

Núm. 50
Febrer
1999

UN ANY DE CENTENARIS

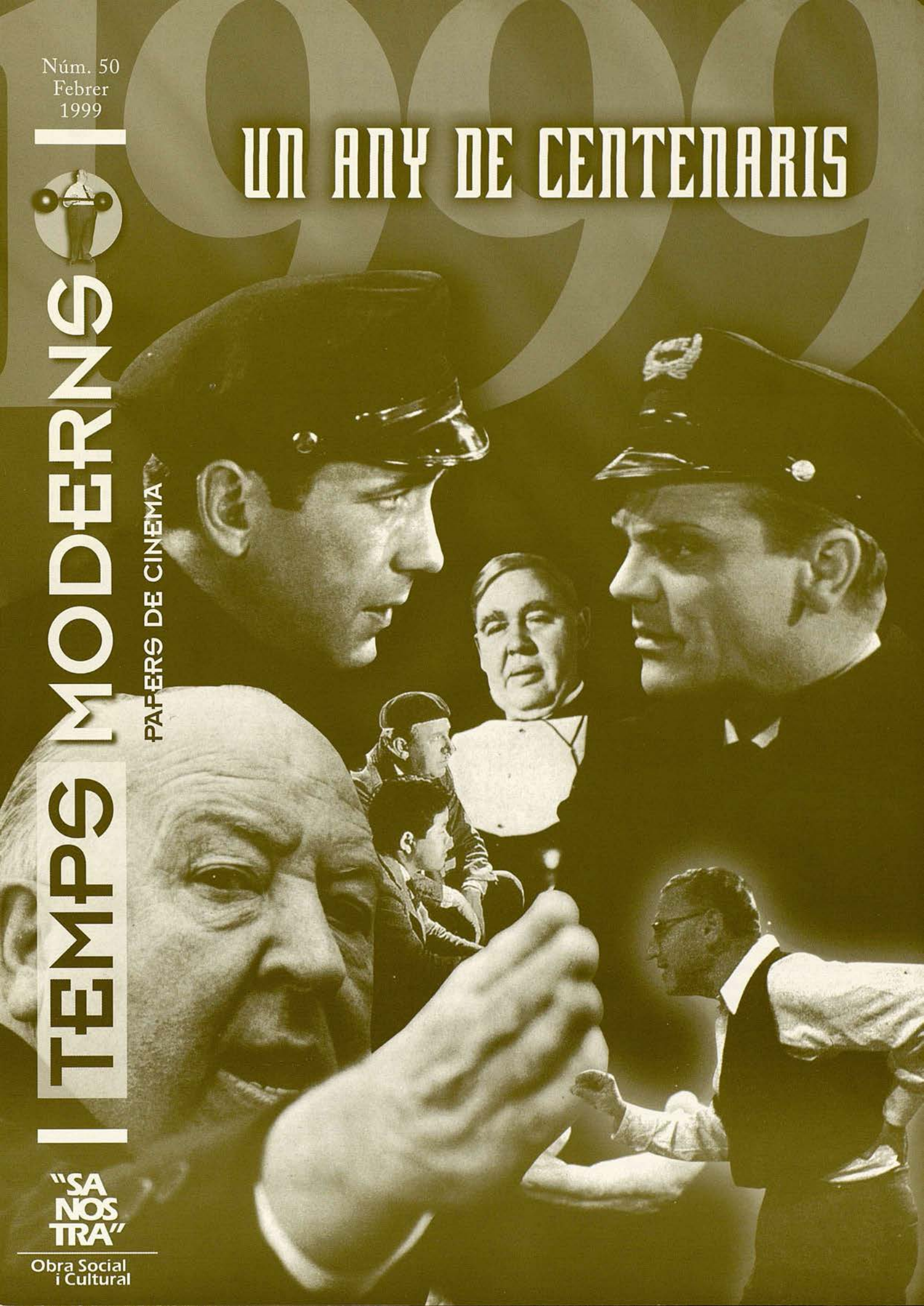


TEMPS MODERNS |

PAPERS DE CINEMA

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural





Editorial

ANYS I MÉS ANYS

Para admirar se necesita grandeza, aunque parezca paradójico. Y por eso tan pocas veces el creador es reconocido por sus contemporáneos. Lo hace siempre la posteridad, o al menos esa especie de posteridad contemporánea que es el extranjero. La gente que está lejos. La que no ve cómo tomás el café o te vestís.

Ernesto Sábato

Lleva'm el cigarret de la boca
(Bogart)

Has sentit moure's la terra?
(Hemingway)

Un tennis, tal vegada
(Bogart)

Els actors han de ser tractats com
a ramat (Hitchcock)

... Sempre tendrem París
(Bogart)

No valorarem renúncies i passes enrere fetes a títol personal quant a la defensa d'actors que figuraven a les llistes negres durant la caça de bruixes macarthiana. Pensarem només en la petjada cinematogràfica. Sam Spade, Philip Marlowe, Bogey. ELL, Bogart, al costat de Hemingway, George Cukor i el fotògraf James Wong Howe, desfilaran per la pantalla del Centre de Cultura durant el cicle d'homenatge organitzat per celebrar el centenari de tots aquests personatges.

Paral·lelament, en un tren d'identificació recorregut, compareixerà Alfred Hitchcock pel mateix motiu. Fer reconeixement públic al llegat dels

mestres és una manera de ser agraïts i al mateix temps d'aprofitar-nos en totes les persones, aficionades al cinema, que els professam admiració.

Per petjades, i per potadetes, les que han deixat els Goya. Trueba guanyador davant Garci. Només la millor interpretació masculina de Fernando Fernán Gómez impedeix parlar d'un fracàs si més no contradictori. Si l'Acadèmia decideix que *El Abuelo* és la millor pel·lícula per representar-la a la concessió dels òscars de Hollywood, per què llavors cau derrotada als premis locals? La resposta és en el vent i aquests dies no bufa gaire. □

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Febrer 1999. Núm. 50

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, Eduardo Jordà,
Jorge Martí, Miquel S. Font,
Catalina Aguiló, Josep Franco,
Antoni Serra, Ignacio Martín
Jiménez, Toni Roca,
Miquel López Crespi,
Júlia Pons, Iñaki Revesado.

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

En pensar en el cine dels anys vint, inevitablement evocam pel·lícules ara consagrades: *El acorazado Potemkin*, el cine de l'etapa alemanya de Murnau, l'expressionisme alemany... N'hi ha prou amb una ullada a qualsevol de les mimètiques enciclopèdies d'història del cine per constatar que aquesta relació mental és efectiva. I, tot i això, l'espectador mitjà queda gairebé absolutament aliè a aquestes obres que posteriorment ocuparan l'Olimp del cine, l'altar de les obres consagrades.

¿Què veia a les pantalles de cine, quotidianament, un espectador de províncies dels anys vint? *El acorazado*

que es tractà de "la primera pel·lícula rusa projectada en España". Però no hi trobam, llevat de comptats cines de Madrid o Barcelona, pel·lícules expressionistes alemanyes: fins i tot *Metrópolis* va ser un film inaccessible per a bona part dels espectadors, ja que la varen acollir amb disgust.

Per contra, el cine predominant és bàsicament "de consum": arguments senzills, pel·lícules-gags (*Artemio Arturo gana cien duros*, *Bartolo y sus pantalones*, *Mariquita i Periquito...*) o còmiques (Buster Keaton, Chaplin o Harold Lloyd, a qui es publicita com a "Él") i, sobretot, cine "de sèries", per entregues.



presència d'espectadors durant diverses jornades (generalment 6 o 7 dies consecutius es projecta la sèrie, dos o tres episodis per sessió). Es tracta d'una primera derivació de l'*star system*: els actors acaben idolatrats per un públic que, a més, troba una bona excusa per anar sovint a les sales, per mantenir converses, identificar-se amb els personatges i situacions, etc. Es tracta d'un cine en els antípodes de l'expressionisme o del muntatge eisenstenià: acció (sempre interrompuda en el darrer fotograma: "¿Se salvará Lucía o se casará con el ingeniero Landrone?", acaba un capítol de la famosa *La portera de fábrica*), lluita entre el Bé i el Mal -en aquest món alterat que diria Ortega, reducció essencialista dels personatges a la categoria de prototipus -un cine romànic en aquest sentit-, presència de l'exotisme més tòpic -aquell xinès mandarí d'ungles inacabables...-, el cine suposadament històric -sèries nord-americanes ambientades lleugerament en la França barroca-, etc.

Actors i actrius com Douglas Fairbanks, Pearl White, Eddie Polo, E. Johnson, William Duncan, i sèries com *El anillo fatal*, *El bandido relámpago*, *La daga que se desvanece*, *El capitán Kidd*, *La prometida del sol*, *El signo de la tribu* o *Harry Piel* (ni més ni manco que 36 episodis dividits en 72 parts), varen ocupar l'estrellat que en ocasions haurem d'atribuir a un tipus de cine, el muntatge d'atraccions soviètic, el tenebrisme de Murnau o l'expressionisme alemany, que francament aleshores va ser marginal. □

Potemkin, per exemple, va passar per Espanya sense despertar cap passió: a les províncies en què existeixen estudis sobre l'espectacle cinematogràfic de l'esmentat període gairebé ni se cita, i, en el millors dels casos, va estar en cartell dos dies, fins i tot quan s'anunciava amb noms tan diversos com *El acorazado misterioso* (és atribució de l'empresari publicitar les pel·lícules amb el títol que vol); l'atractiu principal per al públic era

A partir del 1910, el cine abandona l'anterior estatus de diversió ocasional, ambulant i semifiral, i passarà a exercir un paper essencial pel que fa a les formes d'oci urbanes. Aprofitant aquesta conjuntura, bona part del cine adoptarà una estructura semblant a la dels fulletons periodístics, gènere, per altra banda, en alça a tot occident i amb el qual guarda evidents concommitàncies: es tracta d'un cine, doncs, "per episodis", cosa que implica la





Per nadal no volia oblidar pas Frank Capra

Toni Roca

No volia pas oblidar l'ombra o la figura de Frank Capra. Ara (recorda) fou Nadal, i d'això tot just fa a penes dos dies, el màgic encís d'aquestes jornades familiars evocava (era inevitable) la fragància obrerta dels films, és clar, de Frank Capra.

Tenia el cor tancat a qualsevol mena d'estimació vers el conjunt de la humanitat. ¿Un cor cansat, exhaurit, esgotat de boires i penombres? Sens dubte, sens dubte. Un cor devaluat, amb misèria i poca, escassa, fe en el futur era la prova més evident de tota aquella situació. Tal vegada per això, o probablement només per això, la filmografia de Frank Capra, tota la filmografia de Frank Capra —*El secreto de vivir, Horizontes perdidos, Vive como quieras, Caballero sin espada, Arsénico por compasión*, inevitable, és clar, *Qué bello es vivir...* — fou un motiu per desviure dia a dia, de forma lenta però, a la vegada quotidiana.

Aquell dia fou Nadal i per un motiu tan concret i una mica abstracte no volia pas oblidar Frank Capra. Inexorables temps d'exili, absència i una mica de dolor... Sensacions, emocions que no eren, almenys des del punt de vista formal, el cos genèric de les pel·lícules de Frank Capra, cert. ¿Pura contradicció interior?, ¿incoherència a nivell superior? Sí. Però la seva fidelitat a Frank Capra era total. I quan arribava l'època del mes de desembre i els carrers i les places de la vila s'il·luminaven de tots els colors del cel, la presència de Frank Capra era més viva que mai.

Passaren els dies, les nits i el temps també com l'eclosió violenta i desesperada d'un desgavell de menjars i de beures —recordau que era encara Nadal— d'encisadores imatges d'uns mags arribats del llunyà (o proper)

orient carregats d'essències i altres objectes de luxe comprats sempre a darrera hora als grans magatzems del món i de la terra. Del món i de la terra de la ciutat enorme i difícil. Però el tema, l'obsessió, era en realitat, no voler oblidar Frank Capra amb totes les clàusules i preàmbuls possibles.

Nadal fou el Nadal i l'artista nascut a la ciutat de Palerm el 1897 i mort l'any 1991, també. També. □



¡Que bello es vivir! (1946)
Donna Reed i James Stewart

Josep Franco

Allò que Barthes (1977) anomena text, el resultat d'una anàlisi, el comentarista ho anomena espai textual. Al treball d'apropiació que l'espectador opera sobre aquell objecte, ja estructurat, el comentarista ho anomena text. Així la doble presència del text barthesià, com a objecte estructurat resultant d'una anàlisi, es divideix en dos, col·locant al primer de l'ordre d'allò simbòlic i significant, l'espai textual, i al segon, el text pròpiament, de l'ordre d'allò imaginari i no codificat. En l'espai textual, el jo i el món s'hi troben en relació oposada, i fruit d'aquesta oposició neix el sentit, el text personal i intransferible. En el món textual del sentit el jo i el món s'hi troben en relació extensiva, indiferenciada. Allà reina la identitat, en el símbol, en l'espai textual, que sempre ha de sortir guanyadora, tenint com a base estructural per poder fabricar significat la narració com a motor. Jo i món lluiten, com Ulisses. En el text, suara definit en el sentit produït com a conseqüència d'una relació extensiva, jo i món es confonen en el món imaginari, reina la indiferència, la confusió de qui parla i qui escolta, la barreja de paraules i coses. Per al bricoleur manca una altra dimensió en la producció del sentit, aquella que es produeix en el món *real* i que no ens permet de ser ni idèntics ni indiferents, el món de la no-indiferència, on el cos material del significat pesa com una llosa i s'imposa sobre el significat, que deixa de córrer. Per tal d'impostar-se el sentit com a conseqüència del pas del símbol (allò quotidià) a allò imaginari (la ficció), és a dir, de l'espai textual al text, ha d'aparèixer, enmig, imponent com una roca indesxifrable l'enigma, l'esclatxa, la badadura, l'absència, la falta, allò real en forma d'estrany freudià, per tal que l'espectador cusi el buit, desplaçat i no-indiferent del seu propi jo, ajupit davant del món. El procés del sentit, així, per al bricoleur té tres fases i no dues com sembla ser per al comentarista. D'altra banda, el cinèfil no se'n surt mai de la repetició, de la identitat.



Per al cinèfil l'espai textual està organitzat (un film, una novel·la), o sigui factible de ser organitzat (una partitura musical, una obra dramàtica), o no presenta la més mínima organització (la naturalesa, una conversa, una relació amorosa), sempre és possible, semiòticament, de ser estructurat lògicament, dialècticament, indiferentment, i constituir-se així en la plataforma prèvia per al salt cap al sentit, cap al text: hi haurà tants textos com lectors, però contextualitzats, autoritzats més o menys. El comentarista acota els límits de la seva interpretació en els marges occidentals i blancs, estatals i europeus, comunitaris a l'aguait de l'estranger. I de l'estranger interior. El comentarista és encara europeu i dialèctic. El bricoleur és ana-dialèctic, dialògic i anarquista. No marca els límits en els estats sinó en les nacions. No és indiferent a l'estranger, i situa la seva interpretació en el lloc triangular on participa també allò *real*. El cinèfil fa una lectura lineal, idèntica. El comentarista la fa de dues dimensions, indiferent a allò estrany a la pròpia identitat. El bricoleur la fa esferoïdal, no-indiferent a allò *real*.

La qüestió del significat no es resol així en l'oposició dialògica de possible o no possible, sinó de lloc de qui té el poder, dialècticament. Així es construeix l'espai textual, es mostra i

es lliga, com un acte continuat de producció/transformació ideològica. En canvi el sentit, atzarós i no productiu, no entra en aquest esquema: el text és el lector: la *intentio operis* i la *intentio lectoris* vénen a coincidir i a gaudir juntes. Ara bé, altra diferència respecte de la visió del bricoleur, per al comentarista aquest goig ha de ser acotat, vigilat i fixat per l'espai textual on va a produir-se l'acte d'aprehensió del desig. *Els límits de la producció del text vénen imposats per l'espai textual* (Carmona, 1991; Company/Talens, 1984). Un objecte no pot imposar els seus significats, però pot acotar i prohibir aquells que seran considerats aberrants. I aquí rau la fal·làcia del comentarista que continua reservant-se per ell tot sol l'aura del procés correcte, que fuig d'allò delirant. Imposa a l'objecte, que ell construeix, els límits de la seva interpretació. Li atorga caràcter unitari el fet de considerar-lo relat. Es constitueix en història pel fet de tenir una base narrativa. Té, per tant, uns límits espacials i temporals i una estructura lògico-narrativa precisa, per exemple, que el fan espai textual. A partir d'aquí, tot és possible de cara al sentit sempre que no oblidem els marcs que ens hem assenyalat. Si els marcs no coincideixen amb la lectura hegemònica de l'espai textual, serà considerada una lectura aberrant i delirant, excessivament interessada. Els marcs de pertinença o no d'un espai textual vénen imposats per la lectura hegemònica, i d'aquí se n'ha de derivar un sentit correcte. Per al bricoleur trencar aquests marcs no és més que renunciar a la lectura hegemònica i establir una lectura dialògica i no dialèctica entre l'obra i el text, entre l'espai textual i el sentit. La comprensió no depèn solament de relacions lògico-narratives i límits espacials temporals, sinó de la posició prèvia que es prengui respecte de la no-indiferència, la indiferència i la identitat. Sense renunciar a les regles de composició es pot trencar el marc de referència des d'on hem d'analitzar i després interpretar un espai textual. □



Francesc Rotger

No sé per què però, encara que és una època apassionant, l'Edat Mitjana no ha tengut massa sort al cinema: he vist poques pel·lícules, ambientades entre els segles V i XV, que no siguin d'un avorriment gairebé mortal. Una d'aquestes excepcions és *Excalibur*, que va dirigir John Boorman i que, amb el pas del temps (tampoc no massa), ha arribat a ser una creació d'aquestes que es diuen "de culte". El cert és que el cicle artúric, al qual el mallorquí Carlos García Gual ha dedicat una part important dels seus estudis, donava, des de sempre, per a realitzar una bona adaptació cinematogràfica: és sorprenent que, fins a *Excalibur*, tenguéssim a les filmoteques poca cosa més que el musical *Camelot* (em conten que, a França, feren un *Perceval*

que no estava malament, però que no he tengut ocasió de veure).

El cicle artúric, tot i la seva popularitat immensa a l'Europa occidental de l'Edat Mitjana (immensa dins un ordre: vull dir entre els que sabien llegir, que eren pocs), només va conèixer, que jo sàpiga, una versió en català, *La Faula* de Guillem de Torroella, que em sembla que data del segle XIV. Ara, amb el començament d'aquest encara nou any, una companyia mallorquina, el Teatre de la Sargantana, ha realitzat una adaptació d'aquest clàssic, amb el títol, una mica més expressiu, de *La Faula!*, i tot fent que la història sigui explicada per tres empleats de la neteja d'un teatre, obligats a muntar-se el numeret davant el públic, ja que la companyia titular ha deixat la feina perquè els ha tocat la loteria.

Aquesta és la primera experiència artúrica als escenaris mallorquins, que jo recordi, des que el 1994, al Castell de Bellver, Pere Noguera, Rafel Lladó i Carles Ponsetí posaren en escena l'òpera barroca *King Arthur*, de Henry Purcell, amb un argument, tot s'ha de dir, que tampoc no té massa a veure amb els aspectes més coneguts del cicle: el Màgic Merlí, Sir Lancelot, la recerca del Grial. Va ser precisament a l'únic castell rodó, diuen, que es construí a Europa al llarg d'aquest període. Encara que, de totes maneres, aquella suposada edat daurada de Camelot sembla que no va existir mai: el temps durs de l'Artur històric (si és que ell, almanco, va existir), cap al segle VI, no tenen res a veure amb l'estètica de trobadors i torneigs amb la qual se l'identifica. Un anacronisme més. □

Camelot





La censura (1939/52) II

Miquel Sbert i Barceló

POLÍTICA

Desapareixen no sols totes les paraules i expressions que identifiquen el règim sinó tots els noms dels trets no propis del sistema polític espanyol i els símbols dels seus enemics. Si es mencionen és per atribuir-los alguna malifeta.

2/39 *La Bandera*, francesa. Eliminar els plans on apareix la bandera republicana.

6/43 *Estrictament confidencial*, USA. "Sota la teva ferula de dictador".

7/43 *La Reina Cristina de Suècia*, EUA. "Hi ha un dret que és meu i que no me pot arrabassar l'Estat".

8/43 *Abdeel Harrod*, anglesa. L'escena de la firma de constitució.

10/43 *Allà en el Rancho Grande*, mexicana. Quan el peó diu que és comunista.

12/46 *Casablanca*, EUA. Suprimir "La Marsellesa", com a música de fons al final de la pel·lícula i la frase "Vaig lluitar a la guerra d'Espanya".

6/49 *Juventut Perduda*, italiana. Substituir "Fascismo" per "Oligarquia" i "Gran fascista" per "Vil traficant".

Es prohibeix mencionar a la pel·lícula o a la propaganda el nom de les persones que havien donat suport públicament a la causa republicana. Entre d'altres, l'escriptor Erich Maria Remarque, els actors Rosita Díaz, Bette Davis, Frederic March, Franchot Tone, o Robert Montgomery, el guionista Dudley Mitchel, o el director de doblatge Hugo Donarelli.

Són intocables, a més, els països de l'Eix, dins la mateixa òrbita política, i el país amic, Argentina.

5/44 *Un Drama en autobús*, argentina. Quan el conductor diu "Musso-



Berlin Occidente (1948), de B. Wilder

lini" al passatger.

6/44 *Avions bombarders* (documental propagandístic dels aliats), EUA. "Produeix el doble d'avions que l'Eix i els supera en qualitat i quantitat.

9/48 *El más infeliz del pueblo*, Argentina. Treure el nom d'Eva Duarte del repartiment.

3/49 *Camarada X*, EUA. Quan el rus treu l'alemany agafat pel coll.

12/49 *La Legió dels Condemnats*, EUA. Modificar el diàleg en el sentit que en lloc d'atribuir als alemanys les insurreccions vietnamites, culparne els agents russos i la URSS.

10/50 *Berlin Occidente*, EUA. Suprimir les caricatures de Hitler.

No es toca el tema de la lluita o avantatges de classes ni es mostren les manifestacions, vagues o assemblees de tipus reivindicatiu.

10/43 *Ninotska*, EUA. Eliminar les manifestacions pel carrer.

10/44 *Al servei de les dames*, EUA. "Just els rics tenen dret sense fer res".

11/46 *Boira en el passat*, EUA.

Substituir la frase "Vaga guanyada" per "Les nostres peticions han estat ateses gràcies a un home".

4/50 *Els qui vivim*, italiana. Suprimir el míting democràtic a la universitat.

INSTITUCIONS

MATRIMONI: No existeix el casament fora de l'església, el divorci, l'absència d'interès per la paternitat, ni les relacions extramatrimonials.

9/43 *Amor de gaucho*, EUA. "Me puse gorda de un solo hijo".

12/43 *Ángel*, de Lubitsch, EUA. "Quan el principi és tan magnífic, no sé si el final importa".

6/48 *La hora de la verdad*, mexicana. "Casar-se per l'església. Això no és d'obrers. És d'idiotes".

12/48 *Defiendo mi vida*, EUA. "Ens separarem quan ens convengui". "No tndrem fills".

12/48 *El ahijado de la muerte*, mexicana. "Que seas mi mujer o mi amante me da lo mismo". □



Versions d'un Secret (I)

Miquel S. Font

En poques ocasions podem gaudir de tant material a l'hora de confegir la història d'una pel·lícula mallorquina. I *El Secreto de la Pedriza* n'és l'exemple més proper. Basada en l'obra homònima d'Adolfo Vázquez Humasqué i apareguda el març de 1921, fou duita a la pantalla per l'autor mateix i el seu germà, Joan, el 1925. Sabem que part dels exteriors es rodaren a Valldemossa des de l'agost i es perllongaren, si més no, fins al desembre del mateix any. Estrenada en dues jornades a finals del gener i inicis de febrer de 1926, es veié alterada en el seu metratge inicial per reestrenar-se, una vegada refeta (tot sembla indicar que s'atenuaren certs passatges massa propensos a alterar l'ordre públic a les sales de projeccions) molt possiblement el desembre de 1927, sembla ja de manera definitiva sense que posteriorment se'n fes cap altra refundició.

Sense tenir per segura tan sols cap data aproximada (en tot cas, sempre posterior a primera estrena de la primera versió), trobam després de la novel·la i de la pel·lícula, la *Novela Semanal Cinematográfica* en el número 343, any setè de la publicació a l'editorial Bistagne. El títol de la publicació és el mateix que en les anteriors obres: *El Secreto de la Pedriza*. Adaptació cinematográfica, per Juan y Adolfo Vázquez Humasqué, de la novel·la costumbrista del mismo título. Fet habitual era aleshores la confecció d'aquestes novel·les cinematogràfiques a partir de la refundició, bé resumint-les a partir de l'obra inspirada o bé novel·lant l'argument de la pel·lícula, il·lustrant-ho tot amb alguns moments memorables del film (sovint coincidint amb els emprats en la publicitat, com és aquest el cas), per tal d'aproximar els lectors a allò que fou la pel·lícula.

Gaudint, doncs, del privilegi de tenir les tres versions d'una mateixa obra (la novel·la, la pel·lícula i la novel·la



"Literàriament, podríem parlar d'una narració costumista i afectada de molta tragèdia finisecular en clau modernista tardana, d'ambient bucòlic-pagesívol enfrontat a la ciutat..."

cinematogràfica), tractarem, d'ara endavant, les tres fonts. Per això, optam per comparar les dues versions escrites (una d'abans i l'altra de després de la pel·lícula) amb el producte final.

Anem a veure, la transcendència de la novel·la en la pel·lícula. Prologada per Gabriel Alomar i amb la dedicatòria de l'autor al seu germà Joan, està dividida en dues parts, cada una de les quals subdividida en vint-i-dos capítols. En síntesi, podríem apuntar que la narració no té gairebé res a veure amb la pel·lícula. Si bé alguns dels protagonistes coincideixen, els finals són totalment oposats. A la narració s'estableix només un triangle amorós, entre un honorat camperol, Tomeu, i Magdalena, germana del protagonista Toni de son Morades (de son Moragues, a la pel·lícula), on Canales, carrabiner, i tercer en discòrdia, és mort per Toni en defensa de l'honra de la seva germana. Però, en la novel·la, Toni no està sotmès a cap triangle amorós, fet que sí succeeix a la pel·lícula, en què el protagonista es veu privat dels amors de la filla del propietari del Secret, Toni Roca, per part de Mauricio, "forasté" (com explicita l'autor), amic de la família. Tot i això, Toni no es pot queixar de les dificultats de la vida quan es veu terriblement abocat a la mort per quatre fets diferents, que podríem il·lustrar en cercles concèntrics, al voltant de la víctima. El primer cercle seria l'esmentat Canales. En el segon trobaríem el carrabiner García, que, com a la pel·lícula, descobreix l'assassí de Canales i vol una recompensa pel seu silenci. Finalment serà víctima de la seva extorsió quan és abocat al fons del Secret, després de lluitar amb Toni. El tercer cercle, que també apareix a la pel·lícula malgrat acabi els seus dies en altres circumstàncies, seria Toni Roca, propietari i pare a la pel·lícula de Margarita. A la narració obliga a Toni de son Morades a desfer-se, precipitadament malgrat el perill, del contingut del Secret. Mentre que a la pel·lícula mor en mans de Toni, a

la novel·la morirà accidentalment sota l'hèlix d'un vaixell. L'element que tan sols no apareix a la pel·lícula és el joc. Induït per un altre contrabandista, Toni es veurà abocat al joc en cases de mala nota de Palma. Per satisfer els deutes haurà, després de la mort de Roca, de servir-se del preuat contingut del Secret. Però, en un excés de cobdícia i dos assassinats, la sort l'abandona a l'interior del Secret i morirà en no menys ridícules circumstàncies, víctima de la por.

Literàriament, podríem parlar d'una narració costumista i afectada de molta tragèdia finisecular en clau modernista tardana, d'ambient bucòlic-pagesívol enfrontat a la ciutat, vista en aquesta ocasió com a punt d'encontre de perversions i vicis corruptes. Tal volta massa extremista i extrema en els judicis morals, enriquida encertadament per una sèrie de girs (*Re sent milgotes, mos va fer sa porcada, Mare de Déu de Sant Salvador, coranta pareys de senayons!...*), però empobrida per una retòrica excessiva i massa justificativa d'una forma narrativa exhaurida ja a inicis dels vint.

Els personatges i les seves psicologies són molt encertats i, a través seu, es proposa un debat entre l'home enriquit pel diner fàcil del contraban i aquell que és pobre però que es dignifica pel treball de la terra (que es corresponen en Toni i Tomeu). Moralina inclosa, bandeja la corrupció i el delictes que finalment són jutjats i ajustats per les circumstàncies.

L'eix temporal es veu sotmès a una el·lipsi de cinc mesos que coincideixen amb l'absència de l'illa del protagonista, que seran emprats a la pel·lícula per fer coincidir en els més idíl·lics indrets de l'illa mallorquina els dos amants. Mentre que a la primera part el temps és lineal i transcorre en dos dies, entre aquesta i la segona part es fa l'el·lipsi de cinc me-

sos per fer transcórrer tota la segona part en disset dies. Pel que fa a l'eix espacial, molt concretat, es fa deambular els protagonistes des de Deià a Valldemossa, principalment, on els trobam a Son Morades (son Moragues a la realitat), s'Estaca, son Galceran, ca Madò Pilla, el Secret de sa Pedrissa, Lluc, el Terreno i el carrer de Sant Miquel a Palma.

La precipitació de determinats fets en excés tràgics i abocats a fatídics desenllaços, resten apaivagats a la pel·lícula, on es mesuren les tragèdies i s'opta per un reequilibri de l'obra que la fa guanyar en intenció dramàtica i en precisos clímax en què el suspens està ben emprat. Malgrat que la intenció cinematogràfica no sia un objectiu, almenys manifest, la plasticitat de tot l'aparell dramàtic i els contrapunts tràgics, feien llavors d'aquesta obra, una ferma candidata a l'adaptació cinematogràfica. □



A propòsit del nostre patrimoni filmogràfic

Catalina Aguiló

Ens agrada parlar cíclicament una mica d'aquest tema, tan a l'ordre del dia, com és el patrimoni cultural d'una comunitat. Ara que es parla tant de quins elements formen part de la nostra cultura: el patrimoni artístic, el documental, el patrimoni fotogràfic i el filmogràfic. Sabem que sempre donam voltes sobre els mateixos conceptes, però hi ha dos fets que en aquests moments ens animen

s'han promogut. Cal ressenyar l'*Inventari del patrimoni filmogràfic i fotogràfic* que es va realitzar, promogut per la Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear³. Però semblava que el material recollit quedava inutilitzat per la manca de difusió que va tenir el treball.

Per això la iniciativa del Consell Insular és important. Primer perquè possibilitarà la conservació d'uns materials

tipus de format és l'utilitzat per al seu emmagatzament, quins convenis es creen amb els propietaris per accedir als seus fons. Tots aquests problemes supòs que ja han estat mesurats pel Consell i, si no, estan solucionats deuen estar en vies de discussió.

Dels articles a *Plecs d'Història Local* vull apuntar tan sols una sèrie d'idees que poden ésser interessants. La Filmoteca de la Generalitat de Catalunya va realitzar una campanya, el 1997, a través dels mitjans de comunicació titulada "Ajudan's a salvar les imatges de Catalunya". Segons l'autor, Josep Estivill, el resultat de la campanya fou molt notable i es van recuperar 4.000 rotlles de pel·lícula. Potser aquí es podria fer una cosa semblant i així es podria completar l'inventari ja existent.

Per altra banda, hem de considerar que el nostre patrimoni filmogràfic, malgrat no ser tan ampli i tan "important" com el català, ha de ser valorat en la mesura en què hi ha molt de treball dels aficionats. Aquesta és una altra idea que apunta l'article d'Estivill: Moltes pel·lícules, com és el cas de les filmacions d'aficionats, no seran mai exhibides en públic. I, no obstant això, tot aquest material és importantíssim perquè ens mostra la història d'una manera diferent. El fet que, de vegades, no s'hagi valorat suficientment aquest material ha facilitat el seu deteriorament.

En darrer lloc, el 1996 es crea una Associació Catalana per a la Recuperació i Conservació del Patrimoni Cinematogràfic, que ha pogut aglutinar els esforços d'aquelles persones interessades en el tema. A més l'Associació publica un butlletí des de l'any 97 amb llistats dels films recuperats, i que, d'aquesta manera, possibilita la seva consulta.

Aquests apunts poden donar-nos idees de funcionament per millorar el coneixement i valoració del nostre patrimoni i de l'ús que en poden fer els investigadors, per una part, i el públic, en general, per l'altra. □

a donar una volta més sobre aquests temes. En primer lloc el fet que el Consell de Mallorca hagi donat, a la fi, les primeres passes per a la creació de l'Arxiu de la Imatge i el So, que tindrà el primer esgrao en les sales del Museu Krekovic de Palma. Per altre, la lectura d'una sèrie d'articles que sobre el tema del patrimoni filmogràfic i sobre la concepció del cinema com a document històric s'han publicat a la revista *Plecs d'Història Local*¹

A les nostres illes, les institucions han tardat una mica a reaccionar quant al tema de la conservació, investigació i divulgació, i parlaré del tema que coneix que és el de la imatge, del patrimoni fotogràfic i filmogràfic. A part d'algunes exposicions, com la de fotografia que es féu al Centre de Cultura de Sa Nostra *Fotografia a Balears*², la recuperació d'algun arxiu particular, que després s'ha exposat, no han estat moltes les iniciatives que

que estan molt dispersos, malgrat que la majoria estan ben localitzats. En segon lloc, aquesta conservació farà possible l'accés dels investigadors a les fotografies i els films conservats i, per tant, a la posterior divulgació d'un patrimoni que no és massa conegut. I també és important considerar que aquesta sigui una primera passa per a la creació d'una filmoteca, entesa no tant com a local cinematogràfic que organitzi cicles o diferents activitats, sinó com una institució connectada amb altres filmoteques d'arreu de l'Estat que dinamitzi la conservació, investigació i divulgació del nostre patrimoni i el de les altres comunitats.

En aquest sentit, em semblava interessant comentar els articles de la revista abans esmentada perquè donen algunes pautes sobre accions determinades que poden millorar els inicis i el funcionament d'aquest Arxiu d'Imatge i So. Els primers problemes que es plantegen són: com arribar al material conservat, quin

¹ Número 77, novembre 1998

² Coordinada per Vicenç Matas i amb textos de Maria José Mulet, "Sa Nostra". Caixa de Balears, 1989

³ Realitzat per Catalina Aguiló, Josep A. Pérez de Mendiola i Maria José Mulet, l'any 1989.



Les projeccions de Vicenç Matas sobre l'obra de Serguei Eisenstein (1971)

Miquel López Crespi

A finals dels anys seixanta, amb la naixent Nova Cançó, els primers embrions d'organitzacions esquerranes, també s'organitzaren alguns grups de teatre combatius i es començaven a muntar obres d'autors novells i conflictius, ben allunyats de les caducades concepcions del "teatre regional". L'amic Jaume Adrover, corresponsal a Mallorca de la prestigiosa revista *Primer Acto* i company d'Alfonso Sastre, Pere Quart i els millors homes de teatre del'Estat i de Catalunya, era l'ànima vivent d'aquest sector de la protesta ciutadana. Per altra banda, Vicenç Matas, posseït per la dèria de fer un cinema mallorquí que reflectís la nostra història -començava a treballar en el possible muntatge de *Les Germanies*, sota un guió d'un altre autor de la resistència, Joan Soler Antich-, mantenia contactes amb els cine-clubs principatins i ens feia arribar les millors pel·lícules de la resistència per a projectar-les en sessions clandestines.

Vicenç havia estudiat cinema a l'Institut Municipal d'Educació de Barcelona (1968-69) i a l'École Nationale du Cinéma et de la Photographie (1972); i havia realitzat nombrosos muntatges per a infants i de cultura popular. Però abans que Vicenç, era Paco Llinàs, amb el cine-club del cinema Rialto, qui ens havia permès entrar en contacte amb les pel·lícules que ens ocultava la cultura oficial feixista. Em referesc als històrics cicles de directors txecs o hongaresos que, a mitjans dels seixanta, ja ens van fer veure que no tot, en el cine, era Hollywood o Sara Montiel.

Vicenç Matas (que l'any 1988 il·lustraria amb les seves fotografies el llibre *Palma, la ciutat i les ombres*, de Gabriel Janer Manila) va viure uns anys, primer, a Bunyola i, més endavant, a Santa Maria. Hi anàvem en peregrinació a veure l'obra del gran Serguei Eisenstein. *La Mare, Octubre, La Vaga General*, algunes pel·lícules cubanes, certs documentals compromesos, eren vistos i comentats pels petits grups que arribàvem d'amagat, ara un cotxe,

ara un altre, per no despertar l'atenció dels veïnats.

Un dia em trucà Jaume Adrover i em digué: "Prepara't. Avui tenim una 'acció' a Sóller". Una "acció", en aquell temps de clandestinitat, podia ser qualsevol cosa. Des d'una xerrada sobre la història de Mallorca o una lectura de Ionesco o Brecht.

El lloc de trobada havia de ser a la sortida de Palma, en la mateixa carretera de Sóller.

Dit i fet. A l'hora determinada per Jaume Adrover jo ja era al lloc indicat, preparat per a l'"acció". Primer va arribar Vicenç Matas, acompanyat per la seva esposa. Anaven carregats amb la coneguda màquina de projectar films, tapada amb una manta (sembla que no cabia a la maleta del cotxe). Em va dir que projectaríem, en un local de l'església, un documental sobre la guerra del Vietnam. Era la primera vegada que arribava a Mallorca material dels nostres herois vietnamites que lluitaven aferrissadament contra l'imperialisme ianqui. La xerrada, l'havia de fer Antoni Serra, que compareixia en el cotxe del mateix Jaume Adrover. Antoni Serra feia anys havia esdevengut també un mite dins la lluita clandestina a Mallorca. I la seva presència en un lloc determinat era garantia de parlar clar i sense mitges tintes contra la dictadura i la cultura oficial. Jaume també havia aconseguit un disc xilè amb la famosa *Cantata de Santa Maria de Iquique*. Per tant, l'acció subversiva consistia a projectar el documental del Vietnam i, després, escoltar la música xilena. La conferència hauria de concloure la feina. Però de com va anar aquesta història en parlarem en un altre article, si el director ens ho permet. □





Eduardo Jordà

Claude Rains ha estat el millor cínic de la història del cine, però no se l'ha de veure com un Diògenes brut que condemna la riquesa i la vida fàcil, sinó com un *bon vivant* que se'n fot de la sinceritat humana i que no creu ni en la bondat ni en la generositat de ningú. A Claude Rains, encara que passi el darrer vespre en una cel·la de condemnat a mort, no el podem imaginar sense una botella d'aigua calenta vora els peus, ni sense una copa de borgonya damunt el comodí. Rains representa, millor que no cap altre actor, l'home que no creu res del que diu, o bé aquell cavaller que llegeix un volumet d'epigrames de Juvenal o unes pàgines desenganades de Montaigne mentre acaba una cigarrera turca amb una lleugera aroma a dones fatals. El veim aparèixer en escena, i a l'instant intuïm que tenim davant nostre un home que ha viscut dotzenes de vides i que ha enganat tothom, però que ni tan sols n'està orgullós perquè fins i tot l'orgull no és, per ell, res més que una altra forma d'engany. Faci el paper que faci, sospitam que Rains trama alguna cosa sense aturall i ens està amagant alguna cosa. Ric o pobre, heroi o malvat, un sisè sentit ens diu que a aquest home és millor no creure'l mai.

Com tants d'altres actors de l'edat d'or del cine, Rains no era nord-americà. Va néixer a Londres l'any 1889, un any més tard que Jack l'Esbudellador fes pràctiques de cirurgia en els carrers de l'East End. Va debutar en el teatre als catorze anys, quan encara es parlava de la guerra dels boers com ara parlam de l'operació Guineu del Desert. El 1926 va emigrar als Estats Units: ja no era jove, i molt manco en aquells dies, ja que als 37 anys un home havia esgotat la millor part de si mateix. Com tants d'altres, va fer teatre fins que va trobar una oportunitat de fer feina a Hollywood. Va debutar en el cine molt tard, pel que era normal: tenia 45 anys, i va encarnar -diguem-ne- un personatge

d'H.G.Wells que no era més que una veu sibil·lina i inquietant, la veu d'algué traspassat pel buit; o més ben dit, la veu d'algué que només és buit, a part de la llum que li fa mal als ulls i el travessa com un vidre. Va ser a *El home invisible* (James Whale, 1933), aquella fantasia menys gòtica que no metafísica.

Rains tenia una mirada molt particular, en part a causa d'uns ulls ametllats i felins. Aquells ulls unes vegades tenien una resplendor vidriosa, d'altres estaven carregats de malícia com una botella de xampany a punt de rebentar. També lluia un bigot esmolat, de color indefinit i de puntes lleugerament decantades per amunt, com dues antenes de caragol en cerca de la voluptuositat i la tovor. Amb el seu físic no és estrany que Claude Rains s'especialitzàs en els papers que un crític va definir com de "fart home de món". Per entendre aquesta categoria humana no hi res com el gallicisme *blasé*, ja que cap altra paraula defineix millor un dandi ja de tornada de tot, massa cansat per tornar a la seva, però alhora massa depravat per estar quiet. Claude Rains va brodar un personatge així a *Crime without passion* (1934), una de les pel·lícules de la parella de guionistes formada per Ben Hetch i Charles McArthur. Una variació d'aquest personatge el va dur a interpretar un fiscal maquiavèlic a *They Won't Forget* (Mervin LeRoy, 1937).

Un any més tard va iniciar una col·laboració que es faria memorable amb l'infatigable Michael Curtiz. Va ser a *Cuatro hijas* (1938), en què donava vida a un pare bohemí, mig artista i mig tarambana. L'any 1942 va començar a actuar al costat de Bette Davis, amb qui va aconseguir algunes de les millors interpretacions. Va ser un psiquiatre a *La extraña pasajera* (1942), d'Irving Rapper. Va ser un banquer jueu a *El señor Skeffington* (Vincent Sherman). A *Engaño* (1946), una altra vegada d'Irving Rapper, Rains va ser capaç d'eclipsar

en la pantalla la gèlida intensitat de Bette Davis.

Però la seva composició definitiva, per la qual avui el recordam tots, és *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), en la qual sobresurt d'una galeria de secundaris inimitables, des del pèrfid Conrad Veidt fins al gras S.Z.Sakall, un home que sembla que ha arribat d'un palau de granit de Sant Petersburg, on no sabem si va ser l'amo o només el majordom. Rains era el capità Louis Rénaud, prefecte de policia de Casablanca, autor d'epigrames notables que han passat a la història del cine i de l'ambigüitat moral. Un diu: *Només apostaré deu mil francs. No sóc res més que un pobre i corrupte empleat del govern*. Un altre, al dirigir-se a una patrulla de policia que arriba de no se sap on, llevat que hagi rebut un SOS urgent dels guionistes: *El major Strasser ha estat assassinat. Detenguin els sospitosos habituals*.

El mes passat vaig dir que el fes que du Sydney Greenstreet a *Casablanca* no l'ha duit cap europeu al Marroc. Estava equivocat. En els anys cinquanta va viure a Tànger un enginyer espanyol que nomia Julio Rafels. Era tan excèntric que la seva família va haver de desterrar-lo a la ciutat nord-africana, on es guanyava la vida fent classes particulars d'idiomes. A Rafels li agradava fer-se dir "el Déu Ibèric", perquè havia inventat una religió sincrètica que unia els credos cristià i mahometà. Per als acòlits d'aquest credo va inventar un uniforme que consistia en un fes, calçons de cossac de setí negre, botes de canya alta, corretjam i sabre. Sembla ser que l'únic que va dur l'uniforme va ser ell mateix (hi ha una foto que ho testimonia). Un dia el varen trobar mort dins el seu petit apartament, on vivia molt modestament. El cadàver duia posat l'uniforme i tenia col·locada l'espasa damunt del pit. No es va saber mai de què va morir, però sí és clar que Claude Rains podria haver interpretat un personatge com Julio

Amb el seu físic no és estrany que Claude Rains s'especialitzàs en els papers que un crític va definir com de "fart home de món".

Rafels, sempre que es tractàs d'un impostor en lloc d'un guillat.

A la seva darrera època, Rains va fer *Lisboa* (1956), una rara incursió de l'actor Ray Milland en les tasques de director. Una dècada després va rodar la seva darrera pel·lícula: *La historia más grande jamás contada* (George Stevens, 1965). Tenia 76 anys i el seu rostre podria servir per donar vida al Jueu Errant, encara que el seu paper era de rei Herodes. El 1967, dos anys més tard, Claude Rains va morir a Laconia, New Hampshire, no molt lluny de Cornish, el poble en què s'amagava J.D. Salinger quan va dir adéu a tot

això. Per a un home com ell, hauria estat una vulgaritat morir a Los Angeles, com gairebé tots els actors, així que se'n va anar a l'altra punta

del país, potser d'estiu o de visita, o tal vegada tenia una casa al costat del llac Winnepesaukee, qui sap. I així va ser com Claude Rains, que va començar sent l'home invisible i va arribar a ser el millor cínic de tots els temps, va morir sent un més de tots nosaltres.

□



Júlia Pons

"L'Alternativa" ha arribat el 98 a la seva cinquena edició, consolidant-se com una de les cites importants del cinema independent. Amb més de 80 pel·lícules de 20 països diferents, caracteritzat per la seva riquesa de propostes, el festival se celebrà al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona durant la darrera setmana de novembre, organitzat per "La Fàbrica de cinema alternatiu".

Quatre seccions oficials -Curtmetratges, Animació, Llargmetratges i Documentals- i onze paralel·les s'oferien al públic: *Short-circuit: Atom Egoyan, Underground, El desconegut dels coneguts: Zavattini*, Animació llatinoamericana, Cinema del món àrab, Escoles de cinema, "Los olvidados": J.L. Font, entre d'altres. A més, taules rodones ("Televisió i cinema documental", "L'actor i el seu entorn") i el Mercat de l'Alternativa, aquest any amb la intenció de crear una Xarxa de Cinema Independent, a partir d'un espai de contacte entre empreses i col·lectius d'aquest sector. Entre els membres del jurat destacà enguany la cineasta Vera Chytilová, figura mítica del "nou cinema" txec de finals dels 60 junt amb directors com Milos Forman. "L'Alternativa" homenatjà Chytilová dedicant-li una secció paralel·la.

La paraula "independent" és només un calaix de sastre en què agrupar obres cinematogràfiques molt diverses, de vegades quasi oposades, unides només per la voluntat de trobar una veu personal, d'experimentar en l'àmbit visual, temàtic o de les formes narratives (tot alhora o per separat: podem trobar obres innovadores de forma perfectament clàssica, potser una de les formes més aconseguïdes de "subversió" artística). Una voluntat innovadora que sovint les allunya

del circuit comercial i que festivals com "L'Alternativa" ens donen ocasió de conèixer.

El públic respongué amb èxit: més d'onze mil persones assistiren a la invitació. Animació i Curtmetratges concentraven, com en edicions anteriors, la majoria d'espectadors, seguides per Llargmetratges i Documentals. Aquest darrer apartat, així com el paral·lel *Vue sur les Docs a Barcelona* (una selecció dels millors films premiats al prestigiós Festival Internacional de Documentals de Marsella) varen tenir una afluència de públic més discreta del

ésser viu que es dona a tots els sentits, sobretot al tacte de la mà protagonista que acarona com si fossin una pell les roques, les fulles, l'aigua, la molsa. El premi se l'emportà finalment *Kameramuseet* de Jan Knutzen, documental noruec que fa un recorregut per la història del cinema a través dels records guardats dins les càmeres antigues que col·leccionà el director.

A la secció de llargmetratges el premi va ser per *Bert*, del mallorquí Lluís Casasayas, una intriga entorn d'un home desaparegut a les muntanyes de Mallorca, estranya història d'un pelegrinatge físic i espiritual on el protagonista es perd per retrobar-se i els fils d'un misteri es van teixint dins una atmosfera carregada de símbols ancestrals, personatges ambigus - Mercedes Sampietro en el paper d'una dona portadora d'antics coneixements - i al·lusions mitològiques. El jurat concedí, a més, una menció especial a la italiana *Totò che visse due volte*, de Daniele Cipri i Franco Maresco, film inclassificable d'estètica neorealista, trilogia de la misèria en un entorn de suburbis i ruralia habitats per figures esperpèntiques, amb elements grotescs i escatològics.

Una segona menció va ser pel film iranià *Avions de paper*, per "recuperar la innocència de la mirada", segons el jurat: la història d'un viatge per poblets perduts del país que ensenya un pare i el seu fill a veure el món amb nous ulls (darrerament no hi ha festival sense "quota" iranià, com escrivia maliciosament fa poc un crític).

Sorpren una mica que s'atorguessin tants premis a Llargmetratges, que aquesta edició va presentar una reduïda quantitat d'obres en comparació amb altres, i més encara que no caigués cap menció a l'original i inquietant *Surrender Dorothy* (*Rendeix-te, Dorothy*) del nord-americà Kevin Dinovis, una comèdia sobre la identitat sexual com a construcció cultural que esdevé un



que mereixia la qualitat, personalitat i imaginació de les obres exhibides; a causa, ben segur de la idea equivocada que tenim d'aquest gènere gràcies a la televisió: se'l sol confondre amb un reportatge informatiu i impersonal sobre ciència, animals o afers socials, sense pensar que pot ser un film tan creatiu i sorprenent com una obra de ficció. Així ho demostraren per exemple la sucra *Falkens Öga* (*La mirada del falcó*) - que despertà gran curiositat entre el públic-, en què s'indueix a l'espectador a ficar-se a la pell de l'ocell observat que, a la vegada, ens observa; o *Laws of Nature*, poema visual en el qual la natura es converteix en una experiència quasi eròtica, un

“A la secció de llargmetratges el premi va ser per Bert, del mallorquí Lluís Casasayas, una intriga entorn d'un home desaparegut a les muntanyes de Mallorca...”

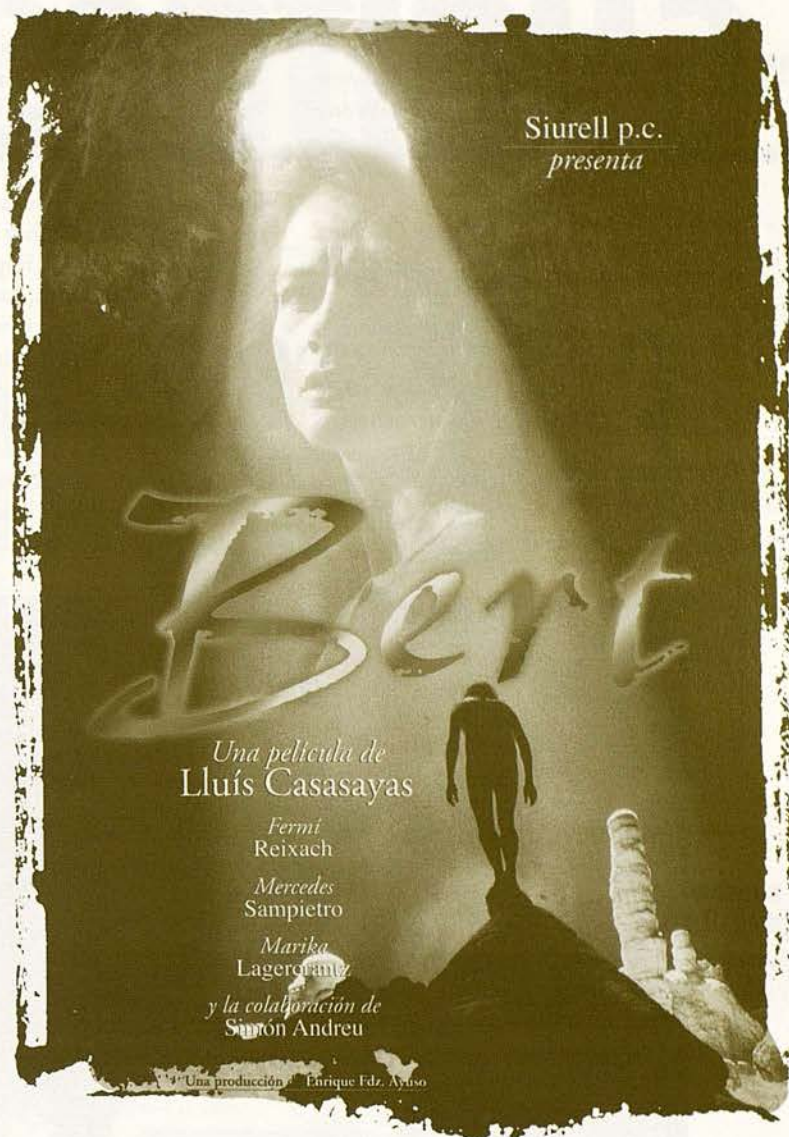
malson a mida que el protagonista- un tímid patològic amb les dones- obliga un amic seu ionqui a fer de juguina sobre la qual construir fins al mínim detall la dona dels seus somnis.

Per contra, a un apartat tan variat com el de curtmetratges només es va donar un premi, però ben merescut, a *Moja Domovina (El meu país)*, del iugoslau Milos Radovic, magistral “comèdia” negra i fons molt pessimista sobre la mort d'un xai i el vigilant d'un pas a nivell a un daurat camp de blat serbi com a punt final de tota la violència absurda que pot desencadenar un fet banal a un lloc on tot-hom va a la seva i no hi ha més que integració aparent del món rural i la modernitat. Igualment mereixedor de premi era el curt alemany *Leuchtturm der Leidenschaft (Far de la passió)* de Tom Sternitzke, divertida i despietada sàtira del nacionalisme alemany i el seu folklore, on no falten paròdies de cançons, poemes i himnes militars (i suposem que d'escenes de les ensucrades pel·lícules de la UFA als 30), sexe i humor escatològic; magnífic exercici que combina surrealisme, cabaret, opereta i “spot” televisiu.

Altres curts eren menys ambiciosos però igualment aconseguits, com el brevíssim i efectiu (5 minuts, blanc i negre) *El vuelo de Juana*, de la xilena Verónica Quense, senzillament una nena que posa en pràctica la frase “anar volant”.

A les seccions paralel·les, suscità gran interès “el desconegut dels coneguts”, dedicat a Cesare Zavattini, autor de guions per a De Sica, Rossellini, Visconti...la projecció de *Siamo donne*, cinc actrius -Ingrid Bergmann, Anna Magnani, Alida Valli, Isa Miranda i Anna Armendola- i cinc directors - Visconti, Rossellini, Zampa, Guarni i Francolini- va omplir la sala i es tancà amb aplaudiments; el mateix passà amb *Sedmi Kraski (Les margarides)* de Vera Chytilová, brillant exercici visual entorn de la vida de dues joves amorals que el 67 li valgué el reconeixement internacional.

El cinema del Magreb, convertit ja en una secció fixa, comptà també amb el seu públic fidel, tocant temes variats



però amb una especial insistència en la confrontació entre tradició i modernitat, en la dificultat de trencar amb els vells costums.

Un jour, de la francesa Marie Paccou, va ser el curt d'animació premiat; una curiosa metàfora de les relacions home-dona a través de la percepció que té la protagonista del seu propi cos; visualment senzilla en aparença - gravat en blanc i negre- el dibuix és un delicat joc d'ondulacions i claroscurs al servei d'una idea molt particular.

Aquest gènere té un especial atractiu per les possibilitats creatives que demostra, la insospitada riquesa de materials amb què pot expressar-se: des de la bellesa que pot desplegar el llapis tradicional -com a l'alemanya

Panther, recreació del poema homònim de Rilke, que transmet tot el moviment, sensualitat, somni i tristesa del felí engabiament mitjançant un sinuós joc de línies i colors-, fins a la plàstica, que els britànics s'entesten a limitar a historietes humorístiques, mentre altres europeus exploten una vessant més lírica o fantàstica. Entremig, híbrids interessants que prenen personatges reals però adaptant-los al “tempo” i sons de l'animació, o enginyoses fusions entre els mons de dues i tres dimensions.

Com en altres àmbits artístics, també al món audiovisual les fronteres entre els gèneres es trenquen i sorgeixen noves formes difícils d'etiquetar vora les tradicionals, enriquint les possibilitats del llenguatge cinematogràfic. □

20 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano

Jaume Vidal

<< El cine es una arma ideológica del más grueso calibre. Y esto lo saben todos aquellos que tienen que ver con la opinión pública. Ningún otro medio influye tan hondamente en la conciencia del espectador >>.

Tomás G. Alea.

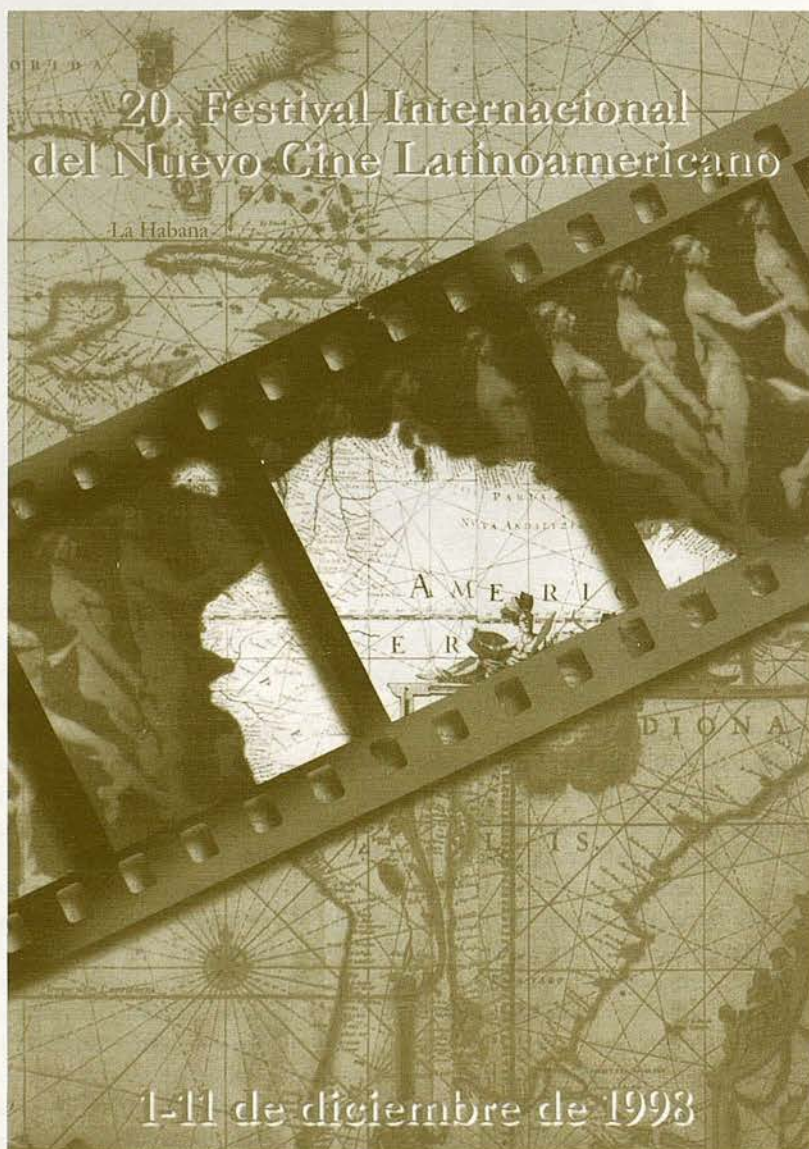
El passat mes de desembre se celebrà a l'Havana el 20 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, tot i alguns comentaris desballestats que certs mitjans de comunicació han escampat, la major part de les vegades referint-se

a fets extracinematogràfics amarats de la mala intenció a què, per raons òbvies, ja estam acostumats. Dit això, el festival té la mateixa força i frescura de fa 20 anys, per tant, es manté saludable, en absoluta harmonia ideològica i fidel als postulats inicials. Al festival, el més seriós i important del Centre i Sud-amèrica, cada any hi concorre la producció més remarcable que s'ha fet durant l'any de la celebració o l'any anterior. A la secció oficial en concurs d'aquest any, hi han participat més de 120 pel·lícules, repartides en tres categories: cine ficció, cine documental i cine animat. Evidentment, a l'apartat de cine fic-

ció és on hi ha més participació. Un total de 106 films (59 llargmetratges i 47 curtmetratges) han tengut opció a les Corals, els guardons que dona el festival.

La pel·lícula guanyadora va ser *La vida es silbar*, de Fernando Pérez, un interessant film sobre tres personatges cubans que, insatsifets, cada un d'ells es debat entre l'amor, l'odi, promeses, veritat i prejudicis morals que afecten a la societat cubana actual. *El viento se llevó lo qué*, de l'argentí Alejandro Agresti, va obtenir el segon premi; els aspectes més destacables d'aquest film, dissortadament, no estan reflectits a la pantalla: l'espectador tant sols rep un dibuix difuminat i algunes ombres projectades de la idea original del guió, firmat pel mateix Agresti, i que el director no ha sabut traduir en imatges. El tercer premi va ser per *La vendedora de rosas*, del colombià Víctor Gaviria, sens dubte la millor juntament amb *Estación Central de Brasil*, de Walter Salles, que va obtenir el Premi Especial del jurat. La pel·lícula de Gaviria es basa en la vida de Mónica, una nina de tretze anys que es rebel·la contra tot i es crea un món propi en el carrer, on ven roses per poder viure; la pobresa, la droga, la violència i la mort són circumstàncies presents a la pel·lícula. *Estación Central de Brasil* és una crua odissea d'un nin a la recerca del pare, en la qual el director utilitza, com a fons, la dura realitat d'un país on predomina la violència, l'opressió, la injustícia social i la solitud.

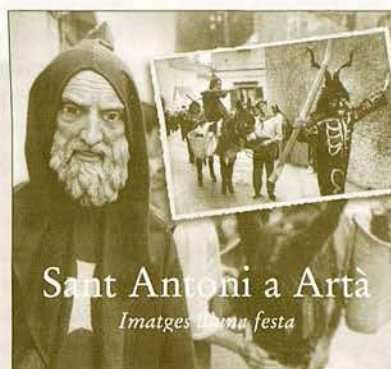
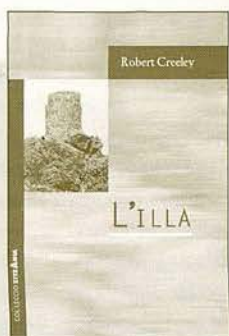
Un dels denominadors comuns del festival és la presència quasi absoluta del cine de denúncia social, i això vol dir: repressió econòmica, política, ideològica, cultural, violació dels drets humans, etc, etc. perquè els que realment pateixen totes aquestes transgressions són els més capacitats per realitzar aquest cinema. Això és rigorosament cert al països llatinoamericans. □



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

di7
EDICIÓ

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

Antoni Serra

Els cronistes oficials (una espècie d'historiadors amb notes a peu de pàgina, i una flor romanyal als ovaris) diuen que Alfred Hitchcock farà cent anys el proper mes d'agost. Jo no m'ho crec, això...

Mai m'he cregut els cronistes oficials, és ben cert, perquè de la imaginació en fan números i xifres ben arrodonides (amb algun cap i cua) de la capacitat creativa. I això és patètic. I una vegada més, s'equivoquen amb Hitchcock. Ell no fa cent anys, ni els farà mai: és etern i indissoluble. És el cinema. És el transgressor per excel·lència del llenguatge fílmic. I fou això ja des de les primeres pel·lícules, aquelles realitzades a la seva terra d'origen, Anglaterra. ¿Ho era també la primera de les primeres, i que no va arribar a acabar mai: *Number 13* (1921)? Probablement, sí. Tot Hitchcock és una transgressió, amb càrrega d'humor subtil i àcid alhora. I serà una part de la filmografia del cycle anglès, al qual pertanyen *The Thirty Nine Steps* (1935), *The Man Who Knew Too Much* (la

primera versió, interpretada per Peter Lorre -un dels més genials actors de totes les èpoques-, 1934) o *Blackmail* (1929), entre d'altres, que podrem veure al Centre de Cultura de "Sa Nostra", gràcies a la selecció realitzada per Temps Moderns. El primer Hitchcock, que és el Hitchcock de sempre: únic, irrepetible, inimitable, irrefutable, inconfés, gens ni mica màrtir, però sempre sarcàsticament sublim.

Qui en dóna més?

Recorden, amics meus, que un senyor anomenat Trotski va inventar allò tan excels de la <<revolució permanent>>? Doncs, Hitchcock el va superar. Perquè ell, dins la càrrega d'humor quasi imperceptible (però tan real com l'existència de les babianes!) que hi ha a tota la creació cinematogràfica, incorporà un nou element: l'«actor permanent». Actor permanent que és ell, només ell, ningú més que ell. El trobam encaçant un autobús a *North By Northwest*, sortint d'un ascensor a *Spellbound*, passejant dos canets insignificants i blancs a *The Birds*, pujant al tren amb un contrabaix a *Strangers on a Train* o guardant torn a una cabina telefònica mentre George Sanders (un altre gran actor de sempre) té l'aparell a la

mà a *Rebecca*, entre d'altres, perquè -com deia- és l'actor permanent i mut a quasi bé totes les pel·lícules que va realitzar. ¿I ara puc citar, així, per les bones, un dels seus títols que més m'han interessat, juntament amb *Rear Window* i *Vertigo*? ¿I que és un dels seus films, no sé per què, poc valorats o que la crítica -la crítica sempre és na Caputxeta sense llop ni àvia- no ha tengut gaire en consideració? Exacte, l'han endevinat: *Marnie*. I vostès em perdonaran, si els ve de gust.

Alfred Hitchcock és únic i no repetible, per això és etern i perfectament viu (no com d'altres que es conserven amb formol i efectes especials). Déu va fer els sants i Hitchcock; abans de descansar el setè dia, creà el cinema. □



Jorge Martí

Visitar Roma permet constatar el que ja hem repetit al llarg d'aquests articles: Roma és moltes ciutats simultànies i, alhora, Roma és alguna cosa més que una ciutat. La pluralitat i complexitat d'aquesta ciutat ha inspirat cineastes molt diferents que ens han mostrat, amb més o menys fortuna, una visió multiforme i diversa d'aquesta bella i indefinible ciutat. I al mateix temps, cadascun d'ells ha convertit la ciutat en un símbol de la seva pròpia visió del món, ja que, de fet, Roma és sobretot una metàfora de l'ésser humà, de les seves mesquineses i de les seves gestes heroiques, és a dir, de la seva Història.

Aquella lluminosa successió de vinetes turístiques que ens va mostrar William Wyler, auxiliat per una entranyable Audrey Hepburn i un simpàtic Gregory Peck, a *Vacances a Roma*, no té res a veure amb les foscos diürnes d'aquell anònim carrer romà on Anna Magnani mor abatuda pels trets dels soldats alemanys, al film *Roma, città aperta*, de Rossellini. Ara bé, qui ha visitat amb una mica de calma aquesta ciutat, qui s'ha deixat seduir pels seus carrers sorollosos, qui s'ha submergit en la contemplació de les seves places on cada pedra és un bocí de la història d'Europa, sap que, en certa manera, totes dues Romes existeixen, que totes dues Romes són, fins a cert punt, reals. Aquesta paradoxa resulta molt aclaridora de la complexa idiosincràsia d'aquesta ciutat que es resisteix a explicacions simplificadores.

Federico Fellini a *Le notte de Cabiria* (1957), influït encara pel neorealisme, ens relata les peripècies d'una prostituta romana, Cabiria, que es mou entre la perversitat i la tendresa, amb el refons d'una Roma inhòspita. Dos anys després rodarà *La dolce vita* (1959) en què els mateixos escenaris es convertiran en un decorat estilitzat destinat a accentuar el *glamour* dels personatges. Quan Marcello Mastroianni queda enlluernat davant una exuberant Anita Ekberg que es banya a la Fontana de Trevi, Fellini està més a prop de la Roma

que retrata W. Wyler que de la Roma esquerra que inspirà Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, o ell mateix en altres films anteriors. Fellini sabia prou bé que ambdues realitats conviuen simultàniament a Roma. Fellini, que en realitat havia nascut a Rímmini (ciutat a què dedicà una de les seves millors pel·lícules, *Amarcord*, del 1974) estava enamorat de Roma com solament ho podem estar els que no hi hem nascut. I el que és encara més important, va entendre les seves contradiccions amb una lucidesa que no deixa de sorprendre en les seves pel·lícules.

Abans de finalitzar aquesta sèrie d'articles, m'hauré de referir a un altre director nascut, com Fellini, fora de Roma però que va fer d'aquesta ciutat un element fonamental d'inspiració de moltes de les seves pel·lícules, Pier Paolo Pasolini. Gran coneixedor dels barris baixos de Roma i del seu argot, Pasolini va assessorar Fellini en els diàlegs de *Le notte de Cabiria* i va escriure el guió de molts films ambientats a Roma, com, per exemple, *La commare seca* (1962) de Bernardo Bertolucci. Pasolini es va estrenar com a director amb dos films prou interessants com *Accatone* (1961) i *Mamma Roma* (1962), rodats amb una aparent indisciplina que resultava extraordinàriament convincent per mostrar la confusió brillant i colorista, alhora que caòtica, que ofereixen els carrers de Roma. A *Accatone*, Pasolini, molt influït pel cine neorealista, va utilitzar actors aficionats i va escriure en dialecte un guió que mostrava amb cruesa i lirisme la vida i la mort d'un pinxo dels barris baixos romans. *Mamma Roma*, interpretada per Anna Magnani, mostrava una realitat igualment cruel amb un lirisme que serà un dels trets característics del seu estil com a director. A *Mamma Roma* una de les escenes més importants transcorre al mercat ambulat de Porta Portese, el mateix que Vittorio De Sica ens mostra a la seva pel·lícula *Ladri de Biciclette*, quan el protagonista del film hi va, acompanyat pel seu fill, amb l'esperança de trobar la bicicleta que li acaben

de robar.

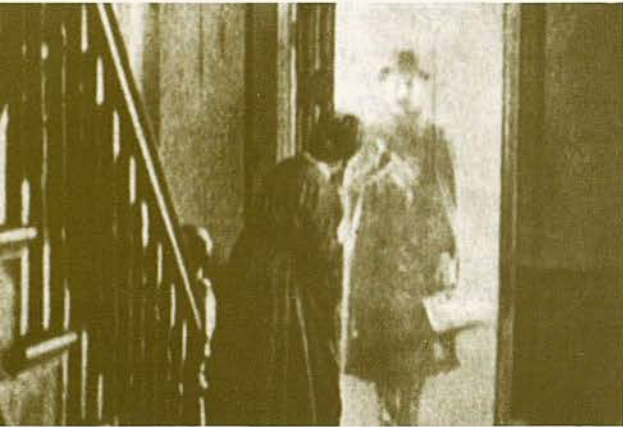
Podríem parlar durant pàgines i més pàgines d'una ciutat tan complexa i fascinant com Roma i no acabaríem de donar mai una descripció convincent. En realitat, la diversitat i la riquesa de contrastos que defineix la màgia de Roma la podem trobar a qualsevol ciutat del món: París, Nova York, Barcelona, Lisboa, Londres, etc. Però aquesta complexitat, a Roma, es manifesta en un grau superlatiu. Tal vegada és per això que Roma ha seduït des de sempre els estrangers que s'hi han acostat, des dels erudits grecs que arribaven com a esclaus a l'antiga metròpoli de l'Imperi, per tal d'educar els fills dels patricis de la ciutat, fins als viatgers del nostre segle. Josep Pla, al seu llibre *Cartes d'Itàlia*, descriu, amb l'encert que sempre el caracteritza, les sensacions que li produeixen totes les ciutats italianes que ha visitat. Parla de totes, excepte, precisament, de Roma. Amb Roma no s'atreveix. Conscient de la impossibilitat de copsar amb paraules el seu encant, la deixa respectuosament de banda. Tal vegada sigui l'actitud més intel·ligent, perquè, com el mateix Pla diu al seu llibre: "*Roma és una cosa a part i ha d'ésser vista -potser-com una cosa a part.*"



Iñaki Revesado

LES PEL·LÍCULES MUTES

Recuerda, *Psicosis*, *Los Pájaros* o *Marnie la ladrona* són alguns dels títols que han donat a Hitchcock una gran fama i que han fet que sigui considerat un mestre dins el cinema en general i del cinema d'intriga en particular. Però molt abans de la realització d'aquests films (tots corresponents a la seva etapa nord-americana, que és la que li ha donat celebritat), Hitchcock carregava a les seves espatlles un nom-



The Lodger

brós grapat de pel·lícules produïdes en el seu país: Gran Bretanya.

Foren les seves qualitats pel dibuix les que li obriren camí dins el món cinematogràfic. Sembla ser que el seu bon gust a l'hora de dissenyar els plans en què s'escriuen els textos aclaridors, que s'intercalaven de tant en tant en les pel·lícules mudes, foren apreciats pels responsables de la productora Famous Players-Lasky, qui donaren a Hitchcock el càrrec de cap de secció de títols. En 1922 sorgirà la seva primera oportunitat de posar-se darrere la càmera. Serà en el curtmetratge *Always Tell Your Wife*. Els problemes entre l'actor principal i el realitzador d'aquest film obligaren la productora a cercar un nou director. D'aquesta manera, Hitchcock es trobarà per primera vegada fent feines de director.

Quan la Famous Players-Lasky tancà, Hitchcock ja havia aconseguit cert prestigi entre els treballadors de la companyia, cosa que es veié demostrada quan la Victory Motion Pictures el contractà no ja com a dibuixant, sinó com a decorador i ajudant de direcció. D'aquesta manera s'anava consolidant el seu futur com

a director. El seu primer film com a guionista el farà en el si d'aquesta companyia: *De mujer a mujer* (1922) aconseguí un èxit grandíssim, no només a Gran Bretanya, sinó també als Estats Units. Del guió a la direcció només hi havia unes passes, però per fer-les foren necessaris tres anys, ja que fins al 1925 - quan Hitchcock tenia 25 anys - no faria el seu primer film com a realitzador: *The Pleasure Garden* (1925). La crítica britànica saludà la pel·lícula amb crítiques bones, cosa que es veié acompanyada d'una òptima explotació comercial del film. Aquests bons auguris serien una peça clau perquè els productors hi confiassin. En canvi, el seu segon film - *El águila de la montaña* (1926) - sembla ser que presentava errades múltiples i serioses mancances en el guió. En paraules del mateix Hitchcock, quan la seva carrera ja estava avançada, el fet que desaparegués el negatiu i totes les còpies del film "és una de les coses més satisfactòries que m'han ocorregut en la meua llarga carrera". Pel següent treball no va voler deixar cap detall descuidat, i si en les seves obres anteriors s'havia conhortat amb acceptar encàrrecs de guions massa coixos, en aquesta oportunitat controlà totes les fases del film. Així sorgí *The Lodger - El enemigo de las rubias* (1926). En aquesta pel·lícula ja es perfilen una sèrie de trets que després serien una constant a la seva filmografia: la creació d'atmosferes inquietants, la introducció de plans reveladors, la facilitat per transmetre ansietat a l'espectador i també les aparicions del director en alguna intervenció com a extra que mai no passa desapercibuda. Sembla ser que aquest fet anecdòtic neix de la necessitat d'estalviar els doblers amb què pagar la feina del extres. Tanmateix, el que començà essent un assumpte absolutament pràctic es convertí en una espècie de joc que no abandonà en tota la seva filmografia. Curiosament, *El enemigo de las rubias* tengué seriosos problemes per aconseguir que la productora l'estrenàs. La història dels macabres assassinats duits a terme per un senyor vestit de capa negra i malletí (Jack *l'esbudellador*) que bé podria coincidir amb la fesomia d'un nou veí del barri londinenc de Bloomsbury, sobre el qual recauen totes les sospites, no semblava ser del gust dels productors. Tanmateix, quan després d'uns canvis insignificants en el muntatge, el film

s'estrenà, acumulà tot tipus de lloances. Després de l'èxit d'*El enemigo de las rubias*, la sort li donarà l'esquena amb *Downhill* (1927), film que cerca una reflexió sobre el fals culpable. La pel·lícula va tenir una escassa difusió, cosa que allunyava el film de l'èxit del treball anterior. Per sortir d'aquesta situació provà a donar un gir a la seva carrera i acceptà dirigir l'adaptació d'una comèdia. La història de *Easy Virtue* (1927), on se'ns presenta una senyora que vol esborrar el seu passat, tampoc interessà en excés ni al públic ni al crític. D'aquesta manera, a un fracàs se n'afegia un altre.

La sortida d'aquesta situació vengué de la mà d'un contracte amb una nova productora, la British International Pictures. D'aquesta nova etapa, *El ring* (1927) serà el seu primer treball. Se'ns hi proposa una història força convencional sobre un triangle amorós. Encara que no és el millor de l'etapa muda del cineasta, aconseguí, no obstant això, reconciliar-se amb la crítica i amb el públic. *The Farmer's Wife* (1928) gaudí de l'oportunitat que estava basada en un text teatral d'èxit considerable. Un senyor, amo d'una granja i viudo, cerca una dona amb qui casar-se, sense adonar-se que la fesomia de la seva dona ideal està reflectida en la seva pròpia majordoma. L'èxit comercial no fou en aquest cas prova de la qualitat del film.

Les seves dues darreres pel·lícules mudes duen per títol *Champagne* (1928) i *The Manxman* (1928). Ambdues foren rebutjades pel públic. De fet, *The Manxman* només aconseguí la confiança del productor per estrenar-la després de l'èxit assolit per la seva primera pel·lícula sonora *Blackmail* (1929) (presentada a Espanya amb el ridícul títol de *La muchacha de Londres* i rebatejada ara com a *Chantaje*).

Amb *The Manxman* s'acabà una etapa del gran cineasta. Ja no tornaria a les pel·lícules mudes amb què aprengué molt del que sabé aprofitar després en el seu cinema sonor. Malauradament, és molt difícil veure els films d'aquesta etapa, ja que si bé Hitchcock és, segurament, un dels directors més programats en televisió, són sempre els seus films americans els que conformen els cicles oferts. En aquest sentit, el cicle programat pel Centre de Cultura serà una magnífica oportunitat. □



21

J. C. Romaguera

ROUNDERS

de John Dahl

Una vegada realitzada una actualització de la figura de la *femme fatale* a *The last seduction*, John Dahl ens introdueix dins el món del joc, on el pas cap a l'èxit o el fracàs pot dependre d'una sola carta. El director treu profit d'aquesta situació límit i enganxa l'espectador mitjançant un atractiu dibuix de personatges i d'una excel·lent ambientació, que lliga directa-



ment, i al costat de la narració dels fets, amb el marc genèric del cinema negre. Però la gran virtut de John Dahl rau en la sobrietat i l'admirable depuració artesanal amb què està realitzada i l'enllaç que hi ha entre les accions, sense girs dramàtics sorprenents, i les relacions entre els personatges. La fermesa del relat culmina amb l'exclusió per qualsevol indicatiu de redempció i pel rebuig cap a qualsevol judici moral.

Valoració: 3

AMIC/AMAT

de Ventura Pons

Torna Ventura Pons a realitzar una adaptació de Benet i Jornet després de portar al cinema l'obra de Sergi Belbel a *Carícies*. En aquest cas, el resultat és una obra mestra sense discussions. A partir de la història d'un professor que torna a Barcelona patint una greu malaltia terminal, Ventura Pons filma un

profund discurs al voltant de l'herència que deixa l'existència humana, les ambigües relacions d'amistat i el pas irremediabile del temps; tot això mitjançant un domini absolut de la posada en escena, com ho demostra la manera exemplar en què està realitzada i la perfecta planificació, que es desprèn de la quantitat de recursos que té el director a l'hora de rodar els grans blocs dialogats en què s'organitza l'estructura narrativa. No cal oblidar l'excel·lent tasca que fa Pons pel que fa la direcció d'uns actors memorables, entre els quals destaca Josep Maria Pou i el seu descendent vital i Rosa Maria Sardà i el seu esqueixament interior. A més, per una banda, la pel·lícula es veu estructurada amb solidesa i per un domini excepcional del temps dramàtic i, per l'altra, s'ha d'alarbar la densitat del discurs (gens pedant) i la tensió dramàtica que impregna una història que et porta d'una pallissa brutal a la llàgrima més amarga.

Valoració: 4

Joan Bover

GATO NEGRO, GATO BLANCO,

d'Emir Kusturica

Mesclau un bon raig d'absurd, unes gotes d'humor negre i una estètica volgodament lletja. Afegiu-hi una parella de moixos omnipresent, porc menja-xassís i un estol d'oques. Ho sacsau ben sacsats al ritme de l'encomanadissa música zíngara. Del còctel, molt més que les situacions-no gaire brillants- i que el ritme - menys frenètic del que promet la publicitat, el millor és la colla de corruptes, desgraciats, tramposos i aprofitats que sobreviuen en el seu món de flaires surrealistes. El director ho contempla tot amb una mirada sana i desimbolta, que se'n fot de tot i de tothom. Barroca, bigarrada, esperpèntica..., la cinta és una d'aquelles proposades a les

quals entres o no entres, sense més discussió. Per això m'abstenc de puntuar-la amb cap nota.

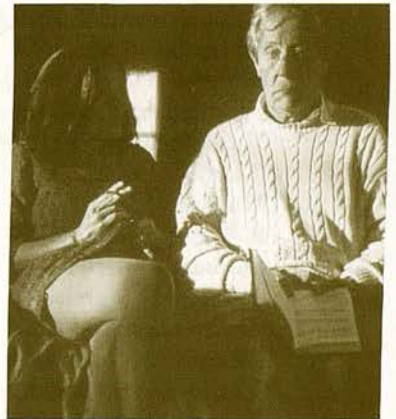
EL VIENTO SE LLEVO LO QUÉ,

d'Alejandro Agresti

Un punt de partida d'allò més original... i res pus. Una autèntica llàstima, perquè la idea inicial era una troballa que podia ésser explotada en qualsevol sentit, des del més poètic al més esbojarrat, passant pel caire malencònic. En canvi, aquesta pel·lícula navega, més aviat naufraga, des dels mateixos títols de crèdit. El guió va de banda a banda sense aclarir res, els personatges no adquireixen gens de consistència, la trama s'esmicola i, per paga, aquella idea tan bona no s'apro-

fitava. Angela Molina - desconcertant com sempre - pastura per la cinta amb alguns moments sublimes i d'altres de patètics. Què vos digui què voleu: posarem-li un u.

Valoració: 1



Roruga

APRILE (ABRIL),

de Nanni Moretti

Continuant en la línia iniciada a *Caro Diario*, Moretti transmet amb aquest treball la impressió d'una obra feta des de la més absoluta llibertat creativa, amb tot el que això representa. Aquesta és una representació sense regles, on tot s'hi val per a transmetre una espècie d'emoció pràcticament desconeguda en el cinema recent. L'itinerari vital del director-protagonista encarnant el seu propi personatge és una proposta que surt de les experiències més íntimes



de l'artista, i que, representades en la pantalla, assoleixen una perillosa dimensió exhibicionista i un punt complaent. Per a crear un cert distanciament, Moretti divideix el seu ego cinematogràfic entre les seves experiències personals (el naixement

del seu fill, les convulsions socials i polítiques de la Itàlia del seu moment, l'admiració per la seva ciutat) i unes altres de fictícies (el projecte de realització d'una excèntrica pel·lícula), fusionant totes dues a través d'un estil festiu, vitalista i fins i tot irreal, que explota les millors troballes de *Caro Diario*, i les porta al límit. Els resultats són quasi sempre brillants, però no exempts de moments tendents a la incontinença, que limiten a trossos el seu abast, sense amagar mai una de les personalitats més entusiastes del cinema actual.

Valoració: 3



Les pel·lícules del mes de febrer

ANY DE CENTENARIS

R.C.R.

LUZ QUE AGONIZA



(Recordant Georges Cukor, 1899-1983)

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1944

Títol original:
Gaslight

Director:
Georges Cukor

Producció:
Metro Goldwyn Mayer

Guió:
J. Van Druten, W. Reisch, J.L. Balderston

Fotografia:
J. Ruttenberg

Muntatge:
R.E. Winters

Música:
B. Kaper

Durada:
110 minuts

Blanc i negre

Intèrprets:
Charles Boyer, Ingrid Bergman, Joseph Cotten, Angela Lansbury, Dame May Whithy.

TENER Y NO TENER

(Recordant E. Hemingway 1899-1961 i Humphrey Bogart 1899-1957)

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1944

Títol original:
To Have and Have not

Director:
Howard Hawks

Producció:
Warner Bros

Guió:
Jules Furthman i William Faulkner

Fotografia:

Sidney Hickox

Muntatge:
Christian Nyby

Música:
Franx Waxman

Durada:
100 minuts

Blanc i negre

Intèrprets:
Humphrey Bogart, Walter Brennan, Lauren Bacall, Dolores Moran, Hoagy Carmichael, Dan Seymour



ROBIN DE LOS BOSQUES

(Recordant Hal B. Wallis 1899 - 1986)

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1938

Títol original:
The Adventures of Robin Hood

Director:
Michael Curtiz i William Keighley

Producció:
Warner Bros

Guió:
Norman Reilly Raine i Seton I. Miller

Fotografia:
Tony Gaudio, Sol Polito i W. Howard Greene

Muntatge:
Ralph Dawson

Música:
Erich Wolfgang Korngold

Durada:
102 minuts
Color



Intèrprets:

Errol Flynn, Olivia de Havilland, Basil Rathbone, Claude Rains, Patric Knowles, Eugene Pallette.

LA MARCA DEL VAMPIRO

(Recordant James Wong Howe 1899 - 1976)

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1935

Títol original:
Mark of the Vampire

Director:
Tod Browning

Producció:
Metro Goldwyn Mayer

Guió:
Guy Endore i Bernard Schubert

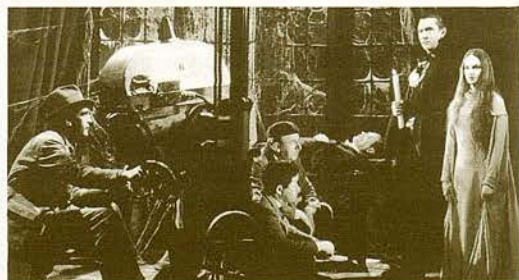
Fotografia:
James Wong Howe

Muntatge:
Ben Lewis

Durada:
59 minuts

Blanc i negre

Intèrprets:
Lionel Barrymore, Elizabeth Allan, Lionel Atwill, Bela Lugosi, Jean Hersholt, Henry Wadsworth, Donald Meek.





Les pel·lícules del mes de gener

ANY HITCHCOCK 1899 - 1980 • CICLE ÈPOCA ANGLESA

R. G. R.

EL ENEMIGO DE LAS RUBIAS



Nacionalitat i any de producció:

Gran Bretanya, 1926

Títol original:

The Lodger

Director:

Alfred Hitchcock

Producció:

Michael Balcon, Gainsborough Productions

Guió:

Alfred Hitchcock i Eliot Stannard, segons la novel·la de Belloc-Lowndes

Fotografia:

Baron Ventimiglia

Muntatge:

Ivor Montagu

Durada:

91 minuts

Blanc i negre

Intèrprets:

Ivor Novello, June, Marie Ault, Arthur Chesney, Malcolm Keen

DUDOSA VIRTUD

(També recordant Noël Coward 1899-1973)

Nacionalitat i any de producció:

Gran Bretanya, 1927

Títol original:

Easy Virtue

Director:

Alfred Hitchcock

Producció:

Michael Balcon, Gainsborough Productions

Guió:

Eliot Stannard, segons l'obra de Noël Coward

Fotografia:



Claude McDonnell

Muntatge:

Ivor Montagu

Durada:

77 minuts

Blanc i negre

Intèrprets:

Isabel Jean, Franklin Dyll, Eric Bransby Williams, Ian Hunter, Robin Irvine, Violet Farebrother, Frank Elliot.

Intèrprets:

Anny Ondra, Sara Allgood, John Longden, Charles Paton, Donald Calthrop, Cyril Ritchard.

ASESINATO

Nacionalitat i any de producció:

Gran Bretanya, 1930

Títol original:

Murder

Director:

Alfred Hitchcock

Producció:

British International Pictures

Guió: Alma Reville, segons l'obra de Clemence Dane

Fotografia:

Jack Cox

Muntatge:

René Harrison

Durada:

92 minuts

Blanc i negre

Intèrprets:

Herbert Marshall, Nora Baring, Phyllis Konstam, Edward Chapman, Miles Mander, Esme Percy, Donald Calthrop, Anny Brandon Thomas.

CHANTAJE



Nacionalitat i any de producció:

Gran Bretanya, 1929

Títol original:

Blackmail

Director:

Alfred Hitchcock

Producció:

British International Pictures

Guió:

Alfred Hitchcock, Benn W. Levy i Charles Bennett

Fotografia:

Jack Cox

Muntatge:

Emile de Ruelle

Música:

Campbell i Conney

Durada:

85 minuts

Blanc i negre



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*