

Núm. 43

Maig

1998

TEMPS MODERNS

TEMA

Loquilandia

dins el cicle de comèdia
nord-americana

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Temps de recerca

No hi ha vacances a l'amor,
això no existeix.
L'amor ha de viure's completament
amb el seu avorriment i tot,
no hi ha vacances possibles

Marguerite Duras

Una pel·lícula: *Hamam*. Mediterrània vista, olorada, viscuda de principi a fi. Proust recuperat. El nostre vertader jo és dins nosaltres mateixos, i el seu simbolisme és un esforç per capturar el passat perdut o el passat extraviat, perquè res no es perd mai. Transmissió genètica del passat. Cultura, cultura i cultura que impregna el personatge. El que havia estat una ciutat esvaïda esdevé color i arrels, vida i mort a la casa dels banys.

Parlant de bon cinema, també cal resaltar l'estrena de dues produccions gairebé fetes al marge dels circuits més comercials: *Hombres armados* i *Sunday*.

Un cicle: Temps Moderns. *Hamlet* tanca el cicle de produccions elegides a Temps Moderns com les més destacades del 97. Abans s'han projectat, al llarg del mes d'abril, *La mirada de Ulisses*, *Todos dicen I love you*, *Lone Star* i *Profundo carmesí*. Una experiència que ben segur es repetirà el pròxim any perquè ha permès refrescar la memòria recent dels nostres lleials seguidors.

Un vídeo: *Llorenç Villalonga, miralls de la ficció*. Proust de bell nou. El Villalonga escriptor, metge, persona. Els seus viatges d'anada i tornada als territoris de la llengua i de la política o la capacitat d'adaptació al medi. Tot perfectament reflectit en aquesta producció dels Serveis Audiovisuals d'aquesta casa i realitzada per Jaume Vidal.

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Maig 1998. Núm. 43

Edita

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

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
Massuti, 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, Valentí Valenciano, Enri-
que Lázaro, Jorge Martí, Josep
Franco, Miquel López Crespi,
Antoni Bernat, Reynaldo Gon-
zález, 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,
Fernando Monge, Miquel Cruz,
Miquel Sbert, Rafael Gallego.

Dibuixos

Margalida Bennàssar.

Fotos

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

Gráficas Planisi, S.A.

Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

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

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

Josep Franco

El cinema ha estat historitzat, teoritzat i criticat. També ha estat comentat. En cada film concret hi són inscrites les marques de producció, distribució i exhibició. Un film no és alguna cosa que aparegui descontextualitzada del seu entorn, industrial, ideològic i de mercat. La seva materialitat, l'objecte acabat, s'hi troba al bell mig de tot un seguit de trames que li són pròpies i gens externes. Malgrat això, aquí no ens ocuparem d'aquests marges del discurs fílmic, encara que sempre hi seran presents en el comentari, i que explicaran per què i com s'han fet determinats films, com són rebuts i fins i tot consumits, el lloc anomenat espectacular, l'imaginari col·lectiu que se'l mira, sinó que temporitzarem de fer una lectura, un comentari, que tenint en compte totes aquestes problemàtiques polítiques, ideològiques, estètiques o lingüístiques, ens alligona una mica més al voltant de l'estructura i el funcionament dels films, amb pressupòsits correctes, ni delirants ni aberrants, que posi al mateix nivell un comentari assenyat, per anar carregat de l'aura de la competència de l'expert, que solament és més vertader per convenció, i el de la persona, espectador múltiple, que s'hi apropa; i finalment, que ens mostri com la lògica històrica, construïda, del llenguatge cinematogràfic no té com a finalitat cap veritat oculta, sinó la persuasió. Com el fet d'anar al cinema, com dèiem, no se situa del lloc de la veritat sinó del saber. Un film serà un aparell textual susceptible de ser deconstruït mitjançant l'anàlisi, ja sigui un film de base narrativa o no, genèric o tipològic dins del gènere, amb components visuals i sonors, que produeix sobre l'espectador, gràcies a l'espectador sobretot, que n'és una peça fonamental del procés de significar, uns efectes particulars.

Descriure el seu funcionament estructural i el significat que li serveix de base per poder-se convertir en objecte, l'espai textual, d'una banda, i proposar una direcció determinada de sentit, de text, concret en una situació concreta, serà la tasca del comentari. No es tracta de repetir allò que ja diu el film ni de des-

cobrir una veritat oculta, ni tan sols d'evitar les contradictòries visions que d'un film tingui un mateix espectador al llarg de la seva vida, o espectadors diferents, sinó de descriure i d'avaluar un objecte obert a diverses consideracions de sentit. A l'objecte així construït, amb les seves pròpies lleis internes, l'espectador pot afegir-hi un nou sistema relacional secundàriament explicitat pel sistema primer d'ordenació. Es tracta de fer parlar un text al qual nosaltres interpel·lam, establir un diàleg, dialògic no reduccionista, que produeixi un sentit com a resultat i no com un a priori. El sentit no està en el text, l'hem de produir nosaltres. El comentari implica l'anàlisi i la interpretació dels significats, la construcció de quelcom que abans no existia, però també, inclou la mirada

prendre són coses culturals que cal aprendre amb múltiples visions de l'objecte, revisitant-lo. Altrament ens hauríem de refiar massa de la nostra memòria visual i auditiva. Aquesta revisitació ens permet d'extreure'n característiques comunes a molts films, com ara l'esborrat de la marca retòrica de qual-sevol constructe en el MRI. No es tracta solament de comprendre'l, a l'objecte, sinó de comprendre de quina manera i des de quins pressupòsits el comprenem, occidentals i blancs com som, aquí, per exemple. A l'anàlisi li segueix la interpretació, això és, la capacitat de *descriure* l'organització global dels elements en forma d'estructura i extreure'n el seu significat. Tot això, encara,



de l'espectador, individual i intransferible, sempre que, repetim, no es tracti d'una mirada delirant o aberrant. Encara que aquesta seria una altra forma de mirar. El comentari, finalment, no exclou la mirada socio-històrica, descomposar els elements de llur representació, sinó que vol saber com, des de quins punts de vista i amb quina finalitat han estat vistos els films i construïts.

Analitzar i interpretar són, doncs, passos previs al del comentari. El primer pas és saber com està fet i com funciona allò que es comenta, a través del *reconeixement* i de la *comprensió*. Reconèixer els elements que intervenen, distingint-los i situant-los. Comprendre, això és, relacionar-los entre si com a resultants d'un engranatge més gran (enquadre, pla, seqüència, episodi i film, per exemple). Reconèixer i com-

des del punt de vista de l'espai textual. Aquí, però, fugirem de visions de cinèfil, ja siguin fetitxistes o artístiques, perquè la primera el redueix a una relació amorosa i la segona a una sacralització que considera "obra d'art" tot allò que sigui clàssic, per exemple. Totes dues, amb el seu desig de coneixement implícit, estan impossibilitades del goig, que sempre ha de ser intuïtiu i autojustificat. Això és, l'obsessió per l'objecte impedeix compartir-lo. La descripció que en fa el cinèfil, molt sovint, forma part de l'aura de l'objecte més que no pas de l'objecte en si. Descriure ha de ser l'operació doble de *descomposar* i *recomposar*. Si hom ja considera el film un objecte amb una estructura definida inalterable per l'aura, difícilment podrà gosar amb ell. Així doncs, **ANALITZAR** (**RECONÈIXER I COMPREDRE**, a través de la revisitació) i **INTERPRETAR** (**DESCRIURE**, descomposant i recomposant) són les tasques prèvies del **COMENTARI**. ❖



Les pel·lícules del meu «Caudillo» (2)

Gregorio Bracamonte

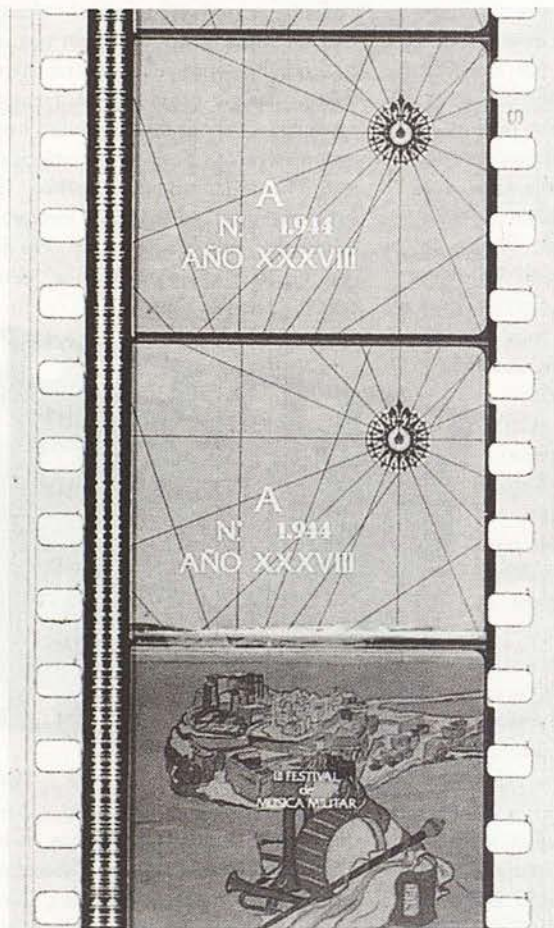
Els NO-DO, una estètica cinematogràfica

La gent de la meua generació (la que va néixer a finals dels trenta), no hauria estat mai res sense els NO-DO. Varen ser la condició sine qua non. La referència cultural imprescindible.

També jo, auxiliar de redacció i confeccionador de gasetilles periodístiques per imperatiu empresarial, existesc gràcies als NO-DO, una vertadera meravella finisecular ¿així ho dèiem? d'aquells anys quaranta. No hi ha més secret, per críptica que els pugui semblar la cosa. Els NO-DO no tan sols eren informació, lloances sempre merescudes al Caudillo, als personatges políticament fidels i afectes a les adhesions inquebrantables (per favor, admirables traductor/traditori, no em canviïn el vocable per infrangible, tan innoble; gràcies), als bons costums i als principis bàsics del nacionalcatolicisme; no, no eren això tan sols, sinó també i essencialment un mestratge de realització cinematogràfica.

Els NO-DO varen ser la principal font d'informació d'aquella època. I tant que sí. És a dir, la veritable universitat popular. En fi, que vaig tenir la immensa sort de poder veure-hi, encara que fos en blanc i negre, el Caudillo (en color, sens dubte hauria guanyat, no ho sé) caçant pels boscs de Castella la Vella o pescant salmons en rius d'accés difícil o impossible. I aquelles castes, reverendíssimes exhibicions de pèdiques models, tapades fins al coll, passejant per les passarel·les de la il·lusió moderada. I els nostres inventors d'invents quasi màgics, que participaven a tots els concursos de l'estranger i que sempre eren premiats, malgrat que els mancava el refinament del professor Franz de Copenhagen. I les festes populars dels pobles més insospitats o les demostracions folkloriques ¿nuestro acervo popular, com es deia? dels

Coros y Danzas de la Sección Femenina, que presidia una noble dama, Pilar Primo de Rivera. I, sobretot, ai!, les batalles sempre victorioses,



triomfants i espectaculars dels soldats enèrgics, ben disciplinats, bellament uniformats de herr Adolf Hitler durant la guerra mundial.

Tot això, no era realment cinema?

Diria que sí perquè, a les pantalles de tots els petits cines de poble, els espectadors hi barrejaven imaginació i realitat, fantasia i notícia, cinema i vida. Sempre recordarem la musiqueta inicial, tararí-tararí-tararó-tararín-tararín o com sigui, que jo, tot s'ha de dir, no tenc gaire sentit musical. Sí que sé que, al final, quan sonava l'himne nacional, tothom era obligat a aixe-

car-se de la butaca, braç enlaire, i a sentir-se feliç per decret.

Va ser tan important, tan decisiva, tan cinematogràficament viscuda aquella guerra mundial a través de les imatges dels NO-DO, que arreu hi va haver imitadors de la soldadesca teutona. I

els que més agradaven eren els paracaigudistes. Semblaven xampinyons en el camp immens del cel. Entusiasmaven la parròquia dels cines de diumenge horabaixa. Fins i tot un jovençall del meu poble, que era repartidor de diaris i crec que llauner d'ofici, s'emocionà tant amb els paracaigudistes alemanys que, des del galliner, es llançà al pati de butaques penjat d'un paraigua. Quina imatge més excepcional. Durà poc, és cert, perquè la llei de la gravetat va poder més que el drap endolat i el barnillatge del fals paracaiguda, de manera que el xicot es va precipitar contra els espectadors de platea o sia, d'entrada cara. Però, com que tenia fusta d'heroi, només es va fer unes quantes nafres a la cara. Nafres que, després, durant el passeig obligat d'horabaixa dominical, exhibia com a ferides de guerra.

Saben?, els NO-DO i una bossa de cacauets d'una cinquanta ¿una pesseta de paper marronenc i dues monedes foradades de velló: qui en tengués un parell, ara que ens volen encolomar l'euro? eren el nostre aliment corporal i espiri-

tual que ens havia de durar tota una setmana. Ja em diran vostès què en treuen, ara, de veure Titanic, per molts d'efectes especials que hi hagin incorporat! Els efectes especials són fugissers, superficials, prims com La Flor, que era un paper de fumar molt selecte, despullats de sentiments...

Ai, i pensar que aquells NO-DO ja no tornaran! ❖

(traducció de l'original castellà Per M.C.S. i correcció estilística de J.S.)



Hatari, que vol dir perill

Toni Roca

“Per mi, el millor drama és el que tracta d'un home en perill”. Howard Hawks, Indiana, 1896, Los Angeles

(En llenguatge suahili, hatari vol dir perill. I deia molt sovint Howard Hawks que una de les coses que més el seduïen a l'hora de filmar era l'odissea -sempre odissea- de l'home en perill constant. L'home acorralat, tancat i sol a prop de l'abisme. L'aventura, el risc, el difícil equilibri entre la vida i la mort, l'odi i l'amor. Aquest joc audaç s'hi reflecteix al llarg de tota la seva filmografia. El perill real, latent sempre. L'escenari on es desenvolupa podrà ser ample i divers; el desert calcinat, els lliures espais de les valls amb els pelloja sempre en peu de guerra, els camps desolats d'una Europa plena de tancs alemanys per tot arreu. O pel firmament d'una batalla aèria. Però també/també els submons del Chicago gangsteril. O el marc clàssic de l'Egipte clàssic...)

Sean Mercer és el capità. Al seu voltant un grup de caçadors de feres vives destinades després als parcs zoològics de tot el món. Ens troben, doncs, a la reserva del cor neuràlgic -un dels seus cors, que el continent és enorme, multiètnic, total- de Momella, prop d'Arusha, territori de Tanganica. Aleshores i finalment, Àfrica, lluny d'aquell paisatge del “farwest” que d'una manera tan intensa i vital recrea Howard Hawks.

Però el capità d'aquesta història, *Hatari!* era inevitablement, John Wayne. Llavors, altres personatges s'integren, Brady/Michèle Girardon, la filla del fundador, Kurt Stahl/Hardy Kruger que fou corredor de cotxes a circuits com, per exemple, Indiannapolis, un ofici molt propi de Howard Hawks, Bill Vaugh/Bruce Cabot, també conegut com “el Indio”, Chips Maurey/Gerard Blain, jove, francès i aventurer. I, és clar, el punt còmic (nostàlgic a càrrec de Pockets/Red Button. Tots, integren aquestes característiques famílies pròpies de realitzador. Sempre (o gairebé sempre) un mateix clan familiar d'amics i coneguts. Des de *Rio rojo* fins a



¡Peligro, línea 7.000!, sense oblidar, és clar, *Rio bravo*, *El dorado*, *Su juego favorito* o *Sargento York*... Totes aquestes gents, tot aquest món de persones i personatges semblen aleshores tranquil·les. Viuen l'harmonia estable de les coses fins que al llogaret, des de la molt civilitzada Basilea arriba una bella, jove, italiana fotògrafa de nom, certament singular i a la vegada plural, Serafina d'Alessandro/Elsa Martinelli. Ja tenim una vegada més l'univers hawkasià. Com els antics temps, es podria dir. Es podria dir però no es diu. Els personatges de Howard Hawks, a excepció de Susan Vance/Katherine Hepburn/la fiera de mi niña, parlen poc i actuen molt. (Recordeu, *Rio lobo*, recordeu *Me siento rejuvenecer*, recordeu, recordeu...). O en paraules de Carlos Fernández Cuenca, “...podría hablarse con razón del “caso Howard Hawks”, como uno de los más notables y aleccionadores en la revalorización súbita de una obra, de una personalidad y de un estilo. Considerado generalmente, por mucho tiempo, como un secundón de la pulcra artesanía de Hollywood, se

encarama pronto Hawks a las cumbres de la estimación y de nombradía instalándose ante el máximo respeto y la más rendida complacencia en primera fila del solemne Olimpo cinematográfico moderno. Nadie parecía decidido, pocos años atrás, a considerar seriamente la importancia de su labor, larga e intensa y acogida casi siempre con elogios...”

A *Hatari!*, la fórmula i la combinació a *Hatari!* és perfecta. D'una banda, la comèdia i amb la comèdia, la lluita de classes tan característica, amb permís de la Doris Day, a les pel·lícules del vell Hollywood de tota la vida. D'altra banda, a l'altre costat, l'acció. L'acció continuada i fèrtil, sostenible, que brolla amb violència insòlita a les primeres seqüències del film quan aquells aventurers de la vida i del món en vol capturar un rinoceront. L'espectacle de la sang, està servit. Però també l'espectacle descriptiu, humà, psicològic, d'aquesta flora i fauna tan rica, bella i, paral·lelament, una mica trista, una mica desarrelada. Homenatge obert i sincer a l'amistat, a l'alegria de viure...❖



Francesc Aguiló: films a Mallorca (i III)

Catalina Aguiló

El 1923 Francesc Aguiló protagonitzà, ja a Mallorca, *El idilio de Chopin* (segons Miquel Sbert, el títol és *Idilio en Valldemossa*). Film del qual en tenim poca informació i del qual ens parla un article a la revista *Baleares* (núm. 192, novembre de 1923) que considera l'actor com a "notable artista". Segurament era una nova versió de la, tantes vega-

Toni de son Moragues que acaba amb la mort d'Aguiló. Al llarg de tota la pel·lícula l'actuació d'Aguiló és d'una gran expressivitat i demostra les seves capacitats dramàtiques.

Com a director artístic, la seva tasca és ben evident en veure el film. En general els actors estan ben encertats i els moments més dramàtics es resolen de manera força cinematogràfica, tot i

per poder recuperar aquest interessant personatge. Esperam que aquest article pugui servir d'esperó per trobar noves dades i pel reconeixement de la seva tasca. ♦

BIBLIOGRAFIA

- Cebollada, Pascual; Rubio Gil, Luis. — *Enciclopedia del Cine Español: Cronología*. — Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996
- *Cent anys de cinema a les Illes*. — Palma de Mallorca: "Sa Nostra" Obra Social i Cultural, 1995
- García Fernández, Emilio C. — *Historia Ilustrada del Cine Español*. — Barcelona: Planeta, 1985
- González López, Palmira. — *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona: 1906-1923*. — Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987
- *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. I. — Palma de Mallorca: Promomallorca, 1989
- *Historia del Cine Español*. — Madrid: Càtedra, 1995
- Lasa, Joan Francisc de. — *Aquell primer cinema català: Els germans Baños*. — Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1996
- Porter i Moix, Miquel. — *Història del cinema a Catalunya: 1895-1990*. — Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1992

EXTRAORDINARIA SUPER-PRODUCCION CINEMATOGRAFICA

EL SECRETO DE LA PEDRIZA

EDICION BALEAR-FILM

EMOCIONANTES Y FRONDOSOS PANORAMAS

ESPLENDOROSA VISION DEL ARTE NATURAL

NOVELA ADAPTADA A LA PANTALLA

BASADA EN LAS INTRIGAS DEL AMOR Y CONTRABANDO CUYO DESARROLLO TIENE LUGAR EN LOS SITIOS MAS PINTORESCOS DE LA ISLA DORADA (MALLORCA)

des contada, història de la relació entre Chopin i George Sand (que després tornarem a trobar a *El nocturno de Chopin* dels anys trenta i *Un invierno en Mallorca* en la versió de Jaime Camino).

El 1925 es rodava *El secreto de la Pedriza*. Sembla que en aquest cas Francesc Aguiló assumí diverses tasques, a més de la d'actor. Mentre alguns teòrics el consideren el realitzador del film, d'altres consideren que s'encarregà principalment de la direcció artística.

Com a actor, el seu paper era el de Toni Roca, cap dels contrabandistes i peça clau per al desenvolupament de la història, sobretot de la segona part i del final, amb la lluita a l'espadat amb

que els actors eren aficionats i Aguiló era l'únic actor professional amb què comptava el film.

Malauradament Francesc Aguiló no pogué veure el film estrenat, ja que morí a Barcelona el desembre de 1925, poc després d'haver enllestit el rodatge. La pel·lícula s'estrenava el gener de 1926. José Jiménez, actor improvisat al film, escrigué un petit diari durant la filmació. A les darreres pàgines, es dol de la pèrdua de l'actor mallorquí, tot comentant el fet que no pogué arribar a veure el film estrenat.

Poques coses més sabem d'aquest mallorquí. A la Gran Enciclopèdia de Mallorca es parla d'una escola d'interpretació que obrí a Barcelona, però valdria la pena recercar noves dades



Pel·lícules mudes que més cridaren l'atenció a Mallorca (i II)

Miquel Sbert i Barceló

De 1907 és l'estrena de *El hijo pródigo* de 1.600 metre, "película de gran visualidad" y que degut a la seva duració va fer pujar els preus de la localitat més econòmica, de deu fins a quinze cèntims.

L'any vuit al Principal, s'inaugura el Chronophone, un altre intent d'acoblir la imatge amb el so -la majoria de cintes eren cantades, com el Yago d'Otelo.

Corresponden los movimientos de las figuras en la película con las emisiones de voz, el gesto de los cantantes coincide con las inflexiones de la voz. Produce una impresión muy lindante con la realidad, segons deia La Almudaina.

Segueixen interessant les diferents versions de la vida de Jesucrist, les panoràmiques fetes arreu de tot el món, com Viatge a Terra Santa o a Venècia, les "de gran risa" com *Carreras de suegras o Elixir contra la calvicie*, essent molt populars els còmics francesos Toribio, Sánchez, Torcuato, Salustiano i especialment Max Linder. Aquest filó ben aviat serà adaptat pel cinema americà.

Ressalten les pel·lícules, *Transformaciones de D. Nini*, que reproduïa un espectacle molt admirat a l'època, consistent en la trepidant actuació d'un sol actor que canviava de personatge i vestuari a velocitat d'infart, *El gran día de mi vida*, de Pathé, sobre la primera comunió d'una nina, que va congregar tots els col·legis de nines de Palma, i el que és més sorprenent, documentals sobre operacions quirúrgiques, preses del natural.

L'any vuit s'introdueixen millores a les màquines de projecció, desapareix la tremolor la qual cosa fa que les pel·lícules puguin durar més sense

marejar l'espectador. I apareixen els primers films d'art de la casa Pathé basats en obres clàssiques -que fins aleshores només havien estat visitades de manera esporàdica i molt incompleta. O escrits ad hoc per *eminentes literats*, interpretades pels propis actors de la Comèdia Francesa. Això dóna un pedant toc de qualitat al cine -es passa de la mimica a la gesticulació- del que aviat el públic es cansa, malgrat el

tra local. Això representava un avanç no sols respecte al piano i al violí sinó a l'intent d'acoblir música operística a pel·lícules basades en temes clàssics, sempre difícils de fer coincidir amb l'acció a la pantalla.

Interessen especialment els noticiaris *tomados del natural* amb temes com la guerra de Melilla, Coronació de George V, Pius X en el Vaticà, o les diferents entregues del terratrèmol de Messina, que inclús va donar lloc a una pel·lícula, *La huérfana de Mesina*, o els temes mallorquins, inclosos en els noticiaris, com *Miramar de l'Arxiduc o Maura a l'Alqueria d'Avall*, en el Pathé periódico o *Maura o Mallorca*, i *De la Dragonera a Palma*, *Indústries mallorquines*, *Excursió de l'Almudaina a Artà*, -organitzada pel diari d'aquest nom i de 485 metres- en el noticiari Gaumont, que sovint són la màxima atracció de programa.

A 1909 al Líric s'exhibeix "*Llegada a Mallorca por las costas de Levante, Batalla de confetti en el Born, Bendición del Matadero, i Salida de la catedral "con muchas personas conocidas"*" i al Principal, *Viaje de la Infanta Isabel a Palma*.

Al voltants de 1909 els empresaris de cine tracten de recuperar el minvant interès del públic

pel cinema en general, que s'havia mantingut viu més temps que a ciutats com Madrid o Barcelona, reforçant el programa amb espectacles de varietats, amb atraccions com quadres de sarsuela, gimnastes, pretidigitadors, il·lusionistes, músics excèntrics o balladores del garrotín, que passen a ocupar el clou del programa, o part final. ❖



MAX LINDER

suport de la crítica. Entre aquests films destaquen *La Arlesiana* de Daudet, *El tío de fusil*. -*El Cine truíol ha tenido el acierto de no presentarla en colores con lo que gana en arte*- *El asesino del Duque de Guisa*, *En Busca del olvido* interpretada per Marie d'Isle, actriu del teatre Odeon de París, *Duelo època Richelieu*, *El Hijo de Lagardere*, o *el Retorno de Ulises* estrenada al Líric emprant la seva pròpia partitura musical que interpretava una improvisada orques-



Entrevista a Tomeu Pedrera

Exoperador de cabina del cinema Augusta.

Rafel Gallego

Sense ells la comunicació entre artista i públic com a fi últim seria impossible. Ells obrin la darrera finestra que permet que tot l'art enllaunat que conté una pel·lícula surti i ens il·lumini.

Sempre amagats, més enllà de la darrera fila, representen l'antitesi de tot allò que d'exhibicionisme té el cinema. Són (i en el cas de Tomeu Pedrera no es gratuït dir-lo) història viva del cinema en aquestes illes.

T.M.— Com va començar en aquest ofici?

T.P.— Vaig començar al meu poble, Son Severa, de molt jove, i de seguida em vaig traslladar a Palma per fer feina a l'Augusta (que s'inaugurà llavors), era l'any 1948.

Després d'uns anys com ajudant em feren operador i posteriorment cap d'operadors.

T.M.— Quina va esser la primera projecció que va fer a l'Augusta?

T.P.— El 31 d'octubre del 48 estrenàrem la sala amb l'Orquestra Simfònica de Palma, posteriorment, l'1, 2 i 3 de novembre actuà el Ballet Rus del Comandant Vasil.

La primera pel·lícula que vaig projectar va esser *Se necesitan maridos*, amb una assistència de públic discreta.

T.M.— Quin va esser el primer gran èxit que vostè va viure com a operador?

T.P.— A l'Augusta hi ha un abans i un després d'*El último cuplé* (1957). He de reconèixer que als operadors, al principi, ens pareixia una pel·lícula nefasta, sense cap interès, però al públic palmès li va entusiasmar de tal manera que havia d'estar quatre dies i va romandre a cartellera tres mesos.

Al final els operadors cantàvem les

cançons de la pel·lícula, ens la sabíem de memòria.

T.M.— En tots aquests anys segur que ha viscut multitud de vivències i anècdotes a la cabina.

T.P.— Del primer que em record està relacionat amb *La túnica sagrada*.

Amb aquesta pel·lícula estrenàvem un nou sistema de so molt més potent que l'anterior i en un moment de la projecció, hi havia una escena amb un tro increïble que va esgarriar tothom. Al dia següent a Palma no es xerrava de res més que del "tro de l'Augusta".



Un dia que no he oblidat mai és aquell en què un espectador que havia vist *Los gritos del silencio* a Madrid va sortir de la sala indignat dient que aquell passí a Palma havia durat vint minuts menys, allò era impossible!. Sense cap dubte l'home, que no acceptà les meves explicacions tècniques, va fer una becada i no se'n temé.

T.M.— Tinc entès que el que sí tallaven era el "complement" a les sessions dobles que es feien abans.

T.P.— Sí, és veritat. Els complements eren pel·lícules de replè (normalment de baixa qualitat) que acompanyaven les dues projeccions "principals". Si no posàvem el complement a la gent (que volia passar tres hores al cinema) se li feia curt, però posar el complement sencer era massa.

T.M.— Em sembla que va tenir l'oportunitat de conèixer famosos del món del cinema.

T.P.— Sí, efectivament, vaig conèixer, per exemple, George Sanders en ocasió d'una pel·lícula rodada a Mallorca i que per una sèrie de circumstàncies es va haver de doblar a la nostra cabina.

Per cert, ens varen pagar 500 PTA que aleshores era una barbaritat.

Xerrant d'anècdotes, també vaig veure de prop Joan Collins, la qual va perdre un encenedor a la sala i va posar a tothom a cercar-lo (al final crec que ho vàrem trobar).

També em record de Carmen Sevilla que em va dir de tot a la preestrena d'una de les seves pel·lícules perquè la part final de totes les escenes es tallaven i no se sentia la darrera part de la frase. Evidentment era un problema del muntatge de la pel·lícula que s'havia fet malament. Jo no podia fer-hi res, però la renyada em la vaig dur.

T.M.— Com a observador privilegiat, què ens pot contar sobre els diferents comportaments, reaccions i preferències del públic de Palma?

T.P.— Te puc contar alguna cosa relacionada amb el doblatge. Abans (i ara supòs que també) els actors estaven íntimament lligats a la veu del seu doblador, per exemple, Rock Hudson



“La primera pel·lícula que vaig projectar va esser *Se necesitan maridos*, amb una assistència de públic discreta.”

sempre era doblat per un tal Juan Manuel Soriano i el públic no hagués admès una altra veu.

Una vegada record una dona que va sortir indignada d'una sessió pel fet que a Richard Widmark li havien canviat la “seva” preciosa veu.

Record amb simpatia els crits del públic a determinades escenes d'acció o de por o el murmurí que provocaven les escenes d'amor on hi havia alguna besada (eren altres temps...).

Quant a les preferències de la gent dir que tenien molt d'èxit les pel·lícules de Manolo Escobar, l'esmentada Carmen Sevilla i companyia. També agradava el cinema italià, però no tant les “grans” pel·lícules italianes com *Ladrón de Bicicletas* o *Stromboli*, sinó més bé aquells musicals de Renato Carosone o Modugno.

El dia de més aflluència era, com sempre, el Diumenge en què gairebé havies de tenir influència amb la taquillera per aconseguir una entrada.

T.M.— Hi havia dificultat perquè arribassin les pel·lícules a Palma?

T.P.— Teníem problemes amb les pel·lícules nord-americanes pel tema dels “royalties”.

Les altres arribaven sense dificultats un mes després (més o menys) de l'estrena a Barcelona.

T.M.— Com creu que ha evolucionat l'interès del públic pel cinema a Palma?

T.P.— Al principi va costar bastant. Després, a partir de mitjans cinquanta, la cosa anava molt millor, fins l'arribada i implantació de la televisió.

Però crec que ara estam vivint un bon moment, gràcies sobretot a la gent jove.

T.M.— No em resistescx a demanar-li per les seves pel·lícules preferides, actors, directors... Supòs que per un home que ha vist tant de cinema serà difícil triar.

T.P.— Sense cap dubte la pel·lícula de la meua vida és *Eva al desnudo*. Però n'hi ha moltes, record que vaig anar a Barcelona per l'estrena de *West Side Story*. També em varen marcar *Espartaco*, *L'Home elefant* o una obra mestra de W. Wyler anomenada *La Señorita Minniver*.

Darrerament m'han impactat *La*

Lista de Schindler i *El paciente inglés*.

Dels directors me qued amb la versatilitat de Kubrick i amb l'humor de Blake Edwards.

Quant als actors, Spencer Tracy i Bette Davis eran autèntics genis.

T.M.— Per acabar, un al·legat a favor del cinema.

T.P.— El cinema és meravellós, la millor cosa que s'ha inventat.

Quan veig una bona pel·lícula, com les que t'he anomenat abans, surt del cinema i estic un parell de dies com si em faltés alguna cosa.

Experimentes una sensació de buit, un buit que només es pot omplir tornant a veure-la.





*Les mentides d'una
gàbia de vidre*

Jaume Salvà i Lara

A bans que res he de dir que aquesta és una revista que es llegeix molt, tant a Palma com a la part forana, i això és bo. A l'article que va sortir publicat al febrer passat plantejava la necessitat de revisar la feina de Gabriel Mayans; bé, idò he sabut de fonts directes que a Campos, la lectura de "18 fps" per part d'alguns membres de l'Obra Cultural Balear, ha fet que aquesta institució comenci a fer algunes gestions perquè aquesta proposta esdevengui realitat. I, ara, passem al tema que ens ocupa.

El mes passat acabarem rallant del material sensible disponible en l'actualitat però encara faltaven un parell de coses a dir. Les pel·lícules més bones de trobar són les següents (per a les adreces on aconseguir-les pots consultar la www.oninet.es/usuarios/carrio):

Kodachrome: és l'estàndard del format; és una pel·lícula de color reversible, té una sensibilitat de 40 ISO en interior i de 25 ISO en exterior (amb el filtre 85 B). És perfecta per filmar de dia, degut al seu gra extremadament fi. A més, per si fos poc, el cost del revelat ja ve inclòs amb el preu de compra de cada cartutx. Aquest tipus de pel·lícula es pot trobar en gairebé tots els comerços seriosos dedicats a productes fotogràfics i, si no, la poden comanar; a més, una vegada impressionada et faciliten el transport d'anada i tornada al laboratori sense cost addicional.

Ektachrome: la darrera generació va ser presentada la tardor de 1997; és una pel·lícula de color reversible, amb una sensibilitat de 125 ISO que la fa ideal per a interiors amb llum natural o escenes més o manco obscures. En aquesta ocasió el revelat, en laboratori Kodak, s'ha de pagar a part.

Kodak EXR200T: és una pel·lícula de color, negativa, amb una sensibilitat de 200 ISO en interior que es pot forçar per amunt i per avall. Amb aquest material sensible, presentat al món l'any passat, el súper 8 supera el handicap del material reversible (de la còpia única) per gaudir de tots els avantatges del negatiu, tant en laboratori com en seguretat.

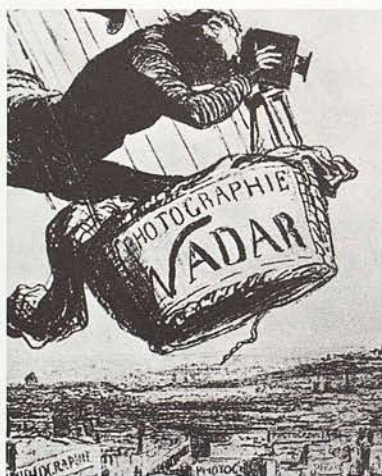
Kodak Plus-X: pel·lícula de blanc i negre reversible; té una sensibilitat de 40 ISO però es pot forçar fins a dos punts per amunt. Presenta un gra fi i un contrast suau. Kodak no revela el súper 8 en blanc i negre, però hi ha un bon laboratori alemany que ho fa per un preu realment assequible, i un altre a la Gran Bretanya que també ofereix aquest servei, encara que un poc més car.

El Súper 8 i el Single 8 (II)

Kodak Tri-X: pel·lícula de blanc i negre reversible; té una sensibilitat de 200 ISO i també es pot forçar fins a dos punts per amunt. Presenta un gra acusat, sobretot en situacions de poca llum, i un contrast més marcat que la Plus-X. Amb aquesta pel·lícula i filmant de dia pots tancar tranquil·lament el diafragma fins a f22 o f32.

Quartzchrome: l'alternativa russa. És una pel·lícula de blanc i negre reversible amb una sensibilitat de 50 ISO. Té un gra controlat i és molt barata, i sovint amb ofertes per a comandes superiors a dos cartutxos.

La Fuji fa nou tipus de pel·lícula en color negativa per a súper 8, amb sensibilitats que van des dels 50 ISO fins als 640 ISO i amb el preu hi ha el revelat inclòs. La



mateixa marca també fa tres tipus de pel·lícula en color reversible (50, 100 i 400 ISO) sense revelat inclòs.

Per a single 8 l'oferta és més limitada: dues sensibilitats (25 i 200 ISO) presentades de tres maneres (muda, sonora i preprestada). El preu de compra inclou també el del revelat.

Aclarir un poc el tema del material sensible i les seves possibilitats ja ens podem endinsar en aspectes més obscurs del fer cinema de pas estret: per impressionar el film verge es necessita una càmera. I com us podeu suposar, és molt difícil trobar càmeres noves en una tenda, sobretot si és de Palma. És clar que molta gent pot tenir l'aparell amb què es va filmar el seu bateig, primera comunió o noces, però sovint es tracta d'una càmera amb poques prestacions, destinada a un ús domèstic i massiu, i que està espanyada degut al no ús o a haver deixat les piles en el seu interior. Com que qui se senti atret pel format cinematogràfic estret segurament no serà per fer filmacions de tipus domèstic —per això ja hi ha el vídeo— seria conve-

nient que s'explicàs què ha de tenir una càmera per poder fer creacions satisfactòries. En primer lloc ha de filmar a dues velocitats com a mínim —a 18 i a 24 fps—. El visor ha de ser lluminós i reflex —que es vegin les imatges a través de l'objectiu i no mitjançant una finestreta a un costat—. L'objectiu, potent i reforçat; un bon objectiu seria el que té una gamma de focals de 8 a 32 mm (en fotografia convencional equivaldria a un zoom de 28 a 105 mm) i amb la possibilitat de macro —filmació d'objectes situats a pocs mil·límetres de l'objectiu—. Ha de tenir la possibilitat de controlar el diafragma automàticament i manual; després ja és molt millor si té entrada de control remot, de filmació fotograma a fotograma i un sistema per començar o acabar un pla amb un fus en negre. Amb tots aquests elements ja es poden fer autèntiques meravelles.

En l'actualitat hi ha dues soles firmes que fabriquen càmeres per a súper 8: per un costat la prestigiosa Beaulieu, que les fa gairebé per encàrrec i que són una autèntica meravella; el darrer model, el 9008 PRO, que va sortir al mercat l'any passat, està preparat per filmar en format panoràmic i duu, com tots els models de la fàbrica francesa, un zoom Angenieux 6-90 mm f1.4; també està disponible la Beaulieu 7008 S i la 7008 PRO, de similars característiques, però sense format panoràmic; la marca també ofereix una sèrie d'accessoris per a l'alimentació de la càmera i per recollir el so sincronitzat. L'altra marca que fa càmeres és la russa Quartz; només fa un únic model, del qual no en tenim massa referències: és una càmera metàl·lica i totalment mecànica, el motor va a corda i disposa d'una sèrie de velocitats, fotograma a fotograma, zoom i un parell de filtres; és una càmera de batalla, amb un preu molt més ajustat que el de les Beaulieu. Per a single 8, en canvi, no hi ha ningú que fabriqui càmeres noves.

Quant a les càmeres de segona mà —i amb això acabarem per aquest pic— l'oferta és nombrosa i variada però destacaria tres càmeres: per a súper 8, la Canon Auto Zoom 1014 —utilitzada i preferida per en Gabriel Mayans— i, sobretot, qualsevol Beaulieu, especialment la meravella tècnica 6008 S Multi-Speed. Per al single 8 no hi ha dubte: la Fujica ZC 1000. Les tres càmeres tenen unes excel·lents prestacions i donen al material sensible una qualitat fotogràfica que pot sorprendre positivament fins i tot als més escèptics. ❖

Ernest Niera

Finalment arribà a l'aeroport. Duia hores assegut esperant aque obrissin l'oficina de venda de bitllets; quan, de sobte, una veu alienada cridà per l'altaveu: "Per favor, que el passatger número 5001 amb pes de la bota dreta 5,3 Kg i pes de la bota esquerra 6.5 Kg es dirigisqui a l'oficina número dos." S'indignà. ¡On s'havia vist que cridessin així la gent! Resignadament s'ho rumià una mica. Després de tot, podria ser perfectament possible que es referissin a ell. El pes de la càmera sobre el seu omòplat esquerre podia haver fet que l'arena del desert entràs més fàcilment en la bota esquerrana.

desaparegué per una porteta minúscula que hi havia al final de la cinta. Si hagués tengut la càmera a mà ho hagués enregistrat tot, per a fer un curt. No hagués tengut sentit, però res del que li estava succeint darrerament en tenia.

Ara era el torn de la crida del "passenger 5001". El nostre personatge es va col·locar davant d'una d'aquelles balances. L'agulla d'aquella "andròmina" es movia de costat a costat, com si l'estàs saludant. Allò l'hipnotitzà i a l'instant es trobà assegut a l'extrem de l'ala dreta de l'avió.

Sentí el rugit dels motors i minuts més tard ja s'havien enlairat. Al seu costat

vis li seguïen estirant cap a dalt i la respiració cada vegada li tremolava més. Amb gran demostració de coratge seguí aguantant. Desgraciadament, quan més es reprimia més li venien les ganes. Resistí durant uns segons més. Però llavors, la imatge de la cara tan divertida que solia posar quan es reprimia li vengué al record. No pogué evitar-ho... el blanc de les dents frontals es deixà veure, els contorns del llavis s'anaren desferrant... Amb gran desesper i amb gran voluntat espijà tan fort com va poder amb les mans damunt el front i amb els peus davall la barbata. Però clar...la rialla inevitablament sortia pels costats. Si se'n sortia d'aquesta, ja tenia material a prou per fer un llargmetratge. Es bufetejà el costat esquerre però el somriure li sortí pel dret. Per sort, amb un cop simultani a cada galta, aconseguí a la fi, envainar la rialla cap als interiors.

5001 mantengué la mà tapant la boca durant una bona estona, per si de cas. En aquells moments de tranquil·litat aprofità per escriure una noteta a la senyora del seu costat, comunicant-li els efectes que el seu fum li causaven. Quan la grasseta la llegí, tot d'una es disculpà, es posà de genollons i agraint el seu esforç li besà els peus.

Fou llavors quan l'arrogant hostessa vengué portant una safata plena de caramels. 5001, que era molt llèpol, no pogué resistir la temptació i n'agafà un de maduixa. Es disposava a obrir la boca quan la maleida rialla sornaguera rompé les parets en què estava reclosa i tornà a voler sortir. Aquesta vegada, però, el procés fou pràcticament instantani: l'estómac li espijà cap amunt, la respiració se li retornà, els músculs labials se li ablaniren. Paulatinament, anava escapant; primer per la llengua, després entre l'esclatxa de separació de les dents, i finalment, entre els llavis. El siulo d'una locomotora, el crit d'una gata en zel, l'esclafit de deu campanes en caure al terra, s'anaven succeint sense pausa alguna. Els primers casos de contagi ja anaven apareixent. L'aeroplà tremolava.

Tots els passatgers, excepte els de la primera classe, reien per les butxaques. Per això foren aquests els únics que tengueren temps per agafar el paracaigudes i botar de l'avió. Tots els altres quedaren dintre. Un pic més els rics guanyaven als pobres! ❖



Decidí aixecar-se i dirigir-se cap a l'oficina esmentada. Allà hi havia altres persones que mesuraven el pes de les seves botes. Cadascun d'ells es trobava davant una balança. Quan l'oficinista alçà la mà dreta, aquells, tots al mateix temps, recolzaren el peu dret, en aixecar la mà esquerra posaren l'esquerra. Sobtadament del darrera d'una de les balances aparegueren dos homes amb les cames peludes vestits amb gavadines blaves. Sense dubte aquell lloc no podia esser l'aeroport. Cansat com estava, s'hauria ficat dins el plató de qualque pel·lícula surrealista. Mirà cap al sostre desitjant trobar el director enfilat a una grua, però no el veié. Els estranys homes de les gavadines havien agafat un dels individus que pesaven el pes de les seves botes i l'havien fet seure amb les maletes a sobre de la cinta corredissa. El pobre, després d'anar amunt i avall per tots els racons de l'aeroport,

dret no hi havia més seients, però una gavina enorme estava covant a la punta de l'ala. A cada estonteta deixava caure un ou. 5001 suposà que ho feia per marcar el camí de tornada. Però tampoc li dona massa més importància. La senyora grassa que seia a la seva esquerra, preferia fumar en pipa que fixar-se amb l'animal. Els moviments d'aquesta també eren ben estrafolaris. En inspirar el fum acotava el cap i en canvi, en expirar-lo es girava i li tirava damunt la cara.

Passada una bona estona un núvol de fum envoltava 5001. Les restes de nicotina li havien empastifat la pell. El fum i la nicotina plegats li estaven provocant unes fortes pessigolles. Sense dubte això era molt perillós per l'estabilitat de l'avió, sobretot quan el cartell de "No riure" s'havia acabat d'encendre.

Es va intentar contenir tant com va poder, però els músculs laterals dels lla-

Vive la petite différence

(Un brindis per la comèdia nord-americana)

Antoni Figuera

Es necessita una predisposició especial, un estat d'ànim diferent en cada cas, per assaborir amb plena satisfacció les múltiples exquisideses que, en l'àmbit de cada gènere cinematogràfic, puguin arribar a deparrar-nos les seves millors i més representatives obres. I si un és, a més, aficionat als bons glops, major motiu per provar d'estar a l'altura de les circumstàncies. I així, si del que es tracta és de presenciar un estimulante espectacle d'aventures i pirates, ¿existeix res millor que un aromàtic i vell rom- si és possible "Capitán Morgan" importat- de les costes de Jamaica? ¿O un simple bourbon de Kentucky, si la nostra tria es decanta per un western? ¿O un "gimlet", tallant i sec com una rèplica amorosa- ¿què podria ser una altra beguda? - si triam un "film noir"? O si ens posam en

hi ha dubte que un bon glop predisposa l'ànim del jugador -espectador, arribat el moment d'empendre la trevessia a través dels centenars d'imatges de tantes obres mestres que ens han fet, com a la inoblidable protagonista de *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen, més suportable i passadora l'existència.

I ara sí: aprofitant l'ocasió que en "safata de plata" ens posa el cicle que, durant els mesos d'abril i maig, dedicarà el Centre de Cultura de SA NOSTRA a la comèdia nord-americana, brindarem, copa en mà, per algunes de les raons que, més que no el nostre amor, en justifiquen el nostre deliri irraonable per ella:

1) Perquè a la comèdia li devem la franquícia d'haver-nos ensenyat a circular lliurement i sense necessitat de passaport per l'anàrquica Freedonia (*Sopa de ganso*, de Leo McCarey): únic lloc del món on va esdevenir l'encontre entre un paraigües i una màquina de cosir damunt d'una taula de dissecció (com ho imaginà l'enfebrida ment de Lautréamont).

2) Perquè gràcies a ella ens han donat a conèixer l'únic aristòcrata vagabund o vagabund aristòcrata (*Al servicio de las damas*, de Gregory La Cava), el qual, en la seva condició de majordom, arri-

ba a resoldre cínicament les contradiccions de classe (ja se sap que el Cine és Ficció) tan lúcidament denunciades per Marx (Carles) a la seva tríada dialèctica tan polèmica.

3) Perquè a aquest vagabund-aristòcrata o aristòcrata-vagabund, reconvertit a la condició de director de cine, ens el mostraria Preston Sturges sota els trets de Joel McCrea a *Los viajes de Sullivan*, que trasllada el dilema -ideològic- al terreny de l'oposició entre "cine d'evasió" i "cine de compromís".

4) Perquè gràcies als altres Marx -Groucho, Chico i Harpo- vàrem aprendre que el món és una cabina (*Una noche en la ópera*, de Sam Wood) justeta i no de luxe precisament, en la qual s'hi entra com es pot i del qual se'n surt a l'escapada.

5) Perquè, de la "comèdia", en sortim convençuts que ningú millor que un

manescal boig pot curar els humans de la malaltia de la malenconia que de vegades a tots ens ataca (*Un día en las carreras*, de Sam Wood).

6) Perquè la millor versió adulta i delirantment divertida del conte de Blancaneus i els set nans ens la va oferir una superba Barbara Stanwyck a la seva inoblidable interpretació de Sugarpuss O'Shea (*Bola de fuego*, de Howard Hawks) seduïnt set entranyables i simpàtics vellets, i a un no tan vellet, però sí encantador i despistat professor encarnat per Gary Cooper.

7) Perquè, no satisfeta amb alterar la pau de vuit inofensius professors que fan la feina en una enciclopèdia, la mateixa Barbara Stanwyck abandona els lluentons de corista ficant-se en la pell de falsa dona de món per ratificar-li al fascinat espectador que l'ètica d'una estafadora pot arribar a ser molt millor que no la moral d'un milionari (*Las tres noches de Eva*, de Preston Sturges).

8) Perquè, tot i que qualsevol de nosaltres -lamentables especimens masculins, per descomptat- poguéssim arribar a rivalitzar amb un Clark Gable en maldestresa, ningú podria arribar a Claudette Colbert en desimboltura i *savoir faire*, posats en la situació de veure'ns obligats a fer autoestop en qualsevol carretera principal o secundària (*Sucedio una noche*, de Frank Capra).

9) Perquè cada nou brindis ens du a la memòria el record de les vegades que l'espectador va sortir d'aquestes admirables i subtilíssimes pel·lícules surant i no caminant.

10) Perquè, que no haguéssim donat per tastar les meravelles del beuratge que a la cuina de la mansió de la seva sobirana s'encaparra a preparar el picardiós tio Willie; i de les quals es beneficiaven els també afortunats Macauley Connor (James Stewart) i Dexter Haven (Cary Grant) a la magistral *Historias de Filadelfia*, de George Cukor.

11) Així que seguim brindant per tants i tants exemples d'espantant deliri col·lectiu que el gènere ens ha brindat. Un exemple: la inenarrable seqüència del tren -demencial gresca surrealista- protagonitzada per una colla de vellets -aquests d'ara: milionaris i bevedors-, membres d'un club de caça a *Un marido rico*, de Preston Sturges.



pla més frívol, superficialment frívol si arriba al cas ¿podria ser una altra l'elecció, si no és un martini *remogut*, no agitat, si cedim a la temptació de contemplar una pel·lícula de James Bond?

És clar que si del que es tracta, com ara, d'optar per la "comèdia", el ventall de possibilitats afavoridores del gest d'"alçar el colze", s'amplia la suggestiva i ostensiblement, com ens ho recorda el bo de José Luis Garcé al seu llibre *Beber de cine*. ¿Ens inclinarem aleshores pel *gin-fizz*? ¿O, encara millor, per un *Manhattan*? ¿Trobarà en el *negre* el nostre paladar una plataforma de llançament cap a la felicitat i l'alegria?

Ja va sense dir que res del s'ha dit aquí ha de ser inclòs en l'apartat de raons que es pugui aportar a favor o en contra del nivell d'acceptació -ja sigui popular o crítica- d'una "comèdia". Però, com els comodins d'un joc de cartes li faciliten al jugador les opcions de victòria, no

“...cada nou brindis ens du a la memòria el record de les vegades que l’espectador va sortir d’aquestes admirables i subtilíssimes pel·lícules surant i no caminant.”



12) I seguim brindant per les parelles sense parió -sense distinció de sexe- que la comèdia ens ha regalat al llarg de la seva història: per Katharine Hepburn i Spencer Tracy; per Cary Grant i la mateixa Hepburn; o per aquell i l'altra Hepburn (Audrey: mirada de *garçon damné* com la va definir el poeta Guillermo Carnero); per Humphrey Bogart i Lauren Bacall (sí, també hi ha “comèdia” dins el “cine negre”; dins el “melodrama”; i dins el “musical”, per descomptat: privilegis del mestissatge fronterer entre els gèneres). I continuem amb les parelles: Laurel i Hardy, Jack Lemmon i Walter Matthau, Richard Burton i Rex Harrison (*La escalera*, de Stanley Donen), Tony Curtis i Jack Lemmon (*Con faldas y a lo loco*, de Billy Wilder), Shirley McLaine i Jack Lemmon (*El apartamento*, de Billy Wilder), Jacqueline Bisset i Candice Bergen (*Ricas y famosas*, de George Cukor)...

13) I per les ciutats: perquè no ens va semblar mai més lluminosa i esplendorosa Nova York, encara que estàs coberta de neu; ni varen sonar mai amb major intensitat les melodies de Cole Porter o de George Gershwin; ni varen ser més rotundes i carnals les pomes de Cézanne (*Manhattan*, de Woody Allen). Ni Roma ens va tornar a semblar mai més un conte de fades sota pal·li; ni més audaces les passejades amb vespa pels seus carrers estibats, ni més inoblidables pel paladar els gust dels seus gelats (*Vacaciones en Roma*, de William Wyler). Ni París ni el Sena o Notre-Dame vistos de vespre recolzats a la barana d'un *bateau-mouche* tornarien a estar tan impregnats del sentiment de la màgia (*Charada*, de Stanley Donen). Ni presenciariem mai cap altre comiat d'un grau de continguda intensitat com el protagonitzat per Audrey Hepburn i Benn Gazzara a *Todos rieron* de Peter Bogdanovich. Ni ens seria atorgat el privilegi d'una tan bella i malencònica retrobada sota la pluja com la que va tenir lloc, devers la Cinquena Avinguda, entre Audrey Hepburn i George Peppard, camí de Tiffany's, bressolats pels acords de “Blue Moon” (*Desayuno con diamantes*, de Blake Edwards).

14) I per convèncer-nos que una capsa de pintura rosa -del color excitant de la roba interior de dona- al llarg de l'eslora d'una nau -un submarí, si volem ser exactes- és, sens dubte, el millor antidot

per desactivar les tendències homicides de la guerra (*Operación Pacifico*, de Blake Edwards).

15) I per acabar igualant per la base la tan cantada “guerra de sexes” en posar en evidència la, cada pic més en entredit, superioritat baronívola: ja fos donant la volta -un autèntic i intel·ligent gir de 180° - al tema del transvestisme: *La novia era él*, de Howard Hawks; *Tootsie*, de Sidney Pollack; *¿Victor o Victoria?*, de Blake Edwards; ja fos regalant-nos impagables exemples de superioritat femenina: el de l'encantadorament estràbica Paula Prentiss fent miques la masculinitat una mica afectada i matussera de Rock Hudson (*Su juego favorito*, de Howard Hawks); el de l'agressivament contundent Kathleen Turner dinamitant el ridículament bàmbol Michael Douglas (*La guerra de los Rose*, de Dany de Vito); o el de l'estilitzadament felina Elsa Martinelli deixant en evidència el prepotent i segur de si mateix John Wayne a la inoblidable *Hatari!* de Howard Hawks.

16) I si Mario Benedetti donava “*gracias por el fuego*” a una de les seves novel·les, nosaltres hem de seguir donant-li les gràcies a la “comèdia” perquè no es pot acabar mai d'agrair-li la seva singular capacitat per saber girar el calcetí del més atroç i obvi.

17) Per aconseguir que la insuportablement mal parlada Carole Lombard o el genial Charles Chaplin girassin del revés totes les atrocitats del nazisme, i mostrassin el rostre més grotesc i esperpèntic de la bogeria col·lectiva (*Ser o no ser*, d'Ernst Lubitsch; *El gran dictador*).

18) I perquè - i ja que es tracta d'una comèdia no ens posam mai suficientment frívols- no arribaren a saber mai (qüestió eminentment patafísica al més pur estil Alfred Jarry) si el plat cuinat per Jack Lemmon eren realment *spaghetti o lingüini* (*La extraña pareja*, de Gene Sacks, gairebé tan divertida com les de Billy Wilder, encara que sense el seu talent).

19) I perquè, a diferència de l'arbre bíblic de la “ciència del Bé i del Mal”, “L'arbre fil·mic” de la comèdia posseix no dues, sinó múltiples branques:

de la “comèdia sofisticada” a la *screen-ball*; de la “comèdia dramàtica” a la “comèdia musical”...

20) I perquè, a totes les abans esmentades, hi hauríem de sumar com a colofó algunes d'aquelles prodigioses metaficcions coreogràfiques al voltant del “cine dins el cine” o el “teatre dins el cine”, que varen ser *Cantando bajo la lluvia* de Stanley Donen i *Melodías de Broadway 1955* de Vincente Minnelli, gràcies a les quals vàrem intuir que allò que més s'assembla al Paradís havia de ser un carrer negat per la pluja, amb Gene Kelly i el seu paraigües cantant “Singin' in the rain”; o deixar-nos dur pel vol rasant del Cyd Charise i Fred Astaire per la gespa de Central Park (*Dancing in the dark*).

21) I ja que vint raons i vint brindis es una xifra massa exacta i és necessari acabar amb el números redons, com vol el novel·lista Enrique Vila-Matas, aquí va la darrera i definitiva raó per al penúltim glop: perquè com apuntava el genial Spencer Tracy, al final d'una també genial *La costilla de Adán* de George Cukor, ja se sap que en qüestions d'amor i de parella- o de guerra de sexes, que seria la darrera guerra humanament tolerable- per damunt i per sota d'igualtats, de drets i responsabilitats, de barataments i martingales, no ens resta més que assumir l'axioma: *Vive la petite différence.* ❖



Pedro Gomila

River Phoenix va oferir aptitud per la versatilitat. James Dean es va interpretar a ell mateix tres vegades. Cal Trask-Jim Stark-Jett Rink són intercanviables. Sotsobra adolescent, fins i tot en les exigències d'uns cabells blancs. La seva efímera feina va modelar la trilogia per excel·lència del rebel generacional. Una rebel·lia absurda que només troba dos tipus de fugida: el fracàs i la soledat. El plor del nou Caïm al costat del llit del pare, el record inesborrable de l'amic mort, la decadència física i mental del vaquer texà. Cicatrius que varen ajudar a cromar una llegenda. La pregunta si Jimmy Dean va ser un bon actor depèn de la resposta a un altre dubte: ¿l'art d'interpretar consisteix a usar-se per executar diverses variacions o embolcallar-se en la pell de múltiples papers a l'estil d'una jaqueta? Si el criteri es decanta pel mètode Stanislavsky, aleshores sí, James Dean era el millor. Pels qui no opinen així, el tràgic accident californià va rompre amb tota expectativa.

La mort prematura, d'una banda, i l'extrema joventut, de l'altra, serveixen per igualar reflexions semblants. Perquè el que s'ha dit anteriorment val també per Di Caprio, l'al·lotell. Tot i que ell ho negui amb sornegueria. Fins a *La habitación de Marvin*, la seva penúltima pel·lícula, i ara amb el Jack Dawson de *Titanic*, li ha presat cos i sang a la seva pròpia imatge. I incloc en la llista el seu Arnie Grape amb tots els matisos evidents. Abans de seguir, vull deixar ben clar que estic parlant d'un actor que vessa talent, molt superior no només als seus companys de generació, sinó també a la majoria dels col·legues immediats de més edat. El seu enfrontament filmic amb Robert De Niro, Gene Hackman i Meryl Streep l'allunyen del registre habitual de River Phoenix. En aquest, el combat contra la figura paterna adquireix un color secundari, resolutament atenuat. Anotem aquí la paranoia del visionari Fox o la sempiterna fugida dels Poppe assetjats per l'acte terrorista del passat. Leonardo exhibeix afinitats pròximes a James Dean. El seu serrell las, les orelles que flanquegen la blavenca força dels ulls, li atorguen l'aspecte de capritxosa entremaliadura. I és aquí on potser es desmarqui del seu egregi antecessor. Tot el llenguatge dels gestos, el silenci i les mirades furtives integrava una presència d'animal perseguit, recelós, vulnerable. Aquí hi ha la clau de James Dean. La seva indefensió desferma l'agressivitat. Di Caprio és anàrquic. No és



tant la geneta que ataca la mà amenaçadora com el senglar d'intrèpida hostilitat. Qüestió de graus. Basti confrontar el Cal d'*A l'est de l'Edèn* amb els Tobias Wolf de *Vida d'aquest noi*.

No és el moment, ara, d'entrar en el profit que un actor pugui treure del seu pols fosc -pensar que un Max Cadie sigui el fragment, tot i que ínfim, d'un De Niro llançat al Mètode, suggereix una proposta lyncheana i fascinant-, però ningú posarà en dubte que a Leonardo li encanten els papers complexos.

Trilionaris estudis i estrelles en nòmina tenen por del risc. No descobresc Amèrica en dir-ho. La fàbrica de somnis sent l'insomni de constants malsons financers. El cine experimental s'alimenta de roïssos i, de vegades, Hollywood vol donar gat per llebre com en la suposada font independent d'*El pacient anglès*. Descobert el truc, deixam d'estranyar una bes en regla entre Hanna, la infermera, i Kip, el seu amant hindú. Així el pati, sorprèn agradablement que un debutant just sortit de l'ou s'atreveixi amb un deficient mental a *A qui estima Gilbert Grape?*, un ionqui prostituït a *Basketball diari* i un Rimbaud bisexual a *Vides al límit*. I al costat del film d'Agnieszka Holland, va intervenir a *Les cent i una nits*, una altra producció europea. Són pocs els actors nord-americans que passen la bassa. Potser Malkovich sigui el més rellevant a hores d'ara. Així, Leonardo està fent honor al seu nom. Ha dit en veu alta i clara que no pertany al ramat. Possible encasellament? Potser. Però com seria de desalentador Di Caprio dins les sabates de Tom Cruise! El Shakespeare de Baz

Luhrman i la polèmica Berlinale han duit a rotlo el perill de l'atipicitat. Qui no es banya queda per vestir sants! És suficient raó per no criticar amb acarnissament.

I una digressió em du a una altra. ¿Eren rebels les pel·lícules del rebel Jimmy Dean? L'estantissa *Gegant* de Stevens, per descomptat que no. I les dues restants? 1950 va ser el començament d'una etapa en crisi. L'auge de la televisió, Europa i les seves restriccions proteccionistes i la màcula del Comitè de MacCarthy va fer forat dins la indústria. Es va optar per moderar els pressupostos i en el teatre varen trobar el seu pinso els guionistes. La Meca no trigaria molt a pujar al tren de les produccions "més grans que la vida mateixa", estil *Quo Vadis?* El drama de Tennessee Williams es va arrossegar per terra davant les grandeses bíbliques. Però aquesta collita passatgera va donar fruits atrevits: *La llei del silenci*, *Baby Doll*, *Un tramvia anomenat desig* i els que aquí comentam, són exemples valuosos d'aquesta dinàmica LEZNE (?). Nascuts sota l'empara d'estudis com la Warner, no es tracta de projectes marginals. Varen disfrutar d'un important reconeixement crític i comercial. Eren pel·lícules amb mercat. I, encara que Hollywood es vegi obligat a fer concessions, sempre seran els guardians de la moral benpensant! Kazan i Ray varen acabar les seves obres amb James Dean abraçats a son pare, compungit i plorós. Subtil apologia de la família? Els puritans es varen escandalitzar massa prest.

El lènguid abaltiment de Jimmy Dean, el tens fur intern de River Phoenix, Di Caprio i el díscol Lomear... Hereus, sí, però d'un caràcter que es resisteix a beure al costat del ramat. Fars de l'esperança en la grisencia moguda *light*. Tot i que la tènue realitat es difumini amb la llum del projector. ❖



Margalida Martorell

En els inicis de la cinematografia, les pel·lícules s'exhibien en petits cafès i teatrets de les ciutats. El nou mitjà despertava la curiositat de la gent, que hi acudien per admirar els avanços de la tècnica recent nascuda, sense preveure les possibilitats creatives o expressives que més endavant el convertirien en el Setè Art.

Menyspreat en un principi pels intel·lectuals de l'època, que el veien com quelcom simplement vulgar, el cine va calant poc a poc entre el públic, i es va transformant en un vehicle narratiu de primera magnitud: els retrats documentals de gent passejant pel carrer o les cabrioles artístiques, així com els noticiaris, donaren pas a la narració d'històries i es va aconseguir que aquest nou mitjà atragués a les sales un número cada cop més gran de persones.

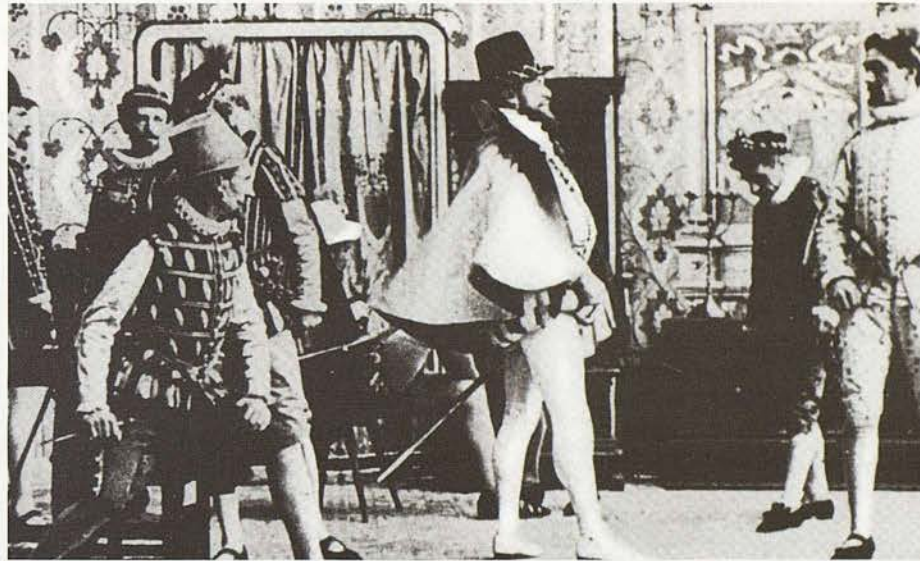
Per fer callar l'inferral soroll produït per les màquines de projecció i també per amenitzar l'audiència, alguns propietaris contractaven pianistes, sense que la seva tasca importàs gaire a ningú. Una excel·lent mostra de l'ambient a les sales d'aquella època la va oferir Harpo Marx, qui a principis del segle es guanyava la vida d'aqueixa forma amb el seu germà Chico: "Vaig aconseguir una feina com a pianista en un cine de barriada. Havia après un munt d'imaginatives variacions sobre les meves dues peces, suficients per acompanyar qualsevol tipus de pel·lícules, sense que la gent se'n temés que em repetia. Per les comèdies "Waltz we around again", "Willie", tocada dues octaves a dalt i ràpid. Escenes dramàtiques "Love me and the world is mine", amb un trèmol a les baixes. Escenes d'amor: un trinat a la mà dreta. Per les persecucions, qualsevol de les dues peces, tocava massa ràpid perquè no fos possible reconèixer-la. El local estava mal ventilat i empestava. La gent parlava, menjava i roncava durant les pel·lícules. El petits cridaven i es perseguien pel passadís. Per alguna raó, les mares que donaven el pit preferien seure's davant, devora el piano, tal vegada pensaven que la música era un bon acompanyament tranquilitzador pels petits que mamaven.

De qualsevol manera, em divertia amb elles. A la meitat d'una escena tranquil·la tocava un acord amb totes les meves forces, només per veure els mugrons botar de la boca dels bebès.

Una tarda, a la meitat de la pel·lícula, la meva mare va davallar pel passadís de la sala fins arribar al piano. Em va ordenar que deixàs de tocar immediatament i me n'anàs amb ella. Sense demanar res, em vaig aixecar del tamboret i la vaig seguir fora del cine. No crec que el públic se'n temés que la música s'hagués detingut. Varen seguir parlant, atipant-se, dormint i donant el pit als petits".

ment és que era utilitzada tant durant el rodatge (darrere les càmeres, per ajudar els actors) com durant el passis, i encara que no es reproduïen les mateixes melodies, tenien el mateix efecte.

Hi hagué una evident diversitat en aqueixa música interpretada en directe. Òbviament, el sentit, el ritme i la seva qualitat variaven d'un lloc a l'altre. A la



L'assassinat du Duc de Guise

Poc a poc es varen incorporar noves idees que anirien enriquint els films: els efectes sonors. Es va fer habitual que des de la part de darrere de la pantalla hi hagués gent preparada per efectuar tot tipus de sorolls en el moment adequat. A més: el pianistes farien ús del ritmes ràpids per les persecucions, de sons greus pels moments misteriosos, de manera que la música es va convertir en un element indispensable. Aquesta feina va evolucionar: de presentar-se sense saber amb precisió què s'anava a tocar (la majoria de les vegades no s'havia vist anteriorment el film), es va passar a l'ús de partitures que, en ocasions, eren enviades directament, juntament amb les còpies de les pel·lícules, amb instruccions del que s'havia d'interpretar i quan fer-ho.

A aquest canvi, hi varen tenir molt a veure els directors, qui ràpidament compregueren les possibilitats expressives de la música. Un dels pioners en aquest sentit va a ser David W. Griffith, que aconsellava "veure una pel·lícula amb silenci, i aleshores tornar-la a veure un altre pic amb ulls i orelles. La música estableix l'ambient del que els ulls veuran i guia les emocions. És la part més emocional d'un film". El sorpre-

ciutat, hi varen arribar a vegades petites orquestres i en les poblacions menors, amb sort, un violinista. No obstant això, es va complir una funció primordial que seria decisiva a l'hora d'entendre futurs avanços. S'ha de tenir present que alguns dels compositors més eminents de Hollywood dels anys trenta i quaranta es varen formar en aqueixa etapa.

La primera banda sonora oficialment escrita per una pel·lícula va ser realitzada el 1908 pel francès Camille Saint-Saëns per *L'assassinat du Duc de Guise*, encara que no va tenir la menor transcendència o reconeixement. No va passar el mateix amb la feina de Victor Hubert a *The fall of a Nation* (1916), film de Thomas Dixon, en el qual es va defugir de l'habitual ús dels temes clàssics en benefici de la creació pròpia. L'efecte va ser impactant i va ajudar al sorgiment d'altres composicions originals; malgrat els elevats costos que suposava mantenir les orquestres dificultaren l'assentament i consolidació d'aqueixa nova forma de exhibició. Era, per tant, estrictament necessari que s'hi introduís la tècnica del so perquè la música botàs del fòrum dels escenaris i es ficàs plenament dins el cel·luloide. Quan això va passar, els avanços seran espectaculars. ❖

Joan Obrador

Inaudita qüestió, sens dubte, aquesta que inaugura la temàtica Cinema i Filosofia. En una primera aproximació, sembla que la resposta evident seria un "No taxatiu", perquè com podria haver pensat un home, que gairebé va viure més a prop de l'Edat del Bronze que de l'Era Industrial, en l'existència de fantasmes de llum que viuen i pateixen?. No, Plató no va poder copsar l'existència dels éssers cinematogràfics; encara que és mani-

uns homes que es troben al seu interior des d'infants, fermats per les cames i el coll, de tal manera que es vegessin obligats a una quietud completa i a mirar únicament cap endavant, puix els lligams els impedeix girar el cap; darrera d'ells, la llum d'un foc que crema un poc en fora i en un pla superior, i entre el foc i els encadenats, un camí situat en alt, on han construït una estreta paret semblant a la separació que s'alça entre els titellaires i el públic,

-Quina altra cosa podrien haver vist? ...

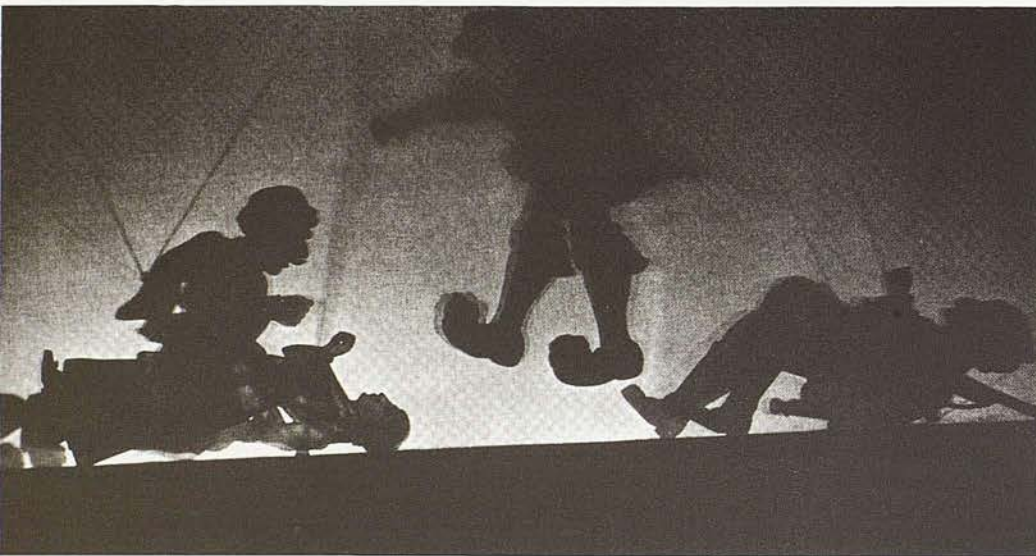
-I si la presó tingués un eco que vingés del fons? Penses que, cada vegada que parlés qualcun dels que passaven, creurien ells que allò que parlava era altra cosa que l'ombra que veien passar?.

-No, per Zeus!- va dir.

-Llavors no hi ha cap dubte -vaig dir- que els presoners creurien que les ombres dels objectes fabricats són l'única realitat existent." (Inici del Llibre VII de la República, Plató, 428-347 a.d.C.).

No hi ha cap dubte que aquesta descripció "mítica", baldement li escaigui millor la qualificació d'onírica, no ens explica el que succeeix dins les sales cinematogràfiques; però, siensem que aquesta escena va ser descrita fa més 2300 anys, les semblances que podem trobar entre la caverna platònica i els nostres cines assoleixen un caire extraordinàriament visionari. Les ombres no són ombres, sinó projeccions de diferents tonalitats de raigs lluminosos. El responsable d'aquestes no és un rudimentari foc perquè els projectors funcionen amb electricitat!. Els presoners, no estan fermats; només paguen l'entrada per poder gaudir de la caverna. En suma, es podria dir que la distància que separa el "mite platònic" respecte dels cines moderns, és la mateixa que hi ha entre els reactors supersònics i les primeres màquines voladores que va dissenyar Leonardo da Vinci. Hi ha diferències, però es poden trobar un bon grapat de coincidències...

Ens podríem demanar si els espectadors que acudeixen a les sales no són en un cert sentit presoners: l'espectador que pateix els inconvenients de la multitud -cues interminables, trepitjades, renous indesitjables...-, tot per veure una pel·lícula que ha vist tothom, perquè "s'ha de veure". El cinèfil que aguata un film "molt interessant", però que ell sap, en el fons, que no pot ser més avorrida, fins i tot absurda. És més, la proliferació radical de les imatges artificials en el nostre món -TV, vídeo, ordinadors, internet...- ¿no ens està convertint a tots nosaltres en esclaus d'una realitat que rebutja l'olor, el tacte, la proximitat corporal?



festa la importància de la qualitat de "visibilitat" en el seu pensament. Fins i tot, l'"eidos" suprem -el bé- és identificat amb la font de tota la llum que ens poseix: el Sol.

Però no és la feina de la filosofia pensar allò que difícilment és a l'abast del pensament? Tal vegada Plató no va poder ni somiar amb un projector d'imatges en moviment; emperò, analitzant de bell nou la seva caverna, podríem assolir un nou instrument per interpretar correctament un fenomen tan modern com el cinema.

Facem memòria:

"-I a continuació -vaig comparar amb la següent escena l'estat en què, referent a l'educació o a la manca d'aquesta, es troba la nostra naturalesa. Imagina una mena de caverna subterrània, amb una llarga entrada, oberta a la llum, que s'endinsa per tota l'amplada de la caverna, i

per damunt de la qual exhibeixen aquells les seves meravelles.

-Ja ho veig- va dir.

-Ara bé, mira, al llarg d'aquest camí, uns homes que transporten tota mena d'objectes, que sobrepassen l'alçada de la paret, i estatuets d'homes o animals fets de pedra i de fusta i de tota mena de materials; entre aquests portadors hi haurà, com és natural, uns que xerrin i d'altres que passin en silenci.

-Quina estranya escena descrius -va dir- i quins estranys presoners!

-Ben igual que nosaltres -vaig dir-, perquè en primer lloc, creus que aquests presoners han vist mai altra cosa d'ells mateixos o dels seus companys que les ombres projectades pel foc damunt del fons de la caverna que se'n troba davant?.

-Com -va dir-, si durant tota la seva vida han estat forçats a romandre immòbils mirant cap endavant?.

-I dels objectes transportats? No haurien vist el mateix?.

“Les imatges que es desenvolupen sobre la pantalla es correspondrien, com sembla evident, amb les ombres.”

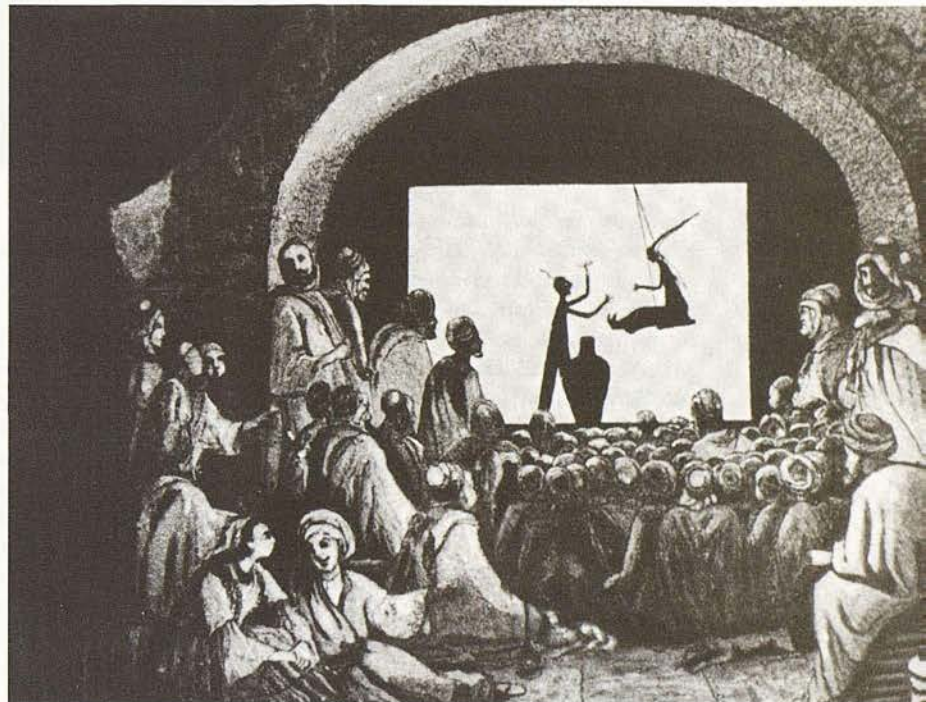
¿Pot existir res més alienat que els “menages à trois” via internet? Som presoners d’una “realitat virtual” creada no se sap ben bé per qui, o és que el món de la comunicació instantània, interplanetària, digitalitzada... ha fet plenament real la caverna platònica? Quin seria el “defora” d’aquesta gruta postindustrial? Però aquest seguit d’interrogants ens obre una problemàtica ben diferent i ens allunya d’una temàtica tan innocent com és el cinema. Tornem-hi.

Fins ara només hem vorejat l’escena platònica, perquè només hem comparat l’interior de la caverna amb l’estructura d’un cinema. La interpretació clàssica del mite platònic ens diu que la caverna és un símbol del nostre món empíric, és a dir, del món que captem amb els cinc sentits. Aquest món es reflecteix al fons de la caverna com a simples ombres. Plató trià les “ombres” per simbolitzar el que avui dia anomenem “impressions”; perquè, segons ell, aquestes comparteixen alguna cosa molt important amb les altres: la inestabilitat. Les nostres impressions com qualsevol ombra, tenen una existència efímera i, per això mateix, no poden formar part de l’autèntica realitat, del ser. La realitat, per a la filosofia grega, té una qualitat definitòria: ha de ser permanent i, per això mateix, el pensament grec sempre va tenir dificultats per copsar el moviment i el canvi. Plató és la màxima expressió d’aquesta visió del món i, el mite que ens ocupa, la síntesi més gràfica d’aquestes idees. Per això no té res d’estrany que Plató situés la “realitat” fora de la caverna. El món extern a la caverna és la realitat determinada i immutable. Plató es referirà a la “realitat” amb el nom d’“idea”. Aquest darrer mot no té res a veure amb el seu significat actual, és més bé sinònim de “forma” o “essència”. La realitat autèntica se situa fora de la caverna perquè, com ja hem dit, ha de tenir la qualitat de la permanència absoluta, i com tot allò que captem amb el sentit és inestable, -tant ràpid com pot aparèixer qualsevol cosa en el nostre món empíric, pot desaparèixer- només podrem captar-la amb la raó.

Quina relació estableix Plató entre l’exterior -les “idees”- i l’interior de la

caverna-les afeccions que pateixen els nostres sentits?- Estableix una relació umbilical de semblança: les ombres s’assemblen a les idees com, per exemple, una pilota de futbol s’assembla al concepte geomètric d’esfericitat. Segons aquest mite, tota manifestació empírica, imperfecta i finita, és un reflex d’una realitat perfecta i eterna, que ha d’existir en qualque “banda”. La filosofia, per Plató, no seria altra cosa que l’impuls racional per com-

“cercant la llum” fins arribar a l’exterior i ésser capaç de “percebre la realitat”. En el darrer esforç, l’antic presoner descobrirà el fonament últim: el Sol-la idea de bé. De la mateixa manera, nosaltres hem de cercar la veritat -l’exterior- que dóna sentit a les ombres lluminoses més enllà del forat de llum per on apareixen les imatges. Què hi ha al darrera d’aquest? És evident que no trobem el mateix que a l’exterior de la caverna,



prendre aquestes realitats subsistents, el Ser pròpiament dit. Ara bé, ¿podem aplicar de qualque manera aquesta ontologia a això que anomenem cinema? Intenem-ho.

Les imatges que es desenvolupen sobre la pantalla es correspondrien, com sembla evident, amb les ombres. I quina seria l’equivalència a l’“exterior” de la caverna? El carrer on es troba situat el cinema és una resposta massa simple. Més bé hauríem de cercar aquest “exterior” pel mateix lloc per on cerca la realitat el presoner que, en el mite platònic, és alliberat de les cadenes. Aquest personatge gira el cap i descobreix el foc, les figures de fang i els seus estranys portadors; però no s’atura aquí, continua

però l’indiquem amb el mateix nom que Plató: idees... Ara ens topem amb un problema lingüístic, perquè “idea” no significa el mateix al pensament platònic que al nostre llenguatge. “Idea”, a Plató constitueix una determinació òptica, mentre que per a nosaltres és un sinònim de “pensament” i és fruit de l’activitat intel·lectual dels homes, en el nostre cas del directors, guionistes o els productors. Per aquest camí hem arribat a un encreuament sorprenent, l’activitat del filòsof platònic i la del crític cinematogràfic es poden descriure amb la mateixa frase, només haurem de situar el sentit de les paraules en el seu context: “Entendre i explicar les idees que serveixen com a fonaments de les ombres”. ♦

Inaki Revesado

HAMAM, EL BAÑO TURCO

de Ferzan Ozpetek

El viatge d'un italià de classe bona a una Istanbul desconeguda per fer-se càrrec d'una herència, acaba essent la història d'una seducció. La seducció que exerceix un poble, una ciutat, un "modus vivendi" sobre l'uropeu, el qual es deixa anar per tot un univers de sensacions noves plenes de sensibilitat i sensualitat.

Valoració: 4.

CUATRO DÍAS DE SEPTIEMBRE

de Bruno Barreto.

El cinema polític, no massa freqüent darrerament, és el gènere triat pel realitzador brasiler. Es presenten els continguts més humans d'un segrest, en el qual, més que justificar les raons d'un acte contrari a la llibertat de l'individu, es mostra l'univers de sensacions i contradiccions dels segrestadors i de l'hostatge, per crear una història humana i creïble.

Valoració: 3.

*Hombres armados***LA CAJA CHINA**

de Wayne Wang.

L'autor proposa un paral·lelisme entre els darrers dies del Hong Kong amb sobirania anglesa i els darrers dies de la vida d'un anglès establert en aquella ciutat. El conjunt resulta molt dispers i massa accelerat -com si fos un reflex del ritme trepidant de la vida de la ciutat. Finalment, el cineasta no aconsegueix donar a la història la coherència necessària. Per cert, quan deixarà Jeremy Irons de fer personatges malalts i turmentats?

Valoració: 2.

EL INVITADO DE INVIERNO

d'Alan Rickman.

Aquesta no és una pel·lícula, sinó quatre pel·lícules. De totes, tal vegada la menys aconseguida sigui la protagonitzada per Emma Thompson i Phyllida Law que fan de mare i filla com si es tractés de la mateixa realitat. Acompanyant-les hi ha tres petites històries més, una interpretada per dos nins, una altra per un al·lot i una al·lota i la darrera per dues dones grans. Aquestes estan plenes de petits detalls que fan el conjunt molt més apreciable. Valoració: 3

HOMBRES ARMADOS

de John Sayles.

Encara que el film no està ambientat en cap país concret, sobren realitats iguals o més dures arreu del món. L'aniquilació dels pobles indígenes, el martiri dels més pobres a mans d'uns i d'altres són temes d'actualitat. El gran encert de Sayles és deixar que la càmera sigui només espectadora, sense treure cap conclusió, deixant aquesta feina per l'espectador. Això sí, sense gens ni mica de morbositat, sense fàcils exageracions. Sayles és un mestre.

Valoració:



Valoracions: Imprescindible , Molt Bona 4, Bona 3, Regular 2, Poc Interessant 1



Joan Bover

PAJARICO

de Carlos Saura

Nin que sojorna una temporada a casa dels familiars i descobreix, a poc a poc, els secrets del cor. ¿No vos sona? Idò no hi falta res per arrodonir aquesta deliciosa sensació de *déjà vu*: la galeria de personatges forçosament "entranyables" (la tieta mística, el padrí lúcid en la seva bogeria...) que permeten incloure tant la reflexió com la comicitat, uns quants diàlegs amb frase-profunda-per-recordar, l'inevitable descobriment del sexe vist a través dels ulls infantils i, de regal, una petita col·lecció de panoràmiques sobre la ciutat de Múrcia.

Valoració: 2

**SUNDAY**

de Jonathan Nossiter

Tendra, però desesperançada, història... d'amor? de solitud? de frustracions? entre un desgraciat i una desgraciada que es topen a la més pobra, bruta, trista i dissortada cara de l'*american way of life*. Una parella d'actors excel·lents en duu tot el pes, comple-

mentada per una colla de personatges secundaris encara més patètics, ja que no tenen ni l'oportunitat de viure un diumenge tan peculiar com el de l'irònic títol de la cinta.

Valoració: 3

I WENT DOWN

de Paddy Breathnach

Inconvenients de l'economia de mercat. Les distribuïdores, enlluernades per l'èxit merescut de *Trainspotting*, *Beautiful thing* o *Full Monty*, s'apresen a promocionar tot allò que pugui fer oloreta de *qualité* britànica. I així ens entimen aquest producte fadíssim, sense gaire més interès que l'amistat sorgida entre els dos protagonistes.

Valoració: 1

Josep Carles Romaguera

**THE SWEET
HEREAFTER**

(El dulce porvenir) de Atom Egoyam

Que la darrera pel·lícula d'aquest director canadenc hagi durant una setmana en la cartellera és una vertadera llàstima, perquè aquesta és una de les propostes més agosarades del cinema més recent. Egoyam segueix a la recerca d'una puresa visual, el·laborant al detall cada imatge, i l'hermetisme de les seves formes narratives es fa més accessible; ahora, el film presenta una calculada planificació i un marc espacial fred que il·lustren una de les temàtiques preferides d'aquest director: la pèrdua dels éssers més pròxims. La història s'estructura en torn a continus flashbacks i la història personal i paral·lela de l'advocat protagonista que serveixen per teixir una xarxa que pretèn captar el sentiment més profund.

Valoració: 4

**MIDNIGHT IN THE
GARDEN OF GOOD
AND EVIL**

(Medianoche en el jardín del Bien y del Mal) de Clint Eastwood

A mig camí entre el film d'encàrrec i l'exercici personal, Eastwood s'endisa dins la comunitat de Savannah, una espècie de microcosmos, de món aïllat que el director observa a través del personatge de John Cusack amb tota naturalitat. Encara que el guió no acaba de ser compacte i presenta una manca de cohesió entre escenes mal cosides, l'objectiu d'emmirallar un món aparentment quotidià i "normal", però que en el seu rerafons

resulta estrany i allunyat de la nostra realitat més pròxima, es compleix notablement. Eastwood exposa un retrat sense judicis on es desvetllen les aparences sota una mirada que conjuga classicisme i modernitat

Valoració: 3

DAS BOOT

(El submarino) de Wolfgang Petersen

El nou muntatge que ha fet el director alemany ens permet gaudir d'un film que es conserva com un autèntic espectacle. El film narra la peripècia vital d'un grup de joves soldats que s'embarquen en un submarí en la II Guerra Mundial. La posada en escena transmet tot l'ambient claustrofòbic i el pànic d'una tripulació inexperta, i la visió del film, malgrat la seva llarga durada, no es fa pesada sino que fa sentir tota la tensió dels personatges en els moments més crítics.

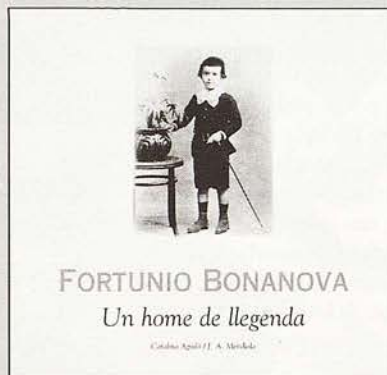
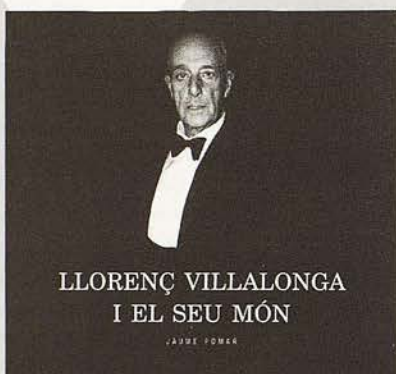
L'ús de l'espai és excel·lent i demostra l'habilitat de l'equip tècnic

Valoració: 3

Estrenes en sessió CONTÍNUA

Llorenç Villalonga i el seu món

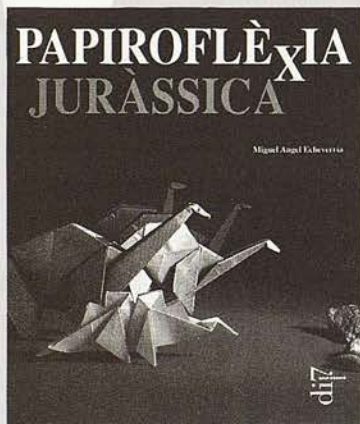
Jaume Pomar
Format 230 x 210 mm
174 pàgines
Preu 3.500 ptes



Fortunio Bonanova
Un home de llegenda
C. Aguiló / J.A. Mendiola
Format 230 x 210 mm
102 pàgines
Preu 3.000 ptes

Papiroflèxia Juràssica

Miguel Àngel Echeverría
Format 220 x 250 mm
128 pàgines
Preu 2.500 ptes



La cuina de Na Margalida de Can Tapera

Margalida Alemany
Format 205 x 280 mm
220 pàgines
Preu 4.450 ptes

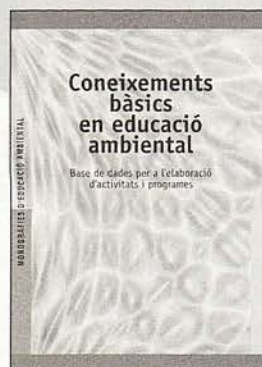
Educació ambiental i llibres per a infants i joves

Miquel Rayó i Ferrer
Format 150 x 210 mm
128 pàgines
Preu 1.950 ptes



La xarxa internet i l'educació ambiental

Jaume Sureda / Ana Mª Calvo
Format 150 x 210 mm
272 pàgines
Preu 2.950 ptes



Coneixements bàsics en educació ambiental

Format 150 x 210 mm
186 pàgines
Preu 1.950 ptes

EDICIÓ
di7

Antoni Torrandell, 17
Telèfon 971 87 03 48
Fax 971 87 05 91
07350 Binissalem. Illes Balears
E-mail: di7@ibacom.es



Les pel·lícules del mes de maig



Comèdia nord-americana

LOQUILANDIA

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1941

Títol original: *Hellzapoppin*

Director: Hank C. Potter

Producció: Universal Pictures

Guió: Nat Perrin i Warren Wilson

Durada: 84 minuts

Intèrprets: Ole Olsen, Chuck Johnson, Martha Raye, H. Herbert, Mischa Auer.

Aquesta pel·lícula, reivindicada pels surrealistes, no té un argument lineal, però sí té una sèrie de situacions i gags intel·ligents que la converteixen en una cinta paradigmàtica del que podríem anomenar "cinema de l'absurd"; gràcies, entre d'altres, als guionistes-Nat Perri i Warren Wilson- i als actors Olson i Johnson.

LAS TRES NOCHES DE EVA.

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1941

Títol original: *The lady Eve*

Director: Preston Sturges

Producció: Paramount Pictures

Guió: Preston Sturges, basat en un relat de Monckton Hoffe

Fotografia: Victor Milner

Muntatge: Stuart Gilmore

Música: Leo Shuken i Charles Bradshaw

Durada: 97 minuts

Intèrprets: Barbara Stanwyck (Jean Harrington), Henry Fonda (Charles Pike), Charles Coburn (Coronel Harrington), Eugene Palette (Horace Pike), William Demarest (Mugsy

Murgatroyd), Eric Blore (Sir Alfred McGlennan).

Preston Sturges, fart que els directors canviassin els seus guions, va decidir que l'única manera que no el manipulassin era passar-se a l'enemic: es va fer director. *Las tres noches de Eva*, una excel·lent comèdia eròtica, està basada en un relat de Monckton Hoffe, tot i que, segons sembla, parteix dels records del propi Sturges que, en certa ocasió, va obrir la porta a la seva primera esposa i no la va reconèixer, a pesar d'estar parlant amb ella una bona estona.

MEDIANOCHE

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1938-39

Títol original: *Midnight*

Director: Mitchell Leisen

Producció: Paramount Pictures

Guió: Charles Brackett i Billy Wilder

Fotografia: Charles Lang Jr.

Muntatge: Doane Harrison

Música: Frederick Hollander

Durada: 92 minuts

Intèrprets: Claudette Colbert (Eve Peabody), Don Ameche (Tibor Czerny), John Barrymore (Georges Flammarion), Francis Lederer (Jacques Picot), Mari Astor (Helene Flammarion), Elaine Barrie (Simone).

Els guionistes, com no podia ser d'una altra manera, són Charles Brackett i Billy Wilder, antics coneguts de qual-sevol comèdia que valguí aquest nom. Posam la sinopsi amb l'esperança que la pugueu entendre: perduda per París, la corista Eve Peabody és festejada pel taxista Tibor Czerny, però ella s'estima més fer-se passar per una comtessa davant Georges Flammarion, el qual desitja que Eve sedueixi Jacques Picot per allunyar-lo de la seva esposa, Helene; quan Czerny es fa passar pel marit desaparegut d'Eve, ella ha de fingir un fals divorci, però al final decideix casar-se amb Czerny. En resum: no us perdeu la pel·lícula.

ARIANE

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1957

Títol original: *Love in the afternoon*

Director: Billy Wilder

Producció: United Artists

Guió: Billy Wilder i I.A.L. Diamond, basat en la novel·la *Ariane* de Claude Anet.

Muntatge: Léonide Azar

Fotografia: William Mellor

Decorats: Alexandre Trauner

Durada: 130 minuts.

Intèrprets: Gari Cooper (Frank Flannagan), Audrey Hepburn (Ariane Chavase), Maurice Chevalier (Claude Chavase), John McGiver (Monsieur X), Van Doude (Michel), Lise Bourdin (Madame X).

Una altra vegada Billy Wilder, aquesta vegada acompanyat d'I.A.L. Diamond. L'argument és molt trivial: ¿com pot pescar una al·lota jove un milionari? La resta és Billy Wilder en estat pur.

Cinema i filosofia

UNO, DOS TRES

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1961

Títol original: *One, two, three*

Director: Billy Wilder

Guió: Billy Wilder i I.A.L. Diamond, basat en l'obra de teatre *Egy, Kettó, Három* de Ferenc Molnár.

Muntatge: Daniel Mandell

Fotografia: Daniel L. Fapp

Decorats: Alexander Trauner

Adaptació i direcció musical: André Previn

Durada: 108 minuts.

Intèrprets: James Cagney (C.R. MacNamara), Horst Buchholz (Otto Ludwig Piffel), Pamela Tiffin (Scarlett Hazeltine), Arlene Francis (Phyllis MacNamara), Lilo (Liselotte), Pulver (Ingeborg).

Els guionistes són els excel·lents Billy Wilder i I.A.L. Diamond. Ho havíeu endevinat? No és que nosaltres tenguem una especial preferència per aquests personatges, sinó que els filòsofs ens obliguen a projectar aquest film. No hi tenim res en contra. El tema és molt suggerent: ¿com pot la coca-cola entrar dins un país comunista? Un tema filosòfic de primera magnitud. Procurau dur bibliografia.



Les pel·lícules del mes de maig

2n. Cicle Cinema Cubà

LA ÚLTIMA CENA (1976)

Any de producció: 1976
Direcció: Tomás Gutiérrez Alea
Guió: Tomás Gutiérrez Alea, Maria E. Haya, Tomás González.
Fotografia: Mario Garcís Joya. Color.
Música: Leo Brower
Intèrprets: Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García.

Un adinerat comte, propietari de sucres, convida dotze dels seus esclaus, a qui renta i besa els peus i després serveix un sopar, un dijous sant. Aquests, convençuts de l'honestat de l'amo, decideixen no treballar el dia següent, divendres sant. El comte reacciona segons els seus interessos i organitza una repressió. Els negres fugen, després de cremar els cultius. Són capturats i decapitats, un d'ells aconsegueix escapar a la muntanya.

LAS AVENTURAS DE JUAN QUIN QUIN (1967)

Any de producció: 1967
Direcció: Julio García Espinosa
Guió: Julio García Espinosa
Fotografia: Jorge Haydu. Blanc i negre.
Música: Leo Brower
Intèrprets: Julio Martínez, Erwin Fernández, Adelaida Raymat.

Inspirat en la novel·la de Samuel Feijóo *Juan Quin Quin en pueblo Mocho*. Descriu les aventures d'un pagès en la seva lluita per la vida i el seu enfrontament -a vegades audaç, unes altres enginyós- en el medi en el qual havien de sobreviure els agricultors cubans a l'època prerevolucionària.

RETRATO DE TERESA (1979)

Any de producció: 1979
Direcció: Pastor Vega
Guió: Ambrosio Fornet, Pastor Vega
Fotografia: Livio Delgado. Color.
Música: Carlos Fariñas
Intèrprets: Daisy Granados, Adolfo Llauradó, Alina Sánchez.

La Revolució ha provocat profunds canvis en tots els aspectes de la vida social, inclosa la llar. L'anècdota narra la crisi afectiva d'un matrimoni d'extracció popular, en el qual el desig d'emancipació de la dona xoca amb la intransigència masculista del marit.

CLANDESTINOS (1987)

Any de producció: 1987
Direcció: Fernando Pérez
Guió: Jesús Díaz
Fotografia: Adriano Moreno
Música: Edesio Alejandro
Intèrprets: Luis Alberto García, Isabel Santos, Susana Pérez.

Ernesto Ardéniz, jove revolucionari, rep a la presó del *Príncipe* la visita sorpresiva d'una al·lota. La seva desconfiança és doble: no la coneix i el maquillatge és quasi una disfressa. Després d'una agitada vaga de fam, Carmen, la seva més propera companya de lluita, li explicarà que es tracta d'Heredia, una jove inexperta, però amb molts desitjos d'ajudar. Contradiccions, desconfiances, alegries i tristors, d'un grup de joves clandestins revolucionaris a L'Havana de 1958 lluitant per l'esperança d'un futur millor.

Cinema a, "SA NOSTRA"

Maig 1998

Cicle Comèdia nord-americana

Dimecres, 18 h.

Dia 6 *Loquilandia* (1941) de H. C. Potter
Dia 13 *Las tres noches de Eva* (1941) de Preston Sturges
Dia 20 *Medianoche* (1939) de Mitchel Leisen
Dia 27 *Ariane* (1957) de Billy Wilder

II Cicle Cinema Cubà

Dimecres, 20 h.

Dia 6 *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1967) de Julio G. Espinosa
Dia 13 *La última cena* (1976) de Tomás Gutiérrez Alea
Dia 20 *Retrato de Teresa* (1979) de Pastor Vega
Dia 27 *Clandestinos* (1987) de Fernando Pérez

Cicle Cinema i Filosofia

Dijous, 17:30 h.

Dia 28 *Uno, Dos, Tres* (1961) de Billy Wilder

Cicle Cinema d'aventures

Dissabte, 11:30 h.

Dia 9 *Viatge a Melònia* (1990) de Per Ahlin
Dia 16 *El Polisson de L'Arca* (1993) de Wolfgang Urchs
Dia 23 *Tintin i el llac dels taurons* (1972) de Raymond Leblanc
Dia 30 *La ventafocs* (1973) de Václav Vorlíček

Centre de Cultura "SA NOSTRA", carrer Concepció, 12. Palma

"SA NOSTRA" Obra Social i Cultural

"SA NOSTRA" 103 Anys Cinema



Les pel·lícules del mes de maig

Cicle Cinema d'aventures per infants

VIATGE A MELÒNIA (1990). Suècia.

Titol original: *Resan till Melonia*
Director: Per Ahlin
Argument i guió: Per Ahlin, Karl Rasmussen. "Fantasies" sobre *La Tempesta* de William Shakespeare.
Durada: 104 minuts

Viatge a Melònia es basa en una de les més famoses obres de Shakespeare, *La tempestat*, de la qual reprèn alguns dels personatges principals.

ELS POLISSONS DE L'ARCA (1993). Alemanya

Director: Wolfgang Urchs
Guió: Wolfgang Urchs
Durada: 82 minuts

A L'Arca de Noè hi ha uns peculiars polissons, uns corcs de la fusta amb què van construir-la. La seva intervenció serà decisiva per evitar que l'embarcació faci aigua.

TINTÍN I EL LLAC DELS TAURONS (1972). França i Bèlgica.

Titol original: *Tintin et le lac aux requins*.
Diàleg original: Greg
Director: Raymond Leblanc
Durada: 75 minuts

Les investigacions del professor Tornasol atrauen una banda de falsificadors encapçalada pel malvat Rastapopoulos. Tintin es llança a la seva persecució i aconsegueix superar els seus adversaris.

LA VENTAFOCES (1973). Txecoslovàquia.

Director: Václav Vorlíček
Durada: 85 minuts

Versió original i divertida del conte popular, amb una protagonista ben allunyada dels personatges femenins tradicionals.

VIATGE A MELÒNIA



Aquesta és **Raó** sa nostra *de ser*



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

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

*Gent de
confiança*