

Núm. 58
Desembre
1999



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

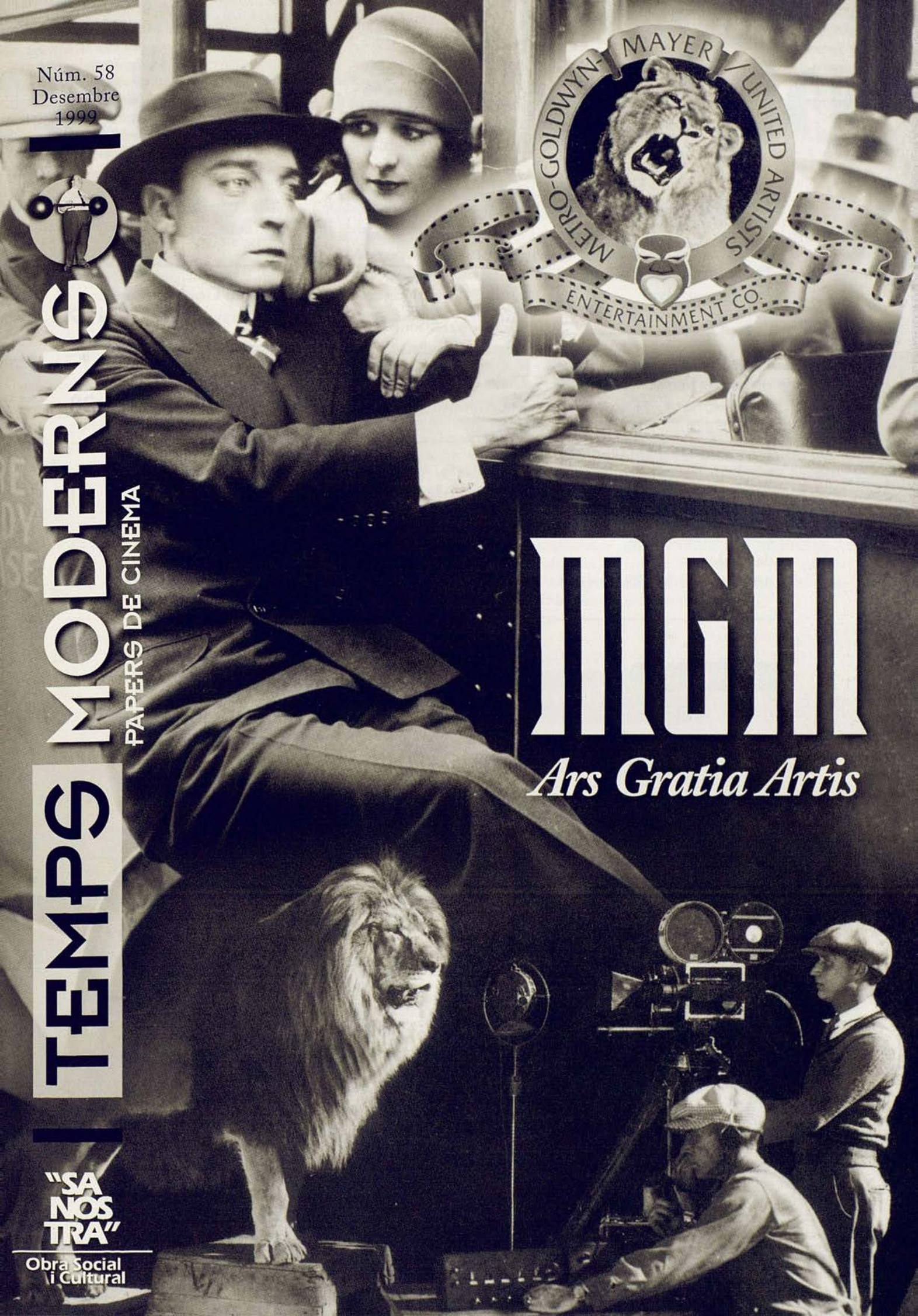
"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



MGM

Ars Gratia Artis





Sumari

Editorial i llibres 3	Les mentides d'una gàbia de vidre , per Jaume Salvà 10	Altres cop la Mostra, ... , per Felip Osanz 16 i 17
De la literatura al cinema , per Antoni Serra 4	Qui va dir cinema mut? , Catalina Aguiló 11	Metro Goldwyn Mayer , per Fisavi 18 i 19
De la darrera de Kubrick , per Josep Franco 5	Els meus clàssics , per Antoni Figuera 12	Bertrand Tavernier , per Iñaki Revesado 20
La percepció de la realitat , per Joan Bover 6 i 7	Les ciutats i el cine , per Jorge Martí 13	Ça commence aujourd'hui , per Dani Bonet 21
El somni d'una nit de tardor , per Francesc M. Rotger 9	Afectes secundaris , per Eduardo Jordà 14 i 15	Cinema clàssic a "SA NOSTRA" 22 i 23

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Desembre 1999. Núm. 58

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

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,
Felip Osanz,
Jaume Salvà,
Dani Bonet,
Josep Franco,
Joan Bover,
Francesc M. Rotger,
Jorge Martí, Iñaki Revesado

Fotos

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

"Temps moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA", llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines ABC, Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



Les fites netes

Demà, com qui mira ploure, tornarem a veure la mar a dues passes. Llegiré un llibre antic que potser no té títol, o el té llarguíssim. I a l'hora bona de l'horabaixa veuré, miraré, tastaré amb la vivor dels ulls cada pam del darrer film de Giuseppe Tornatore

Damià Huguet

Tres fites. La primera, dia primer, de desembre, a les vint hores, al Centre de Cultura es presenta el video DAMIANAMENT, repàs d'una vida massa breu, la vida d'un home de primera mà que fotografiava versos amb somnis de paisatges, de l'home de call vermell i damià de sang que vessa, d'aquell que havia crescut magritxol i pàlid d'estatura, home dels que no se vincen ni s'espanten i que ens endamianava a tots.

El poeta i el cinèfil, si aquest és l'ordre correcte. Ambdós mons constituïen la seva veritable dèria, fins al

punt d'obsedir-se per acostar imatge i poesia. A la cinta, ja ho veureu, es palesa el creador i les inquietuds de *Damià Huguet*, recollides totes en la constant de la imatge terrosa. La terra que es salinitza, la terra que coloreja façanes, la terra/pedra feta escultura, la terra que endureix la vida del foraviler.

En vint-i-nou minuts veureu Damià i el seu món. Desfilen els seus éssers estimats i els seus éssers admirats: *Visconti, Welles, Buñuel, Godard, Fellini*. No us n'adonareu i el film dirà fi com si no hagués començat.

La segona fita: ara ve Nadal. Al seguidor fidel, i també a l'infidel, volem felicitar-los des d'aquest finestro obert. És temps de festa grossa.

L'última fita. El ball dels nombres. D'ençà del primer exemplar d'aquesta revista, l'any 1994, periòdicament però només quan tocava, canviàvem un dels quatre dígits de l'any en curs. A partir del proper número de TEMPS MODERNS haurérem de modificar-los tots quatre. D'aquí a l'odissea 2001 només ens resta un alè. ■

TEMPS MODERNS RECOMANA

LLIBRES

Miquel Muntaner

Projector de Luna

La generació del 27 y el cine.
Román Gubern.
505 Pág. / 2.900 Pts.

Román Gubern (Barcelona, 1.934) catedràtic de comunicació audiovisual a l'UAB, de la qual ha estat degà, i autor de més de trenta llibres, ens presenta la més completa i documentada panoràmica de les relacions entre l'avantguarda literària espanyola i el cinema abans de 1.931, incloent-hi un inventari molt precís de tota la producció cinematogràfica espanyola d'aquesta època.

Al 1.931, la instauració de la República, la implantació del cinema sonor i l'eclipsi del cinema d'avantguarda varen suposar una inflexió i un final d'aquesta època.



Profondo Argento

Retrato de un maestro del terror italiano
AA.VV.
Prólogo de Fernando Savater
269 Pág. / 2.800,-Pts.

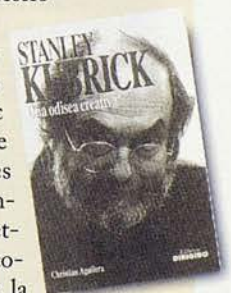
L'obra del cineasta Dario Argento ha conseguit convertir-se en un punt de referència imprescindible tant dins el context de l'anomenat "giallo" -el thriller a l'italiana- com al cinema de terror modern. Aquest treball analitza la seva obra des de diverses fonts: un extens estudi precedeix una anàlisi que explora les arrels, les influències que ha exercit en altres directors: L'àmplia trajectòria més enllà de la direcció, el paper dels animals dins la seva filmografia i la poca coneguda tasca televisiva, a més d'un conjunt d'articles sobre les seves pel·lícules, comentades una per una.



Stanley Kubrick

Una odisea creativa
Christian Aguilera
416 Pag. / 3.100,-Pts.

El present volum comprèn la trajectòria vital i professional del director novayorquèus fent especial èmfasi en el moment històric en què va concebre cada una de les pel·lícules. Se centra, també, a desvetllar aspectes poc coneguts del director, la importància de la música a la seva obra -que es mereix un extens capítol-, o les distintes fonts i influències literàries que donaren forma i contingut a les seves propostes cinematogràfiques. Profusament il·lustrat, es completa amb una àmplia filmografia i discografia, una pormenoritzada bibliografia i, a més, un índex de Kubrick a Internet.





De la literatura al cinema

(Visconti/*Il gattopardo* o l'antítesi de Chávarri/*Bearn*)

Antoni Serra.

A través del cinema (¿ars magna o setè art?) tota persona deshonest, *laus Deo*, també pot agafar més o menys il·lustres purgacions. No ho dubtin, cavallers del cel·luloide.

Quan es parla de traslladar una obra literària al cinema, jo —ho he de confessar humilment— em pos a tremolar. No per desconfiança, ni perquè cregui —som un descregut i herètic, per altra part— que la literatura, des de la novel·la a un poema (hi ha hagut poemes perfectament narrats en el llenguatge de les imatges, ¿tal vegada la viscontiniana *Vaghe stelle dell'Orsa*?), no pugui tenir el seu *alter ego* en la cinematografia. Pens que cine i literatura es poden complementar a la perfecció, sempre que no es vulguin convertir en imitacions vulgars, a vegades la imatge es converteix mil·limètricament en literatura (és el cas de *The Age of Innocence*) i, d'altres, ¿per què no?, és la creació literària la que s'esmicola respecte a l'original i es transforma més que en un calc sense sentit, en una nova creació llibertinament cinematogràfica (vet aquí *Ossessione* o el mateix *Il gattopardo*, dos films ben diferents de Visconti).

És cert que, al llarg de la història del cine, hem vist vertaderes monstrositats (estètiques, ètiques) filmiques d'obres literàries valuoses. I també és cert que, en la majoria dels casos, el producte cinematogràfic resulta més monstruós i patètic (quan no ridícul i perversament estúpid) quan el que s'ha pretès, per part dels directors, és fer un clònic —una fotocòpia banal, perquè ni tan sols és un full imprès en multicopista o antiga i clandestina «vietnamita»— de la novel·la o del text literari.

Hi ha hagut autors poc afortunats, com és el cas del nostre Llorenç Villalonga i, d'altres, per exemple Giuseppe Tomasi de Lampedusa, que n'han sortit justament afavorits de l'experiment de transformació.

Precisament he elegit aquests dos novel·listes, Villalonga/Lampedusa,

perquè en les versions cinematogràfiques de *Bearn* i d'*Il gattopardo* hi ha els exemples més clarividents del que és cine i anticine, del que és literatura i antilitreratura en el món de la creació, independentment del gènere, de l'estil, del criteri artístic i de la con-

pagesets i pagesetes, amb una olivera centenària al cervell...

En el cinema espanyol, per sort, no sempre es té una percepció tan frívola i mesquina (com la de Chávarri) del que ha de ser una versió cinema-



cepció narrativa. Jaime Chávarri vol fer un calc literari en llenguatge cinematogràfic de *Bearn*, i li surt un nyarro o nyap (per no dir una buina); i és així perquè té una idea cofoia —n'estic convençut— de l'obra de creació de Villalonga i pretén imitar allò que no és imitable: la pel·lícula resultant és pur cartró pedra. Que és tot el contrari del que succeeix amb Visconti: ell no vol copiar Lampedusa, ell no intenta narrar en cel·luloide la novel·la *Il gattopardo*, sinó que des del seu món artístic en decadència —a vegades coincidents, d'altres no: ¿per què imitar el que ja té existència pròpia?— fa un nou producte a partir de la seva més insubornable llibertat de creador, i per això mateix Visconti resulta més Lampedusa que el mateix Lampedusa entre les parets de Donnafugata. Mentre que Chávarri és sempre Chávarri, Chávarri fins a la sacietat més vulgar, i mai no arriba a ser Villalonga. És una postal insulsa de

togràfica de la literatura: tenim el cas excel·lent d'*El sur* (basat en un text de García Morales), per exemple, o el més recent de *La lengua de las mariposas* (amb narracions de Manuel Rivas com a punt de reflexió i creació).

Però la mort per consumpció i avorriment, com les purgacions, no sempre és eterna en els productes cinematogràfics: ni els efectes especials poden substituir els de l'aspirina efervescent.

I jo preferesc, si em deixen elegir, la decadència literària/cinematogràfica de Visconti: *Ossessione* (Cain), *Il gattopardo* (Lampedusa), *Morte a Venezia* (Mann)... ¿i que no hauria succeït si no li haguessin prohibit *L'amante di Gramigna* (Verga)?

I que Déu, totpoderós, ens agafi en pecat mortal... amen. ■



De la darrera de Kubrick

Josep Franco

Una mirada una mica retardada sobre el film d'Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*, ens du a mudar l'opinió prèvia, abans fins i tot de veure el film, fruit de tantes i tantes informacions a la premsa, especialitzada o no, d'arreu que hem llegit. Llegiem una mica astorats que l'escena del mirall no era per tant, com si hi hagués molt on gratar. Que si l'escena de l'orgia això o allò. Bé, una vegada més l'horitzó d'expectatives que generava el film a través de la publicitat el traïa. Tothom esperava alguna cosa diferent d'*Eyes Wide Shut*. Però el cas és que la pel·lícula conté nombrosos elements, al marge dels destinats al *fast food*. Per exemple, està farcit d'humor cínici i satíric respecte de la classe mitja-alta, molt alta, però, per a la majoria dels americans, dels metges. Un metge que és arrossegat, en la millor tradició buñueliana, pel fang de la castració. Si bé ho miram, no aconsegueix acomplir cap dels seus somnis de desig. Sempre és apartat del plaer per una raó o una altra, com en aquell dolç encant de la burgesia. De fet qui somnia és la dona, somnis de desig, impossibles en aquell pragmatisme de ca'l metge; perquè allò que defineix la vida d'aquest entranyable personatge és el d'haver d'estar tocant de peus en terra contínuament, en un patetisme que frega el ridícul. S'imaginem un metge mostrant les seves credencials a tanta de gent com un inspector de policia en el curs d'una investigació? Un metge, com aquell stanleydonnenià que despulla les pacients per mirar-les els ulls. Encantador. Allò que està en joc, al meu entendre, en aquest film, no és, com s'ha dit, la possibilitat o no de naufragi d'una parella estàndard americana pel fet de ser-hi infidel, sinó que el naufragi és inevitable en el marc d'unes estructures ideolò-

giques petitburgeses. La classe alta no pateix aquesta malaltia; la seva capacitat de projectar-se en el plaer per damunt de tot no els permet de tenir mala consciència. La classe mitja-baixa es mira amb ulls divertits com és de gruixuda la inutilitat d'aquella per bellugar-se en el món real. Des de cambres fins a prostitutes, passant per venedors de tot, tots se'l miren, a aquest metge un xic fora d'aigua, amb una mica de pena. A cops de dòlars tempta d'obrir-se pas pel laberint de la vida, en un viatge del qual ho descobreix gairebé tot. La causa que desencadena l'odissea urbana és la confessió de la dona d'una desitjada infidelitat que mai no es dugué a terme. Escletxa per on s'escola tot el gris pragmatisme del metge, abocat al fang del somni. Allò interessant és el fet d'assenyalar la fragilitat d'un estatus i d'una classe tan aparentment aferrada a la terra, però que en canvi es posa a trontollar al més mínim moviment. Plantejar-ho així, contràriament a allò que es deia del

film, que si era una proposta reaccionària que suggeria la fidelitat cega al bell mig dels matrimonis, fa de l'àpat kubrickià una deliciosa peça deconstructora d'una classe que als EUA ho és gairebé tot. Símbol de prestigi, de poder, de saber, el metge americà aquí és destinat, en un sistema precisament on no hi ha medicina social, a netejar els culs i les cagades de la classe alta-alta i a transitar un espai inexistent entre el cel dels escollits i la terra dels mortals. Un cop més ha de ser l'element femení del film el dinamitzador de les fèries estructures, a partir d'aquell dolç desestabilitzador de món anomenat desig. Un cop més serà l'element femení que mostri el camí de tornada a casa del mascle escaldat. No és reaccionari haver-li de dir a l'aprenent de marí que no és cap Ulisses. Simplement és realista, vist que és l'únic codi que aquest trepitja amb una mica de seguretat. La mel no està feta per l'ase. ■



La percepció de la realitat

A propòsit d'*El proyecto de la bruja de Blair* i *El club de la lucha*

Joan Boyer

Sortint d'una de les 4-sales-4 on es projectava *El proyecto de la bruja de Blair*, vaig poder veure reflectida en els altres la mateixa cara d'astorat que jo devia fer. L'espant no era produït pel contingut de la pel·lícula, una cinta d'aquelles que en deim "de por". Era més aviat el resultat d'un estupor profund, que ens feia tremolar a tots en pensar com podia arribar a esser d'esgarrifadora una

ingredient - i amb una coherència digna de millor causa - els directors Eduardo Sánchez i Daniel Myrick ens mantenen durant vuitanta minuts davant una successió interminable de plans mal rodats. Fins a quin punt la seva pèssima factura visual és intencionada quedarà com un altre dels misteris del film. Se suposa que contemplam les cintes de vídeo, gairebé sense muntar, enregistrades en el bosc on es perden els tres joves mentre intenten

intrigar, per deformar. Cinquanta anys després, en prologar una nova edició de la seva obra, encara afirmava: "Els films continuen essent més genuïnament aconseguits quan es basen en les propietats fonamentals del mitjà visual." ²

Doncs bé, la cinta de Myrick i Sánchez prescindeix de la majoria d'aquestes propietats fonamentals: obvia, en principi, qüestions com la fotografia, l'enquadrament o el muntatge elaborat i ho deixa tot a mercè d'un suposat atzar. La pel·lícula supleix la percepció cinematogràfica ortodoxa de la realitat amb el que se suposa que és la realitat "real", la que tothom coneix, la que es pot registrar amb una càmera de vídeo domèstica. I ho duu fins a les darreres conseqüències. Podria semblar que amb això s'acostaria més a l'autèntica sensació de por, però el resultat és ben bé un altre: plans i més plans moguts - molt moguts - i desenfocats dels tres únics actors i ...de l'erba del bosc. Els directors han caigut en la trampa de pensar que com més càmera subjectiva, més identificació de l'espectador amb el protagonista i, per tant, més coincident la sensació que ambdós viuran. Massa fàcil. Si fos tan senzill, *totes* les pel·lícules s'haurien de rodar amb càmera subjectiva, mentre que, a la pràctica, tots ens hem identificat amb múltiples personatges de múltiples pel·lícules sense necessitat d'aquest procediment. Com diu Antonio Castro, "*la equivocación [...] es suponer que para hacer un film en primera persona o para mantener el punto de vista de un personaje, la cámara tiene únicamente la posibilidad de sustituir a la mirada del personaje*". ³



autèntica, senzilla i eficaç presa de pèl. El retgiró va durar prou dies com perquè tragués qualche conclusió del que havia vist.

A priori, *El proyecto...* ofereix més d'un aspecte interessant. Està muntada a partir d'uns elements mínims (tres estudiants, un enigma, un bosc i dues càmeres), prescindeix de la música, no fa ús en cap moment del cop d'efecte i sacrifica la truculència - gairebé absent per complet - per jugar amb la curiositat i els nervis de l'espectador. Val a dir que aquest darrer aspecte, el de la truculència, queda una mica en entredit si analitzam la pel·lícula més detingudament. Aleshores comprovam que la font del terror torna a esser, per enèsima vegada, d'una banda els assassinats d'un psicòpata del qual aquest cop desconexim fins i tot el mòbil i, de l'altra, una parafernàlia cutrona de bruixeria barata.

Tot i això, la valentia - innegable - de la proposta consisteix que amb tan pocs

aclarir el misteri de la bruixa. Amb aquesta excusa, assistirem a tot un catàleg de desenfocaments, problemes de so, enquadraments inexistents, redundàncies i plans allargats fins a l'exasperació. N'hi ha que hi han volgut veure una revolució en el cinema de terror i s'han afanyat a aclarir que no n'havíem d'esperar la típica producció de sang i fetge adreçada a un públic d'indefinida edat mental. Aquesta pel·lícula, han dit, és de "terror psicològic". Ara bé, com que compartesc l'opinió de J. E. Monterde quan diu que "*no existe ningún terror ajeno a lo psicológico*" ¹, vull explicar per què crec que *El proyecto...* és un experiment fallit.

Rudolf Arnheim, un dels grans especialistes en teoria de l'art, va dedicar tot un llibre a provar que el cinema era art perquè sabia aprofitar les seves limitacions com a mitjà: la manca de profunditat tridimensional, les restriccions de l'enquadrament, l'absència de tres dels cinc sentits podien esser utilitzats per suggerir, per remarcar, per

Un altre teòric de l'art, Ernst Fischer, ja va observar que una obra d'art no podia aprofundir en el seu significat si s'accontentava a copiar o registrar els fenòmens de la naturalesa. Per això *El proyecto...* és tan superficial: perquè es limita a mostrar, sense cap anàlisi. Els autors han volgut convertir en estàndard de la seva autoria precisament la manca d'autoria o, per esser més exactes, la sensació de manca d'autoria. Es tracta de crear la il·lusió que veim una

cinta de vídeo real, amb totes i cadascuna de les imatges enregistrades, amb tots i cadascun dels seus defectes tècnics.⁴ Diu Rudolf Arnheim: “En cinema o teatre, per produir la il·lusió basta amb els elements essencials de qualsevol esdeveniment.”⁵ Fixau-vos que no diu “tots els elements” sinó només “els essencials”. *El proyecto...* s'equivoca fent de l'exhaustivitat el pilar - i pràcticament l'única bastida - sobre el qual s'ha de construir i sustentar la ficció del film.

Arribats a aquest punt, el problema està una mica més clar: no hi ha art sense artifice, sense desfressa, sense manipulació, per subtil que sigui. I d'artifice, aquí, n'hi ha ben poc - i no puc entrar a discutir si és per manca de mitjans o d'imaginació perquè no tenc prou elements de judici. Per això la cinta pot suscitar curiositat a moments aïllats

(la confessió de Heather en un primeríssim pla que aquesta vegada sí que està justificat o els crits de Mike, llunyans dins la fosca de la nit). Curiositat, dèiem, però no un interès profund. I molt manco por, que era del que es tractava, si no vaig errat, perquè en cap moment la pel·lícula sembla que vulgui analitzar els temes de la brui-xeria o la superstició, sinó tan sols (!) recrear la sensació de la por. L'experiment funciona, sí, però no en el sentit que volien els seus autors, sinó que se'n gira en contra i demostra la necessària, la intrínseca artificiositat de l'art (en aquest cas, cinematogràfic) per dur a terme la missió.

Per acabar amb aquest apartat, llegim Fischer: “Primer es renova sempre el contingut i no la forma; és el contingut, que engendra la forma i no al contrari. [°] Quan la forma és més important que el contingut, constatarem tot d'una que el contingut està antiquat.”⁶ No cal afegir-hi gran cosa: com que *El proyecto...* té un contingut tan minso, la forma que pot engendrar no pot ésser més que pobra i epidèr-

mica, de manera que tot plegat queda com un simple experiment visual - això és, *formal* - sense altra transcendència que el seu aclaparador resultat econòmic.

Just a l'extrem oposat podem situar *El club de la lucha* de David Fincher: un desplegament de pirotècnia des dels títols de crèdit fins al penúltim fotograma - els que l'heu vista ja m'enteneu - passant per l'anacronia del relat o el



descobriments de la vertadera personalitat de Tyler. Tot, en aquesta cinta, és artifice o, més encara, exhibicionisme de l'artifice: tràvelings de retrocés trucadíssims, personatges que passen per catàlegs d'Ikea, plans de l'interior del cos humà, pingüins parlants, decorats onírics, renous amplificats, plans de detall, picats i contrapicats, música burlesca, apòstrofes adreçades de cop al públic i una llarga llista de recursos que inclou una intel·ligentíssima utilització del metallenguatge.

Hi ha qui creurà que el conjunt és massa ostentós o bé qui el qualificarà de gratuït. Jo pens que tots els recursos usats estan al servei de la denúncia que el guionista i el director pretenen fer arribar. *El club de la lucha* no té gairebé un sol moment de realisme. Tot ha estat manipulat de manera descarada, esperpentitzat, emfasitzat o empetit segons les conveniències dels seus creadors. La pel·lícula és deliberadament irreal, però, alhora, en un exercici de paradoxa, resulta que *percep* millor la realitat, o almanco aquell sector de realitat que és objecte de crítica.

¿Convenç? Potser sí i potser no, depèn de cadascú, però interessa en tot moment, provoca el rebuig o la rialla. Amb una paraula: analitza. En certa manera, representa una demostració de la teoria de Fischer. El contingut ha estat renovat: Chuck Palahniuk, autor de la novel·la base, s'atreveix a denunciar determinades actituds actuals de lluita contra el sistema, és a dir, determinades formes del neofeixisme - subsector desengany iupi. El guionista i el director s'encarreguen després de renovar-ne la forma amb la utilització irònica del *look*, del llenguatge i dels personatges que la mateixa cinta critica. Ho fan de manera tan hàbil que aconseguen despistar una part del públic, que l'ha llegida com una apologia de la violència i del neofeixisme abans esmentat. És el risc que comporta la provocació.

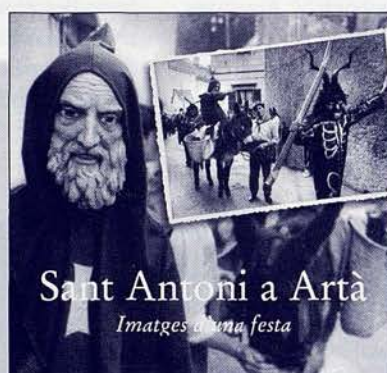
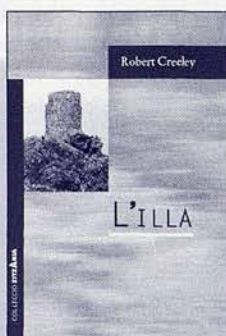
En conclusió, ens trobam davant dues obres que no amaguen la seva voluntat de cridar l'atenció, tot i que de manera força distinta: per la via de l'ultraretòrica un cas i per la d'un fals ultrarealisme en l'altre. La diferència és que la primera provoca, això és, estimula l'intel·lecte i l'emoció. La segona també provoca, és clar: ganes de reclamar els doblers a taquilla. ■

- 1 MONTERDE, J. E. “El juego de las apariencias”. *Dirigido* 281 (1999): 45.
- 2 ARNHEIM, R. *El cine como arte*. 1a ed. Paidós estètica, 6. Barcelona: Paidós, 1986: 9.
- 3 CASTRO, A. “Grandeza y servidumbre de un estilo”. *Dirigido* 281 (1999): 51.
- 4 Per cert, ¿com poden rodar tan malament, almanco durant la primera part, tres estudiants de cinema? ¿Es tracta d'una crítica subtil a les escoles de cinema o val més que comencem a preparar-nos contra les generacions futures de directors?
- 5 ARNHEIM, R. *Op. cit.*: 32.
- 6 FISCHER, E. *La necesidad del arte*. 5a ed. Barcelona: Ediciones Península, 1978: 169.

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

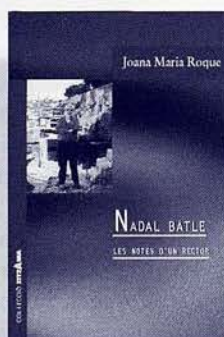
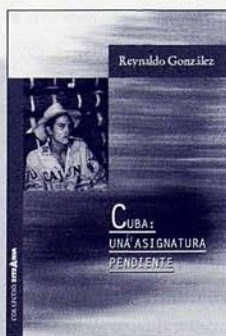


Fortunio Bonanova Un home de llegenda

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



Francesc M. Rotger

No passa cap temporada que no tinguem ocasió de trobar qualque referència shakespeariana a la cartellera cinematogràfica de Palma. Trobar qualque text de Shakespeare posat en escena als teatres de Ciutat és molt més estrany, encara que no fa molt Adolfo Díez, director de la companyia mallorquina Taula Rodona, presentava un espectacle, *El mundo y Macbeth*, compost precisament de fragments de peces tant d'aquest autor britànic com l'espanyol Calderón de la Barca, produït pel Centre d'Art Sa Nau i interpretat per una selecció de joves actrius i actors, part d'ells alumnes del mateix centre. Sembla que Sir William encara provoca massa respecte als col·lectius escènics illencs, ni tan sols que sigui pels seus repartiments plens de personatges, en aquest temps de teatre de butxaca i economia de mitjans i de personal (les seves possibilitats no donen, encara, per a masses superproduccions).

En canvi, més o manco sovint, tenim ocasió de veure qualque pel·lícula inspirada a la monumental producció shakespeariana, que ja deuen omplir un carretó, perquè Sir William és, de molt lluny, l'autor teatral de tota la història més vampiritzat pel cinema; no deu ser casualitat que el creador cinematogràfic per excel·lència, Orson Welles, fos, ell també, un entusiasta de l'escriptor britànic, amb qui se va inspirar repetides vegades. La darrera adaptació de Shakespeare estrenada a Palma, almanco al moment d'escriure aquestes línies, és *Sueño de una noche de verano* de Michael Hoffman, amb Michelle Pfeiffer, Rupert Everett i Kevin Kline, si no record malament. Trob que no està de més recordar que, d'aquesta peça,

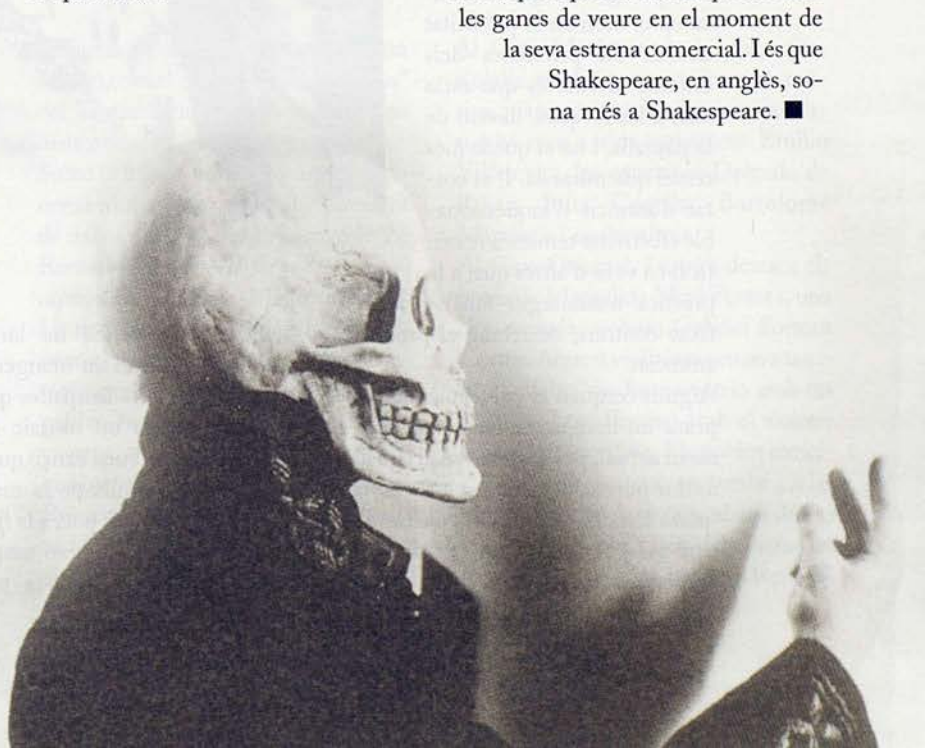
Lindsay Kemp (de llinatge shakespeararià ell mateix) va fer una recreació i que una companyia mallorquina, el Centre Dramàtic Di Marco, també la

Teatre del Mar ha programat, a les seves sessions del dimarts, un minicicle hamletjà, a cavall entre novembre i desembre: el primer el *Hamlet* de



posà en escena, amb notable encert; la versió del grup Ur, que es presentà a Palma, la record com un dels espectacles més seductors entre tots els que he vist. Per arrodonir la referència shakespeariana, el

Laurence Olivier (1948) i, tot just entre la Constitució i la Immaculada, el *Hamlet* de Kenneth Branagh (1997), amb la seva projecció íntegra de quatre hores i en versió original amb subtítols, que aquí ens vàrem quedar amb les ganes de veure en el moment de la seva estrena comercial. I és que Shakespeare, en anglès, sona més a Shakespeare. ■





*Les mentides d'una
gàbia de vidre*

Es prega puntualitat (ill)

Jaume Salva i Lara

El propagandista no pot revelar evidentment les autèntiques intencions d'aquell a les ordres del qual treballa [...]. Això suposaria sotmetre els projectes a discussió pública, a l'escrutini de l'opinió pública, evitant així el seu triomf [...]. Contràriament, la propaganda ha de vetlar aquests projectes, emascarant la seva autèntica intenció.

Jacques Ellul

El mes passat acabàvem l'article mencionant les diferències entre el cine i la televisió quant a formes de finançament bàsiques: els anuncis en el cas de la caixa i l'entrada en el de

la pantalla. I també dèiem que darrerament els empresaris exhibidors ens han col·locat anuncis com els que posen a la tele i d'altres fets aposta per a la seva exhibició abans de la pel·lícula. Si vos pareix ens hi aturarem un poc, especialment en els fets a Mallorca.

Serà difícil rallar d'això sense donar cap nom -no és la nostra intenció fer publicitat positiva o negativa a ningú- però aquí teniu l'intent. Entre els cada pic més nombrosos anuncis comercials que patim fins i tot quan anam al cine en destaquen, evidentment, els més mal fets, els que, per alguna raó que escapa al meu enteniment, surten del que és la norma, aquest neobarroquisme formalment perfecte i un pèl agressiu que tant s'usa en el món de la publicitat actual. El problema dels anuncis al cine és que estàs allà, a les fosques, davant de la pantalla, i no et queda més remei que mirar-la. I, al costat d'anuncis d'inqüestionable efectivitat temàtica i estètica, en veus d'altres que, a la pràctica -n'estic segur- fan l'efecte contrari, de rebuig al producte anunciat.

Alguns cerquen el col·leguisme, emprant un llenguatge fàcil, suposadament actual, per apropar-se al consumidor potencial, arribant a fer rimar "plaza España" amb "¡Uf! ¡qué caña!", i us asseguro que, quan era novetat, despertava en el respectable senti-

ments més a prop de la xauxa que no de bona connexió. Però, com tot, ben aviat s'assimila com una realitat més. Un altre de molt bo, que va ser projectat durant lustres -o aquesta és la sensació- era el d'un cèntric comerç



dedicat a la venda de làmpades. L'anunci consistia en imatges estàtiques de diferents làmpades que s'estrellaven contra un mosaic de més làmpades al so d'una cançó que ja havia passat els límits de la memòria. Afortunadament fa poc, a la fi, es decidiren a canviar-lo però tampoc no tant perquè amb aquesta peça de

cel·luloide ja s'havia marcat un estil indefugible: es va renovar el mostrari de làmpades i es va canviar la música per una de més contemporània -no gaire- però els llums se segueixen estrellant contra el mosaic.

Un altre paquet és el format per una col·lecció d'anuncis destinats a captar clientela per a una coneguda -no sé si gràcies a aquesta publicitat o si abans ja sonava el seu nom- empresa immobiliària de frenètica activitat

constructora en una època de forassenyada animació edificadora. Consistia en unes escenificacions curtes de gent que feia coses que suposadament faria amb molta més tranquil·litat en un pis de la constructora. Per exemple una parella es besava en un banc d'un parc i passava una doneta major -envellida amb maquillatge teatral, tot s'ha de dir- que els advertia que el que havien de fer era anar al grup tal; o un home que s'anava a confessar i la sentència del mossèn era que, òbviament, havia anar al grup tal; i alguns altres fins arribar a un afamat discotequer que pul·lula per devora una al·lota i ella l'advertia que el que ha de fer és anar al grup tal. I durant molts de mesos, anassis a veure la pel·lícula que fos, sempre et trobaves no un sinó dos, o a pics, tres, d'aquests divertidíssims anuncis, que accentuaven el seu valor amb unes esplèndides actuacions i uns brillantíssims guions que els convertien en autèntics curtmetratges que convidaven al seu exercici de la rialla però que, en el fons, et deixaven un gust

una mica agre, com de no entendre molt bé perquè aquí quasi tot s'ha de fer malament, com si no ens agafàssim seriosament res nostre, com si no més ens importàs carregar amb les burles dels altres i ho potenciàssim per fer negoci. Els anunciants i els cines, que cobren per convertir les pantalles en un apèndix de la televisió. ■



Qui va dir cinema mut?

Catalina Aguiló

El passat dia sis de novembre vaig assistir a un col·loqui sobre recuperació del patrimoni filmogràfic a Felanitx. La convocatòria, feta per l'Ajuntament d'aquest poble, s'emmarcava dins la campanya encetada pel Consell Insular de Mallorca *Recuperem les imatges de Mallorca*. M^a Encarnació Soler, una dels conferenciants i presidenta de l'associació Cinema Rescat de Catalunya, ens va fer veure que el cinema mut, de fet, mai havia existit. Ja des dels seus inicis el cinema es va acompanyar per sons, narracions o música.

Per tant, ja des dels seus començaments, el cinema necessita una persona que explicàs les imatges projectades a la pantalla. Moltes vegades la funció d'aquest "explicador" era la de llegir els rètols que sortien entre les diferents escenes o panoràmiques, ja que el públic era majoritàriament analfabet. També feien les funcions de traductors quan els rètols estaven en llengua estrangera. Alguns exemples els trobam als primers locals de cine de Palma. Màrius Verdaguer, a *La ciutat esvaïda*, ens conta com era aquest personatge al Cinematògraf Balear: "Un al·lotet, devora la pantalla, immers dins la foscor de la sala, anava anunciant, amb veueta nasal, les projeccions."

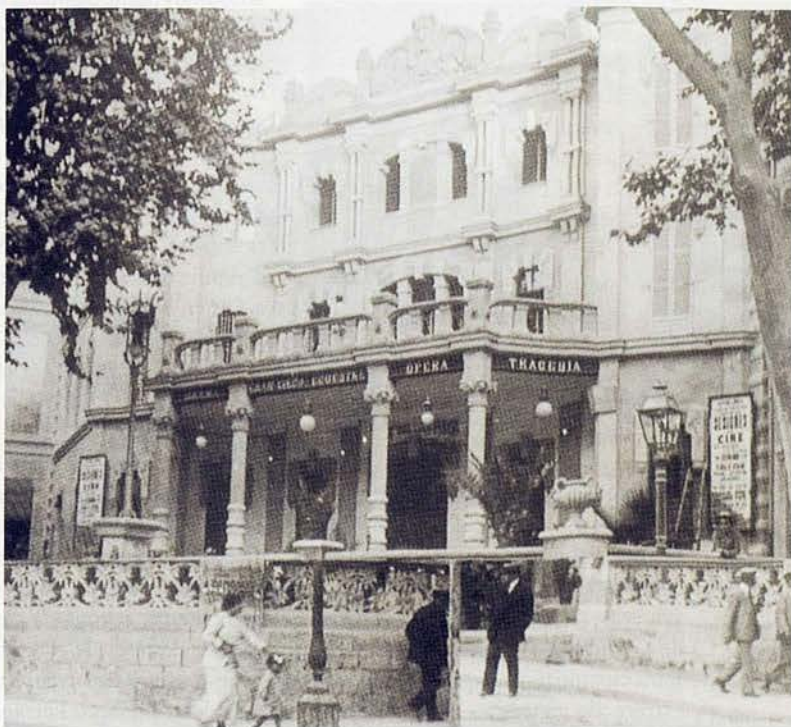
Al Teatre Líric també era un al·lotet jove qui "explicava" els arguments de les pel·lícules. Un antic projeccionista d'aquest teatre contava una anècdota, un poc picant, relacionada amb el Cinematògraf Truyol. Es passaven unes vistes de la capital russa, Moscou. L'al·lotet anava explicant "Moscou de dia, Moscou de nit, avingudes de Moscou...", fins que algú del públic ja empipat s'aixecà diguent: "A noltros si que mos cou el cul en aquests bancs tan durs!". Això no fa més que confirmar el que Manuel de la Escalera deia en relació a aquest personatge: "Pero si el "explicador" no era ingenios, tenia que ser àgil, pues los públicos populares le lanzaban cuanto tenían a mano".

Els explicadors també havien de ser hàbils ja que, moltes vegades, havien de simular com podien els diferents sons que apareixien a la pantalla: por-

tes que s'obrien i tancaven, el trot dels cavalls, vaixells que sortien o entraven als ports, etc...

Un altre capítol d'aquest cinema primitiu és el de l'acompanyament musical. Els primers locals cinematogràfics foren, generalment teatres, en els quals se celebraven concerts, sarsueles, òperes i altres espectacles de "varietats". No és estrany, doncs, que el cinema fes servir la música d'acompanyament. Aquest acompanyament

Cine Doré i del Teatro Balear, Antoni Oliver Mas al Cine Moderno del carrer Fàbrica. Al Teatre Líric hi trobam també altres noms de músics que, habitualment, acompanyaven les projeccions formant un trio de violí, Felipe Pons, piano, Antoni Oliver i violoncel, Carlos Simoncelli. En algunes funcions especials s'hi juntaven altres instruments, com violins i contrabaixos creant, com hem dit, una petita orquestra.



consistia de vegades en un pianista solitari com el conegut "mata moixos" del Teatre Líric, o d'altres per grups instrumentals.

Sobre la relació entre la música i el cinema mut tenim un recull interessant de dades publicat per Encarnación N. Romero Gil a les *III Jornades musicals capvuitada de Pasqua* (Mallorca, 1996). L'autora cita els pobles de Mallorca, els seus cinemes i els seus acompanyaments musicals. Malgrat que, a alguns pobles, hi mancava aquest acompanyament, a uns altres tocaven autèntiques petites orquestres. Quan a Palma, Romero esmenta el Sr. Palou, pianista del qui ja hem parlat, del Teatre Líric, el violinista Gabriel Forteza Cortés del

Al Cine Moderno de la plaça Sta. Eulàlia també tocaven diversos músics, pianistes que ho feien en solitari o bé com a tríos o quartets: Emilio Villalonga, les germanes Delgado de Rojas, Julia Corella, Bartolomé Martínez i molts altres.

Al Cine Oriental, l'autora destaca els noms de Margalida Miró Fuster i, una altra vegada, trobam Gabriel Forteza Cortés. Aquest violinista actuava també al Rialto, on formava trio amb un pianista, Juan Ferrer i amb el violoncelista Ignacio Piña. Els pobles mereixen un capítol a part, on també parlarem d'altres enginyers que, abans de l'arribada del sonor, feren del cinema un art no tan mut com ens pensàvem. ■



Antoni Figuera

Dins l'argot cinematogràfic, es coneix amb el nom de "nit americana" aquelles escenes nocturnes que es filmen en ple dia pel simple procediment tècnic de col·locar un filtre davant de l'objectiu de la càmera.

La noche americana, amb virtuts i limitacions (Truffaut, evidentment, no aspira a fer del film un equivalent del que varen ser *Sunset Boulevard* de Billy



El amante del amor

Wilder, *Cautivos del mal* de Vicente Minnelli o *Ocho y medio* de Federico Fellini), amb les seves troballes i els emperons que en justícia pugui merèixer, se'ns presenta com un compendi de situacions i personatges truffautians escampats de cap a cap de la seva carrera de cineasta. Així com una amorosa declaració de principis i un punt excessiva i complaent reflexió sobre "el cine dins del cine". Es tracta, en el fons, d'una galeria de personatges a la recerca d'autor –per fer servir la terminologia pirandelliana en un sentit gens transcendent i, si més no, edulcorant i frívol. Només que ells han tengut la sort de trobar-lo en la persona del mateix Truffaut desdoblada en el personatge de Ferrand, el realitzador de la pel·lícula *Je vous présente Pamela*, que tot l'equip de rodatge està filmant a Niça. I dins de l'esmentada galeria de tendres, jubilosos i hàbils professionals, hi destaca la figura d'Alexandre –magníficament interpretat pel veterà Jean-Pierre Aumont–, el seductor de cabells blancs i molt probablement homosexual, impertorbable i serè en

el convenciment que els actors són vulnerables, nins perduts que amaguen, molt malament per cert, la seva malaltissa necessitat que els estimin; i que, per dir-ho amb paraules de Ferrand, acabarà morint de generositat, per un excés de zel professional. I no només Alexandre. També queden per al record les paraules d'Alphonse –una altra vegada Jean-Pierre Léaud en el paper d'un dels protagonistes del film que roden–, que demana a tots els qui topen amb ell, amb afany digne de millor causa: "Les dones, són màgiques?" Ens queda, per descomptat, la meravellosa i exquisida presència de Jacqueline Bisset (que anticipa la seva antològica interpretació a la darrera obra mestra de George Cukor: *Ricas y famosas*), del rostre de la qual s'enamora la càmera com el pinzell d'un Modigliani d'alguna de les seves models; i que ve a fer, en relació a Alphonse, el mateix paper que la també exquisida Delphine Seyrig jugava en relació a l'Antoine Doinel de *Besos robados*.

Queda aquell emocionat comiat –la càmera des d'un helicòpter sobrevola Niça– entre tots els membres que han intervingut en el rodatge de la pel·lícula, companys de ruta ocasional o permanents, segons els casos. I queda, per damunt de tots –funàmbul i comprensiu *deus ex machina*–, la mirada del realitzador Ferrand/Truffaut que es contempla a si mateix en somnis quan era nin que s'acostava el vespre furtivament al cine per robar de les cartelleres del local els fotogrames de *Ciudadano Kane*. I queden les seves paraules, les de qui sap que rodar una pel·lícula resulta ser un exercici tan emocionant com un viatge en diligència per les prades de l'Oest; les de qui sap que els homes i les dones que han intervingut en la representació, com els seus personatges, seguiran avançant pels viaransys i bifurcacions de les seves existències "com els trens en la nit".

CODA

–Encalçem Truffaut i perdem-nos amb ell a través del bosc dels homes-llibre, en el centre del qual l'amor i la passió per la cultura cremen sense cre-

mar-se a un nivell de combustió i intensitat molt més gran que no els mesquins 451 graus Fahrenheit imaginats per Ray Bradbury per acabar d'una vegada per sempre amb tots els llibres, en aquell futur tan asèptic com dantesc que ens descriu la novel·la.

–Compartim amb Itard/Truffaut el destí del "nin salvatge" Victor de l'Aveyron per a qui el coneixement serà causa de tendresa i per a qui l'amor serà causa de coneixement.

–Assumim com a nostre el pensament de Charles Denner a *El amante del amor*: "les cames de les dones són compassos que recorren la terra en totes direccions per proporcionar-li harmonia i equilibri."

–Perdem-nos en la teranyina de versos de la cançó de Charles Trenet sobre la fugida del temps, que obre i tanca *Besos robados*:

Aquest vespre, el vent que colpeja la porta em parla d'amors morts davant del foc que s'apaga..., felicitat marcida, cabells al vent, besos fugaços, somnis inestables què en queda, de tot això?, digues-m'ho i en un nigul, la cara estimada del meu passat."

Que reste t'il de nos amours,
Simone Signoret i Serge Reggiani

–I, sobretot, com la parella d'amants que balla en el vertigen del temps i desafia la mort per a tota l'eternitat en el pla final que tanca aquell film sense parió titulat *París, bajos fondos* de Jacques Becker; facem igual en companyia de Jules i Jim (i també, evidentment, de Truffaut) i deixem-nos arrossegar per *le tourbillon de la vie*, menats per la veu d'una incommensurable Jeanne Moreau /Catherine:

*On s'est connu, on s'est reconnu
On s'est perdu de vue, on s'est r'perdu de vue,
On s'est retrouvé, on s'est rechauffé
Puis on s'est séparé
Chacun pour soi est reparti
Dan l'tourbillon de la vie..."*

Le tourbillon de la vie,
de Cyrus Bassiak

Jorge Martí

L'any 1951 apareix, editada a París, la revista de cine *Cahiers de Cinéma*, dirigida pel crític André Bazin i pel realitzador Jacques Donoïl-Valcroza. L'equip de redacció, aplegat entorn de Bazin, ànima inspiradora del grup, estava format per una colla d'entusiastes aficionats al cine, els quals, des de les pàgines de la revista, varen tenir una gran influència en el desenvolupament del cine europeu posterior: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, etc. Aquest grup va ser denominat "Nouvelle vague" quan, entre el 1958 i el 59, passant de la teoria a la pràctica, varen filmar les seves primeres realitzacions: *Les coussins* de Claude Chabrol, *Els quatre-cents cops* de Truffaut, *A bout de souffle* de Godard, *Hiroshima, mon amour*, d'Alain Resnais, etc.

La "nouvelle vague" va ser un moviment de plantejaments radicals que es va autoafirmar (com sol passar amb els artistes joves) atacant, des de les pàgines de la revista, molts dels cineastes consagrats de les generacions anteriors. La seva "revisió" de la història del cine va ser demoledora i, en molts casos, injusta. Un exemple notori són les malèvols crítiques que va rebre Marcel Carné. Anys després Truffaut i Chabrol varen suavitzar les seves opinions i, fins i tot, varen reconèixer el que, per altra banda, resulta més que evident: el deute que tots ells tenien amb el llenguatge cinematogràfic del primer Carné. El cas és que la influència de la "nouvelle vague" va ser de tal magnitud, que el cine francès i, per extensió, l'europeu, va seguir uns camins molt diferents als que havia transitat fins a la seva aparició.

Vist amb la perspectiva del temps transcorregut, dins la denominació genèrica de "nouvelle vague" va haver-hi de tot: algunes grans pel·lícules i molts desencerts. Crec necessari tornar a situar cada director i cada film en el lloc que realment li pertoca, sense tenir por a reconèixer que moltes pel·lícules prestigioses durant aquells anys de maravillosa eferescència, vistes avui dia resulten poc més que banals. És una tasca que haurien de fer veus més autoritzades que no la meua, però que tots els aficionats al cine, sens dubte, agrairíem.

Al París dels anys 50 i 60, paral·lelament a l'eclosió rupturista de Godard i companyia, hi havia altres directors als qui podríem qualificar de franc-tiradors, per la seva independència dels paràmetres estètics que estava imposant la "nouvelle vague". Un d'ells va ser Jacques Becker que l'any 1952 va rodar la seva obra mestra, *París baixos fondos*, protagonitzada magistralment per Simone Signoret. Aquesta pel·lícula entronca amb l'estètica prèvia a la gue-



rra d'un Renoir o d'un Carné i recrea, en escenaris artificials, el París de començaments de segle, dins els ambients delictius de la ciutat. L'any 1957 Becker va estrenar un altre film prou interessant ambientat també a París, *Montparnasse 19*, sobre el pintor Modigliani. Un altre d'aquests franc-tiradors va ser Robert Bresson, que l'any 1945 va dirigir i estrenar *Les Dames du Bois de Boulogne*, basada en un relat de Denis Diderot. Aquesta pel·lícula ja reuneix els trets que caracteritzaran el seu estil: un argument basat lleugerament en una obra literària, però sempre reinterpretada, amb el matis de la seva pròpia sensibilitat, una posada en escena molt acurada i el costum de treballar amb actors no professionals. La seva trajectòria es va consolidar amb films posteriors, com *Diario de un cura rural* (1950), basada en la novel·la de Bernanos o *El proceso de Juana de Arco* (1961), que sense la bellesa del film de Dreyer sobre el mateix tema, és una pel·lícula més que correcta.

La "nouvelle vague" va produir tot un seguit de deixebles entre els quals jo destacaria dos directors de gran interès: el suís Alain Tanner, de qui ja he comentat en un altre número d'aquesta revista dues de les seves millors pel·lícules, ambientades a Lisboa, *La ciudad blanca* i la recent *Requiem*, i Bertrand Tavernier, sens dubte un dels directors més interessants del cine francès actual. Als anys 80 Tavernier va filmar una pel·lícula de temàtica policíaca, ambientada a París, molt poc coneguda però que a mi em va entusiasmar, *La ley 627*. El film recrea amb una versemblança sorprenent el món de la policia i de la delinqüència: a la pel·lícula hi ha persecucions, vigilàncies de sospitosos, detencions, però no es dispara un sol tret. Lluny dels efectismes dels policíacs americans actuals, els policies que protagonitzen aquest film són de carn i ossos, quasi antiherois, gent normal, com qualssevol dels espectadors del film, però que, en lloc de treballar a una oficina bancària, ho fan entre "camells", drogaddictes, dones maltractades, alcohòlics, petits carteristes, etc. Aquesta predilecció pels personatges marginals, apareix també a altres films de temàtica molt diferent, com l'extraordinària *Round midnight* (1986) sobre el món dels músics de jazz americans que viuen a París o la més recent *Capitain Conan*, sobre el final de la Primera Guerra Mundial i la intervenció de soldats francesos a la guerra contra l'exèrcit bolxevic.

Per acabar, s'hauria de fer una petita referència a les pel·lícules de temàtica històrica que sovintegen en el cine francès dels darrers anys. D'entre l'allau d'aquest tipus de pel·lícules, en podríem destacar dues, que intenten recrear, en escenaris artificials, el París del passat, com *La reina Margot*, basada en la novel·la homònima de Alexandre Dumas i *Cyrano de Bergerac* (1993), de Jean Paul Rappeneau, sobre el clàssic teatral francès de Edmond Rostand. Totes dues tenen la mateixa virtut, una brillant ambientació històrica, i pateixen del mateix defecte, una posada en escena correcta, però que no aporta res als textos literaris en què estan basades. *Cyrano* és la millor de les dues, tal volta per l'extraordinària interpretació de Gerard Depardieu. ■



Eduardo Jordá

En l'època del cinema mut, Lon Chaney va ser una superestrella de la mateixa magnitud de Greta Garbo i Douglas Fairbanks. Era tan conegut per la seva lletjor i disfresses que una frase publicitària—referida a un ca, a un cuc, al cartell electoral d'un polític?—deia: “No el trepitgeu, podria ser Lon Chaney”. La seva popularitat va aconseguir salvar l'abisme del temps. Trenta o quaranta anys després de la mort de l'actor, sempre que el meu padrí topava amb algú molt lleig pels carrers de Palma, comentava amb els amics de la seva edat: “Vaja quin Lon Chaney!”. Parlant en sentit estricte, Chaney no va ser un secundari ni res per l'estil. Si l'he inclòs en aquesta galeria de secundaris i oblidats, és tan sols perquè la vida atzarosa i la mort primerenca d'aquest actor varen truncar una carrera que ningú sap fins on podria haver arribat.

També hi ha una altra raó: Lon Chaney, “L'home de les mil cares”, va actuar tan maquillat i va fer uns papers tan estranys que es podria dir ben bé que era un altre qui sortia en pantalla. No he vist dues pel·lícules de Chaney en què sembli la mateixa persona, cosa que també es pot dir de les fotos que circulen d'ell. En unes és un home respectable i sever a qui confiariem, sense vacil·lar, l'administració dels nostres béns. En unes altres, és un individu tòrbol, malèfic i desmanegat, escapat de Déu sap on. I en unes altres és un pallasso patètic que ens inspira llàstima i a qui ens agradaria ajudar amb totes les nostres forces. De fet, és impossible creure que és el mateix actor qui representa els diversos papers de les seves pel·lícules quan interpreta personatges que nomen Oratget, o Mr. Wu, o Quasimodo, o Professor Eco, i fa de xinès, de músic desfigurat per l'àcid, o d'home sense cames, o de vampir, o de geperut, o de gàngster.

El vertader Lon Chaney (si és que el rostre d'un actor com ell permet parlar de veritat) tenia una de les mirades més pertorbadores que conec, perquè despenia una intensitat radiactiva—si se'm permet l'anacronisme. Era la mirada d'un magistrat que presideix ju-

dicis sumaríssims en els quals es condemna a mort (esquarterats per una canolla!) els acusats de delictes tan greus com trepitjar l'herba d'un parc públic o escopir en terra en un carrer que du el nom d'un heroi nacional. Chaney tenia, a més, un tall de cabells marcial, unes celles lacòniques, uns llavis d'una fredor polar i dos talls a les galtes que feien pensar en les ferides d'un parell de duels de sabre. Chaney podria haver estat un oficial de l'exèrcit blanc del baró Wrangel, que va combatre contra els bolxevics al sud de Rússia; o un home acusat de bigàmia, estafa, perjuri i evasió d'impostos; o un missioner d'una rectitud immisericorde; o el membre d'una temible societat secreta els crims de la qual no es varen poder aclarir mai del tot.

La infància de Chaney va tenir alguna cosa de nin dickensià. Alonzo Chaney va néixer l'any 1883 a Colorado Springs, fill d'un barber molt pobre i d'una dona sord-muda que patia de reumatisme crònic. Els seus biògrafs destaquen que molt prest va començar a mostrar una gran habilitat per les ganyotes i la pantomima, ja que va començar a fer servir tot el registre de trucs facials, des d'arrufar el nas a moure les orelles. I així, a base de gestos i moviments facials, el nin Chaney va aconseguir comunicar-se amb sa mare sord-muda. Chaney no va arribar tan lluny com Antonio Navas, un amic de Josep Maria de Sagarra que li contava al seu germà sord-mut els contes d'Andersen amb una mímica feta de ganyotes molt estranyes i un àgil moviment dels dits. Però si no va arribar a contar-li els contes d'Andersen a sa mare, almanco va saber explicar-li qui havia guanyat els partits de beisbol, quin nin havia suspès a escola i a quin altre li havien comprat una pilota nova.

Quan era adolescent, Lon Chaney va entrar de grumet apte per a tot en un teatre, i poc després va començar a fer feina de tramoista. L'any 1901, el seu germà John va fundar una companyia de repertori, a la qual es va unir el jove Lon. El 1904, de gira per Oklahoma, Chaney va conèixer una al·lota de quinze anys amb qui es va casar l'any següent. Un any més tard varen tenir un

fill, Creighton, que va néixer mort, tot i que varen aconseguir reanimar-lo després de ficar-lo en les aigües gelades d'un llac. L'episodi sembla sorgir de la fantasia d'un maldestre imitador de García Márquez, però pareix rigorosament cert. Amb el temps, aquell nin que va néixer mort va arribar a ser, a pesar de l'oposició de son pare, l'actor Lon Chaney Jr. Per aquells anys, Chaney pare es guanyava la vida actuant en espectacles de mala mort i en teatres de *vaudeville* de poble, davant auditoris de grangers, empleats del ferrocarril, obrers gats i immigrants arribats de poc de l'Oest que no entenien ni una paraula del que es deia a l'escenari. A San Francisco, la dona de Chaney va assolir una certa popularitat com a cantant de cabaret, però la vida d'una cabaretera—dit de passada en el sentit que li donaven els predicadors quaresmals—no era la més adequada per a la felicitat conjugal. La vida matrimonial de la parella va ser, per dir-ho suau, borrascosa, fins que ella va intentar suïcidar-se amb un verí que li va destrossar la veu, tot i que no va aconseguir matar-la (pel que es veu, el fill s'assemblava a la mare pel que fa a la resistència física). Lon Chaney es va separar de la dona i va quedar amb la custòdia del fill, a qui va contar que sa mare havia mort.

El 1912, un Chaney desesperat, pobre i amb un fill de sis anys a càrrec seu va viatjar fins a Los Angeles amb l'esperança de trobar-hi feina. Als estudis Universal li varen oferir cinc dòlars al dia per fer de genet. Chaney es va empassar l'orgull d'actor i va dir que sí. L'any 1914 es va casar amb Hazel Hastings i va començar a fer-se un nom com a actor de comèdies desgavellades (aquelles que José Luis Garci en diu *slapstick comedies*, tot i que la pronúncia vallecana les converteix més aviat en *elastic comedies*). El primer paper important va ser el d'El Granot (*The Miracle Man*, 1919), un vagabund engalipador que fingeix tenir les cames baldades per una falsa malaltia òssia. L'any següent va fer el paper d'Oratget (*The Penalty*, 1920), un criminal sense cames que es feia passar per l'amo d'una fàbrica de capells. Aquell mateix any va fer dos papers de pirata a *La isla del*

“Quan veim ara les pel·lícules de cine mut de Chaney, ens transmeten la mateixa emoció que sentim davant les coses que encara no s’han corromput per obra de la cobdícia i la mentida o el simple maneig del poder.”

tesoro, i més tard va ser un xinès i un gàngster a *Outside the law* (Tod Browning, 1922). També va interpretar el jueu Fagin, el dolent d'*Oliver Twist*, que és el cap d’una banda de lladres i apareix, a les il·lustracions originals de la novel·la de Dickens, amb una barba rabinica i uns ulls de fura i una levita d’enterrador (*Oliver Twist*, 1922). A *El jorobado de Notre Dame* (1923), Chaney va dur un gep postís de cautxú que pesava vint quilos.

Quan veim ara les pel·lícules de cine mut de Chaney, ens transmeten la mateixa emoció que sentim davant les coses que encara no s’han corromput per obra de la cobdícia i la mentida o el simple maneig del poder. Aquest cine té la puresa de les coses primitives, com les talles de pedra d’una petita església romànica, o com les històries de fades i ogres que es contaven el capvespre, en una cabana a la partió d’un bosc. Fins i tot disculpam la teatralitat grandiloqüent dels actors, apresada en els teatres populars i en els *music halls*, perquè ara ens resulta, més que no grotesca, poètica i fins i tot sulim, com disculpam les primeres mesures d’un ingenu moviment revolucionari que va somiar amb l’absurd de fer feliç tota la humanitat. I no s’ha d’oblidar, per altra banda, que Lon Chaney va fer feina amb els millors directors del cine mut, sobretot amb el gran Tod Browning.

El 1924, Chaney va rodar *He who gets slapped*, dirigida pel suec Victor Sjöström, que es feia dir Victor Seastrom i havia arribat a Hollywood amb Greta Garbo. En aquesta pel·lícula feia d’un inventor que acabarà fent de pallaso en un circ, després de perdre dona i patent per culpa d’un baró malvat. L’any següent va fer la seva millor creació, la del músic desfigurat Erik a *El fantasma de la Ópera* (Rupert Julian, 1925), considerada la millor versió de totes les que s’han rodat. A *The Monster* (MGM, 1925) va ser un científic boig que intenta-

va ressuscitar els morts (suposant que ressuscitar els morts sigui una bogeria: per a mi, per descomptat, no ho és). A *Mr. Wu* (William Nigh, 1927) va ser un xinès vell i astut que sotmetia la seva cara a les tortures d’un maquillatge que semblava un concentrat de brosat. I a *The road to Mandalay* (1926) va ser Singapore Joe, un paio tort que regentava un antre a Singapur i tenia la cara crivellada de cicatrius i pigota.

A les ordres de Tod Browning, Chaney va fer una de les seves millors creacions a *London After Midnight* (MGM, 1927), en la qual feia de vampir amb un maquillatge horripilant que incloïa dues fileres de dents esmolades, i en la qual també feia el paper del circumspecte i solemne inspector de policia que s’havia proposat aglapir-lo. Al melodrama *Laugh, clown, laugh* (MGM, 1928), Chaney va ser un

pallaso que cria una orfeneta (Loretta Young) i se n’enamora, però es deixa caure d’un trapezi perquè ella pugui casar-se amb l’home que estima. També amb Tod Browning va fer *Oriente* (MGM, 1929), una pel·lícula que incloïa efectes sonors però no tenia diàleg, en la qual va compartir repartiment amb la bella mexicana Lupe Vélez. L’única pel·lícula sonora que va poder rodar Chaney va ser *El trío fantástico* (Jack Conway, 1930), en la qual feia de ventríloc capaç de crear cinc veus diferents. Malauradament, aquella va ser la seva darrera pel·lícula, ja que va morir el mes d’agost de 1930 d’un càncer de gargamella, quan es deia que la Universal el contractaria per interpretar el paper principal de *Dràcula* i *Frankenstein*. Ara el recordam com un home sense cara ni identitat que va ser tots els homes, perquè va saber ser alhora un xinès i un gàngster i un gep-rut i un vantríloc i un home sense braços. I el record, a més, perquè el meu padri va comentar una vegada, a la biblioteca del Círculo Mallorquín, entre irònic i admiratiu, que un cert palmèsà molt lleig s’assemblava a Lon Chaney. ■



Altres cop la Mostra, o de perquè València, o València, perviurà

Felip Osanz

Si algú que llegís aquestes línies i no parés compte en els noms, podria pensar-se que estàvem parlant de l'edició de l'any passat o de l'altre, però no. Tot, fora dels noms de les pel·lícules i dels "convidats" previ pagament, continua tenint aquell flaïr tan casolà i tan d'ací que fa d'aquest festival la quinta-essència de tot el que la ciutat, o bona part d'ella, és i vol ser. Han lluit com mai les estrelles i la Rita; i s'han lluit com sempre l'organització, els seleccionadors de les pel·lícules, els projeccionistes etc.; i han continuat sense lluir, per absents, els productors, distribuïdors i la gent important que fan que aquest "mondillo" rutlle. Dit això, i perquè no tot siga positiu, val a dir que la gent ha omplert les sales, malgrat les cues i el descontrol en més d'una projecció - tipus manca de subtítol, o desfasament, o la projecció d'alguna obra en format vídeo. Però en fi, aquí, com que som esplèndids, no passa res.

Entrant en matèria i per despatxar ràpidament allò que la gent que estimem el cinema volem sentir i saber, Sofia Loren magnífica a la gala d'inauguració - no tan magnífica i amb prou de retard perquè tots li havien de besar la mà a qui s'imagina-, Kathleen Turner, també preciosa ella i amb un castellà sorprenent a la de cloenda acompanyat d'un Gerard Depardieu mut, potser per asabentar-se del que havien cobrat. Les pel·lícules encarregades d'obrir i tancar aquestes dos falles, *Carta d'amor* i *Agnes Browne* respectivament, milloren les dos projectades l'any passat i, sense entrar a criticar-les perquè es podran veure en sales comercials, s'ha de dir que estan prou bé, més la segona que la primera així com també va ser millor el tiberi del dia de la cloenda que el de la inauguració on la presència del mite italià del cinema va concitar una expectació i un afany

de foto inusitats fins i tot ací.

I com que també hem de parlar de cine començarem per les coses agradables. Enguany, com tots, el més interessant ens ha vingut dels cicles retrospectius, sobretot els dedicats a Luchino Visconti i a Sofia Loren -dit siga de passada, ja era hora que a algú dels convidats li donessen cert sentit. En el del primer hem pogut veure quasi tota la seua filmografia amb còpies restaurades d'una qualitat òptima, encara no

allò que se li pot ocórrer a hom en els seus pitjors deliris i d'altres perles prou divertides, va fer l'any passat una petita joia que és *Pecker* que paga la pena de veure; un altre cicle relacionat amb aquest ha estat el titulat *Trashvanguardia* on hem pogut comprovar que Ed Wood és, efectivament, el pitjor director de la història i el perquè de la marginalitat d'aquest cinema; també força relacionat amb aquest dos estaria el nom d'Allan Arkush, prou desconegut per aquí i que a més de pel·lícules vinculades al món del rock, té un pseudo-biopic sobre Elvis, *Elvis meets Nixon*, més que recomanable. Per la part valenciana, que aquí mai hi falta, han estat homenatjats Luis Garcia Berlanga, de qui s'ha pogut repassar tota la filmografia, Amparo Soler Leal i Luis S. Polack, més conegut per Tip. També hi ha hagut el corresponent cicle dedicat al cinema iberoamericà, que després de l'èxit de l'any passat qui això escriu ha vorejat prudentment, com també l'homenatge en sala a Katy Jurado amb la projecció de la indigesta *El evangelio de las maravillas*, dura entre les dures de Ripstein. També ha hagut de deixar de costat, però per altres motius -un no té encara el do dela ubiqüitat- la secció d'Opera prima espanyola, que enguany ha guanyat sense discussió possible *Solas*, la *Mostreta infantil* i el *Congrés de música*

de cine, que ha tingut de protagonista Bill Conti, autor de les bandes sonores de títols com *Rocky*, *Evasión o victoria* o la recent *El secreto de Thomas Crown*.

És hora d'ocupar-nos, perquè no queda més remei en tot festival d'estrenes, de les seccions competitives. Com l'any passat, la *Secció informativa*, és a dir, la de pel·lícules ja estrenades - i probablement per això, que no perden res -encara s'ha salvat amb dos o tres títols d'interés que ja comentarem, però novament la *Secció oficial* ha estat un calvari.



totes amb subtítols: obres mestres com les seues primeres *Ossessione* o *Bellissima*, o les grandioses *Ludwig* o *Il gatopardo*, per citar-ne només unes poques. En el de Sofia Loren s'han vist entre d'altres tres grans títols com *Ieri, oggi, domani*, *La ciociara* o *Una giornata particolare*. Aquests dos cicles per ells mateixos ja et reconcilien amb el festival, però ja comentàvem l'any passat que el tema no és eixe en un festival de primera. Altres cicles, també prou interessants en conjunt, han estat un dedicat al *hooligan* de John Waters que, a banda de les inefables col·laboracions amb Divine fent tot

“...si els diners es gastessen d'una altra manera podrien vindre produccions espanyoles, franceses, italianes i alguna perla dels altres llocs que ara, ja que aquest és un festival per veure's els amics i poc més, se'n van a altres on el seu producte transcendeix.”

Com no és este el lloc de repassar-les una a una —sobretot algunes millor fóra ni anomenar-les— les repassarem al fil del palmarès. Començant pel premi menors, el de la fotografia va anar a la iugoslava *Belo Odelo* (*Vestit blanc*) de Lazar Ristovski que, a criteri de qui això escriu, malgrat tenir seriosos defectes per un guió construït en l'aire i resolt molt barroerament, al costat del que hem vist bé mereixia un lloc d'honor per la premiada fotografia com per la creació de situacions, com pel ritme filmic i la posta en escena directament hereva de Kusturica amb qui el director ha treballat. La millor música va ser per la tunesina *Les siestes grenadines* de Kays Rostom a la qual farem un favor no dient res més, a banda de reconèixer com a just el premi que també hauria pogut ser per la marroquina *Keid Ensa*, que també tenia bàsicament aquesta virtut. El premi al millor actor ha estat per Claude Rich i Dieu Donné, protagonistes de la pel·lícula francesa *Le derrière* de Valerie Lemercier que també s'ha endut la Palmera de Bronze. Es una divertida història de tema homosexual que juga al clàssic embolic de l'ambigüitat de la protagonista, la mateixa directora, i que tot i crear unes quantes situacions de bona factura còmica, es ressentix d'altres que no ho són tant i que provoquen la sensació d'un narcisisme excessiu i d'una passada de metratge considerable. La millor actriu va ser considerada la valenciana —i no vol dir Rosana Pastor per la seua interpretació en la ininterpretable *Arde amor* de Raül Veiga, que qualifico així perquè els diàlegs són dels pitjors que un servidor ha sentit en cine darrerament i és impossible que un actor els diga bé i se'ls crega; deu ser aquesta credulitat i l'afany per dir-los mínimament coherents el que ha degut premiar el jurat en la xica, que, francament, no se salva de la desfeta com tampoc els provadement solvents Chete Lera i Sergi López. El segon premi ha estat per l'única pel·lícula veritablement salvable del festival: la turca *Propaganda* de Sinan Cetin. Es una comèdia que desenvolupa el tema de l'absurd i la irracionalitat de les fronteres, a partir de la història d'un poble dividit per una ridícula tanca al mig del no res entre Turquia i Síria, i tot el seguit de si-

tucacions que s'ocasionen, unes més hilarants que no les altres, però al mateix temps cruelment real en el món que vivim. Amb una posada en escena sorprenent, un treball coral d'actors magníficament resolt i un ritme viu, és el més decent vist en aquesta secció malgrat determinats efectismes gratuïts que al final són encara més greus perquè suposen el trencament del discurs universalista comentat adés. I per fi la guanyadora, què hem de dir? Francament, no ho sé. Dades objectives: israeliana, títol: *Urban feel*, (*Sentiment urbà*), director i també protagonista: Jonathan Sagall, guanyadora també del premi al millor guió, argument: un xic que havia maltractat la seua parella anys enrere, torna després d'uns anys de retrobament místic a l'Índia al lloc dels fets per destrossar la vida d'ella feliçment casada i amb una criatura que no se sap si és de l'un o de l'altre. Dades personals: una indigesta i presumptuosa pel·lícula primerenca plena de silencis aparentment intel·ligents, de situacions pretesament modernes i *épatants* que l'únic que fan és avorrir, amb un ritme cansí, una fo-



tografia blavenca marcadament efectista, una música “intel·lectual” i finalment uns personatges i uns diàlegs indigeribles; en definitiva, m'hauré de dedicar potser a una altra cosa. En fi una secció oficial de plorar o, com la qualificaven els pocs que sobre ella escrivien, una autèntica travessia en el desert que ens estalviem de comentar més a bastament.

En la secció informativa hem vist, com ja s'ha dit coses prou més interessants, algunes de les quals ja s'han estrenat fins i tot en sales comercials com *Limbo* —que va ser la segona més votada pel públic— de John Sayles, director prou

reconegut des de *Lone Star* i que aquí, si bé no enlluerna, sí que ens té dues hores bressolats en un tempo d'una cadència esplèndida i tranquil·litzadora; o com la taquillera *Lola Rennt*, de l'alemany Tom Tykwer que és un producte que agradarà però no és altra cosa que això: un producte de màrqueting ben fet. La tercera més votada va ser la tibetana *Phörpa*, una simpàtica i exòtica cinta que explica les vivències d'un grup de joves monjos budistes davant de la imminent final de la copa del món de futbol, encara que per raons òbvies no té un acabament òptim. Per fi, la guanyadora ha estat l'holandesa *Al·l'arribar la llum* de Stijn Coninx, que és una bonica pel·lícula intimista que té en els paisatges polars el seu gran argument. S'han vist d'altres però no és el lloc aquest per comentar-les, siga suficient dir que gairebé totes les d'aquesta secció superen —excepció feta de l'anomenada *Propaganda*— totes les de la secció oficial, i això és el que és greu.

Reflexionant sobre això i ja per tancar aquest potser un pel llarg resum del que ha estat la Mostra, recollint el que he dit al principi, és greu que un festival teòricament de primera per solera, pressupost i nom, al costat de San Sebastià, Valladolid i Sitges, quede tan lluny d'aquests en qualitat cinematogràfica i haja de basar el seu ressò en premsa del tipus que siga en les estrelletes que convida i paga. Es pot aduir en descàrrec que

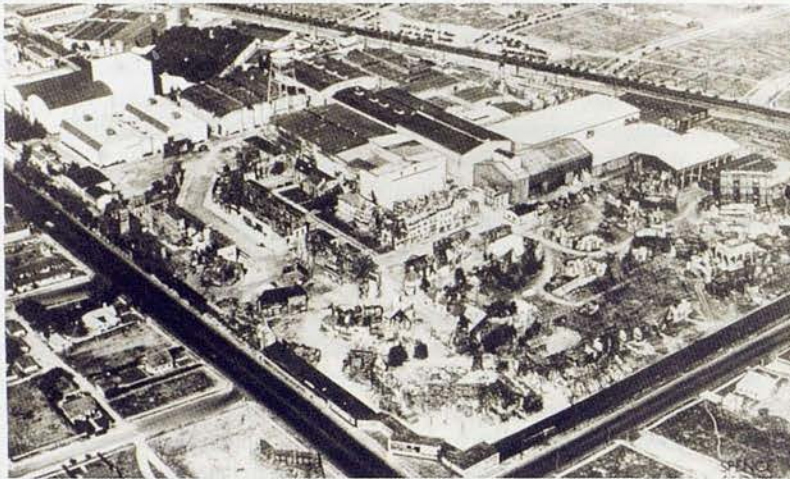
la producció dels països que poden entrar en concurs és en general precària, però qualsevol que entenga una mica com funciona aquest negoci sap que si els diners es gastessen d'una altra manera podrien vindre produccions espanyoles, franceses, italianes i alguna perla dels altres llocs que ara, ja que aquest és un festival per veure's els amics i poc més, se'n van a altres on el seu producte transcendeix. Però bé, com que tampoc s'esperen canvis ni miracles, l'any que ve, veurem a qui ens porten i aprofitarem els refrigeris que ens donen, i aguantarem com podrem l'empatx de cinema, siga com siga. ■



Metro Goldwyn Mayer

Ars Gratia Artis

FISAVI



Estudis
MGM

1915. Any de fundació de la Metro. Disposava de dos estudis, un a l'Est i un altre a Hollywood. Entre els fundadors hi havia Marcus Loew i Louis B. Mayer. Com a exhibidor, Mayer va adquirir els drets en exclusiva per a Nova Anglaterra d'*El nacimiento de una nació*.

- Objectiu de Mayer com a productor: "Només vull fer pel·lícules que no m'avergonyeixi de mostrar als meus fills. I no se sentiran mai molestos si les meves pel·lícules són netes i morals."

1917. Marcus Loewe aconsegueix fitxar el nin prodigi Jackie Coogan i Buster Keaton. En fusionar-se amb l'enèrgic productor independent Louis B. Mayer, aquest es va comprometre a aportar quatre films de qualitat a la jove Metro-Loew's.

1919. Marcus Loew adquireix la productora Metro Pictures Corporation, en la qual treballaven Mae Murray, John Gilbert i Lon Chaney.

1922. S'estrena *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que proporciona a l'estudi el seu primer moment de glòria.

1923. Dia 15 de febrer, Iving Thalberg, un dels productors mítics que varen fer feina a la productora, deixa la Universal per anar-se'n a fer feina a la Metro Goldwyn Mayer.

1924. Es produeix la fusió Goldwyn-Mayer, en proposar Loew que Mayer fos el cap de l'estudi. Neix, així, la Metro Goldwyn Mayer, subsidiària de

Loew's Incorporated. Aleshores, Mayer ja havia aconseguit reunir un elenc estable d'estrelles, entre les quals hi havia Hedda Hopper i Norma Shearer, així com de directores com Fred Niblo i John M. Sthal.

Anys 30. A començaments de la dècada, Mayer es converteix en un dels homes més poderosos de Hollywood. No obstant això, rebia ordres de Loew (que s'havia traslladat a Nova York, des d'on realment dirigia la productora); després de la mort de Loew, serà Nicholas Schenk qui transmetrà les ordres a Mayer.

1936. En morir Thalberg, el seu substitut Dore Schary, de criteris oposats als de Mayer, va optar per pel·lícules més compromeses i realistes.

- La M.G.M. va abordar, entre altres gèneres: les comèdies rústiques de Marie Dressler i Wallace Beery; aventures a la jungla com *Trader Horn* i *Tarzán de los monos*; comèdies estil *slapstick* protagonitzades per Laurel i Hardy; drames interpretats pels membres de la família Barrymore (*Gran Hotel*, *Rasputín y la zarina*); clàssics de la literatura (*David Copperfield*, *Anna Karenina*); més comèdies (*Ninotchka*, *Historias de Filadelfia*, *Una noche en la ópera*); musicals (*La melodia de Broadway 1936*, *Cuidad del oro*), etc.

- Durant aquests anys, es podria aplicar el terme *vaudeville* a la producció de la Metro, el qual serviria per definir l'estratègia d'elaboració d'obres encaminades a la varietat.

1939. *El mago de Oz* dona pas a la producció de dues o tres pel·lícules a l'any en Technicolor en gèneres com els musicals (*Easter Parade*, *Así son ellas*) i els espectacles amb Esther William (*En una isla contigo*).

Anys 40. La Metro s'obre pas en la llista de les deu estrelles més taquilleres amb noms com Clak Gable, Spencer Tracy, Mikey Rooney...

- Pràcticament la totalitat de pel·lícules Metro varen ser rodades en estudis. Tenia quatre mil empleats, seixanta-un actors, desset directores i cinquanta-un guionistes. Era propietària de vint-i-set estudis a Cuper City. L'any 1940 crea la popular sèrie de Tom i Jerry.

1959. Amb el *remake* de *Ben-Hur* de William Wyler, la Metro va voler recuperar un dels seus èxits fundacionals. El resultat va ser espectacular: amb una inversió de quinze milions de dòlars a la nova adaptació del llibre de Lew Wallace, la Metro va tenir uns guanys de vuitanta milions i va aconseguir el rècord de dotze Oscars.



King Vidor dirigint *La Bohème*

- La Metro s'ha de sotmetre a la llei anti-trust del govern, que l'obliga a separar-se legalment de la seva xarxa de sales cinematogràfiques. La Metro Goldwyn Mayer i la Loew's Theatres es varen convertir d'aquesta manera en dues empreses independents.

Anys 60. La Metro s'embarca en projectes colossalistes per triomfar amb la desmesura: un nou *remake* de *Rebelión a Bordo* (1962) de Lewis Milestone; *Dr. Zhivago* (1965) de David Lean; o *2001: una odisea del espacio* (1968) d'Stanley Kubrick.

- Experimenta el Cinerama amb fina-





"Només vull fer pel·lícules que no m'avergonyeixi de mostrar als meus fills. I no se sentiran mai molestos si les meves pel·lícules són netes i morals."

Louis B. Mayer

litats narratives, que només va tenir dos resultats aïllats: *La conquesta del Oeste* (1962) i *El maravilloso mundo de los hermanos Gimm* (1963).

1981. La Metro adquireix la United Artists.

■ Pel·lícules MGM

Los cuatro jinetes del Apocalipsis (1921 i 1962)
Avaricia (1924)
El gran desfile (1924)
La viuda alegre (1925 i 1934)
Ben-Hur (1925 i 1959)
Anna Karenina (1927 i 1935)
...Y el mundo marcha (1928)
Freaks (1932)
Gran Hotel (1932)
Tarzán de los monos (1932)
Cena a las ocho (1933)
Rebelión a bordo (1935)
Una noche en la ópera (1935)
Mares de China (1935)
David Copperfield (1935)
Margarita Gautier (1936)
San Francisco (1936)
Un día en las carreras (1937)
Tres camaradas (1938)
Ninotchka (1939)
El mago de Oz (1939)
Una tarde en el circo (1939)
Historias de Filadelfia (1940)
Luz que agoniza (1944)
Soborno (1949)
Un día en Nueva York (1949)
Las minas del rey Salomón (1950)
La jungla del asfalto (1950)
Quo Vadis (1951)
Un americano en París (1951)
Cantando bajo la lluvia (1952)
Cautivos del mal (1952)
Scaramouche (1952)
Ivanhoe (1952)
El prisionero de Zenda (1952)
Julio César (1953)
Todos los hermanos eran valientes (1953)
Melodías de Broadway 1955 (1954)
Siempre hace buen tiempo (1955)
Los contrabandistas del Moonfleet (1955)
Marcado por el odio (1956)
Cruce de destinos (1956)
Mi desconfiada esposa (1957)
Chicago años 30 (1958)
Con la muerte en los talones (1959)
La conquista del Oeste (1962)
2001: Una odisea del espacio (1968)

■ Directors MGM

Anthony Mann
 Clarence Brown
 Elia Kazan
 Erich von Stroheim
 Fred Niblo
 Gene Kelly
 George Cukor
 George Sidney
 Howard Hawks
 John Ford
 John Huston
 John Sturges
 Joseph von Stenberg
 King Vidor
 Raoul Walsh
 Rex Ingram
 Richard Thorpe
 Sam Wood
 Stanley Donen
 Tod Browning
 Victor Fleming
 Victor Seastrom
 Vincente Minnelli
 William Wyler

■ Actors MGM



Lon Chaney (*Colorado Springs*, 1883-*Los Angeles*, 1930)
 Wallace Beery (*Kansas City*, 1885-*Los Angeles*, 1930)
 Stan Laurel i Oliver Hardy (Laurel: *Ulverston, Gran Bretanya*, 1889-*Santa Mònica, Califòrnia*, 1965. Hardy: *Harlem, Georgia*, 1892-*Los Angeles*, 1957)
 William Powell (*Pittsburg, Pennsylvania*, 1892-*Palm Springs, Califòrnia*, 1984)
 John Gilbert (*Logan, Utah*, 1895-*Los Angeles*, 1936)
 Buster Keaton (*Piqua, Kansas*, 1895-*Los Angeles*, 1966)
 Ramon Novarro (*Durango, Mèxic*, 1899-*Los Angeles*, 1968)
 Fred Astaire (*Omaha, Nebraska*

1899-*Los Angeles*, 1987)
 Spencer Tracy (*Milwaukee*, 1900-*Los Angeles*, 1967)
 Clark Gable (*Cádiz, Ohio*, 1901-*Los Angeles*, 1960)
 Nelson Eddy (*Providence, Rhode Island*, 1901-*Miami, Florida*, 1967)
 Robert Montgomery (*Friskill Landing, Nova York*, 1904-1981)
 James Stewart (*Indiana, Pennsylvania*, 1908-1997)
 Robert Taylor (*Filley, Nebraska*, 1911-*Santa Mònica, Califòrnia*, 1969)
 Gene Kelly (*Pittsburg, Pennsylvania*, 1912)
 Frank Sinatra (*Hoboken, Nova York*, 1915-1999)
 Mickey Rooney (*Nova York*, 1920)

■ Actrius MGM

Marie Dressler (*Coburg, Ontario*, 1869-*Los Angeles*, 1934)
 Mae Murray (*Porsmouth, Virginia*, 1886-*Los Angeles*, 1965)
 Marion Davis (*Nova York*, 1897-*Los Angeles*, 1961)
 Jeanette MacDonald (*Filadèlfia, Pasadena*, 1901-*Huston, Texas*, 1965)
 Joan Crawford (*San Antonio, Texas*, 1904-*Nova York*, 1977)
 Greta Garbo (*Estocolm, Suècia*, 1905-1990)
 Myrna Loy (*Raidesburg, Montana*, 1905-1993)
 Norma Shearer (*Montreal, Quebec*, 1906-*Los Angeles*, 1983)
 Katharine Hepburn (*Hartford, Connecticut*, 1907)
 Rosalind Russell (*Waterbury, Connecticut*, 1908-*Beberly Hills, Califòrnia*, 1976)
 Greer Garson (*County Down, Irlanda*, 1908)
 Carole Lombard (*Fort Wayne, Indiana*, 1909-*Las Vegas, Nevada*, 1942)
 Jean Harlow (*Kansas City, Missouri*, 1911-*Los Angeles*, 1937)
 Lana Turner (*Wallace, Idaho*, 1920)
 Judy Garland (*Grand Rapids, Minnesota*, 1922-*Londres*, 1969)
 Ava Gardner (*Smith Field, Carolina del Nord*, 1922-1990)
 Elizabeth Taylor (*Londres*, 1932)

Iñaki Revesado

Hi ha dos o tres moments en *Ça commence aujourd'hui*, el darrer treball de Bertrand Tavernier, que són un clar reflex d'aquesta Europa, en què mentre uns pensen només a encapçalar ostentósament l'entrada en el segle XXI, d'altres difícilment aconseguiran reunir els doblers suficients per comprar una botella de cava amb què brindar pel segle nou.

Aquests moments són aquells en què els polítics fan aparició en la pantalla. Ells només parlen de xifres i de percentatges, mentre el professor i l'assistent social intenten que qualcú es faci càrrec d'un nins mal nodrits o que la companyia elèctrica no talli el subministrament a una família ja que si no, difícilment podran sobreviure a l'hivern en el seu pis gelador. Hi ha en el film una forta denúncia d'aquest sistema europeu que va a tota, però només amb uns quants, deixant de banda una realitat cada cop més dura per a milers i milers de persones que no han pogut agafar el tren en què marxem els privilegiats. Tavernier va rebre una forta ovació de més de cic minuts, amb tot el públic dret, després de la projecció d'aquesta pel·lícula en el festival de Sant Sebastià (públic que després li acabaria atorgant el seu premi). Entre l'entusiasta pati de butaques es trobava una dona de cinema, famosa també pel seu compromís social i polític, Vanessa Redgrave, fet que no passà per alt al francès, que es confessà absolutament emocionat i aprofità per assegurar que en un recent viatge per Romania, no havia trobat cap barri tan degradat com els que es poden trobar en qualsevol gran ciutat francesa.

El director de *La vie et rien d'autre*, tengué els seus primers contactes professionals amb el cinema a través de la seva activitat com a crític per *Radio Cinema* i *Cinema 61*, però poc a poc el seu bon treball li ajudà a entrar en publicacions tan prestigioses -i tan enfrontades- com a *Cahiers du Cinema* i *Positif*. Però les seves inquietuds cinematogràfiques anaven més enllà de la feina de crític i analista. De la mà de Melville i Claude Sautet començà a in-



Tavernier i
Torreton

troduir-se en els platós cinematogràfics, fins que va rodar la seva primera pel·lícula l'any 1963. Era una pel·lícula d'episodis, dirigits per diferents realitzadors, que duia com a títol genèric *Les Baisers*.

Tanmateix, en començar a rodar pel·lícules no abandonà les seves inquietuds com a analista cinematogràfic. La seva passió pel cinema nord-americà el dugué a elaborar-ne una profunda anàlisi que du per títol *50 ans de cinéma américain*, realitzat amb la col·laboració de Jean Pierre Corsodon. Aquesta admiració no inclou el Hollywood actual. Entre els seus cineastes coetanis favorits només hi ha tres d'americans: Martin Scorsese, Robert Altman i Stanley Kubrick. La seva llista es completa amb noms com ara Ken Loach, Erik Zonka (director de *La vie revée des anges*) o Pedro Almodóvar. Pel realitzador, el problema actual de les pel·lícules de Hollywood és que "li sobren dinosaures i li manquen guionistes". La defensa del cinema europeu l'ha duit a estar dins el grup de professionals que encapçalaren la lluita en favor de la producció audiovisual europea i l'excepció cultural, quan fa un parell d'anys es pretenia aplicar al cinema les mateixes lleis de mercat que a la resta de productes, cosa que hauria acabat amb el cinema europeu en favor del nord-americà.

El seu eclecticisme es manifesta en la varietat de temes tractats. Des de pel·lícules d'època (*Que la fête com-*

mence, La passion de Béatrice), fins a històries clarament compromeses amb els problemes de la societat actual (*L-627, L'appât o Ça commence aujourd'hui*), passant per films en què aprofita per recrear-se en la seva passió pel jazz (*Autour de minuit*) o per reflectir els devastadors efectes de la primera guerra mundial (*La vie et rien d'autre, Capitain Conan*). Hi ha, en canvi, en tots ells alguns elements comuns, com per exemple el fet que en tots hi ha qualche personatge que mor, cosa que li serveix per conjurar la por que la mort li produeix. A més de la seva feina com a realitzador de pel·lícules de ficció, Tavernier és un gran documentalista, gènere del qual podem destacar el seu darrer documental, *De l'autre côté du périple*, nascut com a conseqüència d'un manifest firmat per seixanta-cinc cineastes francesos en contra de la Llei Francesa d'Immigració, la qual obligava els ciutadans a informar de la presència d'estrangers. El govern, com a resposta, convidà els firmants a passar un mes vivint en una barriada, amb la seguretat que així entendrien la problemàtica derivada de l'absorció i la integració d'estrangers.

Bertrand Tavernier acceptà el repte i amb la col·laboració dels habitants del barri triat va fer aquest documental, que denuncia sense miraments la posició de les institucions. El gènere del documental és la forma d'aterrar en la vida real després de fer una pel·lícula de ficció. A més estimula la imaginació. Es tracta d'un exercici molt sa, en què es fa feina amb molt poca gent però suposa un contacte directe amb les persones, una manera de fugir del luxe i l'abundància de mitjans que et dona una pel·lícula de ficció. Malauradament, no tots els films de Tavernier han aconseguit ser estrenats a Espanya (i no parlem només dels que pertanyen al gènere documental). Esperem que l'èxit de *Ça commence aujourd'hui* serveixi de garantia per poder veure tot el que faci a partir d'ara, i per què no?, per recuperar antics treballs no estrenats. Segur que valdrà la pena. ■

Ça commence aujourd'hui

de Bertrand Tavernier

Dani Bonet

Setze llargmetratges, cinc documentals i una llarga experiència com a crític cinematogràfic és el camí que ha menat el realitzador francès fins al Premi de la Crítica, menció d'honor, en el Festival de Berlín 1999, i al Premi del Públic en el Festival de Sant Sebastià 1999 amb la seva darrera pel·lícula *Ça commence aujourd'hui* (*Hoy empieza todo*).

Amb el seu primer film, *L'hologer de Saint Paul* (*El relojero de Saint Paul*), va aconseguir el Premi Louis Delluc. Era només el començament d'un dels molts crítics francesos de la generació de la potsguerra que es varen passar a la direcció. Des de ben prest assoleix un ritme de gairebé una pel·lícula per any i amb l'aplaudida *Autour de minuit* (*Alrededor de la media noche*, 1986) al darrera, l'any 1994 torna a ser reconegut per la seva feina com a director en rebre l'Ós d'Or del Festival de Berlín per *La carnaza*.

La seva obra és la progressió d'una ferma visió cinematogràfica, la qual ha estat enriquida sens dubte per la realització de pel·lícules de gènere documental. Qualificat de director d'actors, ha ajudat i contribuït al llançament d'un gran nombre d'actors joves. Ara, a Sant Sebastià, demostra el desenvolupament de la seva carrera amb la compacta i corrossiva *Ça commence aujourd'hui*.

L'acció passa a una petita localitat del nord de França.

Daniel (Philippe Torreton) és professor i director d'una guarderia a un poble d'antics miners. Els habitants hi sobreviuen entre les restes que sorgeixen de l'època de la mineria, en les seves disformes i llòbregues cases.

Des del començament, el film alterna l'acció quotidiana de Daniel i el diari que narra, en forma poètica, els seus temors i reaccions davant la desoladora situació de la comunitat.

Els nins amb els quals fa feina no són més que un reflex de l'estat crític en què viuen moltes de les famílies. Alguns nins no s'alimenten, uns altres no es renten, creixen en un ambient terriblement inhòspit, al qual Daniel accedeix per remeiar-ho. A pesar de la seva gran força de voluntat i amor al pròxim, els intents per aconseguir unes condicions decents per als nins sempre topen amb el sistema educatiu, que delega el poder en persones que Daniel força fins al límit de les seves condicions sense aconseguir res aparentment.

Després d'unes monumentals bregues amb agents dels serveis socials, aconseguix fer-se notar entre els responsables i posar solució a problemes concrets. Però no serveix de res per evitar que sorgeixin nous conflictes i Daniel s'enfonsa gairebé fins a desentendre's de la seva feina.

Els plans inicials del film anuncien la intensitat amb què el director ens vol involucrar; des del començament, els primers plans de Daniel i la seva veu en off esquerdada situen la història a un nivell que controla perfectament, conserva la distància curta amb els personatges per fer servir plans més llargs en moments crítics.

El sistema d'alternança que utilitza amb la veu en off i l'ac-

ció explota en un contrast entre poesia i realisme pur. Una cosa semblant apareix al guió de *Los inquilinos* (1977), en la qual alterna les entrevistes als nins amb poemes al final de cada una, com també a *Une semaine de vacances*.

L'estructura del guió no contempla, a primer cop d'ull, les regles teatrals clàssiques: al llarg de l'argument hi ha nombrosos canvis de ritme. Ja va declarar B. Tavernier els seus desitjos d'alliberar les emocions i sentiments moderadament i agafar una certa llibertat narrativa. Els actors exhibeixen la seva força interpretativa d'una manera genial, i així ho demostren amb diversos diàlegs i escenes improvisades, en les quals el director permet que els actors creïn el diàleg en el set amb els motors rodant. Tot i que, potser, aquestes concessions vagin adreçades únicament al repartiment professional, ja que un gran nombre de personatges els varen agafar de la realitat, interpretats pels nins que van a la guarderia en aquell poblet. El to del film és uniforme i no oblida l'objectiu de la trama en cap moment, que obliga l'espectador a seguir veient el que no vol veure i veuen moltes persones cada dia: la marginació i l'estat caòtic de moltes famílies.

La tècnica que du a terme en els interiors de la guarderia és magistral. Plans que abracen com a mínim cinc persones en moviment constant, entrant-hi i sortint de petites habitacions que, de vegades, abracen fins a quinze persones en quadre, la càmera s'atura i capta tot un univers d'emocions.

La realitat que ens mostren els personatges ha ocupat molts de rotlles de pel·lícula d'ençà que es va inventar el cinematògraf, personatges com Ford, Eisenstein i Truffaut entre molts d'altres, ja varen col·locar l'objectiu davant d'injustícies i problemes amb el sistema. Però en aquest film es respira un aire malencònic que respon més a una denúncia interior de cada espectador, que no a un combat obert amb el sistema. ■





Les pel·lícules del mes de desembre

ANY HITCHCOCK 1899-1980. ÈPOCA NORD-AMERICANA

FRENESI

Dia 1 de desembre a les 18:00 hores



Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1972
Títol original:
Frenzy
Producció:
Universal
Director:
Alfred Hitchcock
Guió:
Anthony Shaffer
Fotografia:
Gil Taylor
Muntatge:
John Jympson
Música:
Ron Goodwin
Durada:
111 minuts
Intèrprets:
John Finch,
Alec McCowen,
Barry Foster,
Barbara Leigh-Hunt,
Bernard Cribbins,
Anna Massey.

PICOSIS

Dia 15 de desembre a les 18:00 hores



Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1960
Títol original:
Psycho
Producció:
Paramount
Director:
Alfred Hitchcock
Guió:
Joseph Stefano
Fotografia:
John L. Russell
Muntatge:
George Tomasini
Música:
Bernard Herrmann
Durada:
104 minuts
Intèrprets:
Anthony Perkins,
Vera Miles,
John Gavin,
Martin Balsam,
Janet Leigh,
John McIntire

LA TRAMA

Dia 15 de desembre a les 20:00 hores



Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1976
Títol original:
Family plot
Producció:
Universal
Director:
Alfred Hitchcock
Guió:
Ernest Lehman
Fotografia:
Leonard South
Muntatge:
Terry Williams
Música:
John Williams
Durada:
116 minuts
Intèrprets:
Karen Black, Bruce Dern, Barbara Harris, Eilliam Devane, Cathleen Nesbitt, Ed Lauter.



Siete
ocasiones



Les pel·lícules del mes de desembre

ELS GRANS ESTUDIS DE HOLLYWOOD. METRO GOLDWYN MAYER

EL TRÍO FANTÁSTICO

Dia 22 de desembre a les 18:00 hores



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1925

Títol original:

The unholy three

Producció:

M.G.M.

Director :

Tod Browning

Guió:

Waldemar Young

Fotografia:

David Kesson

Muntatge:

Daniel J. Gray

Durada:

95 minuts

Intèrprets:

Lon Chaney, Mae Busch, Matt Moore, Victor McLaglen, Harry Earles, Matthew Betz

Títol original:

Seven chances

Producció:

M.G.M.

Director:

Donald Crisp i Buster Keaton

Guió:

Clyde Bruckman, Joseph A.

Mitchell, Jean C. Havez

Fotografia:

Elgin Lessley, Byron Houck

Muntatge:

Buster Keaton

Durada:

103 minuts

Intèrprets:

Buster Keaton, Ruth Dwyer, T. Roy

Barnes, Snitz Edwards,

Frankie Raymond, Jules Cowles.

Intèrprets:

Eleanor Boardman, James Murray,

Bert Roach, Estelle Clark, Daniel G.

Tomlinson, Dell Henderson.

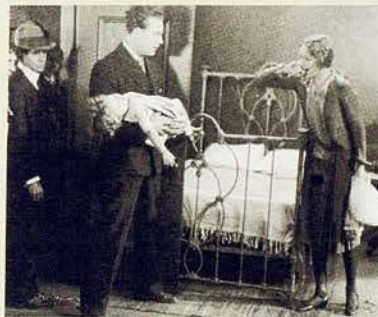
CON LA MUERTE EN LOS TALONES

Dia 29 de desembre a les 20:00 hores



...Y EL MUNDO MARCHA

Dia 29 de desembre a les 18:00 hores



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1928

Títol original:

The Crowd

Producció:

Metro Goldwyn Mayer

Director:

King Vidor

Guió:

King Vidor, John V.A. Weaver, Harry

Behn

Fotografia:

Henry Sharp

Muntatge:

Hugh Wynn

Música:

Ernst Luz

Durada:

98minuts

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1959

Títol original:

North by northwest

Producció:

M.G.M.

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

Ernest Lehman

Fotografia:

Robert Burks

Muntatge:

George Tomasini

Música:

Bernard Herrmann

Durada:

136minuts

Intèrprets:

Cary Grant, Eva Marie-Saint, James

Mason, Jessie Royce, Leo G. Carroll,

Martin Landau

SIETE OCASIONES

Dia 22 de desembre a les 20.00 hores



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1925

Aquesta és **Sa Nostra** Raó 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*