

Núm. 62
Abril
2000

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

Cicles

Warner Bros.
Carl T. Dreyer



"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Sumari

Editorial i llibres	3	Boris Karloff, per Eduardo Jordà	10-12	Secundaris de pel·lícula, per Antoni Serra	20
Cinema negre (IV), per Martí Martorell	4-6	Bandes de so. Badalamenti, per Hazael González	13	Coses de cine, per Senel Paz	22-23
Orson i Franz, per Pere A. Pons	7	El riure sense somriure, Buster Keaton per Dani Bonet	14-16	Warner Bros., per Fisavi	24-25
Dues cites ineludibles, per J. C. Romaguera	8-9	Biofilmografia de Dreyer,	17	Cinema a "Sa Nostra"	26-27
		Tex Avery, per Miquel Seguí	18-19		

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Abril 2000. Núm. 62

Edita

Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 72 52 10
Fax 71 37 57
vidal.cultura.palma@osic.sanostra.es

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

Martí Martorell,
Josep Carles Romaguera,
Antoni Serra,
Miquel Muntaner,
Hazael González,
Pere A. Pons, Eduardo Jordà,
Dani Bonet, Miquel Seguí,
Senel Paz.

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" de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopi i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

¿i... PELLE?

El millor condiment del menjar és la gana

Cicero

Pedro Almodóvar va veure's derrotat, ara fa onze anys, per un conqueridor anomenat *Pelle*, interpretat magistralment per *Max Von Sydow*. Una pel·lícula dura però realment magnífica, plena de matisos que endinsaven l'espectador en una història de sentiments d'un pare envers un fill.

Enguany, per tal de venjar-se, ha estat ell qui s'ha vestit de conqueridor i ha disputat convençut de les seves forces una cursa per etapes fins arribar al dia de la cerimònia dels oscar vestit de groc i sense gairebé competència. Ha volgut interpretar aquest paper fins al darrer moment, tot ten-

yint-lo de missioner, fins a l'hora mateixa de rebre l'estatueta, en què no va escatimar referències a totes les mares de déu i sants cristos que va trobar. En moments d'eufòria tot s'ha de comprendre.

Participam a Temps Moderns del triomf d'aquest director proper geogràficament i el felicitam sincers. Tal vegada, aquesta concessió de l'Acadèmia hollywoodenca farà que, en aquesta ocasió, el producte Almodóvar perduri i es mantengui una mica més del que ha passat amb la resta de les seves realitzacions.

Els oscar 2000 han estat diferents. A part del premi a la pel·lícula espanyola –el tercer en quinze anys–, també la millor pel·lícula nordamericana respon a una producció especial. *American Beauty* reflecteix gran part dels tòpics de la societat ianqui –almenys com es perceben aquí– re-

tratant el seu caire més negatiu. D'això se'n diu autocrítica, cosa que, de tant en tant, va bé. L'oscar a *Kevin Spacey* és un premi ben treballat. També la protagonista femenina, *Annette Bening* hauria estat una digna guanyadora. Tal vegada no l'ha afavorida el fet que el seu *american Warren Beatty* particular també fou guardonat.

Algunes persones habituals a les projeccions del Centre de Cultura ens han fet arribar les seves queixes quant a retalls en el minutatge d'algunes pel·lícules. Possiblement l'escassa qualitat d'algunes de les còpies projectades ho han propiciat. Ens agradaria pensar que això pot entendre's i veure's compensat per la valoració de l'esforç que a vegades representa aconseguir-les. Estam segurs que ningú d'entre els crítics –gràcies, també sempre van bé– haurà pensat que hi ha amagat premeditació. ■

TEMPS MODERNS RECOMANA

LLIBRES

Miquel Montaner

Obras maestras del cine mudo
Época dorada 1.918-1.930
Luis Enrique Ruiz
444 pàg. 2.340,-ptes.

Les grans pel·lícules del cinema muteren, fins fa poc, pràcticament invisibles excepte a filmoteques, festivals o retrospectives. No obstant, d'un temps ençà, gràcies al vídeo i als canals específics de televisió, és possible gaudir a casa de les obres mestres de l'"art silent" i, assaborir la seva màgica i irresistible bellesa.

Aquest llibre conté una selecció de dues-centes d'aquestes pel·lícules, amb la seva fitxa completa, una sinopsi detallada del seu argument i un comentari que situa el film dins el seu context i ens indica la seva importància i valor dins el marc general de la història del cinema. Les pel·lícules es presenten per ordre cronològic d'estrena, però dos índexs més, per directors i títol en espanyol, ajuden a localitzar-les dins el volum. L'època estudiada es correspon al moment de màxim esplendor del cinema mut que es tancà definitivament al 1.936 amb *Temps moderns*, dig-ne colofó per a un art irrepetible.

Nadie es perfecto.
Billy Wilder, Hellmuth Karasek
489 pàg. 2.400,-ptes.

Nascut el 1.906 a Viena, va viure els anys turbulents i creatius del Berlín dels anys vint, i desembarcà a la Meca del cinema el 1.933, on, primer com a guionista i després com a realitzador, va saber obrir-se camí en un terreny en què l'important no és sols arribar, sinó poder mantenir-se. De les converses amb Karasek,

va néixer aquest llibre en què els records es van esblenar amb la mateixa subtilitat i ironia que suquegen totes les seves pel·lícules.

Director, productor i guionista, Billy Wilder ha cultivat una comèdia d'humor àcid i de ve-

gades cruel, clarivident, madur, amb pel·lícules que s'han guanyat el seu lloc entre les obres més grans del setè art.



Escritos de Luis Buñuel
Edición de Manuel López Villegas
288 pàg. 2.500,-ptes.

La brillant trajectòria cinematogràfica de Luis Buñuel (1.900-1.983) s'estén al llarg de cinquanta anys, una trentena de pel·lícules filmades a tres països diferents. Buñuel explorà a la seva joventesa els àmbits de la poesia, el conte i el teatre dins l'entorn de la generació del 27 i les avantguardes europees.



El present llibre reuneix la seva obra literària, juntament amb altres escrits que pertanyen a diferents èpoques i matèries: des del Buñuel autobiogràfic al crític de cinema o conferenciant. Llegint-los s'entreu i descobrim el geni de qui va viure darrera una càmera i d'una ploma.



Aproximació a la definició de cinema negre (IV)

Marti Martorell

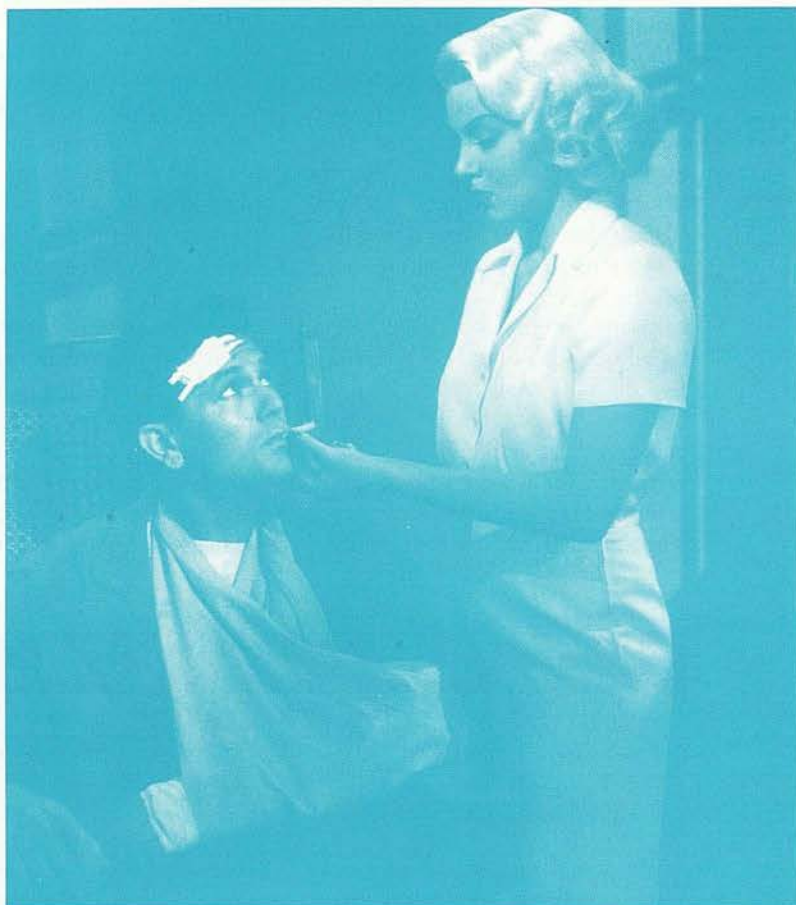
Parlar del Cinema Negre també suposa haver de fer referència a la visió de la dona, perquè és en aquest gènere que va triomfar la figura de la dona fatal (traducció directa de l'expressió francòfona *femme fatale*, que es correspon a l'americana *spider woman* ('dona aranya'). És tan important aquesta figura dins el gènere negre que una de les teories i ideologies més rellevants actual, el feminisme, li ha dedicat estudis concrets: n'és un bon exemple el llibre anglès *Women in Film Noir*, una obra a cura d'Ann Kaplan i publicada per l'Institut de Cinematografia Britànica. La primera edició és del 1978 —després revisada el 1980— i ha tingut successives reedicions. Es tracta de l'anàlisi de diferents persones sobre la visió que és dona de la dona a diverses pel·lícules d'aquest gènere.

Què caracteritza una dona fatal? Es tracta d'un tipus de personatge femení que, per impulsos criminals i fent servir la sensualitat, provoca la destrucció de l'home que cau en el seu parany. Això no obstant, l'home, la majoria de vegades, ha d'enfrontar-se al dilema de destriar entre dues dones: oposada a la figura de la dona fatal, hi ha la representació de la dona obedient i dòcil. I és lògic, doncs, identificar la primera amb el món corrupte de la ciutat i fer-ho en el segon cas amb el món immaculat de la natura. És el que es veu d'una forma clara a *Out of the Past* (*Retorno al pasado*, Jacques Tourneur, 1947); *Thieves' Highway* (*Mercado de ladrones*, Jules Dassin, 1949) i, més tangencialment, apareix a *High Sierra* (*El último refugio*, 1941) i *The Grissom Gang* (*La banda de los Grissom*, Robert Aldrich, 1971).

Curiosament, però, a *Clash by Night* (*Encuentro en la noche*, Fritz Lang, 1952), els papers es capgiren: ara és una dona la que es troba entre dos homes, totalment diferents entre ells. La protagonista, interpretada per Barbara Stanwyck, torna, fracassada, de la gran ciutat. S'instal·la de nou al petit poble costaner que viu bàsicament de la pesca. Allà coneixerà el seu futur marit: un individu que representa la seguretat

econòmica i emocional, però que també implica la monotonia i, ben segurament, el desencís. I li explicarà que a la ciutat va patir molt per causa d'un home ja casat, el qual, quan es va decidir a emprendre carrera política, se'n va desfer.

dones fatals. Més aviat són personatges sobretot mancats d'afecte que són vistos de la manera següent: enmig de la gran massa de gent no han tingut gaires possibilitats, com es pot a veure a *High Sierra*; *Thieves' Highway*;



John Garfield i Lana Turner

Si l'oposició entre dos tipus de dones no apareix, en tot cas, el que sí que es pot establir és que, si es tracta d'una noia del camp, aquesta té unes virtuts que difícilment es trobarien en una de ciutat. L'exemple més clar és dels dos papers que interpreta Sylvia Sydney a *Fury* (*Fúria*, 1936) i *You Only Live Once* (*Sólo se vive una vez*, 1937), ambdues de Fritz Lang: és una persona que es desvia per l'home. Això mateix és el que representa el paper de Bette Davis a *The Petrified Forest* (*El bosque petrificado*, Archie L. Mayo, 1935).

És interessant remarcar el fet que, malgrat que siguin persones que viuen a la ciutat, les prostitutes i *amiguetes* de gàngsters no són mostrades com a

Touch of Evil (*Sed de mal*, Orson Welles, 1957) i *The Big Heat* (*Los sobornados*, Fritz Lang, 1952).

Quatre són les actrius que millor han representat la dona fatal: Jane Greer; Barbara Stanwyck; Lana Turner i Rita Hayworth. La primera, en el paper de Kathie Moffa, causa la destrucció total de Robert Mitchum (Jeff Markham) a *Out of the Past*, com ja es va veure en un altre article. Barbara Stanwyck, esplèndida a *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944) fent el paper de Phyllis Dietrichson, porta a la perdició l'agent d'assegurances Walter Neff (Fred MacMurray), en proposar-li que assassini el seu marit després signar una polissa de vida molt substanciosa. A

“Què caracteritza una dona fatal? Es tracta d'un tipus de personatge femení que, per impulsos criminals i fent servir la sensualitat, provoca la destrucció de l'home que cau en el seu parany.”

...

més, hi ha la promesa d'un viatge a un altre país després de l'assassinat, però, evidentment, els plans reals de Phyllis Dietrichson són tots uns altres... Una escena antològica d'aquesta pel·lícula es produeix quan Walter Neff coneix Phyllis Dietrichson: Neff és a l'entrada de la casa i sent que qualcú davalla una escala, primer observa un turmell molt ben format i després ja pot veure tota sencera Phyllis Dietrichson. Ella s'atura i no continua davallant les escales, sinó que comença a demanar a Walter Neff qui és. Ara la càmera comença a anar de dalt cap a baix per mostrar-nos ben bé qui és que mou els fils, perquè, molt per damunt Neff, hi és ella. També Lana Turner (Cora Smith) el que fa és seduir John Garfield (Frank Chambers) a *The Postman Always Rings Twice* (*El carter sempre llama dos veces*, Tay Garnett, 1945). Fer caure un llapis pintallavis en terra és la tàctica que usa Cora Smith per cridar l'atenció de Frank Chambers i també serà aquest l'objecte que caurà de les mans de Cora ja morta per accident. Com a *Double Indemnity*, Frank Chambers el primer que veu de la dona que el portarà a la mort són les cames, despulades en aquest cas, perquè Cora va vestida en banyador. Finalment, Rita Hayworth fa el joc a Orson Welles a *The Lady from Shanghai* (*La dama de Shanghai*, Orson Welles, 1948). La raó d'embolicar-lo en una història criminal és fer-lo servir de víctima propiciatòria. A més, tot i advertir-ho ja des d'un bon començament, el personatge d'Orson Welles (Michael O'Hara) es deixa embolicar dins les xarxes parades per Rita Hayworth (Elsa Bannister).

La nòmina de dones fatals encara pot allargar-se amb els noms d'Ava Gardner (*The Killers* (*Forajidos*), Robert Siodmak, 1946);

Veronica Lake (*This Gun for Hire* (*El cuervo*), Frank Tuttle, 1942); Joan Bennet (*Scarlet Street* (*Perversidad*), Fritz Lang, 1945); Gloria Grahame (*Human Desire* (*Deseos humanos*), Fritz Lang, 1954); Yvonne DeCarlo (*Cross Cross* (*Encrucijada de odios*), Robert Siodmak, 1948); Glenda Farrell (*I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Soy un fugitivo*), Mervyn LeRoy, 1932); Priscilla Lane (*The Roaring Twenties* (*Los violentos años veinte*), Raoul Walsh, 1939) i Virginia Mayo (*White Heat* (*Al rojo vivo*), Raoul Walsh, 1949).

Encara, però, cal esmentar *The Maltese Falcon* (*El balcón maltés*, John Huston, 1941) com un exemple que presenta un cas de dona fatal fallit. És un cas fallit perquè el personatge de Brigid O'Shaughnessy, de la manera com és interpretat per Mary Astor, no és creïble com a *femme fatale*, perquè li manca allò que precisament sí que mostraven una gran part de les

...



Rita Hayworth



És interessant remarcar el fet que, malgrat que siguin persones que viuen a la ciutat, les prostitutes i amiguetes de gàngsters no són mostrades com a dones fatals.

...

actrius tractades abans: un poder tan gran de seducció que fins i tot fa perdre a l'home la noció del mal. És una mostra del fet que, si es produeix un error de càsting, una pel·lícula pot resultar coixa.

També relacionat amb el tema de la dona, hi ha la visió que el Cinema Negre ens ofereix de la figura del matrimoni. *Clash by Night*, *Thieves' Highway* i, especialment, *White Heat* són les pel·lícules paradigmàtiques

d'una percepció no gens confortant del matrimoni.

En el primer cas, la protagonista es casa amb el personatge que representa Paul Douglas perquè no li queda més remei si vol ser considerada «normal» dins la societat on li ha pertocat viure. A la llarga, però, la necessitat de rompre un vincle que l'estreny molt farà que cerqui una aventura amorosa. La pel·lícula acaba amb la reconciliació del matrimoni, però el mal ja ha estat fet.

Quant a la segona pel·lícula, el protagonista no arriba a casar-se, però se sap que, si ho hagués fet, hauria perdut la possibilitat de començar una altra relació amb un tipus de dona molt diferent d'aquella que seria la seva dona. No és casual dins



Jane Greer

aquesta visió desmitificadora del matrimoni, doncs, que ell es decanti per la prostituta i no per la dona que és representant de totes les que han estat educades especialment per ser les serventes de l'home.

Encara una crítica més punyent contra aquesta institució és la que hi ha a *White Heat*: el protagonista, Cody Jarret (James Cagney), és casat amb Verna (Virginia Mayo), que li és infidel amb Big Ed (Steve Cochran), la mà dreta de Cody. Això farà que Verna i Ed se les pensin totes per fer que Cody no sigui cap obstacle per a la seva relació: una vegada que és a la presó i sabent que Cody no se'n sortirà sense sa mare, la maten. Però el que provoca és la reacció ben contrària, ja que Cody fuig de la presó i comença la recerca de sa dona i el seu amant.

No obstant això, tenim dos films en què el matrimoni és vist com una possibilitat d'aconseguir la felicitat i la culminació d'un amor que sembla tocat per la gràcia: *They Live by Night* (*Los amantes de la noche*, Nicholas Ray, 1948) —i el remake *Thieves Like Us* (*Lladres com nosaltres*, Robert Altman, 1974)— i *You Only Live Once*. En tots dos casos, però, el fatum terrible aboca les parelles a la mort. ■

Fred MacMurray
i Barbara Stanwyck





Orson i Franz

Pere R. Pons

Quan l'any 1962 Orson Welles va arribar a París —interrompent altra volta el seu personalíssim i sempre frustrat projecte d'adaptar *Don Quijote* per rodar *El procés* (*Le procès*) ja feia temps que anava rodolant pel món espipellant diners d'on podia per dur a terme els seus projectes. Maltractat i bandejat per i de Hollywood, Welles se sabia tudat, i això l'angoixava, narcisista i genial com era. I potser aquest fou el motiu que l'empengué a triar *El procés* d'entre les quinze obres clàssiques de la literatura universal que dos productors francesos li oferiren per dirigir.

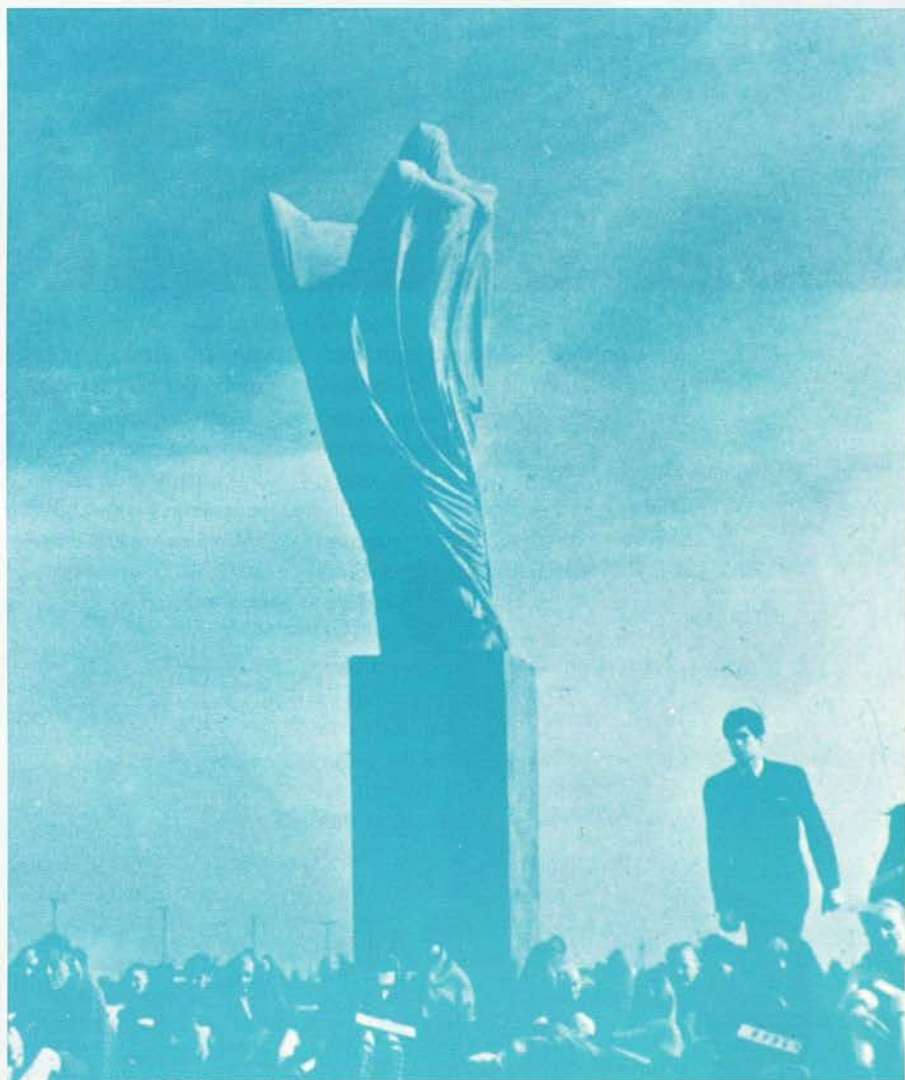
La història del discret oficinista Joseph K. (interpretat a la perfecció pel nerviós Anthony Perkins), que de cop i volta es troba embolicat en la teranyina burocràtica d'un procés judicial sobre el qual ell, l'acusat, no en sap res, i que dinamita la seva condició d'individu, li venia molt bé al director. ¿Com no havia d'aprofitar aquella oportunitat per plasmar a la pantalla les misèries d'un home acusat i jutjat i condemnat sense causa ni raó per un sistema dominador i totalitari? ¿Com no mostrar amb tot el seu ofec i angoixa l'esclafament d'un individu sota el poder opressiu d'un sistema absurd, terrible per incompreensible? ¿Com passar per alt l'ocasió d'establir un paral·lelisme entre la seva història (el geni de l'individu Welles anul·lat per les urpes del sistema Hollywood) i la del senyor K., i així venjar-se, o com a mínim esbravar-se o justificar-se? No deixa de ser significatiu que el paper de l'advocat (dolentíssim, això sí) de Joseph K. se'l reservés Welles per a ell mateix.

Deixant ara de banda totes les similituds morals i emocionals, no es pot oblidar que, a més, el món de Kafka permetia al cineasta d'indagar encara més en el seu estil d'imatges retorçades i clarobscuris perillosos, i en

el seu univers claustrofòbic. Referent a això, és una sort que a principis dels seixanta la Gare d'Orsay encara fos una estació de tren abandonada (ara és un exquisit museu), cosa que permeté a Welles de dur a terme els seus vertiginosos moviments de càmera (quasi més necessaris que mai en aquest film) i els seus experiments amb la llum. I tot apuntat pel dolorosament inquietant adàgio d'Albinoni.

Si, a més de totes aquestes coincidències entre l'escriptor txec i el realitzador, esmentam que Welles, durant el seu pelegrinatge forçós per Europa s'havia envoltat d'una "troupe" de fidels i extraordinaris actors

(Akim Tamiroff, Jeanne Moreau, Suzanne Flon, entre d'altres) no es pot sinó pensar que el film tenia tots els trumfos a l'abast per passar a formar part de la poc abundant però inabastable galeria d'obres mestres de Welles. I en certa manera, així és: *El procés* és una magnífica pel·lícula en què conflueixen els genis torturats de dos mestres, l'única diferència realment significativa entre els quals batega convincent al cor de l'espectador mentre aquest veu la figura prima i fràgil de Perkins corrent pels grisos passadissos del decorat de la Gare d'Orsay: en aquells moments, l'espectador sap que, malgrat tot, Welles era massa gran per esser només Orson K. ■





Apunts a
contrallum

Dues cites ineludibles

J. C. Romaguera

Tot aquell bon aficionat al cinema, i que sol assistir periòdicament a les projeccions del Centre de Cultura Sa Nostra, té dues cites concertades pel mes d'abril, amb l'homenatge que es dedica a una de les *majors* més emblemàtiques: la Warner Bros. La pri-

(*Juntos hasta la muerte*) i *America, America*, respectivament.

No resulta fàcil aportar qualche novetat (tampoc és la meva intenció) sobretot el que s'ha dit sobre *The big sleep* i *The searchers*, dues pel·lícules que resulten referència obligada, no tan sols a l'hora de parlar dels gèneres en

el personatge encarnat per John Wayne?

M'agradaria, emperò, reflexionar sobre la qüestió referent a la inscripció d'ambdues dins els mares genèrics del cinema negre, per una banda, i del western per una altra. *The big sleep* és una pel·lícula que rebutja alguns dels



mera trobada tendrà com a protagonistes Lauren Bacall i Humphrey Bogart, dirigits a *The big sleep* (*El sueño eterno*) per Howard Hawks en un dels paradigmes del cinema negre, tant per la seva narració clàssica i exemplar com per algunes ruptures d'estil dins el marc convencional del gènere. La segona és tot un esdeveniment cinematogràfic, ja que l'espectador podrà gaudir *The searchers* (*Centauros del desierto*) i seguir el periple existencial de Ethan Edwards (John Wayne), paradigma de l'*outsider* del cinema americà modern, en una pel·lícula que, com succeeix amb *Vertigo*, *The leopard* (*El gatopardo*) o *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*), quan un l'acaba de veure pensa que és la millor pel·lícula de la història del cinema. Cal afegir, i per tal de no menysprear dos genis com Raoul Walsh i Elia Kazan, que el cicle es complementa amb *Colorado territory*

què aparentment s'inscriuen, sinó també per les ruptures estilístiques i narratives que presenten i per la transcendència que tenen dins el cinema dels nostres dies; ¿com explicar si no personatges com el Travis Bickle de *Taxi-driver* o el seu homònim Travis de *Paris, Texas* sense tenir en compte

elements estilístics més convencionals, com la irrupció dins el desenvolupament de l'argument del *flashback*, tal i com succeeix, per exemple, a una obra mestra com és *Out of past* (*Retorno al pasado*); també renuncia Hawks a fonamentar la posada en escena amb una planificació expressio-
...



¿Has estat enamorat alguna vegada?
No, he estat cambrer tota la vida.
The Ox-Bow Incident (1943) de William A. Wellman.

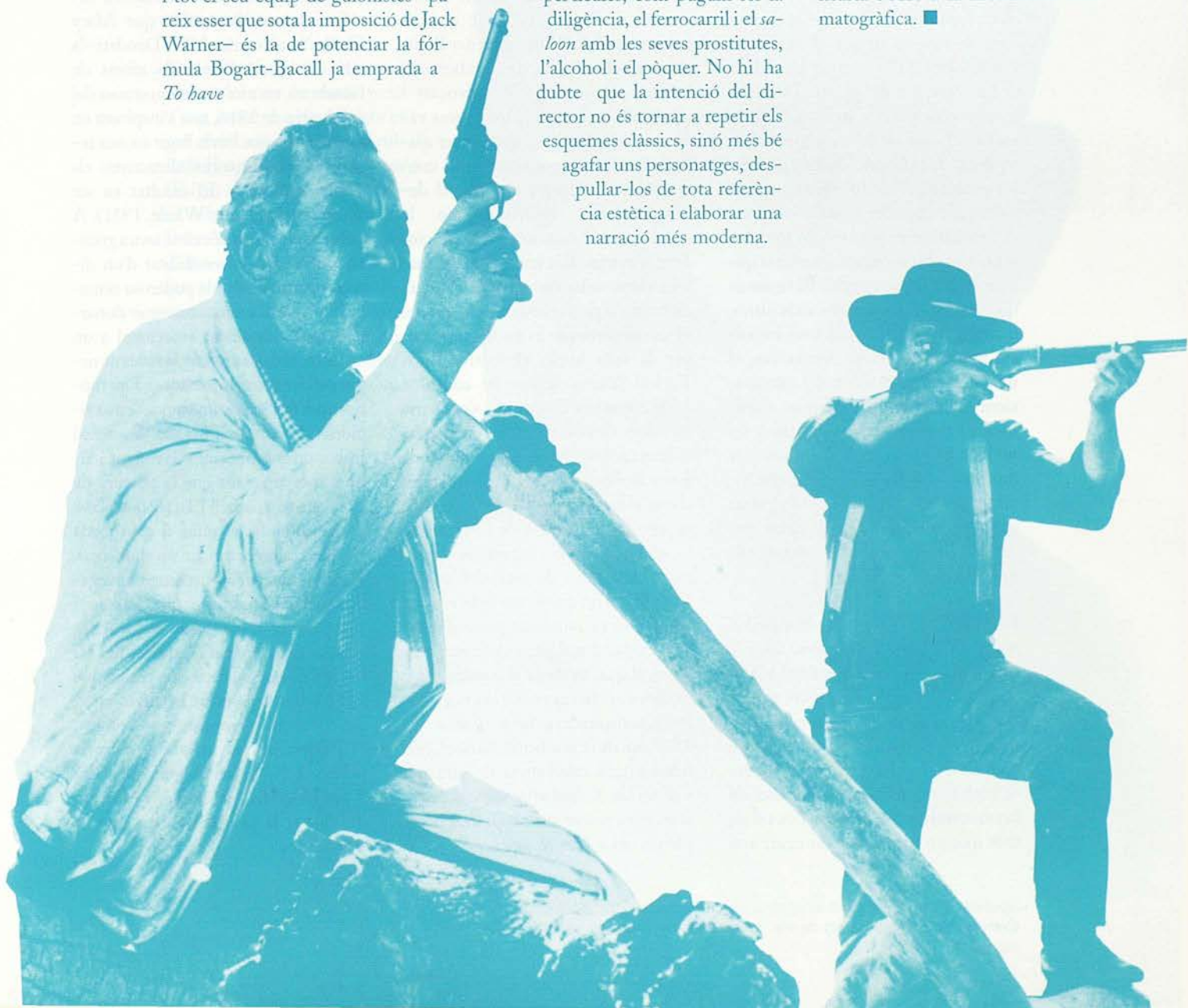
...
nista, a partir d’enquadraments forçats, i s’estima més ser fidel al seu estil, col·locant la càmera a l’açada de les espatlles dels personatges i planificant amb una fluïdesa que captura l’espectador i dilueix el treball previ del rodatge; un altre tòpic absent a la pel·lícula és la veu en *off*, recurs emprat per fer més accessible la informació de la trama a l’espectador però de la qual Hawks en prescindeix per organitzar una pel·lícula que es mou més per la juxtaposició de seqüències que pel fil narratiu.

The big sleep segueix la investigació del detectiu privat Philip Marlowe, però no té un especial interès a resoldre l’obscura i laberíntica trama, sinó que la tasca desenvolupada per Hawks i tot el seu equip de guionistes —pareix esser que sota la imposició de Jack Warner— és la de potenciar la fórmula Bogart-Bacall ja emprada a *To have*

and to have not (*Tener y no tener*) centrant l’atenció en les tensions que s’estableixen entre els dos personatges, protagonistes d’escenes memorables, que van de l’erotisme i les referències sexuals més calentes a la comèdia més boja.

A *The searchers* és curiós que ens trobam davant el que tothom qualificaria com un western, encara que és evident que Ford va més enllà del gènere. En canvi, la visió de la pel·lícula ens descobreix com, des d’un punt de vista estètic, hi ha una ruptura en certs elements recurrents de la posada en escena. No hi falten els cavalls, les granges, els indis i l’exèrcit, però no ens trobam davant aquell marc ambiental que caracteritza altres pel·lícules, com puguin ser la diligència, el ferrocarril i el *saloon* amb les seves prostitutes, l’alcohol i el pòquer. No hi ha dubte que la intenció del director no és tornar a repetir els esquemes clàssics, sinó més bé agafar uns personatges, despullar-los de tota referència estètica i elaborar una narració més moderna.

The searchers és un film que no es regeix per les pautes narratives que marca el cinema clàssic, sinó que ens trobam davant uns personatges difusos, descrits a mitges, plens d’ambigüitats i contradiccions, però d’una riquesa extraordinària. Un fet important és que la construcció del relat es fonamenti en el personatge d’Ethan Edwards, cosa que provoca que la pel·lícula suggereixi multitud de matisos i manifesti una complexitat ideològica sorprenent per davall d’una línia argumental estructurada. També contribueixen a aquest fet les pronunciades elipsis o els *flashbacks* que omplen buits argumentals i posen de manifest que Ford ha superat els mecanismes narratius de l’època clàssica i que la seva trajectòria com a cineasta s’obre a la modernitat cinematogràfica. ■





Boris Karloff

Eduardo Jordà

Si hi ha un mite que expliqui què ha estat el segle XX, aquest mite és el monstre del doctor Frankenstein. L'home llop no és res més que una variació zoològica del mite etern que comença amb Caïm i Abel, les ramificacions del qual s'escampen fins a la història del doctor Jekyll i Mr. Hyde. Dràcula és un mite intemporal que encarna el combat ente el bé i el mal, o si duim les coses més enllà, entre l'obscuritat primigènica i la ciència que ha desterrat les tenebres. Frankenstein, en canvi, és el mite que resumeix i explica aquest segle dominat per la tècnica i pel desig de poder.

Frankenstein és la creació humana que desafia la creació divina, és el somni racionalista de dominar la creació com si fos un tauler d'escacs. A Frankenstein, s'hi ajunten els deliris de l'artista que vol suplantar Déu amb les obsessions del científic que vol esmenar el curs de la naturalesa. I, a aquestes dues forces, s'hi han d'afegir les maquinacions del demagog que vol assolir el poder a qualsevol preu. A Frankenstein, per tant, hi són presents tots els corrents subterranis que han mogut aquest segle. El monstre que té por d'ell mateix i dels altres, incapaç de controlar els seus impulsos innocents i alhora destructius, és una imatge de les forces del subconscient alliberades i posades en moviment. I també serveix per definir les multituds que es mouen en una sola direcció quan les governen a distància un cervell criminal, com va passar amb les masses manipulades per aquells dos artistes fracassats que nomien Hitler i Stalin.

Boris Karloff va tenir l'honor de donar vida a aquest monstre, amb la qual cosa es pot dir que és el rostre simbòlic del segle XX. Tots sabem que no ha estat un segle bell, sinó més aviat sinistre i repulsiu, i per això Karloff va haver de conformar-se amb ser considerat un artista de la caracterització; és a dir, poca cosa més que un ninot desmanegat, una

ombra en una masmorra, una mòmia, coses així. Però una estrella és una estrella, tot i que hagi de viure en l'amenaçadora foscor dels forats negres, així que Boris Karloff va estar molt orgullós d'ocupar el lloc que Lon Chaney va deixar lliure en morir l'any 1930. Karloff, per una altra banda, sabia que no hauria estat res si no arriba a donar vida a aquell monstre de blancor ultraterrena i orfenesa metafísica, amb dos perns de tractor al coll, un serrall de nin endimoniat i unes ulleres de vampiresa de la *belle époque*. I per això va dir que Frankenstein era "un monstre inarticulat, dessemparat i tràgic a qui li ho dec tot. És el meu millor amic."

Boris Karloff va néixer el mes de novembre de l'any 1887, amb el nom més tranquil de William Henry Pratt, al suburbi londinenc de Camberwell, habitat per respectables advocats i agents de duanes. Els seus pares varen morir joves, cosa que potser ajudarà l'actor a representar amb convicció, molts d'anys després, el dessemparament espiritual de la innominada criatura del doctor Frankenstein. Els seus germans majors varen voler que el jove Pratt es dedicàs a la professió familiar, que era el servei consolar. Si no hagués estat per la seva afició al teatre, Boris Karloff hauria acabat de cònsol a Mombassa o a Bucarest, i s'ocuparia de tasques transcendents com reparar el cadàver del quisso pequinès de Lady Bollocks, mort a conseqüència d'una indigestió de peix podrit. Però el jove Pratt va fugir de l'escola i es va enrolar en una companyia de còmics que anava de gira al Canadà. Davant del fet que el seu nom era poc efectiu, el va substituir pel sonor llinatge esclau d'uns parents russos de sa mare, al qual va afegir el nom de fonts de Boris, pensant potser en tsars bojos i conspiradors sense ànima. El 1917, quan ja era Boris Karloff, feia feina a una companyia de gira per Califòrnia. I, com altres actors de teatre, es va passar al cine quan la companyia era a Los Angeles.

Karloff va debutar l'any 1919 amb un paper gairebé invisible a una pel·lícula de Douglas Fairbanks. Des del primer moment, el seu físic pedregós i impenetrable el va recloure en papers fugaços de malvat. Amb l'arribada del sonor, la seva veu ben modulada i cadenciosa —que ens fa pensar en un hipnotitzador o un mèdium— li va permetre interpretar papers més importants. El primer va ser el pare brutal a *El ídolo* (*The Mad Genius*, Michael Curtiz, 1931), i quan Bela Lugosi va rebutjar el paper de Frankenstein perquè era un paper mut, Karloff va tenir l'oportunitat de la seva vida i no la va desaprofitar. Tenia quaranta-quatre anys i no podia permetre's moltes dilacions.

Després de l'èxit de *Dràcula* (Tod Browning, 1931), la Universal va decidir adaptar la novel·la que Mary Shelley havia escrit a Vil·la Deodati —la vil·la de Lord Byron als afores de Ginebra—, en una nit tempestuosa del gèlid estiu de 1816, que s'inspirava en una història que havia llegit en una recopilació de llegendes alemanyes: els *Contes dels morts*. El resultat va ser *Frankenstein* (James Whale, 1931). A pesar que el monstre es limitava a grunyar i gemegar, la sensibilitat d'un director com Whale i la poderosa actuació de Karloff varen aconseguir donar-li el major significat emocional a un monstre amb les ungles pintades de negre cadavèric, una pal·lidesa hiperbòrica, unes faccions asimètriques i una rigidesa de fantasma invàlid. És difícil trobar un monstre més desvalgut i alhora més anguixós que la criatura de Frankenstein, aquell Llàtzer que no va poder entendre el món al qual torna perquè realment no hi va viure mai. ¿Qui no ha estimat i temut a la vegada aquell ésser innocent que tan sols és capaç de fer el mal i que acaba —com la vida— destruint tot el que estima? Hi ha algú que pugui estar més tot sol que ell? Moltes vegades m'he demanat si un altre monstre solitari, H.P. Lovecraft, va arribar a veure la pel·lícula. No he aconseguit trobar-ho a cap biografia, però alguna cosa em diu que sí la va veure en un cine de Providence.

...

Spencer Tracy: ¿Ha estat enamorat alguna vegada, Hornbeck?

Gene Kelly: Només del so de les meves pròpies paraules, gràcies a Déu.
Inherit the Wind.

“Si no hagués estat per la seva afició al teatre, Boris Karloff hauria acabat de cònsol a Mombassa o a Bucarest, i s’ocuparia de tasques transcendents com repatriar el cadàver del quisso pequinès de Lady Bollocks, mort a conseqüència d’una indigestió de peix podrit.”

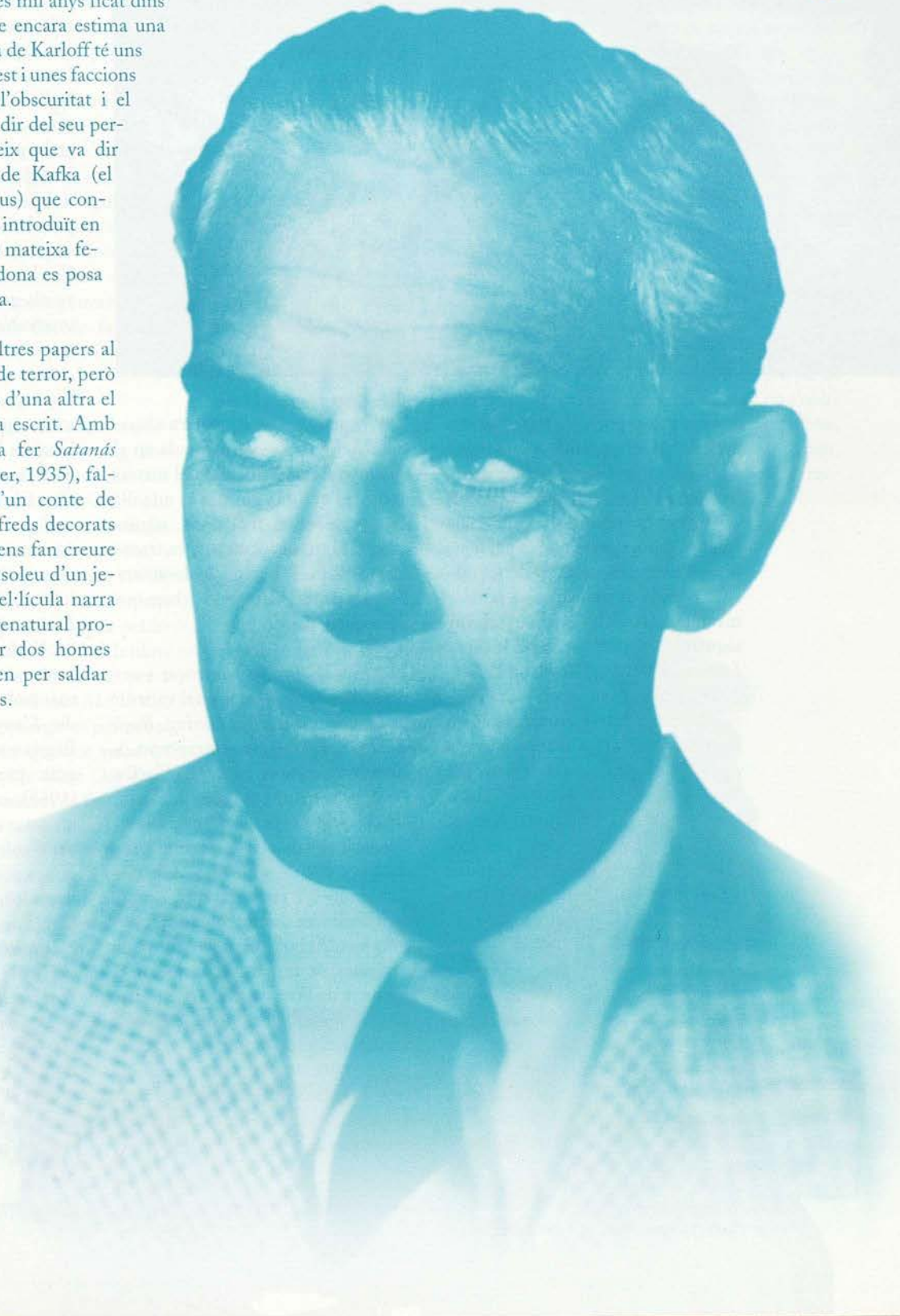
...
La Universal va voler aprofitar l’èxit de *Frankenstein* i de seguida va col·locar Karloff a *La momia* (Karl Freund, 1932), on l’actor era Im-Ho-Tep, un príncep egipci que torna a la vida i vol ressuscitar la princesa de qui està enamorat. D’alguna manera que no aconseguisc explicar-me, Karloff va aconseguir expressar els sentiments d’algú que du tres mil anys ficat dins una tomba i que encara estima una dona. La mòmia de Karloff té uns ulls de moix funest i unes faccions treballades per l’obscuritat i el buit, i es podria dir del seu personatge el mateix que va dir aquell cadàver de Kafka (el caçador Gracchus) que confessava haver-se introduït en el sudari amb la mateixa felicitat que una dona es posa el vestit de novia.

Karloff va fer altres papers al marge del cine de terror, però d’una manera o d’una altra el seu destí estava escrit. Amb Bela Lugosi va fer *Satanás* (Edgar G. Ulmer, 1935), falsa adaptació d’un conte de Poe. Amb uns freds decorats d’*Art-decò* que ens fan creure que som al mausoleu d’un jeraarca nazi, la pel·lícula narra una trama sobrenatural protagonitzada per dos homes que es reuneixen per saldar vells comptes.

Encara millor que *Satanás* és *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935), que potser sigui la millor pel·lícula de terror i, sens dubte, el millor paper de tota la carrera de Boris Karloff, i això que va tenir davant Elsa Lanchaster i el seu “peninat electro-

estàtic”, ideat pel maquillador Jack Pierce i per un llamp d’inspiració divina.

Quan la moda del terror va decreïxer, Karloff va haver d’acceptar papers de metge boig o de senyor de la guerra xinès a pel·lícules de misteri
...



“A pesar que el monstre es limitava a grunyar i gemegar, la sensibilitat d'un director com Whale i la poderosa actuació de Karloff varen aconseguir donar-li el major significat emocional a un monstre amb les ungles pintades de negre cadavèric, una pal·lidesa hiperbòria, unes faccions asimètriques i una rigidesa de fantasma invàlid.”



...
de baix pressupost. Va tornar al seu personatge més estimat a *La sombra de Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, Rowland V. Lee), en la qual Karloff va tornar a reunir-se amb Bela Lugosi, però a pesar que la pel·lícula era decent, es va faltar de fer una altra vegada de monstre i va proclamar que mai més ho intentaria. L'any següent va actuar al drama històric *La torre de Londres* (Rowland V. Lee, 1939), i després va seguir fent pel·lícules de científic i criminal més o manco boig i més o manco pervers. Amb Peter Lorre va actuar a *The Boogie man will get you* (Lew Landers, 1942), en la qual Karloff era un dement obsessionat per crear una raça de superhomes, *hobby* que estava molt de moda aleshores. L'any 1945, Karloff va firmar un contracte amb la RKO, gràcies al qual va poder intervenir a tres pel·lícules produïdes per Val Lewton, aquell productor astut que deia que la millor escena de terror és la que cada espectador rodava en la seva ment. Un dels millors papers d'aquesta època és el de general balcànic a *La isla de los muertos* (Mark Robson,

1945), que té una atmosfera claustrofòbica que pareix inspirada en el quadre d'Arnold Böcklin del mateix nom. I el que a la pintura és una illa de penya-segats marmoris, aigües inerts i xipresos luctuosos, es transforma en una illa grega de dones endolades, parets blanques i pebres que s'assequen al sol.

El 1949, Karloff va començar a actuar a la televisió, en la qual va tenir una sèrie titulada *Starring Boris Karloff*. També va interpretar a Broadway el paper de Capità Garfi a l'adaptació teatral de *Peter Pan*. Va fer altres pel·lícules per a la Universal—en una de les quals va ser el servent bondadós d'un enfollit Charles Laughton—, i prest va començar a aparèixer a les deshonroses sèries còmiques d'Abbot i Costello, tot i que mai més va tornar a interpretar el monstre de Frankenstein. Aleshores, Karloff era un ancià de cabells nivis i celles bituminoses que s'havia de resignar a actuar en encàrrecs de cada vegada més penosos. Va fer pel·lícules italianes i angleses de molt baix pressupost, i fins el 1963 no va tor-

nar a actuar en una pel·lícula digna del seu talent. Va ser *El cuervo* (Roger Corman, 1963), rodada en tres dies—tot un rècord fins i tot per al velocista Corman—, va ser un aristòcrata en el castell del qual es cometien una mala fi de crims. L'any següent va actuar a la magistral *La comedia de los terrores* (Jacques Tourneur, 1964), en què l'ancià Karloff té una ganyota senil, una fatiga de segles en els ulls i una expressió estoica de ca que ha rebut tots els cops. Un ràpid viatge a Itàlia li va permetre actuar a *Las tres caras del miedo* (Mario Bava, 1964), en la qual presentava els tres episodis i era el protagonista del millor, *El vurdalak*, inspirat en un conte de vampirs de Gógol.

En els seus darrers anys, cosa freqüent en els grans actors, Boris Karloff va intervenir en dotzenes de pel·lícules crapuloses, com *El coleccionista de cadáveres* (Hispaner, 1967), rodada a Espanya, en la qual feia d'un escultor cec que més aviat semblava un general de les SS que s'havia amagat a Sud-Amèrica amb la falsa identitat d'un fabricant de cuines de gas. Més tard va rodar a Los Angeles algunes escenes que després s'insertaven en unes gasòfies mexicans que duïen títols com *El coleccionista de cadáveres* o *La invasión siniestra*. En aquella època, Karloff patia una artritis paralitzant, per la qual cosa va haver d'actuar amb l'ajuda d'un aparell ortopèdic. L'any 1968, el compassiu Peter Bogdanovich li va donar el seu darrer gran paper a l'excel·lent *Targets* (1968), en què Karloff interpretava un actor de terror que acaba per haver d'enfrontar-se amb un psicòpata que es posava a disparar contra els espectador d'un *drive-in* des de l'altra banda de la pantalla de cine (mentre es projectava, ja va sense dir, una pel·lícula de Karloff). L'actor era a Anglaterra, rodant una pel·lícula quan va morir a causa d'una insuficiència respiratòria. Va ser el febrer de 1969, trenta anys abans que no acabàs el segle al qual ell, potser sense saber-ho, va prestar el seu rostre més deseparat i tràgic. ■

Badalamenti, un altre dels oblidats

Hazel González

Tenim, en un mateix mes, el plaer de rebre en cartellera dues petites joies capaces de demostrar de nou que el compositor Angelo Badalamenti és, per dret, un gran mestre, cosa que de totes formes ja sabíem de fa anys els aficionats... i això que jo hi vaig pujar tard, al carro. Encara record la inesborrable sensació que em va produir *Twin Peaks*, la música de la sèrie de televisió que jo no entenia del tot, però el tema principal de la qual estava ple de... d'alguna cosa, de força i alhora de romanticisme, i també de secrets no revelats, i d'intrigues, i de... en fi, d'això, d'alguna cosa que d'alguna manera no passava desapercebuda, i amb ell la resta de les composicions, oníriques, surreals, evocadores d'altres mons... Va ser la meva primera banda sonora, l'escollit des de fa molts d'anys, i no ha perdut mai ni un punt del seu atractiu...

El nom de Badalamenti se'm va quedar aquí gravat, i després el vaig descobrir en companyia d'aquell director tan estrany que nomia David Lynch: quan jo el vaig conèixer ja havia fet *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) i *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990), i prest arribaria fins a les nostres mans l'excel·lent composició (no la pel·lícula, que forma part del club dels films maleïts impossibles de trobar) per a *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), en la qual el compositor es permet el luxe de cantar en qualque tema (*A Real Indication*, *The Black Dog Runs at Night*, que no són res de l'altre món però les hi podem perdonar). I més endavant, *Carretera perdida* (*Los Highway*, 1996), en la qual tots dos ens tornaven a enlluernar, el director amb una història paranoica i al·lucinant, i el compositor

li donava suport amb la seva música escapada d'un altre món... Un parell d'anys abans, la sorpresa es repetia per part del compositor a *La ciudad de los niños perdidos* (*La cité des enfants perdus*, Jean-Pierre Jeunet i Marc Caró, 1994), en què la banda sonora assolí límits extraordinaris: el malaltís tema de la capseta de música per ensinistrar les puces o els inquietants tons foscos per a l'estreta ciutat són coses que es graven en el subconscient i s'hi mantenen; qualsevol que escolti algun dels treballs esmentats no podrà oblidar el nom del compositor, i en don fe...

I ara, en aquests mesos, se'ns presenta el darrer Lynch, titulat *Una historia verdadera* (*The Straight Story*, 1999), que conta la història d'un home que recorre cinc-cents quilòmetres en una segadora durant dues hores de relat... En primer lloc, ningú que no estigui terriblement capacitat és capaç de dur això a bon port, però el director, a més de ser més que capaç, compta amb l'innestimable ajut d'un músic que ha sabut destil·lar (com el director) la seva bellesa surreal i aplicar-la al món real, despullada de grandiositats i voltes hiperbòliques... i el resultat són tretze temes de gran bellesa i emotivitat que recolzen en fonts una mica alienes al compositor (el *country* americà, els arpegis de guitarra de Ry Cooder...) i que fan la història molt més lleugera, molt més bella, molt més unitària, molt més, en definitiva... que malauradament a alguns sembla que se'ls ha oblidat, perquè és una mica injust que únicament Richard Farnsworth (veterà i magnífic actor principal de la història) sigui l'únic beneficiat amb les

candidatures als Oscars...

Però també hi ha altres maneres d'oblidar un compositor, com és el cas de l'altre film que acabam de veure i la banda sonora del qual s'ha venut com el patató: faig referència a *La playa* (*The Beach*, Danny Boyle, 2000), plena de cançons atractives i comercials (molt ben col·locades a la pel·lícula, no es pot dir que no), però ni un sol tema del seu compositor "oficial", que és... Badalamenti, sí, el qual fa servir els seus dots per omplir el forat que li han deixat entre cançoneta i cançoneta amb temes delicats, que no són res de l'altre món, però que no deixen de ser agradables i significatius (el CD inclou un tall al final en què el compositor presta alguns compassos a *Orbital*, però no deixa de ser una cosa completament intranscendent que, a més a més, és força avorrit).

De totes formes, i es miri per on es miri, és un compositor que no s'obliada, però a qui, com a tants d'altres, cal prestar atenció, perquè, tot i així, n'hi ha pocs que es preocupen de tractar-lo com es mereix... ■



Dani Bonet

A l'escenari d'algun teatre nord-americà, un matrimoni estava representant la seva funció, era l'any 1898. Joseph Francis Keaton tenia uns tres anys per aquella època i apareixia a l'obra amb els seus pares. En caure d'esquena a l'escenari, algú va cridar: *What a buster!* (Quin cop d'esquena!). Més endavant, aquest crit li valdria el pseudònim amb què avui seguim recordant-lo, Buster Keaton.

Buster Keaton va pertànyer, d'alguna manera irreal, a la llarga llista de talents que van ser descoberts per Mark Sennett (Charles Chaplin, Roscoe Arbuckle "Fatty", Harold Lloyd, Ford Sterling o Gloria Swanson). Vull dir que ni el va descobrir, ni el va instruir en cap art. Qui sí ho va fer, va ser Roscoe Arbuckle "Fatty", alumne de l'escola de Sennett i protagonista de gran quantitat de curts, en què els seus àlies encapçalaven el títol. Van ser presentats el 1917 i va començar a treballar per a ell en la pel·lícula que estava rodant, *The butcher boy* (Fatty, asesino). Aquest va ser el primer de dinou curtsmetratges.

Fins l'any 1923 va estar rodant curtsmetratges produïts per Joseph M. Schenck. No hi ha cap dubte sobre el seu valor com a actor còmic durant aquesta època, però mai va refusar l'oportunitat d'intervenir en l'argument i, més tard, en la direcció dels seus films. El seu amic "Fatty" ja li havia ensenyat algunes tècniques de muntatge i elaboració. Però Buster Keaton era un còmic, i aquesta era la faceta que reportava més beneficis a les sales de cinema. El seu estil no passava desapercebut i el públic assistia a les projeccions en què l'home que mai somreia, feia riure a tothom; quan no transmetia aquell sentiment malencònic que expressava la seva mirada.

Amb *The three ages* (Les tres edats, 1953), va debutar en un llargmetratge, paròdia d'*Intolerància* de Griffith, dirigida per Eddie Cline, director de tots els curts que Keaton havia fet anteriorment. No sabem del cert fins a quin punt Keaton va poder prendre decisions que pertanyien al director de les seves pel·lícules, com en aquest primer llargmetratge, encara que sí està certificat que en va codirigir moltes. L'espectador estudiós pot intuir l'essència de Keaton en alguna seqüència. L'innegable és l'autoria, no només dels millors gags, sinó també de la tècnica amb què es duïen a terme i es rodaven. Una preparació exhaustiva per a tots ells, nascuda de la meticulositat dels seu creador, virtut

que el va acompanyar al llarg de tota la seva carrera.

La seva estrena legítima com a director va arribar de la mà d'una de les seves pel·lícules més famoses, *Sherlock Junior* (El modern Sherlock Holmes, 1924), i no és casualitat, ja que Keaton va anar anunciant que no era només un actor còmic, sinó que també era capaç de dirigir les històries que explicava amb cert estil. Si aquest títol no va suposar una gran recaptació, sí que es va aconseguir amb *The navigator* (El navegant, 1924). L'èxit li va proporcionar una certa comoditat dins de la indústria, encara que aquestes pel·lícules decauen força, artísticament parlant.

Tot i la bona opinió que es té sobre *El modern Sherlock Holmes* entre els seus millors fans, personalment m'estimo més el seu següent treball, *Seven chances* (Les set ocasions, 1925). Fantàstica comèdia en què interpreta un jove, a qui el cobrament d'una herència l'obliga a casar-se en vint-i-quatre hores. Imaginin una església amb centenars de dones vestides de núvia desitjant ser l'afortunada. Per desgràcia, és molt possible que últimament hagin vist imatges semblants, en sonor i perfecte technicolor. El motiu del meu lament, ve provocat pel *remake* que ha patit la meua pel·lícula preferida de tota l'obra keatoniana. A la cartellera podem veure Chris O'Donnell protagonitzant una versió de *Les set ocasions* titulada aquesta vegada *El soltero*. Aquest és el resultat de produir pel·lícules amb objectes tan poc consistents artística-ment, com el fet de dependre dels actors i dels resultats de la taquilla. El jove O'Donnell s'immisceix en la producció (els diners i l'art no acostumen a ser una bona combinació) i, encara no satisfet del tot, s'enrotlla en alguna entrevista, xerrant sobre les seves habilitats interpretatives, els canvis de registre que ha sofert en aquest paper, i bla bla bla... Sense cap dubte, el més interessant d'aquest *remake* és la guapíssima Renee Zellweger, que si hagués substituït a Ruth Dwyer a

Tothom recordarà "Pamplinas" o "Cara de palo", anomenat també l'home que mai riu a tot Espanya. No crec que sigui necessari utilitzar paraules com aquestes quan parlem d'ell, però sí reconèixer-les per no prescindir dels detalls en la formació de la nostra llengua i la nostra cultura mes pròxima.

La seva família, procedent del Music Hall, va rebre una oferta per rodar uns curtsmetratges, curiosament del magnat Randolph Hearst¹. El seu pare, detractor del nou art, va refusar inicialment l'oferta —però al final no li va quedar més remei— de fer-se amb un lloc en la pròspera carrera del cinema. El petit Keaton va lamentar aquesta primera negativa i va començar a interessar-se per la indústria. Els problemes del seu pare amb l'alcohol van fer que abandonés la seva família i se n'anés a cercar fortuna.

No existeix tal cosa com una bona influència. Sr. Gray. Tota influència és immoral. *El retrato de Dorian Gray* (1945), d'Albert Lewin.

“Durant quasi tota la dècada dels anys vint, Keaton va gaudir de llibertat absoluta en les seves pel·lícules. Van ser uns anys daurats per a l'artista...”

...

l'obra original de Keaton, qui sap si aquest s'hauria casat una vegada més.

La direcció de Buster Keaton sobre la pel·lícula, reflecteix l'enginy i bon ús que feia dels espais, la forma i algunes idees brillants, com l'el·lipsi temporal que protagonitza el canet de la seva estimada, que asseguda a un banc del parc espera que James (B. Keaton) li declari el seu amor i així, espera que t'espera, fins que el canet acaba convertint-se en un ca de la mida d'un cavall.

Després de les dues pel·lícules se- güents, *Go west (El rei dels cowboys, 1925)* i *Battling Butler (El boxejador, 1926)*, va rodar l'inoblidable *The General (El maquinista de La General, 1926)*. És millor el record que es guarda d'aquesta pel·lícula, considerada una de les obres clàssiques per excel·lència del cinema d'humor, que la crítica d'aquell any, que va veure Keaton del cantó dels sudistes i recreant en una paròdia la guerra civil americana, no va quedar impassible i va atacar l'actor al tèmer les seves inclinacions polítiques. Val a dir que aquesta no seria l'última crítica que va rebre. La productora va acabar posant fi a la carrera com a director de Keaton pels elevats pressupostos de les seves pel·lícules.

Durant quasi tota la dècada dels anys vint, Keaton va gaudir de llibertat absoluta en les seves pel·lícules. Van ser uns anys daurats per a l'artista, que al veure com el seu antic productor venia el seu contracte a la Metro-Goldwing-Mayer, no va saber dir que no i va caure en mans dels grans estudis².

The cameraman (L'home de la càmera, 1928), va ser el seu primer títol per a la Metro. Va necessitar poc temps per adonar-se del que significava haver signat una contracte d'aquelles característiques. Tot i que durant el rodatge es va prescindir del guió imposat per l'estudi, apostant per la improvisació, oficialment Buster Keaton no apareix ni a la direcció ni com a par-tícep de l'argument, només com a ac-

tor. Amb els grans estudis va aprendre una assignatura que tots els grans cineastes han estudiat, com exercir la direcció, tenir idees i contribuir a millorar un film, sense que cap peix gros se'n temí.

L'arribada del cinema sonor va sorprendre l'equip de la Metro gravant *Spite marriage (El comparasa, 1929)*. Aquest va ser l'última pel·lícula muda de Keaton, ja que l'estudi no va poder-se resistir a l'èxit dels *talkies* i va

amb els magnífics discursos de Groucho, i un dels grans del cinema mut, Charles Chaplin, es negava a parlar en un film. Aquell mateix any, la Metro va reunir tota la seva artilleria per fer *The Hollywood Revue of 1929*, un resum de la vida i miracles de l'estudi fins aquella època, en forma de musical gegant amb figures com: John Gilbert, Norma Shearer, Stan Laurel, Oliver Hardy, Joan Crawford o Lionel Barrymore. Una de les seqüències d'aquest film és con-



fer una versió amb efectes sonors. Era un temps de canvi en què els més lles-tos van posar-se de seguida a treballar amb so. Harold Lloyd és un exemple clar de perfecta adaptació, els germans Marx, que havien aconseguit molts pocs èxits muts, ara triomfaven

templada ara amb curiositat: Buster Keaton interpreta, juntament amb Jaques Haley y Marion Daves, amb impermeable inclòs, el famós tema *Singin' in the rain*, igual que a la pel·lícula protagonitzada per Gene Kelly i Stanley Donen.

...

“Durant els tres primers anys a la Metro, no hi va haver grans problemes, Keaton es deixava manipular i ell feia el mateix, tot i que discretament, amb els productors i els supervisors dels rodatges.”

...

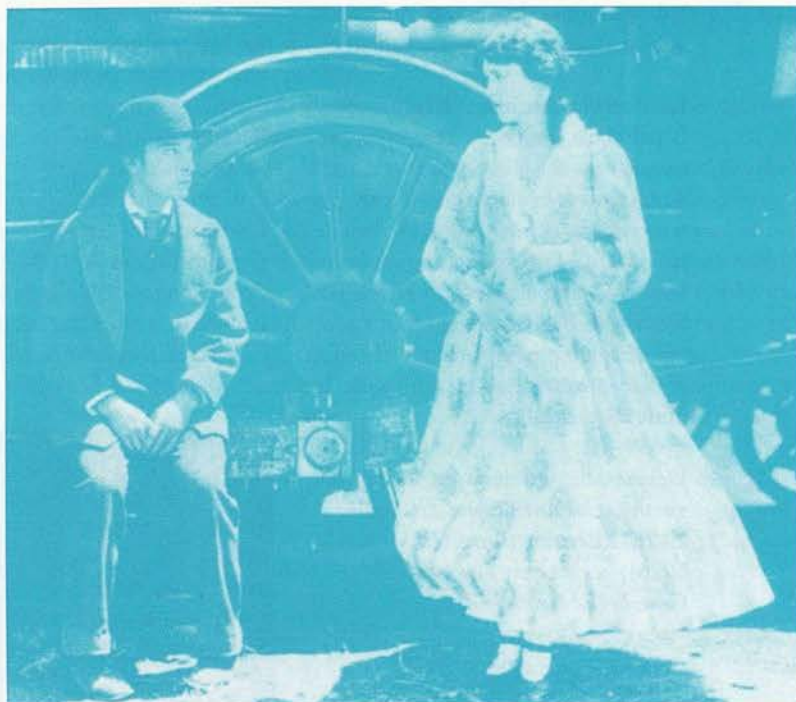
La seva primera pel·lícula parlada, *Free and Easy* (Estrellats, 1930), va ser tot un èxit. Va demostrar que les seves primeres passes al cinema sonor eren encertades, salvant les dificultats que altres no van poder superar.

Durant els tres primers anys a l'estudi, no hi va haver grans problemes, Keaton es deixava manipular i ell feia el mateix, tot i que discretament, amb els productors i els supervisors dels rodatges. Però no tot podia ser tant fàcil, i amb *Parlor, Bedroom and Bath* (Pobre tenorio, 1931), va començar a patir les idees de Larry Weingarten, productor executiu de la Metro, que s'immiscia en el seu treball i portava la seva carrera per un camí espinós. Com al cinema, això no va passar de cop, sinó per episodis. La Metro havia reconegut el seu treball i fins i tot l'havia recompensat amb diners extres pels seus èxits, però els films que va fer a partir d'aquest moment, *The Sidewalks of New York* (Els carrers de Nova York, 1931), *The Passionate Plumber* (L'amant apassionat, 1932), *Speak Easily* (Cames de perfil, 1932) i *What! No Beer?* (Volem



cervesa, 1933), tots fruit de la seva relació amb Larry Weingarten, el van conduir al fracàs. D'una mancança artística total, tots semblen retrocedir alguns anys, escapant, òbviament, de l'estil amb què Keaton havia triomfat.

Durant aquest període van córrer rumors sobre el seu estat psíquic, s'explicava que patia atacs de demència i que havia estat hospitalitzat en algun centre. El seu alcoholisme desmesurat i la pressió que els estudis exercien sobre ell —incloent-hi el famós contracte pel qual no podia riure— van ajudar



a fer creure que tenia aquesta mena de problemes. Tot i això, no ens és possible contrastar aquests fets. El que sí puc assegurar és que aquesta era l'actitud d'un artista, actor i director, en veure la seva imaginació i les seves idees frustrades a mans d'Irving Thalberg, gran executiu de la Metro.

Fins aquí brilla l'estrella de Buster Keaton, fins al 1933. És l'únic període realment interessant, i l'he decidit abordar, amb el suport de la seva ascensió i posterior caiguda, ja que després de *What! No Beer?*, la Metro el va acomiadar, després d'enfonsar la seva carrera i deixar-lo entre papers de divorci i una cura de l'alcoholisme. La resta de les seves pel·lícules, en general força mediocres, van ser rodades entre Europa i Nord-Amèrica. Per pocs doblers es dedicava a intervenir allà on el demanaven. Va tornar als curts i a algun llargmetratge, però ja sense intervenir en la direcció ni l'argument, confinat a les peripècies de quatre gags estúpids.

La Metro-Goldwing-Mayer intentà ajudar-lo. En un acte de contricció li va permetre dirigir i interpretar alguns curts. També va aparèixer a al-

tres títols, sempre passant sense pena ni glòria. El seu amic Charles Chaplin, que tenia més sort que no ell, li va donar un paper a *Limelight* (Candilejas), 1952. A principis dels anys 50 també va començar a treballar a la televisió, i abans de morir el 1966 va intervenir a *Les aventures de Huckleberry Finn* dirigit per Michael Curtiz (1960). Aquesta va ser una més de la gran quantitat de pel·lícules en què va aparèixer com a secundari, arrossegant el seu rostre envellit per les pantalles.

De la seva estada a Espanya, se'n va fer un NO-DO sobre la seva arribada al país. Per últim, cal destacar, com a anècdota, l'actitud de García Lorca: immersa Espanya en una visió poc profunda de l'art cinematogràfic, posició en què es trobaven els personatges de les altes esferes culturals, el literat dedicava un poema surrealista a Buster Keaton. ■

¹ Randolph Hearst, magnat interpretat per Orson Welles, a la seva pel·lícula *Citizen Kane*, 1940.

² Companys com Charles Chaplin o Harold Lloyd, el varen advertir sobre el terrible error que cometria signant el contracte, però Keaton no va escoltar-los i més tard va penedir-se de no haver-ho fet.



Biofilmografia*

- 1889 Neix a Copenhaguen el 3 de febrer. La seva mare, Josefina Nilsson era una criada sueca, i el seu pare, Jens Christian, un tarratinent danès.
- 1890 És adoptat per una família danesa, els Dreyer, i rep el mateix nom i llinatge del seu pare adoptiu, Carl Theodor Dreyer. L'any 1939 escriu: "Em recordaven que havia d'estar molt agraït per l'aliment que rebia i que, naturalment, no tenia cap dret a res, ja que quan morí la meua mare els havia privat el dret de rebre la pensió que en corresponia".
- 1891 La seva mare mor a l'edat de 35 anys.
- 1897 Estudia en el GYMNASIUM DE FREDERIKSBERG, una escola privada d'idees avançades.
- 1905 Dreyer, que té una infantesa no molt feliç, abandona la casa dels pares adoptius i treballa a una oficina de telègrafs. Freqüenta cercles estudiantils d'esquerra.
- 1908 Comença a treballar com a periodista.
- 1910 El 19 de novembre es casa amb EBBA LARSEN i tendran dos fills.
- 1912 A través del periodisme entra en contacte amb el món del cinema. Escriu el primer guió, LA HIJA DEL CERVECERO, que es roda immediatament.
- 1913 Comença a treballar a la NORDISK FILMS KOMPAGNI, productora danesa de pel·lícules.
- 1918 Realitza la seva primera pel·lícula, EL PRESIDENTE. "Vaig fer aquest film una mica a la manera d'estudi i d'experiència. Allò que m'atreia era el Flash-Back, que aleshores era una cosa nova". Apareix la idea de la intolerància, que serà una constant en els propers films. Aquest mateix any, veu INTOLERANCIA de Griffith, que li causa una gran impressió.
- 1919 Dirigeix PAGINAS DEL LIBRO DE SATAN, on es nota la influència de Griffith, igual que INTOLERANCIA*, la pel·lícula està estructurada en quatre episodis: "Vida de Jesús", "Inquisició a Espanya", "Maria Antonieta" i "La Revolució a Finlàndia". Estructuralment hi ha una diferència respecte al Nord-americà: Griffith mescla les quatre històries, mentre que Dreyer les tracta per separat. Comença a treballar de manera especial amb els actors. Abandona la Nordisk.
- 1920 Realitza per la Svenks Filmindustri 'LA VIDA DEL PASTOR'
- 1921 Roda a Berlín per la Primusfilm, "LOS DESHEREDADOS"
- 1922 Dirigeix a Dinamarca, per la Sophus Madsen, "ERASE UNA VEZ"
- 1924 Realitza per Erich Pommer "MIKAEL" a Berlín. En aquesta pel·lícula Dreyer utilitza de manera molt especial els primers plans, per donar una expressió més intensa al rostre dels actors.
- 1925 Rodatge d' EL AMO DE LA CASA, per la productora danesa Palladium, Dreyer digué sobre aquesta pel·lícula: "Vaig tractar d'observar al microscopi la banalitat quotidiana que constitueix la vida de milers d'habitants d'una gran ciutat". L'estiu d'aquest mateix any dirigeix 'LA NOVIA DE GLOMDAL'".
- 1927 Rodatge de 'PASION DE JUANA DE ARCO', per La Societat General de Films: "La meua intenció era descobrir, rera els decorats de la llegenda, la tragèdia humana, i sota l'aureola, a aquella jove visionària que es digué Joana. Volia demostrar que fins i tot els herois de la història són éssers humans".
- 1930 Realitza " VAMPYR ". "Amb aquesta pel·lícula vaig voler dur a la pantalla un somni diürn i demostrar que el terror no es troba en les coses que ens envolten, sinó en el nostre subconscient".
- 1932 Es fan les primeres representacions a Copenhaguen de "ORDET ", de Kaj Munk. Dreyer assisteix a una d'elles, s'interessa per l'obra i comença a escriure apunts per un futur guió.
- 1936 Dreyer es troba sense mitjans econòmics, accepta un treball com a periodista en el "BERLINGSKE TIDENDE ". Escriu crítiques cinematogràfiques, i durant quatre anys manté una secció de crònica judicial.
- 1937 El 20 de juliol mor a Copenhaguen Marie Dreyer, mare adoptiva de Carl Theodor. Naturalment el cineasta es nega a assistir als funerals.
- 1940 Es publica el llibre de EBBA NEERGAARD, " El trabajo de un cineasta: Carl Th. Dreyer y sus dieciséis films".
- 1942 Dreyer realitza el curtmetratge LA AYUDA A LA MADRES. Comença a treballar en el guió de DIES IRAE. Serà produït per la Palladium, ja que la NORDISK es retira del projecte al darrer moment.
- 1943 El 13 de novembre s'estrena a Copenhaguen DIES IRAE. Mal rebut per la crítica especialitzada i aclamat pel públic cult. Deixa Dinamarca i es trasllada a Suècia, firmant un contracte amb la Svenks Filmindustri.
- 1944 A Estocolm roda DOS PERSONAS. Treballa en un guió titulat POR QUÉ ASESINO.
- 1945 Estrena a Estocolm de DOS PERSONAS, la pel·lícula és un fracàs absolut. Poc després d'esser alliberada Dinamarca, el mes de maig torna a Copenhaguen.
- 1946 Comença una col·laboració, que durarà deu anys, com a guionista i realitzador a la productora DANSK KULTURFILM. També amb una productora Britànica sorgeix el projecte de filmar una pel·lícula sobre Maria Estuardo, però la productora anglesa abandonarà el projecte.
- 1948 Durant dos mesos viu a EUA.
- 1949 El seu vell projecte de dirigir una pel·lícula sobre Jesús de Natzaret es veu frustrat. Fins a l'any 1953 lluitarà per aconseguir-ho, i sempre fracassarà a l'intent.
- 1951 Comença a treballar en el text d'ORDET, de Kaj MUNK.
- 1952 El febrer és nomenat director del cine DAGMAR, de Copenhaguen, càrrec que acuparà fins a la seva mort.
- 1953 Estada a Londres. Darrers intents per fer la pel·lícula sobre Jesús.
- 1954 Durant l'estiu roda ORDET
- 1955 Al cinema Dagmar s'estrena ORDET. La pel·lícula és un gran èxit i el 10 de setembre rep el Lleó d'or al festival de Venècia.
- 1962 A l'estiu comença a treballar en el guió de GERTRUD.
- 1964 Rodatge de GERTRUD, a l'estiu. A finals d'any s'estrena a París. La crítica la rep de manera indiferent.
- 1965 Dreyer comença a treballar en un guió sobre MEDEA.
- 1968 Carl Theodor Dreyer mor el 20 de març a Copenhaguen, a l'Hospital de Frederiksberg.

* Griffith desenvolupa els quatre episodis mitjançant el muntatge alternat, per reforçar el seu paral·lelisme simbòlic. La pel·lícula començava amb un tema modern per després analitzar l'època de Babilònia, a continuació passava a la vida de Crist, tornava a l'època moderna per després passar a la matança dels hugonots, etc...

FILMOGRAFIA COM A DIRECTOR

- 1919 PRAESIDENTEN (Presidente)
- 1920 PRASTANKAN (La viuda del Pastor)
- 1921 BLADE AF SATANS BOG (Pàgines del libro de Satàn)
- 1922 DIE GEZEICHNETEN (Los desheredados) DER VARENGANG (Erase una vez)
- 1924 MICHAEL
- 1925 DU SKAL AERE DIN HUSTRU (El amo de la casa/honrarás a tu mujer)
- 1926 GLOMDALSBRUDEN (La novia de Glomdal)
- 1928 LA PASSION DE JEANNE D'ARCO (La Pasión de Juan de Arco)
- 1932 VAMPYR (La bruja vampiro)
- 1942 MODREHJÆLPEN (La ayuda a las madres) Curtmetratge
- 1943 VREDENS DAG (Dies Irae)
- 1945 TWA MANNISKOR (Dos personas)
- 1946 VANDET PA LANDET (Agua de la Tierra) inacabada.
- 1947 LANDSBYKIRKEN (La iglesia del pueblo) curtmetratge
- 1948 KAMPEN MOD KRAEFTEN (La lucha contra el cáncer) Curtmetratge
- 1948 DE NAADE FAERGEN (Cogieron el transbordador) Curtmetratge
- 1949 THORVALDSEN curtmetratge
- 1950 STORSTROMBROEN (El puente de Storstrom) Curtmetratge
- 1954 ET SLOT I ET SLOT (Un castillo dentro de un castillo) curtmetratge
- 1955 ORDET (La palabra)
- 1964 GERTRUD.

* Article ja publicat al número 26 de T. M.

" HI HA COSES EN LA VIDA EN LES QUALS ES FRACASSA. ÉS NECESSARI FER MOLTES VOLTES, A DRETA I ESQUERRA, PER DESCOBRIR A LA FIM ON ES TROBA EL CAMÍ VERTADER. I AQUEST CAMÍ ÉS TOT RECTE."

Carl Th. Dreyer



Tex Avery, entre el conill i el lleó

Miquel Seguí Morey

Federic "Tex" Bean Avery va néixer a Texas el 26 de febrer de 1908. Amb 20 anys, començà a aprendre l'ofici d'animador de la mà de Walter Lantz, aleshores director del departament d'animació de la Universal i que és recordat, sobretot, pel personatge d'El Pájaro Loco.

L'any 1935, ja per compte de la Warner, i juntament amb altres animadors de la casa, formaren el mític Termite Terrace, grup que, per primera vega-

da, faria tremolar l'hegemonia Disney amb la creació de tota una família de personatges i un estil que es distingirien per una successió de gags a una velocitat d'autèntic vertigen per a l'època i uns caràcters i guions en què no hi hauria lloc pel sentimentalisme ni la cursileria. El més famós seria, sense cap dubte, Bugs Bunny. Els seus companys, El Pato Lucas (Duffy Duck), Elmer Gruñón, Porky i tots els altres no es quedarien gaire enrere.

Es tractava d'una banda d'autèntics neurastènics d'aparença animal (exceptuant el bo d'Elmer) que, ben al contrari de l'estil infantiloides i amb moralina de la factoria Disney, preferien la velocitat, la bogeria, les transformacions impossibles i la insòlencia (fins i tot interrompien els crèdits per dirigir-se al públic o als seus creadors).

Sense cap dubte, el caràcter d'aquests personatges i les seves relacions, no només anaven adreçats a un públic més adult que la majoria de produccions en dibuixos animats, tot i que els seus guions magistrals (obra sobretot de Chuck Jones, Fritz Freileng i Bob MacKimson) permetien les dobles lectures subtils i podien ser vistos pels infants sense problemes, sinó que en films de només sis minuts (Avery i la Warner realitzaren dues sèries d'animació, que tots coneixem bé per ser ben habituals de la televisió: les "Merrie Melodies", en color, i "Looney Tunes", en blanc i negre) reflectien, millor que ningú fins aleshores, i d'una manera ben irònica, la nova realitat d'un món industrialitzat en què era més fàcil trobar-se amb la venjança, l'odi, la violència i la rancúnia que no amb els contes de fades que dominaven les pantalles. En ...



“El Pato Lucas (Duffy Duck), Elmer Gruñón, Porky i tots els altres eren d’una banda d’autèntics neurastènics d’aparença animal (exceptuant el bo d’Elmer) que, ben al contrari de l’estil infantiloide i amb moralina de la factoria Disney, preferien la velocitat, la bogeria, les transformacions impossibles i la insòlencia...”

...

nombroses ocasions es feien referències insolents a personatges públics i de la política mundial, i tenien, tot i el seu caràcter comercial, un regust que avui en diríem *underground* que ha influït en moltíssims creadors de les generacions posteriors.

El debut de Bugs Bunny va ser espectacular i deixà bocabadat el públic de l’època. Fou al film *A Wild Hare* i l’Elmer, que buscava conills per caçar-los, era martiritzat (amb una crueltat inusitada) pel que seria el més famós de tots... Poc a poc anirien incorporant-se la resta de personatges creats pel propi Avery i, fins i tot, els que no ho foren heretaren el seu estil, en gran mesura. Es pot dir que tota la producció animada de la Warner, fins arribar a l’*Space Jam* dels anys 90, porta l’inconfusible segell de Tex Avery. Com a curiositat, diguem que Bugs Bunny parlava amb un accent novaiorquè de Brooklyn, en oposició de la resta de personatges Warner, que solen tenir accents del Sud, i que, qui li atorgà la seva veu, fou Mel Blanc, qui no només posà la veu d’altres personatges Warner sinó també d’altres productores. Ell era la veu de Pablo Màrmol.

L’any 1942 Avery deixà la Warner, després d’haver-li deixat una veta inesgotable amb els seus personatges, i entrà a treballar per a la Metro. Allà es feu càrrec de Tom i Jerry, que havien estat creats per Hanna i Barbera, i que guanyaren en sadisme i violència amb l’aportació d’Avery. I poc després creà una nova família, en el si de la Metro, de personatges potser no tan coneguts a Europa, però que avantatjarien a tot el que s’havia fet en violència i sensualitat. I és que és a propòsit dels personatges que destaca la increïble originalitat de Tex Avery. Ja des dels primers temps, tant al còmic com a l’animació, els estudis i les editorials sempre van cercar la creació de personatges amb prou força per tal de pretextar una sèrie indefinida. Això ja passà amb, per exem-

ple, el gat Felix, Krazy Kat o el propi Mickey Mouse, i Avery, com ja hem comentat, demostrà de sobres la capacitat de crear personatges universals i immortals a la Warner. Però a la Metro, on comptà, sembla ser, amb una llibertat gairebé absoluta que no va disposar a la Warner (i que fou la causa principal del seu adéu a Bugs Bunny i companyia) va aportar una revolució al concepte dels personatges de dibuixos animats. Screw Squirrel és potser el primer cas d’un personatge amb un futur prometedor que (després d’haver protagonitzat tan sols cinc *cartoons*) és assassinat pel seu autor. De fet aquesta mort és el punt de partida de *Lonsome Lenni* (1946).

Tampoc és estrany veure com els seus personatges van mutant de manera deliberada a cada un dels films, o com d’altres ben susceptibles d’erigir-se en estrelles apareixen un sol cop. A *Blitz Wolf* (1942) fa una revisió del conte d’*Els tres porquets* que és un al·legat antinazi. Aquí apareixerà per primera vegada el personatge del Llop, un fracassat nat que serà una constant a la filmografia averyniana de la MGM. *Dumb-bounded* serà la primera aparició de Droppy, l’etern antagonista del Llop, qui en aquest cas es un pròfug de Sing Sing. Del mateix any, i molt remarcable, és *Red Hot Riding Hood*, paròdia de la Caputxeta Vermella en què l’àvia es una nimfòmana i el Llop acaba per suïcidar-se, per a escàndol dels crítics iensors de l’època.

Punt i a part mereixen les dones. Transpirant sensualitat, prototípiques del glamur hollywoodenc, el seu paper serà sempre, també, ben típic: Víctimes del segrest i l’extorsió per part del *dolent de la pel·lícula*, objectes sexuals sense, en la majoria dels casos, un caràcter propi personal.



L’any 1952 Tex Avery deixa la Metro per a retornar-hi el 1953, però les produccions d’ençà d’aquesta data no assoliran la qualitat de les seves edats d’or, tant a la Warner com a la mateixa Metro. Aquí els estudis d’animació seran tancats l’any 1957; Avery hi haurà realitzat l’escarrufadora xifra de seixanta-cinc films.

Tex Avery morí l’any 1980, no sense abans haver escrit, en lletres d’or, una de les més importants, entranyables i també descarades i revolucionàries pàgines del cinema d’animació. ■

Secundaris de pel·lícula

(o quan Dijous Sant era promiscuament divendres)

Antoni Serra

Entre la nostra admirada Elena Ortega (tot un misteri) anava de guionistes, en el més pervers sentit de l'expressió, des d'Scott Fitzgerald a William Faulkner; mentre l'adorable i patrici Manel-Claudi Santos explorava el món màgic (bones nines o «nines bones» incloses) dels secundaris de tota època i llegenda, des de Sidney Greenstreet a Elisha Cook, per recordar uns exemples de memòria... Bé, deia, mentre tot això succeïa allà pels temps protohistòrics i vidalianes de *Temps Moderns*, jo em dedicava a posar en pràctica els consells poètics de l'amic Baudelaire:

«Et la bière et l'alcôve en blasphèmes fécondes nous offrent tour à tour, comme deux bonnes sœurs, de terribles plaisirs et d'affreuses douceurs»

o sigui, amb permís de Laughton i Huston, em dedicava a fer d'actor (secundari, alabat sia Déu Pare i Esperit Sant de mes de Maria) a la pel·lícula *Dijous Sant*. No vos ha de sorprendre,

Una experiència interessant, tot s'ha de dir, si tens un director com Jaume Vidal: exigent, cruel, castrista, insis-



tent i persistent, barrinador, malsofrit, pencaire, vampíric... i que no et deixa viure –ni respirar, que és la passa prèvia– fins que la màgia s'ha transformat definitivament en imatges en blanc i negre.

I més interessant, encara, si t'acompanya a la tasca interpretativa un filòsof i poeta, predicador d'impossibles, venjador de «fombres maltractades» i somniador de truites literàries («*les plus belles œuvres des hommes sont obstinément douloureuses*»), com és Antoni Figuera. Interpretar no és fàcil, perquè no es tracta d'imitar la gallina degollada de la infància, com feia –i ho confessava sense avergonyir-se'n– l'actor teatral Carlos Lemos a l'obra *Otel·lo*, és clar que no. Figuera tenia un model interpretatiu, el d'Henry Fonda (per a mi, i vostè em perdonaran, un actor sense sentiments: immutable, incommovible, de rostre amb accent circumflex), però ell no és Fonda, sinó Figuera, ja que la seva imaginació literària desbordant –com els rius de Babilònia en permanent estat d'orgasme– li permet confondre els límits, no saber on comença la vida, on la literatura, on el cinema, on la mort... i tot en ell és humanitat consubstanciada i consubstancial.

L'experiència d'actor secundari –bé, bé, ja m'enteneu: la nostra actuació més que de secundari va ser de fossa comuna en cementiri de disbauxes perdudes i irrecuperables: *cui fe' lo Ciel poverere e bella*– va ser, per què no dir-ho?, una de les més curioses i sorprenents de la meua vida. Semblant a l'època en

què vaig treballar, per guanyar-me les garrofes, de pallasso («august de *soirée*», per ser exacte) en el Circ Atlas dels germans Tonetti a Cadis. És clar que jo vaig ser pallasso de finals dels cinquanta, en plena època dura del franquisme, i ara ja hem passat un mil·lenni... i jo sense assabentar-me! Cony, que és de fugissera la vida!

Dijous Sant semblava una pel·lícula impossible: avui, el guió de Manel-Claudi Santos experimentava (designi dels déus totpoderosos?) canvis d'eucaristia, *mal du siècle* que pateixen fins i tot els grans guionistes des de Faulkner a Capote. El dia després, Figuera i jo no sabíem exactament el paper a interpretar, si una sortida de lluna a Llucacari, si una processó a Sineu o si una disbauxa a Casa Elena de Borges (encara que tengui debilitat per Bioy Casares) amb Villalonga d'espectador. Però el dia següent Vicenç Matas quedava penjat, cul enlaire, de la grua de filmatge (*por fin o home foi decapitado*, diu Celso Emilio Ferreiro) i no es podia continuar el rodatge per lesió greu del santificat prepuci de sant Pancraci. I, finalment, el productor del film, Xavier Flores, home misteriós per excel·lència, es va jugar a una taverna portuària de Xangai els quatre quartos que quedaven de la producció i mai més se n'ha sabut...

Així va ser el rodatge de *Dijous Sant*. I, quan tothom s'imaginava que seria una més de les pel·lícules fantasmes de Vidal, el film s'estrena i té èxit. En Figuera i jo, sabeu?, hem tengut l'oferta d'un contracte per intervenir a Hollywood. Però l'hem desestimada, l'oferta, perquè el tercer actor secundari havia de ser Antonio Banderas... fotre, això sí que no!

I els actors de veritat del film –Enric Garcia, Pere Martorell, Caterina Alorda i Pilar Calatayud, entre d'altres– ens miren ara bocabadats perquè hem fet carrera.

Bé, això és *Dijous sant*: un deliciós desgavell... perquè, com diria Shelley,

'tis the tempestuous loveliness of terror.

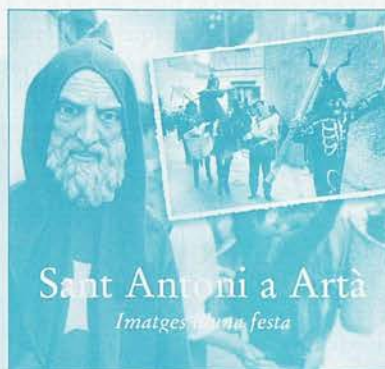
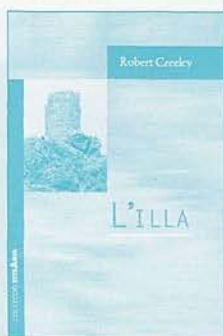
Si pogués tornar a ser jove, faria qualsevol cosa en el món, excepte aixecar-me prest, fer exercici o ser respectable. *El retrato de Dorian Gray* (1945), d'Albert Lewin



Estrenes en sessió contínua

L'Illa

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



Sant Antoni a Artà
Imatges d'una festa
Format 220 x 205 mm
176 pàgines
Preu 3.500 pts

Música, femení singular

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



Fortunio Bonanova
Un home de llegenda
C. Aguiló / J.A. Mendiola
Format 230 x 210 mm
102 pàgines
Preu 3.000 pts

Cuba: una assignatura pendiente

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



Nadal Batle
Les notes d'un Rector
Joana Maria Roque
Format 125 x 185 mm
96 pàgines
Preu 1.900 pts

En venda a les
millors llibreries

di7
EDICIÓ

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

Senel Paz *Assaig sobre la multiplicitat de lectures que pot tenir una història.*

Argument original:

Una viuda està a punt de morir. El seu desig més gran és que el fill es casi i li doni un nét. El jove és gai, però sa mare no ho sap. Decideix donar a sa mare una alegria i parla amb una amiga perquè es faci passar per la seva novia. La mare mor feliç i contenta. El fill s'enamora de l'al·lota i es casa amb ella.

• *Versió Priscila, reina del desert:*

Una viuda està a punt de morir. El seu desig més gran és que el fill es casi i li doni un nét. El jove és gai, però sa mare no ho sap. Decideix donar a sa mare una alegria i parla amb un amic perquè es vesteixi de dona i es faci passar per la seva novia. La mare mor feliç i contenta pensant que el seu fill té una novia formal. L'amic del fill s'opera i es casen.

• *Versió Walt Disney:*

Una viuda està a punt de morir. Canten una cançó. El seu desig més gran és que el fill es casi i li doni un nét. Canten una cançó. El jove és gai, però sa mare no ho sap. Canten una cançó. Decideix matar-la d'un disgust i s'enrotlla amb un de quaranta anys. Canten una cançó. La mare contraataca i es tira el quarantí. Canten una cançó. El fill mor, per maricó, i la mare i el quadragenari es casen i viuen feliços durant molts d'anys. Canten una cançó.

• *Versió Romeo i Julieta:*

Una viuda està a punt de morir. El seu desig més gran és que el fill es casi i li doni un nét. El jove és gai, però sa mare no ho sap. Decideix matar-la d'un disgust i s'enrotlla amb un de quaranta anys. La mare contraataca i es tira el quarantí. El fill se suïcida. La mare se suïcida. El quadragenari se suïcida.



Nota: si s'hi afegissin cançons, la versió passaria a denominar-se *West Side Story*.

• *Versió La matanza de Texas:*

Una viuda està a punt de morir. El seu desig més gran és que el fill es casi i li doni un nét. El jove només la suportava pels doblers. Decideix matar-la i la mata amb una serra mecànica. Després es refugia en una cabana del bosc i mata cinc o sis al·lotes lleugeres de roba.

• *Versió Un tramvia anomenat Desig:*

Una viuda del sud està a punt de morir. El seu desig més gran és tirar-se

el seu fill. El jove és gai i està enamorat de l'amic de la finca, tot i que sa mare no ho sap. L'amic és del Ku Klux Klan i es dedica a cremar negres els dies que té lliure. Per una badada amb la benzina, crema l'al·lot. La mare ho descobreix tot i s'enamora de l'amic. Es casen i són molt desgraciats.

• *Versió Woody Allen, de les divertides:*

Una viuda està a punt de morir. El seu desig més gran és anar a Disneylandia amb patinet. El problema és que li falta una cama i no es pot impulsar. El fill decideix dur-la amb cotxe. S'equivoquen de camí i compareixen enmig d'una manifestació de treballadors del metall. Els sindicalistes pensen que és una infiltrada de la patronal i l'agafen com a ostatge. El fill es dona a la beguda i acaba en una cafeteria de carretera, on coneix Molly, una cambrera de cent cinquanta quilos. S'hi casa i mor esclafat la nit de noces.

• *Versió Woody Allen, de les serioses:*

Una viuda està a punt de morir. Es mor i la resta de la pel·lícula és en blanc i negre, amb la mare que parla de coses serioses amb la Mort.

• *Versió Almodóvar:*

Una viuda està a punt de morir. El seu desig més gran és que el fill es casi i li doni un nét. El jove és gai, però sa mare no ho sap. Vol donar-li una alegria i parla amb un amic perquè es vesteixi de dona i es faci passar per la seva novia. La mare sospita (l'amic oblidava afaitar-se el bigot) i decideix seguir-los. Per passar despercebuda, simula la seva mort, es fa passar per travesti i participa en un espectacle de transformisme. Es converteix en la reina de la nit imitant Betty Misiego i inicia gi-
...

...

res per Espanya i Japó. A Yokohama s'enamora d'un industrial japonès que resulta ser qui va introduir (i mai tan ben dit) el seu fill en el món de l'homosexualitat. Ofesa, mata l'industrial, cosa que fa perquè sembli que s'ha fet l'harakiri, i torna a Espanya després de fer-se l'estètica. S'assabenta que el seu fill ha obert un club i hi demana feina. L'al·lot la contracta, sense sospitar res, ja que pensa que un transvestit japonès donarà categoria a l'espectacle. Després d'un mes d'èxit i enmig d'una cançó de Marisol, sa mare ho confessa tot. L'amic del bigot mata el fill i es casa amb la mare.

• **Versió Destape:**

Una viuda està a punt de morir. El seu desig més gran és que el fill es casi i li doni un nét. El jove és gai, sa mare ho sospita i contracta Ozores perquè faci de psicòleg. Després de mostrar-li un seguit d'al·lotes en roba interior, el fill decideix provar i s'enrotlla amb la dona d'Ozores. Ozores s'enrotlla amb la mare de l'al·lot. Les dues parelles es casen.

• **Versió Francisco Franco:**

Una viuda està a punt de morir. El seu desig més gran és que el fill es casi i li doni un nét. El jove és gai i mor afusellat.

• **Versió Estrenos TV:**

Una viuda està més sana que una rosa. Arriba a un hospital a donar sang i, per error, l'operen de pròstata i agafa una infecció mortal. El seu fill, després de dos intents de suïcidi, trenca amb la novia i només troba conhort en aquell veïnat tan simpàtic que de petit l'asseia en els genolls i li feia pessigolles. Sa mare mor, el jove se suïcida i detenen el veïnat per abusos deshonestos.

• **Versió Cinema Verité:**

Una viuda molt pobra, molt pobra està a punt de morir. No té doblers per a medecines i el seu fill no té més remei que prostituir-se per aconseguir-los. Coneix un mecenes ric i comencen a arribar els doblers per a les

medecines. La mare sospita i pensa *Abans morta que amb un fill maricó*. Diu que ja està bé i deixa de prendre les medecines. Mor i el fill abandona el mecenes. *Només em volia pels doblers*, diu el mecenes abans de llevar-se la vida. A la darrera escena (com a totes les pel·lícules italianes) es veu la pluja i el fill, caminant pel carrer, amb una maleta vella fermada amb un cordill. FINE.

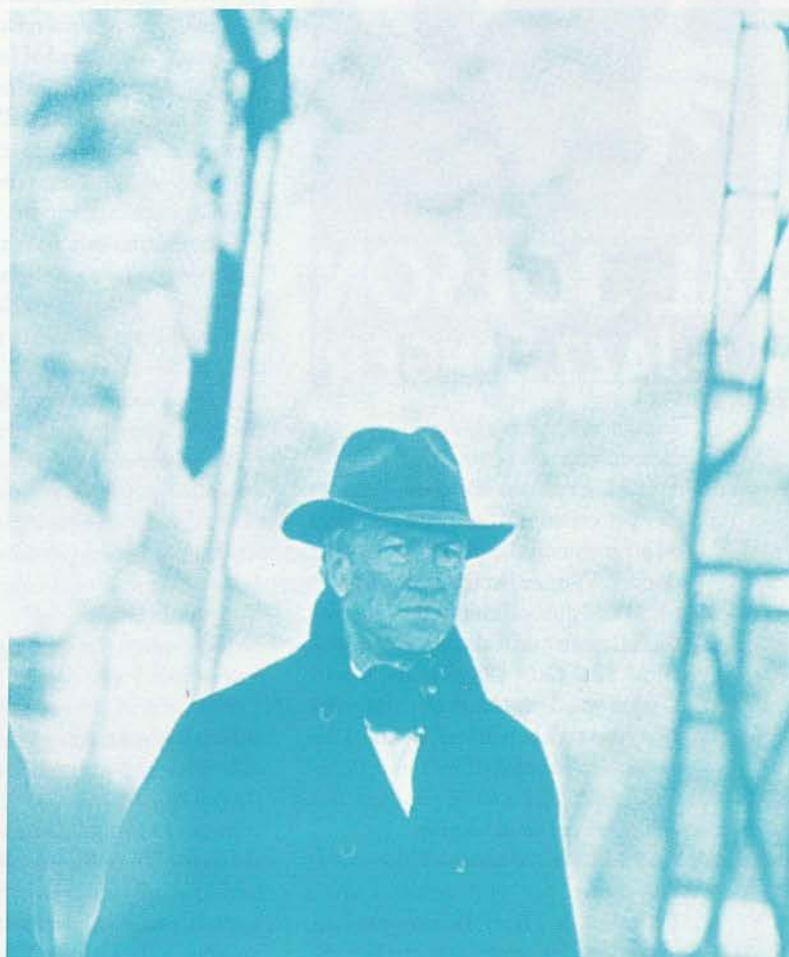
• **Versió Thelma i Louise:**

Una viuda està a punt de morir. Com que ni el marit ni el fill han deixat mai que sortís de ca seva, decideix fugir. El fill la persegueix pels EUA i tots tenen moltes aventures i emocions. Al final, la mare puja a una ala delta i es llança per un barranc.

• **Versió David Lynch:**

Una viuda està a punt de morir. Un

misto s'encén. Un home borni arriba. Un gegant diu coses rares. La viuda menja pastís i pren cafè. Una fognada de llum. Arriba un circ a la ciutat. Una apagada de llum. La viuda s'asseu al piano, plorant. Es veu un ocell. L'home borni pren cafè en el saló de la viuda. El piano apreix en el riu, embolicat amb plàstic, i amb una lletra sota una tecla. Arriba un agent de l'FBI. El pallaso del circ apareix assassinat, asfixiat amb la seva perruca. L'agent de l'FBI s'enamora d'una professora de l'escola. Desapareix el microones de la cafeteria. El gegant menja pastís amb la mestra. La viuda desapareix. Desapareix el cafè. Apareix la viuda, que ha perdut la memòria. La mestra té una visió, en la qual una fitxa de dòmino diu *Els microones no són el que semblen*. S'acaba el capítol, que ha batut tots els rècords d'audiència. ■

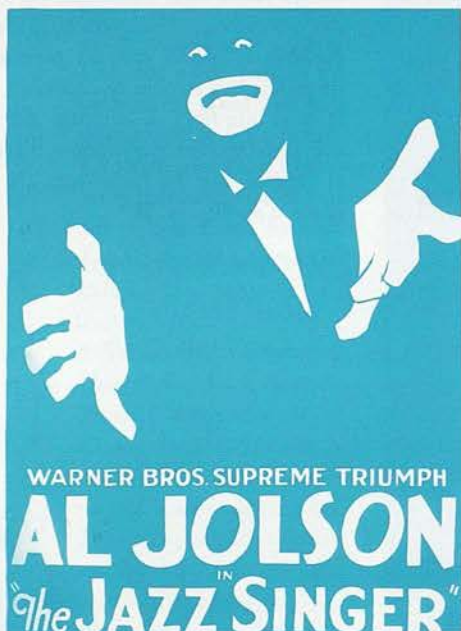


FISAVI

Anys 10: Formada durant aquesta dècada, la Warner Bros. va ser l'invent de quatre germans: Jack, Albert, Sam i Harry Warner, quatre *tycoons* clàssics d'origen jueu, els quals havien començat des de baix, a la incipient indústria, la primera dècada del segle.

• 1920. Hal Wallis, que a partir de 1933 serà l'encarregat de producció, començarà la seva llarga col·laboració amb la productora.

Anys 20: Haurà de ser, però, en la dècada boja del jazz quan la Warner



començarà l'ascensió cap als cims de la indústria.

• 1923. Es donen les passes necessàries per constituir l'empresa com serà en el futur, amb el nom que ja no abandonarà: Warner Brothers (Bros.).

—És l'any dels primers èxits cinematogràfics: un musical amb pretensions com *The Gold Diggers* de Grant Carpenter, antecedent de les *Vampiresas* dels primers trenta; i les pel·lícules de Rin-Tin-Tin (1923-1932, amb quatre títols per any), fins a la mort del ca prodigiós.

• 1924. La Warner fitxa John Barrymore per protagonitzar *Beau Brummell* de Harry Beaumont; l'actor proporcionarà els màxims benefi-

cis a la productora amb *Don Juan* i *Los amores de Manon* d'Alan Crosland. També fitxa Ernst Lubitch, que farà cinc films per a la Warner.

• 1927. El màxim invent de la Warner serà el cine sonor: *El cantor de Jazz* d'Alan Crosland serà la inversió més important fins aleshores (500.000 dòlars de l'època), si bé també és cert que va obtenir beneficis milionaris en pocs mesos (2'5 milions), tot i que només projectava en les poques sales condicionades.

Anys 30: Parlar de la Warner Bros. és parlar del Cine Negre i social de la Depressió, alhora que de l'únic estudi roosveltia de Hollywood. Va produir alguns dels títols més populars de la història del cine: *Hampa dorada* i *Soy un fugitivo* de Mervyn Le Roy, *La calle 42* de Lloyd Bacon i Busby Berkeley o *Robin de los bosques* de Michael Curtiz i William Keighley, per posar alguns exemples.

• "L'estil Warner consisteix a tocar la pilota i córrer, individus ben vestits, dinàmics, combinats amb un toc de sentimentalisme, però una base d'honestedat. L'exposició és pròxima, senzilla, plana, sense versions dels llocs, només els llocs." Ethan Mordden.

• Gèneres típics de la Warner: —Cine de gàngsters, policíac i "negre": d'*Elenemigo público nº1* a *El sueño eterno*, passant per *Contra el imperio del crimen* i *Al rojo vivo*.

—Films de contingut social, fins i tot reivindicatiu (anys de la Depressió i New Deal): des de *Sed de escándalo* a *Confessions of a Nazi Spy*, passant per *Fúria*.

—Films musicals, d'aventures i westerns: *El sueño de una noche de verano*, *La carga de la brigada ligera* i *Dodge City*, per exemple.

—Melodrames: *Jezebel*, *La carta*, *El manantial*,...

• 1940. En el terreny dels dibuixos animats, la gran creació de la Warner és la versió definitiva de Bugs Bunny, símbol de l'estudi i una de les majors criatures de l'animació mundial. Amb el temps, Bugs Bunny adquireix els trets d'un personatge humà més de l'estudi, una estranya mescla entre la insolència de Cagney i la duresa de

Robinson, lladregot astut que sembla escapat de qualsevol film negre de la casa. Els anys que varen seguir fins al final —fins i tot abans— de la Segona Guerra Mundial varen ser de prosperitat per a la Warner.

• 1942: *Casablanca* de Michael Curtiz.

Anys 50: Plena de mutacions tecnològiques i pel·lícules de diferent signe (biografies, per exemple: *The Eddie Cantor Story* o *The Court Martial of Billy Mitchell*):

• 1953. Apareix el cine en 3-D, el cine tridimensional, en relleu, de la mà d'un antic periodista i guionista, Milton Gunzburg, amb *La carga de los jinetes indios* de Gordon Douglas.

• 1954. James Dean protagonitza *Al este del Edén* d'Elia Kazan, al qual seguiran *Rebelde sin causa* (1955) de Nicholas Ray i *Gigante* (1956) de George Stevens.

—També és l'any de *Crimen perfecto* d'Alfred Hitchcock i *Ha nacido una*



estrella de George Cukor.

• 1956. *Falso culpable* de Hitchcock i *Moby Dick* de John Huston.

—Després de l'èxit de la sèrie *Cheyenne*, la Warner Bros. comença a produir directament per a la televisió. Serials com *Maverick* o *Colt 45* seran, des d'aleshores, noves marques de la casa.

• 1959. *Historia de una monja*, de Fred Zinneman.

1967: La companyia canadenca Seven Arts Ltd. compra la Warner Bros., més pels seus actius —sobretot l'edifici Burbank i els edificis de Nova York— i les seves pel·lícules —el fons històric de títols— que no per la capacitat real de la productora de fer noves ficcions.

"L'estil Warner consisteix a tocar la pilota i córrer, individus ben vestits, dinàmics, combinats amb un toc de sentimentalisme, però una base d'honestedat. L'exposició és pròxima, senzilla, plana, sense versions dels llocs, només els llocs." Ethan Mordden.

...

És el final d'un nou capítol en la història de l'entreteniment, que havia començat a tancar-se l'any 1948.

ALGUNS DIRECTORS WARNER:

- Alan Crosland
- Alfred Green
- Alfred Hitchcock
- Anatole Litvak
- Archie L. Mayo
- Busby Berkeley
- Edmond Goulding
- Elia Kazan
- Ernst Lubitch
- Fred Zinnemann
- Fritz Lang
- Gordon Douglas
- Grant Carpenter
- Harry Beaumont
- Howard Hawks
- John Huston
- Joshua Logan
- Lloyd Bacon
- Marc Connelly
- Max Reinhardt
- Mervyn Le Roy
- Michael Curtiz
- Nicholas Ray
- Otto Preminger
- Raoul Walsh
- Roy del Ruth
- Vincent Sherman
- W.S. van Dyke
- William Dieterle
- William Keighley
- William Wellman
- William Wyler



ALGUNS ACTORS WARNER:

- Sidney Greenstreet (Sandwich, Anglaterra 1879-Los Angeles 1954)
- Claude Rains (Londres, Anglaterra, 1889-Laconia, New Hampshire, 1967)
- Adolphe Menjou (Pittsburgh, Pennsylvania 1890-Los Angeles 1963)
- Joe E. Brown (Holgate, Ohio, 1892-Los Angeles, Califòrnia, 1973)
- Edward G. Robinson (Bucarest, Romania, 1893-Los Angeles, Califòrnia, 1973)
- Paul Muni (Lemberg, Àustria-Hongria, 1897-Santa Bàrbara, Califòrnia, 1967)
- Humphrey Bogart (Nova York 1899-1957)
- James Cagney (Nova York, 1899-Stanfordville, Nova York, 1986)
- Dick Powell (Mountainview, Arkansas, 1904- Los Angeles, Califòrnia, 1963)
- Henry Fonda (Grand Island, Nebraska 1905-Los Angeles 1982)
- Ray Milland (Neath, País de Gal·les 1905-Torrance, Califòrnia 1986)
- Robert Cummings (Joplin, Missouri 1908-1990)
- Errol Flynn (Hobart, Austràlia, 1909-Los Angeles, Califòrnia, 1959)
- Jack Hawkins (Londres, Anglaterra 1910-1973)
- Anthony Quayle (Ainsdale, Anglaterra 1913-1989)
- Peter Finch (Londres, Anglaterra 1916-Los Angeles 1977)
- Stanley Baker (Ferndale, País de Gal·les 1927-Màlaga, Andalusia 1976)
- James Dean (Marion, Indiana 1931-Carretera de Salina, Califòrnia 1955)
- Robert Douglas (Bletchy, Anglaterra 1909)

- Eli Wallach (Nova York, 1915)
- Red Buttons (1919)
- Jacques Sernas (Kaunas, Lituània 1925)
- Paul Newman (Shaker Hights, Ohio 1925)
- Steve Reeves (Glasgow, Montana 1926)
- Warren Beaty (Richmond, Virginia 1937)



ALGUNES ACTRIUS WARNER:

- Louise Fazenda (Lafayette, Indiana 1889-Los Angeles 1962)
- Irene Rich (Nova York, 1891-1988)
- Bette Davis (Lowell, Massachussets, 1908-1989)
- Ann Sheridan (Denton, Texas, 1915-Los Angeles, Califòrnia, 1967)
- Audrey Hepburn (Brussel·les, Bèlgica 1929-1993)
- Natalie Wood (San Francisco 1938-1981)
- Claire Trevor (Nova York, 1909)
- Jane Wyman (Saint Joseph, Missouri, 1914)
- Olivia de Havilland (Tòquio, Japó, 1916)
- Lauren Bacall (Nova York 1924)
- Virginia Mayo (Saint Louis, Missouri 1929)
- Vera Miles (Boise City, 1929)
- Carrol Baker (Johnstown, Pennsylvania 1931)
- Sylva Koscina (Zagreb, Croàcia 1933)
- Jean Collins (Lndres, Anglaterra 1933)
- Rosanna Podestà (Típoli, Líbia 1934)





Les pel·lícules del mes d'abril

ELS GRANS ESTUDIS DE HOLLYWOOD. WARNER BROS.

A les 18:00 hores

Dia 5 d'abril

EL SUEÑO ETERNO (VOSE)



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1946

Títol original:

The Big Sleep

Director:

Howard Hawks

Guió:

William Faulkner, Leigh Brackett i Jules Furthman, segons la novel·la de Raymond Chandler

Fotografia:

Sidney Hickox

Música:

Max Steiner

Muntatge:

Christian Nyby

Durada:

114 minuts

Intèrprets:

Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgely, Martha Vickers, Dorothy Malone, Peggy Knudsen.

Dia 12 d'abril

JUNTOS HASTA LA MUERTE

(VOSE)

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1949

Títol original:

Colorado Territory

Director:

Raoul Walsh

Guió:

John Twist i Edmund H. North,



segons la novel·la *High Sierra*, de William R. Burnett

Fotografia:

Sidney Hickox

Música:

David Buttolph

Muntatge:

Owen Marks

Durada:

94 minuts

Intèrprets:

Joel McCrea, Virginia Mayo, Dorothy Malone, Henry Hull, John Archer, James Mitchell.

Dia 19 d'abril

AMÉRICA, AMÉRICA (VOSE)



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1963

Títol original:

America, America/Anatolian Smile

Director:

Elia Kazan

Guió:

Elia Kazan

Fotografia:

H. Wexler

Muntatge:

D. Allen

Música:

M. Hadjidakis

Durada:

174 minuts

Intèrprets:

Stathis Giallelis, Frank Wolff, Harry Davis, Elena Karam, Gregory Rozakis, Lou Antonio.

Dia 26 d'abril

CENTAUROS DEL DESIERTO

(VOSE)



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1956

Títol original:

The Searchers

Director:

John Ford

Guió:

Frank S. Nugent

Fotografia:

Winton C. Hoch i Alfred Gilks

Música:

Max Steiner

Muntatge:

Jack Murray

Durada:

119 minuts

Intèrprets:

John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Ward Bond, Natalie Wood, John Qualen.



Les pel·lícules del mes d'abril

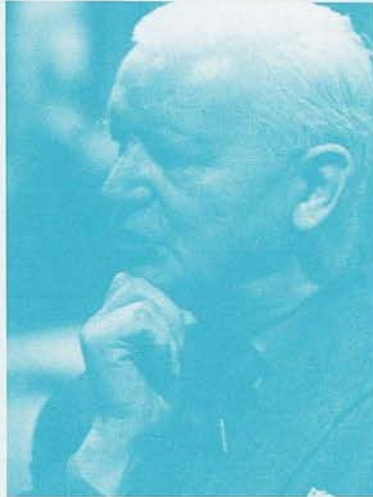
CICLE CARL THEODOR DREYER (1889-1968)

A les 20:00 hores

Dia 5 d'abril

HONRA A TU ESPOSA

(Muda subt. espanyol)



Nacionalitat i any de producció:

Danesa, 1925

Títol original:

Du skal Aere Din Hustru

Director:

C. Th. Dreyer

Guió:

C.T. Dreyer i Sven Rindom

Fotografia:

George Schnéevoigt

Muntatge:

C.Th. Dreyer

Durada:

84 minuts

Intèrprets:

Johannes Meyer, Astrid Holm, Karin Nellesen, Mathilde Nielsen.

Dia 12 d'abril

DIES IRAE

(VOSE)

Nacionalitat i any de producció:

Danesa, 1943

Títol original:

Vredens Dag

Director:

C. Th. Dreyer



Guió:

C.T. Dreyer, M.Skothansen, P. Knudsen

Fotografia:

C. Andersson

Música:

P. Schierbeck

Muntatge:

E. Schlüssel

Durada:

100 minuts

Intèrprets:

Thorkild Roose, Lisbeth Movin, Sigrid Neiiendam, Preben Lerdoff Rye.

Dia 26 d'abril

LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO

(Muda subt. espanyol)



Nacionalitat i any de producció:

França, 1927

Títol original:

La Passion de Jeanne D'Arc

Director:

C. Th. Dreyer

Guió:

C. T. Dreyer, J. Delteil

Fotografia:

R. Maté, G. Kottula

Muntatge:

C. Th. Dreyer

Música:

Léo Pouget, Victor Alix

Durada:

84 minuts

Intèrprets:

Falconetti, Michel Simon, Antonin Artaud.



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*