

CALENDARI 1999

CENTENARI HITCHCOCK (1899-1999)



GENER

THE LODGER (1926)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31



FEBRER

BLACKMAIL (1929)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28



MARÇ

THE THIRTY-NINE STEPS (1935)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				



ABRIL

THE LADY VANISHES (1938)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		



MAIG

REBECCA (1940)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
				1	2	
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30



JUNY

SHADOW OF A DOUBT (1943)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		



JULIOL

NOTORIUS (1946)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	



AGOST

STRANGERS ON A TRAIN (1951)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
					1	
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29



SETEMBRE

REAR WINDOW (1954)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		



OCTUBRE

VERTIGO (1958)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31



NOVEMBRE

NORTH BY NORTHWEST (1959)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					



DESEMBRE

PSYCHO (1960)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	



GENER 2000

THE BIRDS (1963)

DI	DI	DC	DJ	DV	DS	DM
				1	2	
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

"SA NOS TRA"

Obra Social i Cultural

"SA NOSTRA"
104
Anys Cinema



I ELS SOMNIS... CINEMA SÓN

No facis cas als que et critiquen.
Ni tan sols els ignoris

Samuel Goldwyn

4 euros i cèntims. Això és el que valdrà anar al cinema a partir de dia primer de gener, tot fent la primera passa dins el 1999 i traduït el cost a la nova moneda que pretén igualar-nos, tots els europeus, en un continent -o una part d'ell només- en què cadascú reivindica i referma cada dia més les seves diferències.

Dins aquest somiar truites podrem pensar que s'haurà abaratit el preu del cinema. Tornarem emperò a tocar de peus a terra quan vegem que les percepcions salarials també s'adaptin al canvi de moneda. Tot quedarà igual.

Per això haurem de desviar els somnis novament cap a la visió de la pantalla dins la cambra fosca. També aquí hi trobarem dificultats. En un repàs ràpid a la cartellera observareu que hi ha poc *amor i luxe*. Molta oferta tomba cap al cinema suburbial, de classe marginal i marginada. El cinema francès ha incorporat darrerament alguns títols més al paquet que venia conformat majoritàriament per produccions espanyoles i britàniques.

Aquest panorama, traduït a la versió *botella mig plena*, permetrà copsar de prop la realitat, amb Mitch i sense Mitch, quant a gent que ho passa malament arreu del món, d'aquelles persones que en els camins de roses només hi troben les espines. I això, ben pensat, en temps de festes de Nadal, tampoc no hi és de més.

Amb els dos peus ja dins l'any novell, ben igual que hem fet el 98, programarem un cicle de pel·lícules seleccionades per Temps Moderns, d'entre les que s'han estrenat aquest any: *Sunday, Estación central de Brasil, On connaît le chanson i Hombres armados*. Una bona ocasió per veure-les si ens han passat per alt i de no perdre contacte amb el Centre de Cultura de Palma. Si a més sou puntuals i arribau amb temps suficient podreu aprofitar i contemplar una exposició de pintura magnífica de l'obra de Bernareggi.

Els Goya ja han preannunciat la direcció dels seus premis. Trueba i Garcí són els millors situats a la graella de sortida -els Oscars pesen-. 18 candidatures per a *La niña de tus ojos* i 13 per a *El Abuelo*, les col·loquen a molta diferència de la resta. □

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Gener 1999. Núm. 49

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 Carles Romaguera,
Miquel Sbert, Jaume Salvà,
Jorge Martí, Fco. J. Sánchez
Cuenca, Miquel S. Font,
Eduardo Jordà, Antoni Oliver,
Catalina Aguiló, Josep Franco,
P. Romaguera, M. A. Garcías,
T. Ruiz, Maties Vallés,
Antoni Serra, Josep Rosselló,
Ignacio Martín Jiménez.

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).



Ignacio Martín Jiménez

Aquesta pel·lícula encarna l'esperit, amb tendència a l'abstracció, tan característic de la mentalitat i manifestacions artístiques alemanyes (línia que abraça del romanticisme a l'expressionisme, moviments amb un rerefons comú innegable). Tot el que és accessori s'elimina en aquesta creació de l'anomenada "fase europea" de Murnau, a la recerca d'uns valors més essencials, dels trets més definitoris d'un estat d'ànim, i sempre sota el prisma d'una anàlisi subtil.

Perquè *El último* intenta crear, dins del ja esmentat camí d'experimentació en què se situa l'obra, aquesta quimera llargament acariciada del "cine pur": un cine de condensació de significats, que tendeix a la depuració formal, que atorga a la il·luminació -estil "tenebrista"- un alt paper significatiu; i cine, aleshores, que renuncia bàsicament a la paraula -a penes present durant la pel·lícula-, que redueix el cine als seus elements visuals, que cultiva el valors mímics simbòlics de cada escena i evita les explicacions i intertítols del cine mut d'aleshores.

Aquests elements del cine d'introspecció psicològica alemanya queden reflectits en una història i argument simple: el porter d'un hotel de luxe, de classe social modesta, viu orgullós del seu lloc de feina i del seu digne uniforme, com si es tractàs d'un general. Però, conseqüència de l'edat, es veurà relegat a un lloc menys decorós (significativament: l'excusat), la qual cosa suposa l'esbucament del món dels seus valors anteriors: és "l'últim" home de la terra.

Com indica Lotte H. Eisner, "és una tragèdia alemanya per excel·lència, només comprensible en aquest país on l'uniforme és rei, és Déu. Un esperit

llatí comprendrà difícilment l'abast d'aquesta tragèdia." Independentment d'aquesta observació, que podem compartir, és cert que *El último* aconsegueix crear un món de significats propis a partir dels objectes (no només l'uniforme: quan deixen el protagonista sense uniforme, la seqüència recrea una destitució militar: els botons són com les medalles que li retiren), dels escenaris, de la il·luminació i, potser aquesta sigui la principal aportació d'*El último* a la història cinematogràfica, dels enquadraments: les línies diagonals ascendents o descendents creen



respecte dels personatges un univers anímic, les ombres o clars projecten sobre els seus rostres retrats psicològics, els objectes esdevenen atributs (el paraigües del porter, que no cedeix als subalterns l'honor d'usar-lo per arreccar belles senyorettes de la societat...).

Per damunt del terrible missatge que amaga la pel·lícula (Murnau va escriure: "Llevin l'uniforme a un home: què en queda?"), la pel·lícula suposarà un intent de substituir un univers narratiu, el cinematogràfic dels anys 20, que es basava en les alternances de la imat-

ge i la paraula, per altra banda força nou: el simbolisme faria inútils els rètols; el muntatge per contrast -del qual Murnau en parlava com un nin amb sabates noves- evitaria explicacions metafílmiques: "Un camí per eliminar els rètols és presentar en paral·lel dues accions antagòniques, per exemple contrastant la riquesa d'un personatge amb un altre de miserable." La pel·lícula és plena d'escenes basades en aquest principi: clients rics mengen ostres mentre que el porter pren la seva sopa lleugera, l'anciana tia del porter aixeca la tapadora de la carmanyola per delitar-se amb l'olor de l'aguaiat i la imatge següent és un travelling sobre un mostrador ple de menjars exquisits.

Serà un recurs destinat a tenir un lloc important en la filmografia de Murnau, fins i tot quan renuncia a aquella idea del film ideal sense títols: precisament quan renunciï a aquest paper substantiu de la paraula, a *Amanecer* s'utilitzarà més subtilment per fer comparacions més suaus i dramàtiques, combinant muntatge de contrast i muntatge d'analogia. A *Tabú* -una obra, pensam, no suficientment valorada- el muntatge de contrast encara tindrà un sentit més subtil: en un mateix pla els dos termes del contrast són presents -per exemple, els peus descalços i nafrats dels indígenes al costat dels peus calçats del destructiu home blanc, a l'escena del ball.

Amb tota la turpitud com s'usa aquest recurs a *El último*, amb tot el seu primitivisme -no exempt d'aquell encant narratiu romànic que presideix tota la pel·lícula- té un mèrit indiscutible: la imatge del cine mut s'institueix en imatge simbòlica, el muntatge i la llum en elements narratius. □



"Beber de cine", la cultura de l'alcohol a la pantalla

Antoni Oliver

José Luis Garci (Madrid, 1947) fa un recorregut sentimental i cinematogràfic per la cultura de l'alcohol. La beguda resulta molt cinematogràfica, no parlem ja de literària, i, encara que no es tracti d'hàbits sans, políticament correctes, juntament amb el tabac, han donat moltes escenes memorables. Garci a *Beber de cine* aprofita per parlar de cinema, dels seus amics, de pel·lícules que li agraden de l'oscar -que ara pot repetir- i de Buñuel que és molt millor com a director de cinema que com a inventor del "buñueloni" un "negroni" bastant impassable, cap cimera de la cocteleria mundial per descomptat.

La primera sensació que es té en llegir el llibre és que s'està escoltant a Garci, la prosa de Garci destaca per la seva oralitat. Escriu com parla o parla com escriu, no ho sé, però quan llegeixes estàs escol-

tant la veu de Garci que va desgranant obsessions, anècdotes, humor i fina ironia.

Record imprescindible per la mítica *Casablanca* la pel·lícula en que més es beu i fuma de tota la història del cinema. El món, ja se sap, sempre du un parell de copes de retard. Així com sempre són les tres de la matinalda -Scottie dixit- sempre anam endarrere amb això de les copes, o endarrere de la darrera copa, que mai és la darrera, com se sap. En definitiva, que hi ha una setada pel món. S'ha de mitigar la lucidesa d'alguna manera i, també ja se sap, que no es pot confiar mai en una persona abstèmia del tot. No són de fiar.

La beguda està indissociablement lligada a la nit, la nit és un lloc de l'ànima, com els Mars del Sud per Conrad, o el desert als westerns. De la nit també en parla Garci i diu que després d'una nit de periple de bar en bar, al dematí és obligat un bon Bloody Mary. Un Bloody Mary -sang de Maria- és com una sopa. Alimenta i no passa ni pel fetge, va directament al cervell.

Després d'aquestes consideracions que fa Garci sobre la nit, la ressaca i el BM desfilen pel llibre tots els mites de les ombres que es puguin imaginar. Mitchum, Bogart, Rita Hayworth, Kim Novak, Shirley MacLaine, Cyd Charise, Audrey Hepburn, Dorothy Malone (dita per Garci "Buenone" per raons òbvies) Sinatra i Nat King Cole, estan a olimp dels mites, entre d'altres, associats a una determinada beguda.

Especial homenatge, al capítol dedicat al "negroni" a Audrey Hepburn i William Wyler. És veritat que Wyler és un dels millors directors de tots el temps. Basta recordar *Los mejores años de nuestra vida* una pel·lícula superba, rodona, amb unes interpretacions clavades, i on no hi sobra un metre, tot està absolutament ami-

dat. Diu la llegenda que Wyler va aconseguir treure a Audrey Hepburn una interpretació magistral a base de fer-li beure un negroni cada dia a *Vacaciones en Roma*. La veritat és que *Vacaciones en Roma* té uns intèrprets extraordinàries. Endemés de la inoblidable Hepburn, ¿què dir de Gregory Peck? Segons Garci els negronis li donaren a Audrey Hepburn un estat de gràcia interpretatiu difícil de superar. Potser que tengui raó.

El whiskey Sour és l'excusa per parlar de *Tierra de faraones* perquè el seu amic Howard Hawks volia tenir un Nobel als títols de crèdit, sembla que només va escriure una frase, i va fer parlar el faraó com un coronel de Kentucky. La importància de Faulkner, en aquest cas, no va ser la d'un guionista, en ocasions molt inspirat, sinó que ve donada per haver introduït a Hollywood en la cultura del bourbon.

El llibre de Garci, en definitiva, és de lectura amena. Ajuda a aquesta amenitat l'oralitat i l'estil vagament humorístic i sentimental, el record, la memòria, la nostàlgia i, sobretot, una grandíssima cultura cinematogràfica, en especial del cinema americà, poden fer passar al lector una estona agradable.

Tanca el llibre el capítol dedicat a l'avantdarrera copa, mentre el cambrer es prepara per tancar. Bé, aquí ve la conclusió del llibre, la tesi que en diríem. Trobar el còctel oportú depèn "del paisatge de l'esperit", és a dir que s'ha d'aprofitar l'hora màgica en que s'està en disposició de fruit d'una copa. Per què val la pena viure? Doncs endemés de per veure pel·lícules i llegir a Groucho Marx, com diu Woody Allen, es pot prendre també un còctel ben fet. □



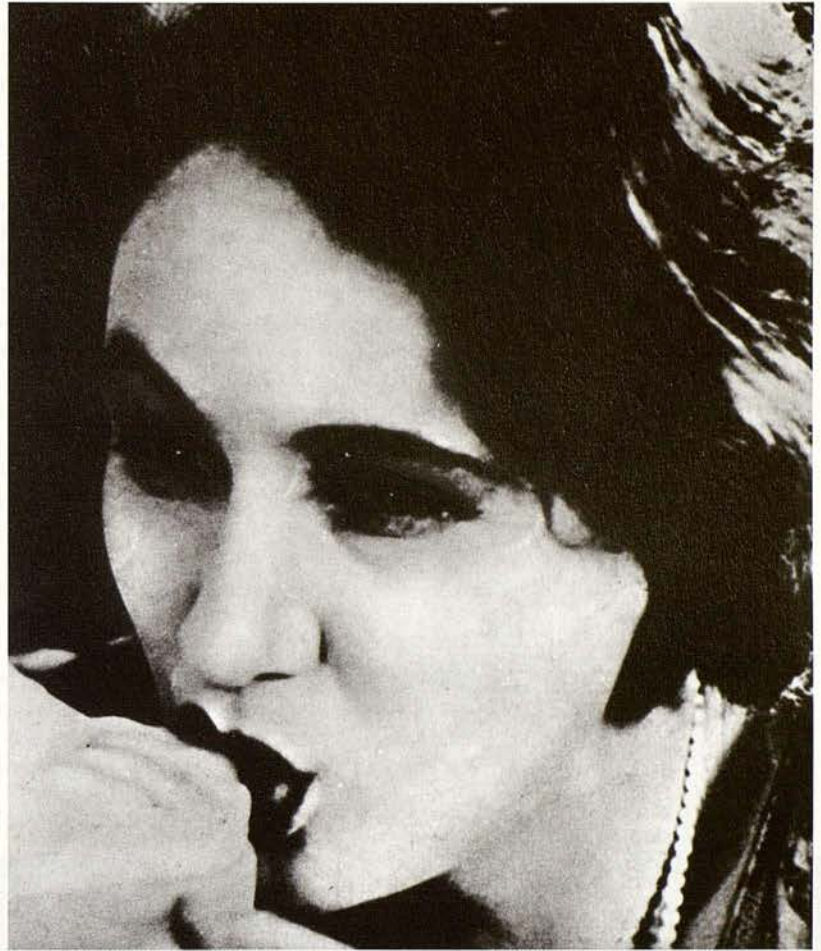
Títol: *Beber de cine*
Autor: José Luis Garci
Editorial: Níkel Odeon
Pàgines: 153
Preu: 2000 pesetes.

Josep Franco

Des d'un punt de vista tecnològic, tothom entén què és un film: imatges sobre suport cel·luloide, obtingudes amb una càmera, revelades i projectades, bàsicament, que precisen de tractament fotogràfic, i que al llarg dels anys han modificat la velocitat de reproducció, la mida, la qualitat, definició, nitidesa, amb continguts sonors i diàlegs. La forma en què accedim al film és força inestable, la seva recepció, i per això no podem limitar els límits de la seva visió a l'objecte pròpiament dit, sinó que l'hem d'exemplar i dialogar-hi. D'altra banda, el film està afectat per qui i com es financia la producció. Pot tractar-se d'un film individual, si és que controlem tot el procés; d'un film col·lectiu, en què hi intervenen diverses persones en les decisions. Però la forma més habitual, sobretot als EUA, però també a Europa, és el film de productora, en què els mitjans de producció estan en mans alienes i el treball que es fa és per un sou; treball diferenciat en tres fases: pre-producció, rodatge i, finalment, post-producció. Encara s'ha de distribuir i exhibir, i seran tantes les possibilitats que un film es quedi mig distribuït o vist solament a la TV, que efectivament per poder parlar-ne, no solament haurem de tenir en compte el film i allò que hi és present, sinó totes les absències igual de significatives que l'acompanyen. Un moviment de grua el relacionarem amb un film industrial i no independent, però aquestes marques aparentment estables poden tornar-se marques que denoten més aviat una absència que la mirada espectral *sutura* i acaba.

Un film és, per tant, l'objecte, però també és l'espai textual que exposa, i també és la interpretació que en fem d'aquesta proposta.

Distingim *obra de text* en el sentit que la primera és l'entitat material (l'objecte anterior) i el segon és el resultat d'una anàlisi (Barthes, 1977). Ara bé, quin és el *text* resultant de l'anàlisi? Resulta difícil de discernir en quin sentit les estructures que indica aquesta anàlisi determinen la comprensió



per part d'un espectador en condicions normals de consum (Kuntzel, 1975; Lea Jacobs, 1990). Altre cop el problema de la relació entre la *intentio operis* i la *intentio lectoris*, la relació que s'estableix entre el lloc des d'on es parla i el lloc des d'on es mira, relació que el comentarista considera dialèctica, d'enfrontament que transforma el significat (codificat, i històricament i socialment codificable) en sentit (no codificat i existent, de moment, com a resultat d'una lectura, que més tard pot, això sí, ser codificada i esdevenir significat; però, com dèiem més amunt, mai tancat ni definitiu, mai factible de ser repetit, cosa a què es dediquen els cinèfils, però no els comentaristes). Aquí apareix la primera diferència entre el comentarista i el bricoleur de què parlàvem més amunt: per a aquest últim, la relació entre la *intentio operis* i la *intentio lectoris* no hauria de ser dialèctica, sinó dialògica, que no és d'enfrontament, sinó d'es-

colta mútua. Per al comentarista, el sentit és el resultat d'una operació que implica prèviament l'existència d'uns paràmetres marcats en l'espai textual, que ell mateix construeix; per al bricoleur, el sentit és el resultat de la reconducció a través de la ficció d'allò estrany que sura en l'imaginari procedent d'allò real. És a dir, el sentit per al bricoleur és de l'ordre imaginari i funciona per fer més gran la identitat que ens ha de mantenir en la quotidianitat. La dialèctica, el bricoleur la considera reduccionista i mentidera. □

BARTHES, Roland (1974). *¿Por dónde empezar?*. Barcelona: Tusquets. (1977). "From work to Text", *Image-Music-Text*. Nova York: Hill and Wang.

JACOBS, Lea (1990). "Response". *Camera obscura*, 20-21, Janet Bergstrom i Mary Ann Donne (eds.), 186-189.



Francesc Rotger

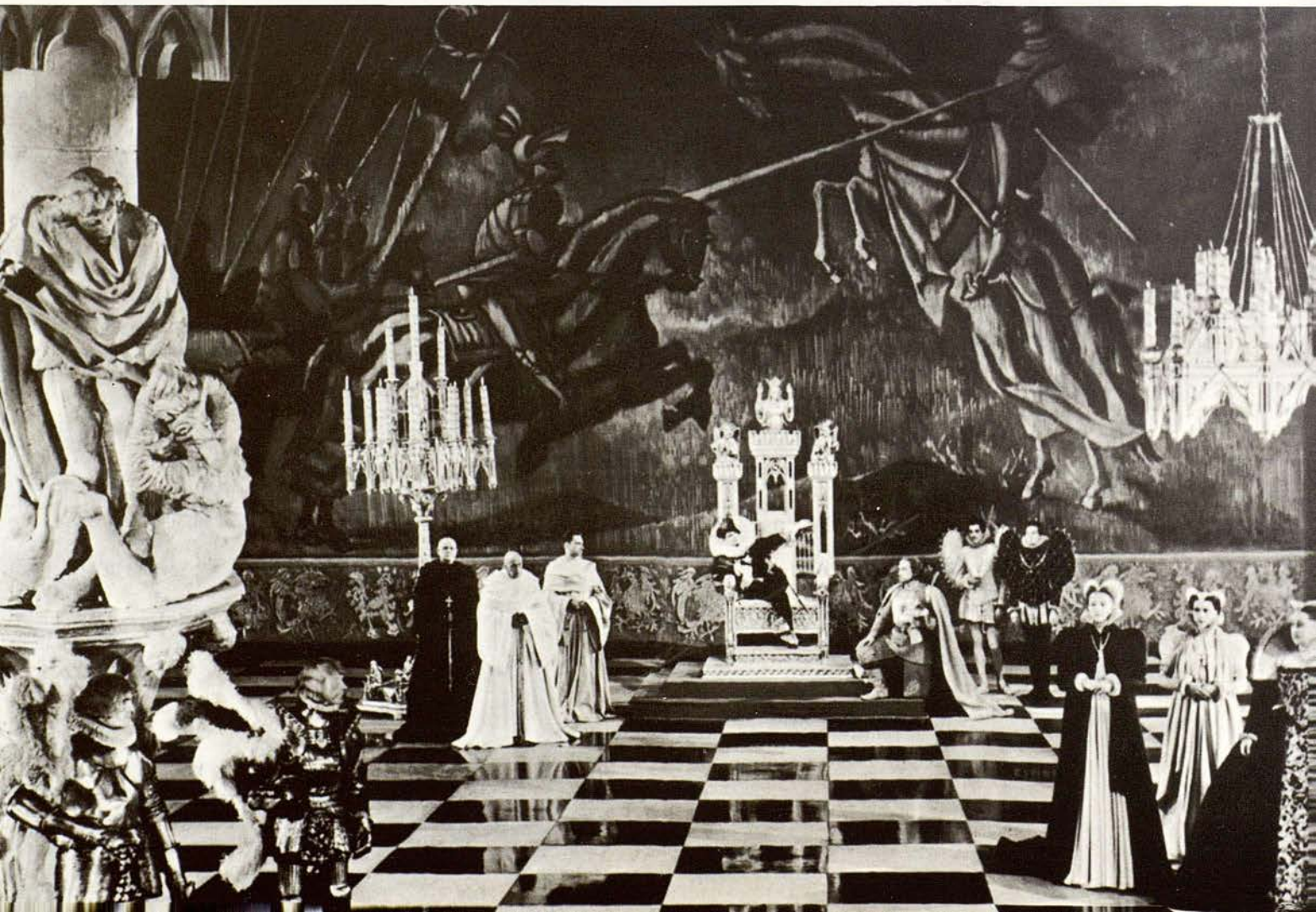
En aquestes darreres setmanes, dos espectacles relacionats amb el passat col·lectiu han visitat els escenaris de Palma. La companyia mallorquina Estudi Zero ha reposat, al Teatre Municipal, *La nostra història*, una divertida i pedagògica visió de la història illenca, des del període pretalaiòtic fins a la infantesa de Jaume II de Mallorca. La Compañía Nacional de Teatro Clásico presentava, a l'Auditori, *La Estrella de Sevilla*, peça atribuïda a Lope de Vega, en versió del mallorquí Joan Oleza, amb la particularitat que és la primera obra coneguda del Segle d'Or espanyol a la qual el paper de dolent recau en la figura del rei (Sancho IV "el Bravo" de Castella, subjecte poc recomenable que usurpà la corona al seu nebot).

Tant el teatre com el cinema s'han inspirat en la història en un bon grapat d'ocasions. De fet, qualcú ha dit que l'art imita la vida i el que sí és cert és

que una ullada a les cròniques que reflecteixen el passat dona tal conjunt d'arguments, drames, tragèdies i comèdies, que faria tornar pàl·lid el més agosarat dels guionistes de col·brot. El teatre va descobrir aquesta pedrera tot d'una: de fet, bona part de les tragèdies de la Grècia clàssica que han arribat fins als nostres dies agafen la seva inspiració de l'interminable corpus, entre mitològic i pròpiament històric, que integren els fets de les dinasties primitives de l'Hèlade, o fins i tot de les guerres, no menys interminable, entre els propis grecs o entre els grecs i els perses. Ja no parlem de Sir William: la part més coneguda de la seva producció dramàtica és d'origen històric, encara que amb més que notables llicències i llibertats.

El cinema, ja de ben jove, també va comprendre les immenses possibilitats de la història. I no tan sols com a punt de partida d'una creació artística; també, lamentablement, com a eina

propagandística de les més diverses ideologies. D'*Ivan el Terrible* a *Alba de Amèrica*, encara que amb tots els matisos qualitius que es vulguin, el cinema històric, que és tot un gènere, encara que darrerament una mica en decadència, ens ha venut les motos més variades, i el teatre també: Shakespeare posava pels nigs Enric VII, que era el padrí de la seva protectora, i en canvi pintà amb els colors més foscos Ricard III, el seu enemic. En aquest sentit, *La Estrella de Sevilla* destina un càstig més bé "light" per a Don Sancho i *La nostra història* no entra massa en aquest joc de bons i dolents: el seu punt de vista és fonamentalment amable. □





La censura (1939/52) I

Miquel Sbert i Barceló

Durant aquest període els censors rebien les consignes del Govern a través de la Sots-secretaria d'Educació Popular. Encara el 1942 es prohibia la importació de pel·lícules propagandístiques produïdes pels aliats, mentre que ja des de 1939 autoritzava les provinents dels països de l'Eix.(1)

Veient la importància de tenir un informatiu propi es va decidir de prescindir dels noticiaris estrangers i la Sots-secretaria d'Educació Popular va crear el No-Do, que suprimia tots els altres noticiaris estrangers.

La censura no consistia merament de la projecció de la cinta. Primer es donava per escrit als censors la transcripció exacta dels diàlegs i després es procedia al visionat del film.

Era pràctica corrent la no coincidència de criteris entre els censors governamentals i els de l'església. En aquest cas el censor eclesiàstic donava el seu veto. A causa d'això es va crear el 8-3-1950 l'Oficina Nacional Classificadora d'Espectacles, que modificava anteriors modalitats de recomanació. Els números pels quals es regia la classificació i que eren molt observats entre una part important del públic eren:

- 1r) Autoritzat també per nins.
- 2n) Autoritzat per a joves.
- 3r) Autoritzat per a majors de 21 anys.
- 3R) Per a majors solidament formats.
- 4t) Desautoritzada per a qualsevol tipus de públic.

Les fitxes de la qualificació i censura de pel·lícules eren unes cartolines que acompanyaven obligatòriament les cintes en la seva exhibició pública. Inclouen la nacionalitat, el metratge, la distribuïdora, el local i data d'estrena així com les modificacions que se'ls havia practicades... L'arxiu, que es guarda a l'arxiu històric de Mallorca, malauradament no és complet, però suficientment representatiu.

La censura d'aquesta època sembla encaminada a fomentar la fe absoluta en el sistema polític i econòmic del bàndol guanyador i amb la religió catòlica, així com la ignorància o menys-



La censura, com podeu comprovar, fins i tot vetlava perquè no es constipassin els cossos... ni les ànimes dels espectadors.

preu d'altres sistemes o religions. Això va acompanyat d'una visió xovinista de la història d'Espanya encaminada a enfortir l'autoestima d'una nació exclosa de tots els organismes internacionals... Pressuposa que els espectadors són persones poc formades entre les quals no s'han de sembrar dubtes.

CASOS CONCRETES

En primer lloc s'anota la data de censura del film. Després del títol s'inclou la nacionalitat i si és interessant, la qualificació. A continuació les parts que són manipulades. Hem posat merament les més adients per no fer-ho reiteratiu.

HISTÒRIA

S'elimina tot el que pugui semblar ofensiu o faci trontollar l'alt concepte de la pròpia història oficial.

7/43 *La Reina Cristina de Suècia*, EUA. Suprimir la frase "Encisada per la bruixeria espanyola", "Baix com tot el que és espanyol".

12/43 *Lady Hamilton* d'Alexander Korda. Eliminar tota la seqüència de la batalla de Trafalgar.

6/46 *El Capitán Aventurero*, mexicana. "Quedarás como Isabel la Católica".

12/47 *La Princesa de los Ursinos*, espanyola. Eliminar les frases que semblen atribuir a la intervenció francesa de 1808, la unitat i independència espanyoles.

1/51 *Em feren un fugitiu*, anglesa. "La meva mare és espanyola".

8/52 *La Dona Pirata*, EUA. Situar el mercat d'esclaus en territori no espanyol. □

(1) *Un cine para el cadalso*, Roman Gubern-Doménech Font. Col·lecció "España punto y aparte".



Sèrie contraban?

Miquel S. Font

El *Secreto de la Pedriza* (1926), *La núvia del contrabandista* (1929) i *Contrabandista por amor* (1930) tenen en comú, a més de ser pel·lícules rodades a Mallorca, la temàtica del contraban com a fet comú. Tres produccions a les quals caldria sumar-n'hi altres que molt possiblement es basarien en el fet. En aquest cabàs, tal volta, hi entrarien adaptacions conegudes dels germans Vázquez Humasqué, com *La bala siniestra* (1925), *El tiro de Gracia* (1926), o d'altres que encara avui desconeixem, i altres com *Venganza isleña* (1924) d'Andrés Pérez de la Mota, que tal volta podrien contemplar el fet del contraban.

I entre els quals amb seguretat cal afegir-hi el primer dels dos guions del llibre *Películas mallorquinas* de Jaume Alenyar: *El contrabandista y las cuevas de Mallorca* i *Duda Cruel*, ambdues editades a Palma el 1925. Si bé no tenim notícia que es duguessin a la pantalla, és cert que totes dues estan escrites amb aquesta finalitat última i que concretament, *El Contrabandista y*

las cuevas de Mallorca tracta el tema del contraban. Pel lloc que ocupa, la situaríem entre la novel·la dels germans Vázquez Humasqué, *El Secreto de la Pedriza* (1921) i la pel·lícula del mateix títol.

Com a resum situaríem una sèrie d'arguments paral·lels i que finalment conflueixen en un de sol en què es mesclarien amors desenfrenats i alhora prohibits, la decadència dels "botifarrers", disputes entre pretenents, escenes heroiques de salvament i persecucions per mar i per terra, i com a fons el contraban en què una vegada més i sense decantar-se definitivament pel bàndol dels contrabandistes, fa que els carrabiners no guanyin mai. Entre els cops d'efecte caldria destacar la doble vida del personatge protagonista que, a la segona part, se'ns descobreix com a

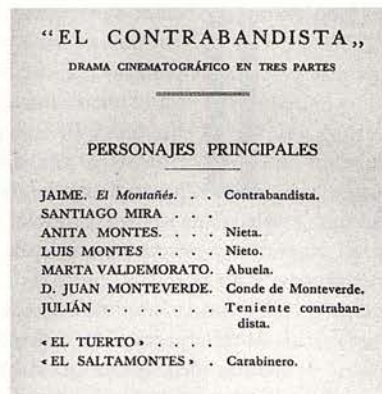
cap dels contrabandistes i la tortuosa arribada d'aquest abans de fer-se efectiu el venciment de la hipoteca i conseqüent casori de la protagonista amb el dolent, després d'escenes de trets i accidents de potents cotxes per les carreteres de Mallorca.

Tractant els elements cinematogràfics a més del títol del llibre, cal fixar-se en l'endreaça de l'autor al president aleshores del Foment del Turisme on es justifica la manca de "riqueza del lenguaje" determinada per la seva condició de "personajes que nacieron mudos, ya que fueron creados para vivir en la pantalla, y que ahora hablan solo para darse a entender". Hi hem d'afegir el subtítol "Drama cinematográfico en tres partes" on indubtablement es fa definitivament clara la intenció de l'autor.

Cal apuntar, a més, la divisió en parts de l'obra com era habitual aleshores a les pel·lícules de llarga durada i que, a més se serveix d'unes divisions que només s'expliciten tipogràficament i que coincideixen amb les separacions de seqüències (6-7-16) i seqüències paral·leles (1-1-2). Les acotacions són de dos tipus: unes fan referència a l'entrada i sortida dels personatges i les altres al perfil psicològic del qual estan dotats en determinats moments.

El total d'seqüències de la pel·lícula és de vint-i-nou (sis, set i setze respectivament). L'eix temporal transcorre al llarg de sis dies en què transcorren quatre seqüències paral·leles i es desenvolupen dues el·lipsis importants, una a la primera part a través del *flashback* del protagonista deu anys enrere i a la tercera part amb una el·lipse d'uns anys endavant on retrobam els protagonistes una vegada casats.

L'eix espacial és bastant més dilatat i podem donar compte que, a la tercera part, es fa un recorregut exahustiu pel perímetre de l'illa des del Port de Pollença fins a Palma, passant per la Cala de Sant Vicenç, Pareis, Sóller, sa Dragonera i Andratx. I aturant-se davant Miramar es crida: "¡¡Hurra Miramar!! ¡¡Hurra el Achiduque Salvador!! dos nombres que conjuntamente os habéis inmortalizado". Una vegada desembarcats i a través d'alguns indrets concrets de Palma (la Seu, Portella...), emprenem altre cop un



nou viatge en cotxe fins al Coll de Sóller per reprendre novament fins a Caimari i retornar a Pollença. Destacar dos elements, creiem, molt puntuals i correctes com són les acotacions de primers plans del rellotge per mostrar-nos els pocs minuts que resten pel desenllaç de la trama i la signatura de la carta per referir-se al remitent, tots dos a la tercera part.

Reprement el tema principal de l'article i de la pel·lícula, la transcendència del fet del contraban és un dels arguments que conformen l'argument principal. La situació espacial i temporal permet referenciar els fets de la pel·lícula amb fets reals. No sabem si els fets filmics es corresponen amb una realitat històrica. Tampoc és la nostra intenció esbrinar-ho, però sí que hem de fer referència a les anteriors experiències cinematogràfiques a Mallorca del mateix tema. De la mateixa manera que a *El Secreto de la Pedriza*, el contraban no és el tema principal. Els bons, en ambdós casos, són els contrabandistes i es desenvolupen els fets paral·lelament a un afer amorós o argument principal. En aquesta ocasió, però, els indrets topogràfics pel que fa als secrets (o indrets on s'amagatzemaven les mercaderies) es veuen acotades per referències topogràfiques reals (Coves d'Artà, Coves del Drac i Llac de les Delícies). També a veure amb la versió definitiva d'*El Secreto de la Pedriza* (també referent topogràfic real), fa un recorregut turístic per l'illa (sense ara recrear-se en demostracions folklòriques) que en part justifica l'endreaça de la qual parlàvem. Sense desmerèixer per res ambdues produccions voldríem destacar de la segona les seves aportacions cinematogràfiques en el seu pas previ a la pantalla. □





*Les mentides d'una
gàbia de vidre*

Mallorca i les Mostres

Jaume Salva i Lara

L'individu calla raons de fe amb una tassa de cafè damunt la taula.

Antoni Rodríguez i Mir

No es pot negar: darrerament, a Mallorca, hi ha molta activitat al voltant del cinema i els seus succedanis. Per un costat, l'esclat del boom constructiu de sales comercials, començat ara fa uns dos o tres anys i que culminarà amb el complex lucratiu de Marratxí (setze noves sales); per altre costat, també un altre boom, però de producció audiovisual, principalment videogràfica però també cinematogràfica,

sual aparegudes durant els anys noranta.

Per l'agost de l'any passat va fer quatre anys que a Felanitx es va fer la primera mostra de cinema i vídeo de la ciutat, amb una programació caòtica i extensíssima però suficientment atractiva com per omplir l'auditori del centre de cultura; es projectaren súper 8 en una pantalla i es veieren vídeos per la tele i la mostra no va acabar: es va extingir per extenuació dels assistents. Contràriament al que la lògica ens pot dur a pensar, aquell esdeveniment, isolat, va convertir-se en un estímul per a un rebrot més o manco passatger de l'activitat creativa a Felanitx i els seus

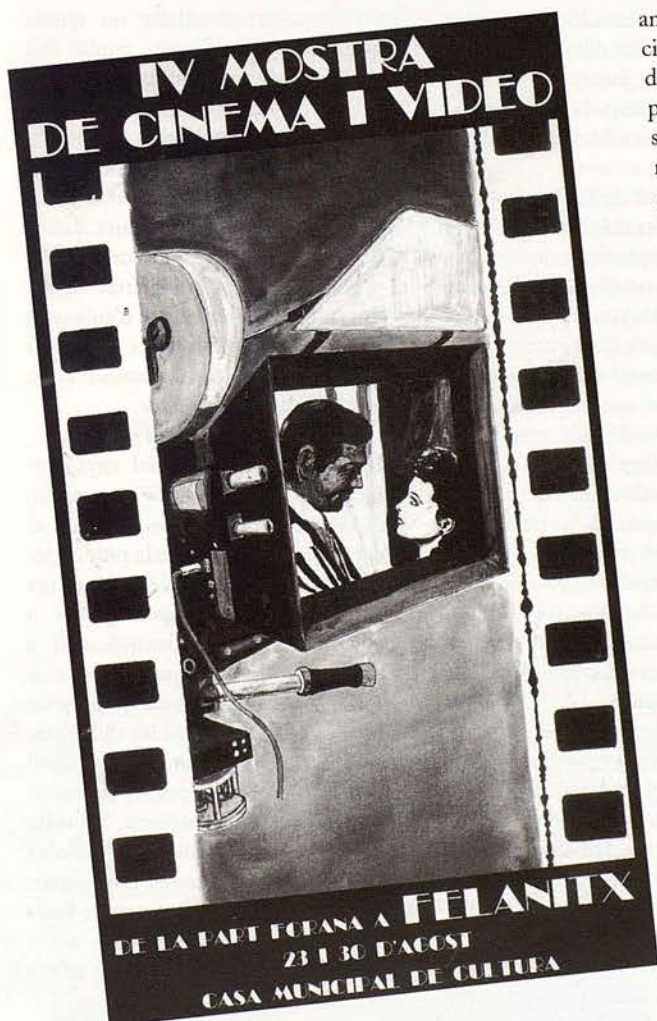
voltants. La segona mostra, també eterna, ja va comptar amb una important participació de nous creadors, que, durant l'any, havien fet alguna producció amb mires a passar-la en la mostra. Després n'han vingudes dues més però, tot i que a la darrera edició s'ha pretès obrir-la a tota Mallorca, cada vegada s'ha diluït més l'esperit inicial, a mesura que s'hi han anat incorporant altres activitats com una dansa contemporània o un muntatge teatral més o manco abstracte. A hores d'ara es pot dir que la mostra de cinema i vídeo de Felanitx està en una veritable cruïlla: o se'n replantegen els fonaments, així com les previsions i possibilitats, o segurament a la pròxima, si es fa, es veurà com l'esfondrada ja no es pot amagar més.

Però aquesta no és l'única mostra que ha tengut alguna repercussió.

L'aparició de l'escola cinematogràfica Sa Nau ha incentivat l'aparició d'una dotzena de nous creadors, principalment en súper 8, i ara també en 16 mm. A més, des de fa un parell d'hiverns també organitza mostres de cinema a dos locals illencs amb

una programació més ajustada a la capacitat de resistència dels espectadors, la qual cosa fa que aquestes mostres tinguin un al·licient addicional respecte de la felanitxera, tot i que s'hagi de pagar una entrada. Evidentment, com que es tracta d'una mostra promoguda per una empresa privada, ceneix la seva programació al seu circuit de relacions: films de professors i alumnes amb algunes participacions forànies. En tot cas, s'hauria de millorar l'amplificació del so dels súper 8 que projecten perquè aquest format, encara que molt limitat, dona per més quant als diàlegs, que, generalment, són doblats amb micròfons barats i endollats directament al projector. Però sempre és així: on més es veu l'aficionisme en un súper 8 és en la qualitat de so de la veu humana.

Queda una altra mostra audiovisual per destacar, la que va començar fa a penes un any a Palma al Teatre Municipal, organitzada de forma més o manco idèntica a la de Felanitx, l'única edició que s'ha fet també va durar més del que el cos humà normal pot aguantar i, a la meitat del programa, la sala ja s'havia buidat a menys de la meitat. Per a l'edició d'enguany crec que es té pensat ampliar els dies de la mostra i, d'aquesta manera, evitar els problemes que dona projectar una pel·lícula feta amb 35 mm i amb mitjans professionals i, a continuació, un vídeo domèstic d'uns peus que corren durant mitja hora. Seria molt important que, precisament com que estan apareixent organitzadors de mostres per tot arreu, les que ja tenen una certa tradició no caiguessin en els seus propis errors o en els d'altri. Només d'aquesta manera els espectadors podrem dissoldre el prejudici amb què assistim a una mostra de cinema no comercial i començarem a gaudir de bon de veres d'aquestes fantasies fetes plàstic. □



tant en l'àmbit aficionat com en el professional. Avui només rallarem d'un sol aspecte dels molts que estan relacionats amb aquest fenomen: les mostres audiovisuals



Ramon Balet, un distribuïdor a Mallorca

Catalina Aguiló

Un dels aspectes menys coneguts de la cinematografia mallorquina i que, encara, resta pendent d'investigar a fons és el de la distribució. Essent, actualment un dels col·lectius més importants a l'hora de marcar les pautes comercials del cinema, en la distribució es donen una sèrie de fets bàsics, el coneixement dels quals pot clarificar molt determinats moments de la història cinematogràfica.

Està molt clar que, actualment, la bona distribució d'un film pot fer d'aquest un èxit comercial, mentre que una mala distribució pot fer fracassar la millor pel·lícula. A més, de cada vegada són més freqüents els distribuïdors que són alhora empresaris de sales o cadenes de cine, amb la qual cosa apleguen dos aspectes bàsics de la infraestructura cinematogràfica. Queda, doncs, pendent un estudi profund i exhaustiu del món de la distribució.



Ara només volem donar quatre pinzellades sobre la feina d'un personatge, pioner del món de la distribució a Mallorca, com fou Ramon Balet i Raurich. Al darrer article, en què parlàvem del film de dibuixos animats *Alegres vacaciones* ja comentàvem la incidència que va tenir la seva activitat en el món del cine a Mallorca.

És al voltant de 1911 quan apareix la figura del distribuïdor. La major complexitat i durada dels films i, al mateix temps, l'encariment dels preus fa que aparegui la figura d'un intermediari, representant normalment de les grans marques, que lloga les pel·lícules als empresaris cinematogràfics. D'aquesta manera els exhibidors no han de comprar, ja, les pel·lícules, sinó que aquestes passen de les productores als distribuïdors. Aquests són, doncs, els encarregats de fer-ne arribar diferents còpies als empresaris.

A Palma, aparegueren, per aquestes dates, els primers corresponsals de les grans firmes. Un dels primers distribuïdors fou Josep Balet Graells, qui també gestionava la concessió del telèfon. Balet Graells era de Manresa i s'havia traslladat a Mallorca, com hem dit, amb la concessió del telèfon. El seu establiment de distri-

bució cinematogràfica passà al seu fill, Ramon Balet i Raurich, nascut el 1898 a Manresa. Des del seu local del carrer Palau Reial, Ramon Balet exercia de corresponsal de les grans marques del moment: Lumière, Pathé Frères, i Gaumont entre d'altres.

El negoci de *Distribucions Balet* s'anà ampliant i aviat es traslladà al carrer de Morey. Als anys trenta tenia importants representacions, com les de la Fox Film, SA i la Paramount. Sembla que la seva tasca com a promotor fou molt activa i col·laborà amb publicacions com la de Ràdio Mallorca (1934) en concursos sobre cinema, regalant fotografies dels artistes més coneguts d'aquell moment.

Però l'activitat de Balet no quedà reduïda a la distribució, també fou empresari cinematogràfic i com a tal fou soci de l'empresa del cine Kursaal de Sóller, local que després es convertí en el cine Alcázar. També, com vàiem a l'article anterior, s'associà amb Josep M^a Blay i crearen la productora *Balet y Blay*. Aquesta empresa obrí uns estudis a Barcelona on es realitzaren alguns dels primers llargmetratges d'animació de l'Estat espanyol. Alguns dels títols més coneguts foren *Garbancito de la Mancha* i *Alegres vacaciones*.

Algunes revistes locals del anys cinquanta, com la revista *Cort* ens parlaven de les iniciatives de Balet en el món de la distribució i de la producció. Un dels somnis d'aquest empresari era obrir uns estudis cinematogràfics a Mallorca semblants als que obrí a Barcelona. Fins i tot, sembla que ja s'havien adquirit uns terrenys prop de Cala d'Or. No sabem si les dificultats econòmiques o la manca de personal especialitzat foren les principals causes de la fallida d'aquest projecte. Tal volta sí s'hagués duit a terme, ara Mallorca comptaria amb una ferma infraestructura cinematogràfica. La tasca de Balet dins el món de la distribució acabà l'any 1960 amb la seva jubilació i l'any 1973 moria a Palma. □



Jorge Martí

El neorealisme va tenir, entre altres mèrits, el d'oferir una visió completament diferent de Roma i, en general, de la societat italiana. Rossellini, Visconti, De Sica, De Santis, etc. rebutjaren els sumptuosos decorats que oferien els estudis de Cinecittà i varen treure la càmera al carrer, però no per mostrar a l'espectador una successió de postals turístiques, sinó la realitat de la vida quotidiana de la ciutat, amb una preferència quasi programàtica pels barris perifèrics i populars.

Quan s'estudia la gènesi del neorealisme italià, moviment que tanta influència va tenir en el cine europeu posterior (per exemple, a la mateixa *Nouvelle Vague* francesa), sorprèn que les seves arrels s'hagin de cercar a plena època feixista, sobretot durant els darrers anys de la guerra. Alguns dels directors més importants del neorealisme, com ara Visconti o el mateix Rossellini, varen donar les primeres passes al món del cine com a ajudants de direcció o, fins i tot com a directors, de documentals de tipus realista realitzats, malgrat la censura, en ple feixisme. Aquests documentals, filmats al carrer, mostraven una realitat molt allunyada de les convencionals i escapistes pel·lícules de "telèfon blanc" o de les ostentoses produccions propagandístiques promogudes pel règim de Mussolini. Així, el 1943 es va estrenar a Roma *Obsessió*, de Luchino Visconti, adaptació molt lliure de la novel·la *El carter sempre truca dues vegades* de James M. Cain. Visconti situava l'acció al carnaval de Ferrara i mostrava la passió autodestructiva de dues persones normals, sense cap *glamour*, amb una tècnica realista que ja anunciava el cine neorealista de la postguerra.

Però l'esclat del neorealisme no és va produir fins al 1945, després de l'ocupació aliada, quan Roberto Rossellini va

rodar un film mític que va rompre definitivament amb els esquemes del cine convencional italià de l'època anterior. Em refereixo, és clar, a l'extraordinària *Roma, ciutat oberta*, protagonitzada per una magnífica Anna Magnani que va donar a la pel·lícula la dosi exacta de dramatismes que l'argument necessitava. *Roma, ciutat oberta* fou rodada en exteriors reals (carrers populars i poc coneguts de Roma), va utilitzar fragments de documentals (de fet, la idea original era fer un documental sobre la resistència antifeixista i, en concret, l'afusellament del capellà Don Morosini, membre de la resistència) i tenia un caire realista reforçat per la barreja d'actors professionals i gent del carrer que feia els papers secundaris. Malgrat el baix pressupost (Fellini, productor accidental de la pel·lícula, que aleshores regentava un negoci de records pels soldats americans, va tenir, segons conta ell mateix, veritables problemes per reunir els diners necessaris per acabar el film), *Roma, ciutat oberta* va tenir un gran èxit de crítica i de públic. Rossellini va rodar altres pel·lícules neorealistes ambientades, en part o totalment, a Roma, com *Paisà*, del 1946, pel·lícula que seguia les passes de l'ocupació aliada a Itàlia en una sèrie de 6 episodis, el tercer dels quals transcorre a Roma (una patètica i dramàtica història d'amor entre una prostituta i un soldat americà), o *Era notte a Roma (Fugitius en la nit)*, del 1960, en què reprèn el tema de la resistència italiana.

Un altre dels grans directors del neorealisme italià fou Vittorio De Sica. L'any 1946 va rodar, amb una tècnica similar a la de Rossellini *El limpiabotas*, la història de l'amistat de dos infants romans, destruïda per les dures condicions en què viuen, i el 1948 s'estrenà la que és, sens dubte, la seva obra mestra, *Ladri de biciclette (Ladrón de bicicletas)*. De Sica havia protagonitzat, com a actor, quasi una vintena de pel·lícules molt convencionals, de

"telèfon blanc", així que l'estrena d'aquests dos films, dirigits per ell, en què mostrava la misèria real de la ciutat de Roma, va ser tota una sorpresa. Amb *Ladri de biciclette* De Sica volia contar una història senzilla i humana, amb un estil directe i sense artífici, que mostrés les dificultats per a sobreviure de les classes baixes i que emocionés profundament l'espectador. La pel·lícula va ser criticada per tothom: els diaris de dretes per la visió pessimista que oferia de la Itàlia de postguerra i els intel·lectuals d'esquerres per donar una visió sentimental, aliena al materialisme dialèctic i als postulats revolucionaris de l'ortodòxia marxista. Avui dia és inqüestionable que es tracta d'una de les millors pel·lícules de la història del cine.

No podem acabar aquest article sense parlar de Luchino Visconti i de Giuseppe De Santis. Visconti va anticipar, com ja hem dit, el neorealisme amb el seu film *Obsessió*, en què hi va participar com a coguionista el mateix De Santis. El seu cine posterior, encara que a vegades molt proper al neorealisme (recordem *La terra trema*, del 1948) va seguir una trajectòria personal: sense renunciar a la lliçó d'ètica que era el neorealisme, Visconti va enriquir les seves produccions amb una exigència estètica que es va fer palesa a partir de *Senso* (1954) i que va constituir el tret més característic del seu estil a films d'extraordinària factura com *Il Gattopardo* (1962) o *Morte a Venècia* (1970).

De Santis, per la seva part, va seguir una trajectòria desigual, però va realitzar, almenys, dues pel·lícules prou interessants dins els postulats del neorealisme, *Riso amaro (Arroz amargo)*, 1950, protagonitzada per una estupenda parella d'actors, Silvana Mangano i Vittorio Gassman, i *Roma, ore 11* (1952), que narra la vida d'un grup de dones joves que van a treballar a un edifici que, finalment, s'enfonsa. □



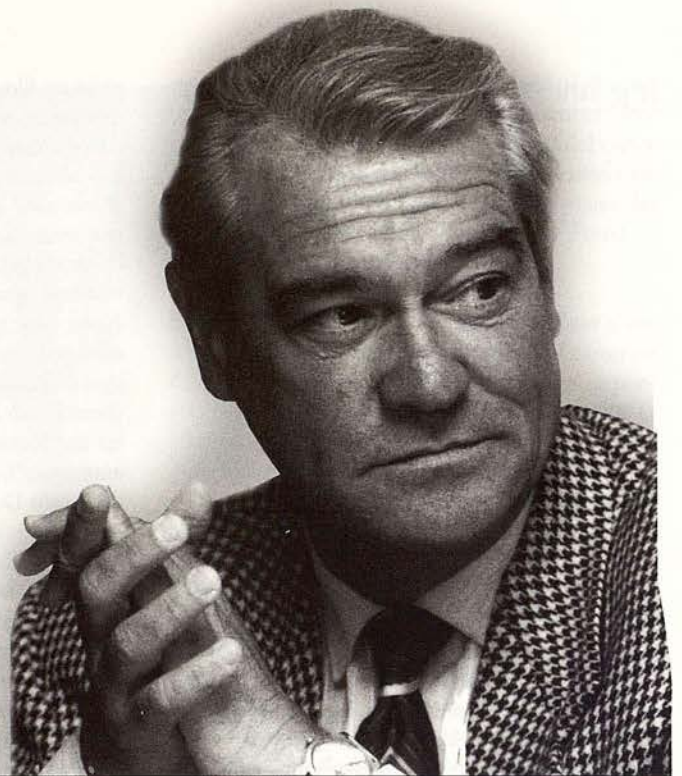


Recordant Andreu Ferret

HOMENATGE A ANDREU FERRET

Aquest mes passat de novembre, els components de la revista "Temps moderns" varen dedicar un homenatge a l'escriptor i periodista Andreu Ferret. Vàrem projectar quatre pel·lícules que, en un moment donat de la seva vida, va qualificar com a les més significatives de la seva vida. Com era d'esperar, ja que les pel·lícules triades eren de molta qualitat, el públic hi va assistir massivament; per tant, volem agrair aquesta bona acollida.

Cada sessió va ser precedida per una xerrada de diferents persones que varen tenir relació d'amistat amb Ferret; per això, ja que considerem que aquestes presentacions havien estat a l'alçada de l'homenatjat, hem cregut interessant reproduir-les en aquestes pàgines.



Andrés Ferret, entre Mankiewicz i Addison De Witt

Matias Vallés

Ningú hauria de parlar mai en nom d'una altra persona, i molt manco si és morta. L'home, original per tants de conceptes, és l'únic animal que es pot passar quaranta anys amb una parella sense arribar a conèixer-la, i que després es posa la túnica de biògraf i s'atreveix a escodrinyar els replecs més íntims de la vida sexual d'algú a qui ni tan sols varen presentar. Com a humans, tornarem a reincidir en aquesta extorsió, i presumirem de dir que entenem per què Andrés Ferret va seleccionar *Eva al desnudo* - *All About Eve* que ens disposam a presenciar- entre les seves cinc pel·lícules fonamentals. És difícil identificar el periodista amb Fellini, Chaplin o la fauna d'*El verdugo*, ni tan sols amb el Kirk Douglas de *Senders de gloria*, una altra de les seleccionades. Tot i això, quan la veu en *off* que recorre la pel·lícula d'avui comenci a narrar, sobre les imatges d'un sopar de gala, *Potser no conegui els premis Sarah*

Siddons ..., el George Sanders que interpreta el crític teatral novaiorquès Addison De Witt es convertirà en un *after ego* de Ferret. Ajustat, gairebé descarnat. De fet, no estic segur que Andrés Ferret desitjés que es contemplés aquesta pel·lícula furgant en semblances existencials. I perdó per esclafar el final col·locat al començament en aquesta obra mestra, amb la conclusió el mes de juny d'una temporada teatral que es va iniciar l'octubre.

De la mateixa manera com De Witt - joc de paraules amb l'anglès gràcia, ironia- és capaç de controlar la realitat sense protagonitzar-la directament, deixant als actors - *a aquells ésser sense cap retirada amb la realitat*- que es creuen herois de la ficció quotidiana, Ferret va governar, en el sentit de guiar el timó, la consciència de la societat mallorquina durant més de dues dècades. Al seu voltant, com passa en aquesta sàtira dramàtica

sobre Broadway, pul·lulava la gent que perseguia el triomf i l'ambició de totes totes, sense contemplacions amb els escrúpols o els sentiments, apunyalant per l'esquena a qui fes falta. En aquest punt no hi pot haver major contradicció. Assacrades les seves inquietuds intel·lectuals, Ferret no va alimentar frustracions. Potser és l'única persona que, a les dècades salvatges dels 70 i 80, no va moure mai ni un dit per grimpar. Com a mestre en Maquiavel, va conèixer aquests procediments, però no els va executar mai. Quan es parla arreu del *downshifting* que canvia remuneració econòmica per temps lliure, la seva actitud està de moda. Vull advertir que aquesta opció anava més enllà de l'honradesa. Era consubstancial amb el seu caràcter. La seva personalitat quedarà explicitada en aquesta sàtira sobre la zona de Manhattan que Woody Allen va convertir un quart de segle després en l'hàbitat natural de les seves pel·lícules.

“Mankiewicz mor el 93, tres anys abans que no Ferret. Tots dos queden englobats per l'adjectiu crepuscular. Formen part de la darrera generació que ha confiat en el poder de la paraula.”

El duel entre la diva Margo Channing i Eve Harrington condueix a la moralina de no fiar-se de ningú i expressa la màxima empresarial de l'era informàtica: només triomfen els paranoics. Bette Davis ho era, i executa aquell menyspreu als fans que exterioritza a la primera escena de la pel·lícula, *els caçadors d'autògrafs no són persones, són petites bèsties que actuen com a ramats, com els coiots*. Quan se'n temí, però, serà massa tard, i aleshores pronunciarà la frase més memorable del llargmetratge: *Fermau-vos els cinturons, serà un vespre turbulent*. És superflu afegir que aquest enfrontament resulta totalment impensable dins la pobresa escènica de Balears, on hauríem de pensar en un fan de Xesc Forteza que li lleva el lloc d'honor al mestre d'actors i humorista, el nostre Molière. Crec que és massa depriment, ni tan sols per imaginar-ho. Tampoc seria possible aquesta situació a Espanya, on el paper de Bette Davis se l'adjudicaria Lina Morgan, i l'emergent hauria de ser potser la Pantoja o un ectoplasma semblant. *Eva al desnudo* demostra que l'ascens al cim sempre és irregular i trampós. Sabem prou bé que ningú s'ha fet multimilionari de cop i resposta, o als tres anys, sense delinquir. De la mateixa manera, el camí que condueix a la fama i a la categoria d'estrella defolia l'entorn amb la fúria del napalm. Per ocupar un càrrec s'ha de destruir a qui abans l'exercia, a qualsevol preu. Temeu les mosques mortes! Margo Channing acaba per donar la raó a Ferret, en parlar de *les coses que abandones per ascendir per l'escala. Ten'oblides, que les necessitaràs, quan tornis a ser una dona*. Ferret es va estimar més no deixar de ser un home, el qual es va exercitar perennement a la recerca de la seva Eva.

Marilyn Monroe, graduada, com recorda George Sanders, a l'Escola d'Art Dramàtic de Copacabana, s'interpreta a ella mateixa, com no deixarà de fer mai durant tota la seva carrera. Per respecte a un Andrés Ferret que la va idolatrar, no aprofundirem en aquest apunt descriptiu. A més, l'eix segueix sent Addison De Witt. L'actor que el va interpretar va prometre que se suïcidaria en complir els 60, i així ho va fer. Es va llevar la vida a la Costa

Brava, i va deixar una de les notes més dures que mai es varen escriure sobre el pantà tediós en què quedaven els seus semblants. Som, probablement, davant d'un dels pocs suïcidis de l'edat moderna provocats per l'avorriment i no l'angoixa. Aquí es treca la semblança amb Ferret, que no es va esbucar en la inhumanitat. Potser per això hauria de perllongar el vincle amb aquest actor elegant i desdenyós cap a l'home que manjava els fils rere la càmera, Joseph Leo Mankiewicz, el germà del guionista de *Ciudadano Kane*, el *screenwriter* i director que va voler convertir-se en el Shakespeare de Hollywood, expressament en el seu Juli Cèsar. No sempre es va mantenir en aquella altura, però, si he de dir veritat, ni el mateix Shakespeare va aconseguir ser sempre shakepearia.

Totes aquestes persones de què parlem comparteixen un tret comú: avui no signifiquen res. Mankiewicz mor el 93, tres anys abans que no Ferret. Tots dos queden englobats per l'adjectiu crepuscular. Formen part de la darrera generació que ha confiat en el poder de la paraula. El diàleg ha desaparegut completament de la realitat que ens envolta, com es comprova en pantalla. Aquí tenim les meravelles dels germans Epstein a *Casablanca*, tan precises que no es perceben quan estam a punt de desqualificar aquesta pel·lícula com a trivial, o l'esforç conjunt de Billy Wilder i Raymond Chandler per reconstruir Cain a *Perdició* o la deconstrucció de Faulkner sobre Chandler a *El sueño eterno*. Mankiewicz es va retirar als 62 anys, després de rodar *La buella* i desanimat per la convicció que el cine havia entrat en el carrusel dels efectes especials. En realitat, s'iniciava l'era de la guturalitat.

M'avançaré a la crítica evident. Algú pensarà que, ja que es tracta d'un cicle d'homenatge a Andrés Ferret, existia l'obligació de trobar una connexió entre homenatjat i pel·lícula, tot i que fos pels pèls, i que hagués trobat una connexió amb el mestre de periodistes fins i tot en *Forrest Gump* i *Pocahontas*. Assumesc aquesta suspicàcia, i la contrarest amb una breu definició d'Andrés Ferret, la validesa del qual pocs discutirien i l'autoria de la qual no



em correspon, per la qual cosa la podem considerar neutral:

“Començava per ser inflexible amb ell mateix, i això proporcionava credibilitat a la seva inflexibilitat amb els altres. Conten que tanta rectitud el convertia en persona de tracte difícil, un d'aquells perfeccionistes intransigents apassionats i irascibles, que no suporten la presència del que està mal fet i emmalalteixen davant d'un indici d'incompetència o autoindulgència a l'entorn. El pitjor pels qui s'hi enfrontaven, i varen ser molts els odís que va encendre durant la seva intensa carrera, és que topaven no contra una persona arbitrària o maniàtica, sinó contra un mur de coherència, un home mogut per conviccions tan clarividents i enèrgiques que, les poques vegades que sortia del seu refugi en el laconisme i parlava en veu alta, les seves afirmacions sonaven a fets, i ho eren: paraules llançables com pedres.”

En descriure un Andrés Ferret poc pacient amb la mediocritat que l'envoltava, l'autor d'aquestes línies la va encertar plenament. Només hi ha un petit problema. El paràgraf anterior no està dedicat a Andrés Ferret. És un perfil de Joseph Leo Mankiewicz, guanyador de l'Oscar per partida doble gràcies a *Eva al desnudo*. L'autor és el crític cinematogràfic Angel Fernández Santos. En voler retratar el director, sense saber-ho, ens acostava Ferret. En fer-ho així, m'ha alliberat de l'obligació de disculpar-me. □

Antoni Figuera

Bon vespre.

Afirmen, els qui en saben, que l'ésser humà és el resultat de combinar en proporcions moderades o desproporcionalment variables un seguit de diversos ingredients: un tant per cent d'intel·ligència, un altre tant per cent d'imaginació i intuïció i, per descomptat, una certa dosi indispensable de sentit comú o de mala llet, segons els casos.

Jo crec, però, que, per damunt de tot, l'home és fonamentalment memòria en un cent per cent: memòria individual i memòria col·lectiva; memòria personal alhora que memòria històrica. I tot és així, crec, perquè la memòria és l'únic salconduit *sensu stricto* al qual podem recórrer davant el pas del temps i contra l'oblit que a tots ens assetja des de l'instants en què naixem.

L'home és, doncs, l'historiador privat de la memòria. Mario Benedetti va titular un dels seus llibres *Gracias por el fuego*. I Nabòkov va posar a la portada de la seva excepcional autobiografia *Parla, memòria*. Em permetran que jo, ara, assumint modestament la veu del narrador de la també excepcional *Amarcord* de Federico Fellini, parafrasegi tots dos títols i li doni les gràcies al foc de la meua nostàlgica memòria particular i que, durant uns pocs minuts, els parli en nom seu.

Tenia jo devers cinc o sis anys quan, un vespre d'hivern -ho record pel fred que feia-, els meus pares em varen dur al cine, com tantes vegades ho seguirien fent durant els anys de la meua infantesa i adolescència. Projectaven *Duelo al sol*, l'extraordinària obra de King Vidor - i de *tutti quanti* (i no em demanin com va aconseguir la meua família el miracle de ficar-me en el cine, ja que es tractava d'una pel·lícula qualificada amb un 4 per la inefable censura franquista, com sabia molt més tard). I com era l'època dels programes dobles record que de complement es projectava un conjunt de curtmétratges amb el títol de *Lo que el tiempo nos dejó*, protagonitzats per un nom fins aleshores -lògic, per la meua edat- desconegut per a mi i, des d'aquell vespre, absolutament màgic i inoblidable: Charlot. Va ser el meu primer i inconscient encontre amb el personatge del vagabund chaplinià (passaran molts d'anys abans que no vegi per primera vegada aquella absoluta obra mestra que és *Tiempos modernos*, una faula cinematogràfica única, a la mesura de l'angoixa, de l'alienació de l'home del segle XX davant la mecanització social i tècnica; faula només equiparable, com molt bé

tendran ocasió de comprovar vostès d'aquí a un instant a la també mítica i demolidora *Metropolis* de Fritz Lang).

Em permetran, però, que ara faci un bot cap endavant en el temps. Palades i palades d'anys hauran de passar davant dels meus ulls perquè l'atzar em recompensàs amb un altre encontre, diferent però així mateix memorable en la persona d'Andrés Ferret.

No cauré en aquell exercici de fatuïtat, força habitual en aquests casos, de declarar que he estat amic íntim d'Andrés, ja que mentiria i traicionaria la memòria de l'escollit cercle dels qui així varen poder ser considerats. El que jo venia fent -com tants i tants altres dels seus fidels lectors- era seguir periòdicament els seus articles i col·laboracions del "Diario de Mallorca" -les petjades inconfusibles del mestre- que eren, no cal negar-ho, gairebé l'única cosa que llegia a l'hora del berenar. I, per descomptat, procurava assistir a totes les conferències i taules rodones que el varen tenir com a moderador, amb el convenciment absolut que en sortiria infinitament més enriquit que no ho pogués ser abans (record, entre d'altres, una xerrada a l'entorn de la figura i l'obra de Juan Ramón Jiménez, que va resultar particularment memorable). Tant és així que des d'aleshores -em permetin aquesta petita broma- jo confessava, a qui em volgués escoltar, que, a qui jo em volia assemblar quan fos major, seria a Andrés Ferret; tot irava assistir a totes les conferències i taules rodones que el varen tenir com a moderador, amb el convenciment absolut que en sortiria infinitament més enriquit que no ho pogués ser abans (record, entre d'altres, una xerrada a l'entorn de la figura i l'obra de Juan Ramón Jiménez, que va resultar particularment memorable). Tant és així que des d'aleshores -em permetin aquesta petita broma- jo confessava, que, a qui jo em volia assemblar quan fos major, seria a Andrés Ferret; tot i que per edat tots dos pertanyiem a una mateixa generació. Ja va sense dir que aquesta aspiració només es podia resoldre en el més desballestat dels fracassos.

Idò bé: durant la dècada dels 70, quan jo ja era professor de literatura en un institut de Palma, vaig aconseguir convèncer-lo perquè vengués a fer unes xerrades durant una setmana als alumnes de COU sobre Cultura i Societat. Quan avui -i ja han passat més de vint anys des d'aleshores- em retrobo amb algun d'aquells alumnes, inevitablement acabam recordant amb nostàlgia el que el pas dels temps a cap de nosaltres ens ha



pogut llevar: el magisteri d'Andrés al llarg d'aquells breus dies.

Arran d'aquests encontres, i durant un parell de mesos, vaig disfrutar de l'oportunitat de poder dinar amb ell a un entranyable restaurant de la plaça Gomila -la cafeteria Palace- avui ja, com tantes altres coses -el "Joe's", per exemple- tristament desapareguda. I d'aquelles llargues i inoblidables sobretalles, record allò que també jo vaig aprendre de la seva saviesa inesgotable en parlar d'algunes de les nostres passions compartides: sobre novel·la i cine negres: Hammet i Chandler, molt particularment; i sobre Humprey Bogart i Ingrid Bergman i *Casablanca*; i sobre la fascinació que a tots dos ens produïa l'extraordinari poema d'Octavio Paz "Piedra de sol", que Andrés sabia de memòria; sobre la nostra perplexitat davant del misteri que es desprèn de certes dones a una banda i altra banda de la pantalla...

Ara que l'atzar -el mateix atzar a què em referia al començament- ens ha reunit aquí en aquest homenatge a Andrés Ferret que el Centre de Cultura "SA NOSTRA" li dedica projectant algunes de les millors pel·lícules de la seva vida -que no varen ser cinc, sinó vint-i-cinc o cinquanta o cent-; ara que fa poc més de dos anys que el nostre Larra insular, l'home que sabia més de Maquiavel que no el mateix Maquiavel, ens va deixar per sempre, em permetran que em senti particularment honorat que, aquest vespre i per unes hores, apareguin agermanades en el record -i no només en el record- dels esperits i de les consciències més obertament lúcides i lliures que la cinematografia i el periodisme han donat en un segle tan abocat a l'estupiditat, a la infàmia i a l'oblit, com el nostre. A ells -a aquests dos admirables i irrepitibles cronopis que varen ser Chaplin i Ferret- moltes gràcies per tot el que ens varen llegar -l'inapreciable tresor de la seva saviesa. I a tots vostès per acompanyar-los en aquesta màgica vetlada.

Gràcies i bona nit. □

Antoni Serra

"Elsensors varen ser els responsables de provocar danys irreparables a moltes pel·lícules..."

"Al públic no li agrada que li diguin que li estan oferint una lliçó quan ha pagat perquè l'entretinguin."

John Huston.

Ave Maria puríssima...

estimats confreres,

ens trobam aquí reunits -en aquesta casa santa que és el Centre de Cultura, on, i vostès em perdonaran si els ve de gust, hi cohabita la santíssima trinitat: déu pare que és Sa Nostra, déu fill que és *Temps Moderns* i l'esperit sant, el qual no té forma de colomet, en aquesta ocasió, que és n'Andreu Ferret-; bé, com deia, ens trobam aquí reunits en comunió d'imatges, talment adoradors nocturns (però de l'escepticisme i la mordacitat), per visionar una de les cinc pel·lícules seleccionades per un dels periodistes més resistents a la corrupció.

Exacte, es tracta d'*Otto e mezzo* de Fellini.

Crec haver vist, a la sala, algun somriure tèrbolament escèptic (o era especulatiu?) Sí, realment jo no record que en Ferret, el meu amic i admirat Andreu Ferret, me'n parlés mai, d'aquesta pel·lícula. En Ferret i jo parlàrem, i no poques vegades, de cinema negre (amb una menció especial per a *Sed de mal*, d'Orson Welles), de la seva dèria pel Charlot de *Temps Moderns* (malgrat jo preferís *La quimera de l'or*) i, freqüentment, d'un altre film de Fellini que l'apassionà: *Amarcord*.

Pero, *Otto e mezzo*?

Em ve a la memòria un d'aquells sopars memorables amb Ferret, i la presència activa de Mendiola, Matías Vallés, Josep Rosselló, el psiquiatre Roca (no era dels més assidus), Andreu Manresa, jo mateix, i algú -sens dubte en Josep Rosselló, sempre amb la carta de bon al.lot- va fer una referència als tres enemics de l'ànima: dimoni, món i carn. Aleshores jo vaig dir:

-Més que enemics, diria que són els únics amics reals i complaents que té el cos mortalment humà (sempre que no sigui el de bombers).

-És que l'Església va errada de comptes -va respondre no sé qui, però devia ser en Matías Vallés, el qual també sol posar cara de bon al.lot.

I decidit, sense pensar-ho, n'Andreu Ferret va contestar tot rabent:

-Per això mateix, perquè sempre s'equivoca, l'Església ha durat vint segles.

I *Otto e mezzo*?

No sé perquè en Ferret la va incloure entre les cinc preferides. Tal vegada, perquè volia anar errat deliberadament, amb nocturnitat i traïdoria, i, com l'església, durar vint o més segles d'eternitat immortal. És possible. Al cap i a la fi, en Ferret perdurà pel seu treball i mestratge periodístic, per la seva digna conducta ciutadana i, també, per la seva insubornabilitat professional: era un liberal convençut i a prova de cops de dictadura i de democràcia devaluada. Però jo pens, malgrat tot, que en Ferret va citar *Otto e mezzo* per pura improvisació i, perquè no?, per aquell diàleg al cementiri amb el pare mort (cadàver, per tant) de Mastroianni. Recorden l'escena? Té gràcia, viu i sobreviu d'irreverència crèdula. Però estic convençut, alhora, que en Ferret secretament pensava en les mamelles esponeroses de l'estanquera d'*Amarcord*. O, fins i tot, en la mongeta nan -i tan esquifida com un fideu *cabellini* de la marca El Pavo- amb dots més que convincents per a fer baixar de l'arbre el foll que només volia una dona. Sí, hi pensava, evidentment, quan de sobte va sorgir *Otto e mezzo* com si fos el conill de l'il·lusionista. Jugades del destí, bé és cert.

Però, i *Otto e mezzo*?

Senyores, senyors, estimats confreres, ermitans de casa bona i alguna monja abadessa en estat de prelevitació: al cap i a la fi, *Otto e mezzo* és un Fellini, com ho és també *Le notti di Cabiria*, *Giulietta degli spiriti* i *La strada* o *Casanova*. I en Ferret, periodista crític que sovintejava setmanalment els cinemes d'aquesta ciutat, ho sabia bé i encara ara ho sap des de l'espai (energètic) que ocupa en aquests moments: Fellini és molt Fellini (no tan sols perquè va néixer a Rimini el 1920, és clar) i, per això mateix, personifica com pocs la llibertat expressiva, la creació filmica sense límits. Ell és el constructor i conductor narratiu en imatges per excel·lència (sabeu que jo preferesc les narrades en blanc i negre, i n'Andreu també?), obert a totes les possibles i impossibles tendències conceptuals mai no imaginades. I d'*Otto e mezzo* (realitzada el 1962, alguns crítics -entre d'altres, Diego Galán- la consideren una de les millors pel·lícules

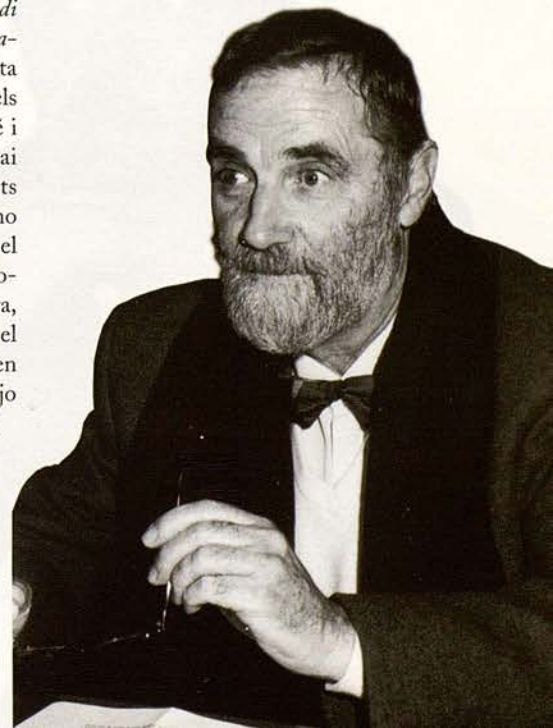
fellinianes. Però, ja se sap: els crítics sempre són crítics, o sia: erudits només comparables a la matèria dels somnis) quasi segur que el va seduir el barroquisme sense control, la imaginació felliniana perduda en mons onírics, la recargolada atmosfera i la definició indefinida de personatges no sempre gloriósament estrambòtics. En definitiva, es va deixar seduir en Ferret, pel panorama (gens ni mica arthurmillerià) íntim de Fellini: la llibertat per la llibertat que va molt més enllà de l'art per l'art de Théophile Gautier -en tot cas ens inclinàrem per Oscar Wilde.

I *Dubliners*, de Joyce -versió Huston?

És un altra història, i a Déu sien dades...

Veritat, senyores i senyors, que vostès han comprès la intenció? I ara, si em permeten, em retiraré discretament entre les bastides de l'escenari (cap al lloc fons i fosc de la càmera) amb una sola recomanació: vegin Fellini (el seu *Otto e mezzo*) amb ulls (crítics) i mirada (penetrant) d'Andreu Ferret. O sia, des de la llibertat. Per altra part, hi ha cap altra millor manera de veure el cinema o qualsevol altra realització artística? Ferret diria que no. Un NO rotund. □

Antoni Serra (A un lloc secret de la ciutat dels terrors, de les avingudes estèrils, un dia de novembre -mes de tots els sants i uns quants més- de l'any del Senyor de 1998).



Antoni Figuera

Bon vespre.

Afirmen, els qui en saben, que l'ésser humà és el resultat de combinar en proporcions moderades o desproporcionalment variables un seguit de diversos ingredients: un tant per cent d'intel·ligència, un altre tant per cent d'imaginació i intuïció i, per descomptat, una certa dosi indispensable de sentit comú o de mala llet, segons els casos.

Jo crec, però, que, per damunt de tot, l'home és fonamentalment memòria en un cent per cent: memòria individual i memòria col·lectiva; memòria personal alhora que memòria històrica. I tot és així, crec, perquè la memòria és l'únic salconduït *sensu stricto* al qual podem recórrer davant el pas del temps i contra l'oblit que a tots ens assetja des de l'instant en què naixem.

L'home és, doncs, l'historiador privat de la memòria. Mario Benedetti va titular un dels seus llibres *Gracias por el fuego*. I Nabòkov va posar a la portada de la seva excepcional autobiografia *Parla, memòria*. Em permetran que jo, ara, assumint modestament la veu del narrador de la també excepcional *Amarcord* de Federico Fellini, parafrasegi tots dos títols i li doni les gràcies al foc de la meva nostàlgica memòria particular i que, durant uns pocs minuts, els parli en nom seu.

Tenia jo devers cinc o sis anys quan, un vespre d'hivern -ho record pel fred que feia-, els meus pares em varen dur al cine, com tantes vegades ho seguirien fent durant els anys de la meva infantesa i adolescència. Projectaven *Duelo al sol*, l'extraordinària obra de King Vidor - i de *tutti quanti* (i no em demanin com va aconseguir la meua família el miracle de ficar-me en el cine, ja que es tractava d'una pel·lícula qualificada amb un 4 per la inefable censura franquista, com sabia molt més tard). I com era l'època dels programes dobles record que de complement es projectava un conjunt de curts-metratges amb el títol de *Lo que el tiempo nos dejó*, protagonitzats per un nom fins aleshores -lògic, per la meua edat- desconegut per a mi i, des d'aquell vespre, absolutament màgic i inoblidable: Charlot. Va ser el meu primer i inconscient encontre amb el personatge del vagabund chaplinià (passaran molts d'anys abans que no vegi per primera vegada aquella absoluta obra mestra que és *Tiempos modernos*, una faula cinematogràfica única, a la mesura de l'angoixa, de l'alienació de l'home del segle XX davant la mecanització social i tècnica; faula només equiparable, com molt bé

tendran ocasió de comprovar vostès d'aquí a un instant a la també mítica i demolidora *Metropolis* de Fritz Lang).

Em permetran, però, que ara faci un bot cap endavant en el temps. Palades i palades d'anys hauran de passar davant dels meus ulls perquè l'atzar em recompensà amb un altre encontre, diferent però així mateix memorable en la persona d'Andrés Ferret.

No cauré en aquell exercici de fatuïtat, força habitual en aquests casos, de declarar que he estat amic íntim d'Andrés, ja que mentiria i traicionaria la memòria de l'escollit cercle dels qui així varen poder ser considerats. El que jo venia fent - com tants i tants altres dels seus fidels lectors- era seguir periòdicament els seus articles i col·laboracions del "Diario de Mallorca" -les petjades inconfusibles del mestre- que eren, no cal negar-ho, gairebé l'única cosa que llegia a l'hora del berenar. I, per descomptat, procurava assistir a totes les conferències i taules rodones que el varen tenir com a moderador, amb el convenciment absolut que en sortiria infinitament més enriquit que no ho pogués ser abans (record, entre d'altres, una xerrada a l'entorn de la figura i l'obra de Juan Ramón Jiménez, que va resultar particularment memorable). Tant és així que des d'aleshores -em permetin aquesta petita broma- jo confessava, a qui em volgués escoltar, que, a qui jo em volia assemblar quan fos major, seria a Andrés Ferret; tot irava assistir a totes les conferències i taules rodones que el varen tenir com a moderador, amb el convenciment absolut que en sortiria infinitament més enriquit que no ho pogués ser abans (record, entre d'altres, una xerrada a l'entorn de la figura i l'obra de Juan Ramón Jiménez, que va resultar particularment memorable). Tant és així que des d'aleshores -em permetin aquesta petita broma- jo confessava, que, a qui jo em volia assemblar quan fos major, seria a Andrés Ferret; tot i que per edat tots dos pertanyíem a una mateixa generació. Ja va sense dir que aquesta aspiració només es podia resoldre en el més desballestat dels fracassos.

Idò bé: durant la dècada dels 70, quan jo ja era professor de literatura en un institut de Palma, vaig aconseguir convèncer-lo perquè vengués a fer unes xerrades durant una setmana als alumnes de COU sobre Cultura i Societat. Quan avui -i ja han passat més de vint anys des d'aleshores- em trobo amb algun d'aquells alumnes, inevitablement acabam recordant amb nostàlgia el que el pas dels temps a cap de nosaltres ens ha



pogut llevar: el magisteri d'Andrés al llarg d'aquells breus dies.

Arran d'aquests encontres, i durant un parell de mesos, vaig disfrutar de l'oportunitat de poder dinar amb ell a un entranyable restaurant de la plaça Gomila -la cafeteria Palace- avui ja, com tantes altres coses -el "Joe's", per exemple- tristament desapareguda. I d'aquelles llargues i inoblidables sobretauls, record allò que també jo vaig aprendre de la seva saviesa inesgotable en parlar d'algunes de les nostres passions compartides: sobre novel·la i cine negres: Hammet i Chandler, molt particularment; i sobre Humphrey Bogart i Ingrid Bergman i *Casablanca*; i sobre la fascinació que a tots dos ens produïa l'extraordinari poema d'Octavio Paz "Piedra de sol", que Andrés sabia de memòria; sobre la nostra perplexitat davant del misteri que es desprèn de certes dones a una banda i altra banda de la pantalla...

Ara que l'atzar -el mateix atzar a què em referia al començament- ens ha reunit aquí en aquest homenatge a Andrés Ferret que el Centre de Cultura "SA NOSTRA" li dedica projectant algunes de les millors pel·lícules de la seva vida - que no varen ser cinc, sinó vint-i-cinc o cinquanta o cent-; ara que fa poc més de dos anys que el nostre Larra insular, l'home que sabia més de Maquiavel que no el mateix Maquiavel, ens va deixar per sempre, em permetran que em senti particularment honorat que, aquest vespre i per unes hores, apareguin agermanades en el record -i no només en el record- dos dels esperits i de les consciències més obertament lúcides i lliures que la cinematografia i el periodisme han donat en un segle tan abocat a l'estupidesa, a la infàmia i a l'oblit, com el nostre. A ells - a aquests dos admirables i irrepitibles cronopis que varen ser Chaplin i Ferret- moltes gràcies per tot el que ens varen llegir -l'inapreciable tresor de la seva saviesa. I a tots vostès per acompanyar-los en aquesta màgica vetlada.

Gràcies i bona nit. □

Antoni Serra

"Elsensors varen ser els responsables de provocar danys irreparables a moltes pel·lícules..."

"Al públic no li agrada que li diguin que li estan oferint una lliçó quan ha pagat perquè l'entretinguin."

John Huston.

Ave Maria puríssima...

estimats confreres,

ens trobam aquí reunits -en aquesta casa santa que és el Centre de Cultura, on, i vostès em perdonaran si els ve de gust, hi cohabita la santíssima trinitat: déu pare que és Sa Nostra, déu fill que és *Temps Moderns* i l'esperit sant, el qual no té forma de colomet, en aquesta ocasió, que és n'Andreu Ferret-; bé, com deia, ens trobam aquí reunits en comunió d'imatges, talment adoradors nocturns (però de l'escepticisme i la mordacitat), per visionar una de les cinc pel·lícules seleccionades per un dels periodistes més resistents a la corrupció.

Exacte, es tracta d'*Otto e mezzo* de Fellini.

Crec haver vist, a la sala, algun somriure tèrbolament escèptic (o era especulatiu?) Sí, realment jo no record que en Ferret, el meu amic i admirat Andreu Ferret, me'n parlés mai, d'aquesta pel·lícula. En Ferret i jo parlàrem, i no poques vegades, de cinema negre (amb una menció especial per a *Sed de mal*, d'Orson Welles), de la seva dèria pel Charlot de *Temps Moderns* (malgrat jo preferís *La quimera de l'or*) i, freqüentment, d'un altre film de Fellini que l'apassionà: *Amarcord*.

Pero, *Otto e mezzo*?

Em ve a la memòria un d'aquells sopars memorables amb Ferret, i la presència activa de Mendiola, Matías Vallés, Josep Rosselló, el psiquiatre Roca (no era dels més assidus), Andreu Manresa, jo mateix, i algú -sens dubte en Josep Rosselló, sempre amb la careta de bon allot- va fer una referència als tres enemics de l'ànima: dimoni, món i carn. Aleshores jo vaig dir:

-Més que enemics, diria que són els únics amics reals i complaents que té el cos mortalment humà (sempre que no sigui el de bombers).

-És que l'Església va errada de comptes -va respondre no sé qui, però devia ser en Matías Vallés, el qual també sol posar cara de bon allot.

I decidit, sense pensar-ho, n'Andreu Ferret va contestar tot rabent:

-Per això mateix, perquè sempre s'equivoca, l'Església ha durat vint segles.

I *Otto e mezzo*?

No sé perquè en Ferret la va incloure entre les cinc preferides. Tal vegada, perquè volia anar errat deliberadament, amb nocturnitat i traïdoria, i, com l'església, durar vint o més segles d'eternitat immortal. És possible. Al cap i a la fi, en Ferret perdurà pel seu treball i mestratge periodístic, per la seva digna conducta ciutadana i, també, per la seva insubornabilitat professional: era un liberal convençut i a prova de cops de dictadura i de democràcia devaluada. Però jo pens, malgrat tot, que en Ferret va citar *Otto e mezzo* per pura improvisació i, per què no?, per aquell diàleg al cementeri amb el pare mort (cadàver, per tant) de Mastroianni. Recorden l'escena? Té gràcia, viu i sobreviu d'irreverència crèdula. Però estic convençut, alhora, que en Ferret secretament pensava en les mamelles esponeroses de l'estanquera d'*Amarcord*. O, fins i tot, en la mongeta nan -i tan esquifida com un fideuï *cabellini* de la marca El Pavo- amb dots més que convincents per a fer baixar de l'arbre el foll que només volia una dona. Sí, hi pensava, evidentment, quan de sobte va sorgir *Otto e mezzo* com si fos el conill de l'il·lusionista. Jugades del destí, bé és cert.

Però, i *Otto e mezzo*?

Senyores, senyors, estimats confreres, ermitans de casa bona i alguna monja abadessa en estat de pre levitació: al cap i a la fi, *Otto e mezzo* és un Fellini, com ho és també *Le notti di Cabiria*, *Giulietta degli spiriti* i *La strada* o *Casanova*. I en Ferret, periodista crític que sovintejava setmanalment els cinemes d'aquesta ciutat, ho sabia bé i encara ara ho sap des de l'espai (energètic) que ocupa en aquests moments: Fellini és molt Fellini (no tan sols perquè va néixer a Rimini el 1920, és clar) i, per això mateix, personifica com pocs la llibertat expressiva, la creació filmica sense límits. Ell és el constructor i conductor narratiu en imatges per excel·lència (sabeu que jo preferesc les narrades en blanc i negre, i n'Andreu també?), obert a totes les possibles i impossibles tendències conceptuals mai no imaginades. I d'*Otto e mezzo* (realitzada el 1962, alguns crítics -entre d'altres, Diego Galán- la consideren una de les millors pel·lícules

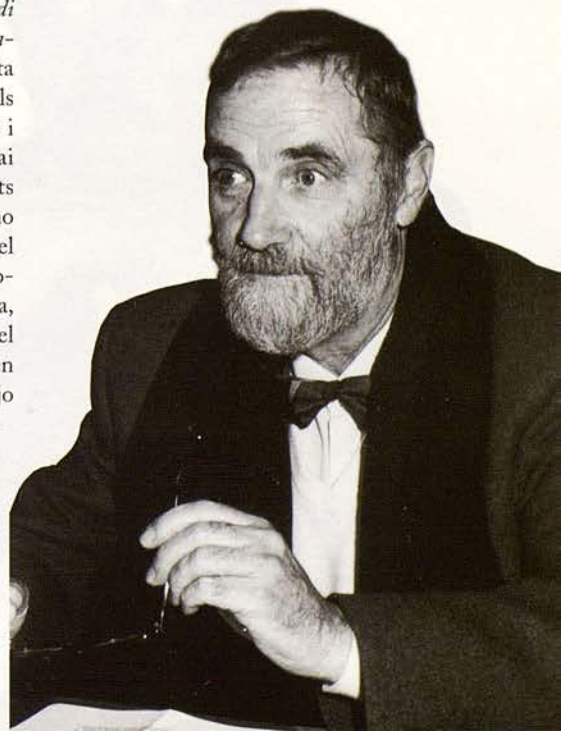
fellinianes. Però, ja se sap: els crítics sempre són crítics, o sia: erudits només comparables a la matèria dels somnis) quasi segur que el va seduir el barroquisme sense control, la imaginació felliniana perduda en mons onírics, la recargolada atmosfera i la definició indefinida de personatges no sempre gloriosament estrambòtics. En definitiva, es va deixar seduir en Ferret, pel panorama (gens ni mica arthurmillerià) íntim de Fellini: la llibertat per la llibertat que va molt més enllà de l'art per l'art de Théophile Gautier -en tot cas ens inclinàrem per Oscar Wilde.

I *Dubliners*, de Joyce -versió Huston?

És un altra història, i a Déu sien dades...

Veritat, senyores i senyors, que vostès han comprès la intenció? I ara, si em permeten, em retiraré discretament entre les bastides de l'escenari (cap al lloc fons i fosc de la càmera) amb una sola recomanació: vegin Fellini (el seu *Otto e mezzo*) amb ulls (crítics) i mirada (penetrant) d'Andreu Ferret. O sia, des de la llibertat. Per altra part, hi ha cap altra millor manera de veure el cinema o qualsevol altra realització artística? Ferret dirita que no. Un NO rotund. □

Antoni Serra (A un lloc secret de la ciutat dels terrors, de les avingudes estèrils, un dia de novembre -mes de tots els sants i uns quants més- de l'any del Senyor de 1998).



El Verdugo

¿Per què?

Quan en Jaume Vidal em va convidar a fer d'introduïdor de la pel·lícula que avui ens reuneix aquí, amb la figura d'Andreu Ferret com a element disuasiu definitiu, se'm va plantejar, de sobte, un interrogant. Perquè Andreu Ferret havia posat *El verdugo* entre les cinc pel·lícules que més l'havien impressionat, aquelles cinc millors pel·lícules que llances quan, de sobte, et plantifiquen davant el dilema. ¿Per què *El verdugo*?

L'experiència que em donen molts d'anys de seguiment, com a lector, d'Andreu Ferret, juntament amb els anys -malauradament, menys- que compartirem com a col·legues, companys i amics, em permeten establir un primer tret definitori: Ferret era un amant del i un entès en el cinema. D'aquells pocs que sempre et trobes a les primeres files de seients de la sala fosca, tot sol, que és l'única manera seriosa de veure cine.

Cal tenir en compte els cinc títols que integren el llistat que Ferret va triar. Tenen algunes coses en comú, a més de la fotografia en blanc i negre, que no és poc.

Parlam de cinc films clàssics: el més actual, el més proper és, precisament *El Verdugo*, de 1963. Si alguna cosa defineix un veritable amador del cinema és la seva fidelitat pels clàssics; i entenem per classicisme el període que va des de la dècada dels trenta fins a la meitat dels seixanta, amb tantes excepcions com vulgueu, abans i després.

¿I per què *El Verdugo* com a única elecció espanyola, entre tres pel·lícules nord-americanes i un Fellini? ¿Per què Berlanga, a la vora de Chaplin, Kubrick i Mankiewicz? Algú troba alguna coincidència entre el discurs antimilitarista de *Paths of Glory*, o el discurs anti "star system" del *All about Eve* o el discurs clarament anticapitalista de *Modern Times* amb el discurs anti pena de mort però, sobretot, antiautoritarisme d'*El Verdugo*?

No em costa gaire imaginar-me un Andreu Ferret amb vint-i-pocs anys davant l'estrena d'*El Verdugo*. No em resulta complicat d'entendre els sentiments de qui, per damunt de tot, sempre es va caracteritzar pel seu liberalisme, pel seu enfrontament radical contra tot allò que fes olor a autoritarisme, a nepotisme, a corrupció, enfront de la tesi de Luís García Berlanga.

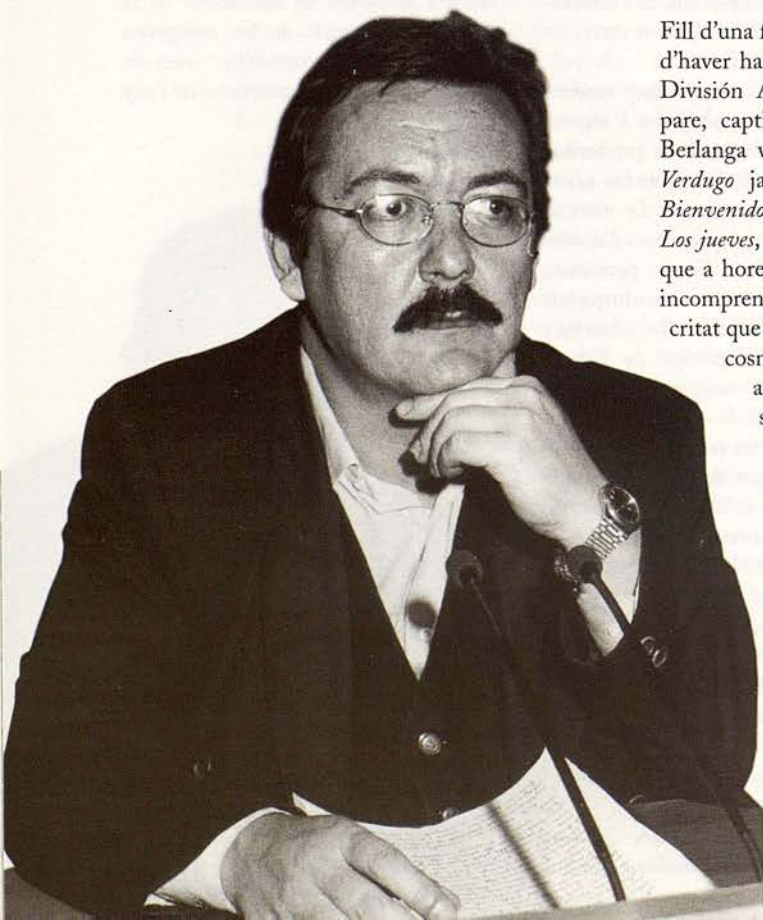
Fill d'una família republicana i després d'haver hagut de servir a la falangista División Azul per tal de salvar son pare, captiu de l'exèrcit rebel, quan Berlanga va afrontar el projecte d'*El Verdugo* ja havia signat títols com *Bienvenido*, *Mr. Marshall*, *Calabuch*, *Los jueves, milagro* i, sobretot, *Plácido*, que a hores d'ara se'ns presenten com incomprensibles retrats de la mediocritat que regnava als diferents microcosmos socials del franquisme, atesa la perspicàcia de la censura d'aquells anys.

El Verdugo, més enllà d'una pel·lícula contra la pena de mort, que ho és -i no oblidem que aquell mateix any, mentre Berlanga rebia el Premi de la Crítica a Venècia, la dictadura executava Julián Grimau i els

anarquistes Francisco Granados i Joaquín Delgado-, esdevé la descripció descarada de l'enfrontament quotidià d'una societat que vol il·lustrar-se -tot i que sigui emigrant a Alemanya, per a canviar la feina de fossar per la de mecànic amb un casticisme tradicionalista, finalment triomfant en la persona de don Amadeo, un imprescindible José Isbert.

He dit, al començar, que Ferret era un amant del cinema. Per tant, cal no deixar de banda els aspectes cinematogràfics d'*El Verdugo*, més enllà del simbolisme sociopolític. A Berlanga dirigint, cal afegir-hi Rafael Azcona al guió. Però, sobretot, els actors: una colla de tres protagonistes, arrecerats per un esplet impressionant de secundaris, els malanomenats secundaris; José Luis López Vázquez, María Luisa Ponte, Julia Caba Alba, Lola Gaos, Chus Lampreave, María Isbert, Xan das Bolas, Erasmo Pascual, Antonio Ferrandis, José Orjas, Alfredo Landa, José María Prada o Agustín González. I entre els soberbis Nino Manfredi i Emma Penella, l'inqualificable José Enrique Benito, Ernestino Ysbert Alvarruiz, actor madrileny més conegut com a Pepe Isbert, tradicionalment reduït a l'apartat d'actors secundaris, però sense el qual no s'entendrien, a més d'*El Verdugo*, històries com *Bienvenido*, *Mr. Marshall*, a *Calabuch*, *Los ladrones somos gente honrada*, *Los jueves, milagro*, *El cochecito*, o *La gran familia*, moltes d'elles per cert, firmades per Berlanga. Per alguna cosa deu ésser.

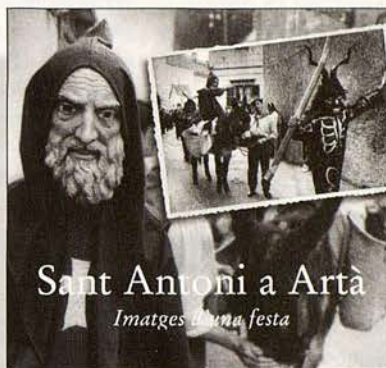
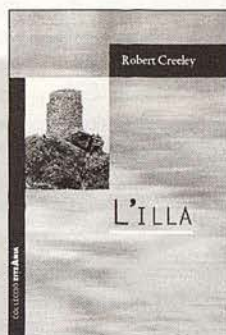
Per acabar, no vull deixar de banda el fet que el desenllaç d'*El Verdugo* té Mallorca com a escenari. ¿Per què? Tenc per mi que té molt a veure amb la ironia que acostuma a presidir els guions d'Azcona. Les llunes de mel a Mallorca, l'illa de la calma... en qualsevol cas, ens permet l'anècdota del botxí i senyora a les coves del Drac, sol·licitats per una parella de guàrdies civils el cinquanta per cent de la qual és, ni més ni menys, Xesc Forteza. Sens dubte, el més breu i el més transcendent dels seus personatges. □



Estrenes en sessió contínua

L'Illa

Robert Creeley
Format 125 x 185 mm
216 pàgines
Preu 2.100 ptes



Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm
176 pàgines
Preu 3.500 ptes

Música, femení singular

Isabel Rosselló
Format 170 x 240 mm
342 pàgines
Preu 3.900 ptes

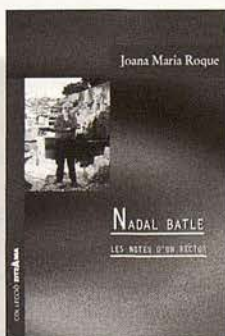
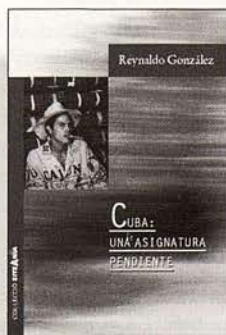


Fortunio Bonanova Un home de llegenda

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

Cuba: una assignatura pendiente

Reynaldo González
Format 125 x 185 mm
262 pàgines
Preu 1.500 ptes



Nadal Batle Les notes d'un Rector

Joana Maria Roque
Format 125 x 185 mm
96 pàgines
Preu 1.900 ptes

En venda a les
millors llibreries

EDICIÓ
di7

Antoni Torrandell, 17
07350 Binissalem
Tel. 971 870 348
Fax 971 870 591
E-mail: di7@ibacom.es

Eduardo Jordà

ELS biògrafs de Sidney Greenstreet practiquen l'art de l'el·lipsi més violenta. Les breus dades que circulen sobre la seva vida asseguren que era anglès, ja que va néixer a Sandwich, el 1879, i va morir a Los Angeles, el 1954. Un dels escassos detalls personals que se'n concixen asseguren que el jove Greenstreet va fracassar com a plantador de te a Ceilan, on l'hem d'imaginar amb un ruat vestit blanc, ventant-se a l'ombra d'un arbre de flors vermelles mentre supervisa la recol·lecció del te per part dels nadius. És curiós que, molts d'anys més tard de la seva aventura cingalesa, Greenstreet fos un dels típics "malvats" amb vestit de fil blanc i capell panamà adornat amb una luctuosa cinta negra.

En tornar de Ceilan, Greenstreet va debutar en el teatre, a Londres. Això era l'any 1902, quan encara era jove i no sabem si ja era calb i gras. ¿Què va passar perquè un plantador de te fracassat acabàs damunt d'un escenari? Imaginar-ho és tasca d'un novel·lista, però els biògrafs pareix que no en saben res. Només ens diuen que Greenstreet, dos anys després del seu debut teatral a Londres, va emigrar a Nova York, on tot ens fa pensar que també es va dedicar al teatre. Aquí es produeix un altre gran buit en la seva vida, que dura gairebé quaranta anys i que hem d'omplir amb gires i trens, amb hotels barats i amb restaurants dubtosos, amunt i avall de camerinos

glaçats a teatres fumejants, en els quals interpretava potser Falstaff, potser un marit banyut a una peça indigna de vodevil.

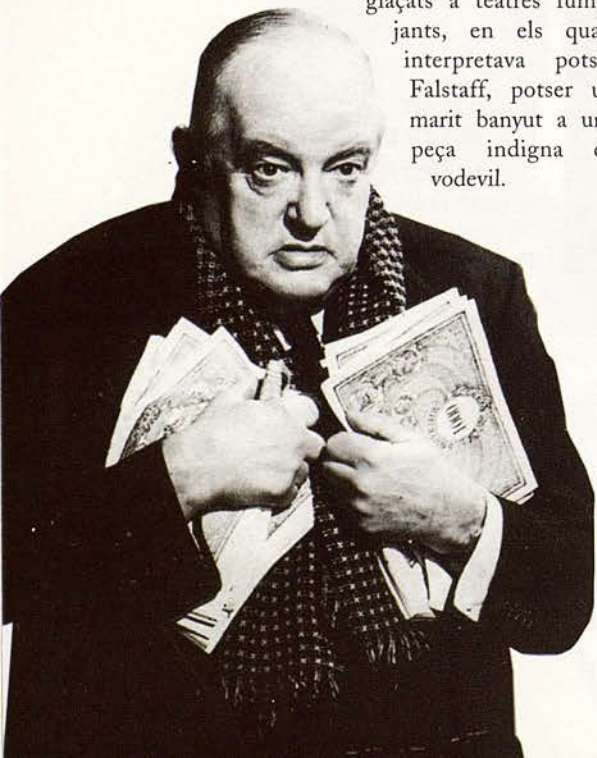
Sidney Greenstreet va debutar en el cine a l'edat que d'altres ja es jubilen, quan tenia ni més ni manco que 62 anys i pesava 120 quilos, la qual cosa no és un mèrit petit. Per qualche raó, la Warner Bros. el va contractar, i hi va treballar a les ordres del factòtum dels estudis, Hal B. Wallis. La seva primera aparició va ser a *El balcón maltés* (John Huston, 1941), en la qual interpretava el sinuós -i mantegós- Casper Gutman, àlies L'Home Gras. A causa de l'èxit de la pel·lícula, Greenstreet va tornar a actuar diverses vegades amb Peter Lorre, que interpretava el mel·líflu i equívoc Joel Cairo, l'home del corbati pigat i de la consciència volàtil. Aquell mateix any, Greenstreet va intervenir a la meravellosa *Murieron con las botas puestas* (Raoul Walsh, 1941), en la qual feia de militar, però els uniformes no li esqueien perquè Greenstreet feia la impressió de no prendre's res seriosament, i molt manco els ideals de la pàtria i del valor, si no era per guanyar una petita fortuna amb la venda a l'exèrcit d'un carregament de botes rompudes o de mongetes podrides. La següent pel·lícula de Greenstreet va ser novament amb John Huston, tot i que el rodatge va acabar amb un altre director, Vincent Sherman, perquè Huston s'havia allistat al Cos de Transmissions i l'havien cridat a files. Va ser a *Al otro lado del Pacífico* (1942), en la qual Greenstreet feia d'un increïble espia japonès a Panamà, el doctor Lorenz. Fidel al seu estil, duia vestits de fil blanc i capells flexibles. El protagonista era un Bogart que no se'n sabia avenir del que un guionista boig l'obligava a fer.

Aquell mateix any, Greenstreet va participar en la pel·lícula que li va donar popularitat. Va ser, per descomptat, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), en la qual interpretava l'enigmàtic "senyor Ferrari", l'amo d'un local de la competència del Rick's, "El lloro blau". La nacionalitat de Ferrari era tan indeterminada com els seus plans o els seus mètodes, però gràcies als seus pocs escrúpols manejava el monopoli del mercat negre i de qui sap quantes coses més. En el seu local, Greenstreet duia un fes que no ha duit cap europeu, mai, ni a Tànger ni a Alexandria ni a Casablanca. El "senyor Ferrari" intervé a unes poques seqüències, però en té prou Greenstreet per deixar constància que es tracta d'un individu astut, fred i poc de fiar. La mirada imperforable de Ferrari no sembla mirar enlloc, però en aquell mateix instant està

girant totes les butxaques morals de la persona que té davant. I mentre xerra amb aquesta persona, la seva mirada li fa saber que no té respecte pel que hi ha trobat, però que ell compra persones com qui compra bastons o lloros, per tant sempre estarà disposat a arribar a un acord econòmic. Més inquietant encara que no la mirada de Greenstreet és la seva veu, una veu monòtona, inescrutable i metàl·lica que resulta intimidatòria a pesar de ser opaca, perquè insinua les pitjors amenaces sense necessitat d'aixecar la veu, i fins i tot es permet un sinistre llampec d'humor.

La máscara de Dimitros (Jean Negulesco, 1944) reuneix novament Peter Lorre amb Sidney Greenstreet, el qual aquí interpreta a un tal Mr. Peters, l'home que ajuda en les seves investigacions a l'escriptor que interpreta Lorre. Borges va elogiar aquesta pel·lícula en un article en el qual criticava el doblatge i denunciava "la decadència mundial del cinematògraf", justament a l'època en què nosaltres, ara, consideram la seva edat daurada. A *Pasaje a Marsella* (Michael Curtiz, 1944), Greenstreet va tornar a ser un dolent de bon de veres, alhora que tornava a treballar amb Humphrey Bogart i Claude Rains. Aquesta vegada va interpretar el pèrfid major Duval, de la infanteria colonial francesa, un sàdic reglamentista i indiferent a tot patiment aliè. La seva intervenció més rara va ser a *Flamingo Road* (1949, Michael Curtiz), en la qual interpretava un xèrif ambiciós que feia empresonar Joan Crawford, amb la falsa acusació d'exercir la prostitució.

Les pel·lícules dels seus darrers anys són *Malaca* (Richard Thorpe, 1950), que s'ha de suposar, pel títol, un film ambientat a l'Extrem Orient, cosa que li serviria, ja molt vell i probablement malalt, per rememorar amb fredor els seus llunyans anys de plantador a Ceilan, perquè no imaginam Greenstreet sucumbint a la feblesa de la nostàlgia ni de l'autocompassió. El seu darrer film, quan ja es trobava molt malalt, va ser *The Narrow Margin* (Richard Fleischer, 1952). Aleshores tenia 73 anys, una edat gairebé bíblica a Hollywood. Greenstreet va morir dos anys després, i ens va llegar dues incògnites que mai es va prendre la molèstia d' aclarir: per què va pujar per primera vegada damunt d'un escenari, i fins on podria haver arribat si no hagués debutat quan era un maligne i untuós sexagenari. □



E.J. Sánchez Cuenca

La notícia de la desaparició d'Errol Flynn a la línia de foc va caure en els estudis Warner com una autèntica bomba. La guerra d'Espanya no era tan enfora. La gent del cine havia pres partit de seguida pel bàndol lleial a la República, llavat d'alguns recalctrants ultraconservadors. I el fet és que existia una sensibilitat activa que anava de la recollida de firmes a l'entrega de

riors li havia passat gairebé de tot. Aquell malcriat de Flynn el crispava particularment. Per sort, això no es notava a la pantalla.

Errol Flynn havia encunyat un nou tipus d'heroi que oferia la imatge d'un modern espadatxí dotat de consciència social. Els temps de Fairbanks estaven superats. El maniqueisme eixelebrat de tebeo oriental ja no venia. Era una altra dècada, per cert plena de gàngs-

ara Alexander, reinstal·lat a Anglaterra, sense esmentar idols caiguts a causa de la seva veu mel·líflua com John Gilbert o, pel seu accent estranger, com Greta Garbo, condemnats a papers d'estrangers. Korda havia fet *La vida secreta de Helena de Troia* i no havia quallat a Hollywood. Però Curtiz pareixia haver nascut per fer el que feia i en el lloc que ho feia. La Warner havia encertat en fitxar-lo. Era curiós comprovar com Lubitsch havia caigut del cavall en veure *Una mujer de París* i a causa d'aquest enamorament sobtat havia trobat el seu propi territori, afegint-hi, al model de comèdia sofisticada que Chaplin va assajar sense èxit, l'elegant sornegueria procedent de Viena (el gran còmic Chaplin no tenia, però, humor, aparent paradoxa que en la seva via privada el faria insuportable per les dones). Però Curtiz era un realitzador feiner que sabia moure's bé en tots els gèneres. Alguns exquisits el menyspreaven dient-li artesà, fins i tot il·lustre artesà, i feien córrer la veu que era tan curt que sempre conduïa en segona perquè no sabia posar la tercera marxa. El fet és que la seva pulsio natural per rodar havia anat encara més de pressa que no la necessitat de competir seriosament amb el De Mille de *Los diez mandamientos* que havia empès els germans Warner a controlar-lo. I així havia dirigit tres pel·lícules abans de començar *El arca de Noé*. Per cert, amb l'èxit que s'esperava.

Ara, a finals del 1936, mentre els més fogosos defensors de l'ajuda del govern a l'amenaçada República espanyola encalientien l'ambient en reunions agitats, preferentment amb la presència d'un Hemingway feia poc convertit a la fe antifeixista, Curtiz feia la guerra pel seu compte. De vegades es creuava amb Dieterle, l'alemany dels guants blancs que aleshores Stalin temptava per dur al cine la vida de Karl Marx, i s'ignoraven mútuament. A ell, el que l'importava era que aquell díscol galant que nomia Errol Flynn dormís tot sol qualche nit i aconseguís mantenir-se damunt del cavall l'endemà, durant el rodatge de *La carga de la brigada ligera*. Per Curtiz el cine era simplement fer la guerra per uns altres mitjans. □



doblers per la compra d'ambulàncies. Però Flynn va reaparèixer de sobte sa i estalvi, i el varen convidar amb fermeza a abandonar el territori espanyol. Tot havia estat un muntatge publicitari maquinat pel seu agent que va desagrader fins i tot els seus incondicionals. Michael Curtiz, però, no s'havia immutat aleshores, per quina raó ho havia de fer ara. La mort del galant hauria significat sense dubte un desastre per la Warner, però ell hauria seguit rodant. Estava avesat a fer feina a escarada i, si no s'aturava per menjar, per què hauria d'interrompre la seva tasca per una ximpleria com la desaparició del protagonista-estrella? Li pagaven per rodar. A les seves pel·lícules ante-

ters, ballarines i somiadors en l'ona reformista del New Deal roosveltiana. Els germans Warner havien captat perfectament la demanda de la societat que oscil·lava entre l'angoixa per la pèrdua de la feina i l'exigència d'una oferta madura d'oci. El sonor havia destruït molts de mites, però havia consolidat la indústria cinematogràfica com la tercera en xifres de negoci. Alguns deien que ja era la segona. La primera, és clar, era la indústria bèl·lica.

Curtiz havia passat del cine mut al sonor sense patir ni la més mínima resquillada. Ben al contrari que el seu col·lega i competidor Korda, Sandor,



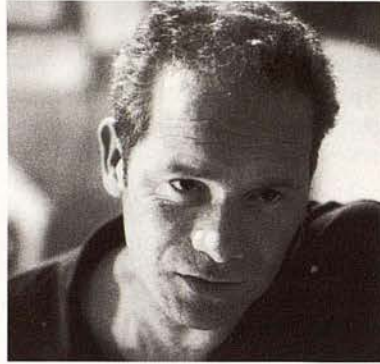
J. C. Romaguera

DE TODO CORAZÓN

(A la place du coeur) de Robert Guédiguian

Després de l'excel·lent rebuda de la seva anterior pel·lícula, *Marius et Jeannette*, sembla que podem gaudir de l'obra d'aquest marsellès, que com Loach, podem situar dins l'estètica del realisme crític, però en aquest cas més lligat als valors i les actituds dels personatges cap a la denúncia de les condicions del sistema que realitza el britànic. Així doncs, Guédiguian ens proposa un conte, una senzilla història d'amor dins un ambient obrer i proletari, on els personatges sofreixen per la seva condició d'exclusos de la societat. La depuració i fluidesa narratives són rellevants a l'hora de crear una conscienciació social en l'espectador sobre la situació d'aquesta classe social, no tan sols en la ciutat francesa sinó a la resta del món, perquè l'habilitat de Guédiguian és la de desmarcar-se del localisme i fer general el seu discurs; discurs contundent i directe però que no es recrea en la marginació, ni ho fa mitjançant l'estil documental sinó que ho fa demostrant una fidelitat absoluta cap als seus personatges i plantejant amb sutilesa els problemes racial, de l'atur, etc. *A la place du coeur* és un cant a la solidaritat i a l'esperança d'uns personatges que almenys poden presumir de tenir dignitat. Seria injust no recordar les meravelloses interpretacions.

Valoració: 4

**MY NAME IS JOE**

(Mi nombre es Joe) de Ken Loach

És d'agrair que el realitzador britànic abandoni el seu periple internacional i torni al terreny que millor domina com és el del realisme social. Loach abraça de nou als seus personatges preferits i més aconseguits, aquells abandonats per la societat, marginats per unes circumstàncies i unes condicions que tan sols els hi permeten tenir un nom, com encertadament reflecteix el títol, i gairebé res més. El discurs del director de *Hidden Agenda* i *Riff-Raff* es repeteix i a la temàtica no aporta res de nou, però en aquest cas es desvia lleugerament per tantejar superficialment amb el melodrama, encara que la intenció de Loach no és prioritzar la història d'amor sinó tan sols buscar un suport argumental per la seva visió. La posada en escena del director és austera i gens recreada perquè el director confia plenament en la força dramàtica de la història i d'uns personatges ben precisats i extraordinàriament interpretats per actors com Peter Mullan o Louise Goodall.

Valoració: 4

ALICE ET MARTIN

d'André Téchiné

Quan s'acaba de veure una pel·lícula de Téchiné no hi ha res que sembli senzill ni fàcil. La complexa visió que el director aporta a la història, a través d'una narració saltejada per una sèrie de flashbacks i d'el·lipsis i per una posada en escena que conjuga la sobrietat clàssica amb ruptures en l'estil (a vegades arbitràries i d'altres adequades al to), ens demostren que Téchiné té l'habilitat de suggerir abans que no mostrar i d'intrigar a l'espectador de tal manera que aquest es deixi portar pels personatges i s'interrogui, de manera continua sobre ells. La història d'amor entre Alice i Martin descobreix, amb calculada progressió, els nombrosos vèrtex que configuren la psicologia humana i en conseqüència les relacions d'uns amb d'altres. La primera hora és del millor cinema que itimament s'ha pogut veure a les pantalles, encara que, tal volta, després, la pel·lícula decaigui una mica per les excessives línies d'acció obertes. Destacar, finalment, la interpretació realitzada pels actors, en un registre diferent al del film comentat abans, que saben transmetre el romanticisme latent que requereix aquesta pel·lícula de sentiments desgarradors i passions incontrolables.

Valoració: 3



P. Romaguera,
M.A. Garcías,
T. Ruiz

AFFLICTION

La darrera obra mestra de Paul Schrader parteix d'una situació més claustrofòbica que intimista en què els seus personatges (un impagable repartiment encapçalat per uns magistrals Nick Nolte i James Coburn) s'enfronten al seu passat i al seu destí, les seves emocions més íntimes, els seus pecats, la solitud, la violència, la mort... en definitiva l'habitual nihilisme existencial i el paisatge humà degradat i patètic. La sensació de desolació transmesa per l'ambientació, la contundència de la posada en escena, la brutalitat dels seus moments més violents, no són oblidats tot i un final redemptor, característic de l'autor, ni pel recurs distanciat de la veu en off. *Affliction* torna a ser una experiència íntima i catàrtica, una (re)declaració de principis d'un cineasta imprescindible.

MY NAME IS JOE

Ken Loach retorna a la realitat que li és més propera després de la seva desconcertant fugida amb *Carla's Song*. El retrat, modèlic, de la vida desesperada de la classe obrera anglesa i l'infern de l'atur, es mostra a través d'un altre infern, personal, el de la beguda, del seu protagonista (excel·lent Peter Mullan, justament guardonat a Cannes), fent bascular el film entre la denúncia social d'evidents intencions polítiques (la ideologia esquerrana de Loach no és cap secret) i la peripècia personal, entre *Hidden Agenda* i *Raining Stones*, però lluny de la complaença de *Carla's Song*. Una altra peça magistral, en definitiva, d'un director que amb cada nova obra depura el seu estil i la contundència del seu discurs.

EL GRAN LEBOWSKI

La teòrica trama central d'aquest suposat thriller amb MacGuffin se perd ben aviat en una successió de trobades irreal, rutines quotidianes convertides en cerimonials i números musicals lisèrgics que deixen clar que ens trobam davant de la culminació del gust dels germans Coen per la consagració d'antiherois, la disgressió narrativa i l'humor surrealista, una comèdia anòmala, extravagant, més propera a *Raising Arizona* que no a *Fargo* o *The Hudsucker Proxy* però amb una fauna reconeixiblement "Coeniana" digna de menció, especialment el seu protagonista

en perpetu estat al·lucinat i l'impagable John Goodman que roba a Jeff Bridges cada pla en què hi apareix. Una pel·lícula en què la genialitat mai no està enfrontada amb algunes de les sortides de to més insospitades de l'any...

THE SWEET HEREAFTER

En el seu darrer i potser millor treball, el canadenc Atom Egoyan s'enfronta a una història i un tema sens dubte perillós per les seves possibles implicacions lacrimògenes i sentimentals (la mort en un terrible accident de quasi tots els nins d'una població amb una maduresa insospitada. Fragmenta el relat en temps diversos, saltant entre ells amb mestria, i extraient les emocions més subtils de cada una de les tragèdies que el formen. Juga amb els matisos, les mirades i els sons quan els diàlegs hi són de més. Mostra la desintegració de la comunitat a través de la intromissió en la vida del

DECONSTRUCTING HARRY

Woody Allen demostra amb cada nova pel·lícula que en la reiteració, que no repetició, de temes i personatges, tant com en la constant innovació, pot trobar-s'hi la novetat i la sorpresa. En la seva darrera genialitat, que ve a ser el mateix que dir la seva darrera obra, no hi falta cap dels seus temes, ambients i personatges recurrents, girant en aquest cas damunt de la dualitat entre els personatges reals i de ficció que envolten el neuròtic protagonista, òbviament encarnat per Allen en una reflexió indissimulada sobre la relació de la seva vida i la seva obra. La dualitat s'estén a la posada en escena, alternant una filmació histèrica i nerviosa, la de la realitat de Harry, i una altra, més clàssica i relaxada, la d'episodis de les seves ficcions. En aquests darrers, s'hi troben les millors troballes còmiques del film, incloent-hi els dos millors gags de l'any, el de l'actor permanentment desenfocat i el descens a un infern regit per un productor de Hollywood...



Gattaca

personatge d'Ian Holm, posant de relleu les misèries dels habitants. Dilata al llarg del relat la descripció de l'accident que desencadena la tragèdia, sense arribar mai a mostrar-lo directament. I desplega tot un ventall de recursos visuals per a mostrar tots els detalls del drama sense abusar-ne mai, error en què havia incorregut massa vegades, demostrant la seva talla com a cineasta i la perfecció assolida en el seu treball.

En la darrera cerimònia dels Òscars, Egoyan competia amb James Cameron pel premi al millor director. *Titanic*, agradable-me molt, ni s'apropava a l'obra mestra d'Egoyan, una mostra, una més, de la ceguesa de Hollywood davant del Cinema.

GATTACA

Possiblement la darrera gran obra d'autèntica ciència-ficció, l'òpera prima com a director d'Andrew Niccol suposa un alè d'aire fresc en el recent cinema fantàstic, basant tota la seva inventiva visual en la posada en escena i el disseny de producció, sense cap ni un efecte especial infogràfic, i amb un guió original i sorprenent amb cada nou gir. En una representació freda, distant, i deshumanitzada d'un món futur basat en la perfecció genètica, el seu discurs és presentat a través d'una atractiva intriga de gènere negre amb tocs romàntics, insòlita i gens tòpica. Un treball pràcticament rodó, justa i conseqüentment consagrat al festival de Sitges, però incomprensiblement castigat per la taquilla. □



Les pel·lícules del mes de gener

CICLE: LES MILLORS PEL·LÍCULES SEGONS TEMPS MODERNS

R.G.R.

ON CONNAIT LA CHANSON

Nacionalitat i any de producció:
França, Suïssa, Gran Bretanya,
1997

Títol original:

On connaît la chanson

Producció:

Arena Films, Caméra One,
France 2 Cinéma, Vega Films,
Greenpoint Films

Director:

Alain Resnais

Guió:

Agnès Jaoui i Jean Pierre Bacri

Fotografia:

Renato Berta

Música:

Bruno Fontaine

Durada:

122'

Color

Intèrprets:

Pierre Arditi (Claude), Sabine
Azéma (Odile Lalande), Jean-
Pierre Bacri (Nicolas), André
Dussolier (Simon), Agnès Jaoui
(Camille Lalande), Lambert
Wilson (Marc Duveyrier), Jane
Birkin, Jean-Paul Roussillon.

Producció:

Riofilms, Videofilmes i MACT

Director:

Walter Salles

Guió:

João Emanuel Carneiro i Marcos
Bernstein

Fotografia:

Walter Carvalho

Música:

Antonio Pinto i Jacques
Morelenbaum

Durada:

106'

Color

Intèrprets:

Fernanda Montenegro (Dora),
Vinicius de Oliveira (Josué),
Márcia Pêra (Irene), Soia Lira
(Ana).

Intèrprets:

David Suchet (Oliver/Matthew),
Lisa Harrow (Madeleine Vesey),
Jared Harris (Ray), Larry Pine
(Ben Vesey), Joe Grifasi (Scottie
Elster), Arnold Barkus (Andy),
Baham Soltani (Abram), Willis
Burks (Selwyn).



HOMBRES ARMADOS

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1997

Títol original:

Men with Guns

Producció:

RP Miller i Maggie Renzi

Director:

John Sayles

Guió:

John Sayles

Fotografia:

Slawomir Idziak

Música:

Mason Daring

Durada:

Color

Intèrprets:

Federico Luppi (Dr.
Fuentes), Damián
Delgado (Domingo),
Dan Rivera González
(Conejo), Tania Cruz
(Graciela), Damián
Alcázar (Padre
Portillo), Mandy
Patinkin
(Andrew),
Kathryn Grody
(Harriet),
Iguandili
López
(Madre).



SUNDAY

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1997

Títol original:

Sunday

Producció:

Double A Films

Director:

Jonathan Nossiter

Guió:

James Lasdun

Fotografia:

Michael Barros, Jamie Silverstein
i John Foster

Música:

Jonathan Nossiter

Durada:

92'

Color



ESTACIÓN CENTRAL DE BRASIL

Nacionalitat i any de producció:

França - Brasil, 1997

Títol original:

Estacion central do Brasil



Les pel·lícules del mes de gener

CICLE: LES MILLORS PEL·LÍCULES SEGONS TEMPS MODERNS

R.G.R.

ON CONNAIT LA CHANSON

Irreductible en la seva recerca de nous models narratius, però sense aquell afany d'impactar a tota costa que l'animava a l'inici de la seva carrera, Alain Resnais aborda una comèdia coral amable i simpàtica en una modalitat insòlita: una espècie de musical bord que posa en boca dels seus intèrprets temes clàssics de la cançó francesa, a través dels quals exposen els seus sentiments i la seva filosofia amb l'eficàcia d'un diàleg de Woody Allen. Els resultats, tan sorprenents com efectius, són del tot coherents amb la trajectòria professional d'un cineasta de qui la seva següent obra és sempre esperada però impredecible.



ESTACIÓN CENTRAL DE BRASIL

Eludint tant la moral retòrica com el sensacionalisme innecessari, però no exempta de qualche concessió fàcil al sentimentalisme, aquest viatge per la part menys festiva i coneguda de Brasil, la de la misèria, la ignorància i el desesper, la

les nostres cartelleres i qui amb la seva sensibilitat i coherència fa desitjar la recuperació de la seva obra anterior i l'arribada de la futura.

SUNDAY

No és cap novetat concentrar una història d'amor en un curt període de temps per aconseguir una major complicitat dramàtica amb l'espectador. Si ho és, però, que s'aconsegueixi una de les sorpreses més agradables de l'any 1998. Comèdia sobre personatges, sobre l'amor, sobre la soledat i la identitat personal. Del director americà, sense antecedents entre nosaltres, Johnatan Nossiter.

HOMBRES ARMADOS

El discurs sobre la reconstrucció de la civilització i la recerca de la dignitat, ja present en *Lone Star*, troba aquí la seva expressió en el mosaic de llengües i cultures que caracteritza el film, i l'aventura de descobriment del personatge de Federico Luppi, d'una immensa dignitat davant de la situació terrible que coneix. Hi ha una evident intenció de denúncia de les condicions de vida i tracte de certes cultures i una mirada gens tòpica a la temàtica dels conflictes centroamericans, però aquestes tenen connotacions menys culturals que morals. Mentre John Sayles, potser el darrer cineasta realment independent del cinema americà pugui seguir treballant, el cinema comptarà amb cada un dels seus films amb una nova realitat a descobrir. □

pel·lícula de Walter Salles guardonada al darrer festival de Berlín suposa un múltiple descobriment: el d'una realitat social patida en silenci en molts de països arreu del món; el de la protagonista, de la seva identitat; el de la grandíssima actriu Fernanda Montenegro, per als qui desconexiem *La Fallecida* i del seu petit company protagonista; i sens dubte el de Walter Salles, un home provinent del documental i d'una filmografia de gran importància en el recent cinema brasiler, fins ara un desconegut a

"SA Cinema a, NOSTRA"

Gener 1999

Cicle Temps Moderns
(Pel·lícules votades pel Consell de Redacció de la revista. Varen ésser projectades l'any 1998)

Dia 13
On connaît la chanson (1997),
d'Alain Resnais Dimecres, 18:00 h

Dia 27
Estación Central de Brasil (1998),
de Walter Salles Dimecres, 20:00 h

Dia 13
Hombres armados (1997),
de John Sayles Dimecres, 20:00 h

Dia 27
Sunday (1997),
de Jonathan Nossiter

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*