallorca perquè no volia reconèixer que havia fracassat. La por al menyspreu dels seus conciutadans va poder més que no la seva nostàlgia, si mai la va sentir. El 1962, Bonanova va tornar a Espanya i va rodar un petit paper a una pel·lícula de baixíssim pressupost *La muerte silba un blues*, de Jesús Franco. Ni tan sols aleshores va voler tornar a Mallorca. I això que no tots els mallor-

Swanson, Gloria. Va actuar a la primera pel·lícula (muda) de Fortunio a Hollywood: *Love of Sunya* (1927). Com tothom sap, Gloria Swanson va ser l'actriu en decadència de *Sunset Boulevard*.

Thorpe, Richard. Un artesà de Hollywood, potser menor si se'l compara amb els grans, però sens dubte gran si se'l compara amb la majoria de

subscrit pel poeta Jacobo Sureda i per Juan Alomar. Amb el nom artístic de Fortunio Bonanova, Josep Lluís Moll va firmar el manifest, probablement sense entendre gairebé res del que deia. *Nuestro credo audaz y consciente es no tener credo*, deia el programa estètic de Borges i els seus amics.

Vi de missa. A *El fugitivo* (1947), de John Ford, Bonanova interpretava un tèrbol personatge que temptava el capellà alcohòlic (Henry Fonda) amb una botella de vi de missa que en realitat era whisky. La pel·lícula era una adaptació força lliure de *El poder i la glòria*, la novel·la de Graham Greene ambientada al Mèxic de la revolta cristera. A Greene, per cert, no li va agradar gens la pel·lícula, cosa curiosa si es té en compte que no l'hauria vista. A la seva autobiografia, *Vies de fugida*, en diu: John Ford va rodar *El fugitivo*, pel·lícula beatana que no vaig decidir a veure mai. Ford va atribuir tota l'entesa al sacerdot i tota la corrupció al tinent (que fins i tot es va convertir en el pare del fill del sacerdot).

Welles, Orson. Segons li va contar a Peter Bogdanovich, Welles va enviar a cercar Bonanova just acabat el guió de *Ciudadano Kane*. L'havia vist actuar a Broadway amb l'actriu Katharine Cornell. Welles el va definir com un gran protagonista romàntic. Si coneixem Welles, s'ha de suposar que per actor romàntic entenia el mateix que si, per exemple, l'hagués definit com a actor ultraista.

Xanadú. L'immens palau de Charles Foster Kane, al qual el senyor Matisti mai no va ser convidat.

Zorro. Bonanova va fer un petit paper a *The mark of Zorro* (1940). La seva breu actuació és, sens dubte, més memorable que no la d'Antonio Banderas, aquell imitador de Bonanova que va gaudir de fama fugaça a les darreres dècades del segle XX. ❖



quins el consideraven tan fracassat com ell se'n considerava. El meu padrí, que no va tractar Bonanova, l'evocava amb una certa admiració; tot i que és vera que parlava de Bonanova de la mateixa manera que parlava d'un conegut seu, una mica frit, que havia inventat un motor d'automòbil que funcionava amb un combustible extret de l'albó, aquesta planta tan comú a Mallorca. Aquell combustible permetia recórrer amb un cotxe, en circumstàncies favorables, trajectes de deu metres, quinze amb molta sort.

directors actuals. Director de *Fiesta* (1947), la pel·lícula de HGM en què Bonanova té un dels papers més distingits de tota la seva carrera a Hollywood.

Ultraisme. Moviment poètic d'avatguarda, sorgit a finals de la primera dècada d'aquest segle, de principis estètics difícils de precisar. Un "Manifiesto del Ultra" es va publicar a la revista "Balears" el febrer de 1921. Va ser redactat per Borges i

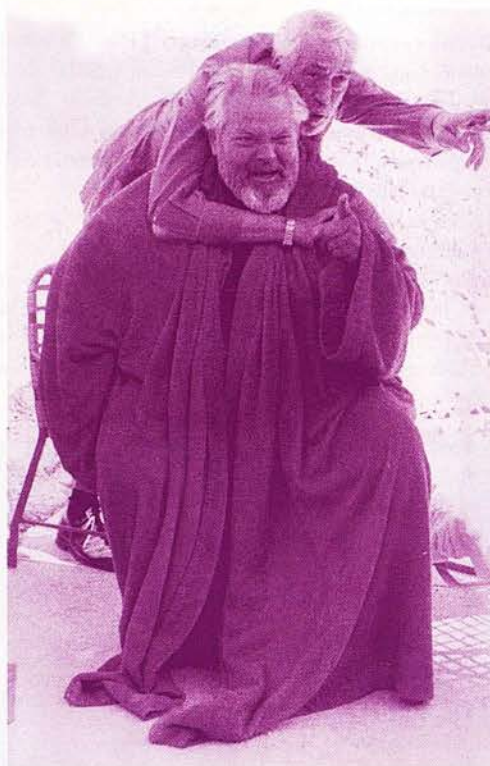
(Col. Ehrhardt: Sempre hi ha alguna cosa que no va bé en un home que no beu, que no fuma, que no menja carn. Professor Siletsky: Se refereix al nostre Führer? L'oficial de la Gestapo Sig Ruman es refereix a seu ajudant Henry Victor, però és interromput quan Jack Benny, disfressat d'espia polonès l'acusa de fer declaracions anti-Hitler. (E. Lubitch. *To be or not to be*, 1941))

Ernest Niera

Diuem que per a la gent avorrida el dissabte vespre és per fer l'amor i el dilluns per anar al cinema. Després d'un dissabte apassionant amb la fotografia de l'al·lota del mes de Playboy, dilluns vaig anar al cinema. Sense voler vaig ficar-me en una pel·lícula que ja havia vist: *Solo los tontos se enamoran*. El títol era suggestiu a bastament com per veure-la per segona vegada. La vaig aguantar sencera. De totes maneres la meua memòria és com la dels peixos, passat set segons ja no me'n record del que he vist.

Un pic fora vaig tornar a llegir el rètol de la pel·lícula. -Ostris quina veritat tan profunda, li vaig dir al taquiller mentre li comprava per tercera vegada l'entrada. Em vaig seure en els darrers seients. Aquesta vegada però, la musiqueta i la rialla de hiena de la protagonista em sonaven.

A mitja pel·lícula vaig recordar-me'n de l'estúpid final que m'esperava, sortadament tenia memòria. Sense fer renou i acotat de quatre grapes, per no



Vaig col·locar la càmera en posició. La primera escena seria aquella estranya parella del fons. A mesura que m'anava atracant per fer un primer pla, veia com amb ràpids moviments es canviaven de robes. En pocs segons l'al·lota passà d'anar vestit amb bermudes i camiseteta blanca a dur una elegant gavardina i un suntuós capell. L'al·lota, per la seva part, quedà vestida amb un hermos vestit blanc i un pentinat dels anys quaranta. Aquell fet em deixà perplex. Quan els vaig tenir ben enfocats i a punt per enregistrar, els seus rostres també canviaren. Tenia al meu davant Humprey Bogart i Ingrid Bergam! Vaig aixecar el cap tot meravellat i vaig mirar la resta dels espectadors. Era increïble estava envoltat dels millors artistes i directors

del cinema clàssic: *Orson Welles, Billy Wilder, Kirk Douglas, John Ford, Gloria Grahame, Elizabeth Scott, Robert Mitchum, Burt Lancaster, James Cagney, Edward G. Robinson, Barbara Stanwyck, John Huston, Jacques Tourneur, Fritz Lang, Nicholas Ray, Jane Greer, Rita Hayworth*. Tot regirat em vaig deixar caure dins els braços de la bella artista que seia al meu davall. Al principi es queixà del cop, però en veurem, canvià aquella mirada amenaçadora per un agradable somriure. - Et pareixes a l'ivent- digué. Amb tanta bellesa al davant no em vaig poder aguantar i vaig dir: -"Besa'm Marilyn"- Un insult interrompé la nostra besada. Per la porta aparegué *Tarantino* acompanyat de dos enormes guardaespalles: *Stallone* i *Schwarzenegger*. Tot dos carregats amb potents metralladores. Els clàssics del Hollywood s'aixecaren dels seus seients per rebutjar el possible atac. Res pogueren fer contra aquella ràfega de bales que en pocs segons inundà la sala.

butaca de l'acomodador. Li vaig explicar que ja l'havia vista i que no pensava tornar a aguantar una presa de pèl n gran. Vaig endevinar en la seva pressió un consentiment absolut. Ixí que vaig gosar demanar que em tornassin els doblers. S'aixecà d'un bot i amb una rialla de galta a galta em digué: -"Esperi aquí, ho consultaré."

Cansat d'esperar em vaig seure en aquella estranya cadira giratòria situada just al final de la sala. Era molt còmoda, respatller inclinable, taboret per als peus, posatassons, coixí inflable i fins i tot elevador per veure tota la sala des de diferents perspectives.

Amb molta curiositat, però sense voler, vaig pitjar el que creia el botonet de l'elevador. Tot seguit em vaig veure enlairat dins aquella enorme sala. Al meu costat, sense saber com, aparegueren una càmera de 8 mm i un *joestic* per moure la cadira. Després de jugar-hi una estona vaig decidir anar per feina. Faria una pel·lícula!

No hi va haver vivents. Però minuts més tard aparegué l'acomodador amb els meus doblers. ❖



(Senyora, això és un restaurant, no un prat. /El cambrer Armand Kaliz arrufa el nas a l'emissària comunista Grata Garbo quan li demana remolatxa i pastanagues crues. (E. Lubitch, *Ninotchka*, 1939))

Margalida Martorell

Jo estimo Dave Grusin. Sé que pot semblar una declaració una mica estranya tenint en compte la gran quantitat de noms il·lustres que hi ha a les pàgines de les bandes sonores del cine, però no ho puc evitar. Perquè Grusin ha contribuït a crear una sèrie d'elements i circumstàncies que van més enllà de la seva música. Destil·la essències en cada composició, com si es tractàs d'un inexhaurible jardí de les Hespèrides. Les seves mans acaricien el piano com si haguessin nascut aferrades a les teclades. Cada composició realça, més si és possible, el seu gran esperit creatiu. La seva llarga carrera, guardonada amb tota casta de premis (Va guanyar un Oscar l'any 1988 amb el film *Un lugar llamado Milagro*. Un just reconeixement a una gran tasca de cuidar i desenvolupar la música en tots els aspectes possibles).

Neix dia 26 de juny de 1934, a una petita granja de Colorado. Son pare, Henri, era un emigrat de Riga, lloc que va abandonar el 1913. Sempre duia el seu violí, amb el qual els seus fills prest varen començar a tenir la pruija de la música dins les venes. A la universitat de Colorado, Dave millora les seves nocions de piano i s'instal·la a Nova York, cap a l'any 1959, on segueix els seus estudis. Després d'actuar com a director musical a diversos programes de televisió, l'any 1964 ho abandona i comença a cercar un món nou que s'obria davant d'ell en forma de bandes sonores. Un camp on pot estendre tot el seu talent musical amb composicions de jazz divertit i inquiet. Va començar component diverses peces per a *El graduado*, per seguir posant la seva saviesa en films com *Ausencia de malicia*, *Rojos*,

Tootsie, *La chica del tambor*, *Un lugar llamado Milagro* (amb una preciosa suite), *Los fabulosos Baker Boys* (on deixà sortir tota la seva vena jazzística i, fins i tot, aconseguí que Michelle Pfeiffer s'atreveixi amb una meravellosa versió de *My funny Valentine*), fins arribar a films actuals com *La tapadera*, i la darrera *Mulholland Falls* de Leo Tamahori, on torna a donar bona nota de la seva essència i exquisitesa. La unió del seu segell de discos GRP, com la MCA, i el seu pseudo-retir al seu ranxo, d'on a penes surt per compondre i fer concerts de jazz amb els seus amics, em fa plantejar dubtes sobre el futur d'aquest home que segueix posant-me la pell de gallina amb el seu piano, la creativitat del qual no ha minvat gens. ❖

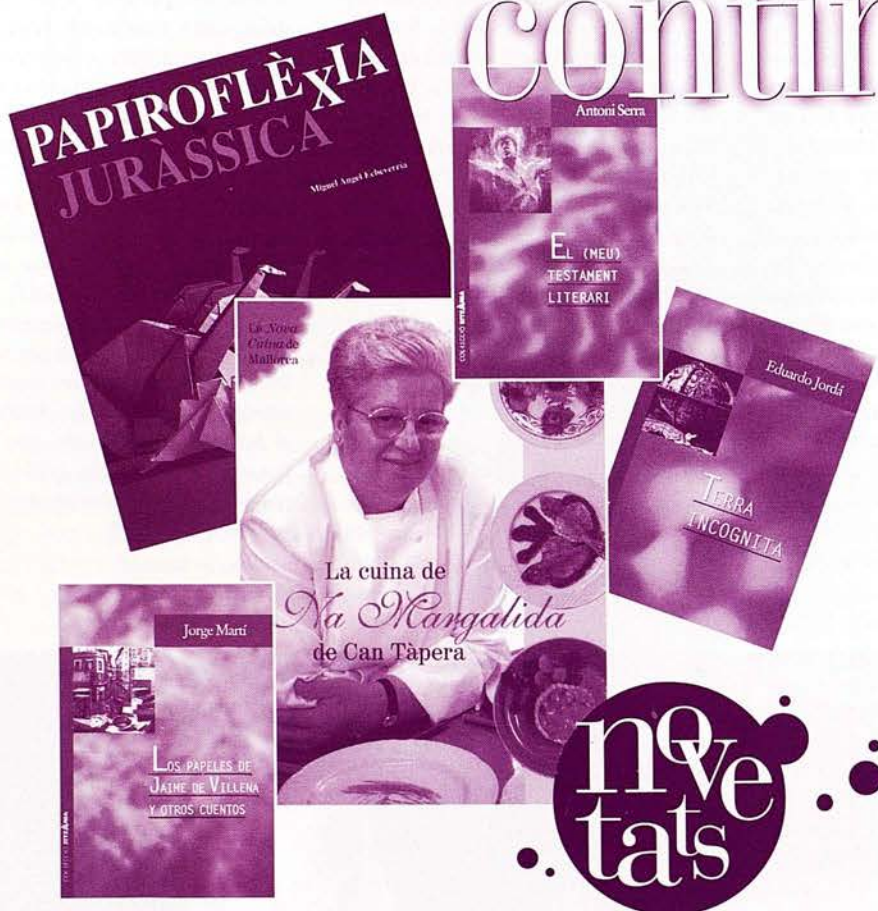


Mulholland Falls

Estimo moltíssim el meu marit però es torna tan poc raonable, s'altera tant per les més mínimes coses. Com aquella petita cosa a la segona fila.

(A Carole Lombard li agrada coquetejar amb un atractiu jove al seu camerino mentre el seu marit, Jack Benny, és en escena representant el sol·liloqui de *Hamlet*. E. Lubitch, *To be or not to be*, 1941)

Estrenes en sessió continua



Cada dia a les millors llibreries.

di7
GRUP D'EDICIÓ

Antoni Torrandell, 17
07350 Binissalem
Tel. 87 03 48 . Fax 87 05 91
E-mail: di7@ibacom.es

PAPIROFLÈXIA JURÀSSICA

Miguel Ángel Echeverría
Format 220x250mm.
128 pàgines
Preu 2.500 ptes.

LA CUINA DE NA MARGALIDA DE CAN TÀPERA

Margalida Alemany
Format 205x280mm.
220 pàgines
Preu 4.450 ptes.

EL (MEU) TESTAMENT LITERARI

Antoni Serra
Format 125x185mm.
176 pàgines
Preu 1.450 ptes.

TERRA INCOGNITA

Eduardo Jordá
Format 125x185mm.
144 pàgines
Preu 1.450 ptes.

LOS PAPELES DE JAIME DE VILLENA Y OTROS CUENTOS

Jorge Martí
Format 125x185mm.
94 pàgines
Preu 1.450 ptes.

Josep J. Rosselló

(Amb Francesc Amengual a la memòria)

Per a mi sempre serà l'home que va matar Lee Marvin. Liberty Valance, vull dir. I sí, ja sé que, certament, qui pròpiament el va matar va ser John Wayne. Qui, sinó! Però jo, enamorat que sóc del *western*, m'estimo més els herois de l'estil de James Stewart —o de Gary Cooper o, fins i tot, de Randolph Scott—, que no pas aquella contundència del *Duke*, que només el salvava l'habilitat del John Ford. Déu n'hi do, quina parella de dos!

Ha estat una mala manera de començar l'estiu que ja acabem. Poc abans de les dues del matí del 3 de juliol, mentre estic prenent unes notes sobre la mort, ahir, de Robert Mitchum, la televisió m'assabenta que també Jimmy Stewart és a l'altre món. Si és que n'hi ha d'altre, de món. És molt fort, en tan poc temps, pels qui estam convençuts que el cinema és, per damunt de tot, nord-americà i, encara, el que es va fer abans de, diguem-ne —avui em sento generós— mitjan dècada dels seixanta.

Tinc una certa convicció que el primer cop que vaig veure Stewart va ser a *Winchester 73* —el seu primer *western*—, bastants anys després que Anthony Mann la dirigís l'any 1950 —repetirien tàndem un parell de vegades més, però, sobretot, a *The Man from Laramie* (1955). Tanmateix, ja em coneixia prou bé la història del que em sembla el seu film més emblemàtic, el que millor retrata el paper que Stewart ha jugat en el cinema nord-americà —i, en conseqüència, mundial—: *It's a Wonderful Life* (*¡Qué bello es vivir!*, 1946), on dona vida al paradigma del somni americà que Frank Capra ens va anar creant guió a guió. Després d'haver llegit el guió, en una versió en còmic que publicava la revista «Junior Films», he vist la pel·lícula un caramull de vegades —aquest estiu encara, després del traspàs— i, tanmateix, cada cop que segueix les desventures oníriques —o celestials— de George Bailey

em reitero que és una de les obres mestres del cinema de tots els temps. James Stewart és, sens dubte, un dels noms definitius del *western*, com ho és de la comèdia —recordau *The Philadelphia Story*, un solitari Oscar quan només tenia 32 anys. Però, tanmateix, és un dels rostres que tenim cisellats a la memòria de la filmografia d'Alfred Hitchcock: *Rear Window* (*La ventana indiscreta*), *The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*) o *Vertigo* no serien el mateix sense Stewart. Així i tot, em quedo amb la potser menys coneguda

—pero cinematogràficament impecable— *Rope* (*La soga*), per més que en aquest cas el domini de la càmera del director s'imposa aclaparadorament a qualsevol interpretació.

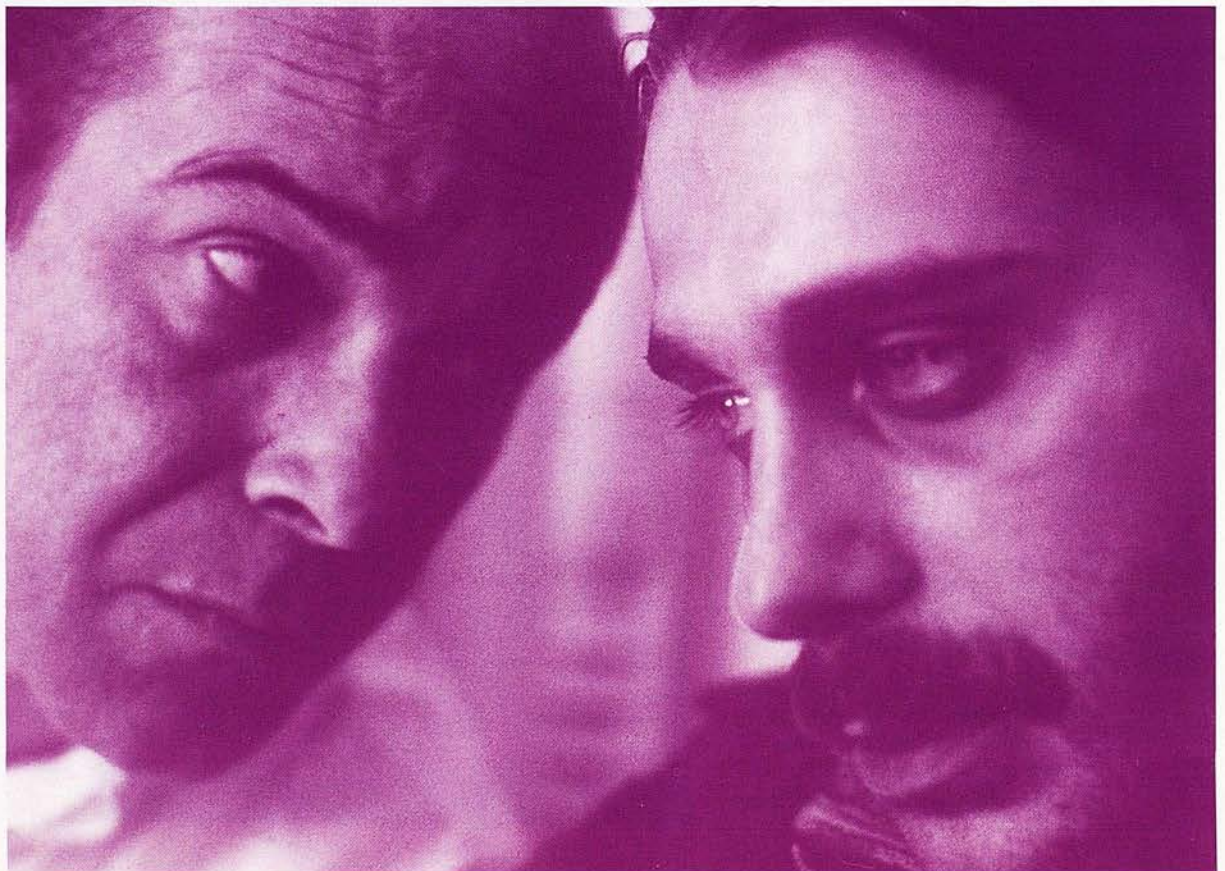
Ni amb un gran esforç d'imaginació puc fer-me una idea, resseguint el fil de *It's a Wonderful Life*, de com hauria estat el món del cinema que més m'estimo si James Maitland Stewart no hagués nascut. Potser és que no tinc cap àngel de segona categoria, cap Clarence, a l'abast. ❖





Imprescindible	🏆
Molt bona	4
Bona	3
Regular	2
Poc interessant	1

	J.J. CORTÉS	ELENA ORTEGA	CLAUDIO KLYNHOUT	M. MARTORELL	X. MATESANZ	J.A. MENDIOLA	TONI ROCA	PAU ROSSELLÓ	PEDRO BONET	IÑAKI REVESADO	PEP TRUYOLS	SADAM HOUMAN
La buena estrella	4		4		4		4	4	🏆	🏆	2	
Tocando el viento	🏆		4		🏆		2		4	4	4	
La dama y el vagabundo	🏆		3		4		4		2	3	3	
Airbag	1		4		3		3		2	3	3	
Chevrolet	4		3				2		3		3	
Mr. Bean	4				3		1		3	2	0	
El secreto de los Abbot	3				4				2		3	
El mundo perdido	4		3		2		1		2			
Hombres de negro-MIB	3				2		1		2		4	
Doberman	4				1		1		2		2	
Thinner	4		1		1				2		3	
Romy & Michele	1				2		2		2	2	4	
Un héroe muy discreto					4				2	2		
Jovenes aventureros	4								1			
Breakdown	3				3				3			
Anaconda	3				3		1		1		2	
Mentiroso compulsivo	3				2		1		2		2	
El hijo del presidente	3						1		1		2	
Speed 2	3		1		0				1		2	
Bernie					3				2	1		
Impacto inminente	2						2		1			



La buena estrella



Programació cinema al Centre de Cultura "Sa Nostra"

CICLE DRACULA

100 anys de Dràcula
de Bram Stoker

10 de setembre
El Conde Drácula,
Jesús Franco, 1970

17 de setembre
Nosferatu,
F.W. Murnau, 1922

24 de setembre
Dracula,
Tod Browning, 1931

Dracula,
George Melford, 1931

1 d'octubre
Dracula,
John Badham, 1979

Sessions a les 20 hores

SETMANA INTERCULTURAL: ALEMANYA - ILLES BALEARS

15 de setembre, a les 18:00
Faust,
F.W. Murnau, 1926

16 de setembre, a les 17:30
M. el vampir de Düsseldorf,
F.Lang, 1931

17 de setembre, a les 18:00
Fals moviment,
Wim Wenders, 1974

18 de setembre, a les 18:00
Una al·lota sense història,
A. Kluge

19 de setembre, a les 18:00
Lili Marlen,
R.W. Fassbinder, 1981

100 anys de
Dràcula
de Bram Stoker

10 SETEMBRE
EL CONDE DRACULA
Jesús Franco (1970)

17 SETEMBRE
NOSFERATU
F.W. Murnau (1922)

24 SETEMBRE
DRACULA
Tod Browning (1931)

DRACULA
George Melford (1931)

1 OCTUBRE
DRACULA
John Badham (1979)

SETEMBRE - OCTUBRE 1997

CENTRE DE CULTURA "SA NOSTRA"
A LES 20,00 HORES. Carrer Concepció, 12. Palma

"SA NOSTRA"
102
Anys Cinema

Tenim alguna cosa en comú

“ Al llarg de 30 anys ha confiat la seva nòmina a “SA NOSTRA” i ara que és pensionista, ningú no li dona tant d'interès.”

“ Des de la seva primera feina ha domiciliat la nòmina a “SA NOSTRA”. Té tots els avantatges i li garanteix una total seguretat.”



NÒMINA VIVA i SA NOSTRA D'OR

Joves i grans. Tots tenen alguna cosa en comú: confien els seus diners a “SA NOSTRA”. Perquè amb Nòmina Viva i Sa Nostra d'Or, les seves nòmines i pensions tenen els avantatges, la confiança i la seguretat que només “SA NOSTRA” pot donar.

Informi's a qualsevol oficina o a **fon** “SA NOSTRA” 901 18 00 18

**“SA
NOS
TRA”**

CAIXA DE BALEARS