

Núm. 55
Setembre
1999



MODERNS

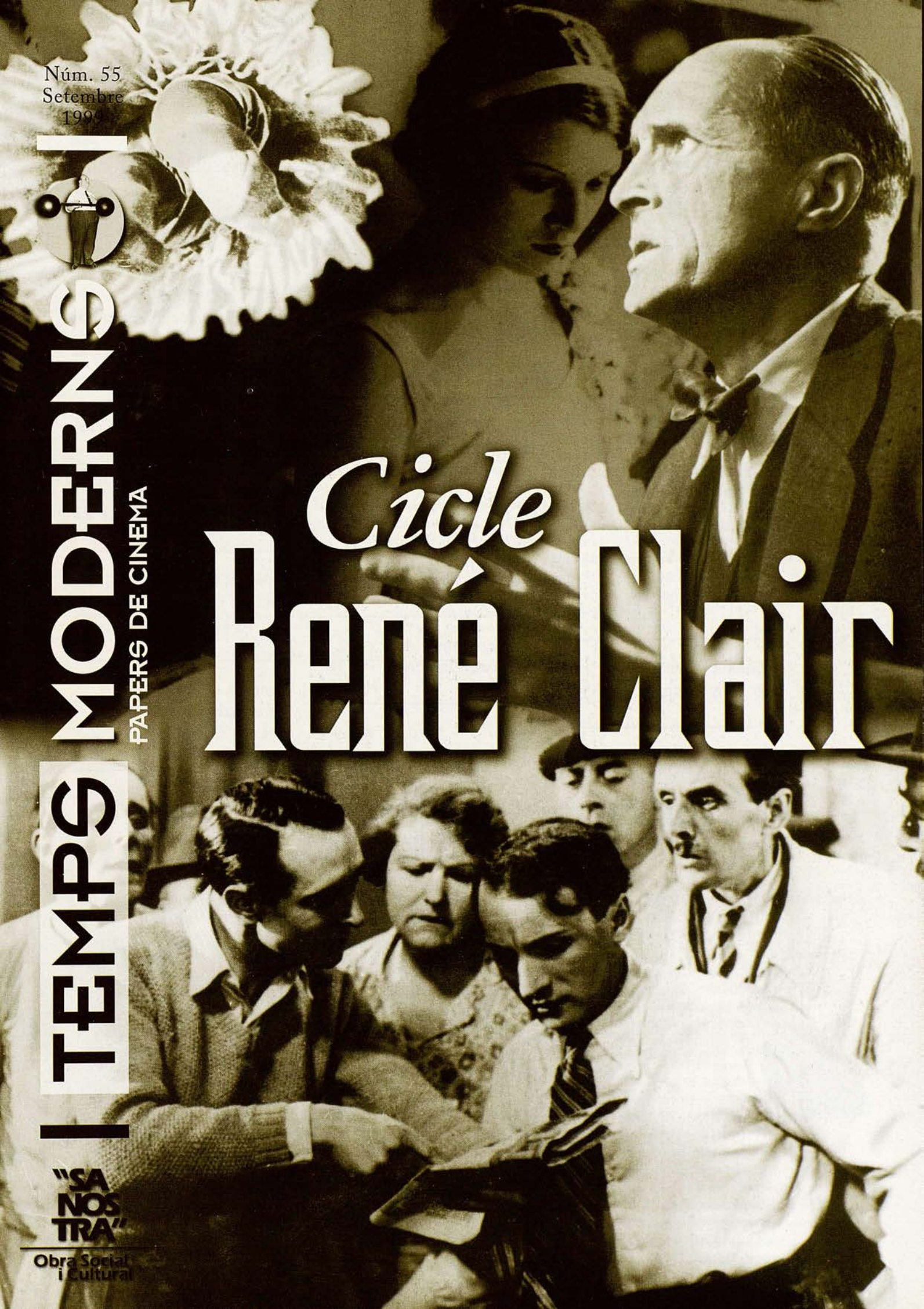
PAPERS DE CINEMA

TEMPS

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural

Cicle
René Clair





Sumari

Editorial i llibres 3	Què és un cinema autòcton? (i II), per Jaume Salvà i Lara 10	Cinelàndia, per Toni Figuera 16 i 17
La pel·lícula de la meva vida, per Damià Pons 4	Imatges de la Guerra Civil, per Catalina Aguiló 11	Kubrick i la imatge, per Javier Sánchez Cuenca 18
Qüestionari Marx, per Xavier Flores 5	El cine franquista a sa Pobla (I), per Miquel López Crespi 12	René Clair, o la cultura en decadència, per Antoni Serra 19
Bogart, una biografia, per Natàlia Rebassa 6	More: Breu nota d'un aniversari, per Jordi Vidal 13	Basil Rathbone, per Eduardo Jordà 20 i 21
Monòleg de Vivien Leigh, per Toni Roca 7	El meu King Kong, per Joan Obrador 14	René Clair: entre el silenci i el so, per Iñaki Revesado 22
Cinema Jove 99, per Felip Osanz 8 i 9		Cinema a SA NOSTRA, informació sobre el cicle de <i>René Clair</i> 23

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Setembre 1999. Núm. 55

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos
Jeroni Salom

Assessors

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

Col·laboradors

Eduardo Jordà,
Antoni Serra,
Catalina Aguiló,
Damià Pons,
Javier Sánchez Cuenca,
Joan Obrador,
Natàlia Rabassa,
Toni Roca,
Felip Osanz,
Jaume Salvà,
Miquel López Crespi,
Jordi Vidal.

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, llibreria Ereso i als cines ABC, Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



Nou setmanes i mitja

Ay seguir el camino que se aleja de todo donde no esté atajando la angustia, la muerte, el invierno, con sus ojos abiertos entre el rocío.

Pablo Neruda

Nou setmanes i mitja, dia en-
vant dia enrere és el que heu
estat castigats tots i totes -
incondicionals seguidors i
seguidores de Temps Mo-
derns- sense aquesta revista
de cinema, la més antiga de
totes quantes s'editen a les illes.

Rovell d'ou, d'aquest color hem tacat
les nostres pells, i rovell, d'oxidació,
patim a les juntes. La maquinària del
nostre cos necessita oli a les totes.
Badalls i estiraments rebels a la rein-
corporació al lloc de feina després de
les vacances estiuenques.

Un estiu que ens haurà servit, des del
punt de vista cinematogràfic, per con-
firmar dues coses. La primera, l'en-

cert que significa haver tret les pro-
jeccions fora de les sales convencio-
nals. A molts de pobles de Mallorca
hi ha hagut cinema a la fresca, com
una perllongació de l'experiència exi-
tosa del Centre de Cultura, una tem-
porada més. L'altra confirmació la tenim
en qué les cartelleres presenten
una oferta ben minsa durant l'estiu.
Un consell, practica un moviment
àgil de ziga zaga per evitar trobar-vos
asseguts davant *Matrix*.

En aquesta darrera part de la tempo-
rada més calorosa de l'any podem ac-
cedir a una remesa de pel·lícules d'im-
portació d'allò més variat, d'entre les
quals destacarem aquelles dues que vénen
acompanyades de més nom al car-
tell. Per una banda *Notting Hill* -una

espècie de **Pretty Man**, en comptes de
woman, en què **Julia Roberts** ha can-
viat de paper interpretatiu. D'altra
banda, una pel·lícula ben curiosa: *Eyes
wide shut*, obra pòstuma de **Kubrik**,
amb escenes fortes de sexe entre un
home i una dona... un matrimoni,
Tom Cruise i **Nicole Kidman**. Falta
veure-les, però val a dir que aquestes
coses les accepten fins i tot al Vaticà.

Aquesta rentrée incorpora una nove-
tat afegida, la renovació de les més al-
tes instàncies del govern autonòmic.
Una situació pactada, llargament pac-
tada, que carrega les piles de la il·lu-
sió d'un 56% dels votants de les nos-
tres illes. Ja en parlarem. I si això va
en benefici del cinema, molt millor.

TEMPS MODERNS RECOMANA

LLIBRES

Miquel Muntaner

Marilyn Monroe *Investigación de un asesinato.*

Donald H. Wolfe.
427 pàg. 1.950,- ptes.

Quan morí, Marilyn forma-
va part d'un com-
plex entramat
d'interessos; cap
de les investiga-
cions fetes fins a
hores d'ara han
aconseguit deter-
minar amb claredat
en quines circumstàncies ho va fer.
Donald Wolfe s'alinea amb el cor-
rent dels qui pensen que, el suposat
suïcidi és, de cada vegada més,
un hipòtesi que no s'aguanta, i apor-
ta, per això, noves proves.



Bogart *Biografía*

A.M. Sperber i Eric Lax.
770 p'g. 3.900,- ptes.

Paraules com a trets, la mà lleuge-
ra, el cigarret, un capell i una ga-
vardina creuada modelaren la
imatge d'un
dur amb cor fe-
ble.

Possiblement va
ser tot allò que
d'ell digueren,
però també qual-
que pic va ser fe-
liç. Tot això de la
mà de dos reputats biògrafs.



Esto es un infierno. *Los personajes del cine bélico.*

Guillermo Altares.
349 pàg. 1.200,- ptes.

La guerra duita a la
pantalla des de les
formes més inimagi-
nables ha estat el gènere
que més vegades
l'han nominat a
l'Oscar, i el que més
vegades l'ha guanyat.
Així ens ho explica
Guillermo Altares, a
manera d'història, de com el cine-
ma ha tractat aquest fet, mitjançant
una selecció de pel·lícules en la qual
no hi falten raons que n'han fet d'a-
questes formes de veure autèntiques
guerres.





Damià Pons

Aquell primer semestre de l'any 1975 les entranyes de la Filmoteca de Barcelona foren el meu lloc més habitual d'acollida i de refugi. Aleshores estava cursant el darrer tram de la Llicenciatura, immers dins una universitat en la qual les inquietuds polítiques eren més apassionants que les obligacions acadèmiques. En vaig veure moltes, de pel·lícules (almenys una vintena cada mes), i ara, quan quasi ja ha transcorregut un quart de segle, em vénen a la memòria títols i més títols, boirosos i fragmentaris, llunyans i a la vegada íntims. La Filmoteca de Barcelona em va permetre adquirir un coneixement prou ampli de les millors mostres de la història del cinema. Mai no podré oblidar l'impacte que em produí *Avarícia* d'Eric Von Stroheim, o les pel·lícules de Fritz Lang i d'altres expressionistes alemanys, o els documentals de Flaherty, o els millors títols del cinema negre americà, o els films més notables dels mestres italians del neorealisme. Un director i una actriu em varen deixar especialment seduït: Josef von Sternberg i Marlene Dietrich (perversa i resplendent). *L'àngel blau*, *Morocco*, *Shangai Express...* senzillament inoblidables.

D'entre totes les pel·lícules que vaig veure aquell primer semestre de 1975 n'hi ha una que periòdicament em retorna a la memòria. És una pel·lícula que no he vist mai més. I possiblement aquesta sigui la causa que en tenguí un record tan immaculat, tan positiu, tan insistent i a la vegada tan imprecís. Em referesc a una pel·lícula del polonès

Andrzej Wajda titulada *Kanal* (1957). Un film que transcorre dins una escenografia de runes i de clavegueres, amb una presència molt colpidora de múltiples aspectes tètrics i pessimistes. És la Varsòvia dominada i vençuda pels nazis. Wajda ens conta la història d'un grup de patriotes que lluiten contra els qui ocupen la seva ciutat. Habiten el món de les clavegueres i el seu únic regne és el de l'obscuritat. Les sortides al carrer sempre són per atacar els enemics que els reprimeixen. De retorn al seu cau, però, se'n donen que cada vegada més van minvant els seus efectius. El nombre dels resistents es va fent petit. La lluita per la llibertat es va cobrant el sacrifici de les seves vides. Al final, el responsable supervivent del grup, vençut i foll, s'allunya

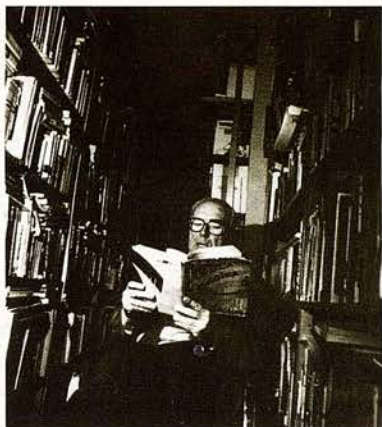
per una claveguera infinita que s'obri als seus ulls perduts. Aleshores, sol i fugitiu, amb veu vibrant, recita uns versos de la *Divina Comèdia*, d'un dels cants de l'*Inferno*. Uns versos que podrien ser aquests mateixos, extrets de l'extraordinària traducció feta per Josep M. de Sagarra:

*"Feréstec era el lloc de la baixada,
i feia encara més tornar-te blanc
l'horrible bèstia dalt de
tot plantada"*

*Conseller d'Educació i Cultura
del Govern Balear



Havier Flores



Roman Gubern va néixer a Barcelona l'any 1934. De sempre, la seva carrera ha estat vinculada al cine de qualque manera. Actualment és catedràtic de comunicació audiovisual a la Universitat Autònoma de Barcelona. Se'l pot considerar una de les persones més solventment informades sobre moviments, alteracions i retrocessos de la cultura audiovisual, els mitjans de comunicació de masses, avantguardes i tot el que en general interessa la cultura en la segona meitat del segle XX. S'agraeix la seva habilitat per interpretar teories, moviments i neologismes –més efimers que no el seu complicat nom podria indicar– en el llenguatge clarificador que a pesar de tot no es troba exempt de la rigorositat universitària, cosa que permet acostar a un públic heterodox matèries que, en qualsevol altre autor, serien matèria reservada especialitzada.

Tot i que se'l coneix gairebé exclusivament per les seves contribucions en el camp teòric, no s'han d'oblidar les seves incursions en el camp de la direcció i el guió cinematogràfic de la mà de Vicente Aranda i Jaime Camino; així mateix, alguns re-

cordaran la seva interpretació cinematogràfica personificant un sacerdot.

Recentment, acaba de publicar un llibre autobiogràfic tan personal i divertit com interessant: *Viaje de ida*.

QUESTIONARI DE JENNY I LAURA MARX

1. *Quina qualitat aprecia més?*
La sinceritat.
2. *El seu tret característic?*
La insatisfacció.
3. *La seva idea de felicitat?*
La plenitud.
4. *La seva idea de desgràcia?*
La humiliació.
5. *Quin defecte tendeix a perdonar?*
La niciesa.
6. *Quin defecte li inspira més aversió?*
La vanitat.
7. *Per qui sent antipatia?*
Pels censors.
8. *La seva ocupació preferida?*
El somicig.
9. *Els seus poetes?*
Byron, Cernuda, Vallejo.
10. *Un prosista?*
Flaubert.
11. *Un heroi?*
Cabeza de Vaca.
12. *Una heroïna?*
Madame Curie.
13. *Una flor?*
L'orquídia.
14. *Un color?*
El blau..
15. *Un nom?*
Iris.
16. *El plat que més li agrada?*
El marisc.
17. *La seva màxima?*
A quien madruga todo se le arruga.
18. *El seu lema?*
Res humana no m'és aliè.



Natalia Rabassa Ladrón

S i aquesta biografia, considerada com la definitiva, aporta alguna cosa és justament el seu esperit de rigor, de dissecció meticulosa. Un sorprenent treball en què no s'estalvia cap punt de vista i que conforma, malgrat la seva aparent heterogeneïtat (el llibre va ser començat per A.M.Sperber i acabat, després de la seva mort, per en Eric Lax) un tot homogeni i coherent.

Més de dues-centes entrevistes, testimonis propers a Bogart, analitzen i evoquen la personalitat ambivalent i tortuosa del mític actor. La seva passió pel mar, el seu respecte i admiració pels escriptors, la llarga i fructífera amistat amb John Huston, l'home cultivat i encantador que es transforma amb l'alcohol en un ésser ressentit i agressiu. Bogart era un home trist malgrat la fama, malgrat la Bacall. L'home i l'actor arrossegaran durant tota la seva existència una visió amarga i desencantada de la vida.

Articulada en vint-i-cinc capítols, revisa acuradament els cinquanta-set anys de vida de l'actor. La seva infantesa difícil, les violentes i complicades relacions amb les seves quatre dones, els seus inicis en el món rutilant dels teatres de Broadway, la llarga lluita per fer-se un lloc dins del dur món del cinema i deixar de ser l'etern suplent d'E.G.Robinson o de George Raft i, finalment, la fama i la glòria amb *El halcón maltés* i *Casablanca*.

Sota l'aparença d'una exhaustiva investigació, se sent el batec d'una història que ens descobreix, no només les debilitats i la grandesa de l'home, sinó també la seva evolució personal, la seva manera de concebre el món. Quan a un home li maten el soci, se suposa que ha d'actuar d'alguna forma. Tant és l'opinió que tingués d'ell. Era el seu soci i cal fer alguna cosa. Així comença l'al·legat final que el detectiu protagonista d'*El halcón maltés*, Sam

Method, paranoica i alcohòlica, mentre l'amor de la seva vida, Lauren Bacall, l'esperava impacient. L'actor magnífic, perfeccionista, de qui tot-hom lloava la seva professionalitat, arribà a identificar-se amb els papers d'home dur però tendre que interpretava.

I per damunt de la història personal, palpita un tros de la història dels Estats Units, des dels feliços anys vint fins a les darreries dels cinquanta. Hi

desfilen els teatres de Broadway, els *speakeasies* i les festes que s'allargaven fins a la matinada, la Gran Depressió, el daurat Hollywood dels anys quaranta, la relació de dependència i indefensió dels actors dins la potent indústria del cinema, la Segona Guerra Mundial i la caça de bruixes com a punt final d'una època ingènua, la mort del somni americà de creativitat i llibertat.

Un cop cada any, la vigília de Nadal i del seu aniversari, Bogart muntava el seu projector de 16 mm i passava la versió de 1937 de *Ha nacido una estrella*. És la història d'una actriu jove, encara en ascensió, casada amb un actor més gran, un alcohòlic en plena decadència. Ho feia tots els na-

dals i Bogart sempre plorava. L'amic i director Richard Brooks, després de presenciar aquesta escena any darrere any, li demanà finalment: "Em vols explicar per què dimonis plores?" Boogie contestà: "Bé, la veritat és que esperava molt més de mi mateix. I ja mai ho aconseguiré." □



Spade, adreça a Brigid O'Shaughnessy abans d'entregar-la a la policia. Aquest codi d'honor entre detectius defineix el caràcter de Humphrey Bogart. Fidelitat als codis malgrat que se't trenqui el cor. L'home educat per ser un cavaller, durant molt de temps romandrà al costat de la seva tercera esposa, Mayo



Monòleg de Vivien Leigh davant el mirall

Toni Roca

Era exactament igual que la música o la remor dels cigarrs poguessin escoltar-se sota la influència del matís o de la coherència. De tota manera, l'aeroport de Los Angeles estava sota mínims, es transformava en una etèria, simple il·lusió de l'horitzó... Després, arriba el complex problema de les línies telefòniques. No sé què passa, o allò que pot passar, en aquest país amb les línies telefòniques, però quan no és el col·lapse sensorial és el tall brusc, blau vertical d'un cordó umbilical, però sempre tot sembla com una lenta desfilada de formigues vermelles creuant el camí del coure. Ja en temps de depressió, aquests terribles esdeveniments es precipitaven vint-i-quatre vegades per segon. I això, com a mesura del temps no deixava d'amollar una mitjana dolça, temerària. No obstant això, no convenia extremar la situació; pitjor fou la tragèdia d'Indianàpolis i la notícia, com ja saben tots vostès, o haurien de saber-ho, fou catapultada d'immediat per altres més abundoses que en aquells dies foren actualitat a la comarca... De tota manera, penso que és igual com pogués sonar la música. O si aquesta música té ressonàncies i derivacions més o menys simples, més o menys vertebrades. I no té pas cap importància perquè aquesta nit, humida nit d'agost possible que em porta a vosaltres, espectadors sempre de cap de setmana és... No, no m'agrada la llum que avui reflecteixen els meus ulls, ni la pell que adquireix a mesura que passen els temps una tonalitat obscura, pàl·lida, ambivalent... hauré d'estudiar una vegada més les teories de la geometria, el palpít de la gent que entra i surt del *drugstore* de la cantonada, les alegres gavines que tallen el cel a la platja de Santa Catalina... Santa Catalina, Santa Catalina... però, ¿per què ara evocar aquesta sensació antiga, aquest murmuri pujant l'escala lenta per les artèries de la por, de l'angoixa, de la impaciència? He de restar tranquil·la, serena a l'expectació malgrat les cent mil finestres que s'obrien al tumult que sempre precedeix a la nit... Santa Catalina, Santa Catalina... la platja de Santa Catalina,

és només un nom, una vivència, un frenesí per on circula el venedor de diaris, el redactor en cap de l'emissora local o el guàrdia urbà d'expressió absolutament imbecil. Però sona la música i hauré de controlar la flexibilitat de l'electricitat. Taparé la sang, em taparé la sang, em tornaré falcó, llop sense ordre ni concert que pugui aturar-me enmig de l'ocèa que s'acosta, s'anuncia, es transparenta als papers grocs, a les balconades de la gran avinguda, a la ciutat pobra, sola, atordida, trista, trencada, amargada, silenciosa, la ciutat de la mort, d'una mort que mai fou anunciada. Seré pardal obscur, immòbil de la nit que em persegueix pel bosc a prop de la via làctia, per entre la llum tenebrosa, lluny d'aquest oceà que no sempre és pretèrit plusquamperfecte. Tota malenconia és possible, tot canvi és factible, tota metamorfosi és desitjada perquè jo, Viven Leigh/Scarlette O'hara no estic disposada

a viure eternament sota la influència de William Shakespeare ni del seu representant a la terra, en aquesta terra de faraons, en aquest Hollywood de brutícia on les pomes fan mala olor, les taronges són una entelèquia i el vell abric de Susan Alexander Kane, antiga dama de l'òpera que morí ofegada al llac, només serveix per descobrir les misèries de David O. Selznick. No miraré mai més l'habitació interior, les golfes de la roba vella, el pati interior per on circula l'aigua, els arlequins de palau i tota l'ambaixada diplomàtica de la Unió Soviètica. Les tres de la matinada del dissabte al diumenge, dia del senyor i aquest monòleg impossible davant d'un mirall carnívor de totes les essències, possessiu i anàrquic més enllà de qualsevol dubte raonable, és vomitiu. Tot és inútil i me'n vaig. □



Felip Osanz

El passat 26 de juny, al mateix temps que la ciutat sencera desfermava de passió col·lectiva llançant-se al carrer per celebrar el títol llargament cobejat, amb molt menys públic, no cal dir-ho, es va clausurar la 14ena. edició del Cinema Jove de València amb el lliurament dels premis i la projecció de la interessant visió de Proust, *El temps recobrat*, del xilè Raúl Ruiz. Es refermava i consolidava així aquest certamen, contrapunt necessari per a la ciutat des del punt de vista cinematogràfic a la foguera de les vanitats

espanyol i portuguès, així com projeccions especials de pel·lícules encara no vistes com la magnífica *Dr. Akagi* de Shohei Imamura o *Heavy* de James Mangold, i la tradicional trobada de grups escolars. També se li va atorgar el premi "Un futur de cinema" a María Esteve a la cerimònia d'inauguració, on es va projectar en primícia l'única producció cubana de l'any, la discreta *La vida es silbar* de Fernando Pérez.

Passant directament a comentar els llargmetratges a concurs cal dir que el nivell ha estat similar al de l'any passat. El premi també s'ha concedit



Doctor Akagi.

a dos pel·lícules, la italiana *Ospiti* de Matteo Garrone i la sueca *Fucking Amal, show me love* de Lukas Moodysson. La primera conta la història de dos jòvens albanesos que s'han de buscar la vida per sobreviure a Roma. És una cinta de baixíssim pressupost, amb maneres properes al documental, cosa que fa

que és la Mostra. A grans trets, el nivell de les seccions oficials de curts i de llargs ha estat correcte, amb un nivell mitjà acceptable. Les seccions paral·leles han estat moltes i totes força interessants: la dedicada al productor portuguès Paulo Branco, homenatjat en aquesta edició i tema d'un llibre editat per la Filmoteca de la Generalitat Valenciana —productor de pel·lícules com *En la ciudad blanca*, *El estado de las cosas*, algunes d'Oliveira i d'altres menys conegudes—; el cicle dedicat al cinema de viatges en el temps; un altre dedicat als guionistes espanyols que ens ha permès de veure i sentir a gent com Fernando León o Miguel Hermoso; un altre dedicat al cinema d'animació

que, si bé com a document de denúncia i crítica és necessari i lloable, la qualitat cinematogràfica es ressentisca, sobretot, al meu modest entendre, en una direcció d'actors gairebé ofensiva. La sueca ja venia precedida d'un èxit de públic i crítica al seu país, realment justificat perquè és una preciosa història d'iniciació en l'homosexualitat de dos xiques adolescents en un petit poble de Suècia. El tractament formal agosarat, amb un ús del zoom que no destorba, uns primers plans que enamoren i un retrat viu i creïble dels personatges, la fan una pel·lícula recomanable, a pesar dels lògics desajustaments d'una òpera prima com la utilització d'una música que ferix. L'altra pel·lícula desta-

cable per sobre de la resta ha estat *Manolito gafotas* de l'alacantí Miguel Albadalejo, a qui ja coneixíem per la correcta *La primera noche de mi vida*. A dir del jurat aquesta tenia problemes d'obvietats i passades en el sentit de l'humor, això no obstant és un film que conté un humor, una agudesia i una tendresa més que notables i es deixa veure d'una tirada sense cap mena de problema. De les altres pel·lícules de la secció oficial, en destacàriem també l'australiana *Terra nova* de Paul Middleditch, un retrat dur i molt ben dirigit d'una mare a qui els seus pares consideren boja i li treuen la filla, que peca, però, d'un guió carregat i carregant. Una altra també curiosa ha estat la txeca *In the rye (Entre el sègol)* que conta tres històries de la Txèquia rural i que haguera pogut endur-se alguna cosa si hagués creat un lligam entre les tres, perquè si no la cosa queda una mica en l'aire. Repassant breument les altres, pequen també d'uns guions excessius, totes dos amb històries de màfies i lladres, i uns formalismes per epatar la mexicana *Cielo ciego* de Nicolás Acuña i la de Hong-Kong *Slow Fade* de Daniel Chan, que té com a gran virtut un ús sorprenentment madur del temps, amb uns continus canvis sense que ens perdem en cap moment. L'alemanya *Dezember 1-31* és una llanda en tota regla, en la qual el seu director, Jan Peters, es dedica a filmar-se durant els trenta-un dies d'un desembre i a explicar-nos com li ha afectat la mort d'un company seu, amb una veu monòtona que adormiria les feres més ferotges. També de llanda podríem calificar *Os mutantes* de la portuguesa Teresa Villaverde, que amaga darrere d'un formalisme experimental que fatiga una història dura sobre nens del carrer.

En la secció de curtmetratges, igual que va succeir l'any passat, el que hi ha hagut han estat produccions de bon pressupost i bona factura —o almenys mitjana—, però pense que amb no gaires coses a dir en general. Se sortirien d'aquesta línia *The Hole* del neozelandès Brian Challis i la txeca de Tomas Barina *Final d'estació*, en la qual, amb pocs diners i molt de ta-



Mis Vacaciones.

lent, se'ns conta una història senzilla i ocurrent. Evidentment, el jurat no ho va considerar així i va donar els premis a produccions molt més "acurades", tot i que el primer premi va anar a parar a la sueca *Entre les cames de ma mare* de Nina F. Grünfeld, per un agosarament formal que qui subscriu, honestament, no va veure per cap banda. És original fins a cert punt explicar l'adolescència a partir d'un noi que no pot anar a un concert perquè sa mare es fica a parir, cosa que a ell li interessa ben poc, però d'aquí al primer premi, en fi... El segon premi va ser per a l'espanyola *Los dardos del amor* de David Pareja y Álvaro Pastor, un curt de prou durada que amb una molt bona direcció i una càmera agosarada ens conta, per mitjà de la història de dos parelles, l'Espanya dels seixanta. La Lluna de València de Bronze li la van atorgar a una cinta prou llarga i avorrida de Corea, *L'execució* de Lee In-Kyun, que explica durant vint minuts ni més ni menys que això: l'execució d'un adolescent. És arriscada i valenta, però al meu entendre pesa massa el que he dit abans. Abans de continuar caldria fer l'observació que no és ni molt menys senzill de triar tres o quatre curts entre cent, i que

sempre hi juguen els gustos, l'estat d'ànim, etc. Però compartint opinions entre la gent que poc o molt se'ls havien vistos tots, ni el primer ni el tercer estaven en cap travesa, per la qual cosa, em comence a plantejar francament el meu estat de salut i el del cinema. Dit això, passem als premis secundaris on, aquí sí, la van encertar més. Va haver-hi dos mencions especials: una per la irreverent i divertida recreació de la història de resurrecció de Llätzer del canadenc Eric Tessier titulada *Vine fora* i una altra, d'animació, per un conte de nens, *La campana encantada* del Txec Aurel Klimt, que estava molt bé, tot i que, d'animació, n'hi havia a concurs una tendra i dura història d'amor, *El ciclop de la mar*, que l'hauria guanyat amb més justícia. A més d'estos premis, hi havia també el que concedix

Canal Plus, que va ser per a la espanyola *Mis vacaciones* de J.A. Bayona, que combina animació i filmació real amb una història veritablement delirant i graciosa; i hi havia també el Premi Especial Madrid Films, que va anar a *Ruleta* de l'espanyol Roberto Santiago, que amb actrius com Aitana Sánchez-Gijón o Loles León conta ben contada una història de mestresses de casa que juguen a la ruleta russa per entretenir-se, amb un cinisme que no cal dir.

Fins aquí el palmarès, correcte en general, si no és pel primer i tercer premis que, si bé no estan malament, han deixat fora les dos anomenades al principi i altres que passem a glossar breument a continuació. Particularment, la més potent de totes les vistes em va resultar l'austriaca *Se'n castiga el mal ús* d'Ulrike Schweiger que filma, amb la

cruesa habitual per aquelles contradetes, una violació dins un vagó de tren davant la passivitat de tots els que són a dintre, aconseguint una tensió pròpia d'un director consagrat. Amb un to humorístic caldria destacar tres curts més: la britànica *Les regles del compromís*, una descripció original del món de la parella; la també britànica *Cluck*, una paròdia del terrorisme; i la francesa *Max al quiròfan*, una infidelitat contada amb un humor salvatge; així com també dos ocurrències delirants de tres minuts anomenades *Utilitze's amb cura* i *Trobada a Nova York*. Finalment, també destacaria *Els hòmens durs mengen carn*, una romàntica història d'amor entre dos adolescents, un suec i una mongola, a Ulan Bator.

Sense dubte em dec estar deixant alguna que a algú li ha pogut parèixer estupenda, resulta, però, difícil en fred recordar-se de totes i damunt filar prim. Com a conclusió final del festival, pel que fa a la qualitat cinematogràfica, reiterar el que ja s'ha dit sobre el nivell: a grans trets acceptable i més que això en molts casos. Com a festival, destacar l'amplitud de l'oferta, la cura pel cinema dels més menuts i les poques ínfulas horteres tan a l'ús dels qui manen per aquí. Tan sols és de lamentar que les



Ruleta.

dates en les quals se celebra el festival conviden més a fer cerveses a les terrasses que a estar-s'hi dins d'un cine, cosa que fa que siga un festival una mica d'esquena a la ciutat. Vegem l'any que ve. □



*Les mentides d'una
gàbia de vidre*

Jaume Salvà i Lara

*"En arribar la primavera
no sé què sent dins lo meu cor
en contemplar-vos des de l'era,
oh dolços ametllers en flor!"*

Aina Cohen
(Llorenç Villalonga)

El cinema també és espectacle, sobretot quan es tracta de pel·lícules d'entreteniment. Aquest és un art poc íntim, que té raó de ser en la mesura que és doblement col·lectiu, en la seva realització i en la seva fruïció. No es poden concebre films en els quals no apareguin persones perquè tota paciència té un límit, i és molt difícil d'imaginar una pel·lícula en la qual una sola persona ho faci tot pel que fa a l'aspecte tècnic... però anem a suposar que qualcú fa una cinta d'argument sense personatges humans de carn i os i sense ningú més que el seu cap i les dues mans. Ja la tenim feta... ¿i què? Si no s'exhibeix, maldament sigui a la família o al cercle d'amistats, es presenta un fenomen com a mínim estrany a la mateixa naturalesa de la cosa fílmica. Tanmateix, tot artista és, en certa mesura, un exhibicionista, una persona sensible que vol públic que, si pot ser, lloï la seva tasca i satisfaci la seva vanitat. Això no ha de voler

Què és un cinema autòcton? (i II)

dir que l'artista faci la seva obra exclusivament per agradar, perquè llavors pot fallar la sinceritat, qualitat per a mi indispensable en qualsevol acte humà d'una certa transcendència.

Així i tot convé saber que el públic no crea els gusts, sinó que aquests són creats subversivament per ens incògnits d'acord amb uns interessos materials. La fal·làcia que s'ha de donar al públic allò que vol s'ha de desterrar de les ments concretes perquè amb aquesta l'enterram. Sabem que una vella tècnica de venda és crear la necessitat de consumir un producte superflu per poder-lo vendre en grans quantitats; per tant, primer es reconduïx la bèstia de milions de caps cap a un nou interès i s'explota aquesta docilitat fins que, abans que disminueixi perillosament el seu interès, es torna reconduïr cap a un altre interès... i així un pic i un altre. Per sort o per desgràcia, la gran massa de gent no té la capacitat d'imaginar que necessita coses com un tamagotxi, una col·lecció de ganivets xinesos, un electrocutador de cartutxeres, un líquid negre i dolç ple de bombolles o un cotxe per poder viatjar a la Lluna.

El cinema autòcton, que definirem com aquell que parteix d'una realitat palpable i la utilitza en el procés creatiu, té precisament aquest obstacle: està al marge dels suposats gustos de la gran massa de gent. Quan el públic "demana" explosions i diàlegs escassos i redundants, amb personatges i situacions d'estètica suposadament ianqui: la

gorra de beisbol a l'enrevés, apuntar amb la pistola torta, la gent bé (bona feina, bona casa i bona femella), l'exèrcit, el mal humor i la dolència... quan el públic vol veure això després d'haver pagat set-centes pessetes, ¿on ficam el cine autòcton, una pel·lícula que, per exemple, conti una història d'amor entre un porquer de la marina de Lluçmajor i una dona d'aigua, en lloc d'una història d'amor entre un vaquer americà i una assassina en sèrie? Jo us contest: no ho ficam enlloc perquè no ni tan sols es planteja. I llavors resulta que els creadors es converteixen també en víctimes del suposat interès.

Imaginem que algú aconsegueix arregar els cent milions de pessetes que costaria fer un projecte personal en 35mm., que passa íntegrament a Mallorca, però que es filma en castellà per la cosa d'arribar al públic, fa la pel·lícula, es passeja per alguns festivals on la valoren positivament i li atorguen alguns premis, però, per qüestions burocràtiques i polítiques, aquest film no s'arriba a estrenar mai... ningú mai no el veu. I també imaginem algú que es treballa un nom en aquest país on triomfen els mediocres a base de sortir a fer pallassades a la tele, caubé, aconsegueix el nom i també un productor amb bones relacions amb el ministeri i la xarxa de distribució; fa una pel·lícula tan tòpica i previsible que és un insult a la intel·ligència i de la qual només se salva l'actuació d'un actor que s'havia retirat d'aquest món quan els gusts del públic s'havien girat; aquesta pel·lícula, evidentment, no guanya cap premi, ni crec que es presentàs enlloc però es converteix, amb diferència, en el film espanyol més taquiller de la història del cine. Té lògica, però escarrufa pensar que efectivament els tirs van per aquí. □





Imatges de la Guerra Civil (II)

Catalina Aguiló

L'expedició d'Albert Bayo a Mallorca apareix també a un fragment que s'ha conservat d'un noticiari francès. El títol del documental és *En Espagne: Ce que Goya n'avait pas vu*. Es tracta d'una visió general sobre la guerra, en la qual la filmació feta a Mallorca és una petita part. Les imatges ens mostren a milicians comunistes davallant a les barques que els portaran a terra, els carrers de Portocristo i diverses panoràmiques de la zona. El fragment és molt curt i després de Mallorca ja apareixen imatges dels refugiats que fugen cap a França.

Les filmacions nacionals tendrien com a fet històric rellevant l'estada a Mallorca de l'anomenat *Conde Rossi*. Arconvaldo Buonacorsi, nom real del *conde Rossi*, fou enviat per organitzar la Falange i restà a Mallorca des del començament de la Guerra Civil fins al desembre de 1936.

La presència del *Conde Rossi* a Mallorca és la protagonista del documental realitzat per l'Institut Nazionale Luce titulat *L'organizzazioni falangisti a Palma di Mallorca*. Aquest institut representà amb les seves filmacions i noticiaris el primer suport a la revolta feixista espanyola. Ja des dels inicis de la guerra els repòrters italians es traslladaren a Espanya per recollir els incidents de la guerra. El documental filmat a Mallorca comença amb unes vistes de Palma fetes des de l'aire i una panoràmica de la ciutat filmada des del Terreno. Hi apareixen també unes desfilades militars. Però el gran protagonista és Buonacorsi al costat d'algunes de les figures polítiques i militars més rellevants d'aquell moment a Mallorca. Al seu costat, hi podem veure el Marqués de Zayas, Luis García Ruiz, governador civil i el teatí Julià Adrover que feia les funcions de traductor de l'italià.

Existeix un altre documental realitzat també per l'Institut Nazionale Luce amb el títol (*Arriba España! Scene de*

la Guerra Civile in Spagna). El documental es filmà el 16 d'octubre de 1936 a Portocristo i Manacor. En aquesta filmació es tractava de recrear (l'acció no es va filmar en directe, sinó que es va fer una escenificació) el front que es crea a Portocristo per rebutjar l'ofensiva de Bayo. El protagonista era una vegada més el *Conde Rossi* qui dirigia l'acció militar. Després de les escenes de Portocristo i Manacor, la filmació es trasllada a Palma, on es poden veure els avions italians que es preparen a la badia de Palma per en-



trar en combat. Les bombes dels avions anaven dedicades, una curiosament, a Companys, com es pot veure a les imatges. Unes desfilades a Palma i la plaça de Cort tanquen aquest documental. El muntatge és típicament triomfalista, amb una clara manipulació de les imatges introduint-hi tota una sèrie de missatges en què es pot veure Franco i diverses insígnies falangistes.

Aquesta és, tal volta, una de les característiques que diferencien les imatges d'un costat i de l'altre. La manipulació ideològica sembla més forta en aquests documentals falangistes que no en el material republicà conservat. La manipulació de les imatges de guerra és una de les característiques d'aquest tipus de documental. Romà Gubern determina quatre moments bàsics per a la intervenció del director de la cinta: en el moment del rodatge, durant el muntatge, quan s'inclou la banda sonora i es tria la música de fons. Gubern explica també que molts dels documentals de la Guerra Civil no eren

imatges copsades en directe, sinó que es feia una reconstrucció dels fets i es filmava. Aquest és el cas de les filmacions de Portocristo i Manacor.

Encara tenim una altra filmació estrangera del conflicte bèl·lic. Es tracta d'un documental alemany que forma part d'un noticiari titulat *Geisser der Welt*. La filmació comença amb escenes quotidianes al camp i les ciutats espanyoles abans d'entrar a les imatges de la guerra. La costa nord mallorquina i la badia de Palma són el primer que reconeixem al documental.

Les imatges estan molt mesclades i segurament es reutilitzen imatges dels documentals de l'Institut Nazionale Luce. Aquest era un fet que es donava molt sovint en els noticiaris de guerra, ja que la manca d'imatges en directe obligava, primer, a la recreació i, després, al préstec d'imatges. De tots els documentals, aquest és el que presenta les imatges més crues, però s'ha de tenir

en compte que aquestes no són únicament de Mallorca, sinó que podem veure escenes filmades a altres zones espanyoles. El final s'estructura com una exaltació a la figura de Franco, intercalant desfilades falangistes, imatges de Franco, els diaris amb titulars que es refereixen a les victòries nacionals i l'escut i la bandera espanyola. És un clar exemple de la manipulació ideològica de les imatges.

Per acabar hem de parlar d'una filmació recuperada recentment per l'Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca. Es tracta d'una filmació de tipus familiar conservada per Julià Vidal, en la qual, enmig de diverses escenes casolanes i d'altres de vida social, hi trobam una desfilada de les tropes feixistes per ciutat, més concretament per la plaça del Mercat, amb el Teatre Principal al fons. La curta durada del fragment no impedeix veure clarament la desfilada i les salutacions triomfals del *Conde Rossi* en un document prou interessant. □



1956-57: El cine franquista a sa Pobla

Records de Ca'n Guixa i Ca'n Pelut (I)

Miquel López Crespi

La'n Guixa i Ca'n Pelut (el "Principal" i el "Coliseum") eren els cines de la nostra infància i adolescència poble- ra. Dues i tres pessetes costa- va anar al "galliner" amb els amics (Miquel Crespi, Sebastià Bennàssar, Miquel Seguí...). Aleshores érem infants, uns joveçans que jugàvem a la pilota enmig de carrers -alguns encara sense asfaltar- i ens delíem per anar a contemplar els "quadros" d'aquestes cines. Els "quadros" eren les fotografies de la pel·lícula que els propietaris dels cines posaven a unes posts que penjaven a la façana. "Quadros" la majoria de vegades en blanc i negre i, més endavant, pintats a imitació del technicolor.

Una mica abans que entenguéssim que allò que anàvem a veure era una "espanyolada" (sempre consideràvem les pel·lícules estrangeres molt millors!), el cine, per a nosaltres, era anar a veure una pel·lícula de gàngsters o policies, una d'espases o de romans... També -i eren les que més ens agradaven- les del "oeste" o de "vaqueros". Els més entesos de la meua colla -la del carrer Muntanya- estaven "especialitzats" en obres de "misteri", de "fer riure", "revistes" i "drames"... Les de "terror" (especialment les diferents versions de *Dràcula*) també ens seduïen malgrat que després, en arribar a ca nostra, al vespre, posàvem cadires rere la porta de la nostra habitació! "Verdes", no n'hi havia (per allò de la ferotge censura que, sabíem, tot ho tallava). Però ja pels dotze o tretze anys, per esbrinar si hi havia cap possibilitat o no de besada, ens apropàvem fins al portalam de l'església. Allà -ulls ben oberts- si copsàvem, al costat del nom del film, un "3" o, molt millor!, un "3 R", ja sabíem que, amb sort, podríem olorar alguna cosa. Veure, no. No ens deixaven entrar. En això sí que eren inflexibles els porters de Ca'n Guixa i Ca'n Pelut! Però anant a mirar els "quadros" de la façana potser poguéssim observar, amb plaer infinit, l'exuberant pitrera de Marilyn Monroe.

Llunyans capvespres de diumenge amb les inversemblants històries de les "heroïcitats" del franquisme a la pantalla; les mentides de pel·lícules com *Raza*

(1941), un film de José Luis Sáenz de Heredia que portà a la pantalla un text històric: el de "Jaime de Andrade", pseudònim sota el qual s'amagava el "geni" de Franco.

Film, aquest, que, com diu Emilio Sanz de Soto a *Cine español* (Ed. Ministerio de Cultura, 1988), seria important per arribar la tortuosa psicologia d'un frustrat com el general Franco. Escriu Sanz



de Soto: "Lo que entonces ignoraba el general Franco era que esta película, con el tiempo, iría adquiriendo una importancia decisiva para la más honda comprensión de todas sus frustraciones. Más que una película es una radiografía: desde la familia que le hubiese gustado tener hasta el personaje -incluso físico- que le hubiese gustado ser, el José Churruca que interpreta Alfredo Mayo. En este sentido, la película sobrepasa, con mucho, los valores cinematográficos -los tiene por momentos- para convertirse en una obra de incalculable valor psicoanalítico. Y lo significativo de ella no es tanto lo que el general Franco quiso ocultar, pues no oculta nada, sino lo que muy a pesar suyo deja transparentar". Però tot això, aquesta lectura intel·lectual, nosaltres, infants d'onze i dotze anys, no la fèiem en veure Alfredo Mayo, valent, oferint el seu pit d'heroi feixista a les bales dels "dolents" (és a dir els republicans, els marxistes, els anarquistes: resumint, el pare i els oncles).

Altres films d'aquest tipus (exacerba- da exaltació feixista) són: *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939); *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina); *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo); *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román); *Escuadrilla* (del mateix Román) i *A mí la Legión* (Juan de

Orduña). A tota aquesta parafernàlia de mentides franquistes hi cal afegir les preteses comèdies d'humor -còpia dolenta del cine dels EUA- parlant d'inexistents paradisos imaginaris. Recordem que a nivell de l'Estat són els anys de la més salvatge repressió contra els vençuts en la guerra civil (els partits obrers; els defensors de la República). Lustres de fam i d'estraperlo, de misèries inenarrables per als pobles de totes les nacions de l'Estat i especialment per als sectors populars. Un dels màxims exponents d'aquesta comedieta intrascendent -simple còpia mal feta de la ianqui, com diem més amunt- era, sens dubte, Rafael Gil. Em vénen a la memòria títols com *El hombre que se quiso matar*, *Viaje sin destino*, *Huella de luz*, *El fantasma de doña Juanita...* Tota una sèrie de films que pretenien allunyar la població dels problemes de cada dia: la manca de llibertat, el racionament, les humiliacions quotidianes a què es veia sotmès el poble per part dels vencedors. Però si en alguna de les pel·lícules de Gil podem trobar encara alguna espurna de primigènia espontaneïtat serà -cap als anys cinquanta- amb la "comedia Dibildos" (recordem la intrascendència barroera de pel·lícules com *Ana dice sí*, *Luna de miel*, *Muchachas de uniforme*, *Las chicas de la cruz roja...*).

Però no avancem esdeveniments. Parlàvem de les pel·lícules de propaganda franquista que veïem a sa Pobla a començaments dels anys cinquanta i fins ben entrants els seixanta: *Raza*, *El Alcázar no se rinde*, *Frente de Madrid*, *A mí la Legión*, *Escuadrilla...* Evidentment, eren films que no ens afectaren gaire, perquè, fill d'un exmilitar republicà -represaliat pel franquisme-, jo sabia, de molt jove, que tot allò que s'esdevenia a la pantalla era una gran mentida i m'ho mirava com qui veu ploure ben protegit davall el porxo. Anys endavant (a mitjans dels anys seixanta, com a membre del Cine Club Universitari que dirigia, entre d'altres, Paco Llinàs) vaig poder anar aprofundint en la història i gènesi de tota aquella gran farsa "històrica" (els bons eren sempre els defensors de l'ordre constituït; els dolents eren els maçons, republicans i comunistes). □



More. Brevi nota d'un aniversari

Jordi Vidal Reynès

Enrere, en l'edat de pedra dels últims anys seixanta Barbet Schroeder va anar a Eivissa a fer *More*, un conte alligador que mostrava com es destruïa una parella de hippies a causa de la droga.

La pel·lícula fou presentada el 13 de maig de 1969 al Festival de Cannes. La va produir Jet Films i la van protagonitzar Mimsy Farmer i Klaus Grunberg. La fotografia fou responsabilitat de Néstor Almendros.

Situada al mig de la revolució psicodèlica, *More* segueix el descens d'un home per una llenegadissa costa avall. Després de graduar-se, el jove Stefan surt d'Alemanya per viatjar. Arriba a París i hi perd els seus doblers en un joc de cartes, però el seu oponent, Charlie, se'n compadeix i decideix prendre'l sota la seva protecció.

Aquell vespre, entren sense pagar en una festa a la casa d'un hippy acomodat, on Stefan s'enamora de la bella i misteriosa Estelle. Quan els dos amics se'n van de la festa, Stefan s'indigna perquè Charlie ha robat doblers de l'abric d'Estelle i el persuadeix perquè li deixi retornar-los. Quan Stefan va a veure Estelle per retornar-li els doblers, ella fa un porro i acaben anant junts al llit. Quan ell veu que ella té una cicatriu al braç, ella li diu que és una ionqui rehabilitada i que ja no hi recau. Estelle diu a Stefan que deixa París per anar a Eivissa i el convida a acompanyar-la. Ell hi va una setmana més tard, després que li han dit que en arribar demani pel doctor Wolf.

Stefan arriba i es troba que Estelle no és a l'hotel, de manera que cerca el misteriós doctor Wolf, que l'adverteix respecte d'Estelle. Quan torna a l'hotel troba molts de coneguts del doctor i comença a sospitar que no és un respectable professional de la medicina i que Estelle se'n va al llit amb ell. Quan Stefan finalment troba Estelle es veu turmentat per la gelosia i per l'humor canviant d'ella, però la seva relació es difumina entre drogues i festes. Estelle està clarament ferida per Wolf i, per tant, a suggeriment d'Stefan, es retiren a la casa d'un amic, a la part tranquil·la de l'illa.

Tot marxa bé fins que apareix Cathy, una amiga d'Estelle. Stefan les sent que discuteixen per l'heroïna i s'adona que el problema d'Estelle amb la droga no és cosa del passat. Quan Cathy se'n va, Stefan troba Estelle delirant a causa dels efectes de la droga i es posa furios. Finalment, però, cedeix i es deixa persuadir per provar-ne una mica. La parella va enfonsant-se lentament cap a la condició de ionquis, i consumeixen ràpidament una quantitat que Estelle havia robat de l'oficina de Wolf. Quan el doctor els descobreix, els fa xantatge perquè retornin a la ciutat, on Stefan treballa al seu bar venent droga sota la barra a la creixent població d'addictes d'Eivissa. La relació d'Stefan i Estelle comença a tensar-se sota la pressió de la seva creixent dependència de la droga i, per tant, quan les seves obligacions amb Wolf estan complertes, comencen un programa de desintoxicació. Ajudats per grans quantitats d' LSD per facilitar deixar-ho, gradualment aconsegueixen acabar amb l'hàbit. Però just en el moment que la vida comença a millorar, el doctor Wolf torna a aparèixer. La gelosia turmenta Stefan, que torna a recórrer a l'heroïna.

Charlie, l'amic de París d'Stefan, arriba. Està preocupat per ell i prova de persuadir-lo perquè se'n vagi d'Eivissa i torni a França. Ell es nega a partir sense Estelle. Stefan va vagant per la ciutat en una recerca desesperada per trobar-la. Suplica a un amic dues dosis d'heroïna i, malgrat els consells, les pren totes dues. Mor d'una sobredosi sense haver trobat Estelle.

Pink Floyd, grup musical ja llegendari de rock progressiu, signà la banda sonora i n'edità un disc. El mateix director va afirmar que el quartet britànic posseïa una qualitat especial i un fons eteri que el seduïa. Els temes que sonen a la pel·lícula són *Main Theme*, *Ibiza Bar*, *Nile song*, *Seabirds*, *Cymbaline*, *Hollywood*, *Party sequence*, *Green is the colour*, *Quicksilver*, *Cirrus minor*, *More blues*, *Crying song*, *Up the khyber* i *Main Theme (crèdits)*. De tots aquests resten inèdits en la discografia oficial del grup *Seabirds* i *Hollywood*. L'autor de la majoria de cançons és Roger Waters.

Jordi Vidal Reynès és membre de l'Associació Balear d'Amics de Bandes Sonores (ABABS).

Fitxa tècnica del film *More*

More (Luxemburg, 1969)

Director: Barbet Schroeder

Productora: Jet Films

Argument: Barbet Schroeder

Guió: Barbet Schroeder i Paul Gegauff

Intèrprets: Mimsy Farmer (Estelle), Klaus Grunberg (Stefan), Heinz Engelman (Dr. Wolf), Michael Chanderli (Charlie), Louise Wink (Cathy).

Durada: 117 minuts

Estrena a Espanya: 1 de desembre de 1977 a sales especials

Fotografia: Néstor Almendros (color/panoràmica)

Música: Pink Floyd

Fitxa tècnica del disc *More*

Pink Floyd Soundtrack from the film MORE (EMI Records)

Edició: juliol de 1969

Producció: Pink Floyd

Disseny de la portada: Hipgnosis

Temes:

Cirrus Minor

The Nile song

Crying song

Up the khyber

Green is the colour

Cymbaline

Party sequence

Main Theme

Ibiza Bar

More Blues

Quicksilver

A spanish piece

Dramatic Theme

Músics:

David Gilmour, guitarra i veu solista

Roger Waters, baix i veus

Richard Wright, teclats i veus

Nick Mason, bateria i percussió

Amb la col·laboració de Lindy Mason (flauta).





KING KONG... El meu King Kong

Joan Obrador

Gairebé tots els monstres que ens han espantat varen néixer durant els “feliços anys vint” o abans de la Gran Guerra: *Dràcula* (1930), sorgí de la por a la vida d’ultratomba; *Frankenstein* (1931) és un crit desesperat contra el desig humà de combinar la vida i la mort. Però,quina por amaga *King Kong* (1933)? A l’època en què Cooper va fer la seva pel·lícula, el goril·la de muntanya era una autèntica amenaça per a nosaltres, per a l’home sapiens. King Kong és la darrera bèstia natural que ens ha aterrit i, aquesta pel·lícula, és un fidel reflex d’una època molt llunyana... En aquell temps encara feia por la natura desconeguda, salvatge, d’on podien sorgir éssers poderosos i terribles que amenaressin el nostre dret de possessió. Ara, ja no fa por King Kong perquè la humanitat ja ha domesticat tot el món i no resta lloc per a res desconegut. Hem transformat tota la terra en el nostre domini i ja no trobareu cap animal que perduri sense el nostre consentiment.

El tipus de relació amorosa que recreen Cooper i Schoedsack és evident: Denan, el director de la pel·lícula dins la pel·lícula, fa referència tantes vegades que es diria que hi ha alguna cosa d’amagada: L’ETERNMITEDELA BELLA I LA BÈSTIA. Hann, la bella, és el pol oposat a King Kong, i no em refereixo a la fàcil contraposició entre la bellesa i la monstrositat, sinó més aviat a la seva constitució com a personatge cinematogràfic. Aquesta dona, símbol de la bellesa i de la fragilitat femenines, en contraposició a King Kong, és un ésser plenament real. En aquest film es produeix una sorprenent combinació entre realitat i ficció. L’inici de la pel·lícula és una magnífica descripció de les conseqüències de la crisi de 1929 per als ciutadans de Nova York i, especialment, per a les dones. El personatge encarnat per Fay Wray és una pobra criatura, famèlica, sorgida del dramàtic *crac*, com qualsevol altra. Hann no vol ser actriu per triomfar...ni pretén simbolitzar res, l’únic que desitja és menjar i viure amb dignitat. *L’Illa Cadàver* és el lloc per a la ficció monstruosa, plena d’éssers rescatats de la nit dels temps, on es troben els amants... Però, al mite de la *Bella i la Bèstia*, realment es pot parlar “d’a-

mants?”. Tal vegada, a les versions edulcorades de la Disney, sí; a les diferents recreacions clàssiques, difícilment. A les *Metamorfosis* d’Ovidi trobem el monstre Polifem enamorat de Galatea, però ella el rebutja, i a canvi, Polifem mata Acis, el veritable amor d’ella. En aquesta narració trobem un amor d’una única direcció, no correspost. Per als romàntics, aquest era l’enamorament ideal, la gran font d’inspiració per a la creació artística; perquè, una vegada consumat, l’amor ja forma part del passat i ja no pot ser la font d’inspiració per a l’Obra d’Art. Però el pobre King Kong no fou cap poeta romàntic, ni volia ser creador de res, només volia sobreviure –en aquest punt, sí que trobem un clar paral·lisme entre ells dos– i, com a rei dels goril·les que era, posseir allò que li corresponia. La *dona d’or* és el tribut que rep del poble de l’Illa Cadàver, com qualsevol déu de l’antiguitat, perquè els deixi viure en pau. No podem afirmar amb rotunditat que King Kong estimi Hann, però el que no podem dubtar és que ella l’odia; i en cap moment arriba a captar ni el més mínim sentiment amorós per part d’ell. Segur que trobareu alguna interpretació que consideri un King Kong enamorat, amb sentiments gairebé humans. Enamorat del prototip de la fràgil bellesa femenina, d’allò que és completament diferent de la seva monstrositat. Tal vegada és així. Si no, per quina raó la seguirà més enllà dels seus dominis? O, encara més clar, per quin motiu, en el moment de fugir, en lloc de fer-ho, va a cercar-la? Per què no la deixà caure des del cim de l’Empire State, quan l’ataquen amb una crueltat i un poder que no podia ni imaginar? La resposta sembla evident: per Amor... Vist així, ens trobem davant d’un amor absolut, que s’estima més morir que viure sense la seva estimada. Però jo no m’estimo aquest King Kong enamorat de no sap qui... Realment, aquest simi gegantí, es podia sentir atret per una dona que, tal vegada, fos bella per al cànon dominant a l’època, però que als seus ulls no podia deixar de ser una ximple pepa amb certa gràcia? M’agrada més la imatge d’una bèstia exigint els seus drets davant d’uns intrusos sense escrúpols. Si ell persegueix aquesta dona no és captivat per un sentiment tan

humà com l’amor. No hem de perdre mai de vista que es tracta d’un ésser sobrehumà i, per això mateix, no es podria sentir dominat per un sentiment tan humà. Ell no pot saber què és l’amor. El que sí coneix perfectament són els drets de territorialitat i possessió que només pertanyen al més fort; per això, una vegada que rep com a present la *dona d’or*, tindrà el deure de fer valer els seus drets sobre ella fins arribar a la pròpia aniquilació. Aquesta és la veritable raó de la seva lluita i no sentiments que mai pot reconèixer. Per què no la va matar al darrer moment?, vos demanareu. Perquè ell no és un ésser cruel, perquè no li preocupa quin serà el futur de Hann, sinó lluitar contra els enemics que li volen llevar la seva possessió més preciosa.

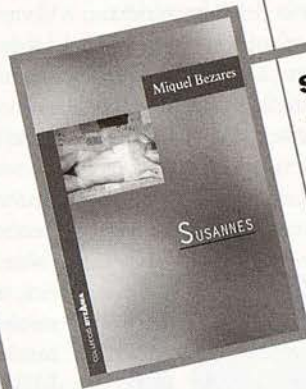
Emperò, aquest comportament, sí es podria entendre a partir d’un determinat sentiment amorós, no aquell que ens subjuga davant d’allò tan estrany que anomenem bellesa, sinó a partir de la decisió de posseir i dominar l’ésser estimat. Aquesta vessant de l’amor és la més antiga de totes. Antiga tant des del punt de vista biològic com psíquic: la sexualitat animal es caracteritza pel desig de dominar l’altre. Aquesta necessitat, a l’home, la dirigeix la part més antiga del cervell. L’amor com a dret de possessió ens persegueix molt abans de ser l’animal racional que som. En aquest sentit, crec que no fa falta recordar que l’amor romàntic és un fet propi de la nostra cultura, amb una història realment curta. Per altra banda, què és el primer que desitja tot enamorat si no és dominar i dur en la seva mà tota la vida de l’estimada? És més, jo diria que Schoedsack i Cooper, a la seva bèstia, traslladen el profund sentit de l’amor masculí: a quin home no li agradaria ser King Kong? Quin mascle no desitjaria tenir un domini absolut sobre la seva dona?... Fins i tot, poder pujar-la al gratacle més alt de la ciutat només amb un mà i protegir-la a la seva butxaca de tots els perills del món. Aquest home dur...dominador...També va morir amb King Kong, ara només podem esperar ser bons companys de les nostres estimades. □

Estrenes en sessió contínua

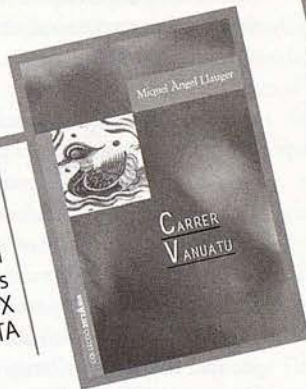
La Mallorca del Clavell
Llorenç Capellà
Català
Format 220 x 210mm
136 pàgines
ISBN 84-89754-52-7
4.450 PTA



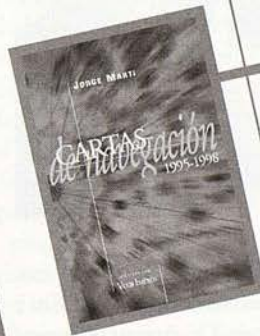
Susannes
Miquel Bezares
Català
Format 125 x 185mm
112 pàgines
ISBN 84-89754-45-4
1.850 PTA



Carrer Vanuatu
Miquel Àngel Llauger
Català
Format 125 x 185mm
92 pàgines
ISBN 84-89754-42-X
1.500 PTA



Cartas de navegació
Jorge Martí
Castellà
Format 115 x 165mm
62 pàgines
ISBN 84-89754-44-6
1.000 PTA



Fortunio Bonanova
Un hombre de leyenda
C. Aguiló/J.A. Mendiola
Castellà
Format 223 x 209mm
104 pàgines
ISBN 84-89754-53-5
3.000 PTA

L'altre Arnau
Andreu Ribas Vallès
Català
Format 125 x 185mm
80 pàgines
ISBN 84-89754-43-8
1.650 PTA



FORTUNIO BONANOVA
Un hombre de leyenda
C. Aguiló/J.A. Mendiola



A les millors llibreries

EDICIÓ
di7

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

Cinelàndia

La veritat és que es necessita temps, generoses dosis de temps –tota una vida, diria jo– per arribar a convèncer-nos que dins nostre, en el fons de la memòria o del subconscient, nia un diminut o vastíssim país



les fronteres del qual hem anat reduint o eixamplant dia rere dia, construït –com la criatura de Frankenstein– a base de retalls i fragments (plans, escenes, seqüències) de pel·lícules, a la contemplació dels quals devem el gojós privilegi

d'haver vist a la fi acomplits els nostres somnis més recalitrants de cinèfils i cinèfags del segle XX. Aquest país existeix –diferent per a cadascun de nosaltres– com va existir un País de les Meravelles per a l'Alicia del reverend Hodgson o un País de Mai Més a la mida de tots els Peter Pan que són i han estat en el món.

De manera restrictiva i ben peculiar, ja que el circumscriu a l'àmbit del cine nord-americà de l'època daurada, aquell escriptor únic i genial que va ser Gómez de la Serna el va batiar amb el nom de Cinelàndia. I de cap a cap de les divertidíssimes pàgines d'aquest llibre –pur *slapstick* narratiu que ajunta l'esperit de Chaplin, Buster Keaton i Groucho Marx– ens va anar explicant “greguerísticament a *lazarillo de sus propios sueños* per aquell territori de la Meca del cine que nomia Hollywood, el qual, per altra banda i segons sembla, no va arribar a visitar mai.

Més enllà o més ençà del seu especialíssim sentit de l'humor, que permetia a Gómez de la Serna practicar el doble joc que consisteix a mitificar desmitificant, fent-ne, alhora, de la desmitificació un mite, la nostra molt par-

ticular i íntima Cinelàndia –autèntica reserva d'espècies malauradament en vies d'extinció– vol ampliar amb generositat l'estret cercle d'aquesta Cinelàndia ramoniana.

I si és així, es deu al fet que, dins la nostra, hi ha tengut cabuda des de sempre no només la “fàbrica de somnis” (*més estrelles que en el cel*, deia l'eslògan publicitari de la Metro Goldwyn Mayer), sinó també –Henry Miller dixit– aquell “malson d'aire condicionat” que va ser l'altre costat del dòlar o del somni americà, amagat rere les fosforescents lluminàries (en el fons, façanes de simple cartó pedra al més pur estil Cecil B. De Mille) de les bambolines, les bateries de llum o de la pantalla: no només el “somni” cinematogràfic sinó també l'altre, el real, del qual aquell només en seria un reflex en el mirall de la sala fosca i de la literatura.

Cinelàndia no és per a nosaltres res més que aquell pou sense fons al qual duim aigua –pel·lícules– ininterrompudament, tot i que –també és just reconèixer-ho– cada vegada en més petites dosis i gairebé amb comptagotes. Cinelàndia és aquell “port franc” en què totes les mercaderies tenen cabuda, sempre que la qualitat n'estigui garantida. És obvi que Cinelàndia no és només l'època que correspon al desenvolupament de les *majors* del període auri de la indústria cinematogràfica nord-americana, sinó també l'època de la *nouvelle vague*, del neorealisme italià o la del *free cinema* anglès: cinematografies que varen potenciar a Europa (des de finals de la Segona Guerra Mundial en endavant) la seva pròpia mítica i contramítica autoral i industrial, ja fos per afany alternatiu d'autoafirmació de les respectives nacionalitats, ja fos per l'encoberta i explícita relació d'amor-odi davant la superioritat –si més no artística, com a mínim econòmica i mercantilista– del cine que ens arribava de l'altra banda de l'Atlàntic.

Tot això confirma que, independentment del tipus de cine –europeu, nord-americà o de qualsevol altra nacionalitat– que incloquem en la nostra particular Cinelàndia, aquesta doble cara de la moneda, aquell Janus icònic que és alhora “fàbrica de somnis” i “malson d'aire condicionat” testimonia punt per punt el que el cine ha estat durant el segle,

per damunt de fronteres geogràfiques, de mediacions comercials i de condicionaments polítics i sociohistòrics.

Ara bé: Què és per a mi Cinelàndia? Aquell punt del meu imaginari cinematogràfic en què convergeixen, superposant-se i sense exclusivismes de cap casta, el cine com a voluntat de “representació” i de “recreació” de la realitat que es dóna i el cine com a “creació” d'universos de ficció autònoms i lliures; el cine com a document sobre la ficció i el cine com a ficció documental: en resum, el cine que ens mostra “la sortida dels obrers de la fàbrica” i “el viatge a la Lluna”; és a dir, els germans Lumière i Mèlies alhora. De nou aquell doble rostre de Janus que tan admirablement ha sabut captar José Luis Guerín en aquella obra irrepètible dins de la història del cine espanyol més recent que és *Tren de sombras*.

I és per això que, els qui estimam el cine perquè estimam apassionadament la vida –com ens recordava ja fa molt el crític Louis de Marcorelles– (o la inversa, ja que en el fons és el mateix), ens negam rodonament a haver de triar entre una opció o altra: entre Imaginació o Realisme; entre voluntat mitificadora o desmitificadora. Perquè amb el cine ens passa –permeteu-me la guinyada de complicitat amb alguns col·legues– com amb altres afers: que no ens agrada que ens obliguin a haver de triar entre rosses i morenes, perquè les preferim totes, tot i que al final no ens casem amb cap. Vull dir que, en la nostra personal Cinelàndia, sempre ens hem sentit sàviament recompensats acompanyant, per exemple, els esforçats pescadors de tonyines de *Strómboli* de Rossellini; o els també tenaços treballadors de la mar d'*Hombres de Arán* de Flaherty; o els desvalguts i doblement dignes jornaleros de *Las uvas de la ira* de John Ford; o els suïcides màrtirs lluitadors contra la tirania del feixisme de *Roma, ciudad abierta* del mateix Rossellini; o el protagonista de *La mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos; de la mateixa manera que, des de l'altre extrem de la balança, ens hem deixat conduir per les nostres passes fins on, lleugers d'equipatge, les nostres passes ens hagin volgut dur: ja sigui a la llunyana Polinèsia, fins a l'“escull de Donovan” (llegiu-ho com *La taberna del irlandès* de John Ford) on compartir copes i cops de puny amb els nostres millors amics mentre ens esforçam

a deshinibir esplèndides fadrinangues puritanes just arribades de Boston; o al límit d'aquella cruïlla de camins que, simultàniament, desemboca al país d'Oz o a Camelot o a Brigadoon o fins i tot a Freedònia: llocs de l'altra banda de l'arc de sant Martí, poblats per tots els habitants (també nosaltres: humils espectadors de cinematògraf) que Italo Calvino imaginà per a les seves “ciutats invisibles”.

Cinelandia, per tant, no és res més que el nostre particular museu de nigromància cinematogràfica. Museu al qual, amb periodicitat cada vegada més plagada d'intermitències –de vegades fins i tot de mesos o anys–, incorporam, com a osques a un revòlver, noves peces. Recapitem sobre algunes de les més recents, com a homenatge i amb la intenció d'atorgar a aquest article una patina d'actualitat:

- Comencem per alguns dels darrers Woody Allen: per exemple *Todos dicen I Love You*, aquell deliciós musical fet a mida per a tots aquells que, si bé negats per al cant i per al ball, no per això ens privarem de cantar i de ballar en algun moment de privilegiada intensitat de la nostra monòtona existència. O aquella altra fina peça d'orfèbreria: *Desmontando a Harry*, en la qual se'ns proposen algunes encantadores defi-

nicions sobre el que pot ser un “forat negre”: una d'elles directament relacionada amb aquell esplendorós quadre de Courbet, durant tant de temps amagat i acusat de pornogràfic, que és *L'origen del món*. Cloenda que resumeix el procés de desubicació vital i sentimental del personatge Harry-Allen en una societat –no només la novaiorquesa– farcida de desubicacions accelerades i permanents.

- Proseguim amb els darrers Clint Eastwood: *Medianoche en el jardín del bien y del mal* i *Ejecución inminente* (però no *Poder absoluto*, a parer meu una obra totalment fallida). La primera, que té el malsà i suggestiu aroma d'unès d'alties marcides en una habitació massa temps tancada: aroma que condensa l'esperit del Sud i decadent de Savannah, la malenconia nostàlgica de les melodies de Johnny Mercer amb l'ambigüitat d'un discurs sobre l'assassinat considerat com una de les belles arts, en boca d'un personatge tan malèvolament fascinant com el que interpreta Kevin Spacey. La segona, *Ejecución inminente*, proposa una vegada més –des de la magistral *Sin perdón*– la redenció del *loser* en la derrota. I ja que la imaginació és lliure, jo no m'apunt a aquell suposadament final feliç amb el seu embafós corollari nadalenc, sinó que més aviat l'interpret com una fugida del protagonista cap a la convencionalitat d'un somni que no fa res més que, per contrast, accentuar encara més la desolació interior.

- Seguim igualment amb la confirmació que el “cine negre” encara ens pot brindar mostres de categoria, tant des d'una modernitat plenament assumida dels pressupòsits clàssics del gènere, com des d'un classicisme del qual està absent tota impostació en la seva lenta mirada sobre uns pesants antiherois en el crepuscle de les seves vides. M'estic referint a *L.A. Confidential* de Curtis Hanson i *Al caer el sol* de Robert Benton. La primera, que s'hauria pogut titular *Qui tem Rolo Tomasi?*, combinant crim i glamur, co-

rrupció i comportament políticament incorrectes en una ciutat –Los Angeles, anys 50, Hollywood– que encara creix, i que és, posem per cas, a *Los sobornados* de Fritz Lang, el que la narrativa d'un James Elroy és a la de Raymond Chandler. La de Robert Benton, en canvi, es pot veure com un homenatge al Ross MacDonald de *La mirada de l'aldéu*: lucidesa i escepticisme en l'ocàs dels comportaments ètics i dignes estrictament individuals.

- I per acabar, i davant d'aquests testimonis puntuals que acabam d'esmentar –com grans d'un rellotge d'arena infinitament lent en la mesura del transcurs cinematogràfic en els nostres dies– no ens queda més remei que alinear algunes sobiranes mostres del més recent cine europeu que hem pogut contemplar, duits de la mà d'il·lustres i veterans mestres: *On connaît la chanson* d'Alain Resnais o com aconseguir que alguns malentesos i diversos girs del destí, puntuats amb la lletra i l'esperit de les millors cançons franceses contemporànies, els restitueixin instants –vulgars, si es vol, com la vida– de plaent felicitat o de tremolosa dissort a uns entendidors personatges, per mitjà de la música i enmig d'un París que *à tout nous appartient*; *Réquiem* d'Alain Tanner o el fantasma de Tabucchi passejant transitòriament per l'entramat laberíntic d'una Lisboa diürnamment màgica i nocturnament somnàmbula com aquell altre fantasma heterònim i “desconegut de si mateix” que va ser la figura de Pessoa; *Cuento de otoño* d'Erich Rohmer, aquell prodigiós discurs sobre la maquinació femenina, resolt en un acte de fe a l'entorn de la capacitat conspirativa de l'ésser humà pel que fa a l'amor; tot això admirablement integrat enmig d'un tranquil paisatge de províncies –en aquest cas la vall del Roine– en el qual s'inspira aquell *vieille aire de famille* tan característic del director, en les obres del qual els seus personatges –homes i dones– “parlen” amb la mateixa naturalitat i coneixement de causa amb què professionalment “actuen” els protagonistes dels films de Howard Hawks...

I en fi, Cinelandia tanca avui aquí les seves portes a l'espera que, en altres temps, noves obres no indignes del record ens permetin seguir afegint trofeus al museu personal de la memòria. □



Javier Sánchez Cuenca

En l'argot de l'ofici, al director de fotografia se'l denomina "il·luminador", terme que si als no iniciats els pot semblar una subestimació, als aficionats als mites els sonaria a afalac per la seva qualitat metafòrica. Kubrick, que era un prodigiós il·luminador, al marge però no en contra de la metàfora, aconsellava als seus il·luminadors-directors de fotografia: "Vull que tractis el blanc i negre com si fos color i el color com si fos blanc i negre." Aquesta aparent paradoxa explica, per exemple, la tonalitat gairebé monocromàtica de *2001: una odissea del espació*, pel·lícula que, a causa de l'exquísida austeritat dels seus decorats, anticipa un minimalisme molt de la dècada dels noranta, representat en la seva més fonda expressió per l'hotel zen londinenc dissenyat per Anoushka Hempel. Visualment, a Kubrick se l'havia considerat hereu dels alemanys que varen arribar a Hollywood fugint del nazisme. Se'l va comparar amb Siodmak i amb Zinnemann.

Desgraciadament, Zinnemann es va ofegar en l'engranatge mercantil amb un títol com *De aquí a la eternidad*, oscaritzat sense remissió pel final edulcorant. Kubrick no entrava en el joc de Hollywood, com Welles. Però a la pel·lícula de Zinnemann hi ha un tractament dels grisos que romp amb extraordinària finesa amb l'estètica expressionista dels seus orígens. A Kubrick se'l qualifica d'expressionista i, sens dubte, tant *Killer's Kiss* com *Atraco perfecte* ho justifiquen. També se'l titlla de manierista i se'l defineix com un gran artesà a la manera del segle XVIII (una doble qualificació una mica redundant). La figura de Kubrick, però, està més en consonància amb el Renaixement. És un artista polifacètic que coneix perfectament els oficis dels seus col·laboradors i per això es permet ser meticulós al màxim, tot i que en la seva darrera pel·lícula hagi pogut traspassar la frontera de la paranoia. El coneixement de la fotografia li venia per ofici: va treballar com a fotògraf de la revista *Look* més de cinc anys i aquest exercici li va dictar l'exactitud dels enquadraments i li va mostrar la versatilitat de l'òptica. A *Ciudadano Kane*, Orson Welles utilitza per primera vegada lents de distància focal extracurta i passa dels objec-



tius habituals de 35mm. als de 12.5mm. o "gran angulars", cosa insòlita a Hollywood, on la pauta realista imprimeix una visió semblant a la de l'ull humà. I ho va tornar a fer a *Sed de mal*, tant per poder rodar en interiors estrets com per emfasitzar teatralment l'acció. Kubrick no prové, precisament, del teatre, en realitat és un creador sorgit dels *media impresos* i la seva concepció plàstica es va desplaçant paulatinament cap a l'extrem oposat del fotorepòrter que va ser, fins a alternar grans (enormes) plans generals amb plans mitjans i primers plans, mai primeríssims plans. I així com Hitchcock consumeix una ingent quantitat de quilovats per ampliar la profunditat de camp tancant al màxim el diafragma d'un objectiu convencional, Kubrick fa servir sovint òptica de distància focal extracurta, que implica per definició una gran profunditat de camp, sense necessitat de forçar la il·luminació quantitativament. I a més —també com Welles— aprofita a fons l'efecte d'acceleració òptica del moviment dels actors quan la càmera els segueix en *travèling*, com queda patent a *La naranja mecànica*. Tot això, ara, és obvi, conegut, practicat i fins i tot rebutjat, de la mateixa manera que avui un director de fotografia que s'estimi no tolera l'ús indiscriminat del zoom. Però hem de recordar que, l'any 1975, Kubrick encarrega que li dissenyin un zoom especial 20:1, que se'l batia com Cine-Pro T9, de 24/480mm. per emprar-lo en el rodatge de les escenes de batalles de *Barry Lyndon*.

Kubrick era un artista-mestre de la il·luminació i va entendre, com Renoir a *El río* o Huston a *Moulin Rouge*, que en el cine s'havia d'anar més enllà de la simple il·lustració correcta d'un guió vir-

tualment plàstic, que era no només necessari sinó possible atrapar el fonament tècnic de la referència pictòrica triada i tornar-lo en imatges cinematogràfiques. A *Barry Lyndon* experimenta la il·luminació a base d'espelmes enceses per retrotreure'ns a la visió versemblant d'un pintor de l'època. John Alcott, un dels seus il·luminadors preferits, ho aconsueix. Kubrick sap que el que moralment s'ha de fer, tècnicament es pot fer. I, de la mateixa manera que l'esplèndid il·luminador Sven Nilqvist aconseguix per a Bergman a *Gritos y susurros* una llum sense ombres obtinguda per l'amortiment progressiu d'una font lumínica hiperpotent a base de miralls col·locats en els colzes d'un periscopi multiarticulat, Geoffrey Unsworth i John Alcott aconseguixen aquest mateix efecte oníric de monocromatisme a *2001: una odissea del espació* (a *El resplandor* és la càmera en *steady cam* la que recorre vertiginosament un inacabable passet gairebé incandescent).

2001... suposa, a més, reblar el clau a pràcticament totes les àrees de la producció, incloent-hi una banda sonora que aniquila els cànons. Alcott i Unsworth, en estreta col·laboració amb els creadors dels efectes fotogràfics especials, Douglas Trumbull i Con Pederson, utilitzen una nova tècnica de "projecció frontal", una sofisticada versió del "efecte Schufftan", que transmet a la pantalla un clima expressiu del que Kubrick va definir com "una experiència essencialment no verbal que cerca arribar al subconscient i als sentits més que no a l'intel·lecte." És clar que els efectes especial es mengen el 60% del pressupost i el seu desenvolupament operatiu es fa durant devuit mesos.

Kubrick, que havia estat irreverent amb el color a *Espartaco*, després de *2001...* ja no tornarà al blanc i negre per a consuetud dels nostàlgics de l'estètica severa d'*Atraco perfecte* i *Senderos de gloria* o de la refinada sordidesa de *Lolita*. Però aquesta privilegiada possibilitat de dissentiment dins de l'excel·lència només és capaç d'oferir-la un creador gran com Kubrick, també no ja discutit sinó odiat per una legió d'enemics incondicionals. Alguns, fins i tot, el consideren —simplement?— un il·luminat. □

Antoni Serra

Per a un desencisat de la vida i de la mort com jo, redescobrir (vull dir, és clar, «revisar» o «revisonar») el film *Sous les toits de Paris* representa quasi bé l'autoimmolació per simple aplicació de la mort estètica.

I vostès, amics del setè art, em perdonaran l'atreuiment...

He de confessar que, quan era jove o sia, a l'època que llegia amb devoció el primer Faulkner (*Knights Gambit*: «ningú sap on esclatarà el tro o l'amor, sempre que no esclati dues vegades, perquè no és necessari») i el primer Miller (*Tropic of Cancer*: «[Amèrica] arrossegarà el món sencer a l'abisme sense fons»), René Clair

dubteu) i vaig perdre la santa innocència, juntament amb la virginitat –si va subsistir després del pecat original.

Bé, ara i al Centre de Cultura podrem tenir l'oportunitat de veure de bell nou –els vells– i de visionar per primer cop –els joves d'urgència– una mostra important de les diverses etapes (cinc, segons els erudits en la matèria fílmica) de la realització cinematogràfica de Clair, des de *Paris qui dort* (o també *Le rayon diabolique*), passant per *Sous les toits de Paris*, *À nous la liberté* (una de les seves obres més emblemàtiques), *Quatorze Juillet* fins a *La silence est d'or* o *Les grandes manœuvres*, pel·lícules que varen ser realitzades entre 1923 i 1955, les quals

si perquè hi havia la rossa del *peek-a-boo-bang* i se li pot perdonar tot l'estètica inconfusible del francès literari fins a la medul·la, el seu art cinematogràfic s'ha fet vell i, avui, com deia Fernando Lara, es quasi bé un cine (molt valuós, si es vol, històricament) de museu: «*su obra ha envejecido como las posturas ideológicas que la informan*». Com han tornat vells, decrepits, el concepte de cultura burgesa, el refinament a la parisencia i el que podríem dir anarquisme sentimental, sense compromís de cap tipus, tan a l'alça durant els anys vint i trenta.

Jo tenc present aquell René Clair tan *dandy* a la parisencia (lluny del d'Oscar Wilde, això sí), record d'una vella fotografia en blanc i negre

on ell, el realitzador, vestit d'obscur, amb guardapits, camisa blanca, corbatí i mocador impecable a la butxaca de l'americana, col·loca la gorra a l'actor Pierre Brasseur poc abans d'iniciar el filmatge d'una seqüència de *À nous la liberté*.

També recordaré per a sempre algunes de les dones (cinematogràfiques) que dirigí Clair, a més de la ja esmentada Veronica Lake. Per exemple, la Michèle Morgan (jo me'n vaig enamorar quan li vaig veure *Oasis*, al ja desaparegut Urquinaona barcelonès: era la primera vegada que veia una al·lota amb sostenidors blancs),

la Pola Illery, la Martine Carol o la Marlene Dietrich de *The Flame of New Orleans*, un altre dels seus films americans.

Però René Clair només és, ja, el meu record llunyà de joventut: quan creia en la vida i en la mort, més en la vida que no en la mort, perquè després vaig descobrir que tot era un cementeri i un purgatori. □



em va despertar una certa –i intensa, a vegades– curiositat. Aleshores no tenia prou clar el concepte d'alguns comportaments humans en el cine: la intel·lectualització, la decadència, la mort (més que un comportament, és una obligació?) per decrepitud, la promiscuïtat com a mètode per a sobreviure... Poc després vaig descobrir Welles, Huston i Billy Wilder (entre uns quants més, no ho

representen trenta-dos anys de cinematografia europea. He escrit europea, quan, en realitat, René Clair és essencialment francès i només francès i, a vegades, fins i tot més francès que la confitura de taronja embafosament dolça. Vull dir que, per això mateix, perquè quasi mai aconsegueix rompre –ni tan sols a l'època de l'exili nord-americà, amb l'excepció per a mi de *I Married a Witch*, 1942, no sé

Eduardo Jordà

Basil Rathbone va ser dolent quan ser dolent implicava molt més talent que no el que exhibeixen els dolents actuals, els quals no acostumen a demostrar res més que una absència total de culpa i unes emocions tan fredes com el cul d'un mandril. El dolent del cine actual és un psicòpata sense perfils, pla i buit, que ni tan sols sap per què és dolent. En el millor dels casos, els dolents d'ara podrien passar per alts executius d'una multinacional de menjar ràpid; en el pitjor, per guardaespalles d'un regidor d'Urbanisme. En contraposició a aquests malvatss de museu de cera, els dolents que va encarnar Basil Rathbone eren personatges complexos, de psicologia tan subtil que abraçava una mala fi de matisos. Durant la seva carrera, Rathbone va ser arterós, pèrfid, astut, retorçat, mesquí, sagaç, vil, traïdor, brètol, fementit i fins i tot proterviós, paraula que ens fa pensar en un monstre japonès sorgit del magma d'un planeta radiatiu, però que ell va saber transformar en un dels atributs de l'ànima humana. Basil Rathbone era el dolent que triava el mal gairebé com una conseqüència de la seva elegància i de la seva intel·ligència; si actuava amb perfídia, era per una fatalitat que l'obligava a ser fidel a ell mateix. Però el gran actor que era Rathbone s'ho feia venir bé per convèncer-nos que totes les malfetes que interpretava eren actes bondadosos que nosaltres no sabíem interpretar bé.

Rathbone tenia uns ulls clars de mirada indefinible, esmolada i alhora elusiva, en els quals es dibuixava una boirina ambigua i viscosa. En aquells ulls, hi surava la llum incerta dels fanals de gas d'un carreró d'un barri de mala fama, o la boira portuària d'una dàrsena del Tàmesis, en una nit freda en la qual se senten passes sospitoses d'un desconegut. Altres vegades, la mirada de Rathbone feia pensar en la claredat mortuòria d'una albada en un parc gelat. Més atenció encara mereix el bigot de Basil Rathbone, ornament facial pel qual sense dubte se li recorda avui. Els bigots algebrics de Rathbone havien estat sotmesos a tota casta de tractaments, i a causa de la varietat de

models que va arribar a lluir durant tota la seva carrera, hem de suposar que comptava amb un perruquer particular, probablement francès i lector de les profecies de Nostradamus, que tenia cura dels seus bigots amb dits filigranats. Davant dels bigots de Rathbone ens hem de tirar enrere amb desconfiança, perquè podrien ser objectes tallants i traïdors que el seu amo podria usar en cas de necessitat, de la mateixa manera que un virtuós clergue anglès podria amagar un estilet a la punta del paraigua, o un gentilhome francès podia dur una daga de plata amagada entre les blondes que guaitaven per la cassaca de seda. Pel que fa a la barba, Rathbone va dur com ningú la fina mosca de mosqueter bufanúvols o emperador fatu i reumàtic, a més d'aquella casta de *perilles* que associam amb els gigolós que pateixen de pròstata i d'acidosa d'estómac (les *perilles* de Rathbone les va imitar, entre nosaltres, durant la Guerra Civil, l'infaust *Conde Rossi*, que ni era comte ni nomia Rossi).

Basil Rathbone va néixer el juny de 1892, a Sud-àfrica, on son pare feia d'enginyer de mines. Va estudiar a Anglaterra i va debutar molt prest, als devuit anys, en un teatre de Londres. El seu aprenentatge del teatre el va interrompre -o el va completar, segons com es miri- la Primera Guerra Mundial. Basil Rathbone degué ser un soldat valent, perquè el varen ascendir a capità i va guanyar una Creu Militar, una de les més altes condecoracions britàniques. (Anys deprés, el cine va recompensar el seu valor quan Rathbone va interpretar un major anglès que ha d'enviar els seus homes a la mort, a *The Dawn Patrol*, dirigida per Edmund Goulding l'any 1938). En acabar la guerra, Rathbone va fer feina a una agència d'assegurances, però les assegurances de vida no eren una feina adequada per qui havia vist morir els millors homes de la seva genera-

ció, així que de seguida va tornar als escenaris. El jove Rathbone, que tenia una bona veu i maneres elegants, es va especialitzar en les obres de Shakespeare, tot i que no va obtenir un paper important fins a l'any 1920. Prest va començar a actuar en el cine anglès, i el 1925 va viatjar a Hollywood, on va actuar en algunes pel·lícules mudes, alhora que feia teatre a Broadway. L'any 1926 es va casar en segones nupcies -per usar la terminologia de les cròniques de societat- amb Ouida Bergere. A començament dels anys trenta, Rathbone es va establir a Hollywood, i aviat ell i la dona varen destacar a les cròniques de societat de xafardeig per les seves festes espectaculars.

Als primers *talkies* va fer papers de tota casta, fins que va anar trobant el seu lloc en els personatges menyspreables i traïdors. Com que era un expert en esgrima, Rathbone va ser un espadatxí famós que es va batre dues vegades amb Errol Flynn, primer quan va encarnar un pèrfid pirata francès, el capità Levasseur, a *Capità Blood* (Michael Curtiz, 1935), i després quan va ser el xèrif de Nottingham, Sir Guy de Gisbourne, a *Robín de los bosques* (Michael Curtiz i William Keighley, 1938). També es va batre amb Tyrone Power, com a sibil·lí oficial



En aquells ulls, hi surava la llum incerta dels fanals de gas d'un carreró d'un barri de mala fama, o la boira portuària d'una dàrsena del Tàmesis, en una nit freda en la qual se senten passes sospitoses d'un desconegut.

mexicà, a *El signo del Zorro* (Rouben Mamoulian, 1940). Mentrestant, va ser l'intrigant i traïdor Lluís XI, rei de França, a *Si yo fuera rey* (Frank Lloyd, 1938), i un any després va poder demostrar tot el que havia après amb les companyies shakespeareanes quan va ser un repulsiu Ricard III a *La torre de Londres* (Rowland V. Lee, 1939).

Com a dolent, Basil Rathbone va saber encarnar totes les gradacions de la dolenteria, des de l'astúcia despiciada fins a l'instint assassí. Va ser un fred i encarcerat comte Karenin a *Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935). A *Romeu i Julieta* va fer de Tebaldo, el "matancer dels botons de seda" que mata a traïció al gran Mercucio. A *David Copperfield* (George Cukor, 1935) va ser mister Murdstone, el sàdic i avariciós explotador de nins orfes. En una altra adaptació d'una novel·la de Dickens, *Historia de dos ciutades* (Jack Conway, 1935), va ser el malvat marquès de Saint Evrémonde. A *The Mad Doctor* (Tim Whelan, 1941), Rathbone va ser un metge respectable i elegantíssim que, en la línia de l'exquisit Landrú, i del seu imitador, el doctor Petiot, assassinava les dones riques per quedar-se'n els doblers.

El cine de terror era el destí natural d'un brivall de la versatilitat de Rathbone,

així que prest va passar als estudis de la Universal, on va fer *La sombra de Frankenstein* (Rowland V. Lee, 1939) amb dos grans del gènere: Boris Karloff i Bela Lugosi (de qui en parlarem qualque dia). Poc temps després, Rathbone es va afaitar el bigot malèfic i es va deixar unes patilles de comptable victorià, es va posar una gorra de caçar cérvols i es va posar una *mackintosh* humit de boira. Li havia arribat l'hora de ser Sherlock Holmes a *The Hound of the Baskervilles* (Sidney Lanfield, 1939), en la qual Nigel Bruce donava vida al fidel Watson. La pel·lícula va tenir tant d'èxit que va propiciar una dotzena de seqüeles: des de *Sherlock Holmes contra Moriarty* (Alfred Werker, 1939) fins a *Dressed to Kill* (Roy William Neill, 1946). El meu amic Fernando Iwasaki afirma que Conan Doyle va trobar els noms del seu detectiu i de l'ajudant quan va visitar la tomba d'Edgar Allan Poe a un cementiri de Baltimore: molt a prop de la tomba de Poe hi ha enterrats un ignot Holmes i un ignot Watson, que potser hagin assolit, gràcies als llibres de Conan Doyle, una immortalitat que no s'haurien pogut imaginar mai.

Cansat de replicar "elemental, estimat Watson", Rathbone es va prendre un descans del cine i es va centrar en el teatre i la ràdio. Va tenir aparicions fugaces a *No somos ángeles* (Michael Curtiz, 1955) i *El último hurra* (John Ford, 1958), i va tornar al gènere de terror amb *The Black Sleep* (Reginald Leborg, 1956), en la qual interpretava el típic metge boig que feia experiments amb cervells humans amb la intenció de trobar un remei per a la malaltia de la seva dona (altres actors de la pel·lícula eren John Carradine i un Bela Lugosi en hores baixes, que dormia dins un taüt i s'injectava diversos grams de morfina al dia). Més tard, Roger Corman va cridar Basil Rathbone per a un dels episodis -*El caso del señor Valdemar*- de l'adaptació molt lliure de tres contes de Poe que va titular *Historias de terror* (1962). Rathbone era l'hipnotitzador que aconseguia mantenir suspès entre la vida

i la mort un home que acaba de morir. El fantasma de Shakespeare va perseguir Rathbone fins al final de la seva carrera, quan va protagonitzar la farsa genial que és *La comedia de los terrores* (Jacques Tourneur, 1963), en la qual interpretava a un individu que es passava la vida citant Shakespeare i era l'amo del local de pompes fúnebres en què hi feien feina Vincent Price i el seu ajudant, el delirant i esfèric Peter Lorre; un altre paper era per a un Boris Karloff que pareixia la Mòmia autèntica sense necessitat de maquillatge.

En els anys seixanta, Rathbone va tornar al teatre i la televisió. Va guanyar molts de doblers amb les seves lectures públiques, que va titular "An Evening with Basil Rathbone". L'any 1966, amb 74 anys, va debutar en la ciència ficció de baixíssim pressupost amb *Queen of Bloop* (Curtis Harrington), en què feia d'un científic que dirigeix un programa espacial. Va fer altres experiments de ciència ficció que ni tan sols es varen estrenar, però la prova de la seva decadència inexorable va ser la lamentable pel·lícula mexicana *Autopsia de un fantasma* (Ismael Rodríguez, 1967). Ni tan sols els fans més insubornables de Rathbone han vist aquesta pel·lícula, que es va rodar a Mèxic i no va arribar a estrenar-se als Estats Units. He vist una foto en la qual el septuagenari Rathbone -que feia de fantasma- lluia una cabellera *yeye* i tocava una guitarra elèctrica, davant d'un perplex John Carradine que interpretava un Satan cansat i escèptic. Des del moment que pressentia que el títol d'aquell esguerro podria servir com a definició a la seva pròpia decrepitud, Rathbone va recuperar el bigot astut dels millors temps, així com també el seu somriure de malvat sense cor, per a la que seria la seva darrera pel·lícula. Com que alguna cosa li devia dir que s'estava acomiadant de la vida, va tenir la cortesia de dedicar-nos aquells pàl·lids espurneigs de la seva millor època. Però el cor i l'amor propi varen haver de ressentir-se d'aquella basòfia, perquè Rathbone va morir poc després d'aquella pel·lícula. El juliol de 1967 va ser fulminat per un atac de cor al seu apartament de Nova York, just quan acabava de tornar d'una gira de lectures. □



René Clair: entre el silenci i el so

Iñaki Revesado

René Clair arribà a la joventut en un París que vivia l'explosió dels moviments avantguardistes dins el món de l'art. Havia nascut l'11 de novembre de 1898, essent la seva ver-tadera identitat René-Lucien Chomette. Les seves primeres inquietuds professionals s'encaminaren cap a l'escriptura -cap al periodisme, concretament-, però de tot d'una se sentí atret pel cinema, els primers contactes amb el qual foren com a actor, treballant en pel·lícules com ara *El lís de la vida* de Loïe Fuller o *El sentido de la muerte* de Protozanoff.

Als vint-i-cinc anys fa el seu primer treball com a director: *París qui dorm* (1923). El punt de partida del film l'acosta a qualsevol producció nord-americana actual: el típic científic que, embogit de tanta saviesa, llança un llamp damunt París, el qual té un efecte somnífer sobre tots els habitants de la ciutat. A partir d'aquí és impossible trobar més semblances amb el Hollywood actual, ja que el jove Clair aprofita l'ocasió de trobar-se un París immobilitzat per fer un passeig poètic per la ciutat, un recorregut gairebé surrealista. *Entr'acte* (1924) és el següent treball. Concebut com a un film que havia de servir per ocupar el temps entre acte i acte d'una representació de ballet (només té una durada de 22 minuts), segons una idea del líder del dadaisme Francis Picabia. El film aconseguí un èxit importat propiciat per l'escàndol que suposà la seva exhibició davant l'exquisit públic que anava a veure una tradicional representació de ballet. L'escàndol es fonamenta en la manca de rigor narratiu, en la successió d'imatges aparentment inconnexes que no reflectien més que els somnis delirants d'un vulgar gat.

Abans d'arribar al seu gran èxit dins el cinema mut, farà altres pel·lícules que tengueren un èxit desigual. El seu esperit avantguardista i innovador continua essent una de les constants en el seu treball. En *La proie du vent* (1926), malgrat ser una producció més convencional que els seus altres films, rodará una escena en què la càmera es transforma en els ulls del protagonista. Així arribam a 1927, quan fa el seu

gran èxit de l'etapa muda: *Un sombre-ro de paja de Italia*. És aquesta una comèdia disbaratada, un vodevil en què els personatges de la burgesia són caricaturitzats fins al ridícul. La idea és prou ocurrent: un jove, que va a les seves noces, es veu ficat en un embolic quan el seu cavall es menja el capell d'una dama, la qual està acompanyada d'un húsar que és, a més, el seu amant. El nuvi, obligat per l'húsar, s'ha de desviar del seu camí per cercar un capell que substitueixi el desaparegut. Tot s'embolica quan el nuvi vol complir amb les seves dues obligacions: anar a les noces i trobar un nou capell. Tota aquesta situació és aprofitada per Clair per crear una successió de *gags* en què la finíssima burgesia sortirà mal parada.

La bona salut de què gaudia la indústria del cinema a França es capgirà amb l'arribada de les pel·lícules sonores. Els problemes de l'economia francesa en general i la manca de llicències pròpies de sistemes sonors feren que el cinema francès passàs a dependre dels estudis de Nova York i de Berlín. En aquestes circumstàncies, René Clair hauria d'iniciar-se dins el cinema sonor de la mà d'uns estudis alemanys, concretament de la companyia Tobis. Tanmateix, la introducció del so dins el seu treball comportava certes complicacions. I és que, de cop, l'artista havia de jugar amb un nou component ja imprescindible per a la indústria cinematogràfica: el so, i barrejar-lo amb tot allò que ja coneixia per continuar creant noves obres.

Per fer *Sous les toits de Paris* (1930) la Tobis no va escatimar recursos. En els seus estudis es construïren uns decorats que reproduïen els carrers de Montmartre amb els *bistrots* i els llocs més populars, a fi de donar més realisme al relat. La pel·lícula, malgrat l'esforç, no despertà gaires simpaties entre els francesos i hagué de ser la crítica alemanya qui trobàs les virtuts del film. L'esguard amb què descobreix París està carregat de romanticisme, és una París poètic en què també continua havent-hi lloc per a la caricatura. Ja aquí -com en els altres films que formen la seva etapa sonora- s'esbrina un intent per no crear-se nous enemics.

La criticada burgesia serà tractada amb més condescendència i la "meravellosa" classe obrera també podrà ser objecte de sàtira i de burla. Poc a poc s'intueix en els seus treballs una major tendència cap a la comèdia, encara que no abandonà mai les formes de la sàtira i la farsa.

En *A nous la liberté* (1931) demostra que l'ús del so és ja per a ell un nou recurs que domina i amb el qual és capaç de jugar per crear efectes que van més enllà de la mera plasmació de la realitat. N'és un exemple la introducció d'una música alegre per acompanyar la imatge d'un presidiari que rep, dins la cel·la, els primers símptomes primaverals a través d'una petita finestra. En aquesta pel·lícula la crítica de Clair va dirigida contra els doblers i l'alienació del treball. En la seva opinió "... el treball és una cosa detestable i el fet d'estar obligat a fer feina és, encara, més detestable. Hem fet de l'obligació del treball una virtut i jo vull ridiculitzar això." La idea de *A nous la liberté* serví a Chaplin per fer *Tiempos Modernos*. Aquest fet despertà les ires del patètic Goebbels qui, aprofitant que el film de Clair estava finançat per capital alemany (la Tobis), intentà un procés per plagi contra Chaplin. Però el francès, lluny de donar suport a la idea de Goebbels, digué que se sentia orgullós que el seu treball hagués servit com a idea al seu admirat mestre.

Amb *Quatorze Juillet* (1932) torna als ambients dels barris parisencs. Posteriorment s'endinsa dins la farsa política en *Le dernier milliardaire* (1935). En aquesta ocasió l'acció se situa en un regne imaginari (amb massa semblances amb Montecarlo) denominat Casinario, on la gent, com a conseqüència d'una crisi econòmica, es veurà obligada a prescindir dels doblers i a comerciar amb gallines, peixos i ous. Aquest és el seu darrer film fet a França. Després partirà a Anglaterra on rodará *The ghost goes west* i *Break the news*. De tornada a França comença un nou projecte (*Aire puro*) que l'havia de tornar al seu univers poètic. Però aquest film no s'arribà a fer mai i amb l'ocupació del seu país pels nazis emigrà a Hollywood per completar la seva obra. □



Les pel·lícules del mes de setembre

CICLE DEDICAT A RENÉ CLAIR,
AMB LA COL·LABORACIÓ DE L'ALLIANCE FRANÇAISE

Dia 8 de setembre

20 hores

PARÍS DUERME



Nacionalitat i any de producció:
França, 1922
Títol original: *Paris qui dort*
Producció: Henri Diamant-Berger
Director: René Clair
Guió: René Clair
Durada: 60 min.
Intèrprets: Madeleine Rodrigue, Myla Seller, Henri Rollan, Albert Préjean.

Dia 15 de setembre

18 hores

BAJO LOS TECHOS DE PARÍS



Nacionalitat i any de producció:
França, 1930
Títol original: *Sous les toits de Paris*
Producció: Films sonores Tobis
Director: René Clair
Guió: René Clair
Fotografia: G. Périnal
Muntatge: R. Le Hénaff
Música: A. Bernard, R. Moretti
Durada: 87 min. Blanc i negre
Intèrprets: Albert Préjean, Gaston Modot, Edmond T. Gréville, Pola Illery, Paul Ollivier

20 hores

VIVA LA LIBERTAD



Nacionalitat i any de producció:
França, 1931
Títol original: *À nous la liberté*
Producció: Films sonores Tobis
Director: René Clair
Guió: René Clair
Fotografia: G. Périnal
Muntatge: R. Le Hénaff
Música: G. Auric
Durada: 84 min. Blanc i negre
Intèrprets: Raymond Cordy, Henri Marchand, Paul Ollivier, Rolla France, Vincent Hyspa

Dia 22 de setembre

18 hores

CATORCE DE JULIO

Nacionalitat i any de producció:
França, 1933
Títol original: *Quatorze juillet*
Producció: Films sonores Tobis
Director: René Clair
Guió: René Clair
Fotografia: G. Périnal, L. Page
Muntatge: R. Le Hénaff
Música: M. Jaubert
Durada: 94 min. Blanc i negre
Intèrprets: Annabella, Pola Illery, Georges Rigaud, Paul Ollivier, Raymond Cordy, Thomy Bourdelle

20 hores

EL ÚLTIMO MILLONARIO

Nacionalitat i any de producció:
França, 1934
Títol original: *Le dernier milliardaire*
Producció: Pathé Natan
Director: René Clair
Guió: René Clair

Fotografia: Rudolph Maté i Louis Née
Muntatge: Jean Pouzet i Louissette Hauteceur
Música: Maurice Jaubert
Durada: 92 min.
Intèrprets: Max Dearly, Renée Saint-Cyr, Marthe Mellot, Raymond Cordy

Dia 29 de setembre

18 hores

EL SILENCIO ES ORO

Nacionalitat i any de producció:
França, 1947
Títol original: *Le Silence est d'or*
Producció: Pathé Cinéma. RKO
Director: René Clair
Guió: René Clair
Fotografia: A. Thirard
Muntatge: M. Bonnot, Y. Maurette
Música: F. de Roubaix
Durada: 95 min. Blanc i negre
Intèrprets: Maurice Chevalier, François Périer, Nathalie Delon, Cathy Rosier, Jacques Leroy, Jean-Pierre Posier

20 hores

LAS MANIOBRAS DEL AMOR

Nacionalitat i any de producció:
França, 1955
Títol original: *Les grandes manoeuvres*
Director: René Clair
Guió: René Clair, G. Geronimi, J. Marsan
Fotografia: R. Le Febvre, R. Juillard
Muntatge: L. Hauteceur, D. Natot
Música: G. Van Parys
Durada: 102 min. Color
Intèrprets: Michèle Morgan, Gérard Philipe, Yves Robert, Jean Desailly, Brigitte Bardot, Pierre Dux, Simone Valère

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*