

Núm. 44  
Juny  
1998



MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS

*Adéu a*

**Frank Sinatra**

*i* **Ricardo Franco**

"SA  
NOS  
TRA"

Obra Social  
i Cultural



## D'aquí a l'eternitat... a la meva manera

La forma i la idea són com el  
cos i l'ànima  
Tot és una mateixa cosa  
i no sé el que és un sense l'altra

Gustave Flaubert

*The Voice* ha deixat de sonar. A partir d'ara ens sentirem més estranys en les mitges llums de la nit. Frank Sinatra serà el protagonista del cicle cinematogràfic que obrirem al Centre de Cultura aquest mes de juny.

Un mes de juny que obrirà el període tradicional de vacances a Temps Moderns. Aquest número del mes de juny serà el darrer fins al setembre. Deixareu de llegir temporalment Temps Moderns, però no ens oblideu i, sobretot, no oblideu el cinema.

Un cinema a la fi, tenyit de mallorquí. *Bert*, la pel·lícula de Lluís Casasayas, opera prima esperada impacientment en els ambients especialitzats ja ha vist la llum. Unes projeccions prèvies han permès a un nombre molt limitat de gent veure-la. El comentari generalitzat valora molt positivament el domini de la tècnica que demostra un director novell com Casasayas.

L'estel de Ricardo Franco, director guardonat per *La buena estrella*, s'ha apagat. Els metges ja l'havien advertit que una malaltia li apagaria els ulls. Al final el resultat ha estat encara més definitiu. La mort l'ha agafat treballant, enmig d'un nou rodatge. ❖

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Juny 1998. Núm. 44

### Edita

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

### Director

Jaume Vidal Amengual

### Assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos  
Jeroni Salom

### Consell de redacció

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

### Col·laboradors

Josep Rosselló, Jeroni Salom,  
Miquel Roca, Pere Estelrich i  
Massutí, Eduard Jordà, Gabriel  
Genovart, Perfecto Cuadrado,  
Elena Ortega, Francesc Rotger,  
F. Javier Sánchez-Cuenca,  
Joan Obrador, Toni Roca,  
Matias Vallés, Camilo José Cela  
Conde, J. A. Mendiola,  
Claudio Barrera, Biel Amer,

Valentí Valenciano,  
Enrique Lázaro, Jorge Martí,  
Josep Franco, Miquel López  
Crespí, Reynaldo González,  
Joan Bover, Jaume Pomar,  
Francisco J. Díaz de Castro,  
J.C. Llop, Entorn, Ignacio  
Martín Jiménez, Josep Carles  
Romaguera, Iñaki Revesado,  
Gràcia Sarión, Ernest Riera,  
Margalida Martorell,

Miquel Cruz, Miquel Sbert,  
Rafael Gallego, Tana Waldren,  
Toni Oliver, Catalina Aguiló,  
Jaume Salvà,

### 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, Portopi i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



Tana Waldren

**A**quí, als Estats Units, com a la resta del món, de cada dia hi ha més canals de televisió per cable, la programació dels quals consisteix exclusivament en llargmetratges. L'oferta, de cada dia, és més irresistible: pel·lícules clàssiques o contemporànies les vint-i-quatre hores, set dies a la setmana. I, per si no n'hi hagués prou, els vídeo clubs segueixen oferint les darreres estrenes.

Amb un accés tan fàcil a pel·lícules a casa, ¿qui necessita anar al cine?... Després de tot, els vídeo clubs ofereixen les darreres estrenes només un mes després de l'estrena a les sales de cine.

Tot i així, els vertaders ionquis del cine continuen anant al cine a veure les seves pel·lícules preferides, i això es deu no només al fet que la gran pantalla ens embolcalla cent per cent dins la pel·lícula, sinó perquè també resulta ser l'única forma que poguem veure una pel·lícula en la seva versió original, sense censura, sense talls publicitaris i tal com va ser creada.

La televisió, com els vídeo clubs, no respecten la integritat de la pel·lícula i no els importa tallar escenes amb la intenció que la durada s'avengui als seus horaris, les censuren i les tallen on millor els convé per introduir-hi anuncis publicitaris.

Ara, els genis creatius de Hollywood, cansats de veure com uns altres reediten i manipulen les seves obres, s'han ajuntat per formar una nova organització dedicada a protegir el setè art i els seus artistes. Aquesta nova organització es diu Fundació Protectora dels Drets de l'Artista, encapçalada per Tom Cruise, Oliver Stone i Martin Scorsese, i es disposa a defensar les pel·lícules creades a Hollywood perquè es vegin com es varen realitzar.

S'oposen a canals de televisió com TNT, que coloregen

obres clàssiques del cine en blanc i negre, o que reediten pel·lícules perquè no durin més de dues hores, que ometen escenes que resulten massa impactants pels seus telespectadors i que els talls publicitaris interrompen una escena clau.

No només es disposen a defensar la feina dels grans cineastes d'ahir i d'avui, sinó també la feina dels actors. Darrerament veim anuncis a la televisió en els quals Fred Astaire balla amb una aspiradora i John Wayne beu una coneguda marca de cervesa. És injust que aquests grans actors ja no puguin defensar la seva imatge i integritat contra els interessos publicitaris i econòmics de qualsevol fabricant.

Tom Cruise va decidir organitzar aquesta Fundació quan, durant un vol, va veure que passaven una versió censurada de la pel·lícula per la qual va ser nominat a l'Oscar, *Rain Man*. La companyia aèria havia tallat una de les escenes més importants de la pel·lícula: Dustin Hoffman refusa pujar a un avió per por a l'alta possibilitat que s'estavelli. La companyia aèria havia decidit tallar l'escena per no espantar els seus passatgers sense importar-los la manera com això afectaria la trama.

Aquest és un de tants exemples en què

algú ha canviat o censurat una pel·lícula sense demanar permís als seus creadors. S'imaginin que, cada vegada que un museu exhibís un quadre de Picasso, poguessin tallar-lo segons la mida de la vasa...

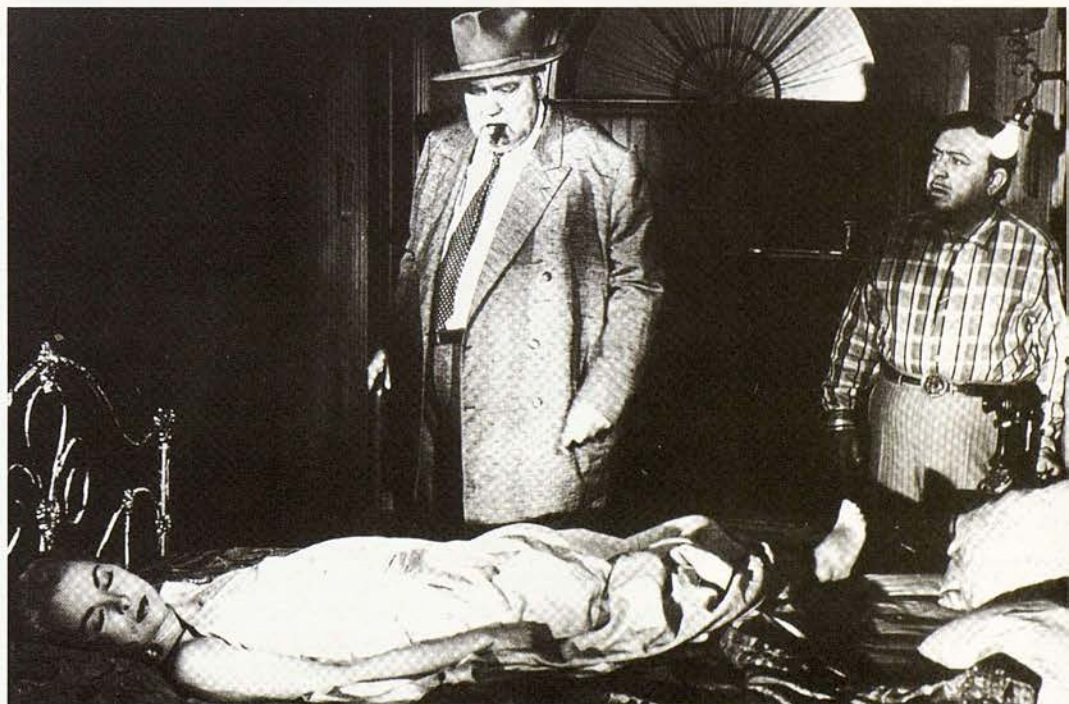
La Fundació Protectora de Drets de l'Artista es proposa preservar les obres de directors, guionistes i actors. El cine és un dels mitjans artístics més creatius i influents del nostre segle i, per tant, les seves obres han de ser protegides en la seva totalitat sense manipulacions per servir propòsits comercials.

Esperem que aquesta nova Fundació pugui triomfar en la seva feina i que, en un futur pròxim, poguem disfrutar del cine a casa com es va crear, sense censures ni manipulacions.

M'alegra saber que a Hollywood, on el cine ha arribat al seu punt més comercial, segueix havent-hi artistes disposats a utilitzar la seva influència per defensar la integritat de la seva obra.

I és que Tom Cruise no és només guapo... sinó també llest!

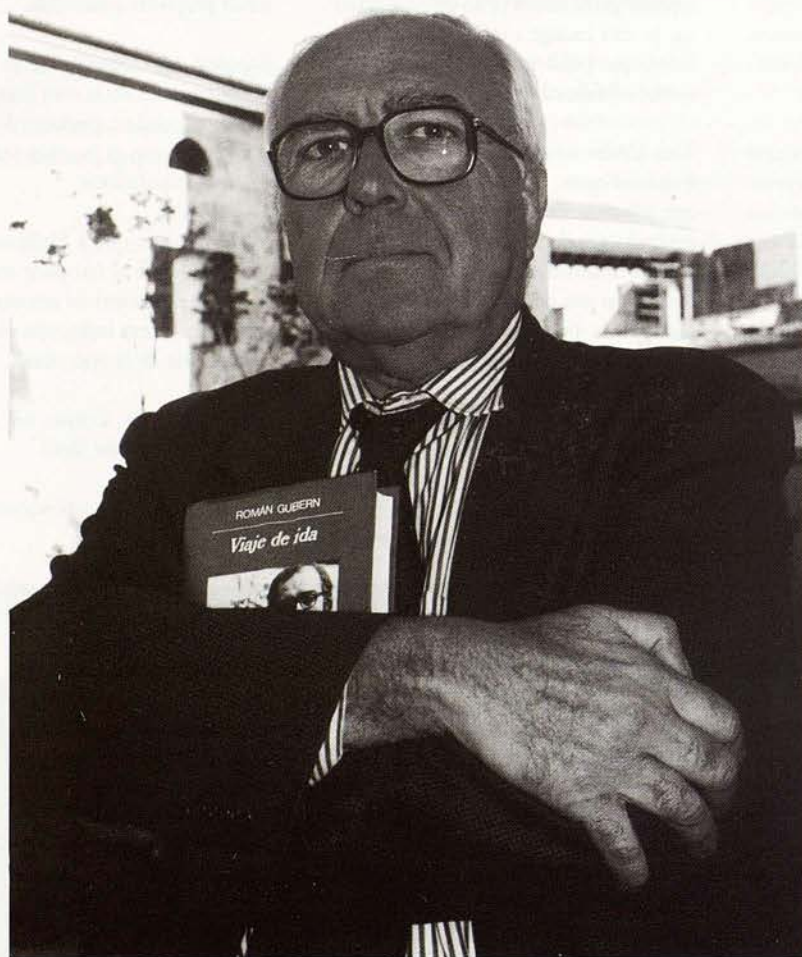
Esperem que el mercat internacional en prengui nota. ♦



Com es pot reeditar, per exemple, *Sed de mal* en color. Quina quantitat de neurones són necessàries per comprendre i rectificar aquesta colossal aberració.

Toni Oliver

**R**omà Gubern (Barcelona, 1934) ha publicat recentment un llibre de memòries, *Viaje de ida*, que ha presentat en el Centre de Cultura "SA NOSTRA". Vol ser un recorregut, sentimental i intel·lectual per l'Espanya de fa quasi seixanta anys. Gubern, catedràtic de Mitjans Audiovisuals de la Universitat Autònoma de Barcelona, és un apassionat del cinema i estudiós del món iconogràfic, des de la historieta al videoclip actual.



**Temps Moderns** -Com fa aquest recorregut intel·lectual i sentimental per aquests darrers cinquanta anys?

**Romà Gubern** -Les memòries comencen amb els records de la guerra civil. Jo sóc un nen de l'exili. En tornar vaig començar a ocupar-me del cinema, encara que primer vaig estudiar dret i mai no he fet d'advocat. He fet de guionista, de productor, actor ocasional. Jo he volgut comptar com era la vida quotidiana en aquest temps, sobretot els anys

cinquanta i seixanta, perquè la gent més jove ho desconeix. Des del "Pulgarcito" o "Flechas y Pelayos" fins gairebé ara, també he volgut fer una crònica de la cultura de masses d'aquests anys, subratllant la importància de la ràdio i el cinema, bàsicament, perquè abans no hi havia la fragmentació de l'oci que hi ha avui en dia. Els anys quaranta el cinema era una finestra màgica, una fuga de la realitat ingrata, el refugi immediat era el cinema.

**T. M.** -Com era el cinema dels anys cinquanta?

**R. G.** -Jo no tenc el millor record del cinema dels anys cinquanta, no és el que m'és més grat. Encara que als anys cinquanta a Espanya hi ha cineastes com Bardem i Berlanga que són importants. Record amb més interès el cinema dels anys quaranta i la gran renovació estètica que es produí els anys seixanta. Els anys cinquanta és l'època de la guerra freda i es caracteritza per ser un temps molt

conservador. Ara hi ha un "revival" d'aquesta època, per exemple amb pel·lícules com *LA Confidential*, però és un "revival" basat en la ignorància, perquè varen ser uns anys reaccionaris, els del MacCartisme, etc.

**T. M.** -Està clar que la seva època és el seixanta.

**R. G.** -Els anys seixanta són el boom del cinema, hi ha més tolerància, a Espanya s'impulsa el nou cinema des de la Direcció general de cinema, dirigida per García Escudero. També els anys seixanta són els de l'inici de la semiòtica, els primers treballs d'Eco, l'eclosió del disseny i la comunicació, l'estructuralisme i l'etimologia cultural. En aquesta època s'obri un territori científic nou. Les dues èpoques en què hi ha un progrés de l'art, la ciència, els grups d'avantguarda, són els anys vint i els seixanta. El temps del Beatles, de Barbarela, i la "gauche divine" a Barcelona.

**T. M.** -Com veu avui en dia la societat de la cultura de masses?

**R. G.** -Hi ha un interès per la cultura audiovisual, televisió, videoclip, i el cinema que és la mare de tot, la primera imatge en moviment. Avui en dia les productores dediquen un terç del pressupost de la pel·lícula a fer publicitat i si es pot arribar al cinquanta per cent millor, Aquest es part de l'èxit de *Titànic*. També es converteix a un actor com Leonardo Di Caprio en un fenomen mediàtic, en definitiva, es crea la necessitat cultural de veure la pel·lícula mitjançant tècniques de mercadotècnia, el cinema esdevé un producte de consum immediat.

**T. M.** - Ara hi ha pel·lícules espanyoles que estan en uns índex de recaptació i públic mai vistos. *Airbag*, *Torrente*, etc.

**R. G.** - *Airbag* i *Torrente*, són l'equivalent al cinema dels anys setanta o a *No desearás al vecino del quinto*, un poc anterior, el llandisme, etc. Hi ha una subcultura de la vulgaritat. És un cinema amb una imatge poderosa, per exemple a *El día de la Bestia*, hàbil, però no és un cinema de risc, sinó oportunista. No s'ha de confondre el valor comercial d'aquestes pel·lícules amb el valor estètic. Santiago Segura ha cultivat la seva imatge a la televisió i ha jugat bastant a fons amb el tema de la grolleria. Aquest tipus de cinema pel públic jove és estimulante. Juanma Bajo Ulloa va fer,



*"Airbag i Torrente, són l'equivalent al cinema dels anys setanta o a No desearás al vecino del quinto, un poc anterior, el landisme, etc."*

anteriorment, una cosa interessant, es movia en el tenebrisme i ara, amb *Airbag*, ha fet una cosa per guanyar diners. Endemés, hi ha autors com Julio Medem, innovadors, Iciar Bollain, o Amenábar que són interessants. *Tesis* d'Amenábar em va semblar molt interessant i *Abre los ojos* també, encara que menys.

**T. M.** - I d'Almodóvar què?

**R. G.** - Almodóvar marca la inflexió de la nova generació del postfranquisme. Almodóvar fa un cinema internacional, ha creat un món personal, fidel a la cultura del nostre país, on hi ha esperpent, melodrama, fulletó, etc.

**T. M.** - Com valora el cinema de Tarantino?

**R. G.** - *Pulp Fiction* vaig trobar que estava bastant ben feta, també estava bé *Reservoir Dogs*. A mi m'ha agradat més, per exemple *Fargo* dels germans Cohen, perquè és més sòlida. A *Jackie Brown* Tarantino fa poc tremendisme, que és una de les coses que el caracteritza.

**T. M.** - Com s'explica també l'èxit de films com *Justino, un asesino de la tercera edad*, *No me hables de los bombres que me pongo atómica*, *Más que amor frenesí*, etc.

**R. G.** - Existeix el que se'n diu la cultura intersticial. Hi ha una oferta multinacional que va dirigida a aquest tipus de públic, els gais, els adolescents, les drag queens, hi ha un micromercat,

per diferents cultures, fins i tot ja hi ha cadenes temàtiques, la fragmentació és cada vegada més específica, dirigida en aquest mercats, a porno, etc.

**T. M.** - Quins mecanismes té ara la cultura de masses?

**R. G.** - La cultura de masses funciona per les modes i la imatge digital, les modes són el que fan funcionar la cultura de masses. La iconosfera està saturada d'imatges i internet és el paradigma d'aquesta cultura. Internet és una gran llibreria desordenada. Una altra cosa, ¿que transportaran els 600 cabals digitals que es podran veure? El que farà aquest sistema és crear una major dependència del sistema dels EUA. Prima la quantitat sobre la qualitat, és una cultura basada en la quantitat.

**T. M.** - I la "tele-escombraria"?

**R. G.** - "Mississipi", "Pelicano", són productes de consum volàtils. La televisió és pur entreteniment. A aquests programes es donen passions en directe, es donen passions autèntiques i això ha fet que hi hagi hagut una davallada dels colobrots, que donen passions i conflictes inventats, encara que tinguin una base real.

**T. M.** - A TV3 es mantenen bé els colobrots.

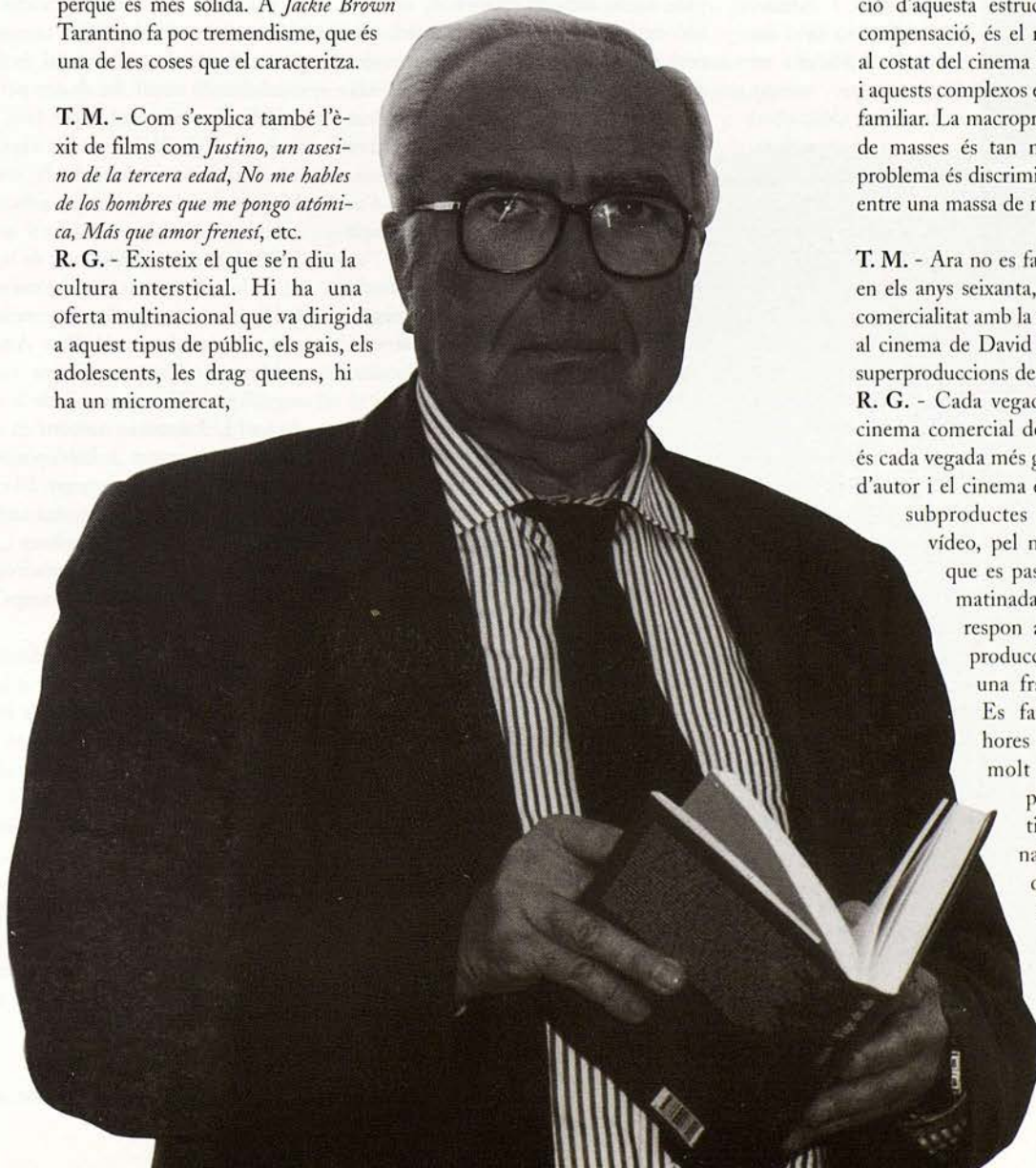
**R. G.** - Perquè es tracta d'un fenomen local que ha generat una complicitat amb el públic.

**T. M.** - Però no totes les pel·lícules són purament comercials.

**R. G.** - Hi ha gent que també va a veure un altre tipus de cinema, per exemple de Medem, aquest tipus de cinema es mantén perquè hi ha una estructura econòmica de compensació. Ara hi ha els grans complexos d'oci, que són la derivació d'aquesta estructura econòmica de compensació, és el repartiment del risc, al costat del cinema hi ha el supermercat i aquests complexos estan destinats a l'oci familiar. La macroprovíncia de la cultura de masses és tan megacèntrica que el problema és discriminar, passar indemne entre una massa de material de desferia.

**T. M.** - Ara no es fan produccions, com en els anys seixanta, que combinaven la comercialitat amb la qualitat, em referesc al cinema de David Lean, per exemple, superproduccions de qualitat.

**R. G.** - Cada vegada se separa més el cinema comercial del d'autor. L'abisme és cada vegada més gran entre el cinema d'autor i el cinema escombraria. Es fan subproductes escombraria, en vídeo, pel mercat videogràfic i que es passen a les tres de la matinada a la televisió. Això respon a una estratègia de producció i van dirigides a una franja molt rendible. Es fan produccions per hores de baixa audiència, molt barates, tot està pensat per aquest tipus d'explotació, la narració té un ritme que permeti posar la publicitat. Tot dirigit a diferents subcultures, gore, etc. ❖





# La Nostra Terra i el cinema

Catalina Aguiló

Les revistes que es publicaren a Mallorca durant els anys vint i trenta tingueren una relació desigual amb el cinema. Algunes, sobretot les d'ideologia catòlica, foren molt crítiques amb el que elles consideraven un perill per a la moralitat dels mallorquins. D'això en podem parlar en una altra ocasió. Ara ens agradaria repassar la tasca que dugué a terme una publicació cultural que tingué gran importància en la Mallorca d'aquestes dues dècades: "La Nostra Terra."

Revista de periodicitat mensual, el primer número es publicà el gener de 1928 i tingué com a primer director Francesc Vidal Burdils. A aquest el va substituir Antoni Salvà Ripoll, que la va dirigir fins que va deixar de publicar-se el juny de 1936. Fou una revista d'art i cultura, com s'afirmava en el seu subtítol, publicada en català i que sempre mantingué un ideari obert i de to nacionalista. Molts d'articles de la modernitat foren traduïts a alguns dels seus números i hi col·laboraren autors de la importància de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Miquel Dolç, Guillem Colom, Llorenç Villalonga, Miquel Ferrà, Marià Villangómez i Ernest Maria Dethorey, qui, des de les seves pàgines de crítica d'art, defensà sempre postures d'avantguarda. Des de 1930 a 1936 es convertí en la veu escrita de l'Associació per la Cultura de Mallorca.

Dins de l'evolució de la revista, foren constants les intervencions relacionades amb el cinema, ja sigui des d'un caire d'opinió general, bé com a dissertació científica o com a crítica cinematogràfica en els darrers anys. Els primers articles publicats sobre el tema daten de 1929 i estan firmats per Joan L. Valentí. Es tractava, en realitat, d'una sèrie d'articles publicats sota el títol genèric de "La lluita contra la folia" on es dissertava sobre les malalties psíquiques. En dos d'aquests articles<sup>1</sup> es parlava del cinema i de la seva relació amb les causes que produeixen la folia. Seguint diversos investigadors, l'autor parla dels "tras-

torns psíquics d'ordre intel·lectual i moral" que s'observen en joves que assisteixen assíduament al cine, dels quals el més freqüent és la "confusió mental acompanyada d'il·lusions i al·lucinacions manllevades al repertori de films i també signes de precocitat sexual i d'habits de masturbació (...) prematura" (?). Malgrat tot, Valentí reconeix el valor didàctic del cinema i la capacitat d'aquest com a element per a la formació cultural i artística.

En un altre article, el mateix autor reconeix que és important el control sobre la producció artística i, per tant, sobre la cinematogràfica. És, sens dubte, partidari, doncs, de la censura prèvia que ja s'estava establint a alguns països.

Si aquest autor reflectia l'animadversió cap al cinema demostrada per una part de la intel·lectualitat arreu del nostre país, en la mateixa publicació, un any més tard, es publicava un altre article que criticava, precisament, les postures negatives cap al cinema. "Per noves rutes" era el seu títol i estava firmat per Antònia Torrens Pomar. L'articulista opinava principalment sobre les qualitats didàctiques del cinema i de les possibilitats d'aquest mitjà dins del món educatiu dirigit a nins i joves. Afirma l'autora que "en parlar de cinema és impossible prescindir de la seva influència educadora" i afegeix "suggestiona les intel·ligències tendres més mal·leables i predisposades pel cascallleig de la seva imaginació".

L'autora pensa que, dirigint el cinema per a nous camins, lluny de les temàtiques criminals i de dubtosa moralitat, el cinema es pot convertir en una eina important per a l'escola i, també, per a la família. Considera que aquesta vessant didàctica del cinema pot aportar als joves coneixements que l'escola no els pot fer arribar com "coneixements de viatges, indústries, costums de pobles, vides d'animals i plantes, reproduccions d'obres d'art, arguments d'obres mestres, visions històriques...". Per tant, el cinema havia d'esser bàsicament documental, adaptació de grans obres de la literatura o bé narració d'importants fets històrics. Finalment l'autora el considerava com una de les bases de l'educació i la cultura populars.

Una de les tasques de la revista era la traducció d'articles o bé de fragments

d'obres estrangeres sobre art i cultura. En una d'aquestes traduccions, la del llibre de Georges Duhamel, *Scenes de la vie future* es fa referència al cinema. Es tracta d'un article titulat "Intermedi cinematogràfic" editat l'octubre de 1931. L'autor representava novament una postura anti-cinematogràfica. Però en aquest cas la dissertació de Duhamel no tracta el caràcter amoral o didàctic del cinema, sinó que discuteix el fet que el cine sigui una disciplina artística. Per a Duhamel, el cinema no és un art, no ho serà mai i, a més, desprestigia les obres d'art que diu recrear. Ataca durament els intel·lectuals francesos que han donat suport al cinema i considera que aquest, en arribar a les capes més baixes de la societat, desvirtua la cultura i l'art amb majúscules, que han de seguir essent patrimoni d'uns pocs.

En general, doncs, la revista presentava un panorama d'opinions contràries a una concepció intel·lectual del cinema: És pernicios per a la salut mental, és amoral o mancat de sentit, ha de ser per força didàctic, no és un art i, per tant, no té dret a ser patrimoni de les capes més intel·lectuals i cultes de la societat. Malgrat tot, la modernitat passava per acceptar el cinema com a "setè art" i el 1936, darrer any d'existència de la revista, realment una mica tard, començava a publicar-se una sèrie de comentaris sobre cine dins de la secció "Les Arts". Es publicaren algunes crítiques cinematogràfiques i el responsable de la secció, Antoni I. Alomar es convertí en defensor, contràriament a les opinions de Duhamel, del cine com a art. El cinema era, doncs, un art popular, una arma d'educació i de captació de masses i, finalment, "una de les manifestacions més vitals de l'esperit del nostre temps".

"La Nostra Terra" ha estat, doncs, una eina de treball important per a la gent que hem treballat la història de la cinematografia a Mallorca, no tan sols per la captació d'una manera de veure el cinema des de la intel·lectualitat, sinó també perquè a través de les seves pàgines ens han arribat notícies de filmacions: de la UFA alemanya (1931), de *La Estrella de València* (1933), de *Visió de Balears* (1935), i amb aquestes informacions hem pogut seguir el fil del cinema a la dècada dels anys trenta a "la nostra terra". ♦

<sup>1</sup> Publicats l'octubre de 1929, núm. 22, i desembre de 1930, núm. 48





# Del que va fer Don Pep Tous Ferrer pel cinema

Miquel Sbert i Barceló

**J**osep Tous Ferrer va ser uns dels homes més inquietos i emprenedors de Palma del primer terç d'aquest segle, periodista, editor i home de negocis. Va construir el teatre Líric; el cine Born, la plaça de toros i l'hotel Alhambra, va tenir un paper clau en la creació de la companyia de tramvies elèctrics, i en la constitució de la companyia aèria Aero marítima, va fundar i reiteradament millorar i ampliar el diari Última Hora, entre moltes d'altres empreses. Ens dedicarem simplement a revisar una part de la seva titànica tasca, la relacionada amb el cinema.

L'Hort del Rei era un solar del reial patrimoni, on hi havia dos locals de fusta, el Teatre Circ Balear, on, a més de circ, s'hi havia fet des d'òpera fins a toros i gènere "chico" i que s'havia fet notori pel renou i escàndol que s'hi feia dins, i un cafè al seu costat. Aquest solar es va subhastar per sis anys i es va adjudicar al senyor Tous

Va subhastar els continguts del vell teatre-circ, que anaren al Variedades de Manacor, i mentrestant va construir el Cinematògraf Balear, un pavelló de fusta d'aparença molt fràgil a la part del carrer Marina, on, entre el juliol de 1900 i el març de 1904, s'hi projectava cine i fotos fixes i més tard hi va afegir audicions de fonògraf. Hi va construir també un hotel i un cafè, l'Alhambra. Mitjançant successives i polèmiques pròrrogues va arribar fins a 1947. Poc abans de morir, els seus propis fills compraren el que ell havia edificat dins terrenys aliens, segons Sancho Duato. Mentrestant, don Pep estava en tractes amb el banquer Arnés de Barcelona per tal de comprar el mobiliari i decorats del Teatre Líric de Barcelona i dur-lo aquí, però l'operació no va anar bé i va decidir construir-lo de bell nou.

La construcció del Líric, la financiació del qual amb l'emissió d'una sèrie d'obligacions de 500 pessetes, cancel·lables per sorteig, al seu domicili de Cort, núm. 14, es va mostrar insu-

ficient; fou una vertadera carrera d'obstacles, que va forçar la seva prematura inauguració l'1 de febrer de 1902, encara sense cel ras i sense acabar la façana. No hi havia llum elèctrica encara a Palma i uns potents encenedors il·luminaven la sala i l'escenari. No es dedicà a cine fins al 1907. Just dotze anys més tard de la seva obertura, ja el va sotmetre a una altra reforma, engrandint el pati de butaques, sota les ordres de l'arquitecte Bennàssar, que des d'ara firmaria les seves construccions.



El juliol de 1912, en el terreny de la part de darrera, de l'Hort del Rei va obrir-hi un cinema d'estiu, dit Líric Park. Tenia les preferències al centre, el públic estava davant del palau de l'Almudaina i un cafè i restaurant a la part del costat del carrer Marina, per on

tenia l'entrada. Va tenir una vida efimera: un sol estiu.

A partir de 1914, els diumenges hora-baixa, al Líric, s'hi feien sessions de cine acompanyades de quadres de sarsuela, que foren de molt d'èxit. L'any 1918 quan també era l'empresari del Teatre Principal, va adquirir el Teatre Balear, inaugurat el gener de 1909, aleshores funcionant intermitentment, anava molt desanimat. Es deia que n'havia pagat vint-i-cinc mil duros, deixant els accionistes en igualtat de condicions.

Pensant que es necessitaven locals de gran aforament per poder explotar les grans superproduccions va comprar al banc Foment Agrícola de Mallorca, l'edifici de la Veda, formà la societat Born, S.A. per tal de construir el cine Born, que costaria un milió de pessetes, la meitat finançada per accions i la resta per obligacions. Va ser inaugurat amb *El Desfile del Amor* el 9/4/1931.

Va morir el 28 d'agost del 1950. ♦



Teatre Balear



*Les mentides d'una  
gàbia de vidre*

# El súper 8 i el single 8 (III)

Jaume Salvà i Lara

**F**ins ara hem rallat de càmeres i material verge, principalment. Ambdues coses són, no importa dir-ho, necessàries per filmar una pel·lícula, sigui quin sigui el seu format. Però una vegada que ja tenim el material sensible revelat, encara queden moltes passes per fer abans de poder donar per concloua l'obra. S'ha de muntar, per descartar les preses dolentes i ordenar els diferents plans —que segurament s'han filmat sense seguir l'ordre cronològic del guió per facilitar la planificació del rodatge— i s'ha de posar pista magnètica a la cinta per després sonoritzar-la amb els diferents renous ambientals, la música i els diàlegs. És precisament en aquests dos darrers àmbits on crec que el format cinematogràfic de pas estret es pot lluir, ja que els instruments que es requereixen són molt senzills, barats i bons de trobar.

La visionadora o moviola és un mecanisme que permet veure la pel·lícula revelada a la velocitat desitjada, cap envant o cap enrere, per poder trobar el fotograma exacte de començament o d'acabament d'un pla determinat. Té un cos central amb una pantalla de vidre esmerilat on és projectada la imatge amb la claror d'una bombeta de poca potència. La cinta es fa córrer amb dues manetes que mouen manualment les bobines d'alimentació i de recepció de la pel·lícula; quan es troba el punt que se cerca, una punxeta fa una marca en un fotograma per localitzar-lo fàcilment amb el tacte abans de tallar la cinta. La visionadora bàsica ha de tenir tot això i la possibilitat d'enfocar i de centrar la imatge. No és arriscat afirmar que és gairebé impossible trobar-ne de noves a Palma, i tampoc no deixa de ser un poc frustrant intentar cercar-ne de segona mà, ja que la gran majoria d'antics usuaris de súper 8 o de single 8 no en feien ús —perquè el que filmaven no necessitava muntatge posterior— i els pocs que sí l'empraven poden tenir gelosos aquests i altres artefactes cinematogràfics, precisament perquè es prenien el cinema de forma seriosa. De totes formes, qui no cerca no troba, i segur que moltes visionadores estan oblidades en un racó de qualsevol prestatgeria de moltes cases.

Un altre mecanisme imprescindible és l'empalmadora, que pot ser de cinta adhesiva o d'acetona. La primera és d'una gran rapidesa d'execució però

¡alerta! només ens interessa la que deixi lliures les dues pistes sonores perquè, si no les respecta cada vegada que la junta de la pel·lícula passi pel capçal reproductor del projector, retornarà molestament el so. S'ha de dir que poquíssimes empalmadores de cinta adhesiva respecten aquesta regla, però n'hi ha de molt senzilles en el mercat de primera mà.

L'altre tipus d'empalmadora és el d'acetona. És la més usada arreu del món —i la preferida per Gabriel Mayans— però té alguns problemes: s'ha de rascar el cap de les dues cintes que es volen ajuntar, produint una polseta que s'adhereix als

en les dues bandes magnètiques incorporades a la pel·lícula. És convenient aconseguir un projector que permeti l'enregistrament sonor independent en les dues pistes, ja que això permet, per exemple, gravar la veu en una pista i la música i el so d'ambient a l'altra, sense perill de desgravar o fer malbé accidentalment cap de les dues. Aquest projector, a l'hora de projectar la imatge i reproduir el so, dona la possibilitat de controlar el volum de les dues pistes independentment, a més del to del mateix so. Si teniu l'oportunitat de trobar un projector que, a més de tot això, pot transcriure el so d'una pista a l'altra,



mecanismes de la moviola i a la mateixa pel·lícula, amb el conseqüent perill de ratlladura; s'ha de tenir un poc d'experiència perquè els dos trossos quedin ben units; quan la junta passa per la finestreta del projector sempre fa un botet, a penes imperceptible però que hi és; i, amb el temps i si l'acetona estava un poc espessada, les juntes tendeixen a debilitar-se i, en ocasions, a desferrar-se. També n'hi ha en el mercat de primera mà i són més assequibles que les de cinta adhesiva perquè l'acetona ret molt. A més, s'ha de tenir en compte que amb aquest tipus d'empalmadora no es pot editar el single 8 perquè està fet d'un material que no es dissol amb acetona.

Una vegada la pel·lícula muntada, s'hi han de posar les pistes magnètiques per gravar-hi la banda sonora, que es fa amb el projector.

El primer que s'ha de tenir en compte del projector sonor —del mut ja ni en parlarem— és que pot reproduir i gravar so

no us ho penseu dues vegades i adquiriu-lo perquè les possibilitats d'aconseguir un bon enregistrament s'incrementaran notablement.

Un bon projector ha de tenir dues velocitats (18 i 24 fotogrames per segon) amb possibilitat d'afinar a  $\pm 1,5$  fotogrames per segon; òptica de zoom de 15,5 a 30 mm com a mínim i amb una lluminositat mínima d'1,2; una làmpara halògena d'almenys 100 W (millor de 150 W); capacitat per a bobines d'almenys 180 m; i entrades i sortides d'àudio per a micròfon, equip de música, amplificador...

El mercat de segona mà és pràcticament l'única possibilitat per comprar un equip de cinema. Més que acudir als periòdics de compra i venda em dirigiria directament a qualche aficionat en actiu o a comerços especialitzats. Segur que trobau la càmera i els altres aparells abans descrits que necessitau a un preu raonable i normalment amb alguns extres que us seran de molta utilitat. ♦





La pel·lícula  
de la meua vida

# To be or not to be

d'Ernst Lubitsch

Llorenç Valverde  
Amic d'un dissident  
cognitiu

Moltes són les raons que em fan tenir aquesta pel·lícula com la de la meua vida. Algunes, la majoria, són per mèrit propi i altres estan relacionades amb les circumstàncies que varen envoltar la primera vegada que la vaig veure, ara ja fa molts d'anys, al Publi del passeig de Gràcia de Barcelona. Hi vaig anar amb una companya de curs — segon o tercer de llicenciatura, any setanta i molt pocs— i, a dir veritat, hi hauria pogut anar ben tot solet, ja que des de bon començament em vaig desentendre d'ella, atès que vaig quedar

història que conta Lubitsch, en clau d'un humor fi i molt intel·ligent, té un objectiu simple que no és altre que la demostració que per lluitar en favor de la llibertat i contra la tirania —per la dignitat humana, amb una paraula— no és estrictament indispensable fer-ho amb les armes convencionals i la força bruta. Cadascú pot fer la seva contribució efectiva des de la seva àrea d'expertesa, des de la seva ocupació habitual, només posant-hi tot el compromís que requereixin les circumstàncies.

Els integrants d'una companyia de teatre polonesa que està representant el *Hamlet* de Shakespeare a Varsòvia veuen amb

que per fi aconsegueix de fer el Shylock frustrat, que mai no havia passat del paper secundari consistent a aguantar una llança.

Mai no he vist res igual. Diuen les cròniques que la pel·lícula fou acollida en el seu moment amb fredor, ja que la crítica no es va entendre a causa del to humorístic. A mi em perdonareu, però he vist moltes pel·lícules pamflet de l'època i cap no resisteix el pas del temps com aquesta. Ara hauria de dir que té un ritme trepidant que no suporta cap interrupció publicitària i coses com aquesta, què sé jo..., la fotografia, els diàlegs, la



absolutament subjugat per la intel·ligent i ben lligada trama. Esper que la meua amiga no mentís quan em va dir, en acabar la pel·lícula, que ella també n'havia quedat encantada.

Què hi fa Hitler a Varsòvia mesos abans de la invasió, l'any 39? Aquesta és la pregunta de partida d'una comèdia d'embulls en la qual es fonen i confonen realitat i ficció i en la qual els uns, els còmics professionals, representen els papers de la seva vida i els altres, els còmics sobrevinguts, són ridiculitzats en la forma més subtil de les possibles: mostrant-los tal com són. La

desesperació com la censura del seu país els prohibeix de representar l'obra que estaven preparant, en la qual ridiculitzen els nazis de la veïna Alemanya. És l'any 39, i pocs mesos després —sense que cap censura prèvia els ho prohibeixi— els nazis envaeixen Polònia. Per diverses circumstàncies els actors es veuran obligats a reprendre, ara en la vida real, el seu paper de l'obra prohibida, primer per salvar els integrants de la resistència i, després, per salvar la seva pròpia pell. És així que la frase de Hamlet que dona títol a la pel·lícula agafa tot el seu significat: Ser o no ser... Com també en té el monòleg

Carole Lombard, i més. Però això ja ho fan els crítics i, possiblement, jo no n'encertaria cap.

Però no puc acabar sense confessar que més d'una vegada m'he demanat si havia d'haver-li prestat més atenció a la meua companya i deixar la pel·lícula per a un altre dia. I, sabeu què trobo? Que encara que he tingut moltes més oportunitats de tornar a veure *To be or not to be* i que mai no en vaig tenir d'altra per anar al cine amb aquella amiga, no m'n penedesc d'haver mirat allà on pertocava. Per ara. ❖

Gregorio Bracamonte

## Les actrius asexuals (o asexuals?)

**E**ls auxiliars de redacció som mascles i, a pesar de les múltiples dificultats de tot ordre: econòmiques, estètiques i morals -no debades Déu ens va fer apassionadament mortals de necessitat-, no heu de tenir dubtes de la nostra masculinitat *ad majorem Dei gloriam* i per a ús estrictament corporal. És per això que potser l'únic retrat que faríem -de fet, l'hi vàrem fer en el seu moment- al cinema de la llarga època del Glorioso no és, precisament, el tractament heroic dels films, ni la moralitat intrínseca que es despenia de les imatges, ni tan sols l'esquematisme d'alguns ambients socials. En absolut. Allò que realment ens indignava era una certa i mal dissimulada blederia asexual de les actrius.

Una dona ha de ser dona sempre o sia, sexe (digau-li exaltació o incitació a la calentura, a la fortor o a l'alçurament), en la dictadura o en la democràcia, en la tirania o en el llibertinatge anarquitzant.

En una paraula, que una dona ha de ser dona, i punt. Independentment que, després, en la vida professional, decideixi ser actriu de cinema, mestressa de casa o científica a l'estil de madame Curie. I punt, repetesc.

Però, en aquest sentit, què passava en el cinema espanyol?

Una cosa molt senzilla: que la majoria de les actrius no acabaven de ser dones.

Dones de veritat. O sia, desitjables passionalment. Amb excepcions, això també és ver. Per exemple, Aurora Bautista fent de Juana la Loca a *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) o, fins i tot, d'Agustina de Aragón (també d'Orduña, dos anys més tard: 1950), matant gavatxos lliurepensadors, d'aquests qui tan nefastes influències tingueren en personatges històricoliteraris com Mariano José de Larra i Leandro Fernández de Moratín. Però d'Aurora Bautista, només n'hi ha hagut una, i prou! En canvi, d'actrius que eren mig

pròpies, interpretatives, més que per haver passat pel llit de directors i productors. Anau a esbrinar què hi havia de veritat, en tot això. Sigui com sigui, totes aquelles donetes-actrius em semblaven asexuals, encara que reconec que quedaven bufones, exhibides en technicolor. Això pensava jo de Laura Valenzuela, per exemple, i d'altres, com Paula Martel, Rocío Durcal, la Pili i la Mili, Mercedes Alonso, Lilián de Celis (qui no recorda aquella *Alma aragonesa*, ai, Déu meu!) o, per no fer més llarga la llista, de les inefables Julia Gutiérrez

Caba i Julia Caba Alba. La veritat és que qui no ha vist *La familia y... uno más*, de Palacios, no pot saber mai de què parl... I és que, fins i tot les actrius del "mut" en blanc i negre, com Theda Bara (per què no, en els seus anys d'interpret teatral, a Califòrnia, quan era coneguda com a Theodosia De Coppett?), m'interessaven molt més. Eren misteriosament dones. Puc recordar-vos Francesca Bertini? I per què no, Marie Dressler, aquella meravella rossa de *La chica alegre*, el film de Dwan? I Louise Fazenda? En fi, qualsevol actriu de carn i ossos, excepció feta de Greer Garson en *La historia de los Miniver*.



Aurora Bautista

figa, mig raïm i que, amb franquesa, no ens deien gaire cosa als qui, devers els anys cinquanta i part dels seixanta, ens dedicàvem a anar al cinema un grapat de pics per setmana (pur divertiment, és clar), n'hi havia a betzets. Elles mateixes presumien de virginitat, no tan sols com a mèrit preferent per accedir a un matrimoni més o manco avantatjós, sinó per demostrar que eren actrius per qualitats

Passa que els auxiliars de redacció, a més de tenir el nostre coret (per altra part, venal a tot-hora), també tenim les nostres preferències cinematogràfiques en qüestions d'actrius. Debilitat pròpia dels mortals i dels esclaus, o no? ❖

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

*Nota 1:* Volem demanar disculpes als lectors que, com varen poder observar, per un error informàtic, l'article anterior del senyor Bracamonte era gairebé il·legible.  
*Nota 2:* També volem disculpar-nos davant el nostre il·lustre col·laborador, Gregorio Bracamonte, que ens ha fet arribar la seva santa i justa indignació, com no podíem esperar menys d'un auxiliar de redacció amb el pedigree que ell passeja. Perdó.

Reynaldo González  
 Director de la  
 Cinemateca Cubana

**E**n els primers anys del segle XX, quan a Cuba s'estrenava el cinematògraf -que hi havia arribat el 1897-, un dels pioners, Enrique Díaz Quesada, va fer diversos films muts sobre la recent gesta independentista: *Manuel García o El rey de los campos de Cuba*, *El capitán mambí o Libertadores y guerrilleros*, *La manigua o La mujer cubana*, *El rescate del brigadier Sanguily* i d'altres dels quals només se'n conserven referències periodístiques. Quan la república burgesa va adquirir el seu definitiu perfil neocolonial sota els designis dels Estats Units -se l'havien guanyat convertint en "guerra hispano-americana" la distesa lluita dels cubans per la seva independència-, els temes històrics varen passar a ser munició d'efemèrides instrumentalitzades per la fauna política, un dels persistents mals de la vida social cubana.

Els anys quaranta, el realitzador Jean Angelo va entrar en els temes de la guerra independentista i els seus símbols: nou abordatge de *Manuel García, el rey de los campos de Cuba* i *La que se murió de amor* (sobre un poema de José Martí). En els anys cinquanta, en preveïció de la celebració del centenari martià, va reincidir amb Martí fent una versió filmica d'un altre poema seu, *Los zapatos de rosa*, mentre que Juan Díaz Quesada varen considerar un erroni pas de dansa del director mexicà Emilio Fernández (*El Indio*), la coproducció cubano-mexicana *La rosa blanca*, una imatge de Martí d'aquelles que val més oblidar. Aleshores José Martí, artífex de l'independentisme, s'havia convertit en matèria combustible de la rumba política. En aquella intermitent cinematografia -era un somni parlar d'una indústria de cine-, algunes vegades varen guaitar els temes del latifundi i el desallotjament pagès, la dominació estrangera i la debilitat estructural i política, però desnaturalitzats pel melodrama lacrimogen, els cops de maluc de les rumberes i l'inconseqüent humor "bufó", que convertien en farsa la tragèdia d'una vida republicana sense agafadors ni objectius.

El periodisme, que va tenir la seva expressió en la imatge en moviment, va

deixar documents de gran valor, en particular la feina d'un arriscat camerògraf d'actualitats, Eduardo Hernández (Guayo), que va reflectir batalles de gangsterisme polític i va fer un reportatge sobre les guerrilles de Fidel Castro a les muntanyes: *De la tiranía a la libertad*. El va poder exhibir després del derrocament del règim dictatorial de Fulgencio Bautista, el 1959. Gràcies a la persistència d'aquests noticiaris, l'empresa Cineperiódico va armar un film documental sobre la lluita clandestina prèvia al triomf revolucionari: *El gran recuento*. Altres films que varen saludar el triomf: *Gesta inmortal*, d'Eduardo Palmar, *Surcos de libertad*, de Manuel de la Pedrosa (tots dos docudrames) i *La vida comienza ahora*, d'Antonio Vázquez Gallo (ficció). De cop, la història era una cosa que els espectadors vivien alhora que la veien reflectida a la pantalla, i no importaven gaire troballes o defectes de factura. Aquell sentiment historicista deixaria rastre en el cine cubà posterior.



L'Institut Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) va ser la primera institució cultural creada pel govern de la revolució (24 de març de 1959). Va parar atenció particular als temes històrics, principalment als que es referien a la gesta recent. Tomás Gutiérrez Alea, un dels seus talents fundadors, va dur a terme la tasca de narrar episodis d'aquella lluita al film *Historias de la revolución* (1960). El segon film de la temàtica, *El joven rebelde* (1961), el va rodar Julio García Espinosa, amb guió de Cesare Zavattini. Tots dos realitzadors, sortits del Centro Sperimentale Cinematografico de Roma, es proposaven una mirada més detinguda sobre la història immediata i estrenaven armes en un camí en el qual gairebé es començava de zero.

El jove cine privilegiaria durant molt de temps el documentalisme i desenvoluparia una manera peculiar de fer-ho,

considerada després com a Escola Cubana de Documental, amb un gran mestre al capdavant, Santiago Alvarez. Per molt de temps el documental i l'emissió setmanal del Noticiero ICAIC Latinoamericano es va convertir en escola de realitzadors. Fins i tot els ja reconeguts en terrenys de la ficció tornaven al documental per expressar temes d'imminència política, reflectir esdeveniments que necessitaven el seu ofici per quedar plasmats en un art de gran impacte social com el cine. Tota una sèrie de documentals va abordar la història pàtria, entre els quals sobresurten *¡Viva la república!* (1972), de Pastor Vega, i *Apuntes para la historia del movimiento obrero* (1975), de Rigoberto López. Des de conceptes nous, els documentalistes cubans varen guanyar un públic assidu, que amb ells va aprendre a valorar i preferir els temes propis. Fet innegable és que els cubans aprecien el seu cine i omplen a vessar les sales per veure'l.

Durant els primers anys de la revolució, en els quals els canvis socials cubans varen despertar grans simpaties entre artistes i intel·lectuals d'arreu del món, varen arribar cineastes europeus que varen deixar rastre en la visió històrica del cine cubà. Els soviètics Roman Karmen: *Alba de Cuba* i *La lámpara azul*; Mikail

Kalatosov: *Soy Cuba*. Els francesos Chris Marker: *¡Cuba sí!*; Agnes Varda: *¡Saludos, cubanos!*; Armand Gatti: *El otro Cristóbal*. El txecoslovac Vladimír Cech: *Para quién baila la Habana*. L'alemany Kurt Maetzig: *Preludio 11*. La majoria d'aquests films varen abordar la història recent. No tots varen resultar memorables, però varen contribuir a un aprenentatge dels talents nadius, delerosos de coneixement, pràctica i actualització.

Eren anys de recerca, de rebuig de camins trepitjats i decidida preferència per les avantguardes artístiques. Privilegiaven la influència del cine europeu, la *nouvelle vague* francesa i els mestres polonesos, en coherència amb la naturalesa de la cultura cubana i les seves tendències predominants. La intel·lectualitat cubana, que ho sabia i responent a un occidentalisme genuí, rebutjava els esquemes del "realisme socialista" propugnat pel "socialisme real", però no es

# Escenes de caça a Tanganika

(En suahili, *Hatari* vol dir "perill")

Antoni Figuera

**L**a recent i afortunada lectura del meravellós llibre de Javier Reverte *El sueño de África (Los mitos blancos del continente negro)*, m'ha duit a revisar una vegada més aquella admirable i deliciosa obra mestra de Howard Hawks que, a pesar de les dècades que han passat d'ençà de la seva estrena, em segueix semblant *Hatari!*



Si el llibre de Javier Reverte és alhora crònica de viatges i novel·la d'aventures, assaig etnogràfic i antropològic i relat èpic, al·legat anticolonialista i testimoni crepuscular d'un romanticisme desaparegut, el film de Howard Hawks és també cinematogràficament un compendi de gèneres en el qual es creuen i juxtaposen el dramatisme de l'èpica i el saníssim humor de la comèdia, alhora que es converteix en document i reportatge sobre les condicions de rodatge del propi film i de les relacions de companyonia i feina que varen sorgir entre els protagonistes que hi varen intervenir: el que en definitiva podríem qualificar com "la pel·lícula dins la pel·lícula".

Parlar del cine de Howard Hawks suposa parlar del reconeixement moral a la professionalitat com a forma de vida; de la consciència estricta del deure i de la responsabilitat cap al treball a realitzar sense assumir riscos innecessaris, tot i que resolent amb eficàcia i enteresa els que se'n derivin del seu exercici (es poden confrontar, en aquest sentit, obres com *Sólo los ángeles tienen alas*, *Río Bravo* i *El Dorado*, entre altres).

En el cas concret de *Hatari!*, la professió a la qual s'entreguen els protagonistes, amb la dosi justa de temperament heroic

i sornegueria lúcida, és la caça i captura d'animals salvatges amb vista a la seva distribució als zoològics d'arreu del món. (Excepcionals, des d'aquest punt de vista, les escenes de cacera del rinoceront, puntuades per la també excepcional música de Henry Mancini; sense oblidar-nos dels recessos lírics de Hoagy Carmichael i el seu formidable "Just for tonight") Però *Hatari!* no és només això: un impressionant i vertader documental a l'entorn de la caça, sinó un entranyable film sobre les relacions humanes (amor, amistat, gelosia, camaraderia) que van sorgint a la vegada que les tasques professionals quotidianes.

Com deia José Luis Guarner ja fa molts d'anys: no es tracta només d'una pel·lícula d'aventures, sinó d'una aventura feta pel·lícula. Aventura, a més, com ja va quedar apuntat, en una doble direcció: la que ens "narra" argumentalment i la dels propis actors i equip de rodatge filmat "al natural" i "en directe", que descobreixen ells mateixos l'inenarrable plaer de sentir-li glatir el pols a la immensitat de la sabana africana, com un vi generós baixant impetuós pel cos i reclamant des d'Azusha la seva part d'emocions a la mida de l'home.

Si hi ha un altre film al qual *Hatari!* remeti directament és sens dubte *La reina d'Àfrica* de John Huston: el mateix alè creador i narratiu exhalen totes dues obres: el del "rodatge" d'un film que se superposa en tots dos casos al de l'"aventura" personal viscuda in situ pels actors i reflectida igualment a la pantalla (aspecte que, en el cas del film de Huston, va saber recrear amb posterioritat intel·ligentment Clint Eastwood al seu *Caçador blanc, cor negre*). En el cas de *Hatari!*, el ritme del rodatge s'hi afegeix al de la cacera, amb la qual cosa -per tornar a citar Guarner- el film recolleix



"tota la pulsació, tots els temps morts, els punts de màxima activitat i de total indolència d'una temporada de caça."

Dins del particular microcosmos humà que Hawks ens proposa, els personatges adquireixen entitat pròpia, curiosament, pels seus simples noms -la peculiar manera que tenen tots de nòmer-se entre ells, i que obeeix a un acord tàcit del grup- o bé per alguna simple frase que els defineix amb encert: Dallas, Brandy, Chip, Sean Mercer (l'home que "en certa ocasió es va cremar els dits en un afer de faldes"); Kurt Sthal, el caçador que, segons com estigui d'avançada la temporada, alterna aquesta professió amb la de corredor automobilístic; l'Indio, a qui els seus pares no haurien posat el malnom de "petit llop" si haguessin arribat a saber com seria de major, desitjós sempre d'una botella de whisky, si és possible de la millor marca, i d'unes prominents anques de dona dignes de batcular...

Els protagonistes de *Hatari!* conformen un grup humà tan poc desarrelat com es pugui concebre. Tot i que la seva manera de viure i comportar-se correspongui, en certa manera, a una forma "despresa" d'entendre la vida. I no ho són perquè estiguin dotats d'una esglaiadora habilitat, fruit més de la reflexió que no de la intuïció, per adaptar-se a les circumstàncies sense deixar de ser ells mateixos. Així, Pockets -Red Buttons- podrà sentir por davant els animals i, alhora, viure continuament al seu costat sense que la situació li provoqui excessius trastorns, de manera que quan avanci amb el jeep entre ells llançats al galop, s'imaginarà que està conduint el seu taxi -groc com les girafes- pels carrers de Nova York, esquivant obstacles.

És ben cert que *Hatari!*, tonificant obra mestra, s'aparta de dues opinions molt difoses a l'època de l'estrena: una, per fregar només epidèrmicament el fons del que el film es proposa; una altra, per pretendre veure-hi, ridículament, més que no hi ha. Ja que si per un costat no és encertat pensar que *Hatari!* val només per les escenes de caça, i tota la resta seria només pur "farciment", anècdotes per enfilat una trivial història al voltant del quefer d'uns caçadors; també resulta poca-solta arribar a considerar *Hatari!*

*“A la seva manera, els protagonistes de Hawks accepten amb esportivitat les regles que el joc de la vida els imposa, enfrontant-s’hi sense embuts.”*

gairebé com un tractat metafísic o de teologia. Hi va haver, però, qualche crític que degué quedar tan ample en afirmar que “en els cels fotografiats a *Hatari!* gairebé s’hi podia veure reflectida la mà de Déu.” Ben segur que si hagués sentit aquesta estúpida Hawks, les seves rialles haurien resultat eixordadorament homèriques.

Sí pot afirmar-se, amb total rotunditat, que la pel·lícula presenta una unitat d’estil envejable: les diferents escenes tranquil·les que se succeeixen entre jornada i jornada de feina -el que en podríem dir “moments de transició” entre les periòdiques escenes d’acció que li donen suport- resoltes en clau de comèdia o amb el més desopilant humor-constitueixen una perfecta síntesi entre intencions i resultats; en especial en tot el que es refereix al gradual i progressiu intent -i només intent- de seducció a què serà sotmès el recelós i desconfiat Sean Mercer (John Wayne) per una persistent i meravellosa Dallas (Elsa Martinelli).

El que sí es podrà argüir (però pens que no precisament en detriment seu) és que, llevat de les magnífiques escenes de caça, no passa res al film, si no és la vida mateixa: no és poca cosa. ¿Que importa molt que els seus protagonistes passin les seves rutinàries vetlades bevent, comportant-se com a adolescents gelosos, tocant l’harmonica o el piano, improvisant unes passes de ball o



jugant a cartes per matar el temps? Les seves vides, en aparença posades entre parèntesis, a l’espera del moment decisiu de llançar-se novament rere els animals, en realitat es troben sempre en tensió, a punt per saltar davant el menor estímul vital, a enriquir-se mútuament amb noves confidències, gestos i mirades que en la seva diàfana naturalitat i diamantina transparència, sonen a les orelles i als ulls de l’espectador que les sent i contempla, com si els estàs sentint i veient per primera i única vegada, de tan despullats i desprovistos de tot artífici com són.

A la seva manera, els protagonistes de Hawks accepten amb esportivitat les regles que el joc de la vida els imposa, enfrontant-s’hi sense embuts. Els seus personatges són gent racionalment madura -fins i tot en les “ninades” de les seves estones de descans- en el sentit que (i sol ser un tret de tot el cine de Hawks) el profund respecte que senten cap al seu arriscat ofici no deixa de ser compatible amb la seva manca de respecte a la por que poguessin provocar-los els perills que afronten. A tot això no és aliena, a més, la solidaritat del grup, la consciència que el mitjà en el qual professionalment viuen no és un vedat fet només a la mida de les seves necessitats personals, sinó un espai de convivència obert. Hawks concedeix als seus protagonistes el dret a equivocar-se, sempre que l’error o la imprudència no

afecti la solidaritat del grup. D’aquesta manera *Hatari!* és, en darrera instància, un compendi de llibertats travades mitjançant un marc geogràfic en el qual el sentit mateix de l’aventura, la boja febre dels “treballs i els dies” compartits, permet descenyar tots els fermalls, traspasar totes les fronteres, convertir la immensitat de la planura africana en l’espai físic i emocional més apte perquè cadascú hi sàpiga trobar el seu propi Kilimanjaro.

Per acabar, se’m permetrà un petit homenatge “africà” conjunt al film de Howard Hawks i al llibre de Javier Reverte esmentat al començament de l’article.

Diu Ernest Hemingway a l’inici de Les neus del Kilimanjaro: “El Kilimanjaro és una muntanya coberta de neu que té una elevació de més de 6.000 peus d’altitud i que es considera la més alta d’Àfrica. Prop de la seva part oest s’hi veu l’esquelet ressec i congelat d’un lleopard. Ningú ha pogut explicar què cercava el lleopard en aquestes altures.”

Ni *El sueño de Africa* ni *Hatari!* són els esquelets ressecs i congelats d’un vell somni narratiu i cinematogràfic les petjades dels quals varen ser esborrades per la neu; sinó les petjades sigiloses i els ulls a l’aguait de dos felins incansables i més vius que mai ensumant, poderosos, en la distància. ❖



Joan Obrador

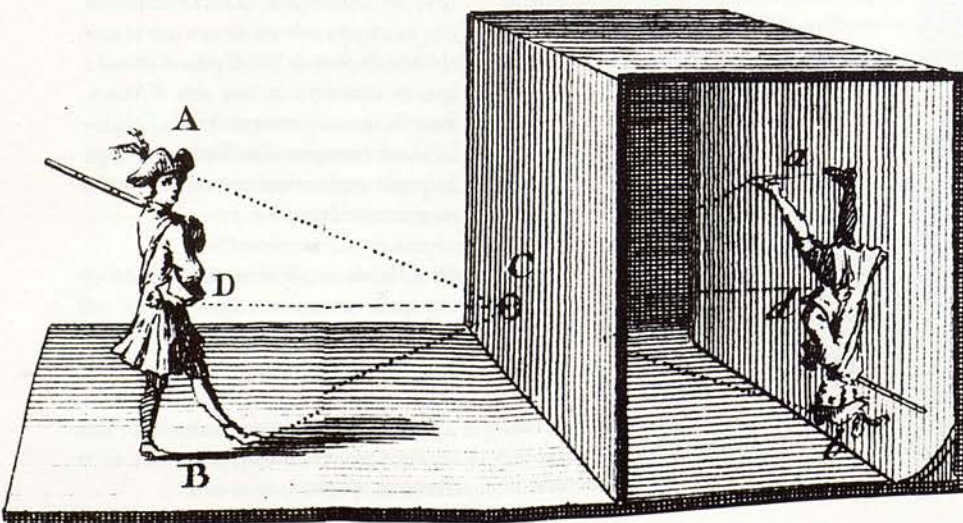
**E**mpèro, aqueixa descripció aparentment idèntica, amaga una profunda diferència que té arrels metafísiques. Mentre l'activitat de Plató s'assenta sobre dos pols: les idees i les dades dels sentits; la del crític cinematogràfic sorgeix a partir de tres: les imatges a la pantalla, les idees dels autors i el que avui anomenem realitat. Així, l'activitat del crític cinematogràfic, quan pretén anar més enllà de les ombres, de l'anàlisi purament estètica del que hom pot percebre al fons de la "caverna" -fotografia i bandes sonores-; hauria de consistir en explicar les idees que fonamenten el film, que anomenem guió, i trobar els seus punts de contacte amb la realitat. En la seva activitat quotidiana, especialment des del moment en què el món del cinema prengué consciència de la seva pròpia història, els crítics començaren a parlar dels "gèneres", ¿o varen ser ells els seus creadors? Amb els gèneres es va pretendre ordenar aquells tres pols que fonamenten la creació cinematogràfica i, molt especialment, perquè els espectadors puguessin "etiquetar" el que havien vist: "Hem vist un western", "una de ciència-ficció", "un comèdia rosa", etc. etc. A pesar d'aquesta utilitat, ara per ara, aquesta divisió biològica no ens ha de preocupar. Pels nostres interessos ens serà suficient una estructuració més senzilla: pel·lícules insípides, pel·lícules amb interès i pel·lícules que han fet real el mite de la caverna.

¿Quines pel·lícules podem qualificar com a insípides? Aquelles que no ens comuniquen res, perquè no han establert cap relació entre unes determinades idees i la realitat, i que, a més a més, no tenen capacitat per entretenir l'espectador. Suposo que no és necessari cap exemple i que cadascú té la seva llista particular. Sobre les pel·lícules amb interès en parlarem més endavant, encara que ja tenim una certa aproximació: són les contràries a aquest primer tipus.

Els films que han fet real el mite platònic són aquelles que no només mereixen el qualificatiu d'"ideològiques", sinó aquelles que, literalment, han construït la nostra realitat. És relativament senzill qualificar una pel·lícula com a ideològica: són aquelles que ens diuen el que "està bé", ja sigui a nivell moral o polític, i intenten de convèncer l'espectador. N'hi ha de tots colors: *El gran dictador*, *Raza*, *Novecento*, *El carter i Pablo Neruda*, *Set anys al Tibet...* La llista podria ser interminable. Les pel·lícules que aconsegueixen el mite platònic són més difícils de detectar; primer perquè són més subtils i, segon, perquè descriuen la "realitat" tal com és. De fet una d'aquestes pel·lícules només es pot descobrir "a posteriori", i més que parlar d'un film "platònic", seria preferible aplicar aquest qualificatiu a tot un seguit de pel·lícules que descriuen-construeixen la mateixa realitat. Podríem analitzar des d'aquesta perspectiva el cinema "made in Hollywood" que va tractar tres temàti-

ques diferents: el western, el cinema bèl·lic i el cinema d'espionatge. Però, abans, tal vegada hauríem d'explicar un poc més què vol dir l'expressió: "film platònic". Aquesta llicència estilística no surt del fet que existí una determinada filmografia que es fonamentava en la teoria platònica de les idees o que intenti descriure l'exterior de la caverna; ans al contrari, sorgeix de la constatació de l'existència d'una multitud de pel·lícules que, sota l'aparença de "realisme", induïen l'espectador a acceptar el món que contemplen com si fos l'autèntica realitat i el que rebem pels sentits no és altra cosa que una deformació d'aquesta. En fi, aquests films pretenen que l'espectador accepti la veritat de les "ombres" i, per això mateix, ens tracten com als presoners del mite.

Tal vegada, el cas més extrem d'aquest tipus de cinema, el constitueix la interminable quantitat de films sobre la conquesta de l'oest nord-americà per part dels blancs. Cinc personatges sobresurten a l'horitzó: els pioners que només volien terra per conrear i sobreviure; el "cowboy" que pretenia el mateix, però amb les seves vedelles; el "sheriff", representant de la llei civil entre els nous pobladors; el capità del Sèptim de Cavalleria, com a responsable de la defensa de la nova civilització a la recerca de l'espai vital; i l'indi que no és altra cosa que l'encarnació del mal o, en el millor dels casos, l'home primitiu que és més a prop de l'animal que de la civilització. La realitat de la conquesta de l'oest nord-americà fou l'extermini d'una civilització plenament adaptada al seu medi natural, que podríem qualificar amb els ulls actuals com a plenament ecològica; per una altra civilització, ja desenvolupada des del punt de vista industrial, agressiva amb la naturalesa i, molt probablement, absolutament violenta enfront de qualsevol tipus de vida humana diferent a la seva. Els blancs eren els invasors i els "pells roges" els envaïts o, dit d'una altra manera, els primers foren els explotadors i els altres els explotats. Ara bé, el western clàssic conta aquesta història just al contrari: intercanviant els papers. Imatges clàssiques: un grup de pioners indefensos, que es mouen pausadament amb les seves caravanes, són atacats per un



*“Una qüestió que seria interessant d’aclarir és si, a l’altre bàndol, també es va produir “cinematografia platònica” o només varen crear films ideològics.”*

grup endimoniat de pells roges a cavall i disparant amb els seus “winchester” amb una punteria inversemblant. Ara bé, quan arribaren els blancs a Nord-amèrica, els seus habitants primigenis encara no havien domesticat els cavalls ni coneixien cap màquina, molt manco màquines per matar. Altra: “pells roges” amb les mans plenes de sang, després d’haver arrabassat cent cabelleres d’innocents blancs; però sembla ser que varen ser el francesos, al Quebec, qui varen instaurar aquest costum d’arrabassar el cuir cabellut. Altra: els indis s’entesten a sortir una i d’altra vegada de les seves “reserves”, quan els nous nord-americans els han comprat legalment les seves terres. Dos greus problemes: en primer lloc, les societats antigues nord-americanes no coneixien el concepte de propietat, perquè la Terra és d’ella mateixa i, si de cas, l’home li pertany a Ella. Segon, la llei que sempre imploren els pioners al western és una llei completament aliena al món original americà.

De fet, la conquesta de l’oest nord-americà va representar el procés colonitzador més brutal de tots els duts a terme pels pobles industrials occidentals; els altres pobles colonitzats, d’Àfrica i d’Àsia, com a mínim han tingut l’oportunitat de la descolonització. ¿Què queda de les cultures anteriors a l’arribada dels blancs a Nord-amèrica? Aquesta història no sé si ha estat contada a cap pel·lícula. Tal vegada, però segur que no ha rebut cap Oscar...

És més, ¿qui no tremola encara en sentir els tambors de guerra dels apatxes?

La problemàtica del cinema bèl·lic i el d’espies, produït a Hollywood, és més senzilla, perquè un i l’altre mantenen un gran paral·lelisme i perquè l’alteració de la realitat no sembla tan radical com en el western. Tot es redueix a un esquema de “bons” i “dolents”. Els bons, sempre són els soldats, els espies americans, la forma de vida “americana” -aquella que va exterminar els indis- és la millor. La caiguda del mur berlinès sembla donar la raó a totes les pel·lícules americanes sobre la guerra freda: els dolents eren els altres, la infame política comunista. Però ¿és realment tan bo el capitalisme? Li ho

demanem a un aturat de llarga duració de l’antiga RDA, o a un mort de fam soviètic que abans menjava, o a un “homeless” novaiorquès? L’esquema de les pel·lícules bèl·liques seria fantàstic, si no fos perquè els americans no sempre han estat els bons: no hi ha res més ridícul que els intents per canviar, cinematogràficament parlant, el paper dels EUA al Vietnam.

Una qüestió que seria interessant d’aclarir és si, a l’altre bàndol, també es va produir “cinematografia platònica” o només varen crear films ideològics. És a dir, si els antics estats comunistes també varen arribar a la “perfecció cinematogràfica” i foren capaços de construir “realitats” a partir del cinema; com ara: els burgesos són una classe social malvada i l’única manera d’eradicar els mals del capitalisme és la lliuta armada, o que la “dictadura del proletariat” aconsegueix els desitjos més profunds de l’home, o que els seus sistemes socials eren igualitaris. Però aquest dubte només el podria resoldre qualcú que hagués viscut en aquestes societats; perquè contemplant la seva filmografia, fora de context, no podem descobrir quins efectes va provocar en els espectadors de la seva època.

Per acabar, ¿què ens ha d’interessar d’una pel·lícula des del punt de vista filosòfic? La resposta, tal vegada, ens la donà Wittgenstein: “123. Un problema filosòfic té aquesta forma: No em sé orientar”. (*Investigacions Filosòfiques*).

D’aquesta manera, un film ens hauria d’interessar des del moment que ens pogués ajudar a “orientar-nos”... a orientar-nos dins el món o a comprendre la nostra pròpia vida. I ¿com ens pot ajudar una pel·lícula en la nostra tasca d’humans? Tal vegada, mostrant una relació que ens inciti a reflexionar a partir dels tres pols que hem assenyalat anterior-

ment: la pantalla, les idees que li donen cos i allò que anomenem realitat.

Enguany s’ha encetat al Centre Cultural Sa Nostra un cicle sobre Cinema i Filosofia amb quatre pel·lícules molt diferents, quant al seu “gènere” i estil: *Freud, pasión secreta*, de J. Huston; *El procés*, d’Orson Wells; *Metrópolis*, de Fritz Lang i *1,2,3* de Billy Wilder. Les dues



primeres s’enfonsen en la psicologia humana, mentre que les altres dues plantegen problemes d’ordre social: l’obra de Lang en clau d’un possible futur amb trets expressionistes i la de Wilder com a comèdia que escorcolla les “ombres” del passat món bipolar. Ara bé; totes quatre ben segur ens ajudaran a “orientar-nos”; aquesta és la millor prova del seu interès.

Esperem que la temporada vinent aquest cicle tingui una continuació... Perquè la reflexió filosòfica sempre serà un bé per conrear. ❖



Iñaki Revesado

## EN LA PUTA CALLE

d'Enrique Gabriel.

S'ha d'agrair que algú hagi triat com a protagonistes de la seva història personatges que, malauradament, cada dia són més abundants dins les ciutats. Ells són la prova més clara que Espanya no va bé. Ramón Barea fa una excel·lent composició del seu personatge, cosa que encara eleva més el conjunt del treball. Valoració: 3.

## MENSAKA

de Salvador García Ruíz.

Com ja és habitual darrerament, el treball interpretatiu dels joves actors espanyols es converteix en el més agradable de la pel·lícula. Però, a més, en aquest film es veu que el guió està molt elaborat, amb un diàlegs naturals i una narració coherent, malgrat l'abundant nombre de personatges que hi participen, tots ells perfectament perfilats. Valoració: 3.



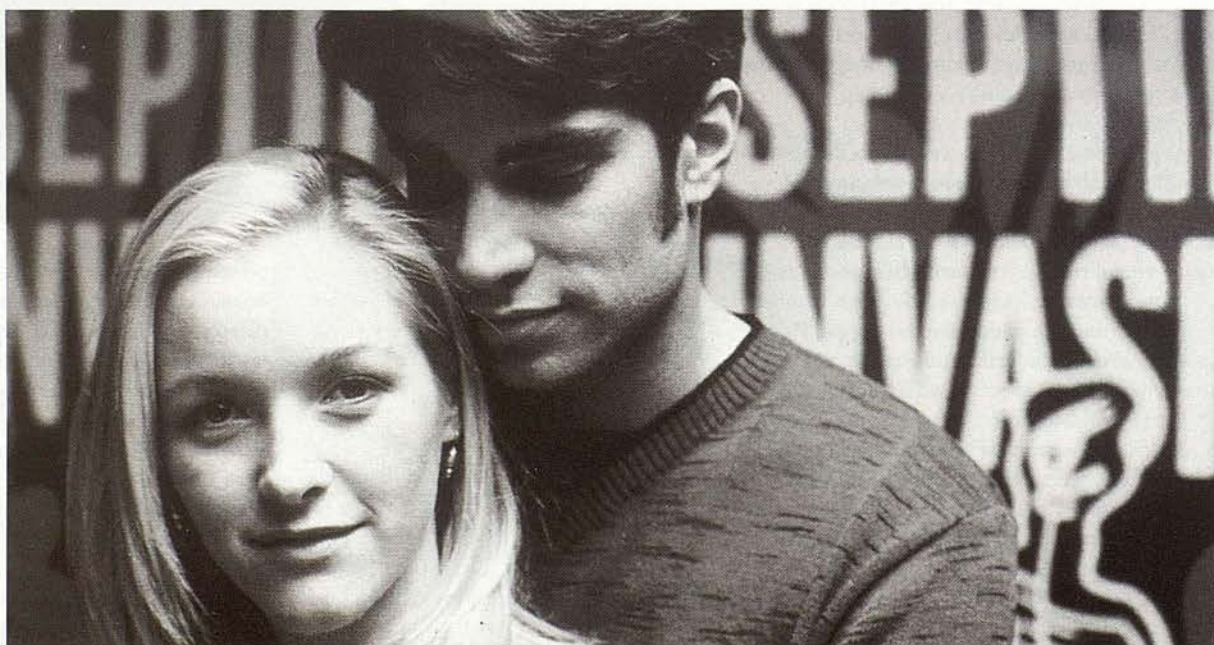
## LOVE AND DEATH ON LONG ISLAND

de Richard Kwietniowski.

Llàstima que tan bona idea s'espenyi tan aviat. Quan només ha passat la primera mitja hora t'adones que el ritme no és

l'adient, que el personatge interpretat per John Hurt no és més que una caricatura, que l'ídol adolescent no arriba més enllà, que la història t'avorreix i que frises que s'acabi.

Valoració: 1.







Josep Carles Romaguera

## FUNNY GAMES

de Michael Haneke

El realitzador austríac ens fa una atractiva proposta en què es reflexiona sobre l'actitud i la consciència de l'espectador enfront de la violència dels mitjans audiovisuals. El discurs de *Funny Games* no cau en la gratuïtat i gràcies a una escenificació brechtiana i a la mesurada austeritat formal es converteix en un magnífic exemple de creació ambiental torturadora i de narració suggeridora, basada en la interactivitat projecció/espectador, on es fa evident la manipulació de la imatge. Sense enganys, *Funny Games* és un film necessari i imprescindible pels temps que corren i Michael Haneke es descobreix com un cineasta que sap el que comunica i com ho fa.

Valoració: 4

## AFLICCIÓN

de Paul Schrader

El retrat agre i desencantat d'un policia de New Hampshire serveix com a nucli per desenvolupar tota l'amalgama temàtica del guionista de *Taxi driver*.

*Aflicción* parla, sota la seva puresa formal i la freda ambientació, de sentiments de culpa, tan sols redimibles mitjançant la catarsi, la recerca d'una moral en què poder ordenar les emocions, de la fatalitat a què ens porta el pes d'un passat, etc. Cal apuntar l'excel·lent treball interpretatiu de Nick Nolte.

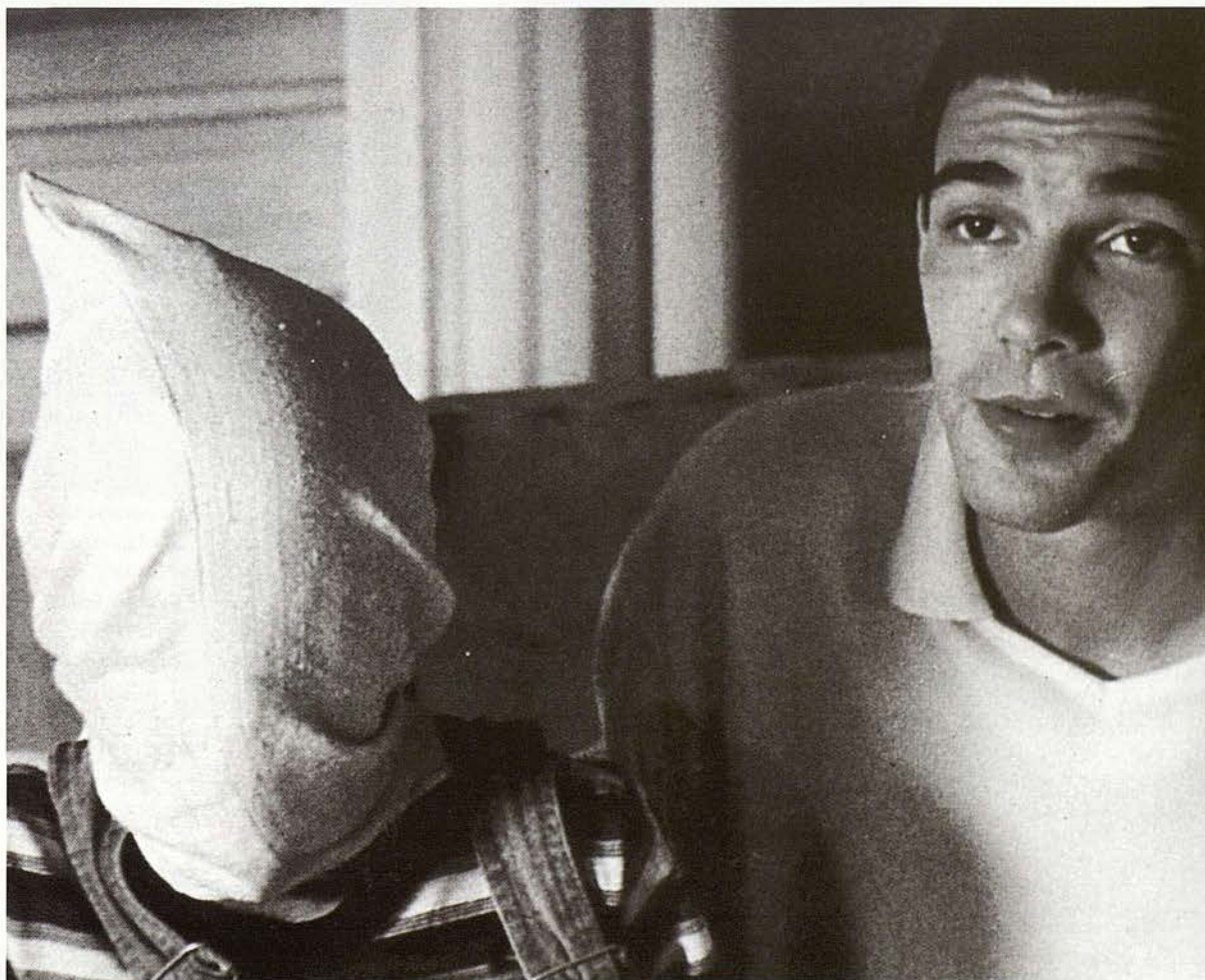
Valoració: 3

## THE BIG LEBOWSKI

de Joel Coen

La darrera bogeria dels germans Coen és el resultat sorgit de combinar l'argument i les pautes genèriques de *Fargo* i el to desbordant i paranoic d'*Arizona Baby*. El film traça una comèdia hilarant, una burla grotesca sobre una Amèrica profunda ridiculitzada pel caràcter absurd de la història. La posada en escena absorbent, apuntalada per la confluència de diferents èpoques històriques, i la conducció d'un guió, que atén a la coherència del caos, estructuren la vida residual d'uns "penjats" que es troben desencaixats dins els fets que els envolten. Les propostes dels Coen conserven el seu habitual atractiu.

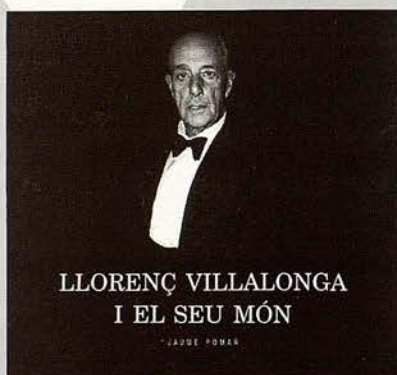
Valoració: 4



# Estrenes en sessió contínua

**Llorenç Villalonga  
i el seu món**

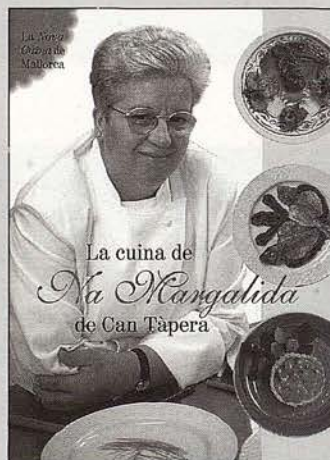
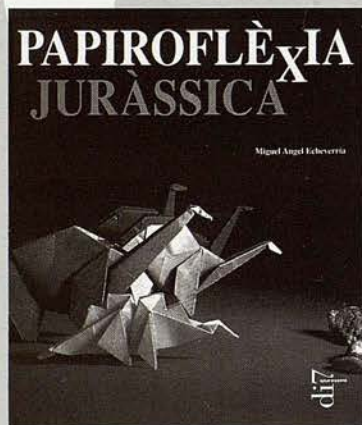
Jaume Pomar  
Format 230 x 210 mm  
174 pàgines  
Preu 3.500 ptes



**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 Ángel Echeverría  
Format 220 x 250 mm  
128 pàgines  
Preu 2.500 ptes



**La cuina de Na Margalida  
de Can Tàpera**

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

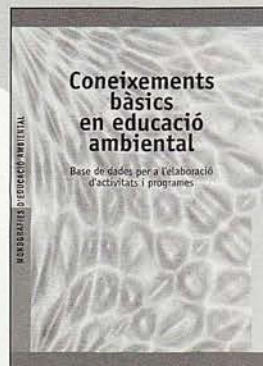
**Educació ambiental  
i llibres per a  
infants i joves**

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 juny

Xavier Flores

## Cicle Frank Sinatra

### EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO

Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1955

Títol original: *The Man with the Golden Arm*

Director: Otto Preminger

Producció: Carlyle Productions per a United Artists

Guió: Walter Newman i Lewis Mettler, sobre la novel·la de Nelson Algren

Música: Elmer Bernstein

Muntatge: Louis Loeffler

Fotografia: Sam Leavitt

Durada: 119 minuts.

Intèrprets: Frank Sinatra (Frankie Machine), Eleanor Parker (Zosh Machine), Kim Novak (Molly), Arnold Stang (Sparrow), Darren McGavin (Louie), Robert Strauss (Schwiefka), George Matthews (Williams).

Preminger era un home decididament preocupat pels problemes que marcaven la seva època, com demostra aquesta incursió en el món de la droga. Com a excel·lent director d'actors, en especial dones, va saber treure de Kim Novak unes de les seves millors interpretacions. Acusat a vegades d'ambigu -no sense raó-, en aquesta pel·lícula desplega el seu talent per la posada en escena. La seva subtilitat en el tractament dels temes que generalment ell triava, així com el seu interès per un "estil", són claus que dominen tota la seva carrera, llevat d'alguns dels darrers treballs. "Si la història necessita trucs, està bé emprar-los, però l'estil es troba en l'actitud, en l'actitud cap a la vida, els personatges, la gent, davant una concepció global de l'existència."

### UN DÍA EN NUEVA YORK

Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1949

Títol original: *On the Town*

Directors: Stanley Donen i Gene Kelly

Productor: Arthur Freed per a MGM

Guió: Adolph Green i Betty Comden

Fotografia: Harold Rossen

Música i cançons: Leonard Bernstein,

Roger Edens,  
Saul Chaplin i

C.Salinger

Muntatge: Ralph

E. Winters

Durada: 98

minuts.

Intèrprets: Gene

Kelly (Gabey),

Frank Sinatra

(Chip), Betty Garrett (Brunhilde

Esterhazy), Ann Miller (Claire

Huddesen), Jules Munshin (Ozzie),

Vera-Ellen (Ivy Smith), Florence Bates

(madame Dilyouska).

*On the town* és el primer film de Donen i una de les tres que codirigiria amb Gene Kelly -*Cantando bajo la lluvia*, *Siempre hace buen tiempo*. Després de passar per diversos engranatges de la indústria, va poder posar en pràctica la seva particular visió de la comèdia musical directament heretada de les darreres obres de Busby Berkeley. El seu refinat gust en el camp visual, així com el domini de la tècnica aconseguïen de vegades moments difícilment repetibles a la història del musical. La facilitat per integrar la coreografia dins la història, l'ús del decorat, així com una perfecta articulació del gag, converteixen Donen en un mestre del gènere. Tot i que *Cantando bajo la lluvia* enfosqueix sovint la seva autèntica dimensió, la pel·lícula segueix sent una de les joies del musical americà. Hauríem de recordar que el libreto està firmat per Betty Comden i Adolph Green com a *Cantando... i Siempre...*

### EL DETECTIVE

Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1968

Títol original: *The detective*

Director: Gordon Douglas

Guió: Abby Mann, basat en la novel·la de Roderick Thorp

Fotografia: Joseph Biroc

Muntatge: Jerry Goldsmith

Durada: 106 minuts

Intèrprets: Frank Sinatra, Lee Remick,

Jacqueline Bisset, Ralph Meeker, Jack



Klugman, H.MacMahon, W. Windom.

Gordon Douglas és el que normalment se'n diu "un artesà". La veritat és que compta amb totes o gairebé totes les virtuts i defectes que adornen els de més anomenada dins aquesta "divisió" de la indústria; una obra prolífica, una gran diversitat temàtica, una certa facilitat per moure's amb agilitat en qualsevol gènere.

Personalment, m'atreu més la seva obra en el camp del western -*Río Conchos*, *Chuca*- i les seves incursions en el cine negre, de les quals aquesta cinta n'és una mostra, encara que no la més sobresorint. Curiosament, lligaria -si no ho record malament- tres col·laboracions seguides amb Frank Sinatra, *Hampa dorada* i *La mujer de cemento*, de la qual en destaca merescudament la sobrietat de la composició de Frank Sinatra, que en Jack Daniels descansi.

### ELLOS Y ELLAS

Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1955

Títol original: *Guys and dolls*

Director: Joseph L. Mankiewicz

Productor: Samuel Goldwyn

Producció: M.G.M.

Guió: Joseph L. Mankiewicz, basat en l'obra de Damon Runyon

Fotografia: Harry Stradling

Direcció artística: Joseph Wright

Música: Cyril J. Mockridge

Muntatge: Daniel Mandell

Durada: 108 minuts

Intèrprets: Marlon Brando, Frank Sinatra, Jean Simmons, Vivian Blaine, Robert Keith, Stubby Kaye, Johnny Silver, Sheldon Leonard.

Rodada després de *La comtessa descalça* i cinc anys abans de *Tot sobre Eva*, Mankiewicz s'atreveix amb un musical. Encara era recent l'experiència amb la seva pròpia companyia, "Figaro Incorporated", i aquesta pot ser una de les raons per les quals acceptàs fer aquest remake del film de Lloyd Bacon *A very honorable guy* (1934). Tot i que no és una pel·lícula ni molt manco menyspreable, resulta difícil veure un cineasta de prosa i, potser, el millor dialoguista del cine embolicat en un musical. ❖



# Les pel·lícules del mes de juny

Visani

## 2n. Cicle de Cinema Cubà



### PAPELES SECUNDARIOS

(1989)  
Cuba. Color. 1989  
Director: Orlando Rojas  
Guió: Osvaldo Sánchez

Fotografia: Raúl Pérez Ureta  
Música: Mario Dalhy  
Durada: 114 minuts.  
Intèrprets: Rosa Fornés, Juan Luis Galiardo, Luisa Pérez Nieto.

Marcada per una frustració, on carrera i vida es culpabilitzen novament, Mirta, actriu d'un grup en crisi, decideix abandonar el teatre. L'arribada d'un director convidat i la possibilitat de tenir un paper protagonista l'aturen. L'engranatge de malicioses manipulacions, que es desencadenen a partir de l'arribada d'un inspector, fa perillar, entre altres coses, la fama i el poder de l'actriu que dirigeix el grup, i afectarà les vides i el destí del grup i els seus components.

### LA BELLA DEL ALHAMBRA

(1989)  
Cuba. Color. 1989  
Director: Enrique Pineda Barnet  
Guió: Enrique Pineda Barnet, Miguel Barnet  
Fotografia: Raul Rodriguez Cabrera  
Música: Mario Romau  
Durada: 105 minuts  
Intèrprets: Beatriz Valdés, Omar Valdés, César Evora

L'Havana, 1920. Rachel, una al.lota nascuda amb el segle, treballa com a corista a una carpa de mala mort, on li ofereixen una sola possibilitat: ser prostituta. Però ella somia amb altres camins: ser la dona estimada d'un sol home i ser una artista de veritat. Inspirada en la novel.la de Miguel

Barnet *Canción de Rachel*, la pel.lícula reconstrueix l'atmosfera i la vida artística de L'Havana dels anys vint als trenta-cinc.

### UN HOMBRE DE ÉXITO

Cuba. Color. 1986  
Director: Humberto Solás  
Guió: Juan Iglesias i Humberto Solás  
Fotografia: L.M.O. Delgado  
Música: Luigi Nono  
Durada: 116 minuts  
Intèrprets: Daisy Granados, Raquel Revuelta, César Evora...

Pel.lícula-riu que abraça tres dècades en la vida d'un individu ambiciós, un grimpador que farà servir qualsevol mitjà al seu abast per arribar al lloc més elevats del poder. La pel.lícula està realitzada amb un gran rigor històric i una acurada ambientació, factors que la converteixen en una de les pel.lícules més importants del cine cubà dels vuitanta. Va aconseguir el Primer Premi al Festival de l'Havana.

### FRESA Y CHOCOLATE

(1993)  
Cuba-Mèxic-Espanya, 1993  
Director: Tomás Gutiérrez Alea  
Guió: Senel Paz, basat en el conte del mateix autor titulat *El Bosque, el lobo y el hombre nuevo*.  
Fotografia: Mario García Joya  
Música: José María Vitler  
Durada: 110 minuts  
Intèrprets: Jorge Perugorria, Vladimir Cruz, Mirta Ibarra, Francisco Gattorno, Joel Angelino, Marilyn Salaya, Andrés Cortina.

Aquesta pel.lícula captiva perquè és senzilla, sensible, entranyable, plena de petites coses. El realitzador fa servir el personatge homosexual per posar en dubte algunes qüestions del règim castrista. No es tracta d'una crítica dura i gratuïta, al contrari, més bé semblen petits consells d'un castrista convençut que veu la necessitat d'alguns canvis. També està perfectament tractada l'evolució del jove comunista, capaç, per damunt de tot, de fer-se amic de l'homosexual.



# Flash-back



Al llarg de la seva vida actuà en unes 60 pel.lícules (la primera data de l'any 1941, *Las Vegas Nights*, de Ralph Murphy i la darrera fou dirigida a l'any 1990 per Ellen Weissbrod, titulada Listen Up: *The lives of Quincy Jones*). D'aquesta seixentena de pel.lícules, n'hi ha algunes molt significatives, però la majoria d'elles tenen poc interès. Cal resaltar, *De aquí a la eternidad*, de Fred Zinnemann; *Ellos i ellas*, de Joseph Leo

Mankiewicz; *El Hombre del brazo de oro*, de Otto Preminger; *Como un torrente*, de Vincente Minnelli; *El detective*, de Gordon Douglas; *Pal Joey*, de George Sidney;... també va ésser dirigit per directors de la categoria de Daves, Capra, Sturges, Huston, Aldrich,... al camp de la realització dirigí un film a l'any 1965, *Todos fueron valientes*.

Sinatra fou d'una personalitat complexa i confusa. Tant li donava per defensar a Albert Maltz com a guionista o per altre part produir pel.lícules de contingut reaccionari i antiliberal. Es va casar quatre vegades, Ava Gardner i Mia Farrow foren esposes seves. ❖



Frank Sinatra, l'actor i cantant nord-americà va morir el passat 15 de maig als 82 anys d'edat. Nascut l'any 1915 a Hoboken, New Jersey, EUA. Pertanyia a una família d'origen italià. Va començar a treballar com a periodista esportiu. Uns anys després es donava a conèixer com a cantant a la ràdio i saltava a la fama amb les orquestres de Harry James i Tommy Dorsey. El següent pas és lògicament a Hollywood, on desenvolupa la seva labor interpretativa a la productora Metro Goldwyn Mayer, capdavantera del musical dels anys quaranta i cinquanta i on duia les tasques de producció l'excel.lent Arthur Freed. Va ser dirigit, entre altres, per Mervyn Le Roy, Busby Berkeley, Stanley Donen, Gene Kelly,...

A punt de tancar el número de juny, ens arriba la notícia que Ricardo Franco ha mort. Nascut a Madrid l'any 1949, era uns dels directors més significatius del grup de cineastes "escuela de Argüelles". Realitzador polèmic i atrevit, té una filmografia molt personal i suggerent, pel.lícules com *Los restos del naufragio* i *El sueño de Tánger* varen tenir greus problemes per estrenar-se. L'any 1975 realitza *Pascual Duarte*, pel.lícula que destaca per la seva atmosfera de la Espanya rural profunda i el seu naturalisme; l'any 1988 dirigí *Berlín Blues*, versió d'*El ángel azul* (1930), de Josef von Sternberg. El darrer treball, *La buena estrella* (1997) tocava un dels temes que més l'interessaven, la marginació. ❖

# Cinema a, "SA NOSTRA"

Juny 1998

## II Cicle Cinema cubà

Dimecres, 18 h.

- Dia 3 *La bella del Alhambra* (1989) d'Enrique Pineda  
Dia 10 *Papeles secundarios* (1989), d'Orlando Rojas  
Dia 17 *Un hombre de éxito* (1986), d'Humberto Solas  
Dia 24 *Fresa y chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea i J.C. Tabío

## Cicle Frank Sinatra

Dimecres, 20 h.

- Dia 3 *Un día en Nueva York* (1949), de Stanley Donen  
Dia 10 *Ellos y ellas* (1955), de Joseph L. Mankiewicz  
Dia 17 *El hombre del brazo de oro* (1955), d'Otto Preminger  
Dia 24 *El detective* (1968), de Gordon Douglas

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

"SA NOSTRA"  
Obra Social Cultural

"SA NOSTRA"  
103  
Anys Cinema

# Aquesta és **Sa Nostra** Raó de ser



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

**"SA  
NOS  
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

*Gent de  
confiança*