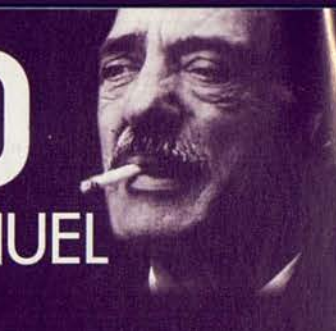


CALENDARI 2000

CENTENARI LUIS BUÑUEL (1900-1983)



GENER

UN CHIEN ANDALOU (1928)

Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24/31	25	26	27	28	29	30

FEBRER

L'ÂGE D'OR (1930)

Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29					

MARÇ

GRAN CASINO (1946)

Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

ABRIL

LOS OLVIDADOS (1950)

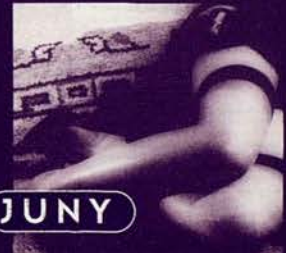
Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30



MAIG

EL (1952)

Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				



JUNY

ENSAYO DE UN CRIMEN (1955)

Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		



JULIOL

VIRIDIANA (1961)

Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
				1	2	
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24/31	25	26	27	28	29	30



AGOST

EL ÀNGEL EXTERMINADOR (1962)

Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30



SETEMBRE

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE (1964)

Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	



OCTUBRE

SIMÓN DEL DESIERTO (1965)

Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23/30	24/31	25	26	27	28	29



NOVEMBRE

BELLE DE JOUR (1966)

Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30			



DESEMBRE

TRISTANA (1970)

Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						



GENER 2001

LA CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISE (1972)

Di	Dt	Dc	Dj	Dv	Ds	Dm
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				





Sumari

Editorial	3	Aproximació a la definició de cinema negre, per Martí Martorell 8 i 9	Els pioners de l'animació, per Miquel Seguí 16 i 17
El cinema i el perdedor, per Antoni Oliver	4	Rèquiem per a dos cinemes, per Miquel Sbert 10	Eisenstein en el record, per M. López Crespi 18 i 19
Porter I, per Jaume Salvà	5	Catherine, a París, sota..., per Toni Roca 11	Bernard Herrmann, per M. Francisca Rincón 20
Vértigo, per Ignacio Martín	6	Un any amb Eric Rohmer, per J.C. Romaguera 12 i 13	Cinema clàssic a "SA NOSTRA" 21-23
Singin` in the Rain, per Joan Obrador	7	De persona d'Ingmar Bergman, per Josep Franco 14	

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Gener 2000. Núm. 59

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 Oliver
Ignacio Martín,
Joan Obrador,
Martí Martorell, Miquel Sbert,
Josep Carles Romaguera,
Toni Roca, Miquel Seguí,
Miquel López Crespi
Jaume Salvà, Josep Franco,
M. Francisca Rincón

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).



2000 (abans unounounou)

Un día fui al "Vieux Colombes", donde exhibían "Las tres luces", de Fritz Lang, que constituyó para mí una revelación... Yo escribía poemas, pero era y soy un poco ágrafo, o sea, que encuentro dificultad para comunicarme por escrito, e intuí que podía hacerlo por el cine.

Luis Buñuel

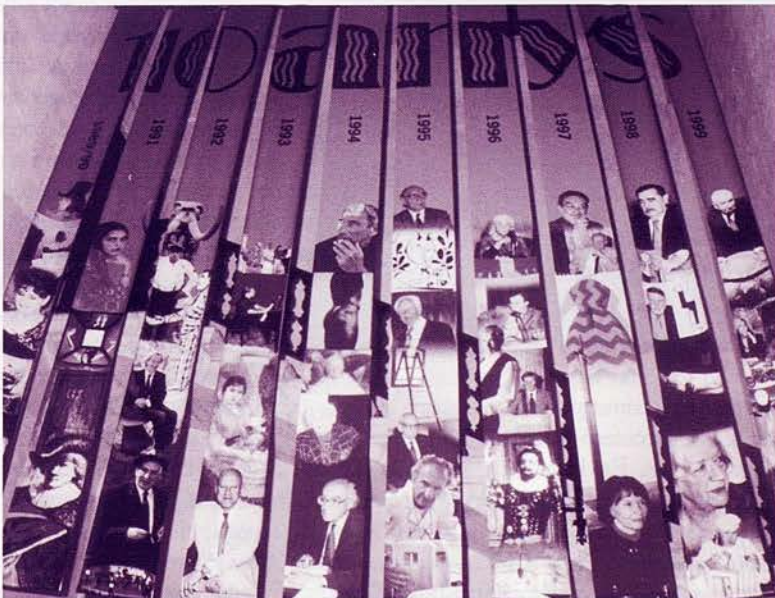
Hem arrodonit el nombre. L'any amb més nous ha tornat vell i l'hem hagut de canviar. Hem inaugurat any i hem inaugurat..... res més. Vaja uns disbarats que ha provocat aquest salt. Segons alguns ens hem endinsat ja en un nou segle i en un nou mil.lenni, per alguns altres romanem encara en el mateix segle però iniciam mil.lenni. Ara resultarà que el primer segle i el primer mil.lenni de la nostra història no començaren el mateix dia. Quin bullit. Digne, sens dubte, d'un bon guió cinematogràfic amb entintades surrealistes, això sí.

Precisament, la referència al surrealisme ens serveix per dir que l'any 2000 és el de l'aniversari del naixement de Luis Buñuel al seu Calanda

aragonès. Aquest esdeveniment ens ha fet tombar a favor del director i declarar l'any Buñuel a la revista Temps Moderns.

Buñuel es deixà seduir pel surrealisme i l'aplicà a la seva obra. L'imaginari i el simbòlic són constants a les seves pel.lícules. Amic de García Lorca, Dalí, Alberti o Guillén, coincidí amb tots ells a la Residència d'Estudiants de Madrid, fundada com a part de la Institució Lliure d'Ensenyament de Giner de los Ríos, abans d'iniciar un periple internacional que el dugué a París, Nova York, Hollywood i Mèxic. Aquest home, que fou campió de boxa, ens ha deixat un cinema provocador que tendrem ocasió de veure durant el cicle que organitzarem aquest any al Centre de Cultura.

10 anys de cultura



El Centre de Cultura "Sa Nostra" celebrà el proposat dia 21 de desembre el seu 10è aniversari. Deu anys oferint-vos: pintura, fotografia, escultura, música, literatura, filosofia, teatre, cinema...



El cinema i el perdedor

Antoni Oliver

El cinema i la vida estan plens de perdedors. Hi ha una àmplia cultura del perdedor, del fora de la llei o la societat, de l'individu que es refugia a la part més obscura de la vida o deixa passar l'existència mitigant la lucidesa entre fums i vapors d'alcohol. A la pràctica totalitat dels gèneres cinematogràfics és dona la figura del qui perd, de l'home que sap que només resta la derrota definitiva, el darrer cop de la de-

la comèdia negra, i del western. Hi ha una gran quantitat de pel·lícules que tracten aquest tema. Sense anar més enfora, quasi tota la filmografia de Huston està basada en el mite del perdedor. D'aquest director una de les històries més impactants és la d' *El tesoro de Sierra Madre*. Després de passar tot un equinocci, de sofriment i de mort, el tresor s'esvaeix davant dels ulls dels protagonistes que encara són vius. L'obra de Huston està basada en un relat de B.

ens mostra també una banda de delinqüents absolutament abocada a l'autodestrucció. *El tercer hombre* és un altre film de perdedors. El relat de Graham Greene comença dient "mai sabem quan serem colpejats" i acaba afirmant "pobres de nosaltres, pobres de tots". En aquesta obra mestra de la cinematografia tothom perd.

La condesa descalza és un dels altres mites al cinema de la catàstrofe humana. Impressionant Ava Gardner i Bogart, aguantant la pluja i el record. Per cert, Bogart, no cal dir-ho, és l'antiheroi perfecte, el prototipus per excel·lència de l'home a qui la vida li passa per damunt. A *El Halcón Maltés* una altra vegada Huston, també tothom hi surt perdent. Tots volen la joia que se suposa de gran valor i només està feta del material de què es fabriquen els somnis.

El western també és un gènere en el qual hi ha una mística del perdedor, en general el fora de la llei sempre perd. Magnífica *Dos hombres y un destino*, com a film que mostra personatges que saben que ja han perdut d'entrada. Si anam a la comèdia hi ha una àmplia mostra de personatges que tampoc la vida els hi ha anat molt bé. Del cinema espanyol destaca *Atracó a las tres*, com una pel·lícula en què el tema dels perdedors davant la vida està tractat amb un humor un poc negre i coral.

La veritat és que el tema dona per molt i són moltíssims els directors que l'han tractat, a una gran diversitat de gèneres cinematogràfics i amb varietat també d'estils i punts de vista. S'ha anat configurant tota una cultura, i fins i tot, una mística del perdedor, con n'hi ha hagut també del triomfador, de l'heroi, més cinematogràfic que mai. Però, tal vegada, el que ha acostat més el cinema a la realitat ha estat tractar aquest tema, en ocasions amb molta lucidesa, sense deixar de fer pel·lícules entretingudes i no sempre en clau de drama o melodrama. ■



molició. És, precisament, en aquesta consciència de la pròpia derrota on hi ha la grandesa d'aquests personatge, l'èpica de l'antiheroi.

Però, qui són els perdedors? Doncs tots, en realitat tots som perdedors, però tampoc es tracta d'exagerar la nota i s'ha d'acotar el tipus cinematogràfic a què es fa referència i que bàsicament és l'antiheroi del gènere negre, inclosa

Traven, un novel·lista que va desaparèixer i ningú sap on es va amagar. Enviava els seus originals des d'un punt ignot del planeta, possiblement algun punt de Mèxic. Traven va saber fer-se fonedís. Les seves novel·les estan admirablement ben escrites i denoten un coneixement important de l'ànima humana, sempre tan negra. Per cert que d'aquest director *La jungla del asfalto*



Jaume Salvà i Lara

Amb el Cinema deixarem als nostres successors la nostra pròpia vida, la de cada dia o la que voldríem. I només caldrà mirar.

Miquel Porter i Moix

Apart de les llibreries de novetats, aquelles que fan el seu agost gràcies a les diferents celebracions entorn al llibre —dia del llibre, setmana del llibre, setmana del llibre en català, sant Valentí...—, hi ha altres comerços, mobles i immobles, que guanyen les sopes mercadejant amb llibres i altres papers impresos que, o be són de segona mà, o no són de rabiosa actualitat. S'ha de dir que a Mallorca els comerços que es dediquen a aquests afers no abunden però de vegades s'hi pot trobar material molt valuós. Per exemple per devers santa Eulàlia hi tenim el més caòtic de tots, allà on trobar qualche cosa es converteix en una gesta impossible si no és amb l'ajuda desconcertant del llibreter, una autèntica base de dades amb molts de contactes per trobar llibres introbables: si no ho troba ell no ho troba ningú. Per devers sant Miquel en tenim una que pareix un comerç de làmines; no ens deixem confondre i entrem: entre moltes altres espècies cotitzades hi podem descobrir la primera edició del *Quijote* de 1506, una edició limitada de *Les mil·lors rondalles de Mallorca* o un exemplar impecable de la primera edició de *Rundayes de Mallorca* de 1895. Per la zona dels Geranis una altra, nova però amb material vell o descatalogat prou interessant com per entrar-hi a badar una estona. I, molt a prop, al carrer dels Oms, la més comercial i coneguda on es poden fer troballes entusiasmadores a preus raonables. Allà, un dia, hi vaig comprar un llibret de Porter.

La gent que s'apropa al cinema més que com a espectador coneix, o li sona, el nom de Miquel Porter i Moix (1930), no debades es tracta d'un dels més importants investigadors cinematogràfics que ha exercit al departament d'història de l'art de la Universitat de Barcelona. Ja molt jove va debutar en el medi no com a cineasta sinó com a agitador de passions, fundant diversos cine-clubs i escrivint crítiques a les mítiques *Destino* i *Serra d'Or*, i, pos-

Aquesta empresa es pot enorgullir d'haver publicat dues obres magnànimes, incommensurables, dos monuments a la cultura universal: el *Diccionari Català-Valencià-Balear* i *L'Aplec de rondalles mallorquines d'en Jordi d'es Racó*, ambdues del mallorquí més imprescindible: mossèn Antoni Maria Alcover. Però a part, tres han estat les col·leccions que han fet d'aquesta empresa el que ha arribat a ser. Per un costat "Els oficis i els dies", un tresor per descobrir, "Les illes d'or", i "Raixa", on es va publicar el llibre de Porter. És remarcable que, en aquell temps, un català vengués a Mallorca a publicar i no a l'inrevés, com sol passar ara. Cal dir que aquest no va ser l'únic que ho va fer; Alexandre Cirici i Pellicer també hi va publicar, per la mateixa època, dos llibres bàsics en l'estudi de la història de l'art dels països catalans: *L'arquitectura catalana* (1955) i *La pintura catalana* (1959). Però aquestes són figures d'un altre paner. ■



teriorment, a *l'Avui*. Als vint-i-vuit anys escassos va veure publicat el seu primer llibre sobre cinema —el llibret abans esmentat—, amb el títol de portada esclaridor *Cinematografia catalana (1896-1925)*. En rallarem una estona, no només perquè va de cinema sinó perquè està editat a Mallorca.

Com és de sobres conegut, durant el franquisme un intel·lectual nascut a Ciutadella va bastir un estendard de la catalanitat, una fita cabdal en la lluita de la nostra cultura pel seu dret a existir, una editorial que va adoptar el seu llinatge, l'Editorial Moll.



Hitchcock i la transició manierista: *Vértigo*

Ignacio Martín Jiménez

Hitchcock fa un paper clau en l'evolució del cine: com Miquel Àngel o Palladio a les seves arts respectives, marcarà l'evolució entre una concepció clàssica i una altra d'anticlàssica de l'art. Preludi del cine postmodern (aquell que vulnera els preceptes formals del model institucional de Hollywood: com el salt d'eix, etc.; però també que se centra en la impossibilitat de sostenir un relat heroic), a *Vertigo*, *Los pájaros* i moltes altres de les



seves pel·lícules es preludia aquest nihilisme propi de les darreres dècades.

Ens trobam, en concret, davant la seqüència inicial de la pel·lícula *Vértigo*. Els títols de crèdit recreen la figura geomètrica que exemplifica aquella sensació tan postmoderna de la inestabilitat, de la manca de principi i de final: una espiral (també present a l'escala de l'església des de la qual caurà la protagonista, etc.). Figura, dèiem, desassossegant, que també serà present de manera determinant en altres pel·lícules seves: especialment a *Los pájaros* (per exemple, els atacs dels ocells sempre van precedits de la monya-espiral de la protagonista). Una espiral que, per altra banda, als esmentats títols de crèdit, adopta progressivament la forma d'un ull, i que s'hi submergeix en el primer pla figuratiu de la pel·lícula: un ull desbocat, un ull *claveguera* que, com l'espiral, ho aspira tot (aspira a empassar-s'ho tot), sembla dominat per l'anhel de veure. Un primeríssim pla d'un ull al qual li correspon, immediatament després, un altre primeríssim pla: el director/ull ens situa exactament en el lloc que unes mans, inquietantment, s'aferren.

Després sabrem que es tracta d'una típica seqüència de persecució pels terrats; però la presentació és inequívoca: el teu ull -la càmera- situat en el mateix centre de l'acció, a escala desmesurada.

El "vertigen", la sensació de buit, s'articula a la pel·lícula de Hitchcock tant a nivell fisiològic (acrofòbia) com simbòlic: ser objecte desmesurat d'aquesta pulsio *escòpica* (desig de veure, com una forma d'apropiació imaginària d'allò que es veu, com ho defineix Freud) és una altra forma de vertigen. Si miram amb una escala excessiva, mirada trencada en espirals que ja preludien els títols de crèdit, si miram massa de prop, ens trobam amb l'horror, amb el buit. Amb aquest horror del vertigen: que es manifesta en aquesta mirada al buit del protagonista quan està penjat d'una fràgil canal d'aigua a desenes de metres del buit, però també en aquell pla zenital (ara Hitchcock disposa que el nostre punt de vista i el del protagonista coincideixin per implicar-nos) des del qual veim caure el policia descrivint amb els braços i cames obertes una altra espiral evident.

Però no serà l'única mirada trencada que topi amb el buit de fons, incapaç de controlar l'escala: la trama disposa que rere la seductora imatge del protagonista es troba el no-res. És a dir, si separam les cortines que ens emmascaren com a persones, accedim al buit: ningú hi havia allà on l'imaginari prometia el contrari, la plenitud que es promet a l'enamorat. Fantasia imaginària capaç de retornar-nos a aquell estadi d'al·lucinada plenitud narcisista. El que en Hitchcock adquireix una formulació narrativa, i amb la coartada de la història detectivesca que envolta aquell fantasma (definit com a tal a la pel·lícula en diversos moments: només és necessari atendre el discurs literal que l'amic del detectiu li dirigeix) que és la dona de la qual s'enamora el protagonista, durant els mateixos anys que es roda la pel·lícula era postulat com a veritat absoluta per autors com Lacan: "l'Altre no existeix" (només veim en l'altre el que volem veure-hi); "l'Altre és un fantasma"; "no existeix relació sexual" (cites extretes d'*Els seminaris* de Jacques Lacan).

El que a *Vértigo* obté la seva coartada manierista (el fantasma és una creació al cap i a la fi motivada per la trama policíaca que articula argumentalment la pel·lícula, i es formula, per tant, com una excepció, com un buit singular, a pel·lícules posteriors com l'espanyola *Bilbao*, adopta una formulació indubtablement més lacaniana: l'Altre és, de cap a peus, una construcció imaginària, una fantasia que el jo recrea a gust seu. Ara no parlem d'un fantasma indirectament convocat per la trama, sinó de la construcció aberrant de la figura de l'altre; sota el poc important ancoratge o xassis d'una anodina prostituta sense nom, "Bilbao"), el protagonista reconstrueix al seu caprici les senyes d'identitat de l'objecte del seu desig: l'Altre, instaurat per definició en el pla de l'imaginari.

És precisament aquesta *coartada* a l'hora de postular unes idees de fons tan poc clàssiques que ens permet parlar de Hitchcock com d'un autor *manierista*, de transició cap al no clàssic. A *Los pájaros*, sota l'argument fluix, difícilment creïble d'un atac de les aus als humans, es troba la pulsio destructiva, una crítica a la societat de masses, la presència de la realitat en el seu estat més feridor en una societat que consideram erròniament tranquil·la, domesticada. A *Con la muerte en los talones*, la mentida s'ubica en un lloc que hauria de ser l'espai de la veritat absoluta: la seu de l'ONU... La mateixa presència del director en els seus films implica una negació de la veritat del relat a què aspiren les pel·lícules clàssiques: "tot és mentida", sembla preludiar. El cine posterior liquarà fins al final aquesta encarnació de l'aparat de representació: l'actor mirarà cap a càmera, el director parlarà amb l'espectador rere la seqüència, veurem a posta la claqueta i els bastiments.

En definitiva, en el cine de Hitchcock el que fereix, el que és desimbolitzat, el que és carnal, el que és buit, es troben formulats sota l'aparença de relats que, amb més o manco rotunditat, justifiquen la seva presència. Però indubtablement, es troba en la línia de la ruptura del relat clàssic. ■

Joan Obrador

Quina meravellosa sensació!... Ens trobem davant d'una pel·lícula vibrant i divertida per a tothom!... Ens trobem davant d'un dels musicals més importants de l'època daurada de la METRO-GOLDWYN-MAYER». D'aquesta manera podria començar un comentari habitual sobre *Singin' in the rain*, però, en redescobrir aquest film, m'he estimat més incidir en el seu costat fosc. Perquè, baldament semblis mentida, aquesta deliciosa comèdia ideada per A. Green i B. Comden també té el seu costat trist, ingrati, fins i tot, despietat. Per descobrir-lo només ens hem de fixar en el paper que interpreta Jean Hagen, una estrella del cinema mut, però amb un petit problema: és incapaç de pronunciar dues paraules seguides sense caure en una ridícula estridència. Aquest fet la converteix, a ella que havia estat una de les reines del cinema sense paraules, en una perfecta inútil per la nova època que s'obre de bat a bat per al setè art.

Singin' in the rain comença amb pretenso realista: l'acció se situa el 1927, any en què es produeix la gran revolució sonora gràcies a l'èxit comercial de la productora WARNER BROS amb *The jazz singer*. Aquest fet suposa el fracàs absolut de Lina Lamont a la ficció cinematogràfica dirigida per G. Kelly i S. Donen. Però el seu fracàs no és només el seu, ni fou una problema fictici, sinó que el varen experimentar centenars d'estrelles mudes. Amb l'arribada del so a les pantalles el cinema es va reinventar a si mateix i, segons Chaplin, va assassinar l'art més antic del món: la pantomima. (Tant de sort que no complís la seva amenaça: C.C. va afirmar solemnement que si alguna vegada feia una pel·lícula sonora faria el paper de sord-mut). El salt de la mimica a l'art de la paraula significà un autèntic drama per tots aquests experts en l'art del llenguatge gestual, de les mirades profundes, dels llavis trèmolos... A la pel·lícula ho podem comprovar amb la irrupció d'experts

del teatre —especialment guionistes i mestres de dicció— i amb la nova transcendència que adquireixen les bandes sonores. Només varen sobreviure els mims que varen ser capaços de transformar-se, davant de la càmera, en rapsodes. Intenteu fer memòria de gran quantitat de còmics —com Buster Keaton o Harry Langdon— que varen desaparèixer sota l'influx del so, per comprendre la magnitud del drama que tot plegat va suposar. Drama ac-

l'art de la mimica cinematogràfica, gairebé un segle més tard, contra el so hostil. Simplement vull reivindicar el nom de Lina Lamont, i el seu noble art d'expressió gestual, contra la paraula invasora de Don Lockwood—G. Kelly— i Kathy Seldon—D. Reynolds. L'únic delictes de la *dolenta* d'aquesta pel·lícula és voler defensar el seu art interpretatiu costi el que costi i, si no li queda altre remei, està disposada, fins i tot, a emprar el *play back* per sobreviure. Ironia del destí.



centuat pel fet que els grans artistes de l'època estaven absolutament convençuts que no necessitaven la paraula per expressar els sentiments més profunds i que la intromissió del renou dins els films, més que una exigència artística, fou simplement un caprici de les productores per assolir una major quota de mercat.

Ben segur que A. Green i B. Comden haurien construït el seu argument d'una forma completament diferent quinze anys abans, les ferides que va provocar la revolució sonora foren molt profundes i encara eren massa fresques. Ara seria absurd defensar

Una pregunta encara queda sense resposta: per quina raó varen maltractar A. Green i B. Comden amb tant de gust una pobra estrella mimica? No crec que volguessin fer mal a ningú, més bé crec que tot va ser un problema de perspectiva històrica. L'any 1951, després de la Gran Guerra, Hollywood tenia un deure social: escampar alegria per tot arreu. Per això, què millor que fer escarn d'una figura indiscutible del cinema mut, però incapaç de parlar sense estridència? La pel·lícula està plena de *gags* només amb aquest argument. *Gags* que, si es pensen un poc, es descobren autèntics maltractaments cap a una sèrie de mims extraordinaris que no es varen poder adaptar als nous temps. D'aquesta

manera, els *bons* del film, especialment Don Lockwood i el seu escuder, interpretat per Donald O'Connor, es transformen simplement en uns aprofitats de l'instant —amb *molt poca dignitat*— incapaç de defensar el veritable art de la interpretació. Al mateix temps, un es demana si moments tan intensos en la història del musical, com ara les filigranes que fa Donald O'Connor interpretant *Make Em Laugh* o les fantasies amoroses de Gene Kelly cantant sota la pluja, no podrien haver trobat un altre argument que la decisió d'aquells que no varen poder superar la primera gran ruptura en la història del cinema. ■



Aproximació a la definició de cinema negre

Marti Martorell

Un dels gèneres cinematogràfics que més problemes planteja a l'hora d'estudiar-ne els paràmetres que el defineixen és el que s'intenta d'explicar en aquest article. Les raons són múltiples i es mirarà de comentar-ne les principals.

El primer entrebanc que cal evitar és la confusió que hi ha entre «cinemà policíac» i «cinema negre». La raó d'aquesta confusió no rau tant en qüestions estilístiques, on sí que pot haver-hi grans convergències, sinó que consisteix més aviat en conceptes d'ordre ideològic i, fins i tot, moral. Com que aquests dos gèneres cinematogràfics s'avenen molt amb els respectius gèneres literaris, és permès d'explicar tot això amb una comparació, una mica grollera si es vol, entre «un autor policíac» (Arthur Conan Doyle, creador de

Sherlock Holmes) i un «autor de gènere negre» (William R. Burnett, autor de les novel·les, entre d'altres, *Little Caesar* i *High Sierra*).

Com a rerefons de les novel·les protagonitzades per Sherlock Holmes, hi ha gairebé sempre constants aquestes dues idees: la primera és que tota maquinació de qualsevol persona pot ser sempre descoberta per una altra (en aquest cas és la lluita entre la intel·ligència del malfactor i el raciocini de Sherlock Holmes), tan sols són necessàries l'observació i la perspicàcia i, en molt comptats casos, l'atzar; la segona, i la que ens porta a parlar dels termes d'ideologia i moral del principi, és que el poder efectiu (*the establishment*) no és posat gens en qüestió. És a dir, Sherlock Holmes no resol tant el cas per demostrar que en sap molt, sinó que és més important treure d'enmig l'element pertorbador que ha trencat l'harmonia, en una societat tan marcada com és la victoriana, i permetre que tot resti com sempre ha estat. Convé, per tant, que hi hagi una persona que en faci de guàrdia... i qui n'és l'encarregat no es pot qüestionar gens si els motius pels quals la persona que ha realitzat la malifeta són justificats o no. Simplement, tot es redueix a «qui l'ha feta, la paga».

En, canvi, en llegir les obres de Burnett, qui tan sols cerqui tot un seguit de resolucions d'enigmes trobarà que les expectatives que se n'havia fet no es compleixen: no interessa descobrir el malfactor—fins i tot pot ser que ja des d'un bon començament se sàpiga qui és—, sinó, més aviat, descriure quins són els motius que han provocat el crim o el delictes. És la descripció d'aquests motius i de les conseqüències que se n'extremen l'element sobre el qual s'articula la novel·la negra. En aquestes novel·les no funciona la identificació del delinqüent amb el mal i del policia amb el bé, perquè el primer pot haver delinquit simplement perquè així li han obligat les injustícies socials i el segon haver-se tornat corrupte per ambició. Sovint, l'explicació de les injustícies esmentades suposa, doncs,



“En, canvi, en llegir les obres de Burnett, qui tan sols cerqui tot un seguit de resolucions d'enigmes trobarà que les expectatives que se n'havia fet no es compleixen: no interessa descobrir el malfactor...”

que un dels trets més significatius d'aquest gènere sigui la crítica social. I en aquests casos la crítica social sí que suposa qüestionar *the establishment*, sobretot quan el poder efectiu és injust amb els més indefensos.

Més o menys aclarit aquest punt, cal demanar-se si el gènere negre, ja a l'àmbit cinematogràfic, té realment diferents corrents o si aquests són també gèneres independents que tan sols presenten semblances amb el primer. El grau d'entropia que s'aconsegueix a l'hora de voler-ne establir una resposta és molt alt. Es pot ben dir que hi ha una resposta diferent segons cada autor. Un exemple d'aquest fet es pot veure en un article breu de la revista *Viridiana*,¹ l'autor de la qual, Francisco Llinás, en fer una ressenya de la bibliografia sobre les pel·lícules de gàngsters produïdes per la companyia Warner, constata la dificultat de concretar els límits entre aquest tipus de pel·lícules i el cinema negre. Segurament els autors que han resolt millor aquest punt de discussió són Carlos F. Heredero i Antonio Santamarina.² Per aquests estudiosos, el cinema negre presenta quatre etapes que comencen en èpoques diferents i, finalment, conviuen. A més, vinculen l'aparició de cada corrent amb uns fets polítics i socials determinats, els divideixen en fases i també evidencien que són permeables, és a dir, una pel·lícula pot presentar a la vegada característiques pròpies de diferents àmbits. Fetes aquestes precisions, cal assenyalar quins són aquests corrents: el cinema de gàngsters; el cinema policíac (no entès, però, simplement com a cinema d'intriga, com és el cas del gènere descrit al començament de l'article); el cinema de detectius i el cinema criminal.

Quant al cinema de gàngsters, aquests autors expliquen que és el primer de tots que sorgeix —amb la pel·lícula *Little Caesar* (*Hampa dorada*, Mervyn LeRoy, 1931)— i que, evidentment, mostra des de dins el món del gangsterisme. Dins aquest grup engloben també:³ el cinema penitenciari (*I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Soy un fugitivo*), Mervyn LeRoy, 1932); el cinema de denúncia

social (*Fury* (*Fúria*), Fritz Lang, 1936); el cinema que tracta des d'un punt de vista sociològic el gangsterisme (*High Sierra* (*El último refugio*), Raoul Walsh, 1941); el neogangsterisme (*The Killers* (*Forajidos*), Robert Siodmak, 1946); i finalment l'etapa manierista, que marca l'ocàs d'aquest tipus de cinema (*Violent Saturday* (*Sábado trágico*), Richard Fleischer, 1955).

Respecte del cinema policíac, aquest s'ha d'entendre com el que té com a protagonista un agent de la policia i que, segurament, són més lineals que la resta de pel·lícules d'altres corrents. Per etapes, distingeixen: el cinema policíac d'optimisme primitiu, que intenta mostrar la superioritat del cos de policia enfront del món de la delinqüència (*G-Men* (*Contra el imperio del crimen*), William Keighley, 1935); el cinema policíac documental (*This Gun for Hire* (*El cuervo*), Frank Tuttle, 1942); i el pessimisme crític (*The Big Heat* (*Los sobornados*), Fritz Lang, 1953).

Destaca especialment el cinema de detectius, caracteritzat especialment per l'ambigüitat. La raó és que el detectiu es troba en un punt enmig dels policies i dels gàngsters, en què no hi ha veritats absolutes i els límits de la legalitat no són prou clars. En una primera etapa en són protagonistes indiscutibles les pel·lícules que tenen com a personatges principals els detectius Sam Spade (creació literària de Dashiell Hammett) i Philip Marlowe (degut a Raymond Chandler). Aquí és obligatori, per tant, esmentar com a exemples les pel·lícules *The Maltese Falcon* (*El balcón maltés*), de John Huston (1941), i *The Big Sleep* (*El sueño eterno*), de Howard Hawks (1946). Una darrera etapa la protagonitzen detectius caracteritzats per un fort individualisme, com ho demostra la pel·lícula *Kiss Me Deadly* (*El beso mortal*), de Robert Aldrich (1955).

Finalment, cal parlar del cinema criminal, situat entre el policíac i el de

gàngster, i que té com a punt principal ser més proper a la realitat que els dos tot just esmentats i que situa l'americà mitjà, l'home corrent del carrer, com a centre de l'argument que conta. Les principals pel·lícules que es troben dins aquest grup són: *Double Indemnity* (*Perdición*), de Billy Wilder (1944); *Laura*, d'Otto Preminger (1944); *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*), de Fritz Lang (1944) i *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*), de Tay Garnett (1946).

Una vegada vistos els quatre corrents principals, encara s'hi ha d'afegir que conviuen durant tres dècades —des del 1930 al 1960— i que estaran ben marcats pels principals esdeveniments històrics i polítics coetanis: el final de la llei seca; la política del *New Deal* de Franklin D. Roosevelt per tal de superar la crisi del 1929; el naixement del cinema sonor; el codi Hays; la Segona Guerra Mundial; la situació socioeconòmica de la dona —relacionada amb l'aparició de la figura de la *femme fatale* o *spider woman*—; la caça de bruixes començada pel maccarthisme...

En articles propers s'aprofundirà sobre alguns dels punts que tot just s'han esbossat i es farà l'anàlisi d'una part de les pel·lícules —ja sigui de forma isolada, ja sigui en relació amb d'altres— que s'han esmentat i d'altres que, tot i no aparèixer a les línies anteriors, ben mereixen ser tractades, com és el cas de la inquietant *Out of the Past* (*Retorno al pasado*), de Jacques Tourneur (1947). ■

¹ Llinás, F. «La Warner y los gàngsters en la literatura cinematográfica». *Viridiana*, núm. 5 (setembre de 1993), pàg. 155-158.

² Heredero, C. F.; Santamarina, A. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós (Paidós Studio, 115), 1996.

³ Entre parèntesi s'assenyalen les pel·lícules més representatives de cadascun d'ells.



Miquel Sbert i Barceló

En trenta anys s'haurà renovat quasi totalment el parc de cinemes de Palma. Començaren per desaparèixer els cinemes de barriada, a finals de la dècada dels seixanta. El 1978 s'obrien els multicinemes Chaplin i, vint-i-un anys després, dels locals amb una sola pantalla ja només queden l'Astoria i l'Hispania.

Darrerament ha tancat l'ABC i està a punt de fer-ho l'Avenida. Han estat unes desaparicions esperades, però sempre tristes i llastimoses.

Els cinemes ABC i Avenida eren veïns, però molt diferents. L'únic que tenien en comú era l'estigma de tenir una sola pantalla i la poca rendibilitat que això comporta.

L'ABC s'havia obert l'any 1971 com a conseqüència de l'obligat tancament del cinema Actualidades (1940-1970), únic local de Palma dedicat a l'exhibició de documentals novedosos, quan encara la televisió era un somni incon-

cret. Quan va desaparèixer, la família Vidal-Arcas, que el regentava i ja havia fet del cinema part de la seva vida, va obrir el local a les Avingudes. Va anar intentant diferents sistemes de programació, des del súper programa doble, el cinema eròtic, el cinema d'estrena —un dels seus gran èxits va ser *Les tortugues Ninja*— per acabar finalment amb el cinema de qualitat, el qual finalment l'ha dut a la seva lamentable desaparició. ¡Quantes vegades no es començava la funció per manca d'espectadors! Es veu que Palma, malgrat la seva Universitat i la seva renda per càpita, no gaudeix encara de públic suficient per a aquestes aventures.

El cinema Avenida, inaugurat el Nadal del 1943 per senyor Gabriel Tarongí al seu nou edifici a les Avingudes, una zona de la ciutat que estava pujant ràpidament la seva densitat de població. El local tenia 447 butaques i era obra de l'arquitecte Alomar Esteva. Gaudia d'un pati de butaques molt confortable, una preferència esplèndida i un equipament de so de la prestigiosa mar-

ca Supersond. Va ser inaugurat amb el melodrama *Si no amaneciera* de Mitchel Leisen, amb Charles Boyer, Paulette Godard i Olivia de Havilland.

L'any 1954, juntament amb la sala Astoria, amb la qual feia el passi simultani, estrenà *Els crims del museu de cera*, la primera cinta en tres dimensions, el fracassat sistema de visió que obliga a emprar unes incòmodes ulleres.

Durant el 1956, dins l'onada de projeccions espectaculars, inaugurà la pantalla cònca Miracle Mirror.

L'any 1962 va ser el primer local que va instal·lar la refrigeració i l'any 1965, per tal de poder incrementar els preus de les localitats, va contractar el cantautor mallorquí Guillem d'Efak, el qual actuava durant el descans de la funció de cinema. Més tard el local va passar a ser regentat per l'empresa Salas i darrerament ha estat comprat per una empresa aliena al sector cinematogràfic. Haurà durat cinquanta-sis anys. ■



Catherine, a París, sota la pluja de tardor, descobreix per què els periodistes estimam Roberto Rossellini (1)

(Homenatge a Françoise Truffaut)

Toni Roca

Sóc a París...no, és fals, és mentida. El meu nom és Catherine, un dia, no importa quan, vaig conèixer un home, estàvem a prop de la nit de Sant Joan, a l'illa de sempre, al cor de la Mediterrània, a una sala d'exposicions. Em va dir que treballava de periodista, que escrivia poemes i que li agradava el cinema gairebé tant com les dones. Aquest personatge li tenia mania al meu nom. "Et diré Chaterine", em va dir, "perquè ets la reencarnació, o la néta, això mai se sap, de Catherine, aquella parisenca que a principis de segle es transformà en mite, la passió d'altres homes molt diferents, un es deia Jules, era alemany, ros, introvertit, tímid amb les dones, molt sensible a tot l'ambient literari, l'altre es deia Jim, era francès, extrovertit, seductor, segur i molt equilibrat amb les dones. Els dos, Jules i Jim, eren íntims amics i des de feia ja llarg temps estimaven Chaterine, la compartien, però més enllà de tot això importava l'amistat, el mateix sentit de l'amistat. L'escena fou curiosa, fins i tot sorprenent, no deixava de ser estrany que enmig del clima adequat que envolta tota exposició, pugui sortir una persona que sense a penes conèixer-te et digui aquestes coses i de sobte. Però fou així. O almenys així ho recordo. Era un 22 de juny de 1985, aquell havia estat un dia laboralment fort, dur, de calor excessiva, massa avions aterrant a l'aeroport, massa turistes d'Hamburg o de Liverpool, massa gent als passadissos, al bar, a les cafeteries i sales d'espera on un altaveu donava ordres. Excessiu,...tot fou excessiu aquell dia quan les llums de Sant Joan, les llums de la berbena de Sant Joan apareixia entre les pàgines del calendari. És curiosa la mania que tenia aquest home amb el meu nom i els seus successius canvis. Al principi volia anomenar-me com si jo fos un gelat de fruita variada, i després això de Catherine, encara que he de reconèixer que aquest joc dels noms, m'agrada, cert que

el meu nom és breu, curt, a penes tres lletres, un sospir, però el seu significat, el que és, el que representa és bell, és hermós, el que passa és que de vegades et trobes pels carrers, per les sales d'exposicions en aquest cas concret, amb gent molt rara..." No, no crec que contis la història amb precisió, estimada Catherine, no confonguis les coses ni els seus significats, no siguis frívola amb els noms i els seus significats, pensa que cada nom té la seva explicació, tot aquest equilibri de les fruites ve per la teva passió per la fruita, per cert, una passió una mica pesadeta i perdona la forma d'expressar-me, i no t'enfadis, però és un *divertimento*, a canvi, Chaterine és més seriós, més sòlid, més conseqüent, més...". De tota manera, no sé el que pensaran tots vostès, però el meu nom contra tota qualsevol opinió, m'agrada, em sedueix, està realment molt bé. Les manies, no són meves, els maniàtics són els altres. Imagino que vaig causar una impressió molt forta a la persona aquella quan ens presentaren... "Tornes a precipitar-te, Catherine, allò fou un "flash", una impressió, un impacte sobtat i enamorar-se'n, enamorar-se de tu és una altra cosa. Repeteixo: no confonguis les coses que pot ser perillós...". Vàrem anar llavors amb tota una comunitat una mica pel món. Sopàrem, parlàrem. Crec que aquella nit vaig estar molt brillant, divertida, enginyosa, penso que en qualsevol moment puc causar

impacte, donar constància de la meua presència. La nit aquella, aquella nit, fou molt hermosa. Sentia l'arribada de l'estiu, del llarg i càlid estiu. M'agrada l'estiu, la llum a la platja, el sol al cos, a tot el cos, la carícia lenta de parsimònia, de ritus, d'oratge a l'horabaixa sobre la pell. L'estiu, els estius, a l'illa és un espectacle, tot un espectacle. Existeix per tots els costats una certa sensació de confusió i desordre, confusió i desordre que m'agrada... però aquell personatge, aquell periodista m'agradava. Ell, no deixava de mirar-me els pits, el gest que s'hi reflectia a la meua cara, el movimet de les mans, la direcció dels ulls. Fou un acte de seguiment, d'estudi i d'anàlisi. Vaig fascinar-lo, sense dubte... "Aquí, estimada Catherine tens tota la raó del món, aquesta és la paraula, fascinació, com el títol aquell de la cançó, recordes?, que cantava Nat King Cole, però l'amor és una altra cosa molt diferent...". Estava molt il·lusionada amb l'arribada de l'estiu. Odio l'hivern, l'hivern i el fred, tanta roba, tanta bufanda, tants de paraigües, i la pluja, una pluja que no cessa, que cau de forma continuada... ■



Josep C. Romaguera

Com ha anat essent habitual al llarg de la seva filmografia, el director francès organitza quasi totes les seves obres a l'entorn d'uns programes de conjunt que globalitzen a nivell temàtic i estilístic, unes obres independents i autònomes per si mateixes però que s'adhereixen a un comú denominador, que condueix a un major enriquiment del film a tots els nivells. Si als anys seixanta fou l'època dels "contes morals", on posava de manifest les problemàtiques contradiccions de la seva època, i als vuitanta va elaborar el cicle "comèdies i proverbis" amb els quals aprofundeix de nou en el temps present, després d'haver visitat altres èpoques durant la dècada dels setanta, i fa un seguiment de les relacions de la joventut d'aquella època, ara, al final de la dècada dels noranta, l'octogenari Eric Rohmer ha tancat, amb l'estrena de *Conte de tardor*, un nou cicle de pel·lícules que va començar amb *Conte de primavera*. Una nova sèrie que sintetitza els plantejaments fets al llarg de la seva constant i personal trajectòria.

La primavera, l'hivern, l'estiu, i la tardor configuren per aquest ordre una espècie de tetralogia climàtica en la qual el director de *Mi noche con Maud* segueix fidel als seus postulats, sense desviar-se en cap de les seves pel·lícules d'una actitud estètica, producte d'una postura ètica a la qual es manté lleial. Una estètica, personal i reconeixible, que es fonamenta en el realisme. Però el realisme rohmerià no és una finalitat sinó més bé un mitjà, un mètode a través del qual es capten les aparences d'una realitat treballada de forma minuciosa. La conseqüència és el poder de transcendir allò aparent per arribar a l'essència. Si, per exemple, amb Antonioni tractam de desvetllar els secrets que amaga la imatge, en el cas de Rohmer ens apropam a la mateixa realitat perquè d'ella, de l'interior de la naturalesa, ha de sorgir la veritat i la bellesa.

Aquesta doctrina es transmet mitjançant un estil senzill, d'aspecte lleuger i transparent que aporta frescor i



quotidianitat al relat i esdevé en mètode funcional a l'hora d'engegar els mecanismes narratius. Causes o conseqüències del fet que el prestigiós Rohmer treballi amb un pressupost irrisori i amb absoluta llibertat. El fet de treballar amb aquestes condicions, crea al voltant de Rohmer un misteri, el que s'amaga darrera un treball constant, per tal de polir l'aspecte formal, de crear l'espontaneïtat en la posada en escena, fent desaparèixer posteriorment les petjades que deixa la intervenció del director per poder crear aquesta sensació.

En els "contes de les quatre estacions" podem trobar aquesta transparència en les imatges i l'elaboració d'un estil senzill i quotidià, trets que es corresponen amb la intenció del director de renunciar al subratllat i desprendre d'un tractament enfàtic les situacions dramàtiques, juntament amb la tendència a narrar de forma directa l'acció. Rohmer aposta per la tècnica behaviorista, deixant que siguin els propis personatges els que defineixin la seva personalitat i la seva actitud, mitjançant les converses i la seva actuació al llarg dels esdeveniments. Per tal de donar més consistència a aquest plantejament, el di-

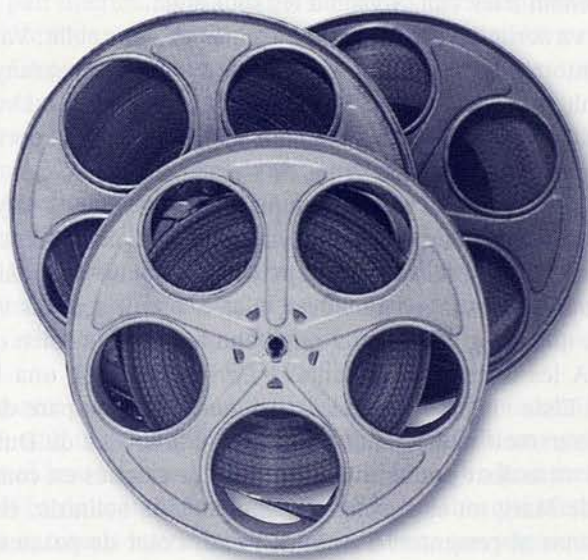
rector decideix contemplar els seus personatges des de l'alçada de l'ull humà, cara a cara, com si d'una pel·lícula de Howard Hawks es tractés.

Però aquest no és l'únic punt de contacte que podem trobar en l'obra d'Eric Rohmer amb altres cineastes. Així doncs, observem com a *Conte de primavera* s'introdueix un McGuffin al més pur estil Hitchcock, amb la desaparició d'un collar que implicarà diferents teories per part de les dues protagonistes i que, al cap i a la fi, esdevindrà un pretext per part del director per poder aprofundir en les relacions entre els personatges i teoritzar sobre la falsedat de les aparences. També trabam punts de contacte amb Casavettes, a l'intentar ambdós una constant persecució de l'autenticitat en el treball dels actors, malgrat que un i altre segueixin mètodes de treball diferents, fins i tot diametralment oposats. Igualment podem lligar Rohmer amb Rossellini pel fet que tot dos aspiren a l'objectivitat de la posada en escena. La llibertat dels personatges i la forta incidència que el marc ambiental té sobre la psicologia dels protagonistes. Les pel·lícules de Rohmer, com les de Rossellini, són d'una extraordinària fisicitat, capaç de traspasar la pantalla i crear un estat d'ànim sem-

Les tranquil·les aigües del Shannon

Eduardo Jordà

6



ta l'experiència davant de la innocència de la joventut. Com els bons vins, Rohmer, igual que els seus personatges, guanya *bouquet* amb l'edat.

Aquest cicle podríem dir que s'estructura entorn a dos motius temàtics: l'amor i l'atzar. A través d'ells Rohmer activa els seus personatges, els quals

de filosofia i experta a aplicar l'art del raïocini a totes les coses de la vida, i Natascha, capritxosa estudiant de piano, i amb el complement del pare d'aquesta, Igor, i la seva jove amant, Eve, Rohmer parlarà de diferents concepcions de la vida: la racionalitat de Jeanne i l'impulsiu comportament de Natascha, i plantejarà la distància in-

*ordinària fisicitat,
t en l'espectador."*

que hi ha entre allò que es veu i la vida ens descobreix.

lloc, darrera una història d'anal interrompuda i restablerta, atzar amaga la figura de Jeanne, de l'idealisme platonià i el seu entorn a la immortalitat i la possibilitat del miracle, que recompta un personatge, com farà també en *Le temps de l'automne*, el qual es manté en la seva il·lusió. Un veu de l'època i en el seu desenllaç es troba l'emoció d'un miracle, proper a la confiança i l'atzar, i que s'aproxima al grau sublim de Dreyer.

El cicle ens porta un estiu a París, on un personatge principal, relacionat amb tres episodis, encadena una meditació sobre la possibilitat de la realització absoluta de l'ésser i exposa unes idees que deriven, esforçades en assolir l'equilibri. Rohmer ens descobreix una mestria a l'hora de resoldre els conflictes d'una joventut que busca la perfecció i que contempla els moments en els quals s'oposen les obligacions i s'han de prendre decisions.

En la tardor ens porta una història de l'evolució de la imaginació i la distància de la realitat i enfronta la història de Rosine, tractant d'adaptar-se a la realitat a través de les seves diverses engineries conspiracions, amb la història d'Isabelle i la seva actitud reservada. Enmig de l'encreuament de Magali a l'espera pacient i desencantada de l'home que ella espera, les seves expectatives. Excusa

perfecta per a Rohmer per tancar un cicle dels temes essencials de la tetralogia: la difusa distinció entre les il·lusions i la realitat més concreta.

Es tracta, en definitiva, d'una petita, però excel·lent, mostra de la coherent trajectòria d'un cineasta fidel a una concepció del cine i, per què no, de la vida, d'un lúdic i juvenil octogenari, rebel i franc tirador caparrut, mestre sense igual dins el panorama del cinema europeu. ■

La senyoreta Mary Duffy tenia 55 anys i havia tornat a Athlone per enterrar la seva germana. Una monja que era d'Athlone, com Mary, li havia parlat d'un hostel econòmic i discret on ningú en sabia res, d'ella. L'hostal es deia The Wilde Rose i era a prop de la fàbrica de cervesa.

La patrona era una dona descolorida amb els cabells rinxolats i un cigarret que li penjava dels llavis. "Passa, estimada", li va dir, i li va mostrar un corredor fosc. A mà dreta hi havia una sala amb un televisor. "Aquest és el nostre saló. Si vols mirar la tele, princesa, són cinc lliures al mes o quinze penics al dia."

La senyoreta Mary Duffy es va empegueir.

–Sou la senyora Hurley? –va demanar amb tímida a la patrona.

–Per Déu, no em vulguis llevar d'enmig tan prest! La senyora Hurley va morir fa un any. Jo em vaig fer càrrec d'això. Què et sembla?

La senyoreta Mary Duffy va sentir fred a la base de l'esquena. Per res del món dormiria a ca la morta. I, a més, no tenia doblers per pagar-se un allotjament millor.

–Puc veure el quarto? –va balbucejar.

La patrona va caminar fins al final del corredor. Va obrir la porta de l'esquerra, que va grinyolar amb violència. L'habitació podia a humitat o a una cosa semblant a patates bullides. Un finestra donava a un pati interior on es veia un esterinyador, unes botes d'aigua i un poal del fems.

–Aquí estaràs bé, reina –li va dir la patrona–. Ja veuràs com t'agrada l'estança. I per descomptat que *això* –la patrona la va mirar de dalt a baix amb una expressió burlesca– és una casa decent. A partir de les nou del vespre s'apaguen els llums. Berenam a les vuit. Sopam a les set i mitja.

La patrona va sortir. La senyoreta Mary Duffy va obrir el llit. Va veure en els llençols pèls entortolligats, taques groguenques i –cosa més estranya– un segell de correus amb el cantell estampat. Es va asseure en el llit i va col·locar la bossa damunt del comodí. La seva bossa de viatge era vora la porta. La senyoreta Duffy va desitjar haver estat capaç de plorar.

Dues hores després, en el saló de pompes fúnebres, Mary Duffy no va voler veure la seva germana abans que tancassin el taüt. Elsie era cinc anys major, la primogènita. Era una mica guerxa, però tenia bona veu, cosia bé i sabia administrar una casa. A la seva manera, Elsie va tenir sort. Es va casar amb Frank Delany, que era guapo i tenia una bona feina i tots deien que arribaria molt enfora. A les festes, Frank cantava *Danny Boy* amb una bella veu de tenor. Frank i Elsie vivien a Amèrica quan Joe Duffy, son pare de les germanes, es va posar molt malalt. Mary va haver d'anar des de Dublín a fer-se càrrec de tot i va arribar poc abans que el vell Joe caigués en coma.

A la vida de Mary tot es repetia: els allotjaments solitaris, els viatges en autobús per anar al cementeri d'Auburn Road, l'olor de patates bullides, la

bossa damunt el comodí. Quan la varen cridar per dir-li que Elsie havia mort, no va poder plorar per ella. Va intentar recordar una nina amb un floc vermell als cabells i unes gruixades ulleres de carei; va reviure l'horabaixa que la germana Carney la va treure de classe per haver-se pixat damunt; va tornar a veure el jove net que se'n reia d'Elsie a sortida de missa i li deia "ulls de granot". Però les llàgrimes es negaven a sortir. I això que la vida d'Elsie no havia estat fàcil tampoc. Sis anys enrere, el 1967, havia tornat a Athlone cappiu i evitant mirades alienes. Tot i que Elsie no ho va voler reconèixer mai, Frank bevia molt i el varen acomiadar de diverses feines i un dia va caure d'un empostissat i el varen enterrar a Pittsburgh. No hi va haver indemnització perquè Frank havia oblidat pagar les quotes de l'assegurança.

De tornada al cementeri, Mary es va aturar a dinar a un *fish and chips* que era al costat d'una casa d'apostes. Son pare acostumava a dinar-hi. Quan va morir, dotze anys abans, Mary va llogar la casa i se'n va tornar a Dublín. Va fer feina en una fàbrica de galletes fins que va trobar una feina a la cuina d'un orfenat.

Mary va tornar a poc a poc al seu allotjament. Feia brusqueta. No feia fred, l'estiu s'estava portant bé. Va sentir les campanes d'una església. Un camió va travessar les vies del tren. Li va envair una reconfortant sensació de llunyania: el món s'esvania darrere seu, i ara, a la fi, Athlone no era res més que un nom borrós en un tiquet d'autobús que havia llançat a una paperera.

Va esperar el sopar a la seva habitació, amb les cortines tirades, llegint un llibre. Se sentia el renou d'un grifó, les rialles d'una ràdio, uns gemecs ofegats que arribaven del pis de dalt. Mary es va concentrar en les febles gotes de pluja que queien en el pati interior. Va amollar el llibre i va intentar quedar dormida. En arribar l'hora de sopar, va anar a cercar la patrona. L'intimidava entrar tota sola al menjador. La patrona era en el quarto del televisor, fumant amb les cames damunt d'un tamboret.

–He sentit uns renous –va dir Mary, abans d'arribar al menjador.

–Quins renous? Serà una ràdio o algú que cantava.

–No, una altra mena de renous...

La patrona va amollar una riallada i va moure sorneguerament el cap. Després va baixar una mica la veu i va adoptar un to equívoc:

–Haurà estat una parella d' enamorats. Saps, alosa meva? Hi ha una cosa que es diu amor... Ens arriba a *tots*, qualche moment de la vida, com les angines, com la mort.

Hi havia quatre comensals al voltant de la taula del menjador. Un home d'uns setanta anys, amb ulls de gallina i llavis molt prims, duia una gruixada creu de plata damunt el jersei de llana. Al seu costat hi havia un homenet calb i incolor que, pel que li havia contat la patrona, era un comptable que efectuava una inspecció per les sucursals bancàries de la zona. Abans que pogués seure, Mary va

sentir una veu jovial, directa, que se li adreçava amb familiaritat.

–Bon vespre, estimada Mary. Benvinguda a aquest bell racó del món.

Mary va vacil·lar abans d'asseure's. L'home es va aixecar i va apartar una cadira al costat de la seva.

–Nom Tony Dowling. Aquí es trobarà bé.

Mary es va asseure capcot. Una al·lota amb el davantal ruat va servir un plat de salsitxes blanquinoses i un altre plat de patates bullides amb col.

El vell de la creu i el comptable varen sopar en silenci, aliens a tot el que passava a taula. Mary gairebé no va tastar ni un mos. Tony Dowling no va aturar de xerrar. Tenia devers cinquanta anys i era rodanxó i sanguini. Duia una americana de color rosat i una corbata groga. Movia molt les mans curtes i els dits grassonets. L'al·lota del davantal ruat va servir un bol de natilles artificials. Dowling va ficar la cullera en el plat i va acostar la boca a l'orella de Mary.

–Sabeu que acaba de morir el gran Sean Aloysius Feeny? Ho han dit per televisió.

Mary havia sentit parlar d'un Sean Feeny que havia estat amic de son pare. Va morir a la guerra, a Flandes. Son pare també va ser tres anys a les trinxeres. En acabar la guerra, no quedaven més de vint homes al seu regiment.

–Sean Feeny? –va mussitar ella.

–És clar, el nostre gran John Ford! –va exclamar Dowling amb la boca plena de natilles.

A Mary no li interessava el cine. En els cines sentia presències amenaçadores, ombres que s'acostaven per darrere, mans que reptaven en la foscor.

Després del sopar, Tony Dowling va demanar a Mary d'anar a fer un voltí. Mary es va deixar dur. Al carrer l'aire era teb. Els dies encara eren llargs, la llum grisa gandulejava com un vell en una engronsadora. Mentre caminaven, Dowling li va contar que era viatjant de comerç i que duia un cert temps allotjat a *The Wild Rose* amb una dona que no es trobava bé de salut.

–I què té? –va demanar Mary.

–Ja no és jove, i està una mica delicada del cor. La bona gent sempre pateixen del cor. Vol que anem a un pub? –li va demanar de sobte, acostant una mica la boca a la seva orella.

Mary no va contestat però va continuar caminant al seu costat. El pub era a un carrer fosc per on no passaven cotxes. Dowling va anar fins a la barra cantussejant i ella es va asseure al costat de la taula més allunyada del tasser. Dowling va arribar amb una gerra de cervesa i una coca-cola. Mary li ho va agrair i en va prendre un glop.

–Li agrada *la nostra* marcida rosa salvatge? –va demanar ell en asseure's.

–Sí –va mentir Mary.

–Ah, és un lloc encantador. No ens podem queixar. Em cregui, conec centenars de llocs i la nostra rosa no està tan malament.

Un home es va acostar a Dowling i li va dir alguna cosa a cau d'orella.

–Disculpi'm –va dir secament a Mary i va sortir al carrer darrere ell.

Mary Duffy va prendre sense gens de gana la coca-cola. Va pensar en Sean Feeny, que acabava de morir a Amèrica, i en l'altre Sean Feeny, que havia mort als vint anys en una bruta trinxera de Flandes. Un quart d'hora més tard, Tony Dowling va tornar a taula. Estava acalorat i s'havia desfet el nus de la corbata.

–Era un client. Un home realment caparrut.

–Quina casta de coses veneu? –va demanar Mary sense gaire curiositat.

–Locions capilars. Material de perruqueria i estètica per a senyores i senyoretetes. Missals. Verges de guix.

–I on viviu?

–Una mica arreu. Podria dir que som un cowboy errant. Quan jo vaig de viatge, ella m'espera aquí.

–I no teniu fills?

–Fills? Qui podria tenir fills amb aquella dona? Però què suposau? Que som casats? Déu me n'alliberi. Diguem que és la meva sòcia.

–La vostra sòcia?

–Sí, la meva sòcia. Té bon cap per als números. Em recorda les coses que a mi se m'obliden. Aquest home que m'ha vingut a veure, per exemple. Ella ja m'ho havia advertit, però se me'n va anar del cap. Ai, ella va ser una dona molt guapa! I podria haver arribat molt enfora. Llàstima!

Mary va fixar la mirada en el tassó buit de coca-cola. Dowling es va aixecar i va anar a demanar una altra cervesa.

–És curiós –va continuar Dowling en tornar– que avui hagi mort un dels culpables, aquell John Ford que ha mort a ca seva de Palm Desert. No n'ha sentit parlar, de *Les tranquil·les aigües del Shannon*? Ella hi va fer feina, en aquesta pel·lícula.

–Quina pel·lícula?

–Però si va ser el testament líric de John Ford! La va rodar per aquí, entre la frontera i l'estuari del Shannon. Ell mateix en va escriure el guió. Una història sobre un nin que volia viatjar a Amèrica i seguia el curs del riu fins a la mar.

Aquells noms varen atordir Mary. Dowling va acostar el seu tamboret al d'ella.

–Escoltau, la meva al·lota va actuar en aquella pel·lícula. Va ser la seva gran oportunitat. Un de l'equip la va veure pel carrer i li va dir que li farien una prova. Ford volia actors que no fossin professionals. I voleu saber una cosa? Estic segur que ella ho va fer molt bé. Llàstima que no en quedi res, d'aquella pel·lícula. Ara valdria una fortuna.

Mary va fregar la taula amb el tou dels dits. Joe Duffy era fuster, un bon fuster. Quan feia feina, acostava l'orella a la fusta i esperava que la fusta li digués que sí. Només aleshores donava per acabada la feina. Aquella taula no hauria

dit que sí. Tenia la superfície ruosa, aspra. Mary va romandre en silenci. Dowling s'hi va acostar encara més. A la seva veu hi havia un to insinuant, remorós com un riu sota el sol de l'estiu.

—Mirau, Mary, jo som un home... com dir-ho?... esbojarrat. No puc donar exemple de res. Però sé portar-me com un home —Dowling es va aclarir la gargamella, va acabar la seva cervesa, es va passar una mà nerviosa per la boca—. Escoltau-me bé: jo faria qualsevol cosa per vós. Sí, des del primer moment que vos vaig veure vaig saber que éreu una dona pura, senzilla, fidel. Ara mateix agafaria un autobús i me n'aniria a Belfast o a Londres, només que diguéssiu que m'acompanyareu. Deixeu-ho tot. Qui vos espera? I no vos preocupeu, la meva al·lota sabrà desfer-se'n. Tê doblers.

Dowling va amollar la cervesa. De sobte es va fermar el nus de la corbata i es va posar dret. Estava congestionat, tenia la mirada extraviada. Hi havia gotes de suor en el seu front. Quedaven pocs clients al pub. Quan Mary i Dowling varen tornar a *The Wild Rose* feia fosca negra. L'allotjament era en l'obscuritat. Mentre caminaven a les palpentes pel corredor, Mary va sentir un lleuger frec a la mà. Després de despullar-se es va ficar entre els llençols, reprimint un calfred que la va omplir d'inquietud i alhora d'una estranya escalfor desconeguda.

L'endemà, Tony Dowling acabava el seu te quan ella va entrar al menjador. Hi havia una flor davant del plat de Mary. No hi eren ni el comptable ni l'home de la creu al pit. Dowling estava exultant. Feia olor de loció d'afaitar.

—Esper que tenguem un bon dia. Què fareu avui?

Mary no va dir res, tot i que ja havia decidit anar-se'n a la casa que havia estat de Joe i Elsie.

—Per cert, voleu que aquest vespre repetim la nostra passejada?

Mary no va contestar. S'havia empegueït. Va deixar una torrada de pa ressec en el plat. Va fer un glop de la seva tassa de te.

—Vos esper en el pont, a les sis —va contestar en veu molt baixa. Sense acomiadar-se, sense girar la vista enrere, va sortir al carrer.

Va agafar un autobús que la va deixar prop del convent. Plovisquejava. Hi havia poca gent pel carrer. En lloc d'entrar a la casa, va anar a l'extrem del jardí on era el porxo. Va haver de pegar una potada a la porta perquè cedís. Apartant teranyines, va veure un aparador coix amb cassoles rovellades i una tetera abonyegada. Mary va obrir un calaix i hi va trobar el que cercava: un estoig circular de cine que contenia un rotlle de pel·lícula. Era tot el que quedava de *Les tranquil·les aigües del Shannon*.

En sortir del jardí, va deixar el reixat obert de pinte en ample. Se'n va anar a ca la veïna, la viuda Malley. La dona mirava la televisió.

—Vull que venguis la casa, Julie —li va dir Mary abans d'asseure's i llevar-se la jaqueta—. Encarrega't de tot. Pots agafar el que vulguis. La resta, ho vens.

L'únic que me'n duc és això –i va treure el rotlle de pel·lícula d'una bossa de plàstic.

Hi va haver un agònic llampec d'emoció en els ulls de la viuda Malley, que va començar a toquejar el dors de la mà amb la punta dels dits.

–Ah, això... Joe tenia por que cremàs i s'incendiàs la casa. Per això ho va deixar en el porxo. Ja saps el munt de coses que sabia ton pare. Sempre va confiar que servís d'ajuda per a Elsie, però ja ho veus... Ton pare venia molts d'hora-baixes a casa. Que Déu em perdoni, però crec que jo el feia feliç. Ens assiéem davant del foc i escoltàvem la ràdio. Em va contar moltes coses. Sé què va passar amb aquesta pel·lícula.

Mary va assentir amb el cap: també ella havia sentit contar què havia passat amb el rotlle de pel·lícula. Son pare explicava la història en els pubs quan l'alcohol se li afluixava la llengua. No va saber mai si els altres parroquians se'l creien o no. I ara ella s'alegrava que son pare, a la seva manera, hagués estat feliç amb la viuda Malley.

El que no sabia la viuda Malley és que la còpia del porxo era la pel·lícula muntada i no una simple còpia de treball. El director va fer cremar totes les altres còpies. Si aquella es va salvar va ser perquè la hi va donar Ford a son pare. Ni Joe ni Mary sabien per què ho va fer. Potser ni el mateix director ho sabia. Els homes feien coses que ni ells mateixos s'explicaven. Un home es deixa matar per una dona i un altre mata la dona que estima. Un home s'enamora i un altre home refusa per sempre l'amor. Un home decideix deixar de ser



dolent i un altre home corromp un al·lotet. Potser el director d'aquella pel·lícula es va desil·lusionar en veure que Irlanda no era com ell imaginava. I es va fer de fer feina allà, lluny de ca seva, amb actors aficionats i amb tècnics poc competents. O es va aixecar amb rессaca i ho va enviar tot a passeig. Al cap i a la fi, eren els seus doblers. Una còpia, però, es va salvar. O millor dit, aquell home va voler que una còpia se salvàs.

La viuda Malley la va acomiadar a la porta. Tenia els ulls envermellits rere els vidres de les ulleres. Semblava una mica menys vella, una mica menys marcida. Li va estrènyer la mà abans que Mary se n'anàs, i ella va notar una escalfor diferent, tal vegada la pressió de la mà de son pare. Plovia fort. L'estiu s'acabava, o qui sap si s'havia acabat ja. Mary va anar caminant fins *The Wild Rose*. Hi va arribar xopa i feliç. Va entrar a la seva habitació i va preparar la bossa de viatge. Duia poca roba i l'estoig circular va cabre sense cap problema dins l'ampla bossa negra.

–Ai, alosa meva –li va dir la patrona–, ens deixes ja? Són deu lliures, però t'ho deix en vuit.

Mary va treure els doblers. La patrona va agafar els bitllets i se'ls va ficar dins la butxaca de la bata. Després va estirar Mary del braç i va tancar la porta darrere d'ella.

–Saps que Tony Dowling ha estat demanant per tu? Ha fet indagacions per aquí i per allà. Aquí on em veus, jo ho sé tot. Potser t'interessi saber que, a Dowling, li varen llevar el diploma de metge per fer avortaments. I té fama... bé... ja m'entens, d'escurar dones com tu.

Mary va caminar sota la pluja amb la bossa negra a la mà. Tres pics va ficar els peus en un bassiot. Va anar cap al pont com si no hagués fet res més en la vida, com si aquell camí fos l'únic que coneixia. Caminava estirada, sense encongir el coll ni tombar el rostre. Mirava fixament els escassos vianants que es creuaven amb ella. Eren les cinc, potser les cinc i mitja.

Va guaitar a l'ampit. El riu corria plàcidament entre façanes grises. La superfície de l'aigua bimbollejava com una cassola bullint. Un tramvia va passar pel pont fent sonar una campaneta. L'estoig de la pel·lícula va surar uns segons damunt l'aigua, que corria riu avall i sortia de la ciutat i travessava els seus turons del sud i seguia avançant cap a la mar i Loop Head i l'horitzó combat que arribava fins a Amèrica, on Frank Delany havia caigut d'un empostissat un matí de Divendres Sant.

A l'estació, Mary va comprar un bitllet per a l'autobús de les sis cap a Dublín. Quan l'autobús va passar pel pont, un home engavanyat en un impermeable caminava amunt i avall, sota la pluja, amb una rosa vermella a la mà. ■

blant en l’espectador. En efecte, el marc climàtic té una rellevància cabdal en el to de la història i en l’actitud dels personatges. En definitiva, forma part de la substància dramàtica de la història que se’ns conta.

Llavors veim com la primavera ens porta un relat que propicia els jocs, embotics i conjuracions per l’amor, vits per algú que reproduïx la visió d’un quadre de Matisse; en canvi, l’hivern ens porta el moment en què els sentiments formen part de la intimitat i romanen en letargia a l’interior a l’espera de fer-se transferibles. Per contra a *Conte d’estiu* ens posa de manifest, en el més juvenil dels seus contes, el moment vacacional, temps mort i de constant recerca per a la definició dels desitjos i els sentiments per part d’uns protagonistes envoltats d’un espai obert i lliure; per acabar, *Conte de tardor* ve impregnat per la llum crepuscular, per la nostàlgia dels sentiments que provoca la maduresa, pels anhels que por-

ahora aniran plantejant diverses qüestions temàtiques, cosa que fa que les pel·lícules de Rohmer, darrera aquesta transparència i senzillesa, amaguïn una densitat intel·lectual impròpia en uns temps en què la moda és qualsevol cosa menys fer l’esforç de pensar. Un contingut filosòfic que s’intercala en altres moments on els personatges reproduïxen converses insubstancials i banals. En els “contes de les quatre estacions” hi ha una ambivalència contínua quant al contingut temàtic. Per una banda, observem converses quotidianes i aparentment minses amb idees però capacitades per reflectir un buit existencial o una manca de direcció en el decurs vital. Per una altra, les converses posen de manifest un rerafons ideològic tractat amb naturalitat i sense ànim de semblar discursiu.

En primer cas, darrera la jovial primavera, sorgeix l’esperit de Kant i la confrontació entre les paraules i la vida. Mitjançant Jeanne, professora

salvable que hi ha entre allò que es diu i el que la vida ens descobreix.

En segon lloc, darrera una història d’amor hivernal interrompuda i restablerta per l’atzar amaga la figura de Shakespeare, de l’idealisme platonian i una reflexió entorn a la immortalitat i a la naturalesa del miracle, que recompensa al seu personatge, com farà també a *Conte de tardor*, el qual es mantindrà fidel a les seves il·lusions. Un veu *Conte d’hivern* i en el seu desenllaç es pot sentir l’emoció d’un miracle, proporcionat per la confiança i l’atzar, i que remet directament al grau sublim de l’*Ordet* de Dreyer.

El tercer conte ens porta un estiu a La Bretanya, on un personatge principal, Gaspard, relacionat amb tres noies, desencadena una meditació sobre la impossibilitat de la realització plena i absoluta de l’ésser i exposa unes vides a la deriva, esforçades en assolir un equilibri. Rohmer ens descobreix la seva mestria a l’hora de reproduir els conflictes d’una joventut portada per la peresa i que contempla com s’apropen els moments en els quals sorgeixen les obligacions i s’han de prendre decisions.

Finalment, la tardor ens porta una discussió al voltant de la imaginació i la monotonia de la realitat i enfronta la innocència de Rosine, tractant d’amotllar la realitat a través de les seves sinceres i ingènues conspiracions, amb la maduresa d’Isabelle i la seva actitud reflexiva i secreta. Enmig de l’encreuada es troba Magali a l’espera pacient i alhora desencantada de l’home que compleixi les seves expectatives. Excusa perfecta per a Rohmer per tancar un dels temes essencials de la tetralogia: la difusa distinció entre les il·lusions i la realitat més concreta.



ta l’experiència davant de la innocència de la joventut. Com els bons vins, Rohmer, igual que els seus personatges, guanya *bouquet* amb l’edat.

Aquest cicle podríem dir que s’estructura entorn a dos motius temàtics: l’amor i l’atzar. A través d’ells Rohmer activa els seus personatges, els quals

de filosofia i experta a aplicar l’art del raciocini a totes les coses de la vida, i Natascha, capritxosa estudiant de piano, i amb el complement del pare d’aquesta, Igor, i la seva jove amant, Eve, Rohmer parlarà de diferents concepcions de la vida: la racionalitat de Jeanne i l’impulsiu comportament de Natascha, i plantejarà la distància in-

Es tracta, en definitiva, d’una petita, però excel·lent, mostra de la coherent trajectòria d’un cineasta fidel a una concepció del cine i, per què no, de la vida, d’un lúdic i juvenil octogenari, rebel i francitador caparrut, mestre sense igual dins el panorama del cinema europeu. ■

Josep Franco

La revisitació d'un film, de vegades, es pot convertir, de fet, en una nova visió, absolutament diferent de totes les altres. Això fa el cas de la pel·lícula que ara ens ocupa, *Persona*. Pel que fa al doblatge, la traducció del guió original íntegre en suec al castellà, treta d'una edició mexicana de 1970, conté algunes modificacions respecte de les versions no sueques del film i també de les versions originals subtítolades, que donen una versió incompleta del relat d'Alma quan li conta a Elisabeth les seves experiències sexuals amb dos al·lots devora la seva amiga Katarina. Exactament després de relatar Alma que havia descobert dos al·lots que les observaven mentre elles prenien el sol, el text del guió se separa considerablement d'allò que escoltem o llegim als films, en qualsevol de les seves variants, doblat o subtítulat. Això li dona una perspectiva nova a la trama —una infermera s'entossudeix a fer parlar una famosa actriu que ha decidit deixar de representar mai més a la seva vida, i parlar en seria la forma suprema de representació— i justifica, de qualque manera, el gir copernicà que pren el film a partir de l'agressió del vidre a terra. Altrament no s'explica l'actitud d'Alma envers Elisabeth, a partir de la lectura de la carta adreçada a la directora del centre de rehabilitació. L'espectador no pot entendre la reacció desmesurada d'Alma si abans no coneix què és el que li dona a conèixer a la resistent a la parla, que sent per la infermera una lleugera compassió. No hi ha pecat més gran que compadir algú que s'obre a tu, és com deixar-lo abocat a l'abisme. Les coses van així:

Pla mig d'Elisabet, asseguda al llit, fumant i escoltant atentament, amb la mirada fixada en Alma fora de quadre.

ALMA (continuació off): Katarina estava prop de mi. Tenia sines petites, enormes cuixes i un pubis frondós. Estava ajaguda, immòbil, rient suaument. Vaig veure que els al·lots s'apropaven. Ara no prenien cap precaució. Es mantenien dempeus i ens miraven sense tractar d'amagar-se.

Primer pla d'Elisabet atenta i fumant.

ALMA (continuació off): Eren molt joves. (Pla pròxim d'Alma) Un d'ells, el més ago-

sarat, s'apropà a nosaltres i s'ajocà devora Katarina. Fingia estar absorbt en la contemplació del seu peu nu i es rascà les ungles a la sorra. Jo començava a sentir-me completament humida, però continuava estesa immòbil sobre el meu ventre, amb els braços sota el cap i el meu capell inclinat sobre el rostre. Aleshores, vaig escoltar a Katarina dir: "Vols venir una estona?" I agafà l'al·lot de la mà, el va treure cap a ella i l'ajudà a treure's la samarreta i els seus jeans. De sobte, ell estava damunt d'ella i ella l'ajudà a penetrar-la, posant les mans sobre les flaques i dures galtes del seu company. L'altre al·lot s'havia assegut en un pujolet i els observava. Katarina rigué i mormolà alguna cosa a l'oïda de l'al·lot. Jo veia el seu rostre enrojolat, com inflat, prop de mi. Aleshores em vaig girar i digué de sobte: "No vols venir també amb mi?" I Katarina digué rient: "Has d'anar amb ella, ara." I apartant-se d'ella, es deixà caure sense embulls sobre mi, prement-me una sina fins al punt que em vaig posar a gemegar, perquè em feia molt de mal; i, de qualque manera, em vaig sentir estranya, i la cosa vingué de seguida, comprens? Anava precisament a dir-li que havia de ser prudent, perquè no em prenyés, quan la cosa li vingué a ell, i vaig sentir -i mai no ho he sentit en tota la meua vida, ni abans ni després— com injectà el seu esperma en mi.

Primer pla d'Elisabet, molt atenta, fumant.

ALMA (continuació off): Em va estrènyer els muscles, mentre s'arquejava cap enrere, i vaig tenir la sensació que allò no acabaria mai. Era molt càlid i arribava espasme rere espasme. Katarina ens observava, ajaguda devora, i, per darrera, li agafava amb la mà els testicles, i, quan ell acabà, l'abraçà i es va satisfer altra vegada, guiant la mà del noi. I quan li vingué a ella, llançà un crit agut.

Tornada, en pla mig, a Alma que s'inclina cap a una tauleta, agafa una cigarreta, s'aixeca i se'n va (panoràmica) cap a l'altre extrem de l'habitació, al fons.

ALMA: Després ens posarem a riure...

Alma va a cercar mistos i, en trobar-los, encén la seva cigarreta.

ALMA (continuació):

... I cridarem a l'altre al·lot, el nom del qual era Peter, que va baixar des de dalt del pujolet i tenia un aspecte completament sorprès...

Alma s'asseu en una mena de banc contra el mur, al fons de l'habitació.

ALMA (continuació):...S'esgarriava a ple sol. Quan es va apropar, ens adonarem que no tenia més de tretze o catorze anys. Katarina li va desbotonar els calçons i començà a divertir-se amb ell; ell romania allí, seriós i immòbil, mentre ella l'acarona, i de sobte ella va rebre l'esperma a la boca.

Pla prop d'Elisabeth impassible.

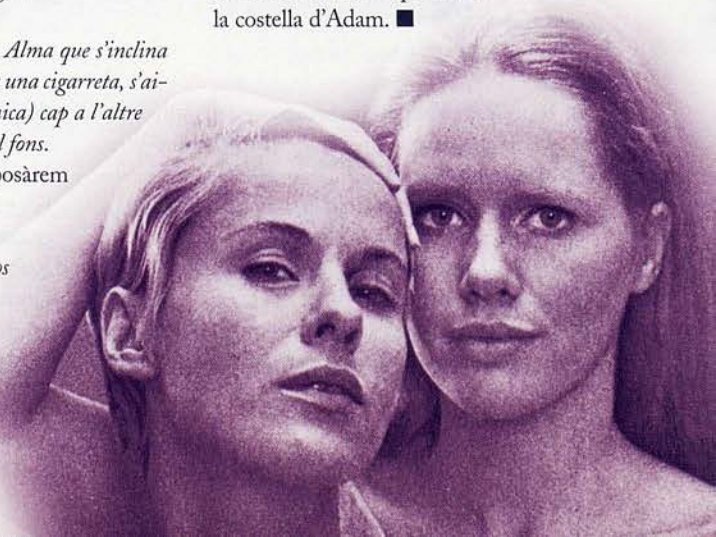
ALMA (off): Ell començà aleshores a besar-li l'espatlla, i ella es girà cap a ell, li agafà el cap i li donà les sines. L'altre al·lot, excitat, es posà a començar de bell nou amb mi. La cosa vingué terriblement prompte i fou, pel que fa a mi, tan bona com la primera vegada.

Pla mig d'Alma que s'alça de nou i camina per l'habitació mentre fuma.

ALMA: Després ens banyarem i ens separarem. Quan vaig tornar a casa, Karl Henrik ja estava de tornada.

Pla americà d'Alma vista d'espatlles...

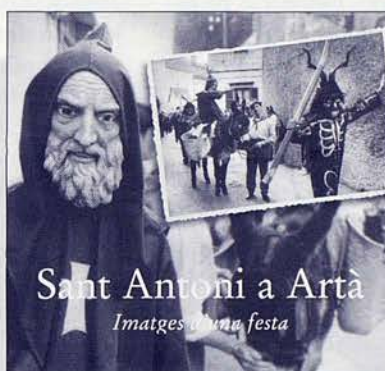
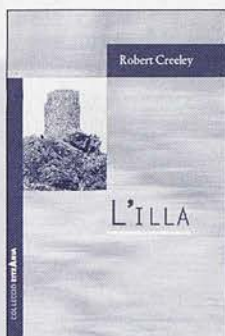
Raons òbvies de censura explicarien els canvis respecte de la versió original, però mai, de cap de les maneres, podran justificar el disbarat comès. Ja sabem que la pràctica de la censura és molt estesa i llarga, però en el cas de Bergman el règim es va aprofitar encara més i va pervertir la seva crítica del protestantisme, tan eixut, en glorificació del catolicisme. Tot allò que feia era portat al terreny de la transcendència mística. En el cas d'aquest film, la materialitat de les paraules d'Alma es convertiren en saïm per untar la costella d'Adam. ■



Estrenes en sessió contínua

L'Illa

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

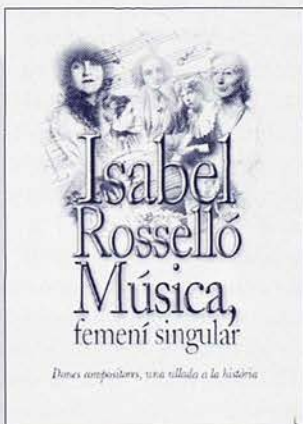


Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

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



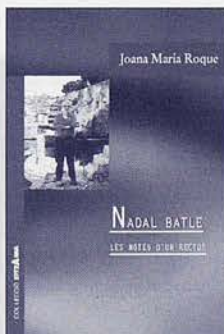
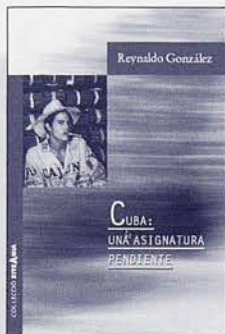
FORTUNIO BONANOVA Un home de llegenda

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

Parlar del cinema d'animació com d'un gènere o d'un tipus concret de cinema no deixa de ser una paradoxa si tenim en compte que tota obra cinematogràfica és, per definició, l'animació de fotografies. Per això, parlar dels orígens de l'animació és parlar dels orígens del cinema.

El primer precursor de la imatge animada el trobem al 1640, quan Anthonasius Kircher inventa l'avui oblidada Llanterna Màgica, que projectava imatges dibuixades sobre plaques de vidre i a les quals es dotava de moviment de forma mecànica, amb la combinació de dibuixos mòbils. Una de les imatges reproduïa un home que, mentres estava dormint, obria i tancava la boca. Podem dir que es tractava de la primera obra d'animació d'imatges...

Però és a partir de l'any 1824, quan Peter Mark Roget "descobreix" el fenomen de la persistència retiniana, que la recerca de la imatge en moviment es torna una cursa apassionant. I com que la fotografia encara no existeix, aquelles imatges a les quals l'enginy atorgà moviment foren, evidentment, dibuixos. Dibuixos animats.

L'any 1826 J.A. Paris inventa el Thaumatrope, en què la ràpida rotació d'una cartolina circular portava a la superposició visual dels dibuixos de cada una de les cares; el 1832 apareixen el Phenakistiscopi de Plateau i l'Estroboscopi de Von Strampfer i el 1833 el Dadeum de Horner, que es popularitzaria com Zootrop. Tots funcionaven de la mateixa manera com ho faria el cinema, aprofitant el fenomen de la persistència retiniana per crear la il·lusió de moviment (tot i que algunes teories més recents ens parlen d'una funció cerebral anomenada "efecte phi"). Aquest últim invent, el Zootrop —objecte quasi màgic, entranyable i deliciosa joguina als ulls de l'home del segle XXI— seria adaptat a les projeccions de Llanterna Màgica amb gran èxit per Molteni i

sobretot per Reynaud, que el 1888 patentava el Praxinoscopi. Aquí ja podem parlar de pel·lícules de dibuixos animats: una banda transparent amb perforacions dibuixada i colorejada a mà pel propi Reynaud són les *Pantomimes Lluminoses* que es projectaven al seu Teatre Òptic, que donà sessions públiques desde 1892 fins a 1900. Al mateix temps, els experiments per animar fotografies usant el Zootrop per part de Muybridge (Zoopraxiscopi, al 1880) i de Marey (i el seu Revòlver Fotogràfic, 1882) portarien directament al Kinetoscopi d'Edison i al Cinematògraf dels Lumière l'any 1895.

L'any 1896, a penes un any després, Stuart Blackton ja comença a experimentar amb el rodatge fotograma a fotograma. El resultat de la seva investigació és *Humorous Phase of Funny Faces*, pel·lícula de l'any 1906, en què intervenen més de 3000 dibuixos realitzats sobre una pissarra i fotografiats un per un. És la primera cinta de dibuixos animats en format cinematogràfic, si bé un any abans, el 1905, l'espanyol Segundo de Chomón realitza *El Hotel eléctrico*, el primer film amb animació d'objectes, en el qual es mostren les desventures dels clients d'un hotel, on els mobles són mòbils i controlats elèctricament. Chomón realitzaria el 1909 *El escultor moderno*, primera animació de modelat, en la qual una escultura de fang va canviant màgicament de forma.

Malgrat tot això, la historiografia sol considerar que la primera pel·lícula de dibuixos animats pròpiament dita és la *Phantasmagorie* d'Emile Cohl, de 1908. Aquest dibuixant, primer i no pas últim exemple d'artista de còmic i animació alhora, i fascinat pel Teatre Òptic de Reynaud, realitzà unes seixanta pel·lícules entre 1908 i 1912, totes a França, d'entre les quals cal destacar, a part de la ja esmentada *Phantasmagorie*, *La companyia de mudances automàtica*, de 1910 (on es reprèn el tema d'*El Hotel eléctrico*, en aquest cas en forma d'un esmentada *Phantasmagorie*, *La companyia de mudances* on no cal que els treballadors ca-

reguin i descarreguin els mobles pel fet que aquests ja ho fan pel seu compte) i *El petit Faust*, rodada entre 1910 i 1911, la primera pel·lícula en què els protagonistes són ninots. L'any 1912 es realitza la primera producció d'animació de Rússia de la mà de Staveritx, filmant una pel·lícula de ninots animats on els protagonistes són una família d'escarabats. Aquest mateix any de 1912 Cohl marxa als Estats Units, on ensenya la seva tècnica a tota una generació (la primera) d'animadors americans al mateix temps que segueix realitzant pel·lícules, essent especialment notable *El profesor Tontaina naufrago*, primera obra de dibuixos animats realitzada al país que serà des d'aquest moment, el més important productor, i el seu pioner més destacat Winsor MacCay. Un cop més s'uneixen còmic i cinema, en aquest cas en la figura d'aquest artista, mestre en les dues vessants de l'art de donar vida als dibuixos. L'autor de l'etern Little Nemo també va fer una contribució enorme al cinema d'animació amb dues obres capitals: *Gertie the Dinosaur* de 1914, pel·lícula entranyable en què, per una aposta, es dona vida a un simpàtic dinosauri, esdevenint una deliciosa apologia del nou medi; i *L'enfonsament del Lusitania*, primer cop que un documental recolza en dibuixos animats per recrear uns fets històrics i un dels primers exemples del poder del cinema com a vehicle de propaganda política.

L'altra gran obra del còmic de principis de segle, *Krazy Kat* (que com *Little Nemo* sorprèn encara avui per la seva modernitat), seria duita a les pantalles per primera vegada l'any 1916 de la mà del seu creador, Herriman, produint nombrosos episodis que encara avui s'emeten amb èxit a les televisions de tot el món. Amb *Krazy* i el seu company *Ignatz the Mouse* entrem a l'època dels personatges famosos. Un altre moix, *Felix the Cat*, seria creat al 1919 per Pat Sullivan. De bell nou es fan aquí paleses les relacions entre còmic i cinema: avançant-se al sonor, aquest

“...la historiografia sol considerar que la primera pel·lícula de dibuixos animats pròpiament dita és la *Phantasmagorie* d'Emile Cohl, de 1908.”

personatge “parla” a través de globus. A les seves aventures es barregen i perverteixen contes infantils mundialment coneguts.

Aquestes dues característiques les trobarem també a *The Pussy in Boots*,

paròdia gens infantil del conte portada a terme per Walt Disney. Ell serà qui batrà, a partir d'aquest moment, totes les marques. La Disney produirà el primer film d'animació sonor amb *Willie el vapor* (1928, primera aparició del més famós personatge animat

de tots els temps, *Mickey Mouse*) la primera pel·lícula de dibuixos animats en color (*Arbres i flors*, 1932) i el primer llargmetratge d'animació de la història: *Blancanieves y los siete enanitos* (1937). Començaria així l'edat d'or dels dibuixos animats. ■



El cinema, la clandestinitat i els viatges a l'estranger (I)

Miquel López Crespí

Començaments dels anys seixanta. Arran de la primera detenció, en temps de la vaga d'Astúries, vaig tenir molts problemes per aconseguir el passaport i els posteriors permisos del Govern Civil. Cada vegada que volia sortir de l'Estat espanyol havia de demanar un permís especial, i la concessió restava en mans de la Social. Per sort, la família coneixia un advocat (militar franquista) que en temps de la guerra havia estat un cap de Falange. Aquest home, amic dels padrins, s'avenia a fer el favor. Per una determinada quantitat de diners (la primera autorització ja em costà cinc mil pessetes!), anava fins al despatx de la Brigada Social, en el carrer de la Soledat, i sempre tornava amb el passaport segellat pel governador. No sé el que devia pagar als terrorífics lacais de la dictadura, però el que és cert és que mitjançant tan perfecta i universal "tècnica" -comprar el favor- vaig poder fer algunes escapades.

En acabar el servei militar, era per a mi una necessitat vital sortir a l'estranger, partir una temporada del gris ambient ciutadà. A finals dels anys seixanta vaig ser a Irlanda i a Londres. Irlanda del Nord vivia amb intensitat la lluita contra l'ocupació britànica. Els partits nacionalistes irlandesos i l'IRA estaven en plena guerra contra els ocupants. Feia anys que mantenia una activa correspondència amb joves irlandesos, i amb simpatitzants del Sinn Féin (el partit dels patriotes irlandesos). Intercanviàvem postals, revistes, discos de música popular... Fins aleshores m'havia mogut molt dins el camp estrictament socialista, però aquella llarga correspondència i discussions amb irlandesos em permeté anar ampliant la meua concepció del fet nacional (aprofundida més endavant amb l'estudi dels clàssics del pensament marxista català i internacional). Després d'algun viatge a Londres, de tornada cap a Mallorca, ens aturàvem a comprar tota una sèrie de llibres que dificultosament arri-

baven a l'illa. A part de subscripcions a diverses revistes revolucionàries angleses (*The Morning Star* i *The Red Mool*, trotsquista), vaig adquirir les meves primeres "Obres escollides" de Lenin, que contenien una obra bàsica dels militants esquerrans de començaments dels setanta: *El dret dels pobles a l'autodeterminació*. La visita a la tomba de Karl Marx, en el cementeri de Highgate, era un passeig obligat per a tothom que es reclamàs del socialisme i de la llibertat dels pobles. En marbre, cisellada, hi havia la famosa frase: "Fins ara els filòsofs no han fet res més que interpretar la realitat; ara es tracta de canviar-la".

Anys endavant, a la llibreria on treballava, o amb en Guillem Oliver i na Neus Inyesta a la cooperativa d'arquitectes progressistes de l'Estudi General, ja disposava d'un poc més de diners (no gaires!). Amb l'arquitecte Joan Vila i la seva esposa Berta feiem viatges ben barats per tot Europa. Sempre amb tren B sense



En marbre, cisellada, hi havia la famosa frase: "Fins ara els filòsofs no han fet res més que interpretar la realitat; ara es tracta de canviar-la".

dret a llitera!- i dormint en albergs per a estudiants, menjant entrepans. Anàvem a veure el cinema prohibit a l'Estat espanyol (cicles de cinema revolucionari soviètic o cubà, suec o japonès; pel·lícules i documentals del Vietnam; les impressionants obres de Pontecorvo (*La batalla d'Alger*); els primers films de Glauber Rocha, molt abans de ser projectats a Barcelona; realitzacions del realisme crític alemany o danès; les excèntriques provatures de Warhol... Dormíem a un piset del Barri Llatí prop de Notre Dame, que encara portava l'empremta del maig del seixanta-vuit.

Devers l'any 1968 -concretament en el mes de febrer-, en la col·lecció "Papeles Sociales Ilustrados" de "Ediciones de Cultura Popular" dirigida per Manuel Vázquez Montalbán, Miquel Porter-Moix publicava una de les nostres "bíblies" de finals dels seixanta: parl del primer volum de *Historia del cine ruso y soviético*. Aleshores -en difícils circumstàncies-, clandestinament ja havíem pogut veure moltes de les pel·lícules clàssiques del cinema soviètic que havien conformat el cinema universal modern. Parl de la major part de pel·lícules de Vertov, Eisenstein, Púdvkin i Dovjenko. Els primers viatges a Londres i París servien per passar hores i hores en els cinemes que projectaven aquestes obres d'art, bàsiques per a entendre i copsar tota la càrrega revolucionària d'aquest nou mitjà d'expressió artística (l'art més jove de totes les arts!).

Potser el fet d'haver vist abans algunes pel·lícules molt importats de Charlot (*El chico*, 1921; *Tiempos modernos*, *La quimera del oro*, 1925; *Día de paga*, 1922; i, a Londres -a l'Estat espanyol havia estat prohibida per la censura franquista-, *El gran dictador*, 1940) ens permeté aprofundir en l'esperit i en l'ànima dels clàssics funda-

dors del cinema contemporani, els mestres de la Unió Soviètica.

A les Illes, bàsicament, els encarregats de fer-nos conèixer aquestes obres cabdals (d'Eisenstein, Medvedkin, Vertov, Púdvkin i Dovjenko) varen ser Vicenç Matas i Jaume Vidal Amengual. Un poc abans, a mitjans dels seixanta, Paco Llinàs, que dirigia el Cine Club Universitari, projectava algunes d'aquestes pel·lícules per als socis del Club, cada diumenge al matí, en el cine Rialto del carrer de Sant Feliu.

És evident que, a Mallorca, el cinema soviètic més conegut en temps de la clandestinitat (projeccions a les cases particulars de Jaume Vidal en el carrer Antoni Marquès, a la casa de Vicenç Matas a Santa Maria del Camí i, posteriorment, a Bunyola; en els col·legis on hi havia professors progressistes -CIDE, Pius XII-; l'Escola de Magisteri...) va ser Serguei Mikhàilovitx Eisenstein.



Pel·lícules com *La vaga* (1924); *El cuirassat Potiomkim* (1925) o *Octubre* (1927) eren estudiades, analitzades i comentades fins als darrers detalls. Vicenç Matas i Jaume Vidal ens feien copsar -i això que nosaltres, abans de la projecció, ja havíem llegit tot el que fins en aquells moments s'havia editat a l'Estat espanyol sobre els directors i les pel·lícules!- les troballes tècniques, les aportacions a la cinematografia mundial, dels mestres soviètics.

Per la meua banda, estudiós des de feia anys de la història de la Revolució Soviètica, m'encarregava de precisar alguns detalls polítics mals de copsar o de difícil comprensió. S'ha de recordar que aleshores -en els anys finals de la dictadura- no solament anàvem a veure les projeccions d'aquestes genis de la cinematografia mundial per simple curiositat intel·lectual (que n'hi havia, i molta!), sinó també per necessitat militant. Desenes de militants de l'OEC, de les Plataformes Anticapitalistes d'Estudiants i de les Comissions Obreres Anticapitalistes aprengueren les primeres nocions d'història de les revolucions mundials mirant aquests films i escoltant els comentaris que es feien durant i després de la projecció de les pel·lícules.

Una altra qüestió estretament relacionada amb l'anterior era conèixer els resultats de les tergiversacions estalinistes de la història. Mirant i estudiant *Octubre*, per exemple, també provàvem de copsar on i en quin moment havien actuat les tisores estalinistes per anihilar, d'aquella portentosa història del proletariat, el paper essencial de Trotski al costat de Lenin.

Amb el temps -i només havien passat deu anys d'ençà el triomf de la Revolució fins a la filmació d'*Octubre*!- la nova burgesia "roja" que havia usurpat el poder als treballadors a la URSS, s'encarregaria s'esborrar qualsevol referència al papers dels autèntics bolxevics en els esdeveniments d'octubre. Totes les aparicions de Trotski a la pel·lícula foren sistemàticament tallades a fi que el poble soviètic, els treballadors i revolucionaris d'arreu del món, no tenguessin una visió real de qui dirigí realment la Revolució, quins n=eren els objectius finals (lluny de recrear amb noves banderes l'antic imperi dels tsars o de crear una nova burgesia en substitució de la que havia enderrocat el poble treballador de totes les nacions de l'eximperi). ■

M. Francisca Rincón

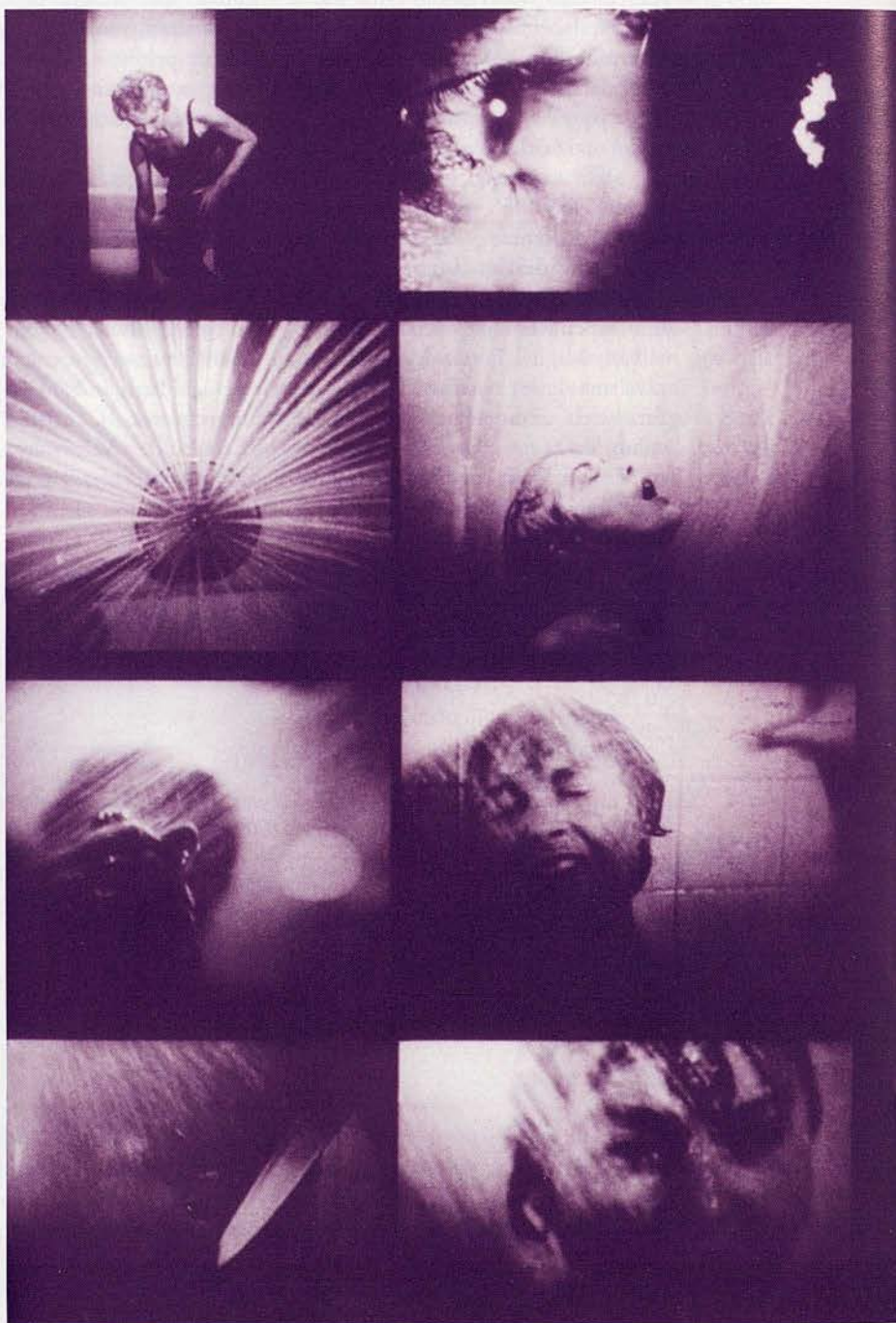
Hitchcock i Herrmann van treballar junts durant vuit pel·lícules, entre les quals quatre o cinc es perfilarien com a veritables obres mestres. Per al director, el músic esdevingué un element imprescindible de les seves trames de teranyina subtil i les atmosferes de tensió habituals al seu cinema: la dutxa de "Psycho" (1960) no seria la mateixa sense els crispats violins que acompanyen l'avanç del ganivet.

Després de l'obra menor "The trouble with Harry" (1955), la seva primera col·laboració, i les més aviat humils "The man who knew too much" (1956) -a la memòria popular resta Doris Day cantant "Qué será, será"- i "The wrong man" (1957), Bernard assoliria una de les fites més importants de la història, si és que parlem de música per a films: la inoblidable i estremidora partitura de "Vertigo" (1958), amb un dels temes d'amor més bells mai compostats, sintonia recurrent de molts programes cinematogràfics televisius. Aquest gairebé ens parla, desenvolupant-se amb les emocions dels protagonistes, arribant al seu zenit quan James Stewart i Kim Novak es besen apassionadament i Judy surt de la foscor fatalment transformada en Madeleine, duent l'obsessió de Scottie Ferguson als límits de la bogeria. És una melodia d'una perfecció exquisida, torbadora d'esperits, que sempre posa els pèls de punta. Molt probablement sigui el cim de Herrmann.

La següent composició per a Hitch tendria un caire més divertit; es tractava d'orquestrar la fugida d'un pobre home -Cary Grant en estat de gràcia-, membre involuntari dels serveis secrets, amunt i avall per subhastes, gratacels i camps d'arriscada fumigació. En resum, la més optimista i vital dels Mestres; "North by Northwest" (1959). El 1960, Alfred Hitchcock rodaria el seu gran èxit "Psycho", amb la primordial es-

cena de dutxa, en què només s'escolten els minuts finals de la peça íntegra, d'un romanticisme insospitat, un deliri musicat que expressa la dualitat moral de Norman Bates. Un altre "hit" sublim. Quan parlem de "The Birds" (1963), ens trobem que manca de qualsevol banda sonora, excepte el grallar de les aus embogides

i els silencis esfereïdors que precedeixen els seus atacs. Dels efectes de so i de la música de "Marnie" (1964) també se n'encarregaria Bernard Herrmann, cloent amb aquest inquietant tractat psicoanalític sobre les pulsions ocultes la seva simbiosi amb Hitchcock, un dels millors períodes creatius dels dos artistes. ■





Les pel·lícules del mes de gener

SESSIÓ ESPECIAL. CASABLANCA. ELS GRANS ESTUDIS DE HOLLYWOOD. METRO GOLDWYN MAYER

CASABLANCA (VOSE)

Dia 5 de gener a les 18.00 h
i 20.00 h



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1942

Títol original:

Casablanca

Producció:

Wnarnar Bros.

Director:

Michael Curtiz

Guió:

Aeneas MacKenzi, Wally Kline,
Julius J. Epstein, Philip G.
Epstein, Howard Koch i Casey
Robinson, sobre l'obra teatral de
Murray Burnett i Joan Alison

Fotografia:

Arthur Edeson

Muntatge:

Owen Marks, Don Siegel i James
Leicester

Música:

Max Steiner

Durada:

102 minuts

Intèrptets:

Humphrey Bogart, Ingrid
Bergman, Paul Henreid, Claude
Rains, Conrad Veidt, Peter Lorre,
Sidney Greenstreet.

Harold Rosson

Música:

Nacio Herb Brown

Muntatge:

Adrienne Fazan

Durada:

102minuts

Intèrptets:

Gene Kelly, Donald O'Connor,
Debbie Reynolds, Jean Hagen,
Millard Mitchell, Cyd Charise.

CONSPIRACIÓN DE SILENCIO (VE)

Dia 12 de gener. A les 20.00 h

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1954

Títol original:

Bad day at Black Rock

Producció:

MGM

Director:

John Sturges

Guió:

Millard Kaufman

Fotografia:

William C. Mellor

Muntatge:

Newell P. Kimlin

Música:

André Previn

Durada:

78 minuts

Intèrptets:

Spencer Tracy, Robert Ryan,
Anne Francis, John Ericson,
Walter Brennan, Lee Marvin,
Ernest Borgnine.

CANTANDO BAJO LA LLUVIA (VE)

Dia 12 de gener. A les 18.00 h



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1952

Títol original:

Singin' in the Rain

Producció:

MGM

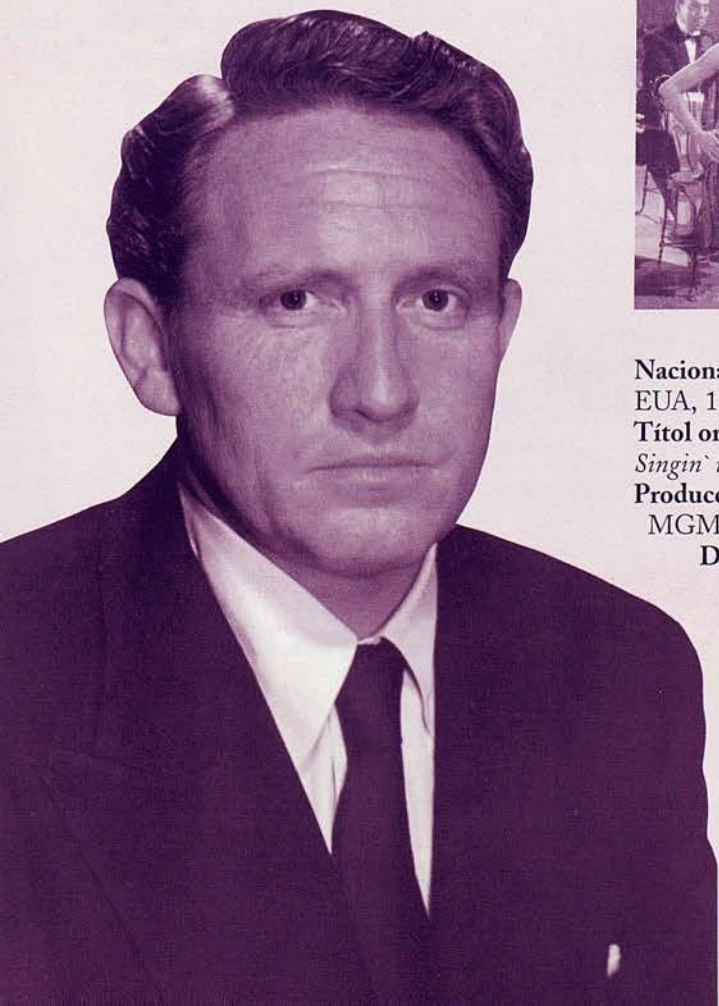
Director:

Stanley Donen i Gene
Kelly

Guió:

Arthur Green i Betty
Comden

Fotografia:



Les pel·lícules del mes de gener

ELS GRANS ESTUDIS DE HOLLYWOOD. METRO GOLDWYN MAYER



CAUTIVOS DEL MAL (VOSE) Dia 19 de gener. A les 18.00 h



Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1952

Títol original:
The Bad and the Beautiful

Producció:
MGM

Director:
Vincente Minnelli

Guió:
Charles Schnee

Fotografia:
Robert Surtees

Muntatge:
Conrad A. Nervig

Música:
David Raksin

Durada:
118 minuts

Intèrptets:
Lana Turner, Kirk Douglas,
Walter Pidgeon, Dick Powell,
Barry Sullivan, Gloria Grahame.

EL PRISIONERO DE ZENDA (VE) Dia 19 de gener. A les 20.00 h

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1952

Títol original:
The Prisoner of Zenda

Producció:
M.G.M.

Director:
Richard Thorpe

Guió:



John L. Balderston i Noel
Langley

Fotografia:
Joseph Ruttenberg

Muntatge:
George Boemler

Durada:
101 minuts

Intèrptets:
Stewart Granger, Deborah Kerr,
James Mason, Louis Calhern,
Jane Greer, Lewis Stone.

MI DESCONFIADA ESPOSA (VOSE) Dia 26 de gener. A les 18.00 h



Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1957

Títol original:
Designing woman

Producció:
M.G.M.

Director:
Vincente Minnelli

Guió:
George Wells

Fotografia:
John Alton

Muntatge:
Edrienne Fazan

Música:
André Previn

Durada:
118 minuts

Intèrptets:
Gregory Peck, Lauren Bacall,
Dolores Gray, Sam Levene, Tom
Helmore, Mickey Schaugnessy.

CHICAGO AÑOS TREINTA (VOSE) Dia 26 de gener. A les 20.00 h



Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1958

Títol original:
Party Girl

Producció:
M.G.M.

Director:
Nicholas Ray

Guió:
George Wells

Fotografia:
Robert Bronner

Muntatge:
John McSweeney Jr.

Música:
Jeff Alexander

Coreografia:
Robert Sidney

Durada: 95 minuts

Intèrptets:
Robert Taylor, Cyd Charise, Lee
J. Cobb, John Ireland, Kent
Smith, Claire Kelly.

Gener 2000

"SA NOS TRA"

Obra Social i Cultural

10 anys
CENTRE DE CULTURA "SA NOSTRA"

"SA NOSTRA"
105
Anys Cinema

Cinema "Sa Nostra"

Dia 5

18:00 h / 20:00 h

Casablanca (1942) VOSE
Michael Curtiz

Els grans estudis de Hollywood
Metro Goldwyn Mayer

Dia 12

18:00h

Cantando bajo la lluvia (1952) VE
Stanley Donen

20:00h

Conspiración de silencio (1954) VE
John Sturges

Dia 19

18:00h

Cautivos del mal (1952) VOSE
Vincente Minnelli

20:00h

El prisionero de Zenda (1952) VE
Richard Thorpe

Dia 26

18:00h

Mi desconfiada esposa (1957) VOSE
Vincente Minelli

20:00h

Chicago años treinta (1958) VOSE
Nicholas Ray

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*