

Núm. 48
Desembre
1998

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

Sempre
ens
quedarà

Casablanca

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



PSICOSI

Vaig fer una observació fa ja temps. Vaig dir que em feia content que la televisió oferís casos d'assassinat, perquè era la manera de col·locar de bell nou el crim en el seu entorn natural, la llar.

Alfred Hitchcock

Això era i no era un home que va esperar néixer quan existís el cinema. Una intel·ligència privilegiada, educat als jesuïtes i tocat de la flegma britànica, era una combinació, tot plegat, explosiva. *No em preocupa l'argument de la pel·lícula; no em preocupa la feina dels actors; em preocupen les peces de la pel·lícula... tots els ingredients tècnics que fan xisclar el públic.* Aquestes paraules retraten la personalitat del seu cinema i la seva obsessió per dominar l'espectador a través del que més vulnerable el fa: els nervis i la tensió.

L'any 1999 serà per al Centre de Cultura de "SA NOSTRA" i per a Temps Moderns l'any Hitchcock. Hores d'ara l'ambició ens fa dir que projectarem totes les pel·lícules. Tal vegada a l'hora de la veritat haurem de caure en alguna renúncia. Seran, en tot cas, mínimes.

Oferta cinematogràfica: Trueba torna a l'estil que l'identifica amb *La niña de tus ojos*. També tenim un nou Ken Loach, obligat de veure. Una cartellera prou atractiva i farcida, curiosament

de títols interessants de producció espanyola, entre els que destaca, si més no pel temps que fa que va estrenar-se, *Los amantes del círculo polar*, però sense oblidar-ne d'altres com *A los que aman*, *Barrio* o el que constitueix el retorn de Garcí, *El abuelo*. Un record per a Pakula. Un director que va provocar divisió d'opinions entre els crítics.

L'oferta complementària: la indústria turística, dominadora del panorama econòmic illenc i les tècniques de màrqueting més agressives ens hi han acostumat. Temps Moderns no vol ser una excepció. Amb aquest número hem editat un calendari -del llatí *calendarium*, agenda que enregistra els deutes-per a l'any 1999. Tretze fotogrames de diferents pel·lícules de Hitchcock. Demanau-lo. □

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Desembre 1998. Núm. 48

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, Joan Bover,
Josep Carles Romaguera,
Miquel Sbert, Jaume Salvà,
Jorge Martí, Toni Roca,
Fco. J. Sánchez Cuenca,
Felip Osanz, Miquel S. Font,
Isidor Mari, Matias Salom,
Eduardo Jordà, J. A. Mendiola.

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).



Màscares

Manel-Claudi Santos

Supòs que Jean Marais era suficientment guapo perquè tothom coincidís a dir que era guapo. No tenc tan clar que tothom coincidís a dir que era un bon actor de cine. En aquests moments, tampoc m'interessa aclarir cap de les dues qüestions. Resulta curiós comprovar, però, que continuament va intentar amagar el rostre; avergonyit, potser, d'una bellesa que li havien fet creure que provenia directament de la mitologia grega. M'imagín que sabia que la mitologia, en qualsevol societat, no és res més que la màscara idealitzada de la col·lectivitat. Només cultura, en resum.

No és estrany que, davant aquesta responsabilitat gairebé insuportable per qualsevol mortal, Jean Marais es trobàs més a gust rere la màscara de la Bèstia a *La Bella i la Bèstia* o sarcàsticament tranquil amb la cara verda de *Fantomas*; per no recordar Lagardere, aquell geperut que, dins un cos lleig, no tenia més remei que tenir el cor d'una noblesa digna de les millors causes. Sempre la Bèstia que no deixa que la Bella es mostri. En el fons, si ho miram bé, es tracta de la proposta moral de tota la vida, tan antiga i tan maniquea: la lluita del Bé i del Mal. Però amb la màscara de l'estètica, perquè això és poesia. O, tal vegada, tot és molt més



senzill i Jean Marais, en el fons, era el compendi de les qualitats que Jean Cocteau considerava el seu ideal físic. El seu mite particular. La màscara de Jean Cocteau, vull dir. □



Obra i llum: en la mort de Jean Marais

Toni Roca

Ombr a llum, passió i, a la vegada, tenebra. Dolor del cos i alegria de l'esperit. Així, des d'aquest racó de l'illa he vist (i tot fou una perfecta execució) la mort, sobtada? a la sempre estimada França, "la douce France" de vida. O gairebé, gairebé. D'altre costat, del cantó més jovent i aleshores cinèfil, ni el seu nom ni la seva presència, ambigua però menys, no tindrà a penes ressò. Ni ressò ni oració fúnebre d'un cos dubtosament bell (la mort, als 84 anys, ja són anys, ja són anys).

Jean Marais?, no, no em sona de res aquest nom. A veure..., la cara, el rostre...no. Insisteixo, ni punyetera idea...De tota manera convé no estranyar-se (i, lògicament, tampoc mostrar públicament signes més que evidents d'una indignació preclara). No. Rotundament no. Aquesta gent, aquesta gent jove i cinèfila (cinèfil: element presumiblement humà, en clares vies d'extinció, dinosauri més juràssic que el mateix Steven Spielberg), aquestes gents d'ara mateix, dispar col·lectiu que no sap on va ni putes presses en saber-ho, dic, idò, la tal qual generació és impossible que pugui saber qui cony era,

qui és tot i encara, l'interpret de pel·lícules tan mítiques, per exemple, com *La bella y la bestia*, *Los padres terribles* i, de manera recent com una mena de testament, *Belleza robada* de Bernardo Bertolucci, un esplèndid i crec que no prou reconegut film. Jean Marais, certament, ni interpretà mai cap paper galàctic, els seu nom tampoc anava lligat al món (terrible) del còmic. I això, probable, expliqui moltes, moltes coses.

Però altres gents i generacions no han descobert l'actor per la seva mort a la



Costa Brava francesa dies passats. En èpoques pretèrites, èpoques de l'edat de ferro o del metall, jovents d'aquells temps en temps de filmoteca antiga i vella, descobririen tot un ramell de films signats, és clar, pel seu gran descobridor, el poeta i home de teatre, Jean Cocteau. Els títols ara es desencadenen a la memòria del veterà cinèfil, *El águila de las dos cabezas*, *Orfeo*, *El testamento de Orfeo...Amor i fidelitat a Jean Cocteau* marquen la vida interpretativa de Jean Marais. Però també la privada. "Ofereix les característiques d'aquests hipèrbols d'ulls blaus de què parla la mitologia grega", foren les paraules, les de la bellesa, captivat per la bellesa, amb una notable influència de "L'eternel retour", una frase el definí de forma clara i autèntica, "És curiós que tot el món intenti ser bell físicament quan està a l'abast de qualsevol aconseguir la bellesa mortal, encara que gairebé ningú fa la gimnàstica necessària, imprescindible...". Actor íntim, poètic, molt personal, intransferible, la seva ombra, la seva llum il·luminà moltes de les meves sessions cinematogràfiques. Sí, temps era temps, això era i no era quan... □

Ugarte: La veritat és que ets molt cínic, si em permets que t'ho digui.
Rick: T'ho permet.



La Mostra, ja tornam a ser-hi

Felip Osanz

Un any més, el mes d'octubre és un mes de cinema per a la ciutat de València, encara que, cada any, tornam a constatar que el que menys importa als organitzadors de l'assumpte sembla ser el cinema i el que més, el fals glamour i les paraules d'autocomplaença o d'autoengany que s'hi senten en les declaracions que s'hi fan. Enguany, no ha estat una excepció, en aquest sentit, i la parafernàlia fallera ha estat molta, gràcies a la presència, després de pagar -i no per cap cycle paral.lel *ad hoc* o cap altra raó que ho justifiqués-, de Jeremy Irons i Joan Collins, en les cerimònies d'inauguració i cloenda, respectivament. No van faltar tampoc, com a comparsa nacional dels anteriors, els homenatges a Ferrandis, amb tots els respectes eters per estes contrades, i a Aurora Bautista, els quals, malauradament, no van poder ser secundats per la presència, justificadíssima d'altra banda, de la inexhaurible "actriu del cor" Rocío Carrasco, anul.lada a última hora no se sap ben bé perquè.

Tampoc ha estat excepcional el fet que la qualitat cinematogràfica no haja vingut pas de la mà de les seccions oficial i informativa, que són les que donen sentit i caràcter a un festival, ans de cicles filmotequers com el dedicat a Fellini que ens ha permès de reveure petites joies com *Prova d'orchestra*, *Il bidone* o *La strada*, a més de les seves grans obres, i la revisió del primer Kusturica en el cicle, mutilat i tardà per problemes de transport, dedicat a l'exIugoslàvia. Els altres cicles, tant el d'Andy Warhol, apte per aquells que tenen la paciència com a principal virtut, com el de *blax-*

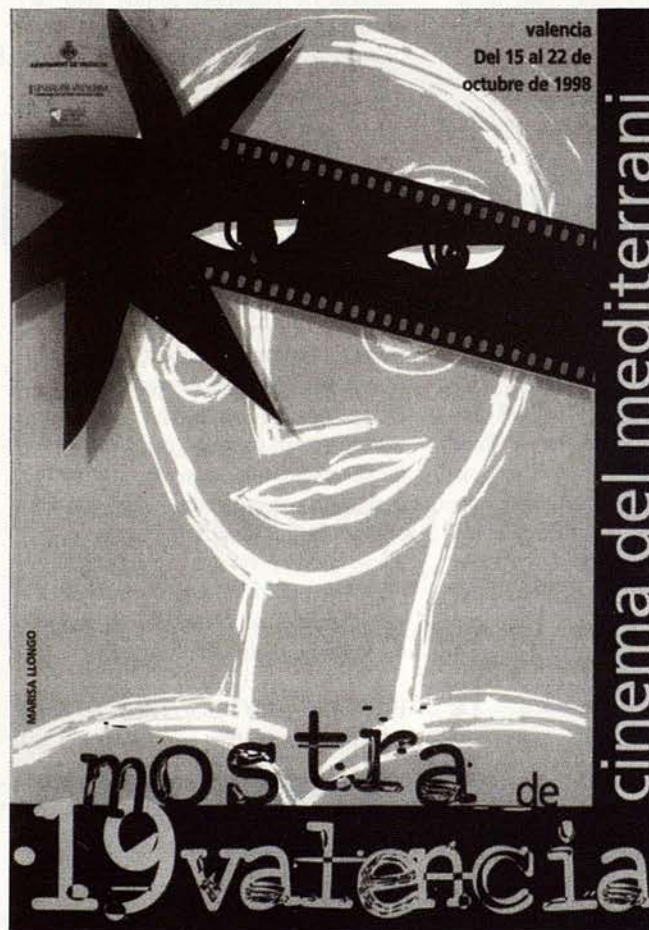
ploitation, dedicat al cinema americà, fet per negres als anys setanta, no són res més que rareses per a entesos, de qualitat si més no discutible.

Abans d'analitzar els films guardonats o no vistos en les seccions de novetats, cal explicar una mica què és o pretén ser aquest festival. La cosa vol ser un punt d'encontre de totes les cinematografies de l'arc mediterrani on hi ha, no cal dir-ho, qualitats, indústries, interessos i pressions diverses i difícilment

ni taules redones on almenys els implicats pogueren discutir-, la tasca de trobar una bona pel.lícula esdevé gairebé impossible, perquè allò que s'haja pogut fer de bé se n'ha anat a un altre lloc. Així, doncs, només ens queda aguantar estoicament algunes "llandes" de dimensions considerables i quedar-nos amb una sensació polsosa de desert.

Tenint en compte tot el que hem dit, mirarem d'apropar-vos al que aquí s'ha pogut veure. El primer premi de la secció oficial ha anat a parar a la pel.lícula de l'israelià Assi Dayan *Els 92 minuts de Mr.Baum*, comèdia negra que ens fica en la pell d'un home al qui li diuen que li queda eixe temps de vida i es dedica a fer el mateix que els altres dies, metàfora interessant *a priori* del que és l'existència, i que va merèixer també el premi al millor guió. Tanmateix, els vuitanta minuts que li dura la vida a la pel.lícula se'ns fan llargs per falta de ritme i per un humor negre més propi d'Escandinàvia que del Mediterrani i que omple de flemma i d'una certa intrascendència el conjunt. El segon premi va ser per la bonica història protagonitzada per Giancarlo Giannini a *Sirocco*, de Maurizio Sciarra, en la qual se'ns conta l'amor entre un comte sicilià, defenestrat per la dictadura de Mussolini fins al

punt d'haver-se de fer passar pel seu criat, i la seva criada. La cinta, que commou per moments, peca en aquest cas d'excés, d'edulcorar de manera efectista l'atmosfera, amb la música i els colors - tot i haver guanyat el premi a la fotografia - i se li'n va una mica el guió a última hora. Pel que fa a *Saïd* del català o valencià - segons quina



equiparables. Trobar una dotzena de productes bons al món musulmà no deu resultar fàcil, però, si tenim en compte que el retrobament només es produeix entre les pel.lícules i el nombre públic valencià, que no falla mai quan hi ha "sarau" - no hi ha productors, ni distribuïdors, ni crítica cinematogràfica d'alçada, ni rodes de premsa,

Gendarme: ¡Capità!
Renault: Han mort el Major Strasser. Arresti els sospitosos.
Gendarme: Sí, capità.



El solatge que deixa el festival és certament amarg i la pregunta que em suscita de manera directa és: ¿què pretenien "ofrendar a España" els organitzadors del "tinglado"?

Francis Lai



tele es veja - Llorenç o Lorenzo Soler, el més positiu que se'n pot dir és que és un document valent, compromès i necessari cinematogràficament, però falla tant en els actors, cosa comprensible, com en uns diàlegs acartronats que fan que els personatges esdevinguin titelles al servei de l'al·legat. Res a dir dels premis a la interpretació atorgats a la més que bonica Sonia Manka, que en la correcta franco-algeriana *La nuit du destin* enamora la càmera, i al palestí Soheil Haddad que, amb contenció, fa versemblant el personatge d'un retardat mental a *La via làctia*. La música premiada de la tunisenca *Keswa, el fill perdut*, havent-n'hi d'altres més suggeridores, premia una mica la cursileria que té. D'altra banda, la pel·lícula que em va semblar més estrenable - cosa que ja és dir-ne prou, encara que no li ho va semblar així al jurat presidit per Imanol Arias - va ser la francesa *Prison à domicile* de Christophe Jacrot, que, tot i usar d'un formalisme per *épater* de l'estil de Jeunet-Caro i desbarrar en l'última part, explica, entretenint, una història amb més solta que les d'aquests, criticant el sistema penitenciari francès i el món que l'envolta.

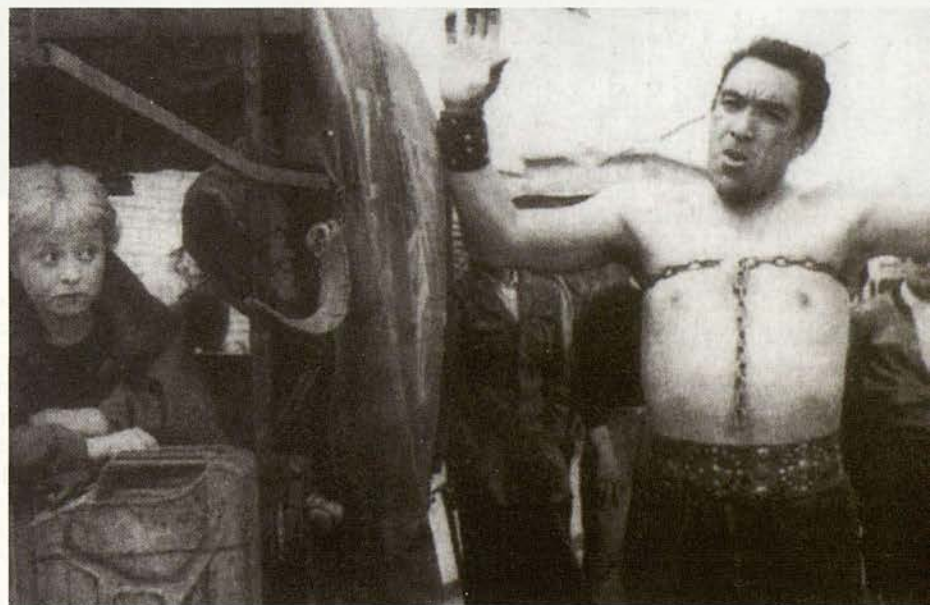
Pel que fa a la secció informativa, que rep el premi per votació del públic - que l'any passat, sense anar més lluny, va portar cosetes com *Hamam, el bany*

ture, Shooting fish o *Character*-enguany es veu que ha mirat de no acomplexar l'anterior i s'ha mogut també en l'anodínia-encara que, tot s'ha de dir, ens n'hem estalviat unes quantes. Les dues primeres, tant la guanyadora *Girl's night* del britànic Nick Hurren, com la francesa *Petits désordres amoureux*, traduïda intel·ligentment per a Espanya com *Sin deseo aparente*, no passen de ser menors. La primera és una ploranera història d'una dona amb càncer que, amb la seva gambre-rota amiga se'n va a Las Vegas per aconseguir el seu somni i de la qual destacaria la seua protagonista, i la segona conta, en clau d'humor, els problemes sexuals d'un post-adolescent francès i no deixa de ser un producte totalment innocu. Finalment,



Los 92 minutos de Mr. Baum

Això és tot el que va rajar l'assumpte. El solatge que deixa el festival és certament amarg i la pregunta que em suscita de manera directa és: ¿què pretenien "ofrendar a España" els organitzadors del "tinglado"?, el qual, dit siga de passada, és pagat per la mateixa gent que reivindicava el dret de la ciutat de ser capital europea de la cultura; bonica ironia. Què mostra la "Muestra", a banda d'una imatge patètica de *kitsch* provincià i d'una fossilització evident de la qual no semblen tenir cap gana



La strada

es va inaugurar enguany una nova secció amb premi -per allò d'embolica que fa fort, dic jo - per les Òperes primes espanyoles de l'any i que va anar a parar a *Mensaka* de Salvador García Ruiz, de la qual no direm res perquè ja se n'ha dit prou, i potser massa.

d'eixir-ne? No ho sé pas. L'any que ve, a l'octubre, una altra gran Mostra..., més estrelles, més paraules. Sense comentaris. □

Renault: És increïble la manera que té de menysprear dones. Tal vegada en faltin, algun dia.

Crec que aquest és el moment de visitar Ivonne. Potser ara m'acceptarà.

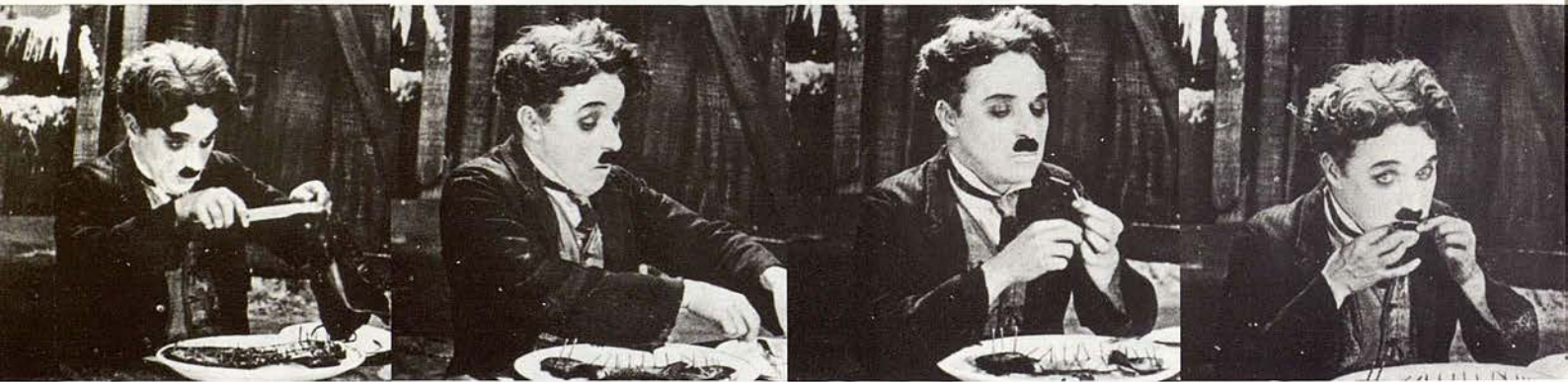
Rick: És vostè molt democràtic, amb les dones.

Francesc Rotger

De vegades pens que el cinema encara hauria de ser mut. No tan sols perquè les pel·lícules amb molt de diàleg se me fan una mica pesades (estic pensant en Rohmer; però deu ser perquè el meu francès tampoc no és gaire cosa), sinó perquè, després de tot (supòs) és la imatge l'element característic d'aquest que en diuen setè art. El cinema (per dir-ho de manera tal vegada massa simplista) és imatge en moviment. Pel que fa a les paraules, ja feia milers d'anys que teníem altres maneres de transmetre-les: per això, no feia falta inventar el cinema.

A l'escenari és exactament el mateix. A uns encontres a Astúries fa uns onze

Aquests dies ha passat per un dels escenaris més suggerents de Ciutat, el Teatre del Mar, un dels hereus de Charlot o Keaton, l'actor, mim i pallaso català Leandre, amb un espectacle, "?", de títol ben impronunciable. De fet, a Londres no fa molt que es presentava al mateix teatre on actuà Chaplin. També Leandre surt a escena amb un aire de rodamón, de personatge despistat que no se sap molt bé què hi fa: i de la seva imaginació i dels seus recursos va sorgint un món màgic que enganxa l'espectador i provoca el seu somriure. Tot això, amb la utilització de sons i fins i tot veus en "off", però sense pronunciar, ell mateix, ni tan sols una paraula en cap llengua que el públic conegui. El teatre gestual és tan



anys (me perdonin per incloure aquesta batalleta), vaig arribar gairebé a les mans amb un jove autor dramàtic (ara convertit en director de cinema) que sostenia que l'element bàsic del teatre és la paraula. No crec que un dels grans genis de l'escena europea d'aquest segle, Marcel Marceau, pensi (és obvi) el mateix. Això suposa deixar de banda una bona part de la història del teatre i, ara mateix, el Tricicle, per posar només un exemple. De cap de les maneres. Al teatre, al principi era l'acció. El teatre, deia Lope, és una manta i una passió: es pot prescindir del text, de l'escenografia, del vestuari, de l'autor i del director: el realment inexcusable és que, damunt la fusta (també es pot prescindir de la fusta) hi hagi qualcú que faci qualque cosa.

antic com la Humanitat i Leandre és un bon exemple (n'hi ha molts més) de la seva supervivència. Amb tots els matisos que es vulguin, perquè cada públic és un món i reacciona de manera diversa, aquest és un llenguatge universal. Per damunt dels segles, de les modes, dels gèneres i de totes les paraules del diccionari. □

Renault: De totes maneres no acab d'entendre una cosa: Ilsa és molt bella, és cert, però a vostè mai li va interessar cap dona.
Rick: ¡Eh! Ella no és cap dona.



Trampa bajo el sol

La pel·lícula mallorquina de Jean Marais

Miquel Sbert i Barceló

El sobri actor francès Jean Marais, recentment desaparegut als 84 anys, havia vingut a Mallorca quan la seva carrera artística es trobava en el punt d'inflexió que marcaria la seva decadència. Era a mitjans dels anys seixanta i ja era enfora la seva època d'actor a pel·lícules com la magnífica *La Bella i la Bestia* de Jean Cocteau o la romàntica *Il·lusió de mitjanit* amb Dany Robin.



Aleshores, a la maduresa, explotava les seves habilitats esportives a pel·lícules de capa i espasa i en cintes d'ambient més actual com la famosa *Fantomas* que fins i tot va tenir una segona i una tercera part, nova versió de la popularíssima sèrie del cine mut francès del mateix nom.

Aquella època, l'exitosa sèrie James Bond, hàbil mescla d'acció, fantasia i erotisme, donà peu a un caramull de succedanis alguns dels quals es filmaren a Mallorca. Cal recordar *Orden FX 18 ha de morir*, coproducció hispano-francesa de poca volada filmada a Formentor, i a les coves de Campanet, amb Ken Klark i Margit Koksís, o la coproducció hispano-italiana *Zarabanda Bing Bing*, filmada a Eivissa, per José María Forqué amb Jacques Sernas, José Luis López Vázquez i un esplet de belleses com Marilú Tolo, Mireille Darc i Daniela Bianchi, o la menys pretensiosa "O.K. Youtshenko",



de José Luis Madrid, amb Tom Adams, Maria Silva i Diana Loris.

Més aconseguida va ésser *Kiss Kiss Bang Bang*, coproducció hispano-italiana de Duccio Tessari, que tractava d'assemblar-se al màxim el que era, un *còmic*. Estava protagonitzada per Giuliano Gemma, Lorella de Luca i Paco Rabal i filmada, segons la revista "Cort", al castell de Bellver, al pati de Sant Francesc i a la badia de Palma, alternant amb llocs tan cosmopolites com París, Roma, Londres, Venècia o Cortina d'Ampezzo.

Trampa bajo el sol és el títol de la pel·lícula d'agents secrets que Jean Marais que aquelles saons, a cavall entre el maig i juny de 1965, tenia cin-

quanta-un anys, va filmar durant una mesada a Magalluf, Santa Ponça i a la platja de Palma, continuant després a Tenerife. Es tractava també d'una coproducció hispano-francesa, Balcázar Marceau-Gunou, amb la desapareguda bellesa austríaca Marisa Mell, secundats per Gerard Tichy, Howard Vernon, Carlos Casaravilla, Antonio Casas i Fernando Guillén. Fou dirigida pel francès Gilles Grangier, amb un generós pressupost de vint milions de francs de l'època.

Aquesta vegada només es manllevà de Mallorca el paisatge, ja que l'acció se situava entre la costa Blava francesa i Barcelona. La pel·lícula es va torbar quatre anys a estrenar-se a Palma, al cine Born, sense provocar cap aldarull. □

Strasser: ¿Quina és la seva nacionalitat?
Rick: Som un borratxo



Gabriel Alomar al cinema

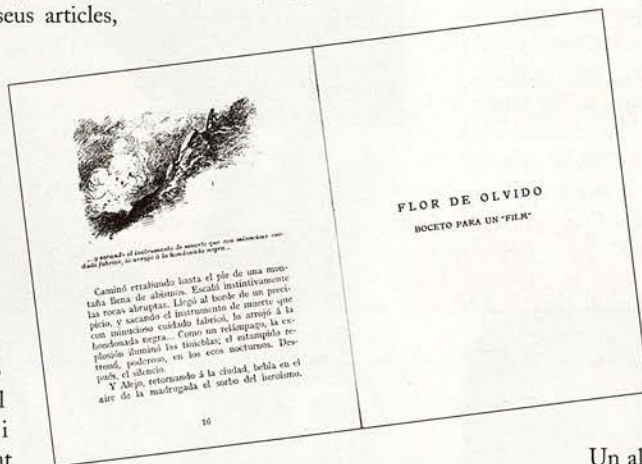
Miquel S. Font

D'antuvi coneixíem l'estreta i cordial entesa de Gabriel Alomar i Villalonga amb el cinema, bé pels seus articles, en defensa del setè art i contra la censura prèvia, bé per la seva col·laboració amb directors com els germans Vázquez Humasqué, pels quals prologà el llibre *El Secreto de la Pedriza* que després adaptarien al cinema, o bé pel vincle familiar per part dels seus fills amb de la distribuïdora Miquel Alomar (fundada el 1929), i actual agència de publicitat cinematogràfica, dirigides pels seus fills Miquel i Aureli Alomar. Precisament amb el segon d'ells, mantiguérem una interessant entrevista l'hivern passat, en què manifestava, a més de desconèixer l'existència del guió del qual avui donam notícia, la poca assistència del seu pare a les sales cinematogràfiques, poca afició que contrasta amb la d'alguns dels seus fills.

Mentres, nosaltres ja teníem notícia de *Flor de olvido*. *Esbozo para un "film"*, editat a Madrid el 7 d'abril de 1923 a la col·lecció *Novela Semanal*. El primer a sobtar-nos fou el subtítol que ens podria remetre bé a un esbós per a un guió cinematogràfic, tal com l'entendem avui, o bé, narració adaptada per a la pantalla. Som, ara per ara, més partidaris d'aquesta segona intenció, pels motius que més endavant explicarem.

Flor de olvido està dividida en sis parts. A les dues primeres, ens presenta els tres personatges, un triangle, doncs, i els situa a l'espai com a preàmbul del nus, que s'inicia a la tercera i finalitza a la cinquena part. Entre aquests tres capítols es desenvolupen les dues trames principals, basades ambdues, en les llegendes que han estat explicades pel personatge femení protagonista

(Joana) i que més tard reviurà realment, juntament amb la parella protagonista (August i



Berta). Assistim, a més, a un doble itinerari des del plantejament fins a la consecució del nus, amb l'ascens dels personatges (ascens cap a les passions) a través de les muntanyes fins arribar al santuari on es coincideix amb el clímax de la història. Amb el descens (descens cap el món real) desembocam al final del nus. La darre part, o desenllaç feliç, coincideix amb la



partida de dos dels protagonistes (la parella) deixant enrere Joana i amb ella, l'illa on ha transcorregut l'acció.

Les llegendes que serveixen a Alomar per vehicular la història, són concretament, la del Salt de la Bella Dona, que és situada en el seu indret geogràfic, el qual pren el nom a partir del succés, i de la llegenda de la Flor de l'oblit, llegenda que desconeixíem i que fins ara no en tenim cap constància que pugui pertànyer a cap tradició mallorquina. En concret fa referència al fet que l'esmentada flor té la particularitat que en ser olorada per qualcú, el desencisa de tot amor passional.

Un altre referent que segons el nostre parer parteix d'un fet real, és l'aparició de la parella estrangera, ambdós artistes, ell pintor i ella compositora, que en un simple canvi de personalitats, ben bé podrien fer referència a una parella històrica, incondicionals de Mallorca com foren George Sand i Frederic Chopin.

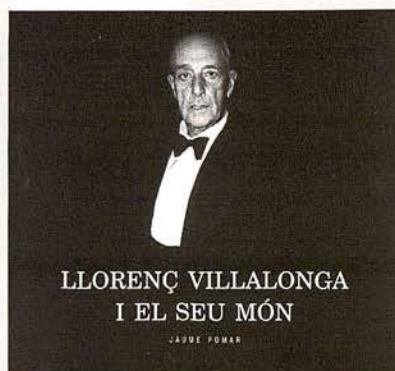
Els elements que fan d'aquesta obra un esbós filmic, elements cinematogràfics, en definitiva, els podem veure com una intenció manifesta de l'autor o no. Passarem ara a enumerar-los: la profusió en els retrats psicològics dels personatges (la parella d'estrangers, August que representa el bohemí passional, Berta, que és l'esposa submissa i Joana, l'adolescent autòctona que finalment no s'entrega al desenfrenament de l'estranger), inserits en un espai físic real (la Serra de Tramuntana de Mallorca), en un temps (lineal, amb l'excepció de l'escena paral·lela del somni), que recolzen en sis il·lustracions que, amb els seus corresponents peus, semblants al recurs filmic dels intertítols, reforcen la intencionalitat de referent visual, (cinematogràfic) sumat tot això a les escenes paral·leles (comentada, anteriorment), ja superades els anys vint al cinema, l'acosten encara més a l'adaptació cinematogràfica que, pensam, es proposava l'autor. □

Renault: La millor botella de xampany i la carregui al meu compte.
 Laszlo: Per favor.
 Renault: És com un joc. Ells m'ho apunten i jo romp la factura.
 Un joc molt convenient.

Estrenes en sessió CONTÍNUA

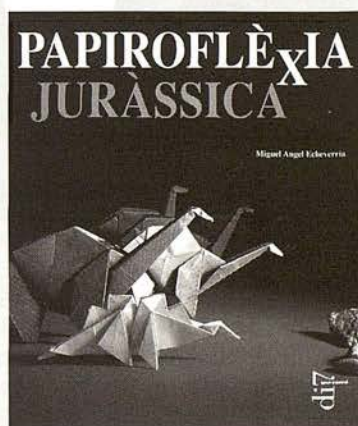
Llorenç Villalonga
i el seu món

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



Papiroflèxia Juràssica

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

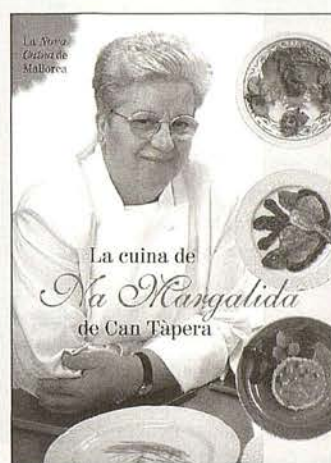


Fortunio Bonanova
Un home de llegenda

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

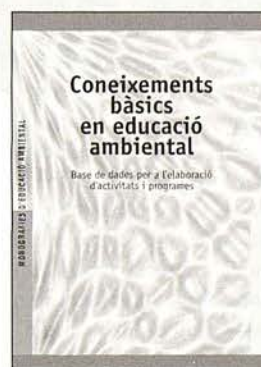
La cuina de Na Margalida
de Can Tàpera

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



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

di7
EDICIÓ

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



La pel·lícula de la meua vida

Isidor Mari

Els amics de la revista "Temps Moderns" em demanen que comenti la pel·lícula de la meua vida, i després de donar-hi algunes voltes, veig que em resulta impossible concretar-ne una de sola. No sé per què mantenc amb el cinema -i amb la literatura, i amb l'art- una pluralitat d'identificacions, molt diverses, sense una clara jerarquització: no estic segur si això és bo o dolent, però és així.

Mentre pens en tot això, record una pel·lícula que almenys em pot servir per expressar la meua experiència cinematogràfica: *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore. Em permetrà parlar de les pel·lícules (no exactament de LA pel·lícula) de la meua vida. Supòs que tots recordau aquest film, en què un infant (Salvatore) es fa amic de l'operador de projecció d'un cinema parroquial de poble (Alfredo), que l'inicia en l'amor al cinema i en la vida en general; l'infant -que ja s'ha fet gran- ho rememora quan li diuen que ha mort el vell amo, molts anys després, i torna al poble per assistir al seu enterro.

Estic segur que aquesta elecció no té res d'original: la pel·lícula resulta evocadora per a moltes persones que som aproximadament de la mateixa generació de Tornatore (nascut el 1956), i que hem viscut el pas dels anys del cinema als de la televisió. Però crec que addicionalment té un valor nostàlgic especial per als mediterranis i els illencs, més fort que per a ningú altre: Tornatore reflecteix a la seva obra l'ambient dels cinemes dels anys cinquanta i seixanta a la seva ciutat natal (Bagheria, convertida a la ficció en Giancaldo), una petita vila siciliana amb molts de punts de contacte amb la meua Eivissa natal.

És emocionant recordar la fascinació que el cinema podia exercir sobre la gent en aquells anys, encara que les condicions tècniques de les sales fossin lamentables (quantas vegades no es tallava o es cremava la pel·lícula): igual que al *Cinema Paradiso*, els espectadors prenien part activa en el film, animant "el jove net o aclamant "els bons" i insultant "els dolents", talment com si

els protagonistes ho sentissin. No hi havia fronteres entre realitat i ficció i, per uns moments, tothom se sentia transportat al món on les fantasies es fan autèntiques. Record un moment concret del meu servei militar, en què aquesta evasió del món real se'm va fer especialment present mentre veïem una pel·lícula al cine del campament, vaig oblidar per complet el lloc on em trobava, fins que es van encendre els llums i de nou ho vaig veure tot de

amb reserves, i una pel·lícula 4, ja era greument perillosa, és a dir, pecat.

Avui, quan som a l'edat de la televisió i dels multicines, quan començam a entrar a l'era de la televisió per cable, que ens permetrà -segons diuen- veure pel·lícules a la carta, podem pensar que el control ha desaparegut. Però no ens enganyen: ara no duen sotana, però continua havent-hi qui ens diu entre quines opcions podem exercir la nostra



color caqui, i el món real em va tornar a caure damunt... Dubt que aquestes experiències de fascinació cinematogràfica les puguin acabar d'entendre els que ja han nascut dins de l'era dels efectes especials sofisticats.

Una altra classe d'emoció, més irritant, sorgeix del record de la censura eclesiàstica, encara que passat el temps em faci una certa gràcia pensar-hi. Les besades que el capellà censurava al *Cinema Paradiso* -i que al final de la pel·lícula reapareixen totes juntes en una cinta que el vell Alfredo havia col·leccionat per a Salvatore- també ens van ser escamotejades en aquell temps. Nosaltres, a més -i potser els italians també-, teníem aquella grotesca classificació moral que els capellans s'encarregaven de llegir a missa i de penjar al tauler d'anuncis de la parròquia: un film 3R només era per a gent gran, i

tria, més per raons ideològiques o culturals que morals. I si la plataforma digital és única, el control potser més subtil, o ser molt pitjor.

La pel·lícula de Tornatore té un altre element autobiogràfic que també em va impactar pel paral·lelisme amb la meua mateixa història personal: és narrada des de la perspectiva d'una persona que, per raons professionals, ha deixat la seva illa des de l'adolescència i aquest factor encara fa més viva la mitificació dels anys d'infantesa i jovent en què el cinema era un ritual màgic. Tornar avui a Eivissa i veure tancat l'únic dels supervivents d'aquell temps -el Teatre Pereyra, inaugurat ara fa exactament cent anys- em produeix una rara sensació... que s'assembla molt a la que vaig tenir quan es va acabar la pel·lícula de la mili. □

Rick: Si és desembre del 41 aquí a Casablanca, ¿quina hora és ara a Nova York?
Sam: Se'm va aturar el rellotge.
Rick: Deuen dormir a Nova York. Deuen dormir a tota Amèrica.
 ¡De tots els cafès i locals del món apareix al meu!

Jorge Martí

Roma és molt més que una ciutat: Roma és el símbol vivent de la nostra civilització. Roma és un palimpsest on centenars de generacions de romans han anat escrivint, sobre altres escriptures anteriors, les vicissituds públiques i privades de les seves vides, les carronyes i les fites glorioses de la seva història. El cas és que Roma resulta multifforme i heterogènia. Cada viatger que la visita, quan torna a casa, descriu una ciutat diferent, perquè hi ha una Roma per a cada un de nosaltres. I el cine, que ha relatat amb imatges la història del nostre segle, de les nostres aspiracions i renúncies, també ha sabut copsar aquesta torbadora i inigualable diversitat.

El règim feixista de Benito Mussolini va tardar a adonar-se de les enormes possibilitats propagandístiques que oferia el cine. Però, quan finalment ho va fer, es deixà dur per la desmesura i la grandiloqüència que el caracteritzava. El 28 d'abril de 1937 Mussolini va inaugurar oficialment Cinecittà, un gegantí complex cinematogràfic format per 12 estudis de cine que ocupen una extensió de 14 Km. quadrats, a Via Tuscolana, a l'extrarradi de Roma. Avui dia els estudis han estat abandonats pel cine, i solament una part s'utilitza encara pel rodatge de telefilms i spots publicitaris, però fins a finals dels anys 70 la història del cine italià va estar tan íntimament lligada a la història mateixa de Cinecittà, que difícilment es podrien explicar per separat.

Les pel·lícules realitzades a Cinecittà durant el període feixista són, bàsicament, de dos tipus: pel·lícules d'oberta propaganda política i les anomenades pel·lícules de "telèfon blanc", escapistes i sentimentals, de baix pressupost, anomenades així perquè les seves heroïnes sempre tenien al seu abast un telèfon blanc, com a les comèdies sofisticades de Hollywood. Entre les pel·lícules de caire propagandístic, els dos temes fonamentals eren la inevitable glorificació del passat imperial de Roma (pel·lícules "monumentals", amb grandiosos decorats i una quantitat desmesurada d'extres), així com el relat de determinats esdeveniments històrics recents que les autoritats volien convertir en gestes nacionals, com

ara la pròpia història del feixisme a Itàlia (*Itàlia, camisa negra* de Giovachino Forzano), la guerra d'Etiòpia, etc.

Cinecittà va declinar durant els darrers mesos de la guerra i durant la difícil posguerra, època en la qual el cine italià, seguint els supòsits de l'anomenat Neorealisme (al qual em referiré més extensament en un pròxim article), va sortir al carrer per oferir una visió més real del país. La revifada de Cinecittà es va produir ja als 50, com a conseqüència d'un fenomen molt curiós. Durant aquesta dècada, i de manera més crítica als 60, els estudis de Hollywood començaren a patir, per primera vegada, problemes econòmics. L'anomenat *star system* va començar a decaure. Fou aleshores quan el cine ianqui, cercant abaratir les despeses, es va traslladar a Roma, en concret a Cinecittà, on trobà una infraestructura adient per a les seves necessitats i a uns preus molt més baixos. Roma es va convertir així en una sucursal de Hollywood, i Via Veneto en una rèplica europea de Sunset Boulevard. Les estrelles declinants de Hollywood varen passejar el seu luxe pels cafès de Via Veneto, davant la mirada, entre incrèdula i sorpresa, d'uns romans que contemplaven les seves excèntricitats amb un cert distanciament irònic (el distanciament del que viu a una ciutat amb tres mil anys d'història i que, per tant, ja està una mica per sobre d'aquestes exhibicions histriòniques). Federico Fellini va recrear aquest fenomen a la seva extraordinària pel·lícula *La dolce vita* (1960). El personatge protagonitzat per Anita Ekberg no sap què fer perquè els *paparazzi* (personatges que varen néixer a Roma en aquesta època i que foren batejats així precisament a *La dolce vita*) la "sorprenguin" en situacions compromeses. Els seus esforços patètics per resultar escandalosa (el seu bany a la *Fontana de Trevi*, etc.) i la fascinació una mica provinciana de Marcelo Mastroianni (fascinació que s'identifica sens dubte amb la del propi Fellini, que en aquesta pel·lícula es mou entre la ironia i l'enlluernament) envers la falsa aurèola de luxe i *glamour* que simbolitza Anita Ekberg, constitueixen una descripció inoblidable d'aquest món buit i decadent.

Al 1951, Mervyn LeRoy va rodar *Quo vadis?* i al 1959 William Wyler la seva oscaritzada *Ben-Hur*. Fins i tot el, fins aleshores, auster J.L. Mankiewicz va filmar la monumental, farragosa i, a estones, insuportable, *Cleopatra* (1963). Totes recreaven una antiga Roma inversemblant, amb una posta en escena grandiloqüent, aprofitant els decorats monumentals dels estudis de Cinecittà. Durant aquesta dècada també es varen rodar comèdies i melodrames, com ara *Vacaciones en Roma* (1953), de William



La dolce vita

Wyler, un conte de fades que va donar a conèixer Audrey Hepburn, acompanyada en aquesta ocasió per Gregory Peck, sobri i matisat com sempre. La pel·lícula, rodada a exteriors reals, ofereix una successió de postals turístiques que mostren una visió molt superficial de la ciutat.

Els productors italians varen aprofitar els beneficis econòmics que significà el lloguer del estudi de Cinecittà pels americans. El resultat foren diversos. Per una banda, la llarga riuada de films de sèrie B dels anys 50 i 60 (amb personatges que semblaven trets del còmic, com Maciste i companyia). Per l'altra, un nombre important de produccions serioses, com ara una bona part de les pel·lícules rodades per Fellini a partir de 1960, (l'extraordinària *Fellini, otto e mezzo* (1965); *Satiricon* (1969), amb uns decorats i una fotografia que accentuaven un clima de malson que l'argument massa confús de la pel·lícula malmetia en part; la desigual *Roma* (1970), que oferia una visió molt particular, irònicament alhora que onírica, de la ciutat, etc.)

A Cinecittà s'han escrit pàgines mediocres i també daurades de la història del cine. Avui dia l'*atrezzo* de les grans superproduccions és subhastat, i els pocs turistes que s'atreixeixen a passejar per aquesta antiga fàbrica de somnis no troben més que fantasmes. □

Il·sa: Un franc pels teus pensaments.

Rick: A Amèrica no donen més que un penic i crec que no valen més que això.

Antoni Figuera

Si com volia Rilke: “la bellesa és el començament d’allò terrible que encara podem suportar”; i “el sinistre és allò que, tot i que ha de romandre ocult, s’ha revelat” (com afirmava Schelling), haurem de convenir que “el sublim” -categoria màxima a la qual probablement aspira tota obra artística, una de les fites de la qual serà, per cert, *Vértigo* -se situaria just en la frontera de la “bellesa” (Eros) i del “sinistre” (Thanatos), sobrepasant-los tots dos; s’articularia de manera que “el sublim” representaria la superlativització de la “bellesa” (el seu grau màxim d’optimització i mostració: l’“amor constante más allá de la muerte” de Quevedo); i “el sinistre” suposa-

cutible i arriscada interpretació d’Eugenio Trias- donarien com a resultat una estreta condensació temàtica de motius hitchcockians - *Vértigo*, una altra vegada- emparellats per oposició: l’amor i la mort; la realitat i el somni; l’ordre i el caos: la lluita, en darrera instància, entre la lògica del que és habitual i l’atzar de la ficció. (com assenyalava ja fa alguns anys el crític José Ma. Carreño al seu interessant intent d’introducció a la personalitat cinematogràfica del director anglès).

L’univers de Hitchcock és un món en aparença normal i rutinari -recordem l’ambient gairebé de poble que envolta els habitants de Bahía Bodega a *Los*



fin”- li corresponen uns correlats anímics en els quals recolza l’imprevist -el revers del tapís de què parla Henry James-; l’absurd que, impensadament, pot botar en la situació o circumstància més vulgar. (Per ampliar el registre de protagonistes hitchcockians podem recordar el Farley Granger d’*Extraños en un tren*, el Henry Fonda de *Falso culpable*, o el Cary Grant de *Con la muerte en los talones*).

Aquest univers, a mig camí entre Borges i Kafka, i en el qual la contradicció, el recel i el dubte es tenyeixen amb la màscara de la més quotidiana de les aparences (equidistant tant de la intemporalitat còsmica de les “ficcions” de l’autor argentí com de la crispació existencial de l’escriptor txec, del qual el distància un soterrat sentit de l’humor), esdevé un tot artístic compacte i ferriament estructurat, regit per les seves pròpies lleis internes i aliè a qualsevol modificació exterior que no li vengui imposada per la mateixa estructura del relat.

I aquesta línia de demarcació subtil, inaprehensible, impossible de delimitar de vegades, entre “sublim” i “sinistre” o entre “sinistre” i “bellesa”, si seguim la classificació taxonòmica plantejada per Eugenio Trias a l’entorn de les diferents disposicions de l’estètica, la podem trobar equitativament repartida a tota la filmografia hitchcockiana. Per posar només uns exemples: *La ventana indiscreta* respondria a la categoria de “bellesa” pel que té de reflexió metalingüística sobre el tema “el cine dins del cine”; *Psicosis* i *Los pájaros* pertanyerien a la categoria de



ria en definitiva la transgressió dels codis sobre els quals la categoria de “bellesa” es fonamenta (el també quevedesc: “todas hieren, la última mata”).

Sumades les tres categories estètiques -sempre des de la molt particular, dis-

pájaros- que, de sobte, esclata de manera totalment forassenyada i erup-tiva; univers que, per contra, recolza sobre la base d’unes equacions mentals (un altre pic l’opinió de Carreño) absolutament rigoristes, però on la realitat empírica -espai del “mac guff-

“Com un instant és la vida de cadascun de nosaltres, marcat i cenyit per dues eternitats de silenci.”

“sinistre”, pel que totes dues tenen d’immersió incontrolada en els abismes de l’ànima humana i de la naturalesa no domesticada -tot i que les aparències semblen indicar-nos el contrari-; i finalment *Vértigo* quedaria enquadrada dins la categoria de “sublim” pel que té de viatge cap al rere món de l’amor i la mort.

Ho paga, en homenatge a *Vértigo*, aturar-nos un moment en una de les seqüències més indiscutiblement antològiques de tota la història del cine: la que té com a protagonistes James Stewart i Kim Novak a l’interior del bosc de sequoies mil·lenàries.

Mentre contemplo fascinat aquesta seqüència no puc evitar lletrejar una i mil vegades el bellíssim poema -doblement bell per la brevetat i la intensitat- de l’escriptor mexicà José Emilio Pacheco “Stanley Park (Vancouver)”.
 Diu: Por aquellos senderos caminamos./ Los árboles/ están allí desde hace miles de años./ Monumentos/ que el tiempo erige a la eternidad vulnerable./ Nosotros/ no volveremos nunca a contemplarlos.

Tant al poema de Pacheco com al film de Hitchcock s’esdevé el prodigi de traspasar el llindar de les “portes del passat” cap a un àmbit ancestral -feèric i immens-, en el qual tota la via queda empassada pel silenci solemne i abismal de l’eternitat, ahora que a l’esmentada escena de les sequoies, i mitjançant la soca tallada d’un arbre, irromp d’una vegada per totes el domini que el passat exercéix sobre el present dels personatges -tant l’individual de Madeleine com el col·lectiu de San Francisco- així com el domini dels morts sobre els vius.

Ara, el “mac guffin” de la història ja s’ha girat de l’enrevés, tot i que l’espectador encara ho ignora. ¿Quina importància pot tenir que el “mac guffin” es redueixi a la trama criminal teixida pel personatge d’Elster, que coneix l’acrofòbia de pateix el seu amic Scottie? El que compta a partir d’aquest moment -la seqüència del bosc- és que ens trobam precisament



en el revers del tapís: la mort presideix l’accés al bosc que se’ns apareix com un parc de l’edat juràssica. Madeleine-Kim Novak confessa que aquells arbres mil·lenaris no li agraden perquè li recorden que ha de



morir. (Com en el tram final de la pel·lícula, la recerca obsessiva de la veritat per part d’Scottie en Judy el durà a curar-se de l’acrofòbia al preu d’enfrontar-se cara a cara al “abismo que sube y se desborda”.) Madeleine, amb el seu dit enguantat de negre, cerca en la soca les estries de l’arbre que corresponen al seu naixement i a la seva mort. Va ser només un instant i ningú ho va notar. Com un instant és la vida de cadascun de nosaltres, marcat i cenyit per dues eternitats de silenci.

Addenda

Com en el fons, com Borges, Hitchcock va ser també un humorista, se’m permetrà que acabi amb un “mac guffin” que no té res de hitchcockià, encara que guardi relació amb el cine i, també, amb els atzars de la història.

A l’escena inicial d’un dels westerns més bells de la història del cine, *Más allá de Missouri* de William Wellman, una veu en *off* ens recordava que el film ens mostraria l’epopeia d’uns paranyers que, remuntant les terres altes a la recerca de castors, varen acabar explorant un continent. Vaja un “mac guffin”

el d’aquests anònims caçadors que, sense saber-ho, ampliarien els límits del món i de la història. □

Fe d’errates: segurament contagiats pel tema del “mac guffin”, en la primera part d’aquest article se’ns va escapar un cadufo considerable quan vàrem confondre l’urani de la pel·lícula *Encadenados* amb els urinaris, els quals volem imaginar netíssims en una casa governada per Ingrid Bergman. Pregam que ens disculpeu.

llsa: ¿Puc contar-te una història?
 Rick: ¿Té un final feliç?
 llsa: Encara no sé quin final tindrà.
 Rick: Tal vegada se t’ocorri mentre el vas contant.



Per què no funciona *Lulu on the bridge*?

Maties Salom



Narrativament, hi ha dues raons que responen la pregunta que plantejам al títol: focalització i prolepsis. Estructuralment, les subtrames. La focalització no és més que el punt de vista des del qual ens expliquen la història. A les novel·les d'Auster que estan narrades en tercera persona –com *Lulu on the bridge*–, l'autor posa mà d'una focalització interna en el personatge protagonista. És a dir: explica la

història tal com la veu Jim Nashe a *La música de l'atzar* o Marc Stanley Fogg a *El palau de la Lluna*.

Per estructura, aquestes són les dues novel·les més semblants a *Lulu*. La internalització és fàcilment assumible pel director –pensem, per exemple, en *Secretos del corazón*: sempre veim el món com el veu el nin, i creixem amb ell–, però a les novel·les d'Auster hi ha un altre element, molt més difícil de traduir al cel·luloide: la prolepsis. És

l'anticipació del narrador que, en un moment donat, ens anuncia la desgràcia del protagonista, sense dir-nos exactament què passarà. *L'addictivitat* de moltes de les històries d'Auster es basen en aquestes dues variants alhora: identificació lector-personatge –mitjançant la internalització– i la perspectiva segura de canvis fatals –per la prolepsis–. Però *Lulu on the bridge* no és una narració internalitzada –tot i que pretén ser-ho per mor de la font mateixa de la història: Izzy Maurer– ni sura en l'ambient aquella intuïció de desenllaç fatal.

Hi ha un altre element comú a les novel·les del novaioquè inexistents a *Lulu*: la multitud de subtrames que reforcen el fil conductor principal. L'èxit d'*Smoke* es va basar en tots aquests elements. Era una obra coral, amb moltes històries connectades per un sol punt: l'estanc. En totes intuïem el final: ens ho avançava sempre, de manera velada, el personatge que les explicava. I sempre hi havia un punt de vista interioritzat: el del personatge.

Però *Lulu on the Bridge* s'assembla més a l'adaptació que Phillip Haas va fer de *La música de l'atzar* que a *Smoke*. Haas va retallar totes les subtrames i es va quedar amb el tronc de la història. És com si a *Smoke* ens quedàssim amb el relat del retrobament de Keitel amb la seva exdona, o amb la desesperació de William Hurt. □

SEGONA MOSTRA DE CINEMA I VÍDEO DE PALMA



El proper gener, al Teatre Municipal de Palma, se celebrarà la II mostra de Cinema i Vídeo de Palma, que tan bona acollida va tenir l'any passat. A la sessió de dia 12 es projectaran les pel·lícules dels professionals; dia 18, estarà dedicat als independents i amateurs; per acabar, dia 26 es dedicarà a la projecció de documentals.

Renault: Te trobaré a faltar, Rick.
És vostè l'única persona a Casablanca que té menys escrúpols que jo.

Joan Bover

SLEUTHE

de Joseph Leo Mankiewicz

Sergi Belbel deia fa poc, a propòsit de l'adaptació cinematogràfica de *Carícies*: "Els va quedar una pel·lícula rodona. Ara bé: si jo hagués d'escriure un guió per a la pantalla, no em sortiria mai *Carícies*." Idò això mateix.

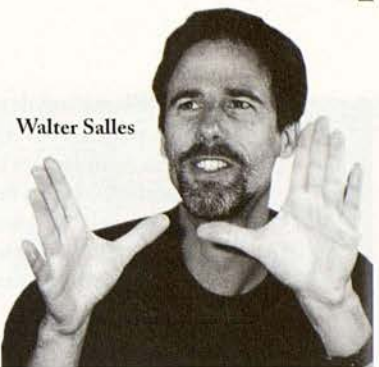
Sleuth és un bon *tour de force* pel que fa al dramaturg (aquí convertit en guionista) i als actors. El director, a més, sap mantenir la tensió i puntuar encertadament alguns aspectes que li interessin. D'acord. Però el cinema és una altra cosa.

Valoració: 3

ESTACIÓ CENTRAL

de Brasil Walter Salles

Caldria saludar efusivament aquesta mostra d'un cinema que comença a oblidar-se: el cinema compromès, que a través de les peripècies individuals dels seus protagonistes deixa albirar prou bé un tast amarg de la realitat social. La pel·lícula de Salles és efectiva, però sense voler ésser efectista; continguda, però emocionant; concisa, però no gens freda. Per tot això, no té gaire sentit parlar del sorprenent aprofitament dramàtic del format panoràmic en una història intimista, o d'una planificació precisa i treballada,



Walter Salles

sense un sol pla gratuït, o d'uns diàlegs allunyats tant de la falsa espontaneïtat com de la grandiloqüència melodramàtica... I no cal fer-ho perquè la perfecció d'aquesta cinta no s'ha d'explicar. S'ha de sentir.

Valoració: 4

A LOS QUE AMAN

d'Isabel Coixet

Sorprenent obra de càmera en la qual essencialment el que se'ns conta de manera brillant és una història d'amor. De manera encertada el film fa una abstracció espacial i temporal (s'intueix el s.XIX), abolint els lligams realistes, i aconsegueix centrar-se en l'essència d'una història de passions no correspostes, infidelitats i mal d'amor. La impecable factura visual, amb una fotografia que reproduïx la melancònia i angoixes romàntiques i el tenebrisme barroic, i l'adopció d'una aptitud íntima i confessional són apropiats per la narració, encara que la dramatització per moments decaigui i d'altres sigui d'un sentimentalisme massa cursi.

Valoració: 3-4

THE HORSE WHISPERER*(El hombre que susurraba a los caballos)*
de Robert Redford

El greu error és que sembla que no hi ha una coordinació entre la direcció i el desenvolupament de la matèria relatada. La pel·lícula es torna descaradament autocontemplativa i s'allarga innecessàriament en escenes de transició que semblen ser un

anunci d'una coneguda marca de tabac. El desordre i la irregularitat en la resolució dels plantejaments és notable i per moments la història no avança i d'altres es precipita, deixant uns personatges poc explicats. S'ha d'estimar la correcta realització de Redford i la bellesa que extreu del paisatge així com la càrrega dramàtica d'algunes escenes.

Valoració: 2

SNAKE EYES*(Ojos de serpiente)*

de Brian de Palma

Partint d'unes premisses argumentals bastant inversemblants, la pel·lícula tan sols es converteix en un vehicle de lluïment per Brian de Palma, qui demostra una vegada més el seu virtuosisme tècnic en la planificació de les seqüències (encara que tampoc és per tant com s'ha dit). El director es distingeix pel seu domini del temps i l'espai cinematogràfics i per controlar un ritme molt viu, però la resolució de l'entramat argumental no hi ha qui se'l cregui, ja que surt al pas amb escenes incoherents i resoltes de la manera més còmoda. A la fi tot queda en un entreteniment massa simple i buit davant el formalisme petulant exposat.

Valoració: 2



J. C. Romaguera

**LA NIÑA DE TUS OJOS**

de Fernando Trueba

El darrer film del guanyador de l'Oscar per *Belle Époque* s'eximeix després de la seva irregular experiència nord-americana. I ho fa amb un film que maneja amb habilitat les seves diverses vessants temàtiques, adoptant-les a una varietat de registres en quant el to, que va de la comèdia paròdica i d'entremès fins l'amargura del melodrama. Trueba demostra un gran domini en la posada en escena, fent que la narració sigui fluïda i senzilla, plantejada ens plans llargs i fixos i marcant el ritme de manera perfecta tant en els diàlegs com en l'entrada i sortida de personatges. No s'ha d'ometre la gran interpretació de tots els actors, entre els quals destacariem una espectacular Penélope Cruz i la velada amargura d'Antonio Resines.

Valoració: 4

Rick: I ara telefoni a l'aeroport; confirmi la sortida i no oblidí que li estic apuntant directe al cor.
Renault: Aquest és el meu punt menys vulnerable.



Les mentides d'una
gàbia de vidre

Jaume Salvà i Lara

“Els mitjans de comunicació de massa actuen com a sistema de transmissió de missatges i símbols per al ciutadà mitjà. La seva funció és la de divertir, entretenir i informar, a més d'inculcar als individus els valors, creences i codis de comportament que els faran integrar-se en les estructures institucionals de la societat”.

Noam Chomsky

La darrera pel·lícula d'Steven Spielberg, com tot film ianqui convenientment promocionat, ha fet que la crítica d'arreu del món li dedicàs un temps i un text més o manco llargs. Per aquí, com no, la cosa ha anat per l'estil. A més, les revistes del cor com “Fotogramas”, “Cinemanía”, etc. han il·lustrat el seu paper couché amb nombroses fotografies —les mateixes per a tothom, les oficials— dels protagonistes, els valents i obedients soldats de l'oncle Sam; fins i tot la “Dirigido” li ha dedicat una portada a la pel·lícula, que encapçala una crítica que no té res de crítica però sí fotos a tot color (està per descobrir quin és el criteri que segueix aquesta revista per decidir quins reportatges van en color i quins no). I pel que es refereix al contingut dels comentaris, crítiques, informacions tothom està d'acord: estam davant una obra mestra, original, novedosa, verídica... vaja, gairebé davant la mateixa Segona Guerra Mundial, i no davant un producte industrial.

Encara no he llegit res sobre la darrera d'Spielberg que pugui aplicar-se al que vas a veure si pagues l'entrada i t'asseus a la butaca: no és ni original, ni verídica, ni novedosa ni crec que sigui una obra mestra. M'estranya molt que el mateix comentari, amb les mateixes alabances i elogis, pugui ser signat per centenars de persones que no es coneixen i traduït a les diferents llengües, especialment quan, al meu parer, no existeix connexió entre les crítiques i l'objecte de la crítica.

Si no ens deixam enlluernar massa pels famosos vint minuts del desembarca-

Els guardians de la llibertat

ment podem veure que, quant a estructura, el film segueix l'esquema bàsic de tota pel·lícula hollywoodiana: un plantejament on es van presentant els personatges, una trama més o manco estirada i un final on els bons triomfen, encara que hagin de morir per dotar de sentit el seu paper. Repetesc: *Salvar al soldado Ryan* compleix mil·limètricament aquest esquema.

Quant al tractament del tema Spielberg no pot evitar caure en el tòpic: el desembarcament de Normandia, fet clau en la II Guerra Mundial, va ser realitzat per patriotes soldats ianquis amb l'únic objectiu d'alliberar Europa occidental del dimoni nazi. És una pel·lícula de bons i dolents —i això no té res d'original però és eternament comercial— on, totes les possibles injustícies o petites malifetes que puguin cometre els bons estan plenament justificades pel fet que van dirigides cap als dolents. En definitiva, els ianquis són persones humanes, amb sentiments, mentre que els soldats alemanys (que no volia dir necessàriament nazis) són simplement uniformes i cascs moguts per un esperit maligne.

Però la crítica ha procurat evitar el comentari d'aquests aspectes i s'ha entretingut molt en el que Spielberg i els seus volien promocionar: el verisme de les imatges, com si fos un documental i no una superproducció d'entreteniment. Per començar, el famós descoloriment dels fotogrames, perquè s'assemblassin als documentals de l'època, ha estat molt alabat com a novetat i contribució important al llenguatge cinematogràfic. Que cadascú pensi el que vulgui però si teniu ocasió tornau veure *El piano*, de Jane Champion i que, per cert, no ha hagut de menester tanta comèdia per convertir-se, ella mateixa, en una autèntica obra mestra; tornau-la mirar, dic, i veureu exacta-

ment el mateix tractament de les imatges, sense que aquest fet, idèntic, hagi estat mai raó per escriure una sola ratlla. I segur que n'hi ha d'haver moltes altres.

També s'ha dit molt que les escenes bèl·liques, especialment el desembarcament, són les més realistes que s'han projectat en pantalla cinematogràfica i, segurament deu ser verè però estic segur que cap dels espectadors als quals va destinat el producte té experiències que li permetin asse-



gurar-ho. Però, com tot, tothom ho dona per suposat i lloa Spielberg per la seva dosi de “reality show” a gran escala que, no ens enganem, té molt poc de verídica perquè és maliciosament parcial, no només amb el guió sinó amb les imatges: qui sofreixen els horrors de la guerra són els joves ianquis, no els altres aliats, ni tan sols els alemanys (uniforme, casc que li tapa el cap quadrat i metralladora) sinó els bons ciutadans del món, els eterns guardians de la llibertat. I Spielberg ens mostra tota casta de mutilacions i volades de cap del seu bàndol per fer veure als conformistes adolescents que ells sí que són valents i donen la vida per salvar els bons amics europeus. El bàndol contrari a penes té baixes visuals, per tant, dins l'inconscient de l'espectador només queda palesa la crueltat alemanya: observau quants d'impactes realitzen en pantalla les bales d'uns i dels altres i sabrem de què estam rallant.

“...el tractament visual i sonor d'aquest moment s'encarrega de gravar-ho a la ment del públic, que pega una revinglada de gust quan a la fi s'ha fet justícia”.



S'ha de dir, però, que la pel·lícula no és avorrida, al contrari. Els actors actuen correctament, els decorats són extraordinaris, etc.; fins i tot el guió fa que no siguin un suplici les més de tres hores del seu metratge, però allà on crec que mostra el llustre és en l'únic alemany que agafa personalitat, aquell que és agafat amb vida per l'equip de protagonistes, grotesc i desesperat, i que és deixat amb vida després d'una brega entre els ianquis deguda a la divergència d'opinions sobre el destí del subjecte. El deixen escapar perquè són d'una noblesa admirable i el soldat alemany és oblidat. No és fins a l'escena final que torna aparèixer; és l'únic soldat alemany de tota la pel·lícula —i l'acció passa en terra ocupada per alemanys— que no du casc (si en dugués ningú el relacionaria amb el soldat del principi) i verificam que és un ésser molt menyspreable i sàdic perquè assassina un dels ianquis que li havien perdonat

la vida clavant-li un ganivet de dimensions familiars en el cor molt a poc a poc, perquè els espectadors sofreixin amb el bon americà i els quedi gravat que l'enemic era en Banyeta Verda. Això sí, el mateix ianqui que convenç els altres de perdonar-li la vida és qui el mata (ara ja no es pot rallar d'assassinat) en un acte d'estricta i justa venjança, i el tractament visual i sonor d'aquest moment s'encarrega de gravar-ho a la ment del públic, que pega una revinglada de gust quan a la fi s'ha fet justícia. Aquest episodi hagués pogut ser suprimit de la còpia final sense que el missatge subliminal es veiés alterat i no s'hauria caigut en una demagògia tan evident i grollera que ella tota sola desmunta tot el treball de màrqueting que han assumit els mitjans de comunicació i les persones en general.

Etc. Podríem estendre'ns en moltes altres qüestions —tres hores del mateix

donen per molt— però segurament cauríem en una de les altres flaqueses de la pel·lícula: la redundància. Només un parell de pinzellades més: la pel·lícula comença i acaba amb el mateix pla, que aparentment no té relació directa amb els plans contigus: la bandera dels EUA, però no passa res (¿passaria res si una pel·lícula espanyola començàs i acabàs amb una bandera “rojigualda”? ¿o una alemanya amb la seva bandera?). Una altra: el soldat ianqui jueu s'esbrava mostrant amb menyspreu l'estrella de David que du penjada a dues fileres de presoners alemanys que caminen cap baix custodiats per altres ianquis. Això, una altra anècdota més, com totes les altres, no té res de nou perquè perpetua l'assimilació del nazisme amb els soldats alemanys, la qual cosa, des d'un punt de vista estrictament històric, és una aberració o, com a mínim, una mentida. Però aquest és un altre tema. □

Renault: Però, ¿per què dimonis va venir a Casablanca?

Rick: La meua salut. Vaig venir a Casablanca a prendre les aigües.

Renault: ¿Quines aigües? ¿Quines aigües? ¿Les del desert?

Rick: Bé, m'informaren malament.



Afectes secundaris

Peter Lorre (1904-1964)

Eduardo Jordà

Peter Lorre tenia un nom més apropiat per molts dels seus personatges que no el nom artístic que li va donar una fama molt relativa. Lorre nomia Lazlo Löwenstein i havia nascut, l'any 1904, a un poble dels Cárpat, en els límits de l'imperi austrohongarès, on varen néixer molts d'artistes jueus, entre d'altres Billy Wilder i Joseph Roth. És fàcil imaginar que el pare del jove Löwenstein era el sastre i amo del basar del poble, aquella botiga caòtica on es podien comprar des d'estatuets de la verge Maria fins a preservatius. Com altres jueus nascuts molt lluny de totes bandes, el jove Löwenstein va



emigrar a Viena i més tard a Berlín. Allà es va fer actor de teatre i prest es va integrar en el Teatre del Poble de Bertolt Brecht. Li hem de suposar idees esquerranes i qualque topada amb la policia. També hem de suposar que va freqüentar els famosos cabarets berlinesos, on et podies trobar, a pocs metres de distància, el doctor Goebbels, el pintor George Grosz, un xapero i un individu somrient que li oferia un embotit farcit de cocaïna.

Aquest home tan menut, avesat a les portes falses de la vida provinciana, va fer l'entrada al cine per la porta gran. L'any 1931, Peter Lorre va rodar amb Fritz Lang *M. El vampiro de Düsseldorf*, en la qual interpretava un turmentat assassí de nines. El doctor Goebbels degué imaginar, en veure la

pel·lícula, que Peter Lorre podia ser el retrat perfecte de l'hebreu malvat, i qui sap si va somiar mai en reproduir el seu rostre en els cartells antisemites que deu anys més tard varen envair gairebé tota Europa. Com és natural, Lorre va fugir d'Alemanya quan Hitler va arribar al poder. Abans d'arribar a Hollywood, va passar per hotels de mala mort de refugiats de París i Londres. A Anglaterra, va aconseguir un paper amb Alfred Hitchcock a *El hombre que sabía demasiado* (1934). Lorre es va avenir de seguida amb Hitchcock, amb qui compartia l'afició a l'humor negre i als acudits verds. És probable que el mateix Hitchcock l'ajudàs a arribar a Hollywood, ja que dos anys més tard li va donar un pintoresc paper a *El agente secreto* (1936): ni més ni menys que el de pinxo mexicà Pompilio Moctezuma de la Villa.

Durant els primers temps a Los Angeles, Lorre va compartir una habitació amb Billy Wilder a un hotelet dit Chateau Marmont. L'habitació era tan petita que, per estalviar espai, Lorre havia de dormir en un llit plegable. Molt prest va trobar un altre paper a la seva mida. A *Las manos de Orlac* (Karl Freund, 1935) interpretava l'inquietant doctor Gogol, un home de crani pelat, maneres exquisides i ment pertorbada per un *amour fou*. A causa del seu físic i del seu accent, Peter Lorre havia d'interpretar a Hollywood personatges exòtics, titubejants, neuròtics i sense ànima. En les seves aparicions, per molt fugaces que fossin, Lorre feia la impressió de ser algú a qui no convenia donar l'esquena i a qui no havies de creure mai ni una sola paraula. A la vista del seu passat, Lorre va ser l'interpret ideal d'una figura habitual d'entreguerres: el refugiado polític que està obligat a dedicar-se Déu sap a quines coses per sobreviure. A *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), Lorre va fer el paper d'Ugarte, el fugitiu que s'ha apossat dels famosos salconduits alemanys. Stalin deia als seus jueus "cosmopolites sense pàtria", i és difícil imaginar un millor cosmopolita que el viscós Joel Cairo d'*El balcón maltés* (John Huston, 1941).

El rostre de Lorre, amb els seus ulls sortints i la seva mirada obliqua, fa pensar en un ésser viscós, com un ofidi o un granot urticant que podia botar en qualsevol moment i adherir-se a la part més delicada de la nostra pell. Lorre era elusiu, aquest adjectiu que se'ns ha ficat de l'anglès i que no sabem molt bé què dimonis vol dir, llevat que observem bé la seva actitud en totes les seves pel·lícules. Una aparició fugaç de Lorre produeix la mateixa sensació de desassossec que, per exemple, caminar pel carrer i creuar-nos amb algú a qui suposam mort de fa temps. Lorre té l'elegància sospitosa de qui intenta amagar alguna cosa, però la seva simple presència converteix aquell aire furtiu en una cosa molt més perillosa, com si dins ell hi hagués un abisme de fosc, al qual s'hi aboca moltes vegades tot i que només hagi vist una part insignificant del que s'hi amaga: entre altres coses, per exemple, un embotit farcit de cocaïna i una estatueta de la Verge Maria, a més d'un tracte amb un xapero i un llit plegable en un hotelet de mala mort. Lorre va interpretar moltes vegades un figitiu, però l'espectador sabia que era més bé un fugitiu d'ell mateix, d'aquell pou de fosc que hi havia en el seu interior i que podia sortir en el moment que menys s'ho pensava.

Com que Lorre era un jueu centreeuropeu, la seva pàtria era Europa sencera, per tant no és estrany que interpretàs tota casta d'estrangers, des de desterrats i apàtrides fins a l'inversemblant japonès Mr. Moto. Una sola vegada, que jo sàpiga -a part de la seva primera incursió en el cine- va deixar Lorre de ser un secundari. Va ser quan va dirigir i protagonitzar, a Alemanya, un adaptació de *Crim i Càstig* de Dostoievski (*Der Verlorene*, 1950), que es considera la seva obra mestra, tot i que és una pel·lícula tan difícil de trobar com l'orquídia baleàrica. Ja que es tracta de Lorre, havia de ser així. El millor fugitiu de la història del cine, el millor interpret de l'home que fugia de Déu sap què, no podia deixar, del seu pas per la vida, res més que un rastre esquiu i fugaç. □

Ugarte: Me menysprees, ¿veritat Rick?
Rick: Si arribàs a pensar en tu, probablement sí.

Aventurers a la força

F.J. Sánchez Cuenca

Aquest és un petit relat de rivalitats cinematogràfiques entre Centreeuropa i Nord-amèrica i de la lluita pel poder al Hollywood dels anys vint. Per començar, quan el 1932 arriba Lubitsch, contractat per la Warner, només sent parlar de tres títols: *Una mujer de París* de Chaplin, *La caravana de Oregón* de James Creuze i *Los diez mandamientos* de Cecil B. De Mille.

Els germans Warner havien considerat des del començament l'èxit de *Los diez mandamientos* de De Mille com un greuge personal. De manera que aquell dèspota amb *breeches* i ulleres amb muntures d'acer no se'n sortiria tan fàcilment per molt que hagués comès la gosadia afortunada d'inaugurar el cine bíblic nord-americà. En aquells anys Hollywood, a més, era un brillant fragment de Centreeuropa. Sorprenentment, els estudis alemanys, inclosos els austríacs, al contrari que els italians o els francesos, havien sortit enfortits de la guerra i bullien de creativitat. S'hi havia de furgar allà per cercar-ne la fórmula. Murnau, però, havia constituït una decepció per la Fox amb la seva primera pel·lícula nord-americana, *Amanecer*, i Lubitsch s'havia llançat de ple a la comèdia i havia abandonat els drames socials d'època. L'extravagant Stroheim no era cap rival. Havia de guanyar De Mille en el seu propi terreny.

Durant aquells anys, Michael Kertész era ja un veterà cineasta hongarès instal·lat a Viena on feia feina molt a gust el comte Sascha Kolowrat. Les ambicions de l'estudi Sascha i el ritme més que viu de Kertész congeniaven a la perfecció. Fins i tot es permetien jugar a la contra. Si el seu vell col·lega i correligionari Sandor Korda acaba de filmar *Sansón y Dalila* per als estudis Vita, ells s'atreveixen amb *Sodoma y Gomorra*. El ressò de l'enorme èxit d'aquestes dues superproduccions arriba a Cecil B. De Mille, el qual aprofita immediatament l'estirada popular dels temes bíblics per enfil·lar *Los diez mandamientos*. Kertész, mentrestant, torna a la càrrega amb *El joven Medardo*, sobre guió de Ladislaus Vajda, una tragèdia d'Arthur Schnitzler ambientada a les guerres napoleòniques. El resultat suposa la consagra-

ció internacional per Sascha i per Kertész, tant que Korda comença a pensar a anar-se'n. O potser a ofegar el seu rival. Kertész no para de rodar i ho fa a l'estil de Hollywood, amb una visió orquestral gairebé més pròpia d'un dissenyador de producció. Ho va aprendre sobre la marxa a Hongria, com a conseqüència natural del seu trepidant ritme de feina i de la seva capacitat per afrontar gèneres diversos. Havia assimilat prest la concepció del cine com un art antropofàgic, sanament depredador. L'important era tenir una història a la mà vengués d'on vengués. Una obra literària, un relat policíac, fins i tot una notícia del diari eren susceptibles de convertir-se en pel·lícules. Per això hi havia els guionistes. Els decorats ja crea-



Errol Flynn i Michael Curtiz

rien l'atmosfera adient. Ell, amb les imatges ja muntades al cap, només havia d'anar al plató, indicar les marques de guix en terra, posar el peu on volia que fixassin la càmera i, sobretot, pregar als actors que oblidassin qualsevol referència teatral. El personatge es construïria per mitjà d'una interpretació extremadament sòbria, tant que l'interpret de vegades no sabia molt bé què feia.

Vuit anys abans tots tres havien desaparegut del mapa hongarès per la porta de darrera. Quan el revolucionari Bela Kuhn va imposar la seva dictadura del proletariat, Kertész i els seus dos amics no varen dubtar gens a integrar-se en l'experiment: el plantejament cultural del nou règim estimulava intel·ligentment la indústria del cine. Els joves creadors varen traduir en projectes suggestius i viables les intencions del nou poder. Kertész, a més, es va afiliar al Partit Comunista. Era l'any 1919 i els ecos de la revolució soviètica impreg-

naven Europa. Però la il·lusió va durar només uns mesos. Mentre preparava l'ambiciosa *Liliom*, el perspicaç Kertész va fer l'equipatge, va agafar de la mà la seva dona Lucy Doraine i amb nocturnitat va abandonar la seva pàtria per sempre més. L'ultraconservador comte Horthy, que era a l'aguait, es va convertir, en arribar al poder, en un sanguinari dictador i va arrasar l'obra de Bela Kuhn. Objectiu obsessiu: cineastes, comunistes, jueus. Michael Kertész complia els tres requisits.

Tornem a Viena. L'èxit de *El joven Medardo* estimula el ritme de producció dels estudis Sascha amb Kertész al capdavant i els competidors estudis Vita llencen la tovallola. Sandor Korda acota el cap i ingressa amb la seva dona en la productora de l'incombustible rival. Kilowrat és a la glòria, és el moment de donar la batalla a De Mille a Europa. Es tria la novel·la d'H. Ridder Haggart *The moon of Israel*, Ladislaus Vajda l'escriu per al cine. Korda es posa al capdavant de la producció, dirigeix Kertész. La pel·lícula suposa un esforç financer insòlit per a la cinematografia austríaca: com a mostra, hi actuen més de cinc mil figurants. L'èxit és espectacular i la Paramount, que ha comprat els drets per a Estats Units, no s'atreveix a distribuir-la per por que arrasi amb *Los diez mandamientos*, la joia de la corona.

Per als germans Warner ha arribat el moment d'embarcar-se cap a Europa i contractar de totes totes aquesta font humana d'ingressos. S'ha de batre *Los diez mandamientos* i un tal Kertész en té la clau. Un dels germans prova de veure a Viena aquella lluna d'Israel i no ho aconsegueix. Aquest dimoni de Kertész es troba ara a Alemanya filmant una pel·lícula sobre el Baró Roig. Finalment, Jack Warner, a Hollywood, demana una còpia a la Paramount. El resultat no es fa esperar. Michael Kertész rep per correu la còpia d'un contracte per setze mil dòlars anuals. Com el futur protagonista de *Casablanca*, posa cara de mal d'estómac, remugla, però acaba per fer un altre pic l'equipatge. D'ara en endavant nom Michael Curtiz. És el començament d'una bella amistat amb la Warner. □



Necessitat del mite. *Play it again, Sam*

Antoni Figuera

Per a A.S., perquè nosaltres també varem tenir la nostra particular *Casablanca*.

Em passa, de cada vegada amb més sospitosa freqüència, que, en nits de reposat insomni o agraït ensopiment, m'assetgen com a onades en l'aire sentides no sé on, uns versos de procedència ignorada: *Si me pierdo/Buscadme en Casablanca/-En el local de Rick-/Allí me encontráis/Borracho de nostalgia y desencanto,/Mientras sigue Sam junto al piano/Tocando para mi, a contranoche/Aquella melodia inolvidable.*

I si és cert allò que s'ha repetit tantes vegades, fins a la sacietat, que hi ha pel·lícules que són molt més que pel·lícules. Fantasmes del cel.luloide als quals la memòria acaba per donar cos definitivament mitjançant un exercici de materialització de la imatge semblant al que va dur a terme feliçment Rimbaud en el seu inimitable procés de corporeïtzació del llenguatge al sonet "Vocals". *Casablanca* ho és per qui subscriu això. Com ho varen ser *Johnny Guitar* o *Cantando bajo la lluvia*, per posar només alguns exemples. I tot això al marge que hi hagi -que n'hi ha- els qui les odien, perquè això forma part d'aquest inapel.lable joc de filies i fòbies personals -més enllà de qualsevol crítica- del qual cap cinèfil en queda exclòs. (Crec, si no ho record malament, que el novel.lista Javier Marías n'és un, dels que odien amb major convicció *Casablanca*; de la mateixa manera que l'inefable Fernando Sánchez Dragó llença pestes sempre que pot d'un film com *Blade Runner*. Tranquils, que no passa res: a mi em passa una cosa semblant amb certs films d'Stanley Kubrick: vista ara, una obra com *2001, una odisea del espacio* em pareix un avorrit anacronisme. I no en parlem ja de *La naranja mecánica* i *El resplandor*: a parer meu, dos paradigmes perfectes del que no hauria de fer mai un director de cine. Així que val més deixar estar el tema de les filies i les fòbies, perquè al final acabam empatats tots). Però el que dèiem, que no és res més que tornar a *Casablanca*:



a la *Casablanca* de Rick ("On eres anit passada?" "-Fa tant de temps que ja no me'n record" "-Et veuré, avui vespre:" "-No faig mai plans amb tanta anticipació"); d'Ilsa ("Un franc pels teus pensaments" "No sé si el que sent és el renou de les canonades o els batecs del meu cor"); i de Laszlo ("Benvingut novament a la lluita")... Tornar novament a aquesta experiència personal d'espectador, que se't queda incrustada a la pell com el quars a la roca. Ferm com una brusqueta persistent banyant-te fins als ossos. Com una al.lucinació progressiva que et pujàs pel diafragma fins a liquart-te la respiració cada pic que, amb l'ajuda del poder de la memòria, vas aïllant plans, escenes, seqüències, diàlegs ("Ni en compro ni en venc, d'éssers humans"; "M'estim més pensar que va matar un home: és el meu costat romàntic"; "Quina és la seva nacionalitat? -Borratxo"; "Entre tots els cafès del món has hagut d'entrar en el meu"; "Endavant: dispara. Em faràs un gran favor"; "Els problemes de tres persones importen ben poc en aquest món embogit") i t'hi vas quedant, molt lentament, com una impressionant resaca que no acabarà mai i que t'adverteix que també d'una gatera d'imatges pot estar feta la part millor i més digna de la vida d'un home.

Hi ha pel·lícules -com hi ha músiques i hi ha llibres- amb les quals sempre estarem en deute perquè ja res va ser igual des del moment que es varen ins-

tal.lar per sempre en la nostra existència: ni ens enamoraríem mai més de la mateixa manera com ho havíem fet fins aleshores ni tampoc encendríem les cigaretes de la mateixa manera -si mai varem tenir allò que se'n diu un estil propi a l'hora d'aguantar un tassó en una mà o d'abraçar una dona pensant que mai en la vida seria possible repetir-ho amb el mateix aplom amb què ho vèiem en el cine. Pel.lícules que ens tornarien de l'enrevés. Que ens girarien ideològicament i afectivament, ja que des d'aleshores no ens és possible tornar a escoltar "La Marsellesa" amb la mateixa vibració interior d'abans. Ni ens és possible tornar a trepitjar un aeroport per acomiadar-nos de qualcú -en especial si aquell dia hi ha boira- amb el mateix grau d'humitat a la mirada, amb el mateix cabal d'energia continguda estirant dels ulls cap endins. No tornarem a asseure'ns en el tamboret d'un bar, de matinada, sense sentir que un altre tipus de calfred diferent ens recorre la medul.la si qualche pianista taciturn ens recorda una vegada més que "el temps passarà": *As time goes by*. Com li va passar a un altre bon amic nostre, Allan Felix, aquell ulleretes prim i mig calb que s'assembla a Woody Allen i que es guanya la vida raonablement escrivint crítiques que cine o "somnia de seducció" en una petita revista.

Casablanca és, doncs, com una ferida oberta en el costat, una estella que oprimeix el cor -una d'aquelles que a estones li feien mal a l'admirable Ben Gazzara de *Todos rieron* de Peter Bogdanovich: una d'aquelles estelles que no acostumen a curar-se només amb un glop de Bourbon -com creia Bogart- sempre a diversos graus de duresa per damunt nostre. Per si mai l'atzar -sempre imprevisible; generós de vegades- ens ofereix el privilegi d'assumir la insubornable actitud de Rick amb la dona de la qual va estar perdudament enamorat i a la qual va haver de renunciar, podrem estar segurs aleshores que no hem viscut en va. □

Berger: Havíem llegit que l'havien mort en cinc llocs diferents.
Laszlo: I cada una de les cinc vegades va ser veritat ...

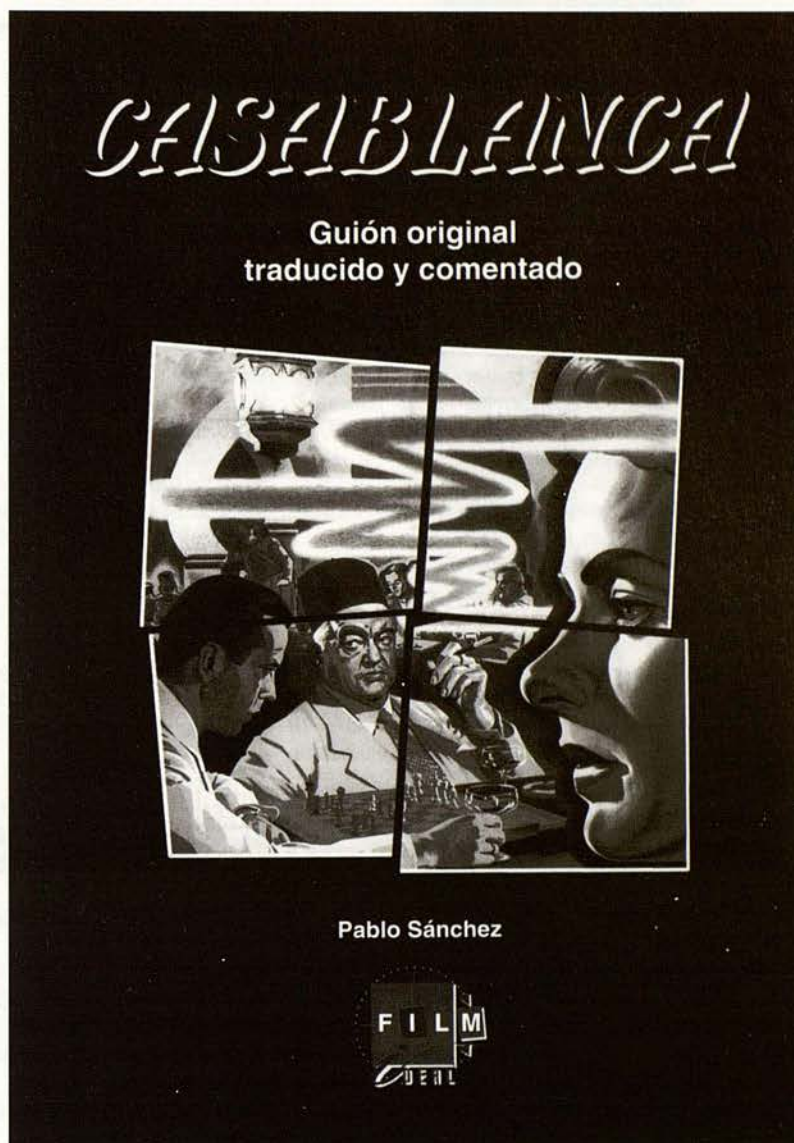


Reivindicant el guió o "una merda elegant"

J.R. Mendiola

Potser el titular deixi una mica confús al lector, però intentar parlar de *Casablanca* sense caure en els tòpics de rigor, comptant una i altra vegada que no era una pel·lícula en principi per a Humphrey Bogart i Ingrid Bergman, que era una pel·lícula comercial, d'encàrrec, que la darrera seqüència implica una lectura sobre una possible homosexualitat entre Bogart i Rains... Per no parlar de les excel·lències del resultat final, de com una història que fins i tot pot resultar un poc "curiosi" s'ha anat convertint en la més vista i admirada de tota la història del cinema. Per exemple, el president Kennedy l'havia vista fins a quatre cops. De fet només hi ha hagut una persona que m'hagi parlat malament de *Casablanca*, però, pocs moments després, i no sense demanar-li-ho, confessà que no l'havia vista, per qüestió de principis. Tan absurd com cert.

Tornem al titular. Per una part, la reivindicació del guió en general i en particular el de *Casablanca* que fa Pablo Sánchez en la publicació que l'editorial Film Ideal fa de *Casablanca*, *guió original traducido y comentado*. Per una altra banda, el de "merda elegant", és el qualificatiu que Julius Epstein dona, passats uns anys a la pel·lícula de Michael Curtiz i de la qual en va esser guionista. Tampoc Rafael Azcona fa metafísica de la seva feina, sinó tot el contrari. Julius Epstein no va ser l'únic encarregat de la translació. *Casablanca* va néixer d'una obra teatral de Murray Burnett i Joan Allison, que mai fou representada als escenaris, que la Warner Bros, amb la visió de futur característica de Hal B. Wallis, va comprar per la suma més elevada fins aleshores. Les possibilitats està clar que eren immenses i els primers que van posar fil a l'agulla foren Aeneas Mackenzie, Wally Kline i Lenore Coffe. Cap d'ells no figura als títols de crèdit, que són pels bessons Julius i Phillip



Epstein, i Howard Koch. Qui deia: "Els (els germans Epstein) es dedicaven a explotar les possibilitats còmiques, mentre que jo m'ocup d'aconseguir personatges creïbles i a desenvolupar un melodrama que tenguí sentit els nostres dies". Encara que també hi participà Casey Robinson, el qual fou contractat per convertir-la en una pel·lícula una mica més romàntica, per exigències del dur Humphrey Bogart. Julius Epstein declarà que el que havia escrit Robinson no va servir per res, encara que no està molt clar, i per tant tampoc figura a l'*staff* del film.

Després d'aclarir la gestació de *Casablanca* queda encara un altre plaer: llegir el guió. □

Renault: ... Es tanca aquest cafè fins a nou avís. Surtin immediatament!
 Rick: Amb quin dret em tanca el local?
 Renault: Quin escàndol! He descobert que aquí es juga.
 Emil (adreçant-se a Renault): Els seus guanys, senyor.
 Renault: Moltes gràcies. Tothom fora!



Les pel·lícules del mes de desembre

CICLE CINEMA I GUERRA CIVIL · HOMENTAGE A GARCÍA LORCA

M. E.



2 de desembre, a les 20:00 hores

BLOQUEO

Nacionalitat i any de producció:

EU, 1938

Títol original:

Blockade

Producció: Walter Wanger

Director: William Dieterle

Guió: John Howard Lawson

Fotografia: Rudolph Maté

Muntatge: Otho Lovering, Dorothy Spencer

Música: Werner Jansen

Durada: 81'

Intèrprets: Madeleine Carroll, Henry Fonda, Leo Carrillo, John Halliday

Un port ocupat per les forces republicanes és cercat per les tropes lleials a l'alçament, amb l'ajut de les potències amigues dels insurrectes, Itàlia i Alemanya. Encara que la productora va fer el possible per dissimular l'adscripció d'aquesta història a la Guerra Civil Espanyola, donat el delicat moment i el tema, això no va impedir que pocs anys després, juntament amb *Juárez* de William Dieterle i *Furie* de Fritz Lang, engrossís una llista negra de pel·lícules influenciades per la ideologia comunista.

9 de desembre, a les 20:00 hores

SIN NOVEDAD EN EL ALCÁZAR

Nacionalitat i any de producció:

Espanya - Itàlia, 1940

Producció:

Director: Augusto Genina

Guió:

Fotografia:

Muntatge:

Música:

Durada: 106'

Intèrprets: Fosco Giachetti, Mireille Balin, Maria Denis, Carlos Muñoz

Aquestacoproducció amb Itàlia és, sense dubte i des del punt de vista dels partidaris de *l'alzamiento*, una de les pel·lícules més significatives rodades des de l'òptica de "la victòria". Destaca

sense complexos l'heroicitat, la valentia i el coratge del bàndol vencedor.

16 de desembre, a les 20:00 hores

LAS LARGAS VACACIONES DEL 36

Nacionalitat i any de producció:

Espanya 1976

Director: Jaime Camino

Guió: Manuel Gutiérrez Aragón i Jaime Camino

Música: Xavier Montsalvatge

Durada: 97'

Intèrprets: José Sacristán, Conchita Velasco, Amalia Gadé, Francisco Rabal.

Jaime Camino va néixer l'any 1936, aproximadament 40 anys després, va rodar aquesta pel·lícula, que reflecteix la mirada d'un nin sobre els esdeveniments que començaren l'estiu d'aquest mateix any fins al 39. Camino dona un ampli ventall de visions i coartades per defensar els seus personatges, lògicament primant l'òptica republicana.

23 de desembre, a les 20:00 hores

LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO

Nacionalitat i any de producció:

Espanya, 1983

Producció: Alfredo Matas

Director: Jaime Chávarri

Guió: Salvador Maldonado, a partir de

l'obra teatral de Fernando Fernán Gómez

Fotografia: Miguel Ángel Trujillo

Música: Francisco Guerrero

Durada: 103'

Color

Intèrprets: Amparo Soler Leal, Agustín González, Victoria Abril, Alicia Hermida, Patricia Adriani, Gabino Diego.

Adaptació fidel, encara que no escrupolosa, de l'excel·lent obra de Fernando Fernán Gómez, del mateix títol. L'irregular i, a vegades, insòlit director de *El desencanto* roda aquesta mena de "saga familiar" que funciona com la història de la vida quotidiana dels personatges fins a les acaballes de la Guerra Civil, sense intentar dissimular les seves simpaties ideològiques.

30 de desembre, a les 18:00 hores

Homenatge a García Lorca A UN DIOS DESCONOCIDO

Nacionalitat i any de producció:

Espanya, 1977

Producció: Elias Querejeta

Director: Jaime Chavarrí

Guió: Elias Querejeta i Jaime Chavarrí

Fotografia: Teo Escamilla

Muntatge: Pablo G. del Amo

Música: Luis de Pablo

Intèrprets: Héctor Alterio, Xavier

Elorriaga, María Rosa Salgado, Rosa

Valenty

Durada: 99'

Color

Jaime Chavarrí es troba més a gust quan no està subjecte a una línia argumental. Prova d'això és l'excel·lent docu-drama (*El desencanto*) que, sobre la família dels Panero, realitzà l'any 1976. En *A un Dios desconocido*, Chavarrí ens acostava al món lorquí a base d'unes imatges que conjuguen la reflexió, la vivència i el record. Una de les actuacions més solvents d'Héctor Alterio donant vida a un personatge homosexual de continguda composició.

30 de desembre, a les 20:00 hores

CASABLANCA

Nacionalitat i any de producció:

EU, 1942

Producció:

Hal B. Wallis Production - Warner Bros - First National

Director: Michael Curtiz

Guió: Aeneas MacKenzie, Wally

Kline, Julius J. Epstein, Philip G.

Epstein, Howard Koch i Casey

Robinson, sobre l'obra teatral de

Murray Burnett i Joan Alison

Everybody Comes to Rick's.

Fotografia: Arthur Edson

Muntatge: Owen Marks, Don Siegel

i James Leicester

Música: Max Steiner

Durada: 102'

Blanc i negre

Intèrprets: Humphrey Bogart (Rick

Blaine), Ingrid Bergman (Ilsa), Paul

Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains

(Louis Renault), Conrad Veidt (Mayor

Strasser), Sidney Greenstreet (Ferrari),

Peter Lorre (Ugarte), S. Z. Sakall (Carl).

L'encert d'ajuntar el magnetisme de Humphrey Bogart i l'atractiu indissimulable d'Ingrid Bergman va fer impossible que els problemes de producció arruïnassin aquesta peça mestra de la fàbrica de Hollywood. És anecdòtic que la pel·lícula dugui la firma de Michael Curtiz. Són de recordar sempre els seus inesborrables diàlegs.

Strasser: Vostè emfatitza això de "Tercer Reich". Que potser n'espera un altre?
Renault: Personalment, m'adaptaré a tot allò que vengui.

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*