

Núm. 57  
Novembre  
1999



TEMPS MODERNS

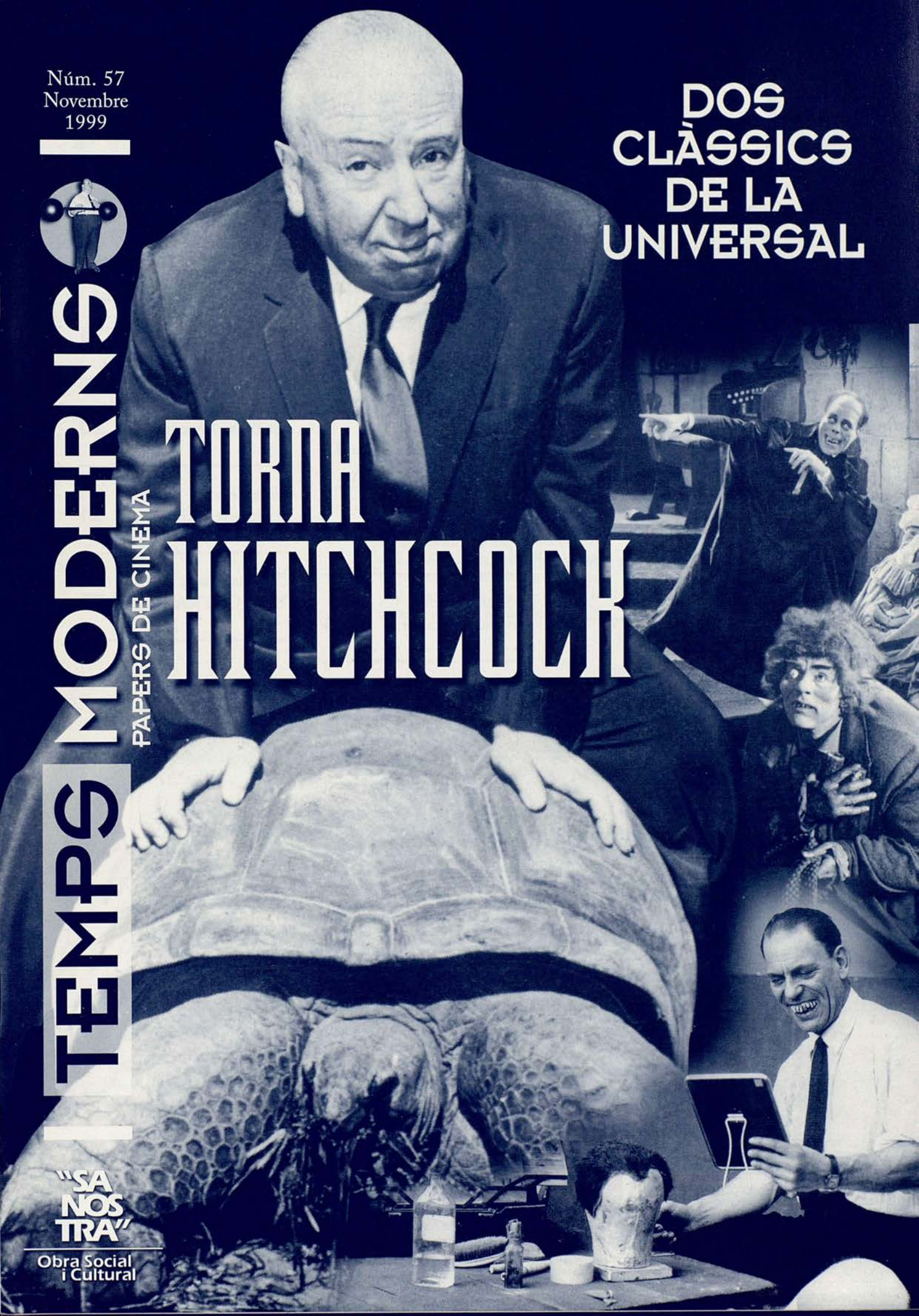
PAPERS DE CINEMA

# TORNA HITCHCOCK

DOS  
CLÀSSICS  
DE LA  
UNIVERSAL

"SA  
NOS  
TRA"

Obra Social  
i Cultural





# Sumari

Editorial i llibres	3	Les mentides d'una gàbia de vidre, per Jaume Salva	10	Aventurers a la força, per F.J. Sánchez Cuenca	18
Tots vivim a un submarí de color groc, per Jordi Vidal	4	El cine franquista a Sa Pobla, per M.López Crespi	11	Cuerda: Cinema espanyol, i el record, per Antoni Serra	19
Els músics de Hitchcock, per M.F. Rincón	5	Els meus clàssics, per Antoni Figuera	12	<i>Quando vuelvas a mi lado</i> , per Iñaki Revesado	20
Hitchcock i la literatura, per Antoni Oliver	6 i 7	Les ciutats i el cine, per Jorge Martí	13	Fos a negre, per Jaume Vidal	21
Sitges 99: Festival de cine, per Xavier Flores	8	<i>Le notti bianche</i> , per Joan Obrador	14	Cinema clàssic a "SA NOSTRA"	22 i 23
L'escenari de llauna, per Francesc M. Rotger	9	Afectes secundaris, per Eduardo Jordà	16 i 17		

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Novembre 1999. Núm. 57

### Edita

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

### Director

Jaume Vidal

### Secretari Redacció

Miquel Pasqual

### Documentació i arxiu

Iñaki Revesado

### Assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos  
Jeroni Salom

### Assessors

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

### Col·laboradors

Eduardo Jordà,  
Antoni Serra,  
Javier Sánchez Cuenca,  
Joan Obrador, Jaume Salvà,  
Xavier Flores, F. Rotger,  
Jorge Martí,  
M. Fca. Rincón, Antoni Oliver,  
Miquel Muntaner,  
Antoni Figuera, Iñaki Revesado  
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).



La sort és una noia  
que em mira sempre des del  
fons del temps  
i té els ulls clars i riu maliciosa

Miquel Martí i Pol

**H**om diu covard de l'humà veí que humilia el feble, que en demana el cap i l'acusa del més horrible crim, instigat per les exigències del tirà. Hom diu covard de l'humà veí que tramet ràbia pels ulls inflats de sang contra l'amic traït.

El tall entre llibertat i tirania. La primera permet la baralla dialèctica, l'intercanvi d'idees i, sobretot, la convivència i la supervivència. La segona, la tirania, arrossega, exigeix continuament proves de fidelitat i demostracions públiques d'adhesió, arrabassant-les amb un serpentí que arriba als racons més profunds.

Pel·lícules com *La lengua de las mariposas* s'afegeixen a una llarga taringa de produccions basades en la guerra civil espanyola, en l'abans, el durant o el després. Potser poques seran recor-

dades com a grans productes cinematogràfics, emperò no fa res que periòdicament algú ens assegui a la butaca davant imatges que ens retornen la història recent. Més encara en els mateixos dies en què es demana la no extradició de Pinochet per raons humanitàries.

Hi ha altres pel·lícules espanyoles actualment en cartell. D'entre elles la darrera de *Gracia Querejeta*. Per un altre costat, *Eyes wide shut* ja ha complert les primeres setmanes del que serà segurament una llarga estada fins a Nadal. ■

## TEMPS MODERNS RECOMANA

### LLIBRES

Miquel Muntaner

#### *Diccionario del cine español*

Augusto M. Torres  
1055 pàg. 6.975 pts.

La més completa i rigorosa obra de referència obligada per a tots els interessats en el cinema espanyol.

Prologat per Manuel Gutiérrez Aragón, inclou un índex de més d'un miler de pel·lícules amb les seves corresponents fitxes tècniques, directors, actors, guionistes, productors, etc..., i a més, il·lustrat per un centenar



de fotografies,

Augusto M. Torres és col·laborador assidu d'unes quantes publicacions i autor de nombrosos llibres, productor i director de llargmetratges, així com de més de cinquanta curts.

#### *El cine de Eisenstein*

David Bordwell  
361 pàg. Pts.



Gran part del llegat teòric-pràctic d'Eisenstein, incloses les formulades en el manifest sobre cinema sonor (1.928) es troba, encara

avui, en simbiosi amb escoles i estils que han configurat el pragmatisme narratiu del cinema actual. David Bordwell traça una visió de la contribució d'aquesta figura clau i de la seva destacada aportació a l'art, la teoria i la història del cinema, pel seu rigor estètic en el tractament de la forma i els continguts, des de la seva primera pel·lícula muda *La huelga*, fins a la seva darrera obra *Iván el terrible*.

#### *Coproducción una novela de cine*

Carlos Aguilar  
166 pàg. 1.600 pts.

Carlos Aguilar, en aquesta la seva tercera novel·la, mescla amb habilitat el llenguatge literari, el cinematogràfic i, fins i tot, el musical, introduint personatges reals dins la ficció.



Allarg de les seves pàgines, ens demostra un profund coneixement de la vida i la idiosincràsia de les gents del cinema i ens proposa una reivindicació artística del denominat, i tantes vegades denostat "spaguetti western". Integrant reganyols de les seves anteriors novel·les, ens proposa una història apassionada, valenta i desesperada.



# Tots vivim a un submarí de color groc

COMENTARI A UNA BANDA SONORA

Jordi Vidal Reynés

**A**mb motiu del 30 aniversari de l'aparició de la banda sonora de la pel·lícula *Yellow Submarine* s'ha editat enguany un compacte amb les cançons dels Beatles que sonen a aquest film de dibuixos animats. Però hem de dir que tant l'edició de 1969 com la d'ara presenten una sèrie de particularitats que cal esmentar de seguida. Evidentment, la compra en format visual de *Yellow Submarine* és l'única manera de tenir a ca teva la música talment es va pensar per la pel·lícula. Per aquells que s'estimin més el format de disc els recomanem la compra d'ambdues bandes sonores, si és que l'original no el tenen ja en vinil.



*Yellow Submarine* (King Features, GB, 1969), protagonitzada per la Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, segons disseny de Heinz Edelman respon a una història original de Lee

Minoff basada en les cançons de John Lennon i Paul McCartney: a un paradís conegut com Pepperland la música és amenaçada per un exercit de *Blaus*. Un vell mariner que comanda un submarí de color groc i un grup de quatre músics intentaran retornar la felicitat a Pepperland. El guió és del mateix Lee Minoff i Al Brodax, Jack Mendelsohn i Erich Segal. La direcció musical és de George Martin. La va produir: Al Brodax i la dirigí George Dunning.

A la pel·lícula es combinen els temes orquestrals de George Martin amb música nova i antiga del mític quartet de Liverpool, amb algunes tímides referències a Bach, Grieg i Pachelbel. Així, després d'escoltar l'instrumental *Pepperland*, sonen *Yellow Submarine* (font d'inspiració principals pels guionistes de la història) als crèdits inicials; Eleanor Rigby; un breu fragment de *Love you to*; la coda final de *A day in the life*; *All together now*; *When I'm Sixty Four*; *Only a Northern song*; *Nowhere man*; *Lucy in the sky with diamonds*; *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*; principi de *With a little help from my friends*; *All you need is Love*; *Hey Bulldog* (escena inèdita a Espanya); *It's all too much*; *All together now* (amb escenes dels Beatles de debò); *Yellow Submarine* (orquestral), en els crèdits finals.

The Beatles (1962-1970), grup britànic que no necessita presentació, eren John Lennon (veu, guitarra, harmònica), Paul McCartney (veu, baix, guitarra, teclats), George Harrison (veu, guitarra solista, cítara) i Ringo Starr (veu i bateria).

Als quadres adjunts comparem els dos discos que s'han editat de la pel·lícula. La primera edició conservava els temes de George Martin. La que s'ha editat ara només presenta les cançons, fins i tot les que hi figuren d'una manera fragmentària. ■

Jordi Vidal Reynés és membre d'ABABS (Associació Balear d'Amics de les Bandes Sonores)

## ■ THE BEATLES YELLOW SUBMARINE EDICIÓ DE 1969 (EMI RECORDS LTD)

Títol	Compositor	Disc Original	Any
<i>Yellow Submarine</i>	(Lennon-McCartney)	Revolver	1966
<i>Only a Northern song</i>	(Harrison)	Inèdita	1969
<i>All together now</i>	(Lennon-McCartney)	Inèdita	1969
<i>It's all too much</i>	(Harrison)	Inèdita	1969
<i>All you need is Love</i>	(Lennon-McCartney)	Single	1967

### Partitura original de la pel·lícula:

*Pepperland* (G. Martin)  
*Sea of Time* (G. Martin)  
*Sea of Monsters* (G. Martin)  
*March of the Meanies* (G. Martin)  
*Pepperland laid waste* (G. Martin)  
*Yellow Submarine in Pepperland* (Lennon-McCartney, arr. G. Martin)

## ■ THE BEATLES YELLOW SUBMARINE EDICIÓ DE 1999 (SUBAFILMS LTD)

<i>Yellow Submarine</i>	(Lennon-McCartney)	Revolver	1966
<i>Hey Bulldog</i>	(Lennon-McCartney)	Inèdita	1969
<i>Eleanor Rigby</i>	(Lennon-McCartney)	Revolver	1966
<i>Love you to</i>	(Harrison)	Revolver	1966
<i>All together now</i>	(Lennon-McCartney)	Inèdita	1969
<i>Lucy in the sky with...</i>	(Lennon-McCartney)	Sgt. Pepper's...	1967
<i>Think for yourself</i>	(Harrison)		
<i>Sgt. Pepper's Lonely...</i>	(Lennon McCartney)	Sgt. Pepper's...	1967
<i>With a Little Help from my Friends</i>	(Lennon-McCartney)	Sgt. Pepper's...	1967
<i>Baby you're a rich man</i>	(Lennon-McCartney)		
<i>Only a Northern Song</i>	(Harrison)	Inèdita	1969
<i>All you need is Love</i>	(Lennon-McCartney)	Single	1967
<i>When I'm Sixty Four</i>	(Lennon-McCartney)	Sgt. Pepper's...	1967
<i>Nowhere Man</i>	(Lennon-McCartney)	Rubber Soul	1965
<i>It's all too much</i>	(Harrison)	Inèdita	1969

Disc produït per George Martin



Els músics  
de Hitchcock

# Dimitri Tiomkin

Francisca Ramon Ques

**D**imitri Tiomkin, nord-americà d'origen ucraïnès —va néixer a Petersburg el 1899—, va ser educat en la música clàssica a Ucraïna i Berlín, però treballà en la composició de músiques per al cinema des dels inicis del sonor. El seu unànimement reconegut talent ha estat al servei dels cineastes més importants, com poden ser Howard Hawks, Frank Capra o el mateix Hitchcock.

Fonamentalment, les seves melodies més conegudes, dins de la varietat de gèneres que abastà, pertanyen al western, com la mítica tonada de *High Noon* (1952), que acompanyarà sempre la imatge del millor Gary Cooper. No obstant això, el prolífic i polifacètic compositor va fer feina per a Hitch en tres memorables ocasions: *Strangers on a train* (1951), *I confess* (1952) i *Dial M for Murder* (1954).



Basada en la novel·la homònima de Patricia Highsmith *Estranys en un tren*, proposa una inquietant alteració de factors en unes relacions humanes estroncades per la cobdícia i el desamor, que no resultarà com s'esperava en un principi. S'ha de dir que l'univers únic de la Highsmith té molt a veure amb la perversitat hitchcockiana,

na, i aquesta seria interpretada i correctament plasmada en el pentagrama pel professional Tiomkin.

Potser la primera i única pel·lícula del director amb el malaguanyat i neuròtic personatge que va ser Montgomery Clift és d'una inspiració més amorosa que l'anteriorment esmentada, ja que tracta la història d'un mossèn que guarda un parell d'esquelets dins l'armari, un dels quals li causarà no pocs problemes, personals, morals i fins i tot amb la policia. Aquest caràcter sentimental i turbulent es veuria reflectit a la nova partitura del compositor, eminentment romàntica i tempestuosa.

La darrera col·laboració entre els dos artistes es va produir a conseqüència de la filmació de *Crim perfecte*, que marcaria l'inici de la fructífera relació professional del Mestre amb la seva rossa preferida, Grace Kelly, segurament la companya més perfecta de totes les que va tenir. L'esposa infidel del marit interpretat per Ray Milland protagonitza un intent d'assassinat que prendrà un gir inesperat per al organitzador de la "festa", que no és altre que el marit gelós. La música va tenir el to just i convenient a la trama d'engany i traïcions. Intrigant i elegant, com es podia esperar de l'eficax músic ucraïnès, que, de tota manera, no era el col·laborador més adequat d'Alfred Hitchcock, com es demostraria quan arribés Bernard Hermann. ■





# Hitchcock i la literatura, una relació fructífera

Antoni Oliver

La relació entre Alfred Hitchcock i la literatura va ser sempre molt fructífera. Poques pel·lícules es pot dir que no estaven inspirades en una novel·la, narració o obra de teatre. A vegades la versió del director era absolutament lliure, però en moltes ocasions es va inspirar molt en els originals, fent adaptacions bastant fidels a l'origen literari. Naturalment les històries en què Hitchcock s'inspirava eren preferentment novel·les d'intriga o relats de terror, encara que també va adap-

tar obres teatrals i narracions de caire romàntic a les quals va dotar d'un magnetisme i una suggestió evident, fins i tot d'intriga. Dels autors que va adaptar n'hi ha bastants que han assolit una certa popularitat, com Daphné Du Maurier, per exemple o Robert Bloch i León Uris, autors que són coneguts pel públic aficionat a la novel·la anomenada gòtica o de terror, en tot cas de caire inquietant o als best-sellers. Aquesta característica, el que inquieta, molesta, s'espera, en definitiva el thriller és el gènere literari que sosté la producció cinema-

togràfica del director britànic. Però també hi ha mestres indiscutibles de la literatura universal com Conrad i Steinbeck adaptats magistralment a la pantalla pel director anglès.

A l'època anglesa (1922 a 1939) és especialment relevant la literatura en la producció de Hitchcock, la pràctica totalitat de les pel·lícules estan basades en originals literaris o en guions fets per Charles Bennet, també autor teatral. Fruit d'aquesta col·laboració és per exemple el guió de *La muchacha de Londres* (1929). *El jardín de la*





## Els anys cinquanta comencen, pel director britànic amb un encontre amb la literatura de Patricia Highsmith i adapta *Extraños en un tren* (1952).

*alegría* (1925) és una adaptació de l'obra del mateix títol d'Oliver Sandy. Però en aquesta època adapta també un text teatral de Noël Coward, actor autor de comèdies molt prolífic i popular els anys trenta. La col·laboració entre Coward y Hitchcock dóna com a resultat *Easy Virtue* (1925).

L'any 1935 Hitchcock dirigeix una de les pel·lícules que més ajuden a consolidar la seva fama com a director *Treintaynueve escalones* (1935). I, com és natural, per fer el guió confia amb Charles Bennet i s'inspira en una excel·lent novel·la d'intriga de John Buchan (1875-1940), escriptor i polític, que l'any 1915 havia publicat un relat del mateix títol.

Un any després roda *El agente secreto* que està inspirada en els relats d'*Ashenden or the British Agent* de William Somerset Maugham (1874-1965), autor anglès que sempre va tenir la seva literatura d'un escepticisme bastant ombriu, l'ambigüitat moral i el to gris de la vida predominen en algunes obres. L'any 1936 roda *Sabotage*, inspirada en l'obra de Joseph Conrad *El agente secreto*. Aquesta novel·la és de les poques que escriví Conrad que passa a Londres i conta una trama de terrorisme i espionatge, descrivint un món bastant negre i sense esperança. Si la pel·lícula és bona, l'original literari en què s'inspira és immillorable. Tot i que aquesta de Hitchcock és la millor versió d'aquesta novel·la que recentment ha estat adaptada de nou amb molt poc èxit i fortuna.

La posada de Jamaica (1939) està basada en una obra de Daphné du Maurier, escriptora anglesa que va cultivar el gènere romàntic, el relat gòtic i el conte de terror. D'aquesta autora adaptà dues obres més *Rebeca* (1940) y *Los pájaros* (1963).

Amb la *Posada de Jamaica* tanca Hitchcock el període anglès i es trasllada als Estats Units a treballar amb el productor David O. Selznick. La primera pel·lícula americana és *Rebeca*

(1940) en què extreu tot el profit al text de Daphné Du Maurier, fent absolutament present a l'absent *Rebeca* en un film inquietant com pocs. S'ha de dir que l'original literari de Du Maurier és molt bo i inoblidable el seu principi: "anit vaig somniar que tornava a Manderley". L'autora a partir d'aquest inici teixeix una trama realment opressiva, encara que la pel·lícula combini intriga, moments d'humor i molta tensió.

Una història de l'escriptor nordamericà John Steinbeck, premi Nobel de Literatura, serveix com a argument per rodar *Náufragos* (1943), *Recuerda*, una altra de les pel·lícules més interessants també té com origen la novel·la *The Housem of doctor Edwardes*, de Francis Beding escrita en col·laboració amb John Palmer. *El proceso Paradine* (1947) també és l'adaptació d'una novel·la de Robert Hichens i *La Soga* (1948) d'una obra teatral de Patrick Hamilton.

Els anys cinquanta comencen, pel director britànic amb un encontre amb la literatura de Patricia Highsmith i adapta *Extraños en un tren* (1952). Aquest relat, escrit el 1950, es tracta d'una de les millors novel·les de Highsmith i una obra interessantíssima. Highsmith va estar molts d'anys a aconseguir una novel·la tan bona, tal vegada només superada per la sèrie d'obres que tenen l'inquietant personatge de Ripley. Encara que Highsmith va veure adaptades diverses obres al cinema no ho va tornar esser per Hitchcock.

Un seguit d'obres posteriors, *Yo confieso* (1952), *Crimen perfecto* (1954) i *La ventana indiscreta* tenen origen literari, aquesta darrera segons el relat de Cornell Woolrich, autor de novel·les policiaques i també *Atrapa a un ladrón* (1955), *¿Quién mató a Harry?* (1956) i *Falso culpable* (1957).

*Vértigo* (1958), una altra de les obres més conegudes i aconseguides està basada en el relat *De entre los muertos* de Pierre Borleau i Thomas Narcejac,

autors francesos de novel·la negra, d'intriga psicològica, molt populars i habituals a les col·leccions negres.

*Psicosis* (1960), tal vegada una de les pel·lícules més conegudes del director, està basada en un relat de Robert Block que assolí amb aquesta adaptació cinematogràfica molta popularitat. Aquest autor se sentí de molt jove fascinat per la literatura de Lovecraft i escriví un relat *El vampiro estelar* (1935) dedicat a Lovecraft i on surt aquest autor dels Mites de Cthulhu com a personatge.

*Los pájaros* (1963) s'inspira en un relat de Daphné Du Maurier. Ningú explica, ni l'autora del conte ni el director, perquè enfolleixen els aucells. El cert és que no hi manca cap explicació, perquè tant el relat com la pel·lícula aconseguixen transmetre un món bastant apocalíptic, amb una plaga que sembla ben bé una venjança sobrenatural. Ara que hi ha mosquits assassins, que han mutat, i espècies enfollides no es estrany aquest argument. La veritable plaga de la terra, ve a dir el director, és l'home mateix. De totes formes, es tracta d'una de les pel·lícules més inquietants i l'única veritablement de terror de Hitchcock.

*Marnie la ladrona* (1964) també té origen literari, una novel·la de Winston Graham i *Topaz* es basa en l'obra de León Uris, autor de best-sellers conegut també per *Exodo*, que va donar origen a una pel·lícula tan inacabable com l'original literari.

El director acaba la seva carrera amb dues adaptacions més de *Frenesí* d'Arthur La Bern i *La trama*, de Victor Canning. Al llarg de quasi cinquanta anys ha estat una relació molt fructífera, la de Hitchcock amb la literatura. Ja es veu que la pràctica totalitat de les seves obres cinematogràfiques tenien origen literari i també és sabuda la gran importància que donava el director al guió per no deixar res a la improvisació. ■



# Festival de Cine Fantàstic i de Terror de Sitges

Havier flores

**E**l "Festival de cine fantàstic i de terror de Sitges", és convertí en el "Festival de cine fantàstic de Sitges" i posteriorment en l'actual "Festival internacional de cinema de Catalunya, Sitges 99", 32 edició.

Sitges ha vist, al llarg d'aquests 32 anys, com un modest festival d'una petita localitat banyada pel Mediterrani s'internacionalitzava i s'especialitzava en un gènere que després de les darreres esperonejades de la companyia Hammer i de la fàbrica de Corman seguia els passos d'altres gèneres clàssics que varen començar a morir els anys setanta, almanco com fins aleshores els havíem conegut.

Per Sitges varen passar gent com Terence Fisher, Peter Cushing, Christopher Lee, etc. En posteriors edicions, es capbussaven en la localitat gent tan heterogènia com Carpenter, Lynch, Ridley Scott o fins i tot Bogdanovitch, per posar només alguns exemples.

Com és natural, la qualitat d'un festival es mesura més per la qualitat de les estrenes mundials que aconseguix que no per la capacitat de l'organització a atreure l'atenció d'actors o directors de prestigi —com els citats anteriorment—, o així hauria de ser.

Actualment, Sitges 99 ha crescut en durada —onze dies—, en projecció —internacional—, en seccions —al marge de les competitives— i lògicament en pressupost —enguany prop de dos-cents trenta milions. A pesar dels múltiples canvis, però, Sitges té un públic fidel que ha vist com, en els darrers anys, s'ha anat desmarcant de l'especialització exclusiva en el gènere fantàstic per abraçar, amb seccions i homenatges diversos, una clientela i un cine més heterogenis.

Aquest any Sitges estrenava una nova direcció. L'equip

d'R. Villas substitueix el d'A. Gorina, així com aquest substituïa el de J.L. Goas i aquest el de Rafales —al cap i a la fi iniciador del festival. Qui hi hagi anat aquests onze dies, com a mínim no es podrà queixar de l'oportunitat d'apreciar les darreres produccions del "fantàstic", entre les quals hi va haver una majoria més a prop del terror psicològic que no del pastitxe sanguinós —cosa que és d'agrair—, així com revisar vells mites del cine com *Alien* —complet i d'últimíssima versió—, una bona còpia de la mítica *Vertigo* i, també, la darrera i definitiva versió de *La noche de los muertos vivientes* de George A. Romero, preparada pel seu guionista, John A. Russo, en la qual s'inclouen escenes inèdites, així com un so i muntatge renovats.

També es podrien haver acostat a la retrospectiva dedicada a Dario Argento, amb algunes de les seves pel·lícules més representatives; o retrobar-se amb les obres mestres de J. Demi, tan vigents avui com en l'època que es varen fer; o, finalment, perdre's en les moltes altres seccions i oportunitats que ofereix el festival de submergir-se onze dies en una mar cinematogràfica agitada per grans obres mestres i descobriments insòlits i minoritaris en qualsevol dels formats en què la imatge es deixa atrapar.

Potser, el que resultaria menys important seria dir que també hi va haver una entrega de premis el darrer



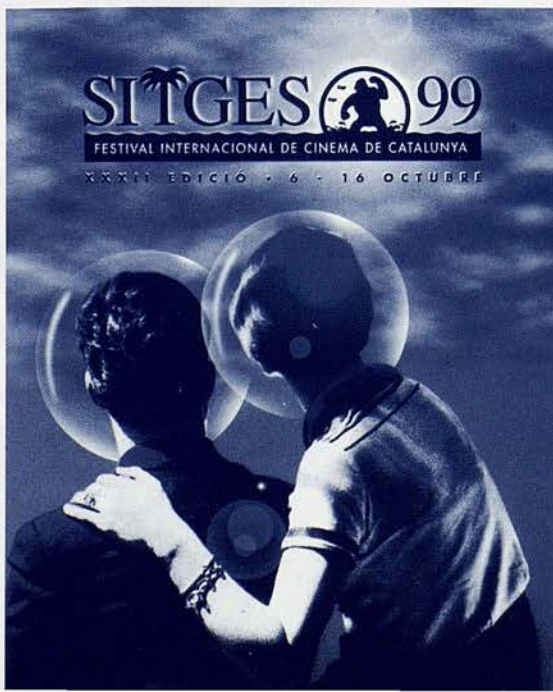
dia —com és natural— i que durant la sessió d'inauguració es va projectar *Existenz* de Cronenberg, així com dir que la clausura la va fer *The Winslow Boy* de D. Mamet. La crítica catalana va premiar Joaquim Jordà per *Monos como Beckey*. El premi al millor film va ser per a *Ringu* d'Hideo Takata i a la britànica *Simon Magus* de Ben Hopkins li varen atorgar els de millor director i millor actor.

A la segura Emma Vilarasau li varen concedir el premi de millor actriu per *Els sense nom* de Jaume Balagueró, la pel·lícula del qual també va obtenir una menció a la fotografia.

En fi, per no esmicolar tot el llistat, recollim amb gust que el premi del públic va recaure en Jean Becker, fill del gran Jacks Becker a qui tots recordaran.

Per acabar, direm que entre els diferents convidats il·lustres del festival, així com d'entre els membres de les diferents competicions destacaven gent com Julio Medem —per citar un producte nacional— i el celebrat autor de *Robin y Marian* Richard Lester —membre del jurat internacional que tria els premis— i naturalment Dario Argento, al qual, a més d'homenatge i revisió, el festival el va obsequiar amb un llibre sobre la seva obra.

Com a premi per a cinèfils de tota la vida, varem poder veure la darrera pel·lícula de P. Garrel *Le vent de la nuit*, director insòlitàment inèdit a les pantalles de cine comercial d'aquest país. ■







L'escenari  
de llauna

# Peter Pan torna a volar

Francesc M. Rotger

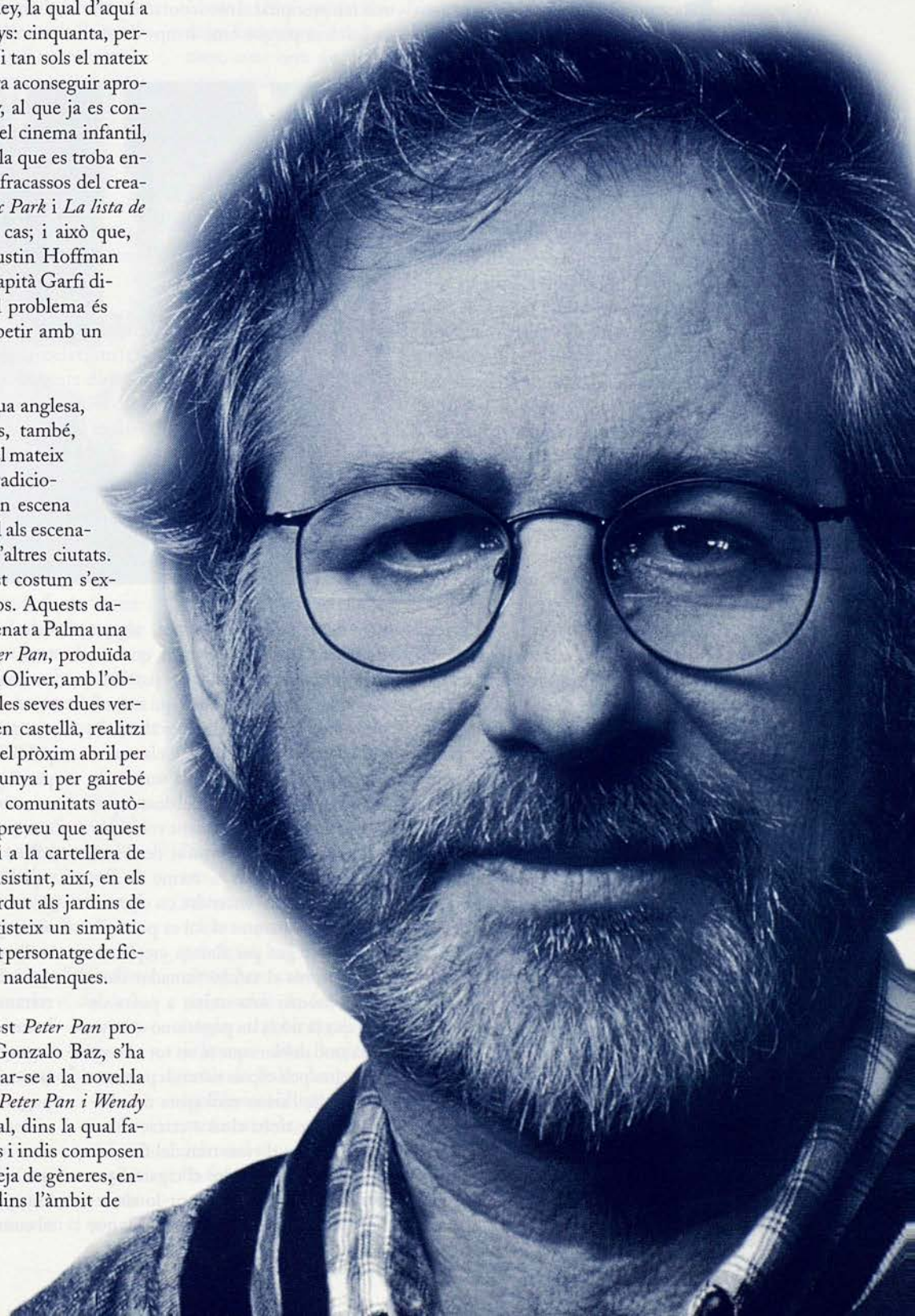
**D'**aquí a poc farà un segle. Fou el 1902, diuen, quan sir James Matthew Barrie creà el personatge de Peter Pan, a la seva novel·la *El petit ocell blanc*. Al món sencer, aquesta història del nin que no volia créixer es coneix, per damunt tot, gràcies a la versió de dibuixos animats de la factoria Disney, la qual d'aquí a poc també farà anys: cinquanta, perquè és del 1952. Ni tan sols el mateix Steven Spielberg va aconseguir apropar-se, ni de lluny, al que ja es considera un clàssic del cinema infantil, i el seu *Hook* sembla que es troba entre els poquíssims fracassos del creador de *ET*, *Jurassic Park* i *La lista de Schindler*, pos per cas; i això que, em sembla, en Dustin Hoffman feia un paper de Capità Garfi difícil de superar. El problema és que havia de competir amb un mite dibuixat.

A l'àmbit de llengua anglesa, però, *Peter Pan* és, també, una peça teatral, del mateix J.M. Barrie, que tradicionalment es posa en escena cada any per Nadal als escenaris de Londres i d'altres ciutats. De vegades, aquest costum s'exporta a altres països. Aquests darrers dies, s'ha estrenat a Palma una nova versió de *Peter Pan*, produïda pel mallorquí Rafel Oliver, amb l'objectiu de que, amb les seves dues versions, en català i en castellà, realitzi una llarga gira fins el pròxim abril per les Illes, per Catalunya i per gairebé tota la resta de les comunitats autònomes; de fet, es preveu que aquest Nadal vinent torni a la cartellera de la capital balear, insistint, així, en els lligams del nin perdut als jardins de Kensington (on existeix un simpàtic monument a aquest personatge de ficció) amb les festes nadalenques.

El director d'aquest *Peter Pan* produït a Mallorca, Gonzalo Baz, s'ha estimat més inspirar-se a la novel·la del mateix Barrie *Peter Pan i Wendy* que a la peça teatral, dins la qual fades, sirenes, pirates i indis componen una seductora barreja de gèneres, encara que sempre dins l'àmbit de

l'aventura, que per ella mateixa ha esdevingut una nova mitologia. Baz rebutja el "maniqueisme" de Disney i persegueix un punt de vista més contemporani, encara que sembla que sense arribar a l'audàcia del mallorquí d'adopció Max que, a les pàgines d'"El Víbora", va anar

publicant els seus episodis de "Peter Punk", amb uns nins perduts i una Campaneta que sens dubte haguesin posat els pèls de punta a Barrie. El mite, però, crec que ha sobreviscut fins i tot a aquesta dura prova a què ha estat sotmès pel còmic. ■





*Les mentides d'una  
gàbia de vidre*

Jaume Salvà i Lara

“No puc pas narrar l'argument del film, car només recordo (molt vagament) que era ple de facècies barates i corredisses de cartró” Quim Monzó

**E**n algunes publicitats de segons quines pel·lícules —la darrera que record era a la incommensurable *La amenaza fantasma*— hi poden aparèixer alguns rètols que ens donen algunes instruccions; el més memorable, el que va encetar aquest estil de fer propaganda, va ser el que apareixia en els tràilers de la *Psicosi* de bon de veres, la de 1960, que demanava als espectadors que no filtrassin el final a qui encara no hagués vist la pel·lícula. A partir de llavors, els publicistes han incorporat al seu sac de recursos aquesta idea per mantenir un mínim de curiositat en el respectable per aconseguir un bon resultat de taquilla: des de l'edició de tràilers que no mostren res de la pel·lícula —podria ser el cas del de *Godzilla*— als que donen maliciosament una idea equivocada —per exemple el de *Eyes Wild Shut*—, passant pel categòric “Pròximament en els millors cinemes” que ens col·loquen de tant en tant quan es vol promocionar una pel·lícula fast-food.

Un d'aquests rètols és més bé discret, perquè gairebé no se n'abusa i passa molt sovint totalment desapercebut; si no record malament, el darrer pic que l'he vist ha estat en un anunci de la incommensurable *The phantom menace*. Diu així, més o manco: “Es prega puntualitat”. Se suposa que amb aquest prec, en una època de tants d'imperatius, es pretén aconseguir que el respectable ja estigui assegut quan s'apaguin els llums... vaja, que ja hagi fet totes les compres pertinents de material fungible i que ja hagi satisfet les necessitats fisiològiques amb la suficient eficàcia com per tenir una autonomia de dues hores i escaig i poder veure còmodament tots i cada un dels fotogrames de la pel·lícula elegida perquè, no ens enganem, al cine s'hi va, en principi, per veure pel·lícules. El cartellet en qüestió, idò, té una funció de garantir unes condicions òptimes per dur a terme la lloable empresa de veure una pel·lícula. O, com a mínim, així ens ho fan creure.

## Es prega puntualitat (I)

Però pareix que la realitat és una altra. Les pel·lícules mai no respecten els horaris establerts i anunciats en els canals habituals (taquilla, diaris...) perquè abans se'ns passen uns anuncis, que en algunes ocasions suposen tot un quart d'hora. A mi particularment m'agrada veure alguns tràilers abans de la pel·lícula, així no em pareix tan precipitat el meu contacte amb la història perquè tens temps de si-

així li ensenyaren al col·legi. Poc a poc, ens han anat col·locant tot tipus d'anuncis —alcohol, roba, bancs, fins i tot propaganda política—, fent que la distància entre l'hora anunciada de començar la pel·lícula i l'hora real de començament s'hagi distanciat fins a arribar, massa sovint, al quart d'hora. Pot parèixer que no passa res però, abans de rallar de la qualitat d'aquests anuncis, m'agradaria fer notar que



tuar-te mentalment; de fet, alguns tràilers m'han agradat tant que no m'importaria repetir-los un parell de pics més. Però com aquell qui no vol, els empresaris cinematogràfics de Palma ens han ficat un gol: els anuncis comercials. Primer van ser els de tabac, aquells centaures del desert que, després de passar el dia fent voltes per aquell paisatge tan nostrat de l'oest, s'aturaven per dur a terme la llegendària tasca d'encendre un cigarret i fumar-se'l mentre el sol es pon a l'horitzó ofegat per flames crepusculars; després el també fumador controlat (només una unitat a posta de sol) que ja no és un pagès sinó un ciutadà amb doblers que té un tot terreny i fa voltes pels espais naturals passant-se per allà l'aeiou ecologista més bàsic fins que troba el racó extraordinari per apagar el rum-rum del flamant tot terreny i encendre el cigarret per aspirar el seu fum i llançar-lo als arbres perquè respirin el seu CO<sub>2</sub>, que

existeixen algunes diferències conceptuals entre la televisió i el cine, i no em referesc a qüestions artístiques ni res de tot això sinó a què la televisió viu gairebé de forma exclusiva de la publicitat, és a dir que tu encens l'aparell per mirar el programa que t'interessi —o perquè et faci companyia, que també n'hi ha que estan molt tot sols— i la gent que ha fet possible aquell espai televisiu cobra del que paguen els patrocinadors, anunciants i altres. Però una altra cosa és el cine, on l'espectador paga, directament, una quantitat per veure una pel·lícula i, darrerament, l'empresari del local està intentant guanyar uns doblers extra, segur que no pocs, fent-li veure moltíssims anuncis comercials sense que pugui fer zàping ni sortir un moment ni res. A més, una cosa és estar a ca teva i una altra és anar al cine, i segur que ningú hi va per veure repetits els anuncis que evita sempre que pot amb el comandament a distància. ■



# 1956-57: El cine franquista a Sa Pobla

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

Miquel López Crespi

**J**osé Luis Sáenz de Heredia (cosí de José Antonio Primo de Rivera) obtingué -treballant per a Falange Española y de las JONS- el càrrec de Cap de producció del Departamento Nacional de Cinematografía del nou règim. Franco li demana que porti a la pantalla *Raza*, la novel·la que el dictador havia escrit amagat sota el pseudònim de "Jaime de Andrade". Cal dir que aquesta pel·lícula d'encàrrec no serà precisament la seva millor obra. Malgrat la ideologia d'aquest director tan lligat a la dictadura, Sáenz de Heredia basteix les millors obres a partir del 1948 (quan funda una productora pròpia: Chapalo Films). És quan dóna llum a dues de les seves millors produccions: *Historias de la radio* i *Faustina*.

Més endavant, torna a encapçalar les campanyes de promoció del règim feixista i a mitjans dels seixanta dirigeix el documental *Franco, ese hombre* dins el marc del 25è aniversari de l'exaltació de la victòria damunt el poble.

Parlant de *Raza* (protagonitzada per un antic oficial feixista: Alfredo Mayo), em ve a la memòria l'agradable sorpresa que tenguérem en veure com els directors progressistes de finals dels seixanta (Saura, especialment) "recuperaven" aquest excel·lent actor i li oferien oportunitats que l'home sabé aprofitar. Per exemple, aquella magistral *La caza* (1965), o la no menys important *Peppermint frappé* (1967).

Però els nostres primers anys de cine són els de les pel·lícules que vèiem a Ca'n Guixa, a Ca'n Pelut, en el cinema a l'aire lliure Gardenia (en la carretera de Muro) i, a mitjans dels cinquanta, en el Salón Montana (inaugurat el set de juny de mil nou-cents cinquanta-cinc). Un poc més tard els poblers gaudiríem d'un luxós cine, el Montecarlo; el dia de la inauguració patí un incendi -sense víctimes-; s'havia de projectar la famosa *La túnica sagrada*. Però fou un problema solucionat de seguida.

Són els anys que, menjant pipes i cacauts en el "galliner" (o a butaca quan hi anàvem amb els pares) ens vàrem passar -sense creure en el que ens

mostren- "obres mestres" de la cinematografia espanyola del tipus *Sin novedad en el Alcázar*, aquella infumable pel·lícula dirigida per Augusto Genina (coproducció hispano-italiana de l'any 1940) i interpretada per Fosco Giachetti, María Denis, Rafael Calvo, Andrea Cecchi, Aldo Fiorelli, Silvio Bagolini, Carlo Tamberlani i Carlos Muñoz. Dins aquesta línia d'exaltació de les "heroicitats" dels franquistes veuríem, com hem dit, monuments a la propaganda militar espanyola, a la "raza" hispànica i al nacionalcatolicisme com *El santuario no se rinde*, *Escuadrilla* o *A mí la Legión*. És evident que els fills dels vençuts no podíem combregar ni amb els continguts, ni amb l'estètica, ni amb la interpretació de qui posava el seu art al servei de tan tèrbols interessos: la mistificació històrica, la mentida més barroera. Els nostres pares, una bona part de la nostra família -la de procedència peninsular- havia lluitat en primera línia per defensar els drets i llibertats dels treballadors, el règim republicà. El "meu" heroi no podia ser mai els estereotips que interpretava Alfredo Mayo. Crec que és bo d'entendre que els meus herois particulars eren el meu pare i els meus oncles. Jo, malgrat els meus deu o onze anys, escoltant les històries de la guerra a casa, al voltant de la foganya als hiverns, creia molt més els meus familiars que no el que em presentaven a la pantalla els servidors intel·lectuals del règim d'opressió que patíem.

Menció a part mereixeria un film - igualment de propaganda- com va ser *Los últimos de Filipinas*. Cert que la pel·lícula no deixava de ser una "espanyolada" com totes les altres. La història era sempre la mateixa: un grup de valents soldats espanyols comandats pel capità Las Morenas, resisteix heroicament la brutal embranzida de les salvatges hordes -el poble tagàlog de les Filipines- dins l'església del poble de Baler. La guerra entre Filipines i Espanya (una guerra fomentada, com la de Cuba, pels nord-americans) famoses que ha finit, però els soldats espanyols resisteixen i resisteixen sense voler saber de cap

mena de rendició. La pel·lícula fou dirigida per Antonio Román l'any 1945 i protagonitzada per Armando Calvo, José Nieto, Guillermo Marín, Fernando Rey, Nani Fernández, Juan Calvo, Manuel Morán, Carlos Muñoz, Manuel Kaiser i Tony Leblanc, amb decorats de Sigfrido Burmann i música de Manuel Parada. Es tracta d'una obra que m'interessà especialment (jo tenia onze anys la primera vegada que la vaig veure). Si he d'anar a cercar les causes potser fos aquella cançó magistralment interpretada per Nani Fernández. La record a la perfecció, la sent ara mateix en la meua torre musical: és el *Yo te diré*, inesborrable de la memòria.

Quan Basilio Martín Patino, en les darreries del franquisme, realitzà una obra mestra, *Canciones para después de una guerra*, va incloure un fragment de *Los últimos de Filipinas* i, concretament, la cançó de Nani Fernández. De cop i volta, tota la infància i adolescència passada a sa Pobla em vengué de nou. I, ara -any 1999- per escriure aquest article no he anat a cercar cap enciclopèdia del cinema. M'ha bastant, novament, posar el CD amb les cançons de la pel·lícula de Patino. I, com en un somni, misteriosament, provinent d'aquella llunyana postguerra que alletà la nostra infància, han tornat -sentint *Yo te diré*- noms d'actors, músiques, el sabor dels caramels que feien a Can Calent i que es venien -a vegades dins una senalla de vímet, altres damunt una petita tauleta- a l'entrada de Ca'n Guixa i Ca'n Pelut. I amb el record del sabor dels caramels de

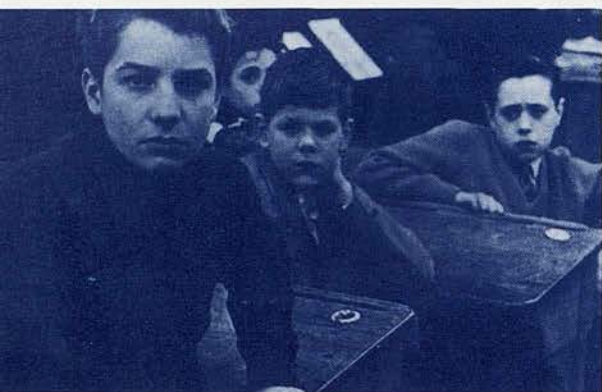
Can Calent, el record dels grans plafons amb els quadres -pintats a mà- dels films que es projectaven aquell dia. ■



## El temps, el cine, les dones i els llibres a l'obra de François Truffaut (I)

Antoni Figuera

**A**l marge dels clàssics, dels inqüestionables, d'aquells la vàlua dels quals no admet cap dubte (cosa que no significa que no puguin tenir també els seus detractors): siguin Ford o Hitchcock, Renoir o Mizogouchi, Welles o Bergman; cada cinèfil que ho sigui de bon de veres té igualment la seva pròpia galeria personal d'intocables, el seu particular Olimp cinematogràfic de déus tutelars que, tot i els seus defectes, errors i limitacions



(i qui sap si fins i tot gràcies a ells, per fer-los més savis, humans i vulnerables), l'han acompanyat sempre com a fidels companys de viatge. En el meu cas, un d'aquests noms estretament lligats a la meua passió—tan antiga com la meua vida—pel cine ha estat el de Vincente Minnelli; un altre, de qui ara es tracta, François Truffaut.

La manca d'espai no em permet estendre'm com volgués en la totalitat de la seva filmografia—a parer meu, plena d'obres mestres com *Los cuatrocientos golpes*, *Jules et Jim*, *Besos robados*, *El niño salvaje*, *La chambre verte*, entre altres—, per tant em limitaré a uns breus tasts, mínimes reflexions en veu alta, a l'entorn de dos dels seus films: per una banda, aquella meravellosa peça d'orfebreria que és *Las dos inglesas y el continente*; per una altra, aquella obra tan discutible com entranyable, tan malencònica com condescendent amb la condició de cineasta, que és *La noche americana*. A totes dues hi apareixen compendiats els grans temes i passions truffautianes (que també són les meves i, probablement, les de molts): el temps, les dones, els llibres que convergeixen en aquell espai ubicu que és el cine com a “casa” del somni i de la vida, del llenguatge i de la infància, de

la memòria i de l'oblit.

Jean-Pierre Léaud—l’“alter ego” del realitzador a moltes de les seves pel·lícules—ja ha deixat de ser Antoine Doinel (el protagonista de *Los cuatrocientos golpes* i, entre d'altres, d'aquella absoluta meravella rodada en estat de gràcia que és *Besos robados*) per convertir-se en Claude, el continent. Truffaut assisteix, entre perplex i còmplice, a l'evolució del seu personatge, mentre Claude segueix intercanviant llibres i idees amb al·lotes de la seva edat, potser fins i tot una mica més grans. Però el temps—de vegades per fortuna, de vegades per desgràcia—no passa debades, i les al·lotes ja no el veuen com l'amic que les havia estimat bojament, que les seguia de butaca en butaca pels cines i concerts organitzats per les Joventuts Musicals, com feia Antoine Doinel a l'episodi d' *El amor a los veinte años* (dit de pas, l'episodi de Truffaut és l'únic que se salva de la pel·lícula). Això sí: Claude segueix comprant llibres i idees amb Muriel i Anne—les dues angleses. I elles creuen percebre en ell la presència d'algú que pot arribar a completar-les. Per això, no només comparteixen llibres i idees, sinó també gestos i mirades. No únicament a París; també al País de Gal·les, davant la lluminosa claredat d'un paisatge, evanescent com un miratge, que no tornarà a ser mai més un temps més harmònic ni més trist. Ja que, com diu l'amic que ha guanyat en la constància i l'infortuni, l'editor de les novel·les de Claude—recorden que la màxima aspiració d'Antoine Doinel era arribar a ser escriptor?—, una mica capbaix, una mica sempre fent voltes al temps: “Tota història d'amor té un creixement natural: neix, creix, es desenvolupa i mor.” Només Balzac, estàtua de carn feta pedra; i Rodin, musc i verdet creixent junts al parc, acabaran per convertir-se en els únics i impertorbables testimonis de la demolicció dels sentiments de Claude. Han passat quinze anys per damunt dels protagonistes. Els joves, vells prematurs, tornen d'una guerra les raons de la qual ja han oblidat. Anne ha mort tuberculosa. Muriel a la fi s'ha casat i ara viu a Brussel·les. L'amic de Claude, l'editor dels seus llibres, seguirà meditant sobre aquella darrera frase, tràgica en la seva mateixa concisió, d'Anne, moments abans de la seva

mort: “Tenc un gust de terra a la boca.” I Claude, vagarejant a soles pel parc i esforçant-se a reconèixer inútilment la que podria ser filla de Muriel, es demanarà en veure el seu rostre reflectit en el vidre d'un cotxe: “Déu meu, com és possible que hagi envellit tant?”

*Las dos inglesas y el continente* constitueix un dels exponents cinematogràfics més definitius a l'entorn de la feina de sapa que el temps deixa sobre els sentiments, a través d'un irreversible itinerari que condueix devastadorament a pactar amb el propi fracàs, encara que pel camí haguem après a reconèixer-nos davant del mirall, esquarterats cor i ànima, però lúcids i sense màscara.

Tota la “poètica” del cine de Truffaut explícita al llarg de la seva envejable filmografia s'alenteix i quintaessencia a *Las dos inglesas y el continente* al voltant d'una de les seves obsessions més fidels: la vulnerabilitat de l'ésser humà davant del pas del temps, del qual tant són víctimes els homes com les dones, i que només aconseguen esquivar—i ni això és segur—certes pel·lícules i alguns llibres.

A *Las dos inglesas y el continente* el temps dels besos robats ja ha passat. Antoine Doinel ja no repeteix, com la cançó de l'enfadós, davant del mirall el nom de l'al·lota que estima ni el seu en un desesperat i maldestre intent de refermar la seva identitat adolescent; i potser ja no sabrem mai si els pits de Christine eren realment Laurel i Hardy. A canvi, però, haurem après el dur i trist ofici de viure. I amb ell, el trajecte moral que comporta. Ja que, com en els versos inoblidables de Rilke, “Qui parla de victòries?: sobreposar-se a tot.” Per aprendre que són els mateixos que són als miralls, Muriel, Anne i Claude acabaran per descobrir que el do de la realitat no és un regal ni un atribut natural, sinó la línia de l'horitzó d'un camí personal que, traduït en actes, paraules i sentiments, constitueix—com va fer constar amb motiu de l'estrena el crític José M. Carreño—la nostra “consciència moral”. I aquesta experiència consolidada, assumida alhora com a renúncia i entrega, es desitja—i aquí torn a citar Carreño—en “records, missatges d'un passat que torna amb l'ofrena impossible de recupear els passos perduts.” ■

# El punt de vista francès

Jorge Martí

París ha fascinat des de sempre, com ja hem vist, els estrangers. Però d'aquest virus de la fascinació n'han patit, sobretot, els mateixos parisencs, uns privilegiats que gaudeixen, i en són conscients, de viure a una de les capitals de la cultura occidental. A Itàlia hi ha moltes ciutats, cadascuna amb la seva pròpia personalitat, hereva d'un cert sentiment soterrat de Ciutat Estat (Milà, Venècia, Florència, Roma, Nàpols, etc.). A França, en canvi, fa la impressió que solament n'hi ha una, de ciutat, París, i la resta (Marsella és un cas a part) no han sabut mai desprendre's d'un cert aire provincial que les fa, almenys vistes des de fora, poc més que sucursals de la gran urb cosmopolita que, per a l'imaginari col·lectiu dels europeus, ha estat sempre París. No és estrany que una bona part del cine francès, ja des dels seus inicis, ens hagi passejat pels inoblidables carrers de París.

L'any 1990, en una enquesta realitzada entre sis-cents professionals del cine francès, es va triar *Les enfants du Paradis* (1945) de Marcel Carné com la millor pel·lícula francesa de tots els temps. Carné havia assolit, els anys previs a la Guerra, una merescuda reputació gràcies a films com *Quai des brumes* (1938), *Hotel du Nord* (1938) o *Le jour se lève* (1939), extraordinària trilogia amb què, Carné com a director, Jacques Prévert com a guionista i Alexander Trauner com a decorador, varen definir un estil molt personal anomenat **realisme poètic**, que conjugava una visió lírica dels personatges i dels escenaris urbans on transcorren les seves vides, i, al mateix temps, un examen crític de la societat francesa i de les seves injustícies. *Les enfants du Paradis*, en canvi, va ser rodat durant els difícils anys de l'ocupació alemanya. La pel·lícula renuncia al component crític, encara que no del tot al pessimisme que havia caracteritzat els films anteriors, i esdevé una evocació lírica i fantàstica del passat de París, un passat en el què Carné i Prévert es refugien per oblidar un present insatis-

factori. Estrenada, com ja hem dit, l'any 1945, just en el moment de l'alliberació, en plena efervescència nacionalista, aquesta pel·lícula va retornar als francesos les seves senyes d'identitat, després dels anys terribles i humiliants de la guerra. *Les enfants du paradis* recrea, en un to èpic, el món del teatre i dels baixos fons de París a mitjans del segle passat, elevant a la categoria de mite els carrers i els habitants d'aquesta ciutat, reconstruïda en estudi pel genial Trauner.



René Clair és un altre dels grans directors francesos de preguerra. Vinculat als seus començaments a l'Avantguarda cinematogràfica i artística del París dels anys vint, Clair va desenvolupar un cine entre oníric i realista, retratant uns personatges populars traslladats als seus films directament des dels *boulevards* i els barris típics de París. L'any 1923 estrena un dels seus grans films muts, *Paris qui dort*, on ja trobem tots els elements del seu estil: imaginació i observació realista, sentit de la situació còmica i descripció intimista dels personatges, capacitat d'emocionar el públic i una amable visió irònica de la narració. El seu primer gran film sonor també transcorre a escenaris parisencs. Em refereixo a *Sous les toits de Paris* (1930-31), protagonitzat per Albert Préjean, Gaston Modot i Pola Illery. Aquesta pel·lícula oscil·la, com tot el seu cine d'aquests anys, entre la caracterització intimista dels protagonistes i la descripció costumista i lírica, tant dels carrers de la ciutat, com, sobretot, dels seus habitants, bàsicament gent dels barris més típics d'un París que en pocs anys es transformaria fins a fer-se quasi irreconeixible.

A part de René Clair i Marcel Carné, l'altre gran director francès de preguerra és Jean Renoir. També el cine de Renoir està tenyit de lirisme, sobretot gràcies a la prodigiosa fotografia de quasi tots els seus films, però el component realista o de crítica social està molt més accentuat, per la vinculació ideològica de Renoir amb el Partit Comunista i, en especial, amb el govern del Front Popular. Així, per exemple, *Le crime de Monsieur Lange* (1936) és un film de denúncia social i de propaganda política explícita. Aquesta preocupació social la trobarem també a *La gran il·lusió* (1937), una de les millors pel·lícules de tema antimilitarista de la història del cine (una altra seria *Senders de gloria* d'Stanley Kubrick). Renoir es va establir als Estats Units durant l'ocupació alemanya. La seva etapa nord-americana, menyspreada als anys 60 i 70, s'ha revalorat recentment, gràcies sobretot a extraordinaris films, com *El riu* (1951), una bellíssima metàfora vital, en què la preocupació social deixa pas a una encertada reflexió sobre el sentit de l'existència humana. Renoir va dedicar pocs films a París. Entre ells destaca una deliciosa "obra menor" (algun dia hauriem de parlar de fins a quin punt els grans directors en fan, d'obres menors), *Boudu sauvé des eaux* (1932) un film que segurament volia ser una sàtira antiburguesa, però que, amb un tractament optimista i comprensiu de les debilitats humanes, s'acaba convertint en un divertit al·legat en favor de la tolerància.

Un deixeble de Jean Renoir és Jacques Becker (va ser el seu ajudant de direcció durant vuit anys). L'any 1952 va estrenar *Casque d'or* (París, baixos fons), una pel·lícula sobre els marginats de París, hereva de l'esperit d'aquests tres grans directors. Però a partir dels anys 50 i, sobretot, amb l'arribada de l'anomenada "Nouvelle Vague", la trajectoria del cine francès va experimentar un canvi de rumb dràstic. Ja no havia lloc pel cine tal i com s'havia concebut fins aleshores. ■

Joan Obrador

Les II Jornades de Cinema i Filosofia del passat mes de març al Centre Cultural "SA NOSTRA" acabaren amb un film desconegut per al gran públic: *Le notti bianche*, (1958) de L. Visconti. Tot d'una em va sobtar un interrogant: si un film com aquest, ple de poesia i d'una sensibilitat fora del comú, ja no el recorda gairebé ningú, quantes obres mestres de la cinematografia deuen romandre dins l'oblit més absolut? Aquesta pel·lícula formaria part de l'obra menor viscontiniana, comparada amb les seves obres mestres, com ara: *Senso* (1959), *Rocco e i suoi fratelli* (1960), *Il gattopardo* (1963) o *Morte a Venezia* (1971). *Le notti bianche* constitueix una obra excepcional per moltes raons: tal vegada, la més assenyalada podria ser que es troba al darrere el geni de Dostoiewski, però això no ens ha de preocupar, perquè aquesta pel·lícula té vida pròpia.

Visconti va aconseguir una magnífica combinació entre el més pur Neorealisme i el conte del príncep blau. Per això, construí una nit inexistente amb un immens plàstic fosc a Cinecittà i va fer nevar allà on no ho fa mai. Aquesta gairebé impossible conjunció la podeu trobar en diferents moments del film, tant pel que es refereix a l'ambientació com al *tempo* de l'acció. La pensió, i els seus personatges, on viu l'infel·lix enamorat, interpretat per Mastroianni, formen part de la Itàlia real que es va fer tan familiar al cinema dels anys cinquanta i seixanta. En aquell hostel bull la vida plena, més enllà de qualsevol rastre de tristot. Per contraposició, la llar de Marta, a qui dona vida Maria Schell, sembla irreal, fruit de la seva fantasia. L'espectador no entra dins la seva història, sinó a partir de la deformació dels seus records innocents. En aquest sentit, val a dir que Visconti dona tota una lliçó de com emprar el *flash back* cinematogràfic. Així, tots els fotogrames que configuren el personatge femení d'aquest film són tapissos irreals d'un passat incert: un pare desaparegut a causa de la guerra, una mare absent, una padrina cega que per assegurar-se del seu benestar

la ferma amb una agulla a les seves faldilles i una serventa que acaba fent la mateixa feina que l'àvia i la néta per sobreviure aïllades del món: arranjat tapissos fets malbé pel pas del temps i lloguen una habitació a qualque hoste. L'amor que trasbalsà el cor de Marta irromp en la seva motonia vi-

jovencelles quasi mai són complides, especialment si no ho fan amb autenticitat. Ell, en canvi, li diu tota la seva veritat: és pobre però té feina, i li ofereix un amor tangible, inclús es conforma amb la seva amistat i ser com un germà gran fins que compregui la falsedat dels sentiments que

Visconti durant el rodatge de *Le notti bianche*

tal amb dolces paraules, un caramell de novel·les i una sortida familiar a l'òpera; però desaparegué silenciosament amb una incerta promesa de retrobament.

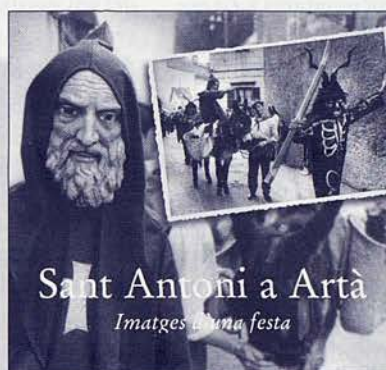
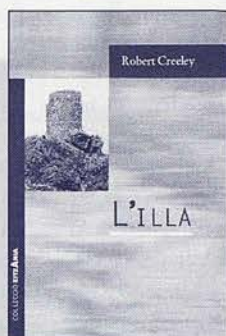
Tal vegada, la fusió més inversemblant es produeix en els mateixos carrers on construeix la seva particular història d'amor el Mastroianni juvenil. La relació que estableix amb ell Marta és increïble, per moments sembla pura bogeria; però ell s'enamora i intenta donar cos al seu desig dins un món brut i pobre, el seu caminar dins l'amor està constantment vigilat pels miserables, les prostitutes i els gats. Marta i el seu enamorat són dos personatges tangencials: ella forma part d'un món irreal i pretén que el seu somni d'amor sense límit es compleixi; ell sorgeix d'una realitat dura que intenta fer més dolça amb el seu bon caràcter. Poden comunicar-se perquè tots dos estan enamorats, però no l'un de l'altre, aquest és el petit drama per al jove Mastroianni. Ell intentarà dur-la al seu terreny, obrir-li els ulls a l'autèntica realitat: les promeses d'amor que fan els homes a les

dominen les seves llàgrimes... I gairebé ho va aconseguir: el moment en què realitat i fantasia es troben més a prop és a la sala de ball, quan aquesta estranya parella d'enamorats ballen com qualsevol altra. Però, sobtadament, comença a nevar, preludi que un fet extraordinari està a punt de succeir. Els somnis, per una vegada, doblegaran la trivial monotonia. L'amor que sent Marta cap al seu amant platònic, interpretat per Jean Marais, no forma part d'aquell món miser, de carn i ossos, que no deixa cap racó per a les il·lusions. Ella exigeix el compliment de la promesa que un dia se li va donar d'amor. Sota la neu -en el punt exacte en què l'havia esperat durant més d'un any- apareixerà l'home que li havia donat la paraula. Silenciosament, es fonen en una abraçada profunda. A Mastroianni, en un segon pla, només li queda la trista queixa del enamorat incompès: "Gràcies pels cinc minuts de felicitat que m'has regalat". El més curiós de tot, en acabar la pel·lícula, és que un no sap si l'home que va enamorar Marta existeix o, només, un fruit més de la seva imaginació. ■

# Estrenes en sessió contínua

## L'illa

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



## Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm  
176 pàgines  
Preu 3.500 ptes

## Música, femení singular

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



## Fortunio Bonanova Un home de llegenda

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

## Cuba: una assignatura pendiente

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



## Nadal Batle Les notes d'un Rector

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

En venda a les  
millors llibreries

EDICIÓ  
**di7**

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

Eduardo Jordà

**E**l pintor John Singer Sargent va fer un retrat de Robert L. Stevenson que s'assemblava sorprenentment amb John Carradine; més ben dit, amb el sinuós matusser Hatfield que l'actor interpreta a *La diligència* (John Ford, 1939). Al retrat, l'escriptor camina de perfil com si fos un actor que abandona l'escena per sempre; de la mateixa manera, el jugador Hatfield llisca per la vida silenciosament ingràvid com un moix. L'escriptor tenia 35 anys quan Sargent el va retratar, i és possible que el mateix Carradine —que va fer *La diligència* amb 33 anys—, hagués accentuat voluntàriament aquella semblança. Per això duia els cabells llargs i la mosca d'artista bohemí, i per això s'havia posat aquell *macferlan* negre i aquell capell blanc d'ala ampla; qualsevol que hagi vist fotos de Stevenson haurà vist un capell i un *macferlan* gairebé iguals. John Carradine va ser pintor i escriptor abans que no actor itinerant; no és impossible que Stevenson fos un dels seus ídols literaris.

També hi ha una certa semblança moral entre l'escriptor i l'actor. John Carradine era molt alt i una mica encorbat, i tenia un rostre angulós que mostrava una estranya determinació, que no sabem si era temeritat o coratge o simple fatalisme. Però també era un home fràgil, i els seus ulls blaus, tot i que pareixien a primera vista freds i penetrants, eren els ulls d'un home que duia damunt una ferida secreta. Als quaderns de notes d'*El darrer magnat* —la seva novel·la sobre Hollywood—, Scott Fitzgerald va deixar escrita aquesta frase sobre els quincallers dels estudis: “La tragèdia d'aquells homes consistia en el fet que res no havia colpit amb vertadera profunditat les seves vides.” Aquest no era el cas de John Carradine. Es podia sospitar, en veure'l, que tot havia colpit amb vertadera profunditat la seva vida, des de l'amor a la soledat, des de la vida errant a la passió per l'escena; només que Carradine tenia l'elegància cavalleresca de no fer-ho evident, d'aparentar benestar o indiferència, de patir aquella injúria secreta en silenci.

John Carradine nomia Richmond Reed Carradine i va néixer a Nova York, el 1906. Com a Stevenson, l'atreia la vida nòmada, i cap a 1925 va recórrer el país com a pintor i escriptor transhumant. En algun moment del seu vagabundeig va pujar a un escenari i va començar a actuar. A Los Angeles va intervenir en una peça teatral titulada *Window Panes*, en la qual també actuava un desconegut Boris Karloff. El seu debut cinematogràfic va ser l'any 1930, i potser gràcies a l'amistat amb Karloff, va començar a fer petits papers a les grans pel·lícules de terror de la Universal. Amb el nom de John Peter Richmond o Peter Richmond, Carradine va actuar a *El home invisible* (James Whale, 1933), a *El gato negro* (Edgar G. Ulmer, 1934) i a *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935).

L'any 1935, Carradine va firmar un contracte amb la Fox i es va posar el nom amb què ara el coneixem. Aleshores va ser quan va fer les seves millors pel·lícules. El 1936 va fer el seu primer paper de dolent, un carceller sàdic a *Prisionero del odio* (John Ford, 1936). L'any següent va ser el mariner Long Jack a *Capitanes intrépidos* (Victor Fleming, 1937), pel·lícula que sempre el va fer sentir-se orgullós. Després varen arribar *La diligència*, en la qual Carradine va fer un dels millors papers de la seva carrera perquè, com hem vist, varen ser dos papers alhora. En un d'ells va ser Hatfield, el jugador del Sud que mor defensant la diligència; i en l'altre va ser un Robert Louis Stevenson que havia abandonat la dona i els fillastres i que es volia establir a un ranxo de l'Oest per fugir de la tuberculosi. Amb les seves maneres de cavaller sudista que les ha vistes de tots colors als bordells de Nova Orleans, Hatfield descobreix que la vida no és una partida trucada, i per amor a una dona que no està feta per ell, sap morir com si tengués entre mans uns pòquer d'asos.

Quan veig que algú malgasta els seus doblers per comprar un llibre d'ètica, em sap greu que no es decideixi a comprar el vídeo de *La diligència*. La pel·lícula de John Ford és un dels millors

tractats sobre la dignitat humana que s'han fet mai, i dubt que una obra d'art pugui expressar millor la grandesa del coratge i del sacrifici, aquelles virtuts que ja no existeixen o que es liquiden a les botigues de tot a cent. *La diligència* ens ho pot ensenyar tot sobre conceptes morals que avui s'han devaluat. Les paraules justícia i valentia agafen tot el seu vertader sentit quan pensam en la caparruda determinació de John Wayne en perseguir el seu somni d'un petit ranxo amb una mica d'aigua i una mica d'herba; la paraula dignitat se'ns presenta en tota la seva dimensió quan veim la valerosa abnegació de la prostituta interpretada per Claire Trevor, o quan veim el grandíssim Thomas Mitchell en el paper de metge gat però íntegre i noble com ningú. Quan arribi l'hora del Judici Universal, algú presentarà *La diligència* com a prova que la raça humana, tot i que fos capaç de destrossar la terra, no era tan menyspreable com demostren els tristos resultats del seu pas per aquest planeta.

En els anys quaranta va arribar l'època daurada de John Carradine. A *Aguas pantanosas* (Jean Renoir, 1941) va fer de Jesse Wick, en companyia d'altres grans secundaris com Walter Brennan, Walter Huston i Ward Bond. De nou amb John Ford, Carradine va fer un altre dels seus papers magistrals —encara que fossin breus— a *Las uvas de la ira* (1940), en la qual era el predicador esquerrà Casey, que moria apallissat pels pinxos de les plantacions de fruites de Califòrnia, només per perseguir el mateix somni que tenia Ringo (John Wayne) a *La diligència*: un petit ranxo amb una mica d'aigua i una mica d'herba per a tothom. *Las uvas de la ira* és un altre dels grans homenatges que l'art d'aquest segle li ha fet a la dignitat humana, i hi destaca la figura profètica del predicador, un home digne de compassió i fins i tot sonat, però que ens fa sentir orgullosos de ser humans. Aquells mateixos anys, Carradine va actuar amb Fritz Lang a *La venganza de Frank James* (1940), a *Espíritu de conquista* (1941) i a *El hombre atrapado* (1941). Tots varen fer papers tan intensos com breus.



“Encara que sembli estrany, si es té en compte el seu físic, John Carradine va saber donar una rara intensitat als seus papers de servent o d’empleat.”

No sabem per quines raons, John Carradine va començar un dia a actuar en produccions de terror d’infima categoria. Pel seu físic elegant i la dicció cuidada, es va especialitzar en papers de científic boig que es dedica a fer experiments irracionals. Entre molts de papers desbaratats, va fer d’un doctor que convertia un orangutà gegant en una dona *Captive Wilde Woman* (Edward Dmytryk, 1943); va fer de summe sacerdot egipci a *El fantasma de la momia* (Reginald LeBorg, 1944); i a *Revenge of the Zombies* (Steve Sekely, 1944) va fer de científic que creava un exèrcit de zombies per als nazis als pantans de Louisiana. El cine de terror va tenir un únic paper digne dels seu talent; va ser amb el gran Edgar Ulmer a *Barba Azul* (1944), en la qual interpretava a un tereseta assassí en el París de 1885.

Encara que sembli estrany, si es té en compte el seu físic, John Carradine va saber donar una rara intensitat als seus papers de servent o d’empleat. Per exemple, un majordom que servia de pista falsa a *The Hound of Baskervilles* (Sidney Lanfield, 1939). A *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1953) va fer una altra de les grans interpretacions de la seva carrera en el paper de Tom, l’empleat del casino de Joan Crawford que és el seu cuiner i home per a tot. Quan el maten per defensar la patrona, i els clients del saló de jocs s’arremolinen al seu voltant, John Carradine exclama: “A la fi tothom es fixa en mi!”. Va ser l’única alegria d’aquest home desmanegat, que caminava de puntetes, com si fugís de si mateix, i que havia servit a la seva mestressa, sense demanar res a canvi, amb la fidelitat dels animals salvatges que s’han pogut domesticar per un atzar feliç. Sospitam que Tom sempre va estar enamorat de Vienna, per qui al cap i a la fi es deixa matar, i que si no hagués estat per aquell amor impossible al qual va dedicar tota la seva vida, hauria estat algú a qui la vida l’hauria somrigut. Molts pocs actors podrien fer el que feia John Carradine en empunyar una granera amb la mateixa gallardia que si empunyés un rifle.

En els anys cinquanta, John Carradine va fer molt de teatre i televisió. En aquests anys va començar a actuar en films horrorosament dolents que ara consideren joies del gènere els aficionats i els masoquistes (si podem suposar que els uns i els altres no siguin la mateixa cosa). Va ser un boig lobotomitzat per un doctor sense escrúpols a *The Black Sleep* (Reginald LeBorg, 1956). Va ser misatger d’un altre planeta a *The Cosmic Man* (Herbert Greene, 1959). Va ser l’únic supervivent de l’Imperi Marcia a *The Wizard of Mars* (David Hewitt, 1964). Per sort, en aquelles dates, John Ford el va tornar a cridar per a dues pel·lícules. A *El hombre que mató a Liberty Balance* (1962), Carradine va ser un polític ampulós i bergant—quin no ho és?—, vestit amb severa levita negra i corbatí de llaç. A *El gran combate* (1964), Carradine va tenir un paper molt menys lluit, però gens menyspreable. Woody Allen se’n va riure, de les aparicions terrorífiques de Carradine, a *Todo lo que usted quiere saber sobre el sexo y no se atreve a preguntar* (1972): Carradine era el doctor Bernardo, un científic que experimenta amb el sexe a la manera tenebrosa del doctor Frankenstein.

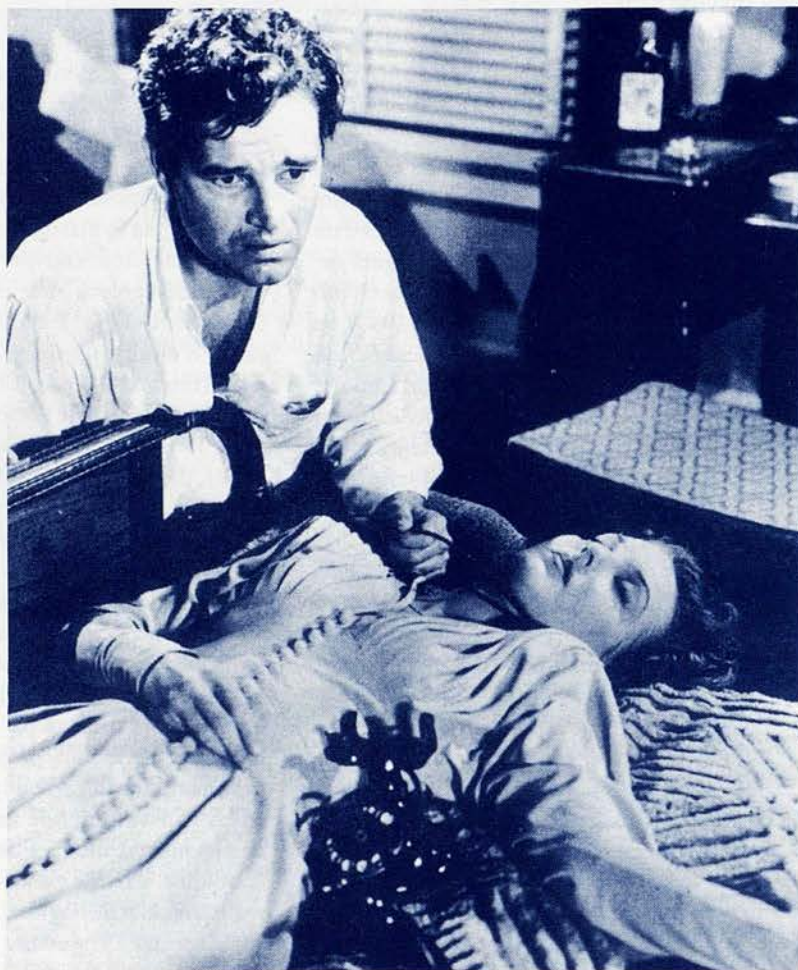
John Carradine es va casar quatre vegades. Va tenir cinc fills, quatre dels quals varen ser actors. Crec que va ser un home feliç. Va seguir actuant fins als vuitanta anys, a pel·lícules de cada vegada pitjors. En els darrers papers semblava riure-se’n de tothom, i més que de ningú d’ell mateix (i no

ho oblidem: ningú que no sàpiga riure-se’n d’un mateix podrà ser feliç). Al costat dels actoretos de les seves pel·lícules, Carradine tenia l’aire serè de qui està en pau amb la vida. Veure’l rodejat de poca-soltes i xixisbees és com trobar-se un quadre de Vermeer enmig d’una instal·lació d’art conceptual. L’any 1988, mentre pujava a la cúpula del Duomo de Milà, Carradine va patir un atac de cor del qual no es va recuperar, i va morir uns dies més tard. Ens va deixar aquell halo de noblesa gairebé involuntària que identifica a qui no pot deixar de ser digne i just, tot i que hagi de donar vida a un trampós, a un predicador, a un vampir o a un científic boig. ■



Fco J. Sánchez Cuenca

Es va passar la vida sobrevi-  
vint. Nascut a Viena (1904),  
Edgar George Ulmer havia  
començat la seva carrera  
professional com a escenò-  
graf a la companyia de tea-  
tre de Max Reinhardt, però,  
quan va recórrer Estats Units en gira  
(1923), el cine el va seduir. Aleshores  
només tenia deu anys. En tornar a  
Alemanya, inicia la seva carrera cine-  
matogràfica com a autor de decorats  
i fa feina per a Murnau, Lang i  
Lubitsch. És l'època daurada del cine  
alemany i Berlín és una ciutat in-  
somne, on bullen els talents a partir  
de la mitja nit. Ell és al Cafè  
Romanisches amb Wilder, Zin-  
neman i Schüfftan, quan hi entra  
eufòric Robert Siodmak i anuncia que  
ha trobat fons per fer una pel·lícula.  
D'aquí neix *Hombres en domingo*  
(*Menschen am Sonntag*, 1929), el film  
semidocumental rodat en exteriors,  
que anticipa un nou concepte de la  
realització. És la primera pel·lícula ro-  
dada íntegrament fora dels estudis.  
La fórmula es transforma, amb el  
temps, en un estil: dues dècades des-  
prés s'inaugura el neorealisme italià,  
que parteix de la mateixa premissa  
econòmica (costs mínims, fora deco-  
rats), crea un nou llenguatge cinema-  
togràfic. També aquesta és la prime-  
ra paradoxa d'Ulmer, un decorador  
que filma en escenaris naturals. L'any  
següent s'aventura a fer el salt a  
Hollywood i ho fa com a autor de de-  
corats fins que l'any 1934 li arriba l'o-  
portunitat de dirigir l'estrany títol *El  
gato negro/Satanás*, pel·lícula de terror  
l'interès de la qual se centra precisa-  
ment en els seus decorats Bauhaus.  
Res més antitètic, en principi, la  
Bauhaus significava el despullament,  
però no el patetisme ni, per des-  
comptat, la truculència. Algú va opi-  
nar que aquella pel·lícula sense canel-  
lobres ni cornucòpies no podia ser més  
que el producte del deliri d'un es-  
tranger. Era, però, l'homenatge ex-  
plícit a un art proscrit (els nazis aca-  
baven de clausurar abruptament la  
Bauhaus en la seva darrera seu de  
Berlín, i els seus membres s'havien  
disseminat per l'exili exterior o inter-  
rior), el testimoni simbòlic d'un grup  
marginat. Però, com si es tractés d'una  
resposta puntual, després d'haver-



Detour

li imposat el poc imaginatiu pseudò-  
nim de John Warner li arriba a Ulmer  
l'encàrrec de dirigir diverses pel·líc-  
les de molt baix pressupost sobre mi-  
nories (jueves: *Green Fields/Grene  
Felde*, 1937, rodada en jiddisch; *The  
Singing Black Smith/Yankel dem  
Smith*, rodada en ucraïnès; tres més  
rodades en jiddisch el mateix any i  
*Moon over Harlem*, 1940, sobre la mi-  
noría negra). L'entrada d'Estats Units  
a la Segona Guerra Mundial motiva  
que li encarreguin una sèrie de docu-  
mentals patriòtics. Ulmer ho accepta  
tot. Com tants expatriats centreeuro-  
peus, el seu nom queda inclòs en una  
llista d'artesans versàtils disposats a  
fer feina a baix preu, generalment en  
produccions de pressupost mitjà, tot  
i que no necessàriament de sèrie B,  
però sempre en un temps rècord (so-  
bre uns decorats mòbils roda *The  
Amazing Transparent Man* i *Beyond  
the Time Barrier*, 1960). Però, també  
com tots els seus col·legues transte-  
rrats, quan pot gaita i obté qualche

títol memorable; és el cas de *Bluebeard*  
(1944), i sobretot, de *Detour* (1946),  
paradigma de l'enlluernadora capaci-  
tat d'Ulmer per treure partit d'un ín-  
fim repartiment i un miserable pres-  
supost, tot aconseguint una autèntica  
obra mestra d'allò que precisament  
a partir d'aquest títol, s'anomenarà ci-  
nema negre, en el qual aconsegueix la  
valuosa col·laboració de Schüfftan, el  
mestre de la fotografia d'aquest gènere.  
Intentant desmarcar-se d'una ma-  
ledicció inesquivable, però, sobre-  
viu fent tombs, entre melodrames,  
*puzzles* a la manera de Welles  
(*Ruthless*, 1948), qualche western. En  
els anys seixanta apareix a Itàlia per  
substituir algú més il·lustre, per fil-  
mar coproduccions italo-franco-ale-  
manyes que inclouen *peplums* i *spag-  
hetti westerns*. Al final, com l'e-  
nigmàtic *Ca semienfonsat en l'arena* de  
Goya, Edgar George Ulmer es va pas-  
sar la vida intentant treure el cap, trac-  
tant simplement de sobreviure entre  
paradoxes. ■

Antoni Serra

«Sousa odiava la política. En realitat, odiava el periodisme. En els darrers temps havia treballat en la secció de succeïts. Estava cremat. El món era un femer.»  
Manuel Rivas.

**H**i ha qui diu que l'home està fet d'emocions en permanent estat d'evolució... és possible, però jo (que som vell i escèptic) crec que l'home i, per descomptat, la dona, estan fets bàsicament de records que s'entreveuen en el mirall del futur.

I el cinema espanyol (que Llucifer l'acullí en el si de la vida com un embrió de querubí) és un record permanent, amb la denominació d'origen equivocada. He de confessar que a mi no m'agrada el cinema espanyol, quan ho és d'espanyol pels quatre costats (més un, l'ideològic: el més perillós i tenaç, lamentablement), tal vegada perquè encara som víctima de la deformació del nacional-catolicisme de la meua joventut. Estic marcat (¿o hauria de dir nafrat?) per *Raza*, *Sin novedad en el Alcázar*, *El Santuario no se rinde* o *La fiel infantería*, per citar uns títols prou representatius, i per aquell guionista de l'efervescència burocràtica que era militar i salvador i croat i cabdill i generalíssim, tot en una sola peça, i que per la gràcia de Déu i del bateig li havien posat el nom de Francisco Franco Bahamonde. Tal vegada per això sempre he mirat amb recel i desconfiança el cine espanyol, i sé que això no és just...

I no és just, perquè hi ha un cinema espanyol que m'impresiona força i em sembla magnífic: és aquell cinema espanyol que no és espanyol i sí, tan sols, cinema: sempre he tingut debilitat per *Los jueves milagro* de Berlanga (sense menysprear *El verdugo*, naturalment).

¿No se'm poden perdonar, les debilitats? Crec que si vivim l'infern de la modernitat o sigui, en cinema, l'infern tenebrós dels efectes especials i



de les actrius creades en els laboratoris dels cirurgians, l'únic que ens pot salvar són les debilitats i un taso d'un vi gran reserva. (Papini es va equivocar, l'infern existeix.) Això és tot. Vet aquí perquè he sentit sempre una emoció especial per obres com *Calle Mayor*, de Bardem o aquelles altres amb guions d'Azcona (el consider un excepcional guionista), si no ho record malament, com *El cochecito* o *El pisito*.

El cinema et fa viure (amb l'emoció de les imperfeccions perfectes i amb els pecats de l'ànima condemnada a perpetuïtat) o t'enterra sense fonaments...

M'ha succeït ara mateix amb *La lengua de las mariposas*, de Cuerda. M'ha traslladat a l'estètica narrativa d'un altre director, Erice, i d'una pel·lícula que jo consider màgica: *El espíritu de la colmena* (sens dubte, un dels millors films de tots els temps). Hi ha moments insuperables, a l'obra de Cuerda, com el «viatge a l'estranger» (ironia deliciosa i que som capaços d'apreciar, en profunditat, aquells que hem nat a pobles petits) de la banda de música i, sobretot, el «descobrimnt» de l'amor (impossible,

com està manat: pura faula) a través de l'al·lota xinesa. És la guerra i no és la guerra (*incivil*, per descomptat): són els personatges que va destruir la guerra. Amb la magistral interpretació de Fernando Fernán Gómez en el personatge entranyable del mestre republicà, com entranyables varen ser quasi tots els mestres republicans: estaven convençuts que la cultura feia lliures les persones (però no comptaven amb Franco, Goded, Millán Astray... ni amb els ideòlegs de la mort).

Així en el moment que el cinema deixa de banda l'espanyolitat i es converteix en imatge narrada, sense dominació d'origen, pot arribar a ocupar un lloc en les nostres vides.

Amb Cuerda, i el suport escrit de Manuel Rivas (del narrador galleg només he llegit dues obres traduïdes al castellà, *¿Qué me quieres, amor?* i *El lápiz del carpintero*: em sembla un narrador esplèndid), he recobrat el record i una certa (sempre limitada) esperança. L'art està més enllà (o més prop, depèn) dels efectes especials i de la mania frívola i *light* del *bestsellerisme* d'hamburguesa de McDonalds. Amén. ■

# Cuando vuelvas a mi lado:

*Els secrets familiars de Gracia Querejeta*

Iñaki Revesado

Quan Gracia Querejeta recollí el premi atorgat pel jurat del darrer festival de Sant Sebastià (una menció especial que va tenir gust de premi de consolació) dedicà el premi a tot el seu equip i en especial a totes les actrius que donen vida als seus personatges. Segurament, aquesta era una manera de fer justícia a un treball d'actrius magistral, que hauria estat mereixedor - totes elles en conjunt o cada una d'elles per separat - d'un premi d'interpretació que finalment anà a mans d'una altra gran actriu - ningú ho posà en dubte - per un dels seus treballs més simples, lineals i fets, Aitana Sánchez Gijón i la seva Duquesa d'Alba.

El guió definitiu de *Cuando vuelvas a mi lado* és el resultat d'un treball de depuració d'uns apunts inicials de més de vuit-centes pàgines. Després, poc a poc, es van anar llevant històries, esborrant diàlegs, suprimint anotacions, fins arribar a les dues-centes pàgines del guió definitiu (obra de la mateixa Gracia, de son pare Elías i de Manuel Gutiérrez Aragón), en el qual es desenvolupen dues històries paral·leles separades per més de trenta anys. El suport de producció a l'hora de rodar les dues èpoques en què es desenvolupa el film va ser total, rodant-se primer la part present i després el passat, com si de dues pel·lícules diferents es tractàs.

Les actrius que representen les tres germanes en l'edat adulta -Mercè Samprieto, Adriana Ozores i Rosa Mariscal- s'enfrontaven al repte inicial de donar vida a uns personatges complexos durant un període de només tres dies, amb la dificultat afegida de fer que aquestes dones carregassin d'alguna manera amb la pesada empremta d'un passat ple de conflictes i de secrets. Tanmateix, les tres actrius confessen que, encara que això en un principi semblava que podia ser un entrebanc, els temors s'esvaïren amb la lectura del guió, ja que construïa els personatges amb un conjunt de detalls tan minuciosos que era impossible perdre-s'hi. D'entre totes aquestes dones, la tia Rafaela, magistralment interpretada per Julieta Serrano, és l'únic pont humà entre els anys que separen les dues històries: "El meu era l'únic personatge que està present en tota la pel·lícula -explica l'actriu-. La meua dificultat ha estat representar els diferents moments de l'edat de Rafaela, perquè a més a més aquesta és qui mou tots els fils. A tot això s'afegia

la dificultat de les sessions de maquillatge, d'assajar les maneres de caminar, etc." Gracia Querejeta mostra a l'espectador les dues etapes imbricant escenes del passat en el present. D'aquesta manera, després de les dues primeres vegades en què es torna al passat, tots entenem que els conflictes actuals entre les tres germanes, que es retroben després de la mort de la seva mare per fer el repartiment de les seves cendres, van néixer molts anys abans, amb una mare obsessionada amb un gran dubte i un pare que desaparegué sense deixar cap senyal. És el dubte d'Adela, la mare, sobre el qual es construeix la trama. Què



hi ha darrera l'admiració total i l'absoluta entrega de la seva filla gran, Glòria, té envers son pare? És només això, admiració, o hi ha alguna cosa més? Però, pitjor encara, de quina manera es pren el pare els sentiments de la filla...? Adela té por, la por de veure's substituïda per la seva filla gran en el cor del seu home. La directora creu que "allò que li fa por a Adela és la fisicitat, la relació incestuosa que ella mateixa ha creat en els seus pensaments. Evidentment existeix un enamorament de la filla cap al pare, però és aquest un amor no correspost. L'al·lota de quinze anys estableix una competició amb la mare, sobretot des del moment que sap que ha aconseguit crear uns fantasmes que turmenten Adela. Si Adela hagués deixat passar per alt aquest fet, si no li hagués donat importància, mai no hauria passat res. El dubte creix a mida que Adela pensa i imagina, fent-se tant gros que tot s'aboca a la tragèdia."

Aquest conflicte del passat només és conegut per la germana gran, l'enamorada incestuosa, intuït per la germana mitjana i totalment ignorat per la petita. La

trobada de tres dies servirà perquè les tres coneguïn aquesta veritat, però finalment, només una d'elles, Glòria, la gran, acabarà per descobrir el secret últim, jurant que les seves germanes mai arribaran a conèixer el que ella ha sabut, com si es tornàs a obrir un nou cercle de conflictes i secrets que tal vegada compartiran trenta anys més endavant.

La mà mestra de Gracia Querejeta aconsegueix un equilibri perfecte en les escenes més emotives. La fredor que caracteritzava els sentiments de *El último viaje de Robert Rylands* se substitueix ara per unes relacions més visceralment, apassionades i impulsives: les germanes discuteixen però s'estimen, es rebutgen però es necessiten. En cap moment el film cau en el patetisme o la sensibleria, malgrat la dificultat que en aquest sentit comporta una pel·lícula, la intenció primordial de la qual és arribar al cor de l'espectador. De fet, s'agraeix el fet que la majoria d'escenes en què s'assoleix un clímax emotiu aquestes queden inacabades, interrompudes per un canvi de temps que obliga l'espectador a imaginar les llàgrimes, les abraçades, els gestos... amb un estalvi de recursos digne d'admiració, del qual només ha pogut fer ús gràcies a la categoria de les actrius triades (s'agraeix sobretot la recuperació per al cinema de Mercè Samprieto, el descobriment de Rosa Mariscal i la confirmació de dues actrius, Marta Belaustegui i una Adriana Ozores que omple la pantalla en cada una de les seves escenes), si no el film hauria quedat coix.

En l'apartat tècnic podríem destacar la música d'Àngel Illarramendi (autortambé de la banda sonora de *El último viaje de Robert Rylands*, una de les composicions més belles creades pel cinema) i el treball d'Alfredo Mayo com a director de fotografia, amb el qual aconsegueix que el paisatge en què es desenvolupa la infantesa de les germanes sigui un personatge més.

Sembla ser que Gracia va dir quan rodava la pel·lícula que tal vegada estava posant fi a una trilogia sobre la família. De fet no és aquest l'únic punt de connexió entre *Cuando vuelvas a mi lado* i els seus dos films anteriors. De totes maneres, en la presentació a Sant Sebastià va dir que no sabia si aquest darrer film tancava res, i que desconeixia encara cap a on aniria el seu pròxim treball. Des d'aquí l'animam a una tetralogia, una pentalogia i per què no, també un decàleg, el que ha fet fins ara, n'és, per suposat, una garantia. ■

# Fos a negre

*Hitchcock i Chaney*



Jaume Vidal

**H**itchcock ha tornat, de manera lenta però segura, com podeu veure a la foto. Aquella afirmació que diu que Aquil·les no arriba a agafar mai la tortuga no és del tot cert; si ho dubtau, només hi ha un manera de comprovar-ho: vosaltres mateixos podeu reproduir la gesta de l'heroi.

Cinc són les pel·lícules programades per al mes de novembre: *La ventana indiscreta*, *Però ¿Quién mató a Harry?*, *Atrapa a un ladrón*, *Falso culpable* i *El hombre que sabía demasiado*. Durant aquest any, en el qual celebrem el centenari del seu neixement, hauré projectat (el mes de desembre hi ha programats 5 títols més) 31 pel·lícules. Hitchcock, va dirigir un total de 53 films, repartits entre l'època anglesa (23) i nord-americana (30). Pens (malgrat les deficiències de distribució) que els films projectats al Centre de Cultura hauran estat un ampli ventall de la part més representativa de la seva filmografia. Hitchcock va ser, sobretot, un investigador i un innovador del llenguatge cinematogràfic, i això en un sentit ample del terme. Dins aquesta dialèctica, les pel·lícules, o és millor dir films? si em permetreu parafrasejar al Sr. Godard, més significatives pel que fal al llenguatge filmic han pogut ser visionades i estudiades un altre cop, per no fer llarga la llista citarem: *The Lodger*, *Blackmail*, *Lifeboat*, *The Rope*, *Stage Fright*, *Strangers on a Train*, *Rear Window*, *Psycho*,...

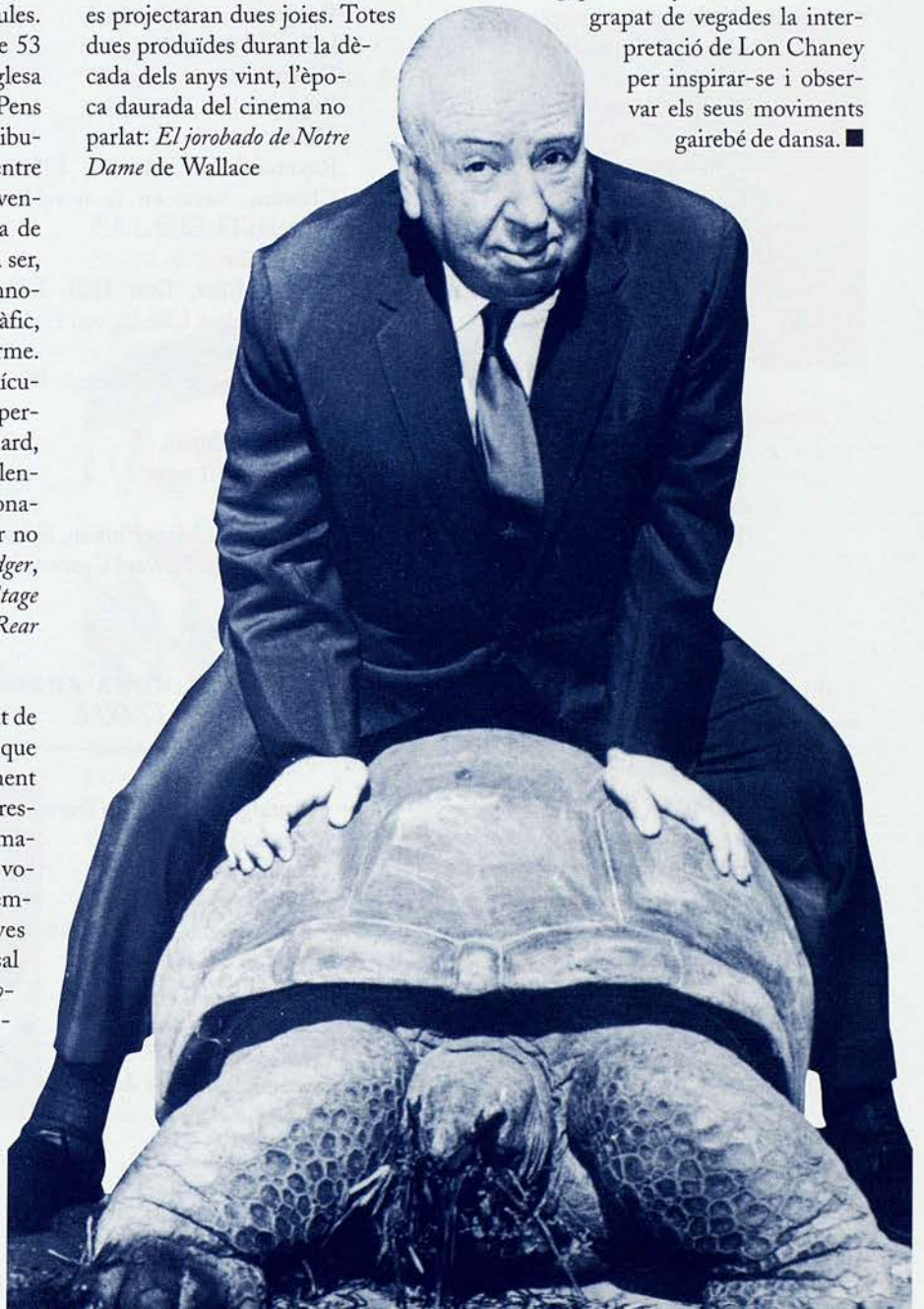
Hitchcock va viure en la necessitat de renovar-se contínuament, igual que Dionís sentia l'amenaça permanent de l'espasa: la por i l'angoixa de restar obsolet eren obsessions permanents. Seguia el ritme dels temps, volia ser un contemporani i estar sempre a l'avantguarda. Les proves trobades als arxius de la Universal sobre la idea de *Frenzy-kaleidoscope*, apunts per una futura pel·lícula, demostren aquesta preocupació constant.

De les pel·lícules que encara queden per projectar, hi ha tres

títols paradigmàtics de la seva filmografia: *Rear Window*, film que possiblement defineix les seves característiques i idees sobre el cine, el *voyeur* manipulador de titelles i espectadors —estava ben encertat qui va dir que, a Hitchcock, més que no dirigir actors li agradava dirigir espectadors—, l'actor era un mitjà, un simple vehicle; a *Vertigo*, potser la seva pel·lícula més personal, expressa el sentiment de solitud de l'home, el distanciament del món de les dones; i *Psycho* és la consagració, la consolidació com a autor de trencament de formes i codis preestablerts, com per exemple eliminar la protagonista a la meitat del metratge.

Dins el cicle dedicat a la Universal, es projectaran dues joies. Totes dues produïdes durant la dècada dels anys vint, l'època daurada del cinema no parlat: *El jorobado de Notre Dame* de Wallace

Worsley i *El fantasma de la òpera* de Rupert Julian i Edward Sedgwick, pel·lícules importantíssimes dins la història del cinema pels seus valors estètics i formes de producció. Cal ressaltar que ambdues estan interpretades pel gran actor Lon Chaney, que va debutar al cine a les ordres d'Allan Dwan; va ser, precisament, a *El jorobado*... on es va convertir en el model de personatges tarats, descontextualitzats o marginats. La seva manera tan característica d'actuar provenia del fet que sa mare era sord-muda i, per tant, Chaney li havia d'explicar el que passava amb els moviments del seu cos. Quan Charles Laughton va haver d'interpretar el mateix paper de gaperut l'any 1939, va veure un grapat de vegades la interpretació de Lon Chaney per inspirar-se i observar els seus moviments gairebé de dansa. ■





# Les pel·lícules del mes de Novembre

ELS GRANS ESTUDIS DE HOLLYWOOD. LA UNIVERSAL

A les 18.00 h.

## EL JOROBADO DE NOTRE-DAME

Dia 10 de Novembre



**Nacionalitat i any de producció:**

EUA, 1923

**Títol original:**

*The Hunchback of Notre-Dame*

**Producció:**

Universal Super Jewel

**Director:**

Wallace Worsley

**Guió:**

Perley Poore Sheehan, Edward T. Lowe Jr., basat en la novel·la Notre-Dame de Victor Hugo

**Fotografia:**

Robert S. Newhard, Tony Kornman

**Muntatge:**

Edward Curtiss

**Durada:**

120 min.

**Intèrprets:**

Lon Chaney, Patsy Ruth Miller, Norman Kerry, Ernest Torrence, Raymond Hatton

## EL FANTASMA DE LA ÒPERA

Dia 17 de Novembre



**Nacionalitat i any de producció:**

EUA, 1925

**Títol original:**

*The Phantom of the Opera*

**Producció:**

Universal-Jewel

**Director:**

Rupert Julian

**Guió:**

Raymond L. Schrock, Elliot J. Clawson, basat en la novel·la de Gaston Leroux

**Fotografia:**

Virgil Miller, Dan Hall, Milton Bridenbecker, Charles van Enger

**Muntatge:**

Edward Sedgwick, Maurice Pivar

**Música:**

David Broekman

**Durada:** 101 min.

**Intèrprets:**

Lon Chaney, Mary Philbin, Norman Kerry, Arthur Edward Carewe, Snitz Edwards

## LA VENTANA INDISCRETA

Dia 24 de Novembre



**Nacionalitat i any de producció:**

EUA, 1954

**Títol original:**

*Rear Window*

**Producció:**

Paramount

**Director:**

Alfred Hitchcock

**Guió:**

John Michael Hayes, segons relat de Cornell Woolrich

**Fotografia:**

Robert Burks, ASC

**Muntatge:**

George Tomasini

**Música:**

Franx Waxman

**Durada:**

112 min.

**Intèrprets:**

James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr

### CICLE DE CINEMA FRANCÈS

A les 17.00 h.

## SMOKING

Dia 2 de Novembre

**Nacionalitat i any de producció:**

França, 1993

**Títol original:**

*Smoking*

**Producció:** Bruno Pérsey

**Director:** Alain Resnais

**Guió:** Alan Ayckbourn

**Fotografia:** Renato Berta

**Muntatge:** Jean-Pierre Bernard

**Música:** John Patisson

**Durada:** 140 min.

**Intèrprets:**

Sabine Azéme, Pierre Arditi

## NO SMOKING

Dia 3 de Novembre

**Nacionalitat i any de producció:**

França, 1993

**Títol original:**

*No Smoking*

**Producció:** Bruno Pérsey

**Director:** Alain Resnais

**Guió:** Alan Ayckbourn

**Fotografia:** Renato Berta

**Muntatge:** Jean-Pierre Bernard

**Música:** John Patisson

**Durada:** 145 min.

**Intèrprets:**

Sabine Azéme, Pierre Arditi



# Les pel·lícules del mes de Novembre

ANY HITCHCOCK 1899-1980 ÈPOCA NORD-AMERICANA

A les 20.00 h.



## ¿QUIÉN MATÓ A HARRY?

Dia 3 de Noviembre



**Nacionalitat i any de producció:**

EUA, 1956

**Títol original:**

*The trouble with Harry*

**Producció:**

Paramount

**Director:**

Alfred Hitchcock

**Guió:**

John Michael Hayes, segons la novel·la de John Trevor Story

**Fotografia:**

Robert Burks, ASC

**Muntatge:**

Alma Macrorie

**Música:**

Raymond Scott

**Durada:**

99 min.

**Intèrprets:**

Edmund Gwenn, John Forsythe, Shirley MacLaine, Mildred Natwick, Jerry Mathers

**Nacionalitat i any de producció:**

EUA, 1955

**Títol original:**

*To catch a thief*

**Producció:**

Paramount

**Director:**

Alfred Hitchcock

**Guió:**

John Michael Hayes, segons la novel·la de David Dodge

**Fotografia:**

Robert Burks, ASC

**Muntatge:**

George Tomasini

**Música:**

Lynn Murray

**Durada:**

97 min.

**Intèrprets:**

Cary Grant, Grace Kelly, Charles Vanel, Jessie Royce Landis, Brigitte Auber

**Fotografia:**

Robert Burks, ASC

**Muntatge:**

George Tomasini

**Música:**

Bernard Herrmann

**Durada:**

105 min.

**Intèrprets:**

Henry Fonda, Vera Miles, Anthony Quayle, Harold J. Stone, Charles Cooper

## EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO

Dia 24 de Noviembre



## FALSO CULPABLE

Dia 17 de Noviembre



**Nacionalitat i any de producció:**

EUA, 1955

**Títol original:**

*The Man who knew too much*

**Producció:**

Paramount, Filmwite

**Director:**

Alfred Hitchcock

**Guió:**

John Michael Hayes i Angus MacPhail, segons una història de Charles Bennett i D.B. Wyndham Lewis

**Fotografia:**

Robert Burks, ASC

**Muntatge:**

George Tomasini, ACE

**Música:**

Bernard Herrmann

**Durada:**

120 min.

**Intèrprets:**

James Stewart, Doris Day, Daniel Gélin, Brenda de Banzie, Bernard Miles

## ATRAPA A UN LADRÓN

Dia 10 de Noviembre



**Nacionalitat i any de producció:**

EUA, 1957

**Títol original:**

Rear Window

**Producció:**

Warner Bros

**Director:**

Alfred Hitchcock

**Guió:**

Maxwell Anderson i Angus MacPhail, basat en La verdadera historia de Christopher Emmanuel Balestrero de Maxwell Anderson

# 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*