

Núm. 47  
Novembre  
1998



MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS

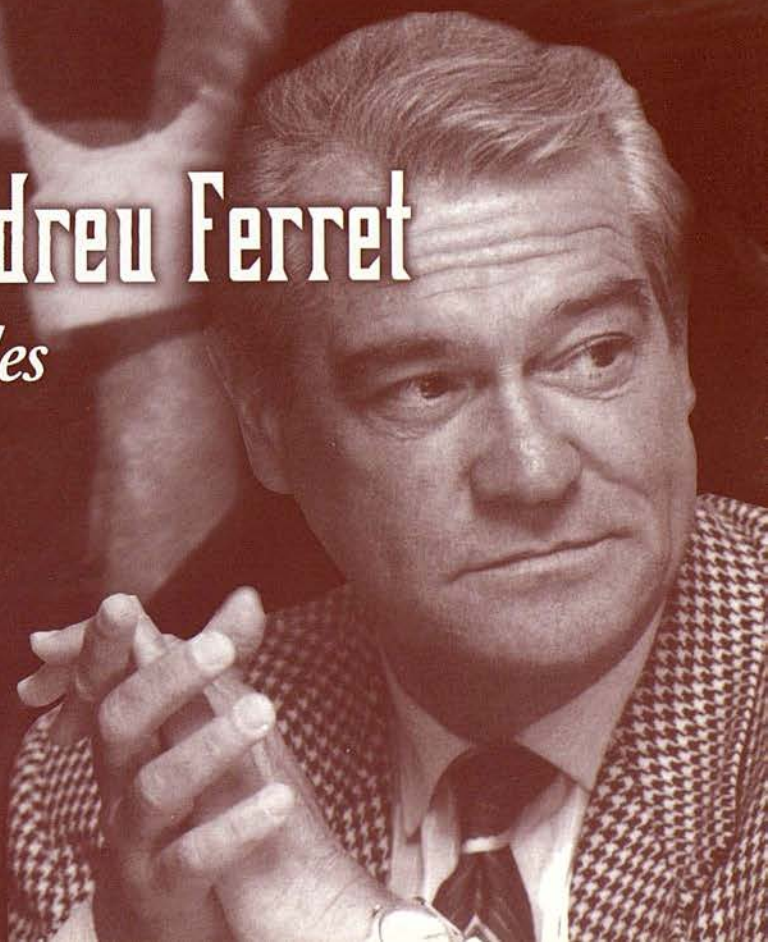
"SA  
NOS  
TRA"

Obra Social  
i Cultural

# Cinema Negre

Recordant Andreu Ferrer

*Les seves pel·lícules*







## SANG I FETGE

El qui perdona amb facilitat  
convida a l'ofensa

Pierre Corneille

*Et recorde Amanda, els carrers mullats,  
anant a la fàbrica, allà on treballava  
Manuel...*

Raimon recita, guitarra en mà, les paraules escrites pel joglar exterminat impunement. Un cop mort, li tallaren les mans, els símbols són els símbols. Un *karaoke* de terror, música de fons que suporta el guió macabre. Camps de futbol reconvertits en presons i escorxadors humans. La implantació universal del *missing*. La realitat supera qualsevol Costa Gavras. Els voltors oloren la carronya. Fins i tot Hitchcock va oblidar-se'n, d'aquestes aus funeràries.

La figura de l'ancià, erròniament venerat -la imatge d'una persona vella acumula història, un passat, sabut o ocult- inspira sentiments de perdó, incitadors de l'oblit, d'allò que ja no té remei. Fals. Saràmagó ha rebut el Nobel de Literatura per tota una trajectòria literària. Els premis són un reconeixement a tot el que hom ha fet al llarg dels anys, doncs els càstigs també així s'han d'entendre.

La pel·lícula té un precedent, no és un argument original. L'escena se situa davant un jurat, testimonis acusadors, gent que reclama justícia, desfilen per l'estrada, juren veritat després d'haver jurat venjança. *La capsa de música*, Jessica Lange descobridora de les atrocitats d'un pare. L'esperpent esdevé, en aquesta altra producció alternativa, quan apareixen els testimonis del defensor. Son persones il·lustres, presidents, expresidents i alguna expresidenta de governs europeus democràtics. També algun fiscal de nom ?, endevinalla -etim. *fungus*, individus unicel·lulars, sense clorofil·la, de vida sapròfita, paràsita-, jugant amb el verb de la vida d'un poble. Tots clamen unànimement: *Freidom for Pinochet*. Quin pel·lículà!

*El somriure ample, la pluja als cabells,  
res no t'importava, havies de trobar-te  
amb ell... □*

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Novembre 1998. Núm. 47

### Edita

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

### Director

Jaume Vidal

### Secretari Redacció

Miquel Pasqual

### Documentació i arxiu

Iñaki Revesado

### Assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos  
Jeroni Salom

### Assessors

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

### Col·laboradors

Francesc Rotger, Josep Franco,  
Joan Bover, Ignacio Martín  
Jiménez, Josep Carles  
Romaguera, Miquel Sbert,  
Jaume Salvà, Toni Oliver,  
Pere Batle, Catalina Aguiló,  
Jaume Salvà, Miquel Cruz,  
Jorge Martí, Toni Roca,  
Fco. J. Sánchez Cuenca.

### 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 Espirafocs (Inca).





# La forma fílmica (i III)

Josep Franco

**C**omencem per definir, dit això(1), què és un film. Abans hauríem de contestar a la pregunta, quins són els límits de la interpretació d'un film, qui o què els imposa. Si els límits vénen impostats pel propi film (Odin, 1983), és a dir, que allò que pot fer és bloquejar determinades mirades significatives, per la seva pròpia base estructural, estariem atorgant-li, al film, a la *intentio operis*, uns marges tan definits i acotats, dels quals no en podríem sortir, que automàticament implicarien la presumpció d'estar davant d'un objecte tancat que imposa la seva lectura i, conseqüentment, el significat resultant. Això seria una forma de descripció pròpia del cinèfil, convertida en el treball d'esbrinar qui és l'assassí, això és el significat. Per tant, acceptant el fet que els límits, per tal d'evitar una lectura delirant i/o aberrant, no han de sortir dels anomenats pressupostos correctes, això és, de l'espai textual que nosaltres hem construït per tal de disfrutar del film i extreure'n una, entre moltes, direccions de sentit, hem de concloure que aquest no sortirà del film

implica, i no exclou, establir un diàleg entre l'espai espectacular (enunciatari) i l'espai textual (enunciador) del film que parla en forma de regles de correspondència. Regles, repetim, que hem destriat nosaltres, comentaristes, i hem

jerarquitzat també nosaltres, espectadors. Els signes produeixen, efectivament una idea en l'espectador, una resposta en forma de significat. Vist que aquesta proposta no pot venir de l'autor, ni del productor ni del director, de la *intentio auctoris*, perquè en el cinema el concepte d'autor està absolutament problematitzat, malgrat la lectura cinèfila encara s'entesta a atorgar-li no se sap ben bé quins poders (que si estam davant d'un film d'autor; que si en aquest film qui manava era el productor, etcètera), sembla lògic esbrinar si allò que es diu en un film, allò que trobam, és allò que el text diu en virtut de la seva coherència textual i el sistema significant que li serveix de base, *intentio operis*, o bé, és allò que el propi espectador és capaç de veure en base al seu propi sistema d'expectatives, *intentio lectoris* (Eco, 1990). El que sí que és veritat és que, en qualsevol cas, l'espectador interpel·la el film perquè aquest li digui precisament allò que l'espectador vol escoltar, i fruit així de l'experiència del saber, perquè un film és un artefacte construït, en què la realitat no funciona com a pressuposada, sinó com a resultat d'un treball de construcció de sentit. És l'espectador qui se la construeix, a la seva mesura, abandonant la seva quotidianitat, deixant-se endur cap al territori en què les preguntes no obtenen resposta sinó satisfacció; el món de l'imaginari, el món on es poden articular preguntes sense nom, que suren *real*. □



(1) Vegeu els articles publicats als números 44 i 45 de maig i setembre de *Temps Moderns*. Allí, més per mandra que altra cosa, no varem afegir les referències bibliogràfiques que ara indicam: ECO, Umberto (1975). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen. \_\_\_\_ (1990). *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press. ODIN, Roger (1983). "Pour une sémiopragmatique du cinéma", *Iris*, 1.

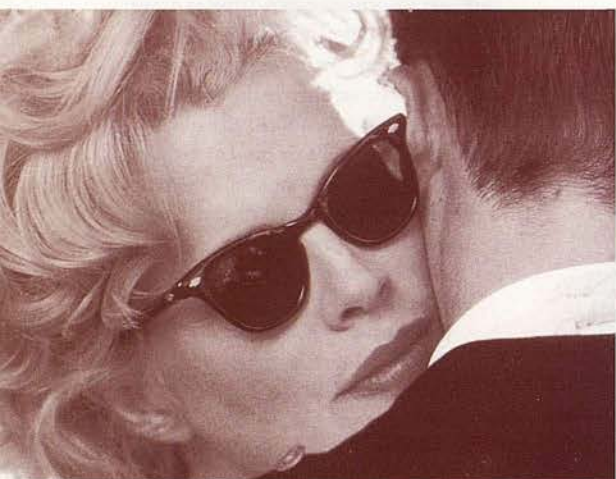




# Sèrie negra, negríssima

Toni Oliver

**L**.A. *Confidential* entra dins la sèrie negra, ben negra. James Ellroy va irrompre en el panorama literari dels anys vuitanta reprenent la tradició "hard boiled" del més pur estil dels anys vint, encara que amb algunes variacions. En el gènere negre, als anys cinquanta i seixanta, hi



ha hagut bons escriptors com Ross MacDonal, E.W. Westlake, que reprenen la tradició clàssica, bàsicament, de Chandler, qui exerceix el seu mestratge fins ben entrats els anys cinquanta. Als vuitanta, són autors com Ellroy o Elmore Leonard els qui revitalitzen el gènere.

Les narracions d'Ellroy tenen com a escenari la ciutat de Los Angeles. És el lloc on es desenvolupen uns arguments que volen demostrar la criminalització de tota la societat: tothom és corrupte. Els policies, endemés de corruptes, són psicòpates. Polítics, policies, empresaris: tots són uns criminals. Aquesta criminalització de la societat és també patent a les novel·les dels anys vint i trenta, per exemple *Collita roja* de Hammet, en alguns plantejaments de Chandler, Horace McCoy, etc. La diferència entre aquest autors i Ellroy és la radicalitat del plantejament: no se salva ningú. I, d'altra banda, la gran violència que traspua cada pàgina. Violència física, moral, exercida per persones i pel sistema social, que és una màquina infernal i perfecta.

Quant a l'estil, directe i plàstic. Més inspirat en les sèries de televisió que en la pròpia literatura. El ritme, absolutament vertiginós. La narració es fa en primera persona i la mirada del protagonista és la de la càmera cinematogràfica. Fins i tot és narra visualment, amb plans, contraplans, panoràmiques.

Ara, seguint el fil de *L.A. Confidential*, hi ha una moda dels anys cinquanta que no és la primera vegada que es produeix. L'any 1974 Roman Polanski va filmar *Chinatown*. Hi ha cinèfils que consideren que no és un film negre - està allunyat, segons aquestes opinions, de l'estil cinematogràfic de la sèrie negra - es pot considerar dins el gènere per l'argument i l'ambientació. *L.A. Confidential* -la pel·lícula- és un poc hereva d'aquesta tradició de "revivals" del gènere dels anys cinquanta.

Ellroy té uns arguments extraordinàriament complicats. El guió de la pel·lícula va fer encaixar bé totes les peces, va recrear un argument, i va tractar els personatges per desenvolupar una història, en certa manera, nova, és a dir, suavitzada perquè sigui més digerible pel públic i la indústria cinematogràfica. La violència és atenuada i l'argument se suavitza.

El llibre és dels que es llegeixen amb facilitat. L'estil té alts i baixos, a vegades és més desballestat; altres, assoleix una gran eficàcia narrativa. Ellroy, com a novel·lista, seria l'equivalent a Tarantino, almenys pel tenebrisme i la seva inspiració en la cultura audiovisual.

En definitiva, la narrativa d'Ellroy, per les seves característiques, el plantejament i, en certa manera, l'estil, que cerca l'eficàcia, es pot inscriure dins el gènere negre quasi clàssic, encara que, a vegades, sembli una caricatura. A les novel·les d'Ellroy l'ambientació dels anys cinquanta està aconseguida amb molta documentació, a partir de la tècnica d'acumular detalls. Surten personatges reals, actors, actrius, gànsters, publicacions sensacionalistes, diaris. Tot ajuda a crear una atmosfera, molt

aconseguida, a base amb la citada tècnica d'acumulació de detalls, que el lector coneix prèviament per la seva cultura audiovisual. Per aquestes referències, fàcilment identificables per l'espectador i per què la seva forma narrativa és fàcilment traslladable al llenguatge cinematogràfic, malgrat la seva complexitat argumental, és el motiu pel qual totes les novel·les d'Ellroy han estat o seran adaptades a la pantalla. Així *Luna sangrante* es va adaptar ja al cinema amb el títol de *Cop*; recentment l'oscaritzada *L.A. Confidential*, *Jazz Blanco* serà dirigida i protagonitzada per Nick Nolte, *Rèquiem por Brown* pot ser dirigida per Walter Hill, director de *Gerónimo*, *La Dalia Negra* té els drets venuts també, *El gran desierto* la podria dirigir Wayne Wang -director de *La caja china*-, y *La colina de los suicidas* i *Mis rincones oscuros*, tenen ja adaptacions al cinema fetes. A això s'hi ha d'afegir un guió original -*The night watchman*- que podria dirigir David Fincher, autor de *Seven*.

Ellroy ha estat un boom de la literatura negra. És una persona de biografia difícil, que utilitza, en part, les seves experiències personals. *La Dalia blanca*, *L.A. Confidential*, *Jazz Blanco* són títols d'Ellroy on es repeteixen els personatges i l'atmosfera. Segons el crític Jonatham Killerman, *L.A. Confidential* és la novel·la més ambiciosa d'Ellroy i du camí de convertir-se en un clàssic. Això sí, de la sèrie negra, negríssima. □

## Fitxa

Títol: *L.A. Confidential*  
Autor: James Ellroy  
Editorial: Ediciones B  
Pàgines: 621  
Preu: 875 pessetes.





La pel·lícula  
de la meua vida

# Juan Nadie

Un Capra molt Capra

Pere Batlle\*

**V**íctima de les paraules dites agosaradament, se m'ha imposat ara aquesta penitència. Fa tres anys, Jaume Vidal va fer-me una entrevista per a *Temps Moderns*. Una innocent pregunta: *quina és la pel·lícula que guarda amb més bon record?*, jo vaig contestar *Juan Nadie*. Així s'escriu la història.

D'entrada he de dir que les pel·lícules són millors o pitjors, ens marquen d'una o altra manera, segons el moment i les circumstàncies en què les veim. Record que vaig veure *Juan Nadie* quan encara era un joveçà. Em va impressionar. Vaig trobar que era un muntatge espectacular, la manera com s'utilitzava una persona, inventant-li un personatge. La manera també com una altra persona manipula tota una societat a partir de l'aprofitament del sentiment més lloable: la confiança. Com a tercer aspecte, la imaginació posada en funcionament per mantenir un lloc de treball.

John Doe era Gary Cooper. Més ben dit, Gary Cooper era John Doe. Hi

sobren les paraules. L'empresari periodístic que se vol aprofitar de l'estirada d'un personatge que ha engegat un moviment social només amb la denúncia i l'ofertament de l'autoimmolació, representa un tipus d'individu emergent als Estats Units, amb un model que després ha estat explotat en altres produccions cinematogràfiques però que, pitjor encara, hem vist representat a la vida real.

El tercer apartat que he destacat, el de la imaginació, el posava en pràctica de forma genial Barbara Santwyck, molt jove encara, abans que la identificàssim amb papers de dona perversa, amb els quals gairebé va especialitzar-se.

He tenguut oportunitat de llegir algunes coses sobre aquesta pel·lícula. He sabut que fou realitzada sobre un guió antic que va ser sotmès a diferents versions. La diferència més significativa entre història original i pel·lícula és que a la primera John Doe, Juan Nadie, se suïcida al final. Tal vegada, Frank Capra va suavitzar aquesta part final perquè la producció tengués una millor acceptació entre la patum de l'a-

cadèmia de Hollywood que, al capdavall, tampoc no va aconseguir del tot.

Una de les coses més atractives d'aquesta pel·lícula és que la ficció fa el personatge. Un home s'ha prestat, per trenta monedes, a interpretar un paper. Quan hi és dins, se'l fa seu, descobreix la buidor de sentiments que guien les persones que manegen els fils de la seva història acabada de crear i es converteix en l'encarnació d'un nou Crist que ofereix el seu sacrifici per tal d'acabar amb els fariseus. Aquesta podria ser una interpretació del simbolisme que hi ha rere la pel·lícula. Una altra, però, seria el clam reivindicatiu i popular, el crit antitotalitari fet des del carrer. En qualsevol dels casos és la veu del poble que es manifesta a favor dels sentiments purs i denuncia els comportaments mesquins dels més poderosos.

Fins aquí el que haurà estat el meu bateig com a crític cinematogràfic. Reclam únicament una lectura indulgent i comprensiva. □

\* Director General de "Sa Nostra"







# Els cinquanta anys de les vacances de "Garbancito"

Catalina Aguiló

**E**s com si "Garbancito de la Mancha" s'hagués fet gran i ja hagués complert els cinquanta anys. I els lectors pensaran: però de què parla aquesta dona? Ara fa cinquanta anys que es filmà, no a Mallorca, però amb Mallorca com a contingut, *Alegres vacaciones*. Aquest film que mesclava dibuixos animats i

*eléctrico*, que podem considerar d'animació. El 1932 es fundava una societat, l'objectiu de la qual era crear una infraestructura per a la producció de dibuixos animats. La societat, anomenada Sociedad Española de Dibujos Animados (SEDA), fou una iniciativa de Joaquín Xaudaró, dibuixant que havia realitzat caricatures animades pel noticiari *Public-cine*, de Ricardo

nuïtat en la producció d'aquests tipus de films. L'epicentre d'aquesta producció fou Barcelona, allà es realitzaren algunes de les sèries que més èxit tingueren.

Fou, doncs, en aquest moment especialment interessant que sorgeix el personatge de "Garbancito". La història d'aquest personatge començà amb la creació de la productora Diarmo Films per part d'Arturo Moreno, Armando Tosquella i Rosa Galcerán. La necessitat d'una distribuïdora els porten a associar-se amb Balet y Blay i d'aquesta col·laboració sorgirà el primer llargmetratge d'animació europeu que es realitzava en color, *Garbancito de la Mancha* (1945). José Maria Blay fou el director del llargmetratge basat en els dibuixos d'Arturo Moreno, l'argument el firmava Julián Pemartín i la fotografia era de Jacinto Guerrero.



*Alegres vacaciones*

L'èxit que assolí la pel·lícula els animà a fer un altre film amb el mateix protagonista. D'aquí sorgí *Alegres vacaciones* (1948). La història que conta aquest segon llargmetratge és el viatge que Garbancito decideix fer amb els seus amics, ja que els seus dibuixants han partit de vacances. Una de les escales del viatge és Mallorca: els seus paisatges, les seves platges, els seus monuments hi apareixen ja sigui en imatges reals o en dibuixos.

imatges reals es va realitzar el 1948. El protagonista era "Garbancito", un dels primers personatges de dibuixos animats "nacionals", que ja havia aparegut en un film anterior *Garbancito de la Mancha*.

Els films d'animació a l'Estat espanyol començaren molt prest, amb Segundo de Chomón i els seus experiments mesclant la imatge real amb el pas a maneta, imatge per imatge, d'objectes. D'aquests experiments sorgia, doncs, un primer film *El hotel*

García, dibuixant conegut com a K.Hito, i d'Antoni Got'.

Però l'experiència durà poc, ja que la societat desaparegué en morir el seu principal impulsor, Joaquín Xaudaró. Durant els anys trenta foren principalment actius el realitzador José Martínez Romano i el dibuixant Menda. Aquesta etapa donà pas a l'època daurada de l'animació espanyola, la dècada del quaranta. Per molts és considerada la millor etapa, ja que fou el moment en què es donà una conti-

La història era una mica repetitiva, però es pot considerar una raresa dins el panorama cinematogràfic relacionat amb Mallorca.

Un dels personatges que tingué un paper actiu en aquest projecte fou Ramon Balet, un dels pioners de la distribució a Mallorca. Però aquesta és una altra història, que podem contar un altre dia. Felix cinquanta aniversari, senyor Garbancito! □





# Rafel Salas Llompart,

*"El sector viu un moment dolç, però hi falten pel·lícules"*

Miquel Sbert i Barceló

**E**l senyor Salas és Professor Mercantil i bon pollencí - mai no ha emprat l'article salat-. És, sense cap dubte, l'empresari de cinema actual més popular a les illes. La seva trajectòria abraça més de mig segle de lluita -el seu pare ja era empresari de cine- amb uns resultats envejables. Mitjançant la societat "Salpon S.A" de la qual hi són part els seus fills i coempresaris, Rafel i Joan, controla les multisales Augusta, l'Avenida, l'Hispania, el Rialto i el 50% del multicines Porto Pi a Palma, el Capitol de Pollença, el Principal d'Inca, el 50% del Cartago i dels multicines Eivissa a la pitiüsa, el 17 de gener i el Centre Cultural d'Alaior, i l'Alcázar i el Victòria de Maó.

A més d'haver estat l'empresari de la majoria de pobles quan va començar la diàspora, també ho va esser molts d'anys del Principal de Palma on es va arriscar a dur-hi espectacles de molta qualitat i dubtosos beneficis. També és, des de fa més de quaranta anys, distribuïdor de pel·lícules, l'únic que queda a les Balears. Les seves convencions amb dinar i espectacle encara són recordades.

El trobam al seu despatx de via Roma, a punt d'emprendre un viatge, tractant per tots els mitjans de trobar una pel·lícula per estrenar immediatament. Això entre cridada i cridada va contestant.

Quines han estat les èpoques de més aflluència al cine?

La immediata postguerra, quan es va obrir la importació. Més tard quan els anys setanta la censura va anar paulatinament cedint, va esser un altre bon moment, amb pel·lícules com *Emmanuelle* o *El darrer tango a París*. Al final dels anys cinquanta vàrem tenir una època especialment dolenta quan les distribuïdores nord-americanes no volgueren acceptar les condicions espanyoles i ens quedàrem una sèrie de temporades sense el seu cine.

Com està el sector exhibidor ara mateix?

El cinema està passant un moment dolç. Els grans problemes que successivament hem anat sortejant com la censura, la televisió, els vídeos pirates, o els preus fixos ja estan superats. Ara el problema és que hi ha un excés d'oferta

de pantalles i no hi ha pel·lícules suficients

Aquests multicinemes, situats fora del centre històric, no són una manera d'omplir el buit creat per la desaparició de les sales de barri?

Els cines de barri eren de reestrena, però es tracta d'oferir el producte durant el seus sis o set mesos d'explo-tació abans que s'oferesqui en vídeo. Aposta es fan tantes de còpies.

Com estan els cines de poble?

És un miracle que encara n'hi hagi cap.

Ha vist qualche vegada el sector en vertader perill?

No, mai.

Vostè, que va ser l'introduïdor dels costums de convidar els actors a presentar les pel·lícules, en deu haver tractat molts?

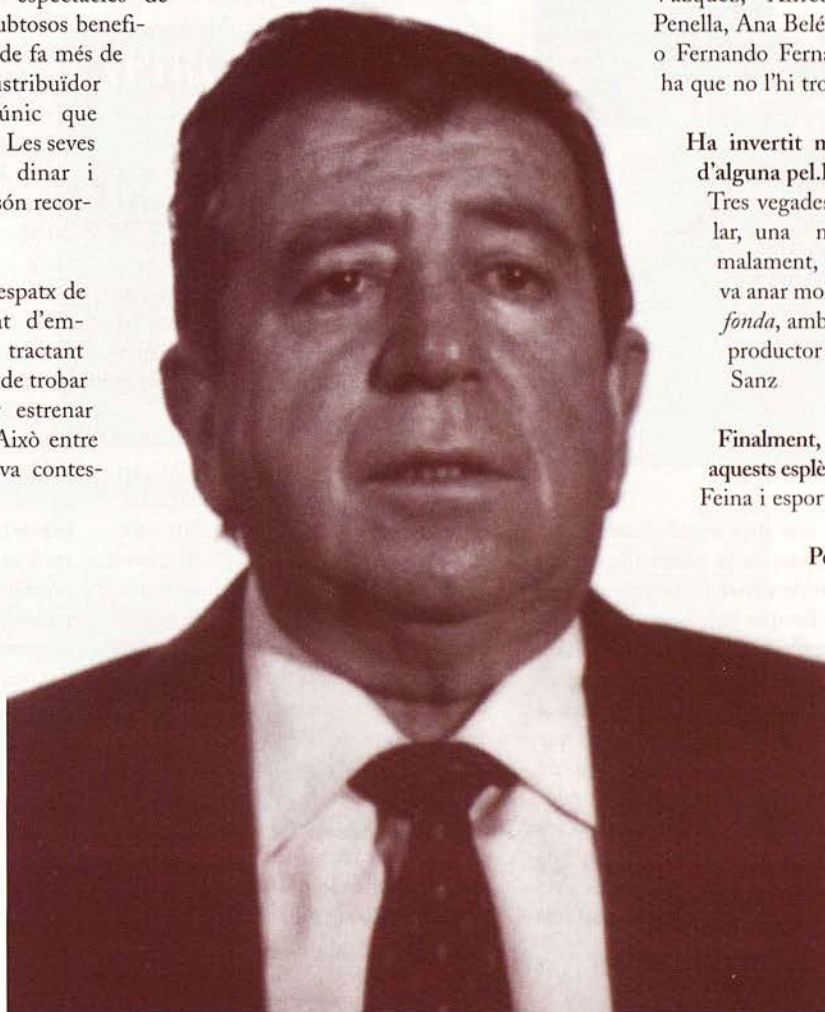
Són fantàstics Jose Luís López Vázquez, Alfredo Landa, Emma Penella, Ana Belén, Arturo Fernández o Fernando Fernán Gómez, que n'hi ha que no l'hi troben.

Ha invertit mai en la producció d'alguna pel·lícula?

Tres vegades. Una va anar regular, una molt bé, i una altra malament, però just diré quina va anar molt bé: *Emilia parada y fonda*, amb Ana Belén. Vaig ser productor al 50% amb Luis Sanz.

Finalment, com s'arregla per lluir aquests esplèndids setanta anys? Feina i esport, diu tot rient..

Per molts d'anys. □







*Les mentides d'una  
gàbia de vidre*

# Balneari 6

Jaume Salvà i Lara

*"Al mateix lloc on el tità desafiava els elements, les estrangeres banals riuen amb rialles argentines i lleugeres, en maillot de bany. L'augusta majestat dels paratges es veu torbada per la dinàmica dels esports, els indecorosos balls moderns i les veus en llengües estranyes".*

Llorenç Villalonga

**L**a pel·lícula que avui comentarem no mereixeria absolutament cap atenció per part meua si no fos perquè gran part d'ella està filmada a Mallorca. La història és ben senzilla: dos cap-de-fava (un alemany i una espècie d'italià) que no serveixen per fer res decideixen venir de vacances a Mallorca perquè ja han

alemanys, per la qual cosa vénen sense cap marc —el film deixa ben clar que aquí no s'han de menester pessetes. Així no els queda més remei que cercar-se la vida per aconseguir els doblers necessaris per complir el seu somni: arribar al balneari 6 per beure directament del poal de sangria més gran del món.

Les pel·lícules de beneitures, tan de moda durant els anys vuitanta des de l'*Aterra com puguis* solien passar a terres llunyanes, principalment als EUA, i no ens feien raonar sobre la denigració de l'autèntica cultura dels llocs on passava l'acció; segurament això era degut al fet que la cultura ianqui que s'exporta, si és que el terme cultura no li queda gros, estava i està formada per dois superficials, tòpics, grosseries i, darrerament, un fort patriotisme agressiu i fora de lloc que ho unta tot.

*Balneari 6* és una pel·lícula alemanya i, lògicament, transcorre a Mallorca, entre el torrent dels Jueus i Portopí, però això ells no ho saben. Mallorca és una terra paradisiàca geogràficament i cultural en mans d'especuladors del "tot inclòs" i el cafè per a tres persones. A causa d'unes circumstàncies històriques ben determinades, s'ha potenciat l'eliminació de tot el que no sigui el tòpic espanyol o regionalista que es pugui oferir a les ments d'escasses i claríssimes idees que decideixen venir a beure i vomitar: la pageseta, la paella, la sangria, el torero, el flamenc més poc sincer, l'ensaïmada, el balneari, les animadores amb tanga...

Aquí, com comprendreu, no hi cap potenciar uns valors sòlids, culturals. És molt important ignorar i fins i tot posar traves a la difusió de la literatura, els estudis històrics, les inquietuds cinematogràfiques, la creació d'empreses que no estiguin directament relacionades amb el turisme de massa, etc. Ja sabem que aquest tipus de turisme exigeix que qui el serveixi no li faci ombra quant a intel·ligència, així que figurau-vos de quin nivell cultural estam rallant. Entren duros, és vera, però aquesta actitud servil no crea més que menyspreu cap a una societat, la mallorquina, que no existeix com a tal.

Aquí cadascú estira pel seu vent i procura enriquir-se o passar-s'ho bé acomodant-se dins els tòpics que he mencionat més amunt i altres de nous relacionats amb les nits alcohòliques i drogaddictes.

La Mallorca que apareix al film és així d'eloqüent: guàrdies civils mostatxuts, morenassos, amb tricorni i uniforme preconstitucional; una indígena d'edat respectable que tira un poal d'aigua bruta a la garangola d'un arbre d'un carrer molt transitat de s'Arenal; la platja en mans d'alemanys que rallen de marcs i motos aquàtiques; un pub de nom gòtic ple d'alemanys i alemanyes que beuen al ritme d'una cançó titulada una cosa així com "María, sangria, Mallorca" i un animador amb més de cinc dècades damunt l'esquena que diu el següent: "Las tías están calientes, necesitan refrigeración y por eso hemos traído agua fresca del fabuloso balneario 6", i tota la sala és un clam; un restaurant que és un "cortijo" andalús, amb cambres i cuiners morenassos i descuidats que quan l'alemany es queixa maleducadament de la qualitat de la paella la se'n dues acotant el cap; un "tablaó" amb un ballador que nom Antonio (possiblement l'únic nom que els sona com a típicament espanyol) i uns empresaris de l'espectacle madrilenys; un hotel, anomenat Playa Mar, també amb un morenàs com a conserge amb unes habitacions terci mundistes i una pica per desar-se que treu merda líquida enlloc d'aigua; unes al·lotes peninsulars descalces que canten i fan "palmas" mentre caminen pel carrer; una plaça de toros i imatges de Sancho Panza i el Quijote; i el mític balneari 6, on per unes cinc mil pessetes i si ets alemany et pots inflar de menjar platades d'una pasterada de color blanc que algú compixa i on, sobretot, pots beure amb una canyeta del poal de sangria més gros del món, amb dues al·lotes provistes de tanga que s'hi fiquen i hi peguen bots, segurament per acabar de donar el toc de substància a tan exquisida beguda. Si això és el que volen, no trobaran altre lloc en el món on ho puguin fer ben cara alta. Ells ho saben i per això vénen. □



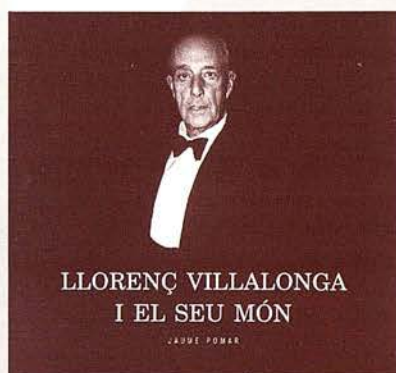
fet feina dos dies seguits, però no a qualsevol part de la nostra illa sinó al balneari 6 de s'Arenal; després de deixar ben clar que volen ser dos personatges repel·lents, maleducats i odiosos, amb una certa tendència a projectar vòmit per tot arreu, arriben a Mallorca —o a Palmadema Mallorca, que és el nom que es dona a fora de Mallorca a tota l'illa. Un petit problema de beneitura no els deixa arribar tot d'una al balneari 6: s'han cregut que aquí tot és gratis i que les natives s'eixanquen automàticament davant els



# Estrenes en sessió CONTÍNUA

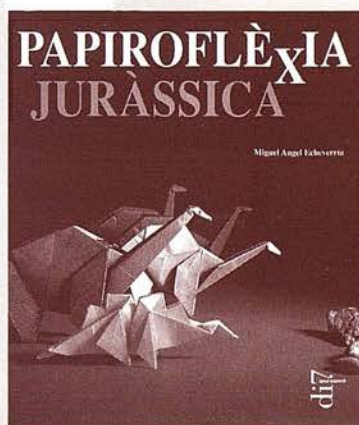
## Llorenç Villalonga i el seu món

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



## Papiroflèxia Juràssica

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



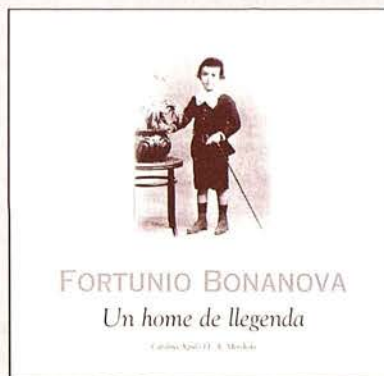
## Educació ambiental i llibres per a infants i joves

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



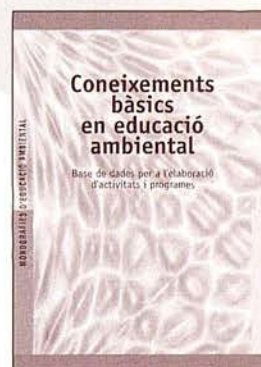
## Fortunio Bonanova Un home de llegenda

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



## La cuina de Na Margalida de Can Tàpera

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



## Coneixements bàsics en educació ambiental

Format 150 x 210 mm  
186 pàgines  
Preu 1.950 ptes

**di7**  
EDICIÓ

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





# Ha nascut un sindicat d'actors i actrius

Miquel Cruz

**D**ia 5 d'octubre es va constituir al Teatre del Mar (El Molinar) l'associació d'actors i actrius professionals de les illes Balears. Aquesta notícia és una fita molt important, ja que per primera vegada part dels treballadors del món del teatre, el cinema, el circ, en fi tot el relacionat amb la interpretació, han pres la determinació d'autorganitzar-se per defensar els seus drets laborals enfront de les institucions públiques i la patronal.

Això afecta indiscutiblement el cinema mallorquí, encara que a la feble indústria cinematogràfica mallorquina aquest fet tindrà la seva importància a mig termini. Però això des del nostre punt de vista no li resta importància.

Ara mateix podem veure un procés de creixement del cinema mallorquí en una doble vessant, una d'interna i una altra d'externa. La vessant externa és la implantació de productores estrangeres a les illes, cosa que ha provocat una vinguda de capitals i la demanda de treballadors autòctons, entre ells actors i actrius. D'aquí la importància del sindicat per defensar la seva feina. Els

motius d'aquesta vinguda d'indústria estrangera és la varietat paisatgística de les illes, les hores de llum i les infraestructures turístiques.

Pel que concerneix la vessant interna encara que hem assenyalat la quasi inexistència d'indústria local, darrerament hem notat una tendència revitalitzadora, fet que no sorgeix d'un empresariat autòcton (per sort). La materialització d'això són la proliferació de curtmetratges, premis a realitzadores mallorquines (Teresa Cardell), rodatges de sèries i pel·lícules, embrions d'estudis històrics sobre diversos aspectes del cinema a Mallorca i finalment l'hipotètic projecte de filmoteca.

Així, podem concloure que l'organització de l'associació d'ac-

tors i actrius s'afegeix a aquest procés d'articulació d'un panorama cinematogràfic illenc. Com a excepció, és veritablement progressista que els treballadors estiguin organitzats abans que la futura patronal del cinema mallorquí. Llarga vida. □





Jorge Martí

**T**al vegada no hi hagi una ciutat més literària que Venècia. Venècia sol trasbalsar la imaginació dels artistes de tota mena que s'hi acosten. Escriptors tan diferents entre si com Henry James, Marcel Proust, Ernest Hemingway, Paul Morand o Joseph Brodski, han dedicat a la ciutat pàgines memorables, plenament conscients de la impossibilitat de copsar amb paraules les raons objectives d'una fascinació que va més enllà de la bellesa intrínseca dels seus carrers d'aigua i de les decrepites façanes dels seus palaus. Josep Pla, al seu canònic *Cartes d'Itàlia*, recorda una ciutat que entra directament pels sentits, no per l'intel·lecte: primer, el silenci, a penes pertorbat pels "vaporetts", un silenci que ens trasbalsa, acostumats al renou habitual d'una ciutat moderna i que sembla traslladar-nos a una altra dimensió del temps; i, en segon lloc, els colors, sobretot a l'estiu, quan la llum multiplica les tonalitats dels edificis, duplicades sobre la superfície iridada de l'aigua dels canals. (Pla rebutja el mite romàntic de la bellesa hivernal de la ciutat; jo he tingut la sort de comparar i us puc garantir que Pla té raó: Venècia, encara que envaïda de turistes, és molt més bella sota el sol de l'estiu.)

Sembla, doncs, inevitable, que un art com el cine (adreçat abans als sentits que a l'intel·lecte), s'interessés, des dels seus començaments, per aquesta ciutat. Ja al 1896, Albert Promio, operador dels germans Lumière, va rodar unes primeres seqüències sobre Venècia, una sèrie de vistes més pròximes al documental que al cine, d'un valor merament testimonial. Però no serà fins al 1927 que trobem la primera pel·lícula d'importància rodada íntegrament a Venècia: *Casanova*, d'Alexander Volkoff. Basada molt lliurement en les memòries del famós aventurer venecià, la sumptuosa estètica de la pel·lícula s'inspira a parts iguals en la fotografia del cinema expressionista i en el barroquisme, tenyit de subtil erotisme, de certs pintors simbolistes, com Gustave Moreau. Aquesta extraordinària cinta de Volkoff és sens dubte molt superior a qualsevol altra aproximació cinematogràfica posterior al personatge de Casanova, com l'irregular film de Luigi Comencini *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, veneziano* (1969), o la totalment fallida *Casanova* (1976) de Federico Fellini, possiblement una de les seves pitjors pel·lícules.

El cine i la literatura sobre Venècia han mantingut sempre una estreta relació. En aquest sentit s'han de citar dos films memorables de Luchino Visconti: *Senso* (1953), una turmentosa història d'amor entre una patricia veneciana, la comtessa Serpieri (interpretada per Alida Valli) i un tinent de l'exercit d'ocupació austríac, basada en un relat breu de Camilo Boito, i l'arxiconeguda *Mort a Venècia* (1970), concebuda a partir del relat homònim de Thomas Mann. *Mort a Venècia*, rodada quasi totalment al Lido, a la seva platja de sorra fosquíssima i al famosíssim Grand Hôtel des Bains, excepte alguns exteriors filmats a la mateixa Venècia, ens presenta, sota els acords de la música de Mahler, la tèrbola fascinació que el director d'orquestra (escriptor a la novel·la de Mann) Gustav von Archembach (Dick Bogarde) sent per l'adolescent Tazio. Archembach morirà somiant amb la inefable bellesa de Tazio, qui, d'aquesta manera, assoleix una forta càrrega simbòlica.

*Mort a Venècia* s'inscriu dins la tradició que considera la decadència física de Venècia, la seva decrepitud, com l'escenari adient per la mort, llegenda iniciada pels primers visitants romàntics de la ciutat (Byron i Shelley) i que sembla que la mateixa ciutat s'ha esforçat a confirmar. (Pensem en el gran nombre d'artistes que han mort a Venècia i que estan enterrats a l'illa de San Michele: Wagner, Ezra Pound, etc.) Dues pel·lícules que s'aprofiten d'aquest mite i el recreen des de perspectives ben diferents són el drama d'Enrico Maria Salerno *Anónimo Veneciano* (1970), pel·lícula que, tal volta, no sigui res de l'altre món, però que no puc recordar sense emoció, i *Amenaza en la sombra*, film de terror psicològic rodat a principis dels setanta pel, fins aleshores, operador de càmera Nicolas Roeg. *Amenaza en la sombra*, protagonitzada per Donald Sutherland i Julie Christie, encara que és una pel·lícula menor, massa deutora de certa moda experimentalista, aconsegueix crear un clima d'angoixa notable, amb un aprofitament molt intel·ligent d'escenaris poc coneguts de la ciutat, entre els quals destaca l'església de San Nicolò dei Mendicoli i els carrers adjacents, un dels racons més suggerents de la ciutat i, en canvi, pràcticament mai visitat pels turistes.

Però Venècia és també San Marc, el Palau Ducal, el Florian i, per suposat, el Gran

Canal, un conjunt urbà que, inevitablement, provoca la impressió de constituir un decorat de mida natural. El visitant que accedeix per primera vegada a la Piazza i se'u a una taula del Quadri té sovint l'estranya i pertorbadora sensació de trobar-se dins d'una postal. Aquesta impressió, prou coneguda pels "vedutisti" venecians del XVIII, com Canaletto o Guardi, és el secret de l'encant de *Vacaciones en Venecia* (1954), el famós melodrama de David Lean, en el qual la història d'amor central és inseparable de



Mort a Venècia (1971)

les impressions visuals que els llocs més prestigiats de la ciutat despertten dins la ment de la ingènua protagonista, Katharine Hepburn. Pel contrari, l'enrevessat i intel·ligent argument policíac de *Mujeres en Venecia* (1965), una de les darreres produccions de Joseph L. Mankiewicz, encara que filmat a Venècia, prescindeix curiosament dels exteriors.

Les dimensions d'aquest article m'impideixen ser exhaustiu. Caldria parlar amb més deteniment d'altres pel·lícules d'interès com *Identificación de una mujer* (1982) de Michelangelo Antonioni, *Eva* (1962) de Joseph Losey, etc., que han pres també Venècia com a font d'inspiració. La llista seria massa llarga. Únicament com a dada curiosa, és probable que el lector recordi dues pel·lícules molt superficials, però de gran èxit en el seu moment: *Moonraker* (1979) i *Indiana Jones y la última cruzada* (1988) de Steven Spielberg, en què, tant Roger Moore com Harrison Ford, protagonitzen sengles persecucions en llanxa motora, al Gran Canal i al Canal de la Giudeca, respectivament. Llàstima que cap de les dues hagi tret major profit del privilegi d'haver estat rodades a una de les ciutats més belles i fascinants del món. □



# Teoria del Mac Guffin (I)

Antoni Figuera

D'un temps ençà, estic de cada vegada més convençut -equivocat o no- que algunes de les més suggerents i fascinants teoritzacions artístiques i culturals (per descomptat, també, cinematogràfiques) han sorgit sense tenir-ne, en principi, vocació; que la complexitat real que les

bam de posar no amaga, en el fons, una altra forma enganyosa de "mac guffin"!.

Diguem, d'entrada, una cosa que sembla sense cap ni peus: de "mac guffins", n'hi ha hagut abans i després de Hitchcock, tot i que fos ell qui batiàs l'invent; que la tècnica del "mac guffin" no ha d'anar necessàriament lligada al tipus de cine amb el qual, de vegades una mica esquemàticament, s'ha relacionat Hitchcock: un cine de misteri o d'intriga que li ha valgut l'apel·latiu de "màgic del suspense"; que la història de l'art i de la literatura en va plena de portentosos i esplèndids "mac guffins", tot i que els seus respectius creadors no en tenguessin consciència: pens, per exemple, en *El Quixot* de Cervantes o en *Les Menines* de Velázquez o en certs relats de Borges. ¿Què són, en el fons, els famosos *trompe l'oeil* de la pintura surrealista si no magnífics o oblidables -segons els casos- "mac guffins" plàstics i visuals? ¿Potser resultava menys surrealista la prodigiosa tela d'El Bosco *El jardí de les delícies* pel fet d'haver estat pintat diversos segles abans de la invenció del terme SURREALISME?

Arribats aquí, cal preguntar-se : però què dimonis és un "mac guffin"? Com assenyalava Eugenio Trias en el capítol de la seva obra *Lo bello y lo siniestro*

dedicat a analitzar el film de Hitchcock *Vértigo* (anàlisi minuciosament ampliada al seu llibre més recent



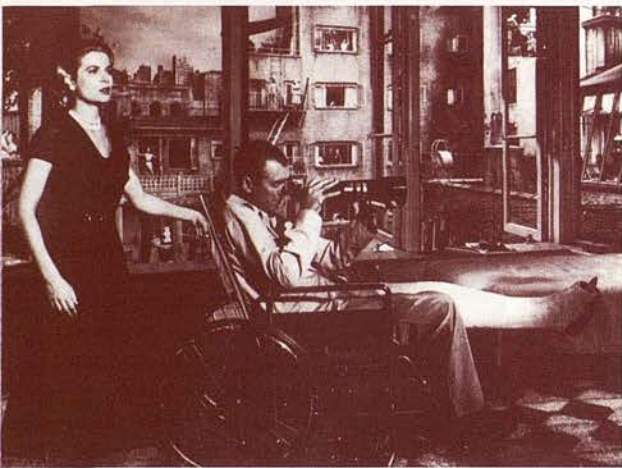
*Vértigo y pasión*), el "mac guffin" acaba per resoldre's sempre en un simple pretext argumental -pura anècdota desencadenant d'un història que res tendria a veure amb ell-, al qual el director li dona una mínima, per no dir nul·la, importància. Com a exemples il·lustratius esmenta Trias en el seu llibre l'excusa de l'urinari a *Encadenados*; o els doblers robats per Janet Leigh a *Psicosis*; o el vertigen o acrofòbia que



esmentades teoritzacions en el fons suposen poden inferir-se d'un mínim pretext o anècdota argumental, temàtica o estilística; a més a més, s'acaba descobrint, sorprès, que aquell nivell o grau de teorització estètica ja existia anteriorment al moment d'arribar a ser sistematitzat; i que l'esmentada teoria abraça un camp d'aplicació molt més extens que no l'àmbit estricte artístic, literari, cinematogràfic en el qual va aparèixer a partir d'un determinat moment.

Tot això anterior ve a tomb del cine d'Alfred Hitchcock i la seva molt particular teoria del "Mac Guffin", patentada per ell mateix.

Si, com assegura irònicament la dita popular, "se'n necessiten dos per ballar un tango", va sense dir que el nivell de compenetració i complicitat entre director i espectador -o entre escriptor i lector, si es tracta de literatura-, que el cine exigeix, molt particularment en el terreny dels "mac guffins", és de tant de gruix que fins i tot pot tornar irrisòria i irrellevant els que se li suposen -complicitat i compenetració- a tota parella protagonista del ball anterior (i qui sap si l'exemple del tango que aca-





¿El "mac guffin" és només una simple estratagema o foc d'artifici usat per desorientar l'indefens i crèdul espectador o amaga i emmascara alguna cosa més profunda?

pateix James Stewart a *De entre los muertos*. Es tracta, en darrera instància -seguint amb la reflexió d'Eugenio Trias- de l'ocasió o llançadora d'una trama que al final, en exhaurir-se en si mateixa, es revela en la seva pura inanitat. I que, en el cas concret del cine d'Alfred Hitchcock, es resol en raó i finalitat dels fils sinuosos d'una història que aparentment dóna lloc a una complexa xarxa d'intrigues i passions.

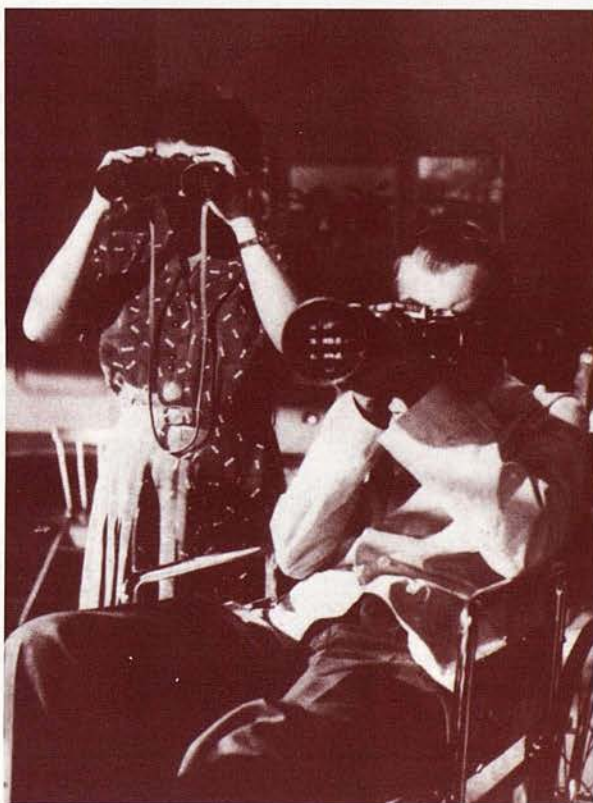
Val la pena fixar-se en el fet que acabam d'utilitzar l'adverbi "aparentment". ¿El "mac guffin" és només una simple estratagema o foc d'artifici usat per desorientar l'indefens i crèdul espectador o amaga i emmascara alguna cosa més profunda? Perquè tampoc s'ha d'oblidar que l'autor de *Lo bello y lo siniestro* acaba per vincular el cine d'Alfred Hitchcock - i aquí sí que el film *Vértigo* passa a un primer pla amb les diverses categories de l'estètica.

Tot això em du a plantejar-me la pregunta: quins són els requisits que s'exigeixen perquè pugui parlar-se d'un convincent i bon "mac guffin"? Abans que res, la voluntat del director d'anar teixint un seguit de paranys -enganyifes o engans els diria algú: en tot cas perfectament lícits i de bona lleidavant els ulls del sorprès - tot i que no desarmat intel·lectualment- espectador, el respecte a la intel·ligència del qual és una premissa essencial a l'hora de descobrir els mil i un replecs i viarans pels quals la trama -subterràniament, per sota del "mac guffin"- discorre.

En segon lloc, es requereix, en dosis semblants, la voluntat no menys expressa de l'espectador -aquella compenetració i complicitat de què parlava al començament- de deixar-se embolcallar conscientment per l'"artifici" d'imatges volgutament oníriques i surreals que ens mostren alhora no només "l'altre costat" de la realitat, sinó també "l'altre



costat" de la pròpia creació artística: una cosa que Hitchcock ens mostra genialment en aquell grapat d'obres mestres que són *La ventana indiscreta*, *Los pájaros* i *Vértigo*. I que en el cas d'aquesta darrera ens "retrotreu" a



imatges simètricament parecudes de pel·lícules com *Jennie* de William Dieterle, *Sueño de amor eterno* de Henry Hataway, *Laura* d' Otto Preminger o *La mujer del cuadro* de

Fritz Lang.

En tercer lloc, d'aquesta "complicitat" inevitable entre director i espectador neix una posterior reflexió annexa al voltant de l'autèntica naturalesa d'aquest art que és el cine (i els films que acabam de citar en són ben il·lustratius): reflexió no tant sobre la "ficcio de la realitat" com sobre la "realitat de la ficció", més enllà de qualsevol aproximació esquemàticament i grollerament "naturalista" a totes dues.

No puc evitar, ara, aplicar-los a tots els films abans esmentats i de manera particular a *Vértigo*, les paraules de Pere Gimferrer extretes del seu poema "Paranys" (inclòs al llibre *Els miralls*): Aquest poema és/ un seguit de paranys: per al/ lector i per al/ corrector de proves/ i per a/ l'editor de poesia./ És a dir,/ que ni a mi no m'han dit allò/ que hi ha darrera els paranys, perquè/ fóra com dir-me el dibuix/ del tapís, i això/ ja ens ha ensenyat James que no/ és possible.

Si se substitueixen les paraules "poema", "lector", "corrector de proves", "editor" per les de "film", "director", "espectador" descobrirem que a les obres d'Alfred Hitchcock -i a les de Dieterle, Hataway, Preminger i Lang- els successius "mac guffins" que manegen aspiren a mostrar-nos -independentment que ho aconseguixin o no, i al marge de la impossibilitat que apuntava Henry James- aquell doble revers del tapís: el de la realitat en si mateixa i el de la seva recreació a la pantalla.

En conseqüència, la teoria del "mac guffin" -irònica paradoxa la d'allò que en aparença és insignificant, però revela un rebost poderós!- com astutament fa

Eugenio Trias als llibres esmentats abans- ens remet al fons d'una sèrie de nivells de l'estètica que es poden rastrejar a tota l'obra de Hitchcock: "bellesa", "sublim" i "sinistre". □

\*Aquest article està dedicat, amb total gratitud, a Manel-Claudi Santos, una de les persones que millor i més encertadament ha sabut "bussejar" i "llegir" el film de Hitchcock *Vértigo*.



# Tot recordant Susan Alexander Kane

Toni Roca

(Els mites et porten a casa teva una altra realitat més immediata W.C. READS)

**A** la tarda, amb el vent que lent declina, quan l'herba als cinematògrafs pren una nova harmonia o un dibuix d'expectació, el poble -tot el poble que actua als centres de projecció cinematogràfics, amb els cinèfils més nus que mai i tot sempre cal dir-ho) vol encendre el color de l'esperança. És una mena de sensació, de sentiments que flueixen tranquils a la vora del riu. ¿Com poder arribar, germà, home de pau, dona de precisos equilibris interiors, a la profunditat de totes les coses, ara que tot sembla reviscolar i aquell aire tèrbol de matinada es transforma en una mena de passió ensorrada més enllà del pecat sempre sinistre? Tal vegada -però només tal vegada, Hollywood tingui la resposta adequada.

Però l'evidència de l'amor cruel...-per exemple: la carta de Susan Alexander Kane que mai no arriba i quan arriba, pitjor, encara- la imatge pura de la donzella, el bes calent a flor de carn, a flor d'oblit -i la carn és sempre tumultesdevé finalment fil de l'aigua de la pluja, creativitat sonora, percepció literària, oració, símbol i ritus antics, repetitius però al llarg de tots els temps. No voldria, encara tu no has arribat a la meua vida, deixar ni tan sols un gram per a la violència que s'atansa només és tot allò que ara voldria. Tot allò...

(Capítol primer d'una història que revolucionarà el llenguatge del cinema allà pels redols de 1941, protagonitzada també per una frustrada cantant d'òpera, Susan Alexander Kane que acabà derruïda, alcohòlica i miserable. Susan Alexander Kane, dona de l'alba, viatgera constant i verdadera, multiplicadora del pa i del vi, antiga arqueòloga dels vells països de llegenda, nit i misteri jugadora de cartes -pòquer, és clar-, amant del vent i de la lluna. Amb el somriure obert i la carn per encetar, vestida amb la túnica de transparència. Susan Alexander Kane, possible /impossible vídua de Charles Foster Kane, ciutadà i periodista americà, deixà el soroll pausat de la mar, les cantonades de totes les places i aquell vell sentit de la caritat urbana



que sovint transportava angúnia i derrota. Probablement, l'exili...).

Llavors, tota la crònica del crim i de l'assassinat mai desxifrat pels comitès d'investigació general. Temptació al límit, perfecta coartada, sublim el bes, apocalíptica la mort quotidiana, incisiva la nit de les pistoles. Paisatge o geografia, estricta derivada dels bons costums de les bones famílies. Famílies, és clar, de riques hisendes i fèrtils possessions on l'herba creix -els cinematògrafs també- sense temps ni mesura. Ella aixecava el braç, movia la cintura, obria/tancava els ulls, demanava el pa i la sal i tot un món de disbauxa alteradora es desenvolupava al seu entorn, que era feble, que era fràgil com el

vidre de primavera, com la pell de l'infant que floreix al territori agrícola i ramader. Bella i aleshores princesa, Susan Alexander Kane quan entrava a escena es desencadenava tota una teoria ampla de l'estètica rigorosa, precisa, exacta. Anomenada i recordada, enlluernava l'aire del crim i de l'assassinat sempre que mostrava sense rubor ni traïdoria el cor de l'ànima de la roba interior blanca, immaculada. Roba comprada, és clar, al vell magatzem, al garatge del sud, a la central on viatgen sempre -automàticament, automàticament...- els ferrocarrils de tota la vida. De tota la mort. Els ferrocarrils de la ciutat de Los Angeles.

Susan Alexander Kane -te'n recordes?- fou un temps, dona amorosa i tendra, ferida i encesa, llunyana, tal vegada misteriosa. Amb la tranquil·litat de l'hivern (desembre/gener/febrer...probable) encisava els hòmens enormes també de la ciutat gran quan esdevingueren totes les cròniques de l'aigua, explosives i tendencioses, de cadència. Susan Alexander Kane, solidaritat, germanor, pluja a la cendra, entrà en un període de silencis o de reflexions. Aquella remor (soroll trencadís, de plom i de coure) de l'aigua torrent avall, riu amunt, mar de mar per l'illa de l'illa, la sobtarem greument. Però, de veritat te'n recordes noia de porcellana?

Susan Alexander Kane, perduda a Hollywood. Al vell Hollywood. □





Fco Javier Sánchez Cuenca

Un dematí d'octubre del 1942 un home de cabells negres tallats a serrell i amb ulleres de comptable va abandonar la seva vella casa a Santa Mònica per anar en un cotxe destarotat a Hollywood. Feia que vivia a Califòrnia devers nou anys, però no parlava gens d'anglès. L'incendi del Reichstag l'any 1933 l'havia obligat a fumer el camp. Un dramaturg antifeixista com ell estava sentenciat. Tot i que, aleshores, per sentir pànic o simplement per tractar de salvar la pell n'hi havia prou de tenir llinatge jueu o, encara menys, freqüentar el *ramanische café* berlinenc, on es reunia la gent sense corbata. A Praga, s'hi va trobar amb Thomas Mann i el seu germà Heinrich, el músic Kurt Weill i altres indesitjables en fuga. Llavors, amb la seva dona, l'actriu Helen Weigel, i els seus dos fills passa a Dinamarca, bota a Suècia i arriba a Finlàndia. Amics russos els fiquen dins un tren que els du a Vladivostok. Després d'una larga travessia, passen el canal de Panamà i arriben a San Pedro, Califòrnia. Gairebé nou anys més tard, aquell home enfila amb el seu vell Ford cap a Hollywood. Nom Bertold Brecht, de professió: dramaturg a l'exili.

Fritz Lang l'espera en el seu estudi. "A Hedyrich\* el varen matar la setmana passada -li diu, com si Brecht no fos lector de diaris ni freqüentador de tertúlies d'exiliats-. S'ha d'aprofitar el tema. És una bona oportunitat per parlar d'ells sense embuts, mostrar uniformes; ja ho saps: abandonar la punyetera metàfora." Brecht està escrivint *Galileu Galilei* i no estoja, precisament, un bell record de la seva primera incursió en el cine. Per parlar-ne sense embuts, el guió de *Ventres gelats* (*Kuhle wape*, 1932) no es pot dir que fos un encert. Sens dubte era trenca-dor, havia alterat les convencions dramàtiques habituals en situar un suïcidi a la primera part de la trama. En aquella època de desesperats, el suïcidi era per norma la culminació de la història, un *unhappy end* obligat. Però, ¿com se li podia ocórrer incloure al final uns joves bells, esportistes, sans, exaltats, com a símbol de l'esperança del futur d'Alemanya? Que no feien el mateix els nazis? N'hi havia més: els joves reals constituïen un cor mòbil de

cervells desorientats que sortien amb el mateix entusiasme dels mítings grisos que dels mítings rojos. En el darrer cas, Brecht va comprovar el risc d'utilitzar símbols en el cine, cosa gairebé inevitable en el teatre i més en el seu.

L'experiència de *Hangmen also die* no va ser gens fàcil. Lang li va imposar un coguionista nord-americà, un tal John Wexley. El fet és que, ben al contrari que altres col·legues compatriotes com, per exemple, Hans Eisler, Brecht no parlava anglès i el seu tractament inicial de la història estava escrit, lògicament, en alemany. I Brecht, robant hores al seu *Galileu Galilei*, després

a trobar feina. Brecht va acceptar de mala gana la mentida pietosa. No en seria la darrera. Quan la pel·lícula va anar a passar censura (hi actuava, i més en temps de guerra, la comissió Hays), el funcionari la va aprovar a contracor: "Atempta contra tots els meus principis perquè és una glorificació de la mentida, però no la puc prohibir." Aquella mentida desencadenant del conflicte moral del funcionari Joe Breen era el resultat d'una maquiavèlica venjança de Brecht contra els nazis: l'assassí real de *Reichprotektor* Heydrich, al guió, el poble l'amaga i el protegeix, mentre que els resistents faciliten l'entrega a la Gestapo d'un



Hangmen also die

haurà de barallar-se amb la "Writer's Screen Guild" (el sindicat de guionistes) per tectar de demostrar que aquell guió era simplement i senzillament seu. No va guanyar, però. Els companys del sindicat, que eren -per cert- rojos molt rojos com John Howard Lawson, autor de dos guions sobre la Guerra Civil Espanyola, el varen convèncer d'aquesta manera: Tu, tard o d'hora, tornaràs al teu país, però Wexley quedarà aquí i el seu nom als crèdits de *Hangmen also die* l'ajudaran

col·laboracionista com a (fals) sospitós del crim. L'ajusticien.

Una mica més tard, però abans d'haver de mentir davant del Tribunal d'Activitats Antinord-americanes, Brecht va escriure:

Per guanyar-me el pa, cada matí vaig al mercat on es compren mentides. Ple d'esperança, em pos a la coa dels venedors. □

(\*) L'atemptat mortal contra el supergovernador nazi de la Txecoslovàquia envaïda sacseja els fonaments del règim i posa en marxa una sagnant repressió per part de la Gestapo.



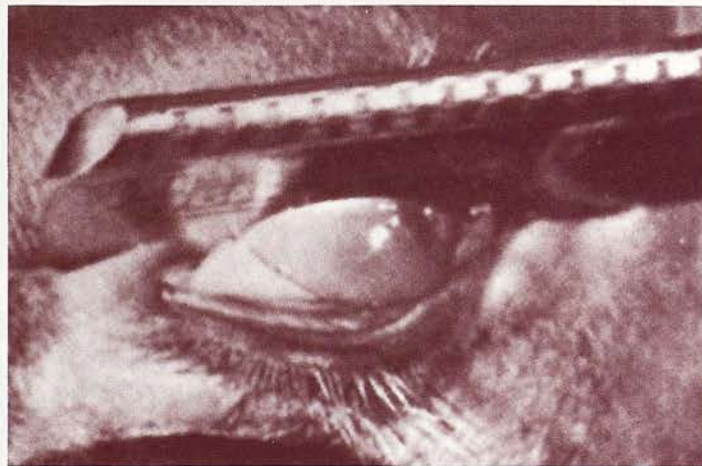
Ignacio Martín Jiménez

**E**n altres ocasions hem tractat, des d'aquestes mateixes pàgines, aspectes relacionats amb les primeres passes del cinematògraf, de la bifurcació de la concepció del cine en una vessant "burgesa" -el cine finalment hegemònic- que segueix les passes del teatre a la italiana i la tradició narrativa de la novel·la realista i una altra de predomini de l'imaginari -que pràcticament neix i mor en la genial figura de George Meliès, que es refugiarà parcialment en els gèneres fantàstics, i que experimentarà una estranya resurrecció en la figura del cineasta canadenc Norman McLaren en els anys 70.

Doncs bé, en el nostre article d'avui tractarem d'una perspectiva pràcticament desconeguda del cinema primitiu, de la qual gairebé no en parlen les enciclopèdies. Com passa al cine a la Meliès, també aquesta altra -inicialment fecundava del cine acabarà postergada davant la necessitat que les pantalles de cine contentassin la mentalitat burgesa, especialment quan passa de la barraca de fira cap a les sales estables, i es transforma en un negoci que cerca l'estabilitat i regularitat (això vol dir: just dos o tres anys després d'haver-se descobert el cine). Concretament: ens referim a un cine que tenia un nul component de narrativitat, i que, per tant, filmava directament de la realitat, allà on es mostrava amb major contundència, en el seu estat de més pura i feridora radicalitat. Bona part de les *vistes* -així es deien aleshores les pel·lícules; i es tracta d'un nom adequat, ja que abans es tractava d'un exercici de mostració, que no d'articular cap relat- es referien precisament a aquests moments en què la realitat sorgeix en estat més feridor: operacions quirúrgiques en viu i sense anestèsia, homes deformes i alienats, execucions de condemnats a mort, cine pornogràfic -tot i que la denominació

pot ser equívoca: no es tractava tant de contar històries amb contingut sexual, com de mostrar gairebé en forma de llibre d'anatomia de cossos, de pràctiques sexuals, etc., fora de tota *història*, etc. Qui pensi que l'ull tallat d'*Un perro andaluz* trenca moltes convencions hauria de saber que abans que el cine es transformés en relat, ja havia explorat aquella via escatològica, *el real* (en la denominació de Lacan).

Roland Barthes i altres autors han advertit, des d'un punt de vista teòric, de l'existència en fotografia (culminació d'aquesta demanda de realitat que havia iniciat el naturalisme literari) del que denominen "la radicalitat fotogràfica": la foto impressiona, recull el pur rastre de la realitat, de la matèria en si



mateixa; que es resisteix a ser explicada, a sotmetre's a paraules. Només després, a posteriori, el nostre sistema perceptiu tendeix a cercar un sentit -una *gestalt*, una configuració- a aquest rastre de la realitat en el seu estat més inhumà: és el que funda la diegesi, la capacitat de la fotografia i del cine de reproduir la realitat immediatitzada, en la seva màxima pregnància (cap jurat acceptaria com a prova un quadre, o un dibuix, ni tan sols d'un policia, i sí en canvi una foto, una gravació). Ara bé: el dilema rau en la manera com es gestiona aquesta plasmació de la realitat, que en principi agafava un model no narratiu, fora de qualsevol història, i resultava summament abrupte, feridor, esquerp per la mentalitat del públic *respectable*.

La fotografia havia suposat una veritable revolució en el camp de la representació, però també dins el món de l'espectacle, uns anys abans d'aparèixer l'invent del cinema. I el procés experimentat també serà paral·lel: a la pintura, la domesticació d'aquest *rastre de la realitat* en el seu estat pur, que pot ser sense cap dubte feridor -basta recordar la nostra experiència com a espectadors a la citada seqüència de Buñuel-

va consistir en què prest els codis pictòrics varen envair la fotografia fins a tornar-la gairebé invisible, i l'adscriu als canons estètics de la pintura de moda. El mateix procés succeirà amb el cinematògraf: durant els primers anys després de la seva invenció, en el denominat per Noël Burch "model de representació primitiu", encara no tenia codis narratius, convencionals i mes capaços d'amagar en la imatge cinematogràfica el rastre de la realitat. Però just una dècada més tard del seu inici, el cine, en el denominat "model de representació institucional", assolirà un mecanisme per dominar la radicalitat fotogràfica en l'estat més pur: un mecanisme *narratiu*, convencionalitzat, també -

com en el cas de la pintura- a la manera del gust burgès.

Però, com assenyalava González Requena, aquest procés de domesticació de la realitat en la radicalitat cinematogràfica derivarà precisament en el "sistema de representació clàssic de Hollywood": la realitat es tamisarà, adquirirà la forma de relat. Això vol dir: se seguirà parlant de la violència radical, de sexe, de la pulsio destructiva, etc., però dins una *història*, dins una narració que ho justifiqui, que ho dissimuli: és el cine clàssic de Hollywood. Per tant, el cine actual que gestiona de forma desprotegida la realitat -el porno, *l'snuff*, el *reality show*...- no és, ni molt manco, un invent recent. □



Francesc Rotger

**J**a és ben conegut que, dels clàssics, com dels porcs (amb perdó) tot s'aprofita. Tal vegada, Shakespeare és un dels exemples més evidents; a part que els seus textos es posen en escena en repetides ocasions (això és com les cançons dels Beatles: sempre en sona qualcuna a qualche banda del món), el cinema s'ha apropiat, sempre que ha pogut, de les seves històries i dels seus personatges: de vegades amb adaptacions més o menys fidels, d'altres amb versions tan lliures que es pot perdre la referència si no s'especifica amb anticipació. Així tenim *West side story*, que va fer possible, pos per cas, un *Romeu i Julieta* als carrers d'una Nova York de fa un parell de decennis. També Akira Kurosawa, a qui el Centre de Cultura "Sa Nostra" ha dedicat un cicle aquests dies, tot coincidint amb la seva recent desaparició física, va beure artísticament de *Macbeth* o *El rei Lear*. Però, a més de Sir William, hi ha una llarga relació de creadors que han inspirat re-creacions de tot tipus, des de la genialitat a la vergonya aliena.

Victor Hugo és un d'aquests creadors recreables i tantes vegades recreats; la versió cinematogràfica de la narració *Els miserables* ha estat una de les novetats de la tardor a la cartellera de Palma. Aquesta mateixa història, però, ja havia estat objecte, amb anterioritat, d'una adaptació a una fórmula que així, inicialment, semblava bastant més insòlita: com a gran espectacle musical, *Els miserables* ha estat un dels èxits més cridaners d'aquest gènere els darrers anys, en l'àmbit dels escenaris internacionals. En principi, el contingut de l'obra, per la seva duresa, no semblava el més adient per a un musical, però ja fa temps que aquests espectacles deixaren de banda l'amabilitat innòcua dels començaments (Gene Kelly o Fred Astaire no es ficaven en massa complicacions, encara que el que feien ho fessin beníssim) per acostar-se a arguments de signe més dramàtic i, fins i tot, tràgic. El cas d'*El geperut de Notre Dame*, que també partia d'un original d'Hugo, és notablement diferent: amb una producció Disney, i per tant dirigida molt particularment als menuts, és clar que s'havien de suavitzar els aspectes més crus i, de totes maneres, i per

molt que s'escandalitzin els puristes de torn, es pot dir que era una pel·lícula ben aguda i simpàtica. D'altra banda, això de les versions, de novetat no en té res: a partir de la peça de teatre d'Hugo *Hernani*, es va concebre una òpera molt més coneguda, avui, que no l'original. □





## J.V. UN CRIMEN PERFECTO

d'Andrew Davis

### Remake quasi imperfecte

L'any 1954, un Hitchcock poc inspirat artísticament i sota contracte de la productora Warner Bros. es veu quasi obligat a filmar *Dial M for Murder* (*Crimen perfecte*), basada en l'obra teatral de Frederick Knott, el qual escriurà el guió per a la versió cinematogràfica. La factura final era un film més que acceptable i que Hitchcock va concebre en tres dimensions, textura de moda aquells anys. Quaranta-quatre anys més tard, el Sr. Andrew Davis, especialista fins ara en segones versions, realitza un *remake* (un *remake* no ha de ser, necessàriament, igual fil per randa que el model en el qual es basa) que vol actualitzar personatges i situacions a finals d'aquesta centúria. I la veritat és que quasi ho aconsegueix, si no fos pels poc inspirats darrers quinze minuts. La pel·lícula, en principi, està ben estructurada, la trama, seguint la moda actual (*The game*, *La trama*) es complica cada vegada més i algunes situacions funcionen a base de posar



mà al "calçador"; però això no és el més greu, el que realment espenna la pel·lícula és, com deia abans, la resolució final. S'acosta al ridícul veure que la dona, sense ajuda de ningú, pugui descobrir tot el muntatge teixit per l'intel·ligent marit. Aquest aspecte estava molt més ben resolt a la pel·lícula de Hitchcock, ja que hi jugava un paper important l'inspector de policia, que des del principi tenia una certa simpatia i complicitat amb la condemnada i al final l'alliberava de la pena de mort. La pel·lícula del Sr. Davis, tal com es desenvolupava el guió havia d'acabar de manera més ambigua, com per exemple que la dona es cregués (o no) la història i viceversa, ja que la mateixa vida ens demostra que hi ha molts Taylors lliures. Evidentment, aquesta aprecia-

ció, com totes, és subjectiva i, si me apurau, gairebé gratuïta, però un no pot evitar en cap moment fer comparacions, i si un està atent, podrà observar que el Sr. Davis ha intentat jugar i conjurar amb aquesta ambigüitat, el que passa que és queda a mig camí. Pel que fa a la interpretació, no canviï cap dels actors que protagonitzaren la primera versió en l'actual, (si teniu l'oportunitat revisau la pel·lícula de Hitchcock i confrontau el registre de Milland-Kelly amb la de Douglas Jr./Paltrow) llevat tal vegada, un dels personatges menys aprofitats: David Suchet, la seva interpretació supera a l'insipid John Williams. Un altre aspecte que not a faltar són els silencis sorprenents de Hitchcock, aquests matisos i atmosferes tan inconfundibles: per espantar no fa falta posar entre pla i pla un soroll estrepitos, moda que no suport. No soc partidari dels *remakes*, en absolut, en tot cas de fer-los sobre les pel·lícules fallides, però si llegiu les conversacions de Truffaut amb Hitchcock, aquest diu: "sobre aquesta pel·lícula poden passar-hi ràpidament perquè no hi ha molt a dir". El Sr. Davis ha perdut l'oportunitat, al manco, d'igualar-lo. Valoració: 2

J. C. Romaguera

## EL EVANGELIO DE LAS MARAVILLAS

d'Arturo Ripstein

El binomi format pel director mexicà i la seva guionista, Paz Alicia Garciadiediego, realitza una aposta arriscada. En el seu nou film ens trobam davant una obra radical dins el panorama cinematogràfic actual i difícil de digerir per l'espectador convencional, una obra intel·ligentíssima que ens relata una faula, plena d'humor vitriòlic, de càrrega furiosa contra un final de mil·lenni que porta el caos, la denúncia i el deliri a uns individus miserables i desparats que són manipulats per ideologies deformades per la cultura popular, que profana i tergiversa el discurs religiós, ja sigui a través del cinema o de les "nintendo". En el seu discurs, Ripstein fa una abraçada als desvalguts i als orfes d'avui en dia sotmetent-los a una deformació esperpèntica. Fidel al seu estil, el director continua el seu barro-

quisme visual, pronunciat pel recarregament de l'ambient i que li proporciona força al relat encara que aquest pateix d'una falta de cohesió i acreix la irregularitat del desenllaç; el filme porta el surrealisme i el deliri cap a una recreació gratuïta. Valoració:3

## OUT OF SIGHT

(*Un romance muy peligroso*)  
de Steven Soderbergh

*Out of sight* ens demostra una altra vegada el rebot a l'encasellament per part del seu director, autor de pel·lícules com *Sex, lies and videotapes* i *Kafka*. Ara realitza un film de gènere que té l'atractiu de presentar-nos una relació amorosa impossible entre un lladre de bancs i una agent de la policia. L'estructura narrativa es gronxa entre la història sentimental i la persecució policial, i acaba de manera capritxosa per la seva alter-



Arturo Ripstein

nança de *flashbacks*. Més interessant en la seva vassant romàntica, sobretot gràcies a la química de la parella protagonista, la part més lligada a l'acció sembla no interessar Soderbergh, i es nota. Allargada innecessàriament, realitzada amb correcció i privilegiant els personatges en lloc de l'acció, la pel·lícula té manca de força dramàtica. Valoració: 2





# Barrio

de Fernando León de Aranoa.

Iñaki Revesado



**V**aig llegir una petita sinopsi d'aquesta pel·lícula abans de veure-la. D'entrada, la proposta no em va semblar massa seductora. La idea de trobar-me amb las bravejades de tres adolescents semideliqüents, a hores d'ara (i després de *Trainspotting* i de totes les seves seqüeles) ja no em despertava gaire interès. Hi havia, tanmateix, darrere la càmera un jove que va fer l'any passat un film ple d'originalitat, *Familia*, cosa per la qual vaig decidir apostar pel seu treball.

Va ser així que em vaig veure ficat dins una barriada dels afores de qualsevol ciutat. Una barriada d'aquestes on fa vint anys tot just tenien els carrers asfaltats i que ara, amb l'estat del benestar, han aconseguit un centre comercial, una oficina bancària i -per suposat- una agència de viatges. Aquest és el lloc on els tres adolescents es preparen per passar un estiu allunyats de les platges saturades que s'anuncien a l'agència de viatges del cap de cantó. Però, què fer quan no es té res a fer, i a més es tenen les butxaques buides...? Res, no es pot fer res. Només deambular i deixar passar les hores. I això és el

que fan aquests al.lots. En el seu peculiar periple aniran sempre acompanyats per una càmera que se situa com un personatge més que no parla, només escolta, i que ens permet als espectadors gaudir d'uns diàlegs plens de realitat, a través dels quals anem coneixent la personalitat dels tres joves: Rai, el més resignat amb la vida que li ha tocat; Javi, que s'estima més deixar passar la vida perquè ja en té prou amb el panorama familiar; i Manu, el més inconformista i a qui primer li tocarà enfrontar-se amb una maduresa dura, però en el seu cas, esperançadora. És així com tot d'una ens adonam que la pel·lícula no parla de delinqüents, sinó de tres joves que cerquen el seu camí enmig d'un laberint de confusions i de manca d'oportunitats.

En el film es barregen escenes de terrible sinceritat (els dinars a casa de Javi), amb dosis de denúncia social ("l'excursió" a l'estació de metro fantasma, o la recerca que fa Manu del seu germà), amb moments d'encertada originalitat (la festa caribenya amb la dona mulata de carró) i d'altres d'humor discret i quotidià (en aquest sentit, els diàlegs referents a la moto

aquàtica guanyada per Rai, són una bona mostra de la naturalitat de les converses).

La tria dels actors protagonistes és un altre dels encerts del film, ja que cada un d'ells saben donar al seu personatge el to just. Juntament amb això hi ha uns secundaris memorables, entre els quals destacaria Alicia Sánchez i Enrique Villén, com a pares de Javi.

Fernando León va aconseguir a Donosti el premi al millor director. Alguns ho varen trobar injust, perquè reclamaven per a ell la *Concha* d'Or. Realment aquest premi no l'hagués vengut massa gros a la pel·lícula. D'ara en endavant s'haurà de seguir la trajectòria d'aquest realitzador (guionista d'èxit en treballs d'encàrrec, com ara *Cha, cha, cha*, per citar un exemple recent) que triomfa amb el seu segon treball després d'haver-ho fet també amb el primer, i a més amb una proposta totalment diferent. I és que si *Familia* era quasi surrealista, *Barrio* és una pel·lícula que s'acosta al neorealisme italià. En definitiva, un film excel·lent. □  
Valoració: 4





# Les pel·lícules del mes de novembre

CINEMA I LITERATURA - CINEMA NEGRE

Navier Flores

## EL ÚLTIMO REFUGIO

**Nacionalitat i any de producció:**

EUA, 1941

**Títol original:**

*High Sierra*

**Director:**

Raoul Walsh

**Producció:**

Warner Bros

**Guió:**

John Huston i W.R. Burnett, basat en una novel·la de W.R. Burnett.

**Fotografia:**

Tony Gaudio b/n

**Muntatge:**

Jack Killifer

**Música:**

Adolph Deutsch

**Durada:**

110 minuts

**Intèrprets:**

Ida Lupino, Humphrey Bogart, Alan Curtis, Arthur Kennedy, Henry Travers, Joan Leslie, Henry Hull.

Una de les fites del cine negre. Bogart dosifica els tics i posa el seu talent al servei d'una història clàssica del gènere, en la qual personatges, secundaris i acció es converteixen, en mans del talent de Walsh, en una peça indesmitificable que resisteix el pas del temps millor que no altres estilitzades pel·lícules de finals de la dècada.



## LA SOMBRA DE UNA DUDA

**Nacionalitat i any de producció:**

EUA, 1943

**Títol original:**

*Shadow of a Doubt*

**Director:**

Alfred Hitchcock

**Producció:**

Universal

**Guió:**

Thorton Wilder, Alma Reville i Sally Benson, basat en una història de Gordon McDonnell

**Fotografia:**

Joseph Valentine, A.S.C. b/n

**Muntatge:**

Milton Carruth

**Música:**

Dimitri Tiomkin

**Durada:**

108 minuts

**Intèrprets:**

Joseph Cotten, Teresa Wright, MacDonald Carey, Patricia Collinge, Henry Travers, Hume Cronyn.

Un assassí de viudes arriba a una ciutat provinciana, on aviat aconsegueix que tothom l'aprecii.

Malauradament per ell, però, és difícil enganyar Teresa Wright.

Joseph Cotten, en el paper més deliberadament inquietant de la seva carrera, dona vida a un personatge que és l'antítesi de la seva creació a *El tercer home*. Hitchcock es diverteix espantant l'espectador amb aquest subjecte, que posa en perill la vida tranquil·la de tota una comunitat.







# Les pel·lícules del mes de novembre

CINEMA I LITERATURA - CINEMA NEGRE

## N.E. ÀNGEL O DIABLO

### Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1945

### Director:

Otto Preminger

### Títol original:

*The Fallen Angel*

### Producció:

Twentieth Century Fox

### Guió:

Harry Kleiner, sobre la novel·la de Marty Holland

### Fotografia:

Joseph LaShelle b/n

### Muntatge:

Harry Reynolds

### Música:

David Raskin, dirigida per Emil Newman

### Durada:

97 minuts

### Intèrprets:

Dana Andrews, Alice Faye, Linda Darnell, Charles Bickford, Anne Revere, Bruce Cabot.

Després de la seva apreciada *Laura*, Preminger dirigeix *Fallen angel*, una de les quatre que farà amb Dana Andrews. Amb la seva característica ambigüitat, neteja i claredat en l'exposició, ens regala un relat en el qual Alice Faye i Linda Darnell donen la rèplica a Dana Andrews. Com gairebé sempre, el director no aconsegueix dissimular el seu interès i fascinació per l'"altre costat del personatge."



## FORAJIDOS

### Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1946

### Títol original:

*The Killers*

### Director:

Robert Siodmak

### Producció:

Mark Hellinger

### Guió:

John Huston i Anthony Veiller, amb col·laboració de Richard Brooks, a partir d'un relat breu d'Ernest Hemingway

### Fotografia:

Woody Bredell b/n

### Muntatge:

Arthur Hilton

### Música:

Miklos Rozsa

### Durada:

101 minuts

### Intèrprets:

Burt Lancaster, Edmond O'Brien, Ava Gardner, Albert Dekker, Sam Levene, John Mijan.



La procedència literària de tot un Hemingway, l'expressionisme precís de Siodmack, el començament de la carrera de Burt Lancaster i la presència rotunda d'Ava Gardner són massa bons ingredients perquè aquesta implacable història tenyida de l'atmosfera i el gust pel gènere de Siodmack ens deixi indiferents.





# Les pel·lícules del mes de novembre

CICLE HOMENATGE A ANDREU FERRET

H.E.

**E**l desembre de 1995, (comemoració dels 100 anys del naixement del cinema) en el número 18 de la Revista **Temps Moderns**, es publicava una enquesta realitzada a 100 persones de les illes (relacionades amb el món de cinema i la cultura en general) en la qual opinaven sobre les millors pel·lícules, segons ells, de la història del cinema.

Andreu Ferret va ser una de les persones consultades. Les cinc pel·lícules que

escolli foren: *El Verdugo*, de Luis García Berlanga; *Eva al desnudo*, de Joseph L. Mankiewicz; *Tiempos Modernos*, de Charles Chaplin; *Fellini ocho y medio* de Federico Fellini i *Senderos de gloria* de Stanley Kubrick. **Temps Moderns**, tal com ja va fer el desembre de 1997 amb el poeta campaner Damià Huguet, li vol dedicar un petit-gran homenatge, projectant les "seves pel·lícules". Per raons de distribució (la licència d'exhibició ha caducat) no es pot fer *Senderos de gloria*, per tant, solament es visionaran les altres quatre pel·lícules.

Els films seran introduïts per persones properes a d'Andreu Ferret, persones que al llarg de la seva vida tengueren una forta vinculació d'amistat i una immillorable relació professional. *El verdugo* serà presentada per Antoni Coll i Josep Rosselló, *Eva al desnudo* per Antonio Elorza i Matias Vallés, *Tiempos Modernos* per José Antonio Mendiola i Antoni Figuera i *Fellini ocho y medio* per Fèlix Pons i Antoni Serra. Així, **Temps Moderns** vol retre un record a un gran periodista i humanista, a una persona sensible a l'art i el cinema. □



## EL VERDUGO

**Nacionalitat i any de producció:**  
Espanyola, 1963

**Director:**  
Luis García Berlanga

**Producció:**  
Naga Films (Madrid) Zebra Films (Roma)

**Guió:**  
Luis G. Berlanga, Rafael Azcona, Ennio Flaiano.

**Fotografia:**  
Tonino delli Colli b/n

**Muntatge:**  
Alfonso Santacana

**Música:**  
Miguel Asins Arbó

**Durada:**  
85 minuts

**Intèrprets:**  
Nino Manfredi, Emma Penella, José Isbert, José Luis López Vazquez.

Berlanga en estat de gràcia voreja amb subtileza i malabarismes constants la censura del moment, i ens sorprèn amb aquesta satírica

visió d'una societat que es defensava el tan bé com podia la "realitat". Amb l'ajuda del "manipulable" Manfredi i uns secundaris especialment encertats, Berlanga construeix aquesta filigrana social en què família de José Isbert trampeja les misèries de l'existència amb la finalitat d'obtenir una vivenda on duran una vida igual de gris, però menys estreta. Tot això, acompanyat d'un humor negre molt ben mesurat.

## EVA AL DESNUDO

**Nacionalitat i any de producció:**  
EUA, 1950

**Títol original:**  
*All about Eve*

**Director:**  
Joseph L. Mankiewicz

**Producció:**  
20th Century Fox

**Guió:**  
Joseph L. Mankiewicz

**Fotografia:**  
Milton Krasner b/n

**Muntatge:**  
Barbara McLean

**Música:**  
Alfred Newman

**Durada:**  
135 minuts

**Intèrprets:**  
Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders, Celeste Holm, Thelma Ritter, Marilyn Monroe.

La mesurada actuació de Bette Davis acompanyada de la imparable ambició d'Anne Baxter sucumbeixen davant del lúcid cinisme de George Sanders que aconsegueix un dels personatges més estimulants de la seva carrera. Molt prest la cinta es va convertir en referència -amb permís de Minnelli- de les pel·lícules que parlaven del cinema o teatre dintre del cine. La resta de l'interès i salut de la pel·lícula correspon al talent de Mankiewicz per construir diàlegs i per la seva coherència per situar on pertoca els personatges.







# Les pel·lícules del mes de novembre

CICLE HOMENATGE A ANDREU FERRET

H.F.



## TEMPS MODERNS

**Nacionalitat i any de producció:**

EUA, 1936

**Títol original:**

*Modern Times*

**Director:**

Charles Chaplin

**Producció:**

Charles Chaplin

**Guió:**

Charles Chaplin

**Fotografia:**

Rollie Totheroh. Ira Morgan b/n

**Muntatge:**

Charles Chaplin

**Música:**

Charles Chaplin

**Durada:**

86 minuts

**Intèrprets:**

Charles Chaplin, Paulette Godard, Henry Bergman, Satanley J. Sanford.

Chaplin va tardar a acceptar que la paraula era necessària en el cinema. Mentre les pel·lícules ja parlaven, ell va rodar aquesta cinta que, al cap i a la fi, va resultar ser una de les més conseqüents de la seva carrera. Una obra mestra plena de solucions cinematogràfiques brillants i troballes que fan innecessaris els diàlegs. Es permet així mateix el luxe d'incloure-hi "gags" que encara no han envellit. Si més no, el seu personatge segueix patint del seu anacrònic sentimentalisme, però demostra que per fer un cinema compromès no és pas obligatori oblidar-se de l'espectacle ni anomenar-se de Michelangelo.

## OCHO Y MEDIO

**Nacionalitat i any de producció:**

Itàlia, 1963

**Títol original:**

*Otto e mezzo*

**Director:**

Federico Fellini

**Producció:**

Angelo Rizzoli per a Cineriz (Roma) Francinex (París)

**Guió:**

Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi

**Fotografia:**

Gianni di Venanzo b/n

**Muntatge:**

L. Cattazzo

**Música:**

Nino Rota

**Durada:**

125 minuts

**Intèrprets:**

Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimeé, Sandra Milo, Barbara Steele.

Mastroianni-Fellini ens ofereix després de *La dolce vita* aquesta reflexió sobre el cinema -entre altres coses- en una època en què el realitzador creia que tot li estava permès. Malauradament, però, com quasi sempre que es fa una pel·lícula d'"Autor" -pensam més amb la crítica oficial que en el cinema- la cinta acaba parlant massa d'ell mateix, s'entreté amb llargues seqüències de calculada monotonia i amb llargues passetjades pels racons menys interessants del seu enaltit ego. Afortunadament Fellini va fer pocs anys després *Amarcord*, *Clowns*, *Casanova* i *E la Nave va.*, etc.





# 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*