

Núm. 65
Setembre
2000

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

CICLE
ernst
Lubitsch

Retrat de nin amb àngel,
per Sergio Ramírez

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural

A4

A3

A2

TEMPS MODERNS





Sumari

Editorial 3	El món al revés, per Jaume Salvà i Lara 12	Walter Matthau, per Matias Vallés 22
Cinema Jove 2000, per Felip Osanz 4, 5 i 6	Qüestionari Marx, per Xavier Flores 13	Oblidar Gassman?, per Enric Alberich 23
Lubitsch, per Antoni Serra 7	El cinema a sa Pobla, per Miquel López Crespí 14 i 15	Pioners de l'animació a l'Estat espanyol, per M. Seguí Morey 24 i 25
Femenina/Femenina Olivia de Havilland, per Toni Roca 8	Sam Peckinpah, per Toni Figuera 16 i 17	■ ESPECIAL
Apunts a contrallum, per J. C. Romaguera 10 i 11	Aproximació a la definició de cinema negre (VI), per Martí Martorell 18 i 19	Retrat de nin amb àngel, Sergio Ramírez 26-33
	Robert Graves, per Jaume López 20-21	Cinema a Sa Nostra 34-35

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Setembre 2000. Núm. 65

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

Jeroni Vidal,
Antoni Serra, Enric Alberich
Sergio Ramírez,
Miquel Seguí Morey,
Felip Osanz, Toni Roca,
J. C. Romaguera,
Jaume Salvà, Xavier Flores,
M. López Crespí,
Martí Martorell,
Matias Vallés, Jaume López.

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 Espirafores (Inca).

FUITES I MARTIRIS

El "ghetto" cultural és cada vegada més la reserva índia on es conserven, com a un museu antropològic, les traces d'una omunitat en perill d'extinció

Josep Melià
(*La nació dels mallorquins*)

Setembre del 2000. S'obri un nou curs, una nova temporada cinematogràfica per a *Temps Moderns*. S'obri també l'apartat dels reptes per a la nostra revista: el repte de la millora, de la consolidació després de set anys de sortir puntualment durant deu mesos cada any. Els lectors seran els que dictaran sentència.

Gassman i Matthau han partit amb hores de diferència. El Centre de Cultura va projectar *Perfume de mujer* el mateix mes de juliol en homenatge al primer. També el segon va tenir la seva particular i merescuda primera plana amb la projecció de *En bandeja de plata*.

El més immediat, però, porta el nom d'Ernst Lubitsch. Durant el mes de setembre s'ha programat un homenatge a aquest director alemany que desenvolupà els darrers vint-i-cinc anys de la seva carrera a Hollywood. *La viuda alegre*, *Angel*, *Ser o no ser* i *Deseo*, en aquesta darrera exercint de productor i no de director, seran els títols que faran part del cicle.

El descans refresca la ment. El cinema n'és sempre necessitat de noves idees. Restarem a l'expectativa del que ens preparen guionistes i realitzadors. Si de cas, des de la modèstia, una única proposta d'argument cinematogrà-

fic: un grup de joves retornen a casa a bord d'un vaixell. Viuen en un país lliure i democràtic. Malgrat tot, estan identificats com a col·lectiu amb idees independentistes. No han comès cap delictes, però a l'arribada un grup de policies els espera i realitza un acte intimidatori, tot assetjant-los i exigint-los identificació. Aquesta primera escena pot encadenar-se posteriorment amb tota una reflexió al voltant del concepte de llibertat, de democràcia i de consciència de poble, en línia amb la cita de Melià —adéu per sempre més— reproduïda a dalt.

Quan som a punt de tancar la revista ens arriben les notícies de dues morts. Primer Alec Guinness, magnífic actor anglès del qual cal destacar interpretacions com *Ocho sentencias de muerte*, *El quinteto de la muerte*, *El hombre vestido de blanco*, *Lawrence de Arabia* i *El puente sobre el río Kawai*. Dies després Loretta Young que, entre altres, treballà amb Orson Welles a la pel·lícula *El extranjero*.

Sens dubte és l'editorial més necrològica de tota la història de *Temps Moderns*. Esperem que es torni a repetir.



Cinema Jove 2000, cine sota el sol

Felip Usanz

Del 17 al 24 de juny, al mateix temps que mitja Espanya gaudia de valent amb el gols de la selecció i l'altra mitja en fugia, per València, sota un sol de justícia i un ponent que donava asma, vam estar amb el 15 Festival Internacional de Cinema, Cinema Jove. La proliferació d'aquests tipus de festivals arreu de la geografia, i no precisament per un excés de producció cinematogràfica de qualitat, té com a conseqüència

sentaven alguna cosa —donada l'absència, per motius fàcils d'entendre, de Tim Burton, a qui se li dedicava un cicle— qui més va brillar va ser en Fernando Ramallo que va rebre el premi "un futur de cinema".

A pesar del canvi en la direcció del festival, el nou equip de Rafael Maluenda no ha fet més que continuar la línia marcada per l'anterior equip, apostant per un cinema fet pels joves. Així, en el primer apartat caldria emmarcar els dos cicles dedicats a les

nuar les col·laboracions entre la fil·moteca, el festival i el Centre de formació de guionistes de la UIMP en l'encontre entre escriptors i adaptadors de les seues obres.

El cinema jove, com va sent costum, va tindre el seu lloc privilegiat en les Trobades de Grups Escolars, on els alumnes de col·legis i instituts presenten les seues obres, com també el va tindre en les seccions oficials a concurs. Com a tret general cal constatar el bon nivell que hi ha hagut tant en la secció de curtmetratges com en la de llargs, i que demostren una vegada més com un bon criteri de selecció pot superar la dificultat que suposa, no sols la quantitat ja esmentada de festivals, que deixa per als pobres la faramalla, sinó també l'exigència que els directors tinguen menys de trenta-cinc anys, cosa que encara re-
deuix més la cosa.



qüència l'oblit d'aquells que no tenen estrelletes, ni televisió, ni molts duros, però que, com és el cas, amb una gestió coherent aconseguixen arribar a la quinzena edició. Aquí, enguany, pel que fa a glamurs, a banda d'algun director i actor que pre-

pel·lícules de la Hammer i a la producció íntegra de l'oblidat George Pal en les seues facetes de director, productor i creador d'animació. També se li va fer un petit cicle al jove Buñuel i van conti-

Per entrar ja en matèria, en l'apartat de curtmetratges la decisió del jurat no va agradar a tots, per deixar de banda alguna perla que altra i incloure-hi alguna que no ho era tant. De totes maneres, si ja es difícil prendre una decisió entre deu o dotze llargs, molt més ho és el jutjar entre seixanta o setanta curts i, en eixe sentit, el jurat presidit per l'actriu cubana Laura Ramos no ho tenia fàcil. Anem a repassar, doncs, el palmarès d'aquesta edició, del més petit al més gran. El premi especial "Madrid Films" al millor curt espanyol va anar a parar a *Bancos* d'Alberto Rodríguez i Santiago Amodeo, que, sense tindre res especial, no és objectable, donat que la representació espanyola d'enguany era bastant mediocre. El premi Canal Plus al millor curt va ser per la raresa experimental de minut i mig de l'anglès Tom Baxandall, *Experiment 60712/b* francament divertida i tècnicament al·lucinant. Es van donar dues mencions

“A pesar del canvi en la direcció del festival, el nou equip de Rafael Maluenda no ha fet més que continuar la línia marcada per l’anterior equip, apostant per un cinema de filmoteca i pel cinema fet pels joves.”

...

especials a *The Periwig Maker* –curt d’animació de l’alemany Steffen Schaeffer que conta, amb una ambientació i un to melangiós magnífics, com un home es tanca a casa durant una pesta al Londres medieval – i a *Quiero ser* de Florian Gallenberger, també de producció alemanya però rodada a Mèxic que conta en forma de docudrama la història de dos nens que miren d’eixir-se’n de la misèria al D.F. A aquest últim, com als dos màxims guanyadors se’ls pot retraure la seua llargària – tots estan al voltant de mitja hora – cosa que no hauria de ser roïna per sí mateixa, però sí quan la història que expliquen i el com la desenvolupen estan més a prop de la filosofia d’un llarg, que és el que succeeix. Cosa per la qual sembla poc just premiar-les per davant d’altres que responen més al que un curt ha de ser: i.e. curt. La premiada amb la Lluna de València de Bronze va ser un altre curt d’animació: l’anglès *Stanley* de Suzie Templeton, que explica una terrible història de soledat i violència a la casa d’una parella d’avis. La Lluna de Plata per a la estadounidense *Five feet high and rising* de Peter Sollet – també una espècie de documental sobre la vida i el despertar adolescent a l’amor en un barri negre de Nova York – sembla excessiva no només pel que ja s’ha dit de la durada, sinó també pel to buscadament documental en el

fons i sobretot en la forma. La Lluna d’Or de València, per fi, va ser per la treballada i sensible *Monna Lisa* de l’italià Matteo Delbó, que encara que apunte més al llarg que al curt, ens

ja, si ens fem animals, la *gore* belga *Black xxx-mas*. Totes aquestes, i altres que ens deixem per no avorrir, de gran factura tècnica totes, es mouen totes en els deu minuts i responen més al



explica magistralment una història de tracta de joves de l’est en un drapaire de suburbi, denunciant-lo amb tota la cruïa.

Al marge de les guardonades, al meu entendre, s’haurien pogut premiar d’altres que no paga la pena de repassar exhaustivament però sí, si més no, anomenar-les. Destacariem les canadenques *Kuproquo* –en la qual la resposta d’un pare a la pregunta del seu fill de què era donar pel cul acaba amb els ossos del primer a la presó– i la negra reflexió sobre la venalitat de la creació en *How much for a Kilo* on, a base de vendre el seu cos per a poder escriure, l’escriptor, acaba esdevenint només un braç escriptor; o també les franceses *Gelée precoce* sobre el trauma infantil d’una xiqueta en assabentar-se que el seu conill de companyia és homosexual, i *Sommeil profond* en què un home desperta cada dia en un nou llit sense saber com; o les ocurrents alemanyes *Are you Luigi?* o *Verzaubert*; o

concepte de una idea ocurrent –un curt, però com ja hem dit, el jurat no ho tenia fàcil i ha preferit productes i directors amb més projecció cap al llarg, o almenys, així ho sembla. Res a dir.

El nivell dels llargmetratges presentats també ha estat més que acceptable, tenint en compte les limitacions ja esmentades. Cal destacar per sobre els altres, el suís *Pas de café, pas de télé, pas de sexe* de Romed Wyder, que amb pocs mitjans construeix un bell triangle amorós a un *squat* de Ginebra. Els personatges es mouen còmodament en l’estructura redona i senzilla que el guió els construeix i a pesar d’alguna seqüència desencertada per excés, davant el to mesurat i auster de la resta de la pel·lícula –que ens recorda a Rohmer o un Guédiguian– es respira amb un somriure a la boca. Evidentment, i dic això perquè no hi ha cap festival en què encerte, el jurat no va opinar el mateix i li va concedir la Lluna de València a la danesa *Pizza*



...

"Així, doncs, en general bon cinema, que reflecteix les inquietuds d'una joventut cinematogràfica que, a l'ombra dels grans mestres, giren la mirada cap als aspectes socials —com en el cas de les premiades— allunyant-se de la frivolitat d'altres cinemes i altres indústries"

King, d'Ole Christian Madsen, crònica urbana d'un grup de paquistanesos d'un barri de Copenhaguen que miren de fer negoci, robar i lligar. La pel·lícula es deixa veure, és una denúncia indirecta a la xenofòbia que du els immigrants a les voreres de la societat del benestar, té un bon ritme i un ben resolt conflicte del personatge principal; però cau en l'excés en el guió i en la creació de l'altre protagonista, cosa que fa que ens sone a ja vista i que quede per sota de l'anterior. Una altra que va rebre una menció especial va ser la hindú *Marana Simbasanam* (*El tro de la mort*, "per la seua visió poètica i la capacitat de contar una història complexa amb senzillesa", en paraules del jurat). És una denúncia del cinisme del poder i el que l'envolta mitjançant l'anècdota d'un home que per robar dos cocos per la gana



extrema que passen ell i la seua família, el condemnen a mort i a més hi ha d'estar agraït perquè l'ajusticiaran en una espècie de cadira electrònica que suprimeix el dolor. Filmada amb dos duros, amb imperfeccions de tota mena i amb eixe ritme

Cantor, una espècie d'al·legoria del món de l'addicció a través del vampirisme necessita d'una manera urgent unes tisesores per apaivagar una mica la tomata. També el docudrama veneçolà *El valle* de Gustavo Valza hauria de fer-se mirar la desmesura en el guió. La txeca *El retorn de l'idiota*, basada lliurement en *L'idiota* de Dostoievski, tot i tenir un bon plantejament —com no podia ser d'altra manera d'altra banda— i troballes formals, es reitera, cansa i peca de certa presumpció. De l'alemanya *Absolute Giganten* (*Gegantesc*) de Sebastian Schipper, tan sols dir que si tot el que s'està fent en aquell país és com el que ens arriba, que s'ho facen mirar, és a dir, millor no dir res.

que fa que una hora semblen quatre, es justifica el guardó pel que diu el jurat i per la denúncia, i poc més. L'altra que podria haver estat premiada sense problemes, a banda de les dos primeres, és l'eslovena *V Leru* (*Vida ociosa*) de Janez Burger, que, també amb molt pocs mitjans i en blanc i negre, ens conta la vida d'un veterà estudiant que es dedica a no estudiar pel campus. Un poc a la manera de Moretti, el personatge va introduint-nos en el seu món al marge i progressa al llarg de la cinta cap a una certa maduresa, resultant-hi un cinta entretinguda i intel·ligent.

Així, doncs, en general bon cinema, que reflecteix les inquietuds d'una joventut cinematogràfica que, a l'ombra dels grans mestres, giren la mirada cap als aspectes socials —com en el cas de les premiades— allunyant-se de la frivolitat d'altres cinemes i altres indústries, i que reflexionen sobre el món que els ha tocat de viure, els seus dubtes i els seus enganyos. Un any més de Cinema Jove, confirmat per l'assistència força nombrosa de públic sobretot jove que, malgrat la calor, el futbol i el Sant Joan, de ben cert se'n van anar a casa amb un bon sabor de boca i esperant la pròxima edició. ■

Les altres quatre pel·lícules a concurs, sense ser infumables, quedaven lluny de les anteriors. La britànica *Blood* de Charly





Lubitsch: «To Be» abans que «not To Be», si us plau

Antoni Serra

Com sempre succeeix a la meua vida de misèries múltiples, no estic d'acord amb en Josep Lluís Guarnier (però, ¿estic d'acord amb algú i, si m'apurau, en algun moment?) que afirma, amb la saviesa que és costum als caps clars, que *To Be or not To be* és una de «las comedias de más brillante construcción de la historia del cine» de les realitzades entre els anys trenta i quaranta, juntament amb *Bringing Up Baby* i *The Palm Beach Story*.

Ho sent (és una figura retòrica), però no hi estic gens ni mica d'acord —i vostès perdonin la meua gosadia.

No hi estic d'acord, senyores i senyors, perquè em fastiguegen —de sempre— els grans blocs que sustenten la veritat absoluta i els principis generals i del tot immutables. Però tampoc hi estic d'acord, és clar, perquè no sé què és ni quin mèrit afegit pot tenir això que se'n diu una «comèdia», ni el que és, a la vegada, una *brillant construcció* (em sona, si vostès em permeten de dir-ho, de la mateixa manera que aquella frase estereotipada usada antigament per la crítica teatral quan afirmava que una obra dramàtica se salvava perquè tenia una «buena carpintería teatral»). El film de Lubitsch és cinema, i punt. És una gran pel·lícula, i punt. És una

obra magistral, i n'hi ha prou. La resta, comèdia, tragèdia, melodrama, acció, aventura, policíac... formen part del llenguatge del crític cinematogràfic amb títol universitari de l'època depauperada. I prou.

La gent necessita les convencions, i les convencions acaben per embolicar —amb mortalla faraònica o sigui, amb tossuderia fossilitzada— la gent fins a inutilitzar-la.

I per a mi, *To Be or not To Be* és un dels films més poc convencionals que ara record. Com ho és també *Some Like It Hot*, de Billy Wilder, sobretot pel final que és, i malgrat la brevetat que no ho dubti ningú, tota la pel·lícula —i n'han dit comèdia d'aquest Wilder magistral.

Però el film de Lubitsch té per a mi, a més, un condicionant complementari: el vaig veure (¿o s'ha de dir *visionar*?; a vegades, la gramàtica actua en el meu pensament com una cotilla inquisitorial) en època franquista, ja cap als finals de la dictadura i amb poca glòria del Caudillo, dels anys setanta i a la pantalla del petit cinema del carrer Sant Feliu, el Rialto. La paròdia ferotgement crítica —una de les crítiques més dures que record— contra Hitler, el nazisme, la guerra, la repressió, la irracionalitat, l'absurd del poder de les armes, ens va arribar amb una nitidesa translúcida a nosaltres, els joves (relativament)

que rebutjàvem el franquisme des de posicions culturals i polítiques.

És una pel·lícula, *To Be or not To Be*, que he vist i tornat a veure amb una certa freqüència: i sempre m'ha semblat com si acabàs de sortir dels obradors cinematogràfics. Un film vital, un film modern, un film sarcàstic, un film en el qual la ironia —no tan subtil (hollywoodenc o waldisneia) com alguns haurien desitjat— es fa sublim i universalitza les imatges en blanc i negre.

Som un enamorat de *To Be or not To Be*, i no tenc per què amagar-me'n. Com ho som de *Casablanca* o de *Touch of Evil*, ¿i per què no també *The Adventures of Robin Hood*?, per citar-ne tan sols un parell i que són al meu entendre les més evidents (i les espanyoles *Viridiana* o *El verdugo*). Pel·lícules com la de Lubitsch, per si soles i sense complements culturals afegits (tothora resulten innecessaris), justifiquen suficientment la cinematografia del passat i del present, i no l'invent dels efectes especials que els mags moderns (en bloc) de la buidor més ensopida se treuen de la mà niga de la impotència intel·lectual.

Ho veig així, tal vegada, perquè som romàntic i sentimental —però no pens rectificar els comportaments vivència.

He decidit morir-me inconfés dins el cel·luloide de Lubitsch: l'eternitat sí, existeix, però només i tan sols pels pecadors antics i de concupiscència desvergonyida. Ho puc prometre pels sants sagraments de la cinematografia: Lubitsch *in person*. ■





Femenina/Femenina Olivia de Havilland

Toni Roca

Per Dakota del Sud i el golf de l'estret s'obriran vents forts també de l'oest, amb tempestes a la mar i fragmentàriament pluges a dojo. Tornaran les boires a les conques dels rius, allà a la meitat de la setmana. A canvi, per la serra, núvols de tumult i de desitjos. Però els pròxims dies el vent de formació de núvols que deixaran pluges en general febles a tot el territori de Califòrnia. Les temperatures baixaran una mica. A la costa, marejol de dia i amb mar arissada. Demà passat el vent bufarà moderat del sud. Amb força 3 a 5. I s'aixecarà la maror. Molta maror. "Però jo voldria" -pensa i escriu Melanie/Olivia de Havilland- "temps estable a l'interior dels Estats Units, amb ambients dins un futur més o menys amb sol i bonança. Moltes bonances, amb la notable excepció de Florida, on les coses i els casos són diferents. Però també Hollywood és diferent. Total, un avoriment lent i (una mica molt) oi-set. I l'aeroport de San Francisco, també com el de Los Angeles, sota mínims. Quin desastre, quina burla, quin grotesc acte de pallassos de tercera categoria,

quines ganes de portar la màscara de Hollywood, el carnaval i la farsa fins a límits indesitjables..."

I els fums dels cigarrets que es perden dins el buit metàl·lic dels cotxes que s'estavellen enmig de la cerimònia de la vanitat i de la confusió, contra la barrera del so, contra la ridícula barrera del so. D'un so que mai va existir, ho recordau? Una actriu americana, germana -però poc, molt poc, el seu odi entre elles, era intens- d'una altra actriu anomenada Joan Fontaine, heroïna sense fi d'Alfred Hitchcock. Sí, inevitable l'Olivia de Havilland, que interpreta un dels papers fonamentals d'*Allò que el vent s'endugué*.

Femenina/femenina. Tots ho recordam, amb llàgrimes als ulls, l'odissea d'eterna patidora -sempre plorava, sempre plorava, sempre plorava- Melanie, a tot-hora a punt de llàgrimes com jo mateix ara mateix, per una evocació de la roja terra de Tara. "Però ara" -continua evocant Olivia de Havilland al seu quadern de bitàcola- "Hollywood és un femer, una poma podrida, un festival de taronges passades i en franc procés de descomposició, un espectacle de taurons davant el drug-store principal, una concentració humana que puja i baixa pels turons de Beverly-Hills, per entre la Vall de la Mort mentre Robert Taylor, pobre Robert Taylor! i el seu pont inoblidable de Waterloo era el cadàver de si mateix. Perquè nosaltres, també tots vostès, ja veuen, ironies de la vida, som cadàvers de nosaltres mateixos. Com Hollywood. Com el mirall de Hollywood, com aquest mirall lent i patètic que em tanca i em deixa presonera. Però no és el mateix un mirall carregat de teranyines, aquestes teranyines que de sobte surten als sexes utilitzats

sense fre, com si fossin miralls incorporats, que el meu dolor. De tota manera, a la cambra verda -*La chambre verte?*, mític film de Françoise Truffaut- la gent dorm el descans etern dels àngels, el llit mut testimoni del meu desconcert, de la meua passió descontrolada, el telèfon, el telèfon que no sona, les línies bloquejades, la fàbrica anàrquica, els anys de la fam, de la depressió, a l'hora de la plena possessió del cos mentre s'observava el molt lent navegar de cuirassats. Baixa la sang sobre la ciutat de Nova York, el tràfec dels carrerons és un festí de fang putrefacte de semàfors encesos-apagats-encesos-apagats-encesos... Corre, corre maleit blanc, busca el cadàver de la dona destrossada a la cantina popular on la cervesa barata, el tabac cancerós i el vi podrit de mil primaveres sense hàlit ni palpit vol controlar la situació mentre l'alcalde vell, borratxo, toxicòman, drogaddicte, homosexual, liberal i canalles se sent impotent a la seva llar conjugal, davant la xemeneia de foc, tocant les mames, les velles mames, antigues i desgastades d'una antiga corista de Broadway que mai va poder aparèixer ni d'extra a *Cantando bajo la lluvia*. Sí, tots els noms del cel i de la terra entrant a la meua cambra nupcial, a la meua cambra d'horror, sexe i violència: Stanley Donen, Arthur Penn, Roberto Rossellini, Jerry Lewis... la família que em puja als pits, als meus pits que sospiren, a les meves cuixes plenes de suor..."

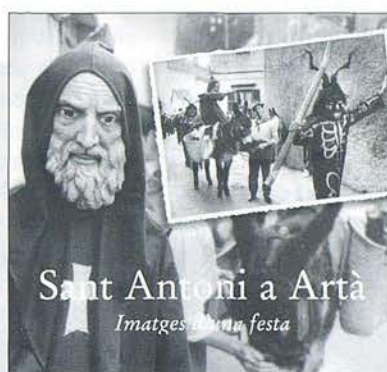
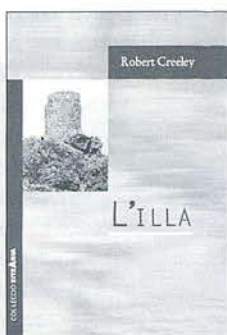
Al dia següent, al mes posterior, la soledat, l'obscuritat de les sales de projecció cinematogràfiques i el pobre, ingenu de províncies que descobreix una gardina trencada, un ramell de flors, un vas de ginebra anglesa, una gerra de porcellana antiga de Valladolid, un llibre de fulls blaus i lletres de color impalpable. I la dona, i els homes, i el sexe que torna com un paisatge després de la batalla, després del coit. I el cor, el fill de puta del cor, monstre de la cova, terrible drac de la caverna, crít immens que puja, que triomfa, que derrota l'ombra, la flor, l'espina, la bandera de la mare maldada que mai va existir. I més sang sobre Hollywood, sobre el Pacífic i l'Atlàntic... A Hollywood, femenina/femenina, Olivia de Havilland. ■



Estrenes en sessió contínua

L'Illa

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

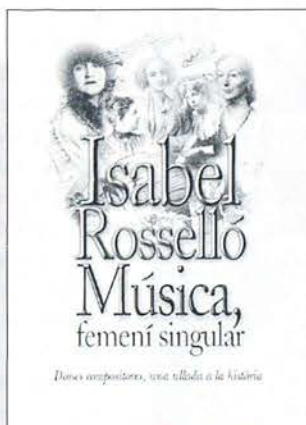


Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm
176 pàgines
Preu 3.500 ptes

Música, femení singular

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



FORTUNIO BONANOVA Un home de llegenda

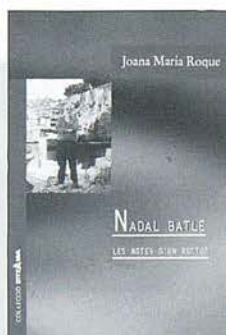
Fortunio Bonanova Un home de llegenda

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



Cuba: una assignatura pendiente

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



Nadal Batle Les notes d'un Rector

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

En venda a les
millors llibreries

EDICIÓ
di7

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

J. C. Romaguera

Després del cop de puny que ens va clavar *Lost Highway* (*Carretera perduda*), en què David Lynch reprenia tots els seus temes més pròxims i vinculats a una estètica, fonamentada en unes formes experimentals i en una estructura sorprenentment audaç, *The Straight Story* (*Una història verdadera*) demostra que el talent dels grans cineastes consisteix a prendre el risc de renovar-se, aparentement d'una forma tan radi-

ba l'estranyesa i el *bizarre* que s'han constituït en l'essencialitat del talent del autor de *Blue Velvet*. La diferència és que Lynch no s'interessa especialment en la interioritat d'uns personatges obscurs i ambigus, pròxims al desballestament, sinó que, en aquest cas, les ferides psicològiques dels personatges són més ordinàries, cosa que provoca que aquesta sigui la pel·lícula de Lynch que més s'aproxima als sentiments de l'espectador.

portar a retrobar-se amb el seu germà, amb el seu passat i, en definitiva, amb la seva vida abans de dir el darrer adéu.

Passat el magnífic pròleg que descriu els preparatius del viatge i que retrata, en petits fragments, la complicada vida del nostre heroi i l'entranyable relació amb la seva filla, el film ens donarà el privilegi de ser testimonis d'una història que emociona, gràcies al seu minimalisme i al seu pausat però constant ritme. La grandesa de Lynch es demostra en aquesta pel·lícula, en la qual l'espectador abraça la peregrinació del seu protagonista i no dubta a acompanyar-lo en el seu estrany mitjà de transport, fins al punt que algú, des de la seva butaca, acaba empenyent per tal de que Alvin arribi al seu destí.

A *The Straight Story*, el director comprova amb la seva posada en escena que sap dir-hi la seva: precís, tant en el sentit de l'elipsi entre els plans, com en la dilatació de les escenes; perfecta en la relació constant entre el fora de camp i allò que l'enquadrament delimita i, com sempre en Lynch, excel·lent en la utilització del so amb un sentit dramàtic. Una posada en escena encertadament transparent que es posa al servei de la història i que també ens descobreix com el canvi en Lynch no ha estat tan radical. Cal esmentar, per exemple, que la manera com la càmera s'aproxima a la casa del protagonista remet directament a *Blue Velvet*, d'igual forma que les imatges del cel estrellat de l'inici recorden a les visions alliberadores que tenia John Merrick a *The Elephant Man*; tampoc sembla arbitrari pensar que personatges com els dos bessons mecànics o la senyora que cada dia atropella un cèrvol siguin exportats de *Twin Peaks*.

La història d'Alvin Straight ha estat convertida en una obra mestra cinematogràfica, on podem trobar la història d'una reconciliació entre germans, la recapitulació crepuscular sobre les experiències de la vida i una sorprenent elegia sobre una Amèrica anònima i profunda que desapareix sota els imperis de les noves civilitzacions tec-



cal com ho ha fet Lynch, i alhora mantenir les constants temàtiques i estètiques d'un món personal.

Mentre que *Lost Highway* era una road-movie ombrívola, paranoica i inquietant, *The Straight Story*, també una pel·lícula de carretera, respira serenitat, sossec i contemplació, i renúncia a la creació de mons onírics i de personatges torturats, a la recreació de naturaleses deformades, que provoquin la morbositat. Però seria un greu error concloure que David Lynch ha canviat, perquè en aquesta nova pel·lícula també es tro-

Amb la història real d'Alvin Straight, septuagenari obstinat i de salut deficient, que decideix emprendre un viatge de centenars de quilòmetres, des d'Iowa fins a Wisconsin, per anar a fer una visita al seu germà, que acaba de tenir un infart i amb el qual no se xerra des de fa deu anys, el cineasta descriu una història digna d'un John Ford, on els paisatges americans des de la seva sublim banalitat serveixen de teló de fons a una imperiosa recerca existencial. Cavalcant orgullosament la seva talladora de gespa, únic vehicle que el porta al seu destí, Alvin inicia el recorregut d'un trajecte que l'ha de

“...el cineasta descriu una història digna d'un John Ford, on els paisatges americans des de la seva sublim banalitat serveixen de teló de fons a una imperiosa recerca existencial.”

nològiques. Impregnada de veritat i sentiments humans, depurada estilísticament, narrada de forma serena i pausada, *The Straight Story* permet descobrir, a través de la netedat i transparència de les seves imatges i de la sinceritat del seu discurs, sensacions secretament amagades en el cor.

Igual que la pel·lícula de Lynch, *La eternidad y un día* segueix l'itinerari recapitulador del protagonista, anomenat Alexandre, com a totes les pel·lícules d'Angelopoulos, mitjançant el qual el director reflexiona sobre les dificultats de conciliar la recerca de la felicitat en la vida quotidiana i l'assoliment de la creació artística (simbolitzada en la recerca constant d'aquelles paraules absents). La figura d'Alexandre, en tant que alter-ego del director grec, permet establir un paral·lisme entre la ficció i els conflictes personals d'un cineasta que decideix despullar la seva consciència amb una sinceritat esgarrifosa.

La eternidad y un día ens presenta un personatge que, davant la proximitat de la mort, decideix fer recompte de la seva vida, iniciant un viatge que portarà l'espectador a contemplar alhora, tant el dolor d'un creador davant les ocasions perdudes, en un passat recuperable tan sols a través de la memòria, com els problemes del present, ja sigui l'emigració albanesa, el tràfic d'infants o les conseqüències de velles i infructuoses utopies revolucionàries. Angelopoulos, de nou, reflexiona sobre la transcendència de la Història a la contemporaneïtat, fu-

sionant harmònicament el present i el passat tant a nivell sociopolític com a nivell personal.

La conciliació entre l'abans i l'actualitat és operada per Angelopoulos mitjançant una posada en escena que recorre a llargs plans-seqüència (recurs estilístic constant a l'obra del director) en els quals s'incorporen, apareixent siligiosament en camp, personatges i situacions vinculats al passat del protagonista, i que aquest recupera en un viatge a través de la memòria, i paral·lel al seu períple físic. Plans-seqüència de ritme pausat i concebuts com una coreografia matemàticament calculada, acompanyats per una música esplèndida, desvetllen belles i suggerents imatges que eleven el film a la categoria d'obra mestra del cinema contemporani, caracteritzada per una narració neta i transparent i una dramàtica concisa i sense fissures.

Commoedora i emocionant, la pel·lícula és un intens poema líric que ens porta pels enrevessats mecanismes de la consciència, però, a més, és una intel·ligent metàfora sobre un de les grans preocupacions del cinema contemporani, com és la dificultat de poder captar la realitat que ens envolta, en aquest cas a través d'unes paraules (aquelles paraules que al nostre protagonista li manquen) que en la seva absència

reflecteixen la proximitat de la vintidua silenciosa de la mort, la incommuniació imperant a final de segle (el protagonista dialoga més amb la seva esposa, ja morta, que amb la seva filla o el seu metge)

Però, finalment, *La eternidad y un día*, en tota la seva complexitat conceptual, també resulta ser un cant a la vida, una intent d'enfrontar-se a la mort, com ho simbolitza l'esplèndida i antològica escena final en què el protagonista recupera un llenguatge infantil que per uns instants el torna a la vida poc abans de donar pas a l'eternitat. Pel·lícula feta de silencis i de paraules, *La eternidad y un día* és una obra mestra que parla de la vida, de la mort, del cinema amb humilitat i intel·ligència, i, el que és més important, és capaç, igual que la pel·lícula de Lynch, de provocar emocions. ■



Jaume Salva i Lara

No se esfuerce su venerable y serenísima santidad en las tareas fútiles del disimulo.

Max

Ahores d'escriure aquesta columna encara no s'ha publicat la convocatòria de beques per a la realització d'audiovisuals del Consell de Mallorca, però ben segur que, en estar llegint aquestes línies, ja farà estona que estarà al carrer. Així i tot, sense saber les possibles variacions en les condicions de les obres presentades —ni si aquestes seran profundes

res la penalització estipulada en l'apartat catorze. Suposarem que tot això no deixen de ser remors sense fonament objectiu.

Tothom té present que les beques són una iniciativa recent dins el Consell de Mallorca i que, en darrer terme, la intenció política és potenciar la creació audiovisual de l'illa com a vehicle cultural del segle que ve. Sabem també que la incorporació d'aquestes ajudes en el paquet d'ofertes del Consell no ve del no res sinó que és la resposta oficial a la creixent inquietud pel·liculera que, de fa uns quatre anys ençà, va amarrant l'illa de la calma. Això ens du a pensar que la intenció és d'allò millor.

Mai no he pogut esbrinar quina lògica segueixen les entitats que convoquen premis de fotografia quan, sistemàticament, inclouen com a condició que les obres presentades, tinguin les dimensions que sigui, han d'estar muntades en un suport rígid de 40_50 cm. Aquesta condició, totalment aliena a la qualitat o temàtica de la fotografia, condiciona negativament l'èxit de la

convocatòria perquè pràcticament descarta la possibilitat d'enviar-ho per correu. Dic això perquè aquest tema ha transcendit als mitjans de comunicació i, en la prestigiosa revista madrilenya "Foto", la direcció ha arribat a la conclusió que és una clàusula aleatòria, copiada d'unes altres bases, que alhora estan copiades d'unes terceres, i així, per inèrcia, fins no se sap quan. El resultat és invers al que es desprèn d'una convocatòria de premis: la desmobilització de la possible participació.

Crec que això es pot aplicar a les beques del CIM, concretament a la primera clàusula, que limita els suports audiovisuals acceptats als cinematogràfics 16 mm, súper 16 mm i 35 mm i, deixant en l'ambigüitat els electrònics: s'accepta genèricament el vídeo, el CD-ROM i, per si un cas,

es deixa obert amb tres punts suspensius —sí, punts suspensius en unes clàusules. A primera ullada xoca l'estricta desglossament dels suports cinematogràfics acceptats si es compara amb la incertesa dels electrònics i, si s'accepta qualsevol format videogràfic (fins i tot els domèstics VHS, Hi8, 8), veiem que a la part cinematogràfica hi faltarien, en tot cas, els també formats domèstics com el súper 8, el single 8 o, fins i tot, el 9,5 mm, que també n'hi ha a Mallorca. O tots moros o tots cristians (deixant de banda les connotacions políticament incorrectes que es poden desprendre en l'actualitat d'aquesta dita de tota la vida). I és que oficialitzar la creació audiovisual mitjançant unes esquifides però temptadores ajudes pot també contribuir a l'empobriment de la mateixa creació, marginant cruelment les iniciatives de la gent pobre que vol fer cine. Fa no molts anys fer pel·lícules en format subestàndard era una proesa, un exercici de masoquisme o el que vulgueu, però no hi havia cap institució pública que, explícitament, ho condemnés a la marginalitat. Ara du l'etiqueta d'estar al marge del que és acceptat oficialment i, això, no tan sols no és bo per als autors: és contraproductiu per a la mateixa cultura audiovisual que es vol potenciar. Per què construir un patrimoni basat innecessàriament en la resta i no en la suma?

Per a qui la retòrica no li entri: un creador solidíssim com és el campaner Gabriel Mayans, el més antic i prolífic de tots els que han fet alguna cosa parellada a una pel·lícula a les illes, que encara està en actiu i amb més idees per fer de les que hi caben en una vida, un autor integral, que no coneix la burocràcia ni fa cine perquè està o no de moda, per a qui una pel·lícula no és un pressupost inflat per rapinyar una subvenció ni competir amb ningú; un artífex com ell, dic, queda a l'altra banda, sense accés a cap ajuda oficial perquè l'única que hi ha té una clàusula que, aleatòriament, és molt estricta pel que fa al suport de cel·luloide i insultantment ambigua en l'electrònic. ■



Gabriel Mayans amb el seu super 8

o només de maquillatge—, m'agradaria comentar un detall que m'inquieta, segurament sense motiu, però que ara mateix el trobo suficientment destacable. Per ventura així, ventilant els fantasmes interiors, em trobaré millor i podré continuar amb les meves tasques habituals.

Si algú es pensa, pel títol, la cita o la introducció, que aquí i ara faré ressò dels comentaris que, a cada convocatòria, van circulant subterràniament sobre alguns aspectes foscs d'aquest tema, va ben errat. Ja sé que n'hi ha que diuen que els trossos de pastís ja estan repartits abans de la publicació de la convocatòria, que la puntuació dels criteris és, en alguns casos, aleatòria, o que gairebé ningú no compleix els terminis de presentació de l'obra sense que li afecti per



Reynaldo González. Director Cinemateca Cubana

Havien Flores

Reynaldo González (Ciego de Ávila, Cuba, 1940). Narrador, assagista i periodista. Ha dictat conferències a universitats i centres culturals d'Europa, Nord-amèrica i Amèrica Llatina. Els seus textos es publiquen a revistes i periòdics cubans i internacionals. Va obtenir el premi "Juan Rulfo" (París) pel relat *La mujer impenetrable*, i tres vegades el Premi de la Crítica Cubana. Dirigeix la Cinemateca de Cuba. Ostenta la Distinció per la Cultura Nacional.

QÜESTIONARI DE JENNY I LAURA MARX

1. Quina qualitat aprecia més?
La capacitat d'arriscar-se per allò en què creus

2. El seu tret característic?
La fidelitat

3. La seva idea de felicitat?
Que em deixin tranquil

4. La seva idea de desgràcia?
El menyspreu

5. Quin defecte tendeix a perdonar?
La lascívia

6. Quin defecte li inspira més aversió?
La mentida

7. Per qui sent antipatia?
Pels avars

8. La seva ocupació preferida?
La indignació

9. Els seus poetes?
Martí, Whitman, Lezama Lima, Quevedo.

10. Un prosista?
Alejo Carpentier

11. Un heroi?
No opin

12. Una heroïna?
No opin

13. Una flor?
Els gladiols

14. Un color?
El blau

15. Un nom?
Aramis

16. El plat que més li agrada?
Albergínies torrades i amb fortma-ge parmesà

17. La seva màxima?
La paciència no és recomanable perquè crea hàbit

18. El seu lema?
Si em grunyen, que no em mosseguin



El cinema a sa Pobla: record de Buster Keaton i els germans Marx (I)

Miquel López Crespi

Quan s'inaugurà el "Cine Montecarlo" de sa Pobla (1957) havien passat vint anys d'ençà l'execució, en el Fortí d'Illetes, del fundador de l'Agrupació Socialista del poble. Parlam de Jaume Serra Cardell, militant obrer que, juntament amb els carrabiners que hi havia al poble i altres civils, provaren de fer front, el juliol de 1936, a la sublevació feixista. Vint anys de victòria total i absoluta de la reacció. Dues dècades de festes per als vencedors, de feina i obligat silenci per al poble. Misses i processons, mes de Maria, rosaris i sermons des de la trona. Cap possibilitat de crítica oberta, d'organització popular. Malediccions per-

manents contra la República i la democràcia. Prohibits els sindicats i partits polítics, és absolut i aclaparador el poder del caciquisme més reaccionari, del clergat més integrista, de la burocràcia feixista. Visites de "personalitats" provincianes del règim. Sopars i dinars a càrrec del pressupost municipal. Viatges a Madrid i Llorda, dels sectors oficials, afins a la dictadura. Reialme de la Guàrdia Civil, dels falangistes i del clergat. La gent surt a la dura feina camperola i torna de nit sabent el que ha passat (la repressió, la bona vida dels endollats, dels vividors del sistema). Ningú no pot dir el que sent. Silenci de tomba. Si de cas divertir-se per Sant Antoni, per les festes de Sant Jaume... I ca-

llar. Sempre callar, anar alerta amb el que surt de la boca. Cada vint de novembre hi ha en un local de sa Pobla la ritual celebració del discurs fundacional de AFalange Española Tradicionalista y de las JONS (l'any 1957 aquesta cerimònia oficial es va fer en el Teatre Principal). La premsa informava així dels fastos oficials del franquisme: *"El día 20 de este mes, XXI aniversario de la muerte de José Antonio, tuvo lugar en el Teatro Principal un acto conmemorativo, al cual asistieron los niños y niñas de nuestros centros docentes. Bajo la Presidencia formada por el Rvdo. don Jaime Vallés, cura ecónomo; don Pedro Ventayol Ques, alcalde; don Antonio Perelló Miquel, juez comarcal; don Bartolome Siquier Serra, jefe local de F.E.T. y de las J.O.N.S.; don Juan Antonio Sallán, comandante del puesto de la Guardia Civil y don Miguel Pomar Capó, delegado sindical local, se inició el acto dándose lectura al Testamento del Fundador. Seguidamente el Sr. Director del Grupo Escolar de niños, don José MO Ferrer Serra, dirigió la palabra a los asistentes, comentando la figura de José Antonio, de cuya vida y actividades sacó provechosas consecuencias. Finalmente se proyectó la película Cónclave secreto, biografía de S.S. Pío X"*.

Aleshores teníem onze anys i estudiàvem primer de batxillerat a l'Institut de sa Pobla (a la plaça del Mercat). En aquell temps n'era director Antoni Serra Caldés. Com podeu suposar els fastos dels franquistes ens deixaven completament indiferents. A les novenes i rosaris ens hi feien anar obligatòriament. Ens hi portaven, com a xotets d'un ramat, els professors. Però nosaltres vivíem unes altres històries, teníem preocupacions ben diferents. Era l'època en què es bastia el "Cinema Montecarlo", un dels llocs "sagrats" de la nostra infància poblera. I tot el que es relacionava amb el cinema sí que ens interessava. I molt! En altres capítols dedicats al meu poble ja he parlat de la importància decisiva que tengué en la meva formació (i crec que en la de tots els poblers i pobleres de la meva



“...El llistat d'actors, films, de directors, d'imatges, d'històries que ens colpiren per sempre més podria fer-se infinit...”

generació) l'existència de cines com el “Teatre Principal” (Can Guixa), el “Coliseum” (Can Pelut), el “Gardenia” en la carretera sa Pobla-Muro (era a la sortida del poble) o el “Salón Montaña”, del carrer de la Muntanya, davant la casa del músic i compositor Gaspar Aguiló, un dels meus mestres, excel·lent compositor, folklorista, director de l'Escola Municipal de Música a mitjans dels anys cinquanta i a qui sempre estaré agraït per tot el que m'ensenyà.

Tots aquests cines quedaven petits davant l'augment demogràfic de la nostra vila. Sovint quan hi havia gran estrenes (*Lo que el viento se llevó*, *El último cuplé* o alguna pel·lícula d'Antonio Molina, Paquita Rico o Marifé de Triana) no donaven abastament a l'hora de vendre entrades. Era impossible atendre tanta demanda! Aleshores sa Pobla ja tenia deu mil habitants i el cine era el principal entreteniment dels caps de setmana. Crec que va ser en constatar aquesta demanda continuada que un empresari pobler, el senyor Antoni Picó Aguiló, decidí portar endavant la tasca de construcció d'uns dels cines més luxosos i importants de Mallorca (i de totes les Illes!) dels anys cinquanta. Parl evidentment del “Cine Montecarlo”, catedral magnífica del setè art, porta oberta per a copsar totes les meravelles del món. El cine! Que no seria per aquells al·lots de fa prop de quaranta anys! Ningú que no hagi viscut la grisor cultural del franquisme, la manca d'imaginació d'aquells buròcrates que comandaven a dit, al servei sempre de la nefasta dictadura del general Franco i la burgesia espanyola, no podria entendre l'aferrissat amor al que vàiem en la pantalla, quan s'apagaven els llums i, enretirant-se els cortinatges, apareixien els nostres herois: l'inoblidable Buster Keaton de *El maquinista de la general* (1926); els germans Marx de *Una noche en la ópera...*

Em vénen a la memòria ara mateix els rostres de Clark Gable i Ava Gardner a *Mogambo* (censurada, tallada, irreconeixible pel·lícula de Ford); d'Elizabeth Taylor i James Dean a *Gigante* (1956), i Bogart quan encara no sabíem qui era Bogart. L'oncle José López, que havia estat cap de transmissions amb la 22 Brigada en la batalla de Terol, i que escoltava ràdios estrangeres, parlava (d'amagat) amb el pare tot explicant-li la feina en favor de la República que, en temps de la guerra, havia fet Humphrey Bogart. Els increïbles muntatges de Fred Astaire ens feien copsar l'existència d'un altre món més enllà dels sermons dels sacerdots, dels himnes imperials i feixistes, quan formàvem, drets, gelats de fred a l'hivern, al pati de l'Escola Graduada.

En la retina, quaranta anys després encara hi tenc, ben presents, les escenes de *Cantando bajo la lluvia* (amb Gene Kelly, Debbie Reynolds i Donald O'Connor); la tragèdia de *Duelo al sol* amb Jennifer Jones i Gregory Peck; el Peter Cushing de *Dràcula* (1957) dirigida per Terence Fisher... El llistat d'actors, films, de directors, d'imatges, d'històries que ens colpiren per sempre més podria fer-se infinit... No bastaria un llibre per a fer una petita recordança de tot el que significà anar al cine quan érem molt més joves, en aquella Mallorca de mitjans dels anys cinquanta. ■



Sam Peckinpah

(El darrer independent)

Toni Figuera

En una de les seqüències més belles d'un excel·lent film de Joseph L. Mankiewicz, *Eldia de los tramposos*, en el qual s'hi trobaven quintaessenciats, intel·lectualitzats i depurats al màxim tots els elements característics d'un gènere —el western— violència i humor, distanciament i testimoniatge, crítica i autoreflexió, un dels personatges de la pel·lícula —al qual, si mal no record, els companys de cel·la li deien “el nin de Missouri”—, presoner dels seus propis i qui sap si inexistents records que es veu obligat a inventar i inventariar dia rere dia, parla als companys de captiveri d'u-

teriors, les vicissituds per les quals ha hagut de passar infinitat de vegades per culpa de qualche inesperada gelada o sequera...

Als protagonistes dels films de Peckinpah, en canvi, se'ls escamoteja la possibilitat de qualsevol somni. Des de *Duelo en Alta Sierra* fins a *Pat Garret y Billy the Kid*; des de *Mayor Dundee* fins a *Junior Bonner*; des de *Grupo salvaje* fins a *La balada de Cable Hogue*, passant per *Traedme la cabeza de Alfredo García*, tots els seus personatges —patètics, i alhora dignes, testimonis del final de la frontera, entesa com el darrer refugi per als inadaptats, els perdedors (diguem-los *misfits*, *losers*, *outsiders*)— han renunciat fa temps a la possibilitat de somiar, igual que el mateix Peckinpah, el qual segurament havia renunciat al somni fins i tot abans de convertir-se en cineasta.

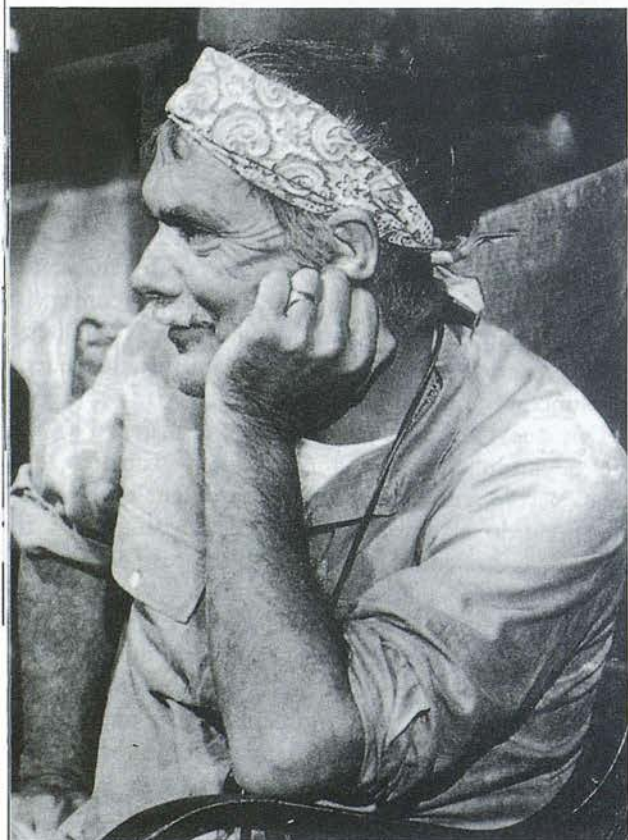
Els seus antiherois —antiheroï l'autor per ascendència i origen, amb la seva mescla de sang índia i irlandesa— han tornat coherents i lúcids a força de negar-se a assumir qualsevol somni que se'ls pogués oferir: en especial, adaptar-se al canvi dels temps que s'acosten. Com diu Billy el Nin al seu amic i posterior botxí Pat Garret: *Potser els temps estan canviant, però jo no*. Tancats en el seu propi món i fidels a ell fins al suïcidi —fantasmes d'un passat que s'esvaeix entre els envitricolls de la Història— no tenen cap altra sortida (que engrandeix la seva alçada de perdedors) que sortir a l'encontre de la mort —revers moral del seu afany de supervivència—, entenen el gest com a ineludible i darrer compromís davant d'una trajectòria vital —existencial i col·lectiva— presidida pel risc i la violència.

Segons com hagi estat l'estil de vida de cadascú, així serà la mort que cadascú triarà —sembla pensar Peckinpah. O l'elecció del seu destí, cosa que al cap i a la fi és el mateix: ja es tracta de dos vells pistolers que es baten braç a braç contra un grup d'impressantables bergants a l'ocàs de les pistoles; o de la inassolible i absurda qui-

mera perseguida pel bigarrat grup comandat pel major Dundee (quimera que, Dundee, en la seva desmesura, no té res a envejar a l'empresa per l'Ethen Edwards de *Centaurus del desierto* de John Ford); o de l'esperit indomable i solitari de Cable Hogue que obre solcs en l'aridesa del desert per estanyar el darrer del seus somnis —si així es pot catalogar— a canvi de l'amor d'una prostituta i de l'amistat d'un predicador luxuriós i trampós; o com la guarda salvatge, encapçalada per William Holden, que se suïcida per una causa perduda; o com el protagonista de *Perros de paja* que, com el beneït del poble, no sap on té ca seva —la seva llar és enlloc—; o com els Bonner, pare i fill, epígons testimonials dels bons vells temps.

Precisament a *Junior Bonner* —film injustament menyspreat—, quan Curly Bonner, germà del protagonista, diu a Junior que ell no ha entès mai què representen els espais oberts perquè no ha sabut explotar-los, Peckinpah ens està fent la millor definició possible sobre la vella i la nova Amèrica: per a Junior constitueixen l'espai vital del seu camí pioner, tan imprescindible com l'aire que respira; per a Curly, en canvi, representen només la possibilitat d'un negoci, la parcel·lació, una operació financera, la transferència capitalista. O dit d'una altra manera: el que per a Curly és *integració* (adaptació al canvi dels temps), per a Junior és *deserció* (renúncia als vells valors). Dilema que de forma molt més dramàtica plantejarà Peckinpah posteriorment a *Pat Garret y Billy the Kid*.

Com en el cine de maduresa de Ford, Hawks i Walsh (pens en obres com *El hombre que mató a Liberty Valance*, *El Dorado*, *Una trompeta lejana*, entre d'altres), batega en tota la filmografia de Peckinpah, encara que de forma molt més crispada i tensa, idèntica reflexió sobre l'envelliment d'un món tan autèntic com l'albada —per dir-ho amb les paraules d'un dels protagonistes de *Junior Bonner*.



na imaginària granja conreada amb les seves mans. L'espai real i clausurat de la presó no impedeix que ell, estès a la màrrega, els ulls fixos perduts en un punt del sòtil, somiï en la recol·lecció anual del blat, ponderi les possibilitats que té perquè aquest any la collita sigui millor que no els an-

“Tota la filmografia de Peckinpah evoluciona, a parer meu, en espiral, al voltant d'un nucli vertebrador d'absoluta coherència des del començament i gira en cercle sobre el tema, més que no de la supervivència, de la seva impossibilitat.”

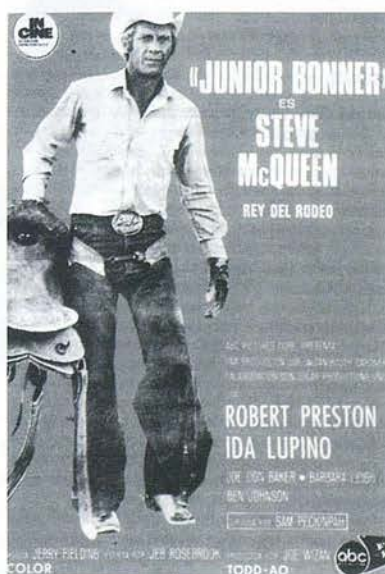


Com passava a *Hombres errantes* de Nicholas Ray, a *Junior Bonner* es dona un idèntic registre de veus i sentiments al voltant del món del rodeo: Ray, però, és un romàntic desesperat, i per això la seva pel·lícula es tanca amb un gest ritual de tragèdia. Peckinpah, mentrestant, més contenut, el resol congelant la imatge sobre cadascun dels seus protagonistes. Final igualment clausurador de tota una època i una forma de vida, com el de Ray, però mostrat de forma més pudorosa, sense alterar el gest. (Encara que sigui just reconèixer que els finals de les seves següents obres *Traedme la cabeza de Alfredo García*, *Pat Garret y Billy the Kid*, així com el seu anterior *Grupo salvaje* ens mostren un cineasta tan desesperadament romàntic com ho pogués ser el formidable Nicholas Ray).

Tota la filmografia de Peckinpah evoluciona, a parer meu, en espiral, al voltant d'un nucli vertebrador d'absoluta coherència des del començament —aquella primera obra mestra que és *Duelo en Alta Sierra*— i gira en cercle sobre el tema, més que no de la supervivència, de la seva impossibilitat. Impossibilitat que conduirà els

antiherois peckinpanians a l'auto-destrucció lúcidament assumida da-

mateix. Dirà Junior Bonner: *Jo, sempre en marxa.*



vant la pèrdua de control d'un món que se'ls evapora entre els dits.

Excepcionalment, *La balada de Cable Hogue* i *Junior Bonner* seran obres en què la violència es calmarà, glatirà subterràniament, tot i que el leit-motiv del desarrelament segueixi sent el

Com Kirk Douglas a *Los valientes andan solos* o a *La pradera sin ley*, enllaçant sempre una estrella inexistente o inassolible. O com Lee Marvin a *La leyenda de la ciudad sin nombre*, en afirmar: *Hi ha dues classes d'homes: els qui van a alguna banda i els qui no van a cap.* O com quan Marilyn li demanava a Gable a *Vidas rebeldes*: *Com trobes el teu camí durant la nit?* I Gable contestava: *Es tria una estrella i es tira tot dret.*

Però, ¿què ha passat amb les altres estrelles, les que haurien d'haver guiat Randolph Scott i Joel McCrea, Charlton Heston i Richard Harris, William Holden i el seu grup, Jason Robards, Steve McQueen; estrelles que els duïen d'una banda a l'altra de la frontera, des d'Alta Sierra fins a Río Grande, des de Mèxic fins a Arizona, disparant i domant cavalls?

Sam Peckinpah, cronista del fracàs, poeta de la supervivència. Grandesa i risc d'un fracàs relatiu. A diferència del qui el ronda a qui pretén escriure un poema, i només li surt una modesta crònica. ■

Marti Martorell

Na gairebé des del naixement del cinema, han estat ben usuals les adaptacions cinematogràfiques d'obres literàries i, les pel·lícules negres, potser són un dels gèneres que més «es nodreixen» de la literatura. La raó d'aquest fet és que el tipus de «narració literària» que més s'adiu amb aquest gènere té moltes de concomitancies amb la «narració cinematogràfica».

Per què això? Un dels motius, no l'únic però sí que n'és un dels més significatius, prové del component conductista que impregna gran part de l'obra d'una gran part dels conradors d'aquest gènere. És a dir, és evident que una de les principals doctrines psicològiques que aparegueren al començament del segle XX, el behaviorisme o conductisme de John Broadus Watson, va influir notablement el gènere negre. Aquesta teoria¹, en poques paraules, afirma que l'estudi de la conducta s'ha d'ajustar a l'anàlisi de les dades del comportament que són perceptibles i mesurables d'una manera objectiva i, per tant, s'ha d'excloure la descripció del contingut de la consciència i ha d'abstenir-se de la introspecció.

Com es tradueix tot això literàriament? Doncs en un tipus de narració en què el que abunda són especialment els diàlegs i la descripció de comportaments físics, la qual cosa va fer veure als productors cinematogràfics que aquesta era un gènere literari «fàcil» d'adaptar, més que no altres que fan servir recursos literaris més difícilment «traduïbles» cinematogràficament, com ara els monòlegs interiors.

No obstant tot això, i ben afortunadament, cal tenir ben present que, tanmateix, la personalitat literària de cadascun dels principals autors no se subjecta mai a cap teoria ni, especialment, a cap simplificació. És per això que convé parlar un per un de cada novel·lista, més que no intentar encabir-los tots amb unes mateixes coordenades. El que sí que és un fet gai-

rebé constant de la majoria d'aquests autors és que també varen fer de guionistes, no tan sols per escriure les versions cinematogràfiques de la seva obra literària, sinó també per redactar els guions de les novel·les d'altres escriptors, com ja es veurà més endavant. Són quatre els autors que encapçalen una llista de creadors que, malgrat que són «negres», tracten múltiples temes i amb tècniques i estils molt variats: William R. Burnett, Raymond Chandler, Dashiell Hammett i James Mallahan Cain.

William Riley Burnett, escriptor influït per Ernest Hemingway i Honoré de Balzac, va voler construir tot un mosaic narratiu sobre la història contemporània dels



Estats Units, partint de la guerra de Secessió. Tota la seva novel·lística té com a tret comú una visió crítica de la societat nord-americana i una mirada del món de la infantesa com a paradís perdut, en altres paraules, els temps feliços de la infantesa són irrecuperables. Quant a les obres de gènere negre, contra principalment el corrent de les *crook stories*, és a dir, narració contada des del punt de vista dels delinqüents. Tot i que abans ja havia treballat com a guionista al cinema, és l'any 1941 quan es va professionalitzar com a guionista cine-

matogràfic. Per ordre cronològic, es poden destacar aquestes novel·les, amb les versions cinematogràfiques de títol homònim: *Little Caesar* (*Hampa dorada*, Mervyn Le Roy, 1930); *High Sierra* (*El último refugio*, Raoul Walsh, 1941)² i *The Asphalt Jungle* (*La jungla de asfalto*, John Huston, 1950).

Si hi ha cap adjectiu que més s'acosta a la definició de l'obra de Raymond Chandler és romàntic, però alerta, no dit en sentit pejoratiu. El romanticisme a Chandler rau en la presentació dels seus personatges com a persones íntegres dins un món que precisament no convida a ser-ho, personatges que, pel seu sentit de la justícia i pels impulsos que senten, van contracorrent, com n'és una mostra clara el detectiu Philip Marlowe, tantes i tantes vegades portat al cinema. Una de les millors versions d'una novel·la interpretada per Marlowe és la críptica i atraient *The Big Sleep* (*El sueño eterno*, Howard Hawks, 1946). Chandler també va col·laborar en diferents guions, una tasca en què cal ressaltar especialment el guió de la magnífica pel·lícula *Double Indemnity* (*Perdició*, Billy Wilder, 1944), basada en la novel·la homònima de James M. Cain.

Segurament les versions cinematogràfiques de les novel·les de Dashiell Hammett no varen ser tan afortunades com les d'altres autors, per exemple, la versió cinematogràfica *The Maltese Falcon* (*El balcón maltés*, John Huston, 1941) de la novel·la del mateix nom és fallida,³ sobretot per la tria de la protagonista femenina (Mary Astor), inversemblant com a dona fatal. Aquesta novel·la té com a protagonista el detectiu Sam Spade que, juntament amb Philip Marlowe, han esdevingut els paradigmes d'un dels personatges més representatius del gènere negre, el detectiu privat. Sam Spade és un personatge més aviat cínic i dur, fill indiscutible de la concepció literària de Hammett: una narrativa marcada per la l'ambigüitat, la duresa i l'enfocament realista. Gairebé com un fet curiós, hi ha

“Són quatre els autors que encapçalen una llista de creadors que, malgrat que són «negres», tracten múltiples temes i amb tècniques i estils molt variats: William R. Burnett, Raymond Chandler, Dashiell Hammett i James Mallahan Cain.”



també tota la sèrie de pel·lícules basades en un altre personatge de Hammett, l'«home flac». Són un seguit de quatre pel·lícules dirigides per W. S. Van Dyke i que, pel tractament que varen rebre, poden ser considerades més aviat comèdies, malgrat que presentin una mínima trama policíaca: *The Thin Man* (1934), *After the Thin Man* (1936), *Another Thin Man* (1939) i *Shadow of the Thin Man* (1941). La tasca directa de Hammett dins el món del cinema va consistir sobretot a aportar històries originals que poguessin ser portades al cinema, com ara *City Streets* (*Las calles de la ciudad*, Rouben Mamoulian, 1931).

James M. Cain, descriu a les seves novel·les personatges innocents que, a causa de parany sexuals, fan la passa cap al món del delictes, com ho demostren ben clarament les dues obres més conegudes que va escriure: *Double Indemnity* i *The Postman Always Rings Twice*. Ambdues novel·les tenen versions cinematogràfiques: la primera, com ja s'ha vist en parlar de Chandler, és deguda a Billy Wilder, i la segona ha conegut com a mínim tres versions, la més famosa de la qual és la dirigida per Tay Garnett el 1946 i amb el ma-

teix títol que la novel·la (estrenada a l'Estat espanyol amb el títol *El cartero siempre llama dos veces*). Com a guionista, no va tenir sort, perquè, malgrat que va participar en molts de guions, molt poques vegades el seu nom va aparèixer als títols del crèdit, com és el cas de la pel·lícula *Out of the Past*.

Aquesta ha estat només una aproximació ràpida i breu a aquests escriptors, perquè es podria parlar molt més de cadascun d'ells, però la intenció tan sols és esbossar-ne els punts principals. A més, és clar que encara es poden esmentar molts més autors, com ara William Irish, Ross Macdonald; Daniel Mainwaring, pseudònim de Geoffrey Homes, guionista i autor de la novel·la *Build My Gallows High*, en què es basa l'esplèndida pel·lícula *Out of the Past* (*Retorno al pasado*, Jacques Tourneur, 1947), de la qual s'ha fet esment abans i en un altre article; Virginia Kellogg, també guionista i autora del relat en què es basa la pel·lícula, amb reminiscències de William Shakespeare, *White Heat* (*Al rojo vivo*, Raoul Walsh, 1949); Horace McCoy; Ben Hecht; Jonathan Latimer; William Peter Macdonald i Jim Thompson.

Finalment, cal fer una reflexió sobre una qüestió que ha estat gairebé oblidada: s'ha estudiat¹ molt la influència del gènere literari sobre el cinematogràfic, però s'ha deixat de banda que també és ben segur que la influència va anar en sentit contrari, és a dir, no s'haurien escrit segons de quina manera algunes novel·les si els autors no haguessin rebut influències del món cinematogràfic, ja sigui simplement com a espectadors o —més implicats en el procés creatiu de les pel·lícules— guionistes. Seria interessant, doncs, poder tenir estudis dedicats a tractar la manera com el cinema, ja de ben prest, va influir sobre la literatura. ■

¹ Per a més informació, es pot consultar: FERRATER MORA, J. *Diccionario de Filosofía*. Volum 1. Barcelona: Círculo de Lectores (sisena edició ampliada), 1991.

² Encara va tenir dues versions més: la més fluixa de totes, *I died a Thousand Times* (*Mil vegades mort*, Stuart Heisler, 1955) i, en versió western, *Colorado Territory* (*Juntos hasta la muerte*, Raoul Walsh, 1949).

³ N'hi ha dues versions més: *The Maltese Falcon* (*El balcón*), Roy Del Ruth, 1931, i *Satan Met a Lady*, William Dieterle, 1936.

⁴ Un estudi molt representatiu d'aquest fet és: GUÉRIFF, F. *Le film noir américain*. París: Henri Veyrier, 1986 (amb edició espanyola: *El cine negro americano*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988).

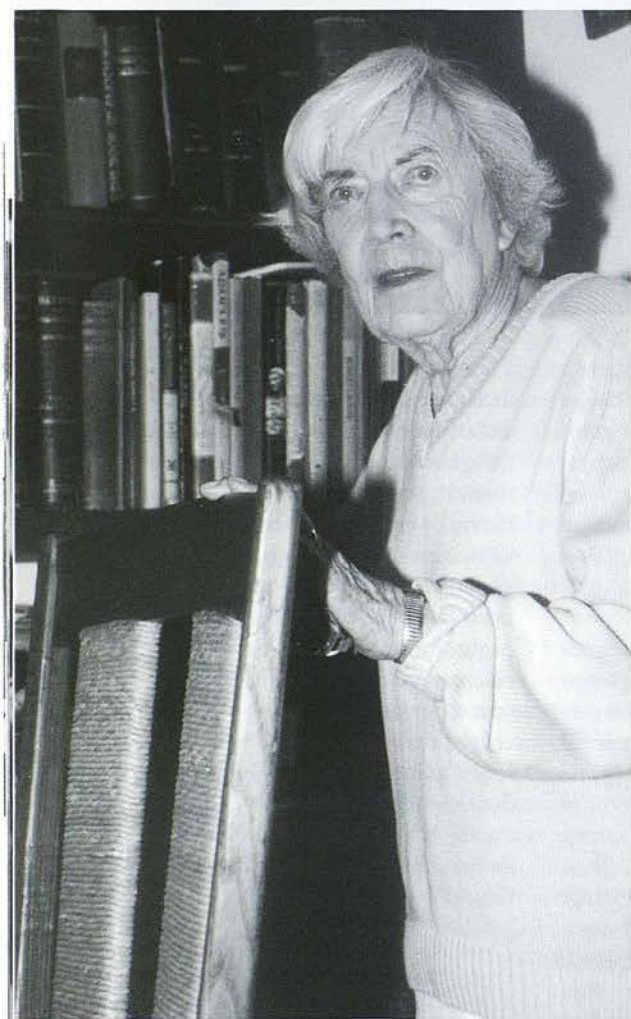
William Nuanes projecta filmar la biografia cinematogràfica de Robert Graves

Jaume López

El cineasta nord-americà William Nuanes, debutant en el terreny dels llargmetratges però realitzador de diversos curtmetratges premiats al Festival de Cinema Independent de Sundance (Estats Units) que dirigeix anualment l'actor i director Robert Redford, projecta dur a terme una

saparegut escriptor— i escenaris naturals de Deià, allà on Graves va passar els darrers anys de la seva vida en companyia de la seva segona esposa, Beryl. El projecte cinematogràfic, que es troba en procés de recerca del repartiment, començaria a fer-se realitat a començaments del proper mes d'octubre.

Aquesta no és la primera vegada que el cinema, en concret, una gran productora de Hollywood, pren interès a dur a la gran pantalla la vida i obra de Graves. Ara fa dotze anys, Peter Bogdanovich, responsable de films memorables dels anys setanta i vuitanta com ara *La darrera projecció* (1971), *Què em passa doctor?* (1972), *Lluna de paper* (1973), *Saint Jack*



Beryl Graves

biografia cinematogràfica sobre la vida i obra del poeta, assagista i novel·lista britànic Robert Graves (1895-1985). *La sinrazón poética* (*The poetic Unreason*) és el títol provisional d'aquest llargmetratge que Nuanes té la intenció d'ambientar en interiors —el propi domicili del de-



L'argument de *The poetic Unreason* té com a eix central els darrers anys del primer matrimoni de l'autor de *I, Claudius* amb Cora Riding; la seva arribada a Mallorca, en concret a Deià l'any 1939 i l'inici de la seva relació sentimental i posterior casament amb la que arribaria a ser la seva segona esposa, fidel companya i secretària fins a la seva mort a l'any 1985, Beryl Graves. El director del film manté en l'actualitat tota mena de contactes amb la vídua i els fills, William, Lucia i Thomas, del poeta per conèixer íntims detalls de l'estança de Graves a l'illa. Un dels aspectes que Nuanes vol potenciar dins la seva pel·lícula i que ha manifestat expressament a la família Graves és la utilització de poemes de Graves com a veus narratives en "off" de la història cinematogràfica.

(1979) i *Tots varen riure* (1980), i des de fa anys gran amic de la família Graves, va adquirir els drets cinematogràfics per traduir en imatges els passatges més importants de la vida personal i literària d'un escriptor que, malgrat la seva universalment reconeguda transcendència literària, sempre va viure d'esquena als àmbits universitaris i acadèmics.

Pel fet que es tracta d'una circumstància habitual en aquest tipus d'ambiciosos projectes cinematogràfics, però que no arriben a trobar suport econòmic per art de les grans productores del cinema nord-americà —un cas que Bogdanovich ha patit al llarg de la seva magnífica però gens comercial trajectòria cinematogràfica—, la iniciativa del realitzador de *Nickelodeon* (1976) es va

“L’argument de The poetic Unreason té com a eix central els darrers anys del primer matrimoni de l’autor de I, Claudius amb Cora Riding; la seva arribada a Mallorca, en concret a Deià l’any 1939 i l’inici de la seva relació sentimental...”

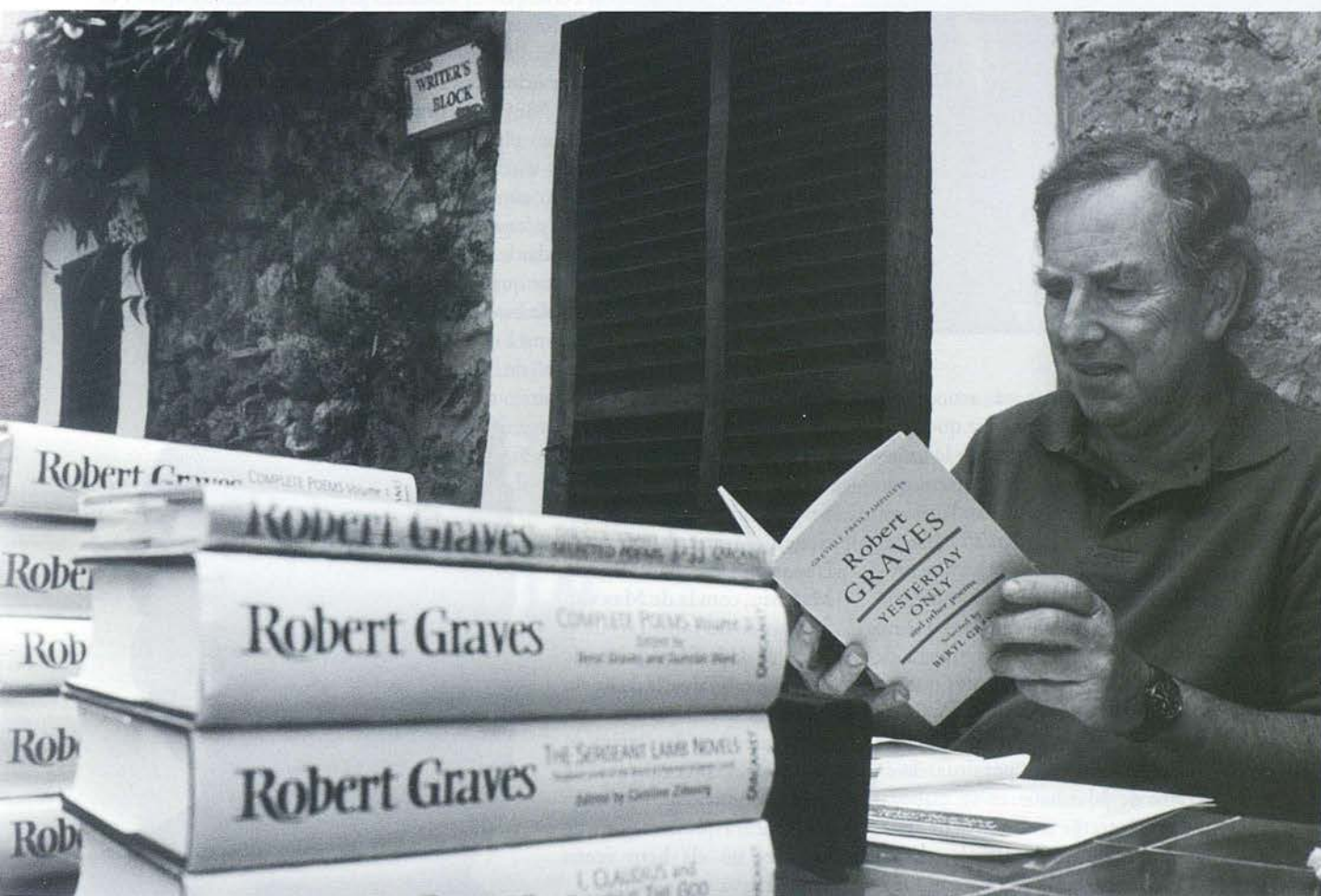
anar postergant fins a la caducitat, cinc anys després, de l’adquisició per part del cineasta dels drets per biografar cinematogràficament la figura de Graves.

Més recentment, una vegada adquirits els reconeixements comercials i artístics vers al seu cinema gràcies a “l’oscaritzada” *El meu peu esquerre*

jecte cinematogràfic pogués arribar a terme.

En aquests dos projectes frustrats perquè la vida de son pare pogués ser traduïda en imatges, ha estat el fill gran de Robert i Beryl Graves, el també escriptor William, qui va mantenir tots els contactes amb Bogdanovich i Sheridan perquè el públic cinema-

seva vida matrimonial amb el seu marit. “La meua mare –afirma William– mai s’ha mostrat massa contenta amb que qualcú volgués contar com va ser la seva vida amb mon pare. Però, de fet, ella és la gran desconeguda de tota aquesta història. Quan es va casar amb el meu pare, ella tenia poc més de vint anys. I sempre va estar al seu costat. Com a esposa, com a mare de Lucia,



William Graves

(1997), va ser el realitzador britànic Jim Sheridan qui va concebir la seva pròpia visió cinematogràfica de la vida de Graves. Una vegada més, com si l’apassionant biografia personal i artística del poeta britànic tingués alguna mena de maledicció cap a la gran pantalla, els drets adquirits pels productors de Sheridan també varen expirar sense que aquest segon pro-

togràfic conegués millor la figura de l’escriptor britànic. Ara, quan sembla que William Nuanes ha trobat finançament d’un solvent estudi cinematogràfic nord-americà. William Graves no ha deixat mai de tenir en compte els interessos i l’opinió de la sa mare envers tots els projectes de presentar davant un públic potencialment universal, aspectes íntims de la

Thomas i jo, com a secretària fins als límits de la seva capacitat intel·lectual. Jo crec que el seu paper en aquest projecte cinematogràfic és tan important com el del meu pare. I, en el fons –ironitza el fill gran del matrimoni–, estic segur que se sent molt orgullosa que la gent pugui conèixer qui va ser i què va fer literàriament el meu pare.” ■

Matias Vallés

Les reaccions a la mort de Walter Matthau han estat desproporcionades respecte de la popularitat de què va gaudir quan vivia, per damunt fins i tot de la seva indiscutible vàlua com a actor. Els obituaris mediàtics que va recollir varen ser superiors en ocasions als



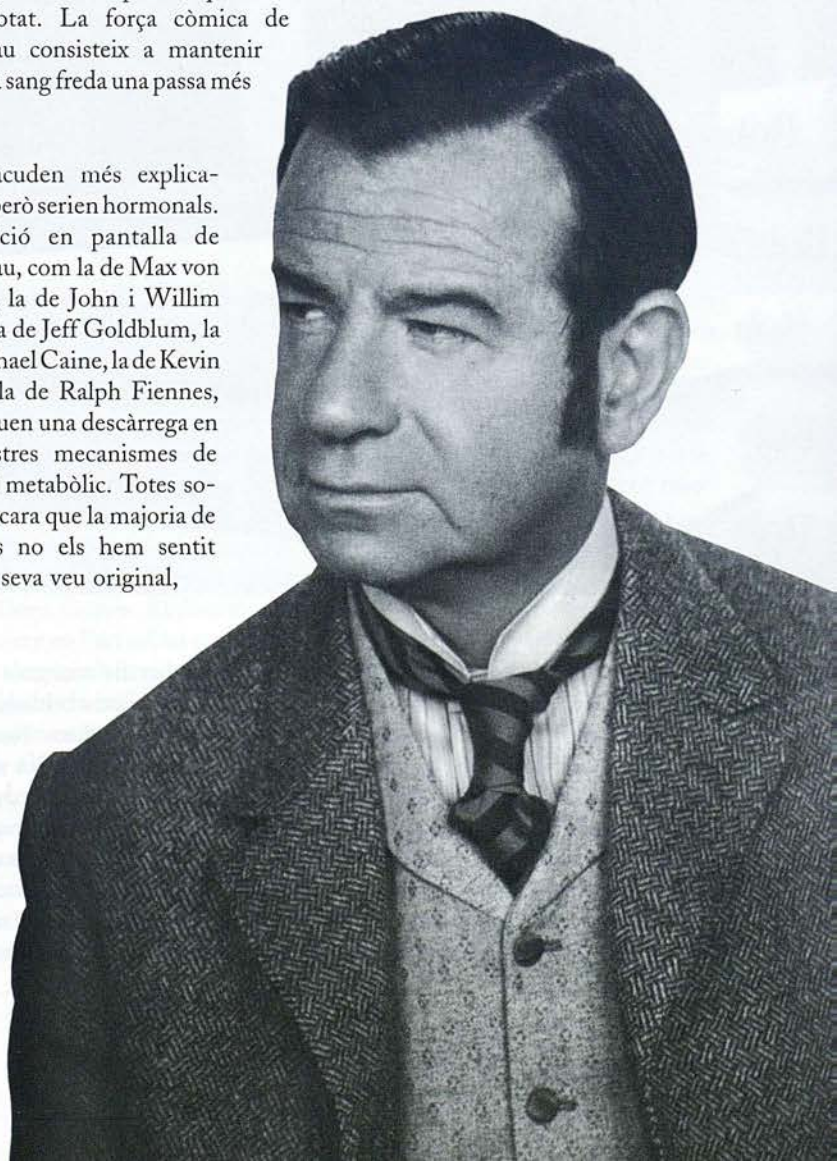
que dos dies abans va aconseguir Vittorio Gassman, malgrat que l'actor nord-americà va cometre la indecadesa de morir en dissabte, cosa que va agafar a contrapeu les redaccions. Més encara, els encomis de l'italià varen estar embolcallats per un aire protocolari i previsible. La magnificació pòstuma es fa més interessant que no la vida i l'obra del protagonista de *Primera plana*, fins i tot més que no el fet de la seva desaparició física. Després de la mort de Peter Sellers –i el cit expressament per situar-lo en l'òrbita de Matthau– es va elaborar un llargmetratge amb restes de sèrie, *The trail of the Pink Panther*. En la mateixa línia, seria útil una producció amb retalls de Matthau, per entendre per què la seva desaparició ens ha dolgut tant.

No record ni una sola columna o apreciació de Matthau mentre va habitar entre nosaltres. Sempre vaig considerar que la meua passió per ell entrava en el negociat de vicis solitaris i inconfessables, com escoltar cançons de Nicola di Bari. Avui m'hauria de sentir satisfet que hagi guanyat per golejada a John Gielgud, però el miste-

ri al voltant de la seva sobrevaloració post mortem desborda qualsevol altra consideració. Si era tan important per a tanta de gent, ¿per què mai dos dels seus feligresos s'ho comentaven mútuament per excitar l'espurna, la propagació de la qual l'hauria convertir en un fenomen planetari? No abandonaré el full sense arriscar una hipòtesi. Si Walter Matthau va ser un actor de gènere, el brivall que va encarnar perennement –vegeu *En bandeja de plata*– no correspon a una època determinada, sinó que s'endinsa en la universalitat. El que ens subjuga a tants del seu personatge és la seva impavidesa davant la catàstrofe. Ningú el despintina, ni l'arribada d'un policia que ha descobert els seus trucs, ni compartir habitació amb un condemnat a mort a *Primera plana*. Tothom està preparat per guardar les formes fins a un moment abans que li comuniquen que ha perdut la batalla, que l'han despatxat, que no l'han votat. La força còmica de Matthau consisteix a mantenir aquesta sang freda una passa més enllà.

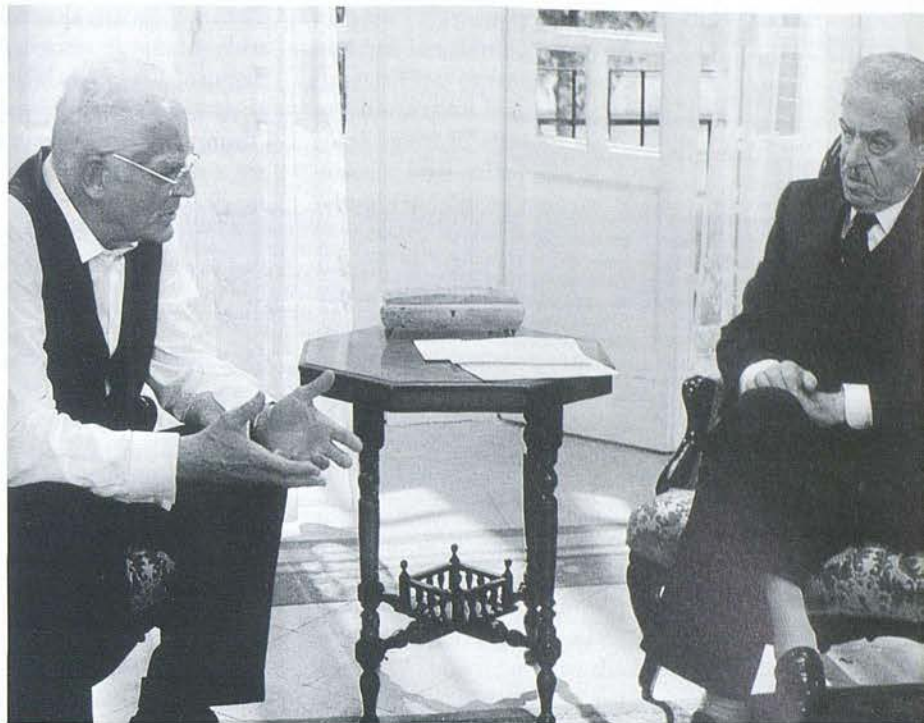
Se m'acuden més explicacions, però serien hormonals. L'aparició en pantalla de Matthau, com la de Max von Sydow, la de John i Willim Hurt, la de Jeff Goldblum, la de Michael Caine, la de Kevin Kline, la de Ralph Fiennes, provoquen una descàrrega en els nostres mecanismes de control metabòlic. Totes soles, i encara que la majoria de vegades no els hem sentit amb la seva veu original,

ens expliquen aquesta debilitat de tancar-nos en una caverna a les fosques, davant d'imatges de qualitat mitjana d'homes de mida real. I per als cinèfils, Matthau exerceix com a braç desarmat de Billy Wilder. Moltes vegades s'ha considerat aquest director com un cínic, quan ell precisament es dedicava a condemnar el cinisme ambiental, i hi oposava una restauració del "kinisme" cànid i primigeni de Diògenes, amb les seves rialles sarcàstiques i el seu refugi en la sensualitat. L'actor traspassat era una figura ideal per encarnar el prototipus de l'habitant embrutit del segle XX. Wilder ens ha colpejat sempre on més mal fa. Walter Matthau s'interposava entre el director i nosaltres, per aconseguir que aquells cops de puny fossin suportables. Va humanitzar la nostra caricatura, per això va ser un monstre. De Jack Lemmon ni me'n record. ■



Enric Alberich

Prestigiós gràcies al teatre i popular pel cinema. Aquest sembla, a grans trets, el clíxé que es desprèn de les cròniques que han seguit a la trista desaparició de Vittorio Gassman, un dels últims grans noms de l'època daurada del cinema italià. Gairebé ningú ha deixat de recordar el seu imponent protagonisme a *Perfume de mujer* (*Profumo di donna*, Dino Risi, 1973), ni d'esmentar la seva aportació a films tan emblemàtics en la història filmica del seu país com ara *Arroz amargo* (*Riso amaro*, Giuseppe De Santis, 1948), *Ana* (*Anna*, Alberto Lattuada, 1951), *Rufufú* (*I soliti ignoti*, Mario Monicelli, 1958) o *La escapada* (*II sorpasso*, Dino Risi, 1962). Però, dit això, tampoc caldria oblidar que la grandesa de Gassman es va poder comprovar també en una gran quantitat de films menors—sovint fins i tot molt menors— que, signats per realitzadors com Gianello Guardone, Marcello Fondato, Sergio Grieco, Luciano Salce, Giorgio Capitani o Sergio Corbucci es beneficiaren de la presència de Gassman per assolir un indefinible però a la vegada innegable toc de distinció que, d'una altra forma, els hauria resultat impossible i que fou el fruit directe de l'ofici, les maneres i la



La familia

magnífica veu d'un actor que, sempre professional, sabia de les capacitats d'un bon intèrpret per transformar l'atmosfera d'una escena i, per tant, per atorgar una altra dimensió a una pel·lícula, per modesta que fos.

Feta aquesta observació entorn als seus treballs menys coneguts, cal efectuar una nova i darrera puntualització. I és que, a banda dels irregulars resultats de les seves esporàdiques incursions en el

cine nord-americà—amb *Guerra y paz* (*War and Peace*, King Vidor, 1956) com a punt més destacable—, Gassman va ser peça fonamental d'un bon nombre de films força interessants—des de *La ragazza del palio* (1957), de Luigi Zampa, fins *C'eravamo tanto amati* (1974), d'Ettore Scola, passant per *La gran guerra* (1959) o *L'armata Brancaleone* (1965), ambdues de Monicelli, *Il mattatore* (1959), *Un tigre en la red* (*Il tigre*, 1967) o *Caro Papa* (1978), totes de Dino Risi—, uns films tan diversos com suggerents, de força impacte en el seu moment i que, per aquelles coses del pas del temps i del progressiu monopoli de l'americanisme, es veuen avui arraconats en un injust oblit. *Dimenticare Gassman?* (Oblidar Gassman?): esperem que això resulti molt difícil, fins i tot per a les noves generacions. Tal i com es troben avui en dia les coses, no seria d'estranyar que, en el futur, i per sort o per desgràcia en funció dels casos, Gassman sigui capaç de sobreviure al record dels seus propis films. ■



La escapada

Pioners de l'animació a l'Estat espanyol

Miquel Seguí Morey

El primer que crida l'atenció a l'hora d'estudiar el fenomen de l'animació a l'Estat espanyol és el fet que, tot i que Segundo de Chomón, de qui ja vam parlar, sigui considerat com un dels més importants personatges dels inicis del cinema (recordem que va ser un dels pares de la tècnica de rodatge fotograma a fotograma), la producció d'obres d'animació espanyoles sigui pràcticament inexistent fins als anys trenta.

La primera pel·lícula de què es té notícia és *El Toro Fenòmeno*, de Fernando Marco, realitzada l'any 1917, si bé hi ha constància que el mateix any Joaquín Xaudaro dugué a terme un altre film de dibuixos animats. De l'any 1918 és *El apache de Londres*, produïda per Studio Films i corealitzada per Joan Solà Mestres i Alfred Fontals. I ja no tenim documentada cap altra producció fins a l'any 1930, en què Joaquín Xaudaro realitzà alguna altra obra.



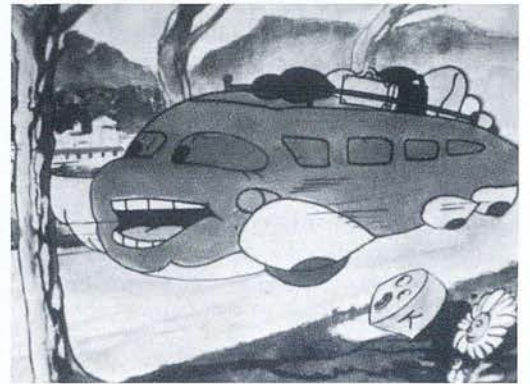
Juanito Milhombres, personatge de Salvador Mestres

Encara hi ha una altra pel·lícula signada pel mateix autor de l'any 1932; de cap d'elles ofereix la base de dades de la Filmoteca Nacional cap tipus d'informació més que la data i l'autor, així com que es tracta d'obres d'intèrprets animats (és a dir, que tant poden ser dibuixos com animació de ninots).

De tota manera, és molt estrany que durant dotze anys no es realitzés en tot l'Estat cap pel·lícula d'animació, pel que sembla més lògic pensar que se'n feren i s'han perdut. Això no seria cap novetat, si tenim en compte el menyspreu amb què tradicionalment s'ha tractat aquí un gènere considerat gairebé sempre com infantil i que ha estat durant decennis el gran oblidat de la història "oficial" del cinema espanyol. I també tenim l'exemple de l'Argentina, on presumptament es realitzà el primer llargmetratge d'animació de la història, *El Apóstol*, de Quinino Cristiani, així com dos llargmetratges de figures retallades: *Sin dejar rastros* i *Peludópolis* (1931). De cap d'elles no en queda avui cap còpia, i així és com *Blancanieves y los siete enanitos* ocupa un lloc que tal vegada no li correspongui... No tenim per què no pensar que aquí podria haver ocorregut alguna cosa semblant, i més si tenim en compte que sabem que un mateix autor (Xaudaro) realitzà obres al 1917, 1930, i 1932; així que és possible que també en filmés alguna els anys vint que no ens hagi arribat.

Conjectures a part, el cert és que als anys 30 apareix una nova generació d'animadors com José López Rubio, qui faria una pel·lícula l'any 1932, José Martínez Romano, de qui sabem que realitzà diverses obres entre els anys 33 i 39, Adolfo Aznar (1936), Antonio del Amo (1938) o Salvador Gijón (1932). D'aquestes obres i de quatre més realitzades per un nom que cal destacar,

el de Ricardo Garcia K-Hito l'any 1932, no tenim pràcticament cap informació més enllà de la constància que foren realitzades. D'aquest últim és *Francisca, la mujer fatal* (1934). Aquesta obra,



Alegres Vacaciones

que ja és sonora, seria produïda per la Sociedad Española de Dibujos Animados (SEDA), que seria el primer intent seriós d'industrialitzar la producció d'animació estatal. L'any 1935 una obra de ninots animats és dirigida ni més ni menys que per José Luis Saenz de Heredia. Es tracta de *Un cuento de Navidad*, produïda per Ballesteros-Tona Films. El 36 es realitzà *El Intrépido Raúl*, pel·lícula de Feliciano Pérez i també de ninots animats, i que no seria distribuïda fins el 1947 i sota el nom de *La Princesa y el Dragón*.

El decenni dels anys quaranta les coses canvien. Per començar apareixen productores com Dibsono Films o Hispano Graphic Films (ambdues es fusionarien més tard com Dibujos Animados Chamartín), o Balety Blay. D'altra banda, i com a conseqüència d'aquest intent de professionalització del mitjà, apareixen les sèries. Ja no es tracta de curtmetratges aïllats produïts de manera independent i en alguns casos casolana, sinó que ens trobem al davant de l'intent de crear una mitologia pròpia, exactament el que ja havia passat als Estats Units, encara que tristament aquí no donés els mateixos resultats.

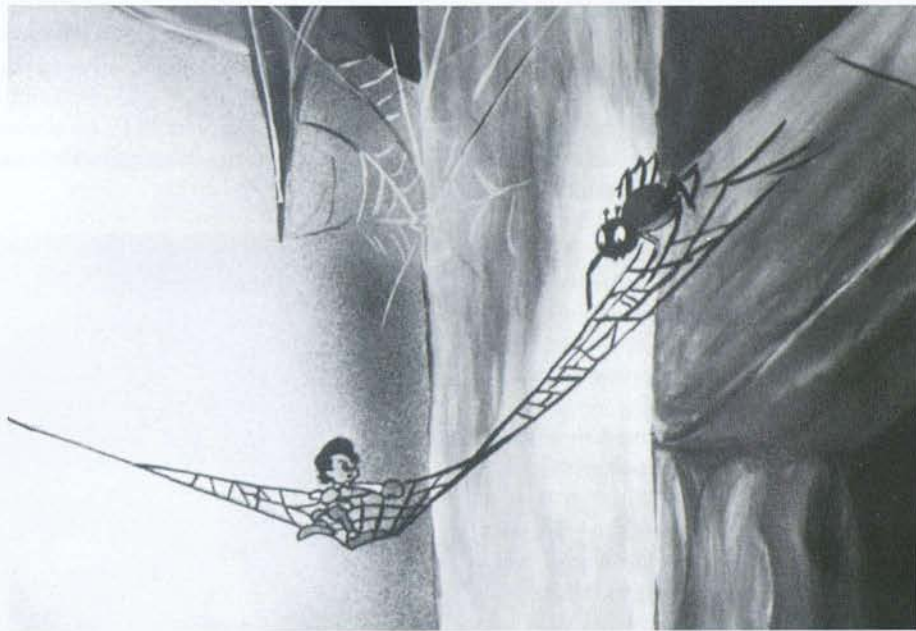
Aquest fenomen de l'aparició de personatges amb sèrie pròpia esdevindria

“La primera pel·lícula de què es té notícia és El Toro Fenómeno, de Fernando Marco, realitzada l’any 1917, si bé hi ha constància que el mateix any Joaquín Xaudaro dugué a terme un altre film de dibuixos animats.”

una millora per a la qualitat de les obres. Per Hispano Graphic Films Salvador Mestres va filmar *El Perro de carreras* i *La luz encantada*, ambdues l’any 40. L’any 41, ja per Dibujos Animados Chamartín, *Aventuras de Pulgarcito* i *El león y el ratón*, i el 42 *La isla encantada*. Aquests tres últims films amb guió de Ramon Blassi, qui també col·laboraria en altres obres de la mateixa productora, que així s’especialitzaria en sèries. Produirà *Garabatos*, set episodis d’Enrique Diban (qui havia fet *S.O.S. Dr Marabú* el 1940 per Dibsono) dedicats a famosos com Greta Garbo o Imperio Argentina. Escobar realitza entre 1942 i 1945 la sèrie *Civilón* també per a Dibujos Animados Chamartín: *Civilón Boxeador*, *Civilón en Sierra Morena*, *Civilón y el Pirata Aguarrás*, *Civilón y la Sirena* i *Los Tambores de Fu-Aguarrás*, homenatge a *Los Tambores de Fu-Manchú*. Jaime Baguñá i Francisco Tur realitzen junts per la mateixa productora la sèrie de *Don Cleque*: *Don Cleque va de pesca* (1941), *Don Cleque detective* i *Don Cleque marinero* (1942) i *Don Cleque de los monos* (1943). Francisco Tur dirigí en solitari i amb guió propi *Don Cleque en el Oeste* (1944). Tur ja havia rodat per Dibsono *El aprendiz de brujo*, inspirada per la balada de Goethe, *El viejo Don Sueño* i *Rapto de Luz*, totes l’any 1941. Per la seva banda, Baguñá dirigiria el 47 *Fisiología de la audición* (documental didàctic en dibuixos animats) i el 1949 *El gallo presumido*, ambdues per a la productora que ell mateix fundà, Baguñá Hermanos. Aquesta realitzaria el 1950 un llargmetratge, *Érase una vez*, i seria l’única companyia dedicada

a l’animació que sobreviuria a la dècada dels 50, fent sèries didàctiques. La sèrie de *Quinito* (*Quinito fotógrafo*, *Quinito errante* i *Quinito futbolista* l’any 1944, *Sangre torera* el 1947), fou pro-

El mateix any 1942 la companyia Balet y Blay s’interessà fins al punt de fer-ne la distribució per *El Capitán Tormentoso*, dirigida per José Maria Arolas, i especialment pel dibuixant



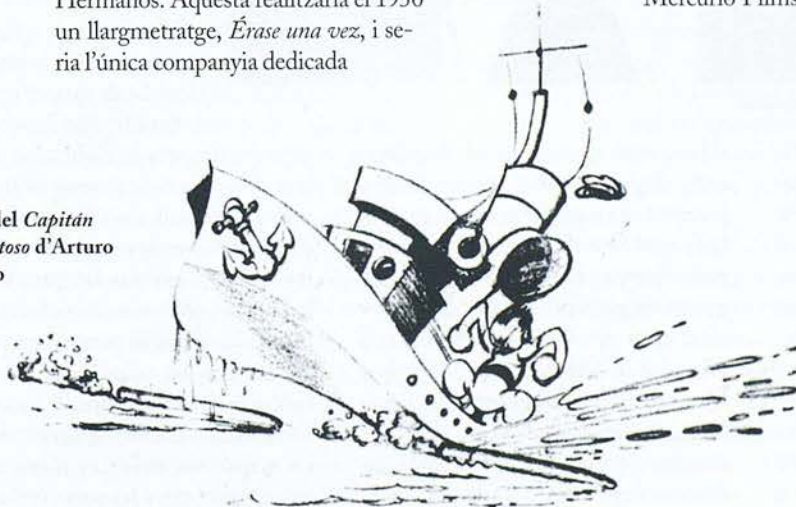
Garbancito de la Mancha

duïda per Producción Passa; i encara hauríem de parlar d’Hermic Films, que produïria, el 1944, *Tiros y Pistolas*, dirigida per Manuel Hernández Sanjuán, una pel·lícula de ninots animats realitzats per Salvador Gijón, i tres obres del mateix Gijón el 1945: *La venganza del brujo*, *Rapto en palacio* i *La reina vencida*. Gijón havia realitzat el 1942 *La Chapita misteriosa* per a Mercurio Films.

Arturo Moreno, a qui li proposarien l’empresa més ambiciosa que fins aquell moment s’havien plantejat: realitzar un llargmetratge. Aquest fou *Garbancito de la Mancha*, el primer llargmetratge de la història de l’animació de l’Estat espanyol. L’any 48 es realitzaria la segona part, *Alegres Vacaciones*; el 1950, dirigida per l’austriac Franz Winterstein, Balet y Blay produí *Los sueños de Tay-Pi*. Després aquesta productora desapareixeria definitivament.

Es tancaria així un període que encara avui sorprèn. Un grapat d’ enamorats d’un gènere desprestigiat i menyspreat per les institucions de “la Nueva España”, tot i tenir-ho tot en contra, feren dels anys quaranta el període més fructífer de la història de l’animació espanyola, i posaren les bases pel que hauria pogut ésser una indústria ferma i rendible, alhora que un art i un meravellós espectacle. Talent n’hi havia. ■

Esbós del Capitán Tormentoso d’Arturo Moreno



Sergio Ramirez

Vaig veure el meu oncle Àngel, per primera vegada, l'horabaixa d'un estiu de 1948, quan va aparèixer de visita a la drogueria de mon pare. El seu rostre somrient, cremat pel sol, es reflectia en la tapa resplendent de la vitrina en què s'exhibien unes sabates de dona que en l'argot comercial de la venda al detall se'n deien *cariocas*. Tornava de la Mina La India, un campament d'esvoranc obert de la serralada volcànica del Pacífic, on la Neptune Mine Company tenia aleshores instal·lats els seus molins per extreure or de la brossa calcària.

Comptable en cap de la companyia durant anys, ara venia per quedar a viure al costat dels meus avis, ja tots sols després de la boda de la meva tia Aura, la més gran de les meves ties maternes. Amb fama guanyada de fadrinanga, s'havia casat amb un apotecari que posava injeccions a domicili, i s'oxigenava els cabells.

Amb gest de jugador de pòquer, va estendre damunt de la vitrina de les sabates un caramull de fotos de costats dentats que mostraven els carrers de León enfosquits sota la pluja de cendra del turó Negro

en erupció, imatges que vaig guardar des d'aleshores en la memòria i que varen quedar al final de la meva novel·la *Castigo Divino*. Hi havia passat en el seu viatge de tornada des de la mina, per agafar el tren, i ell mateix havia fet les fotos amb una càmera manual d'acordi, d'aquelles que s'obrien com un estoig i tenien el visor a la part de dalt. Record haver-lo sentit contar en aquella ocasió que a la mina, com que era l'empleat principal, el cuiner li duia a

la taula a l'hora del berenar cada matí les entranyes fregides del porc just esquarterat. El seu estómac, a la vista de l'animal despulat, penjat d'un ganxo a poques passes, no podia comportar l'àpat que els treballador, asseguts en llargues taules del menjador comunal, envejaven. No rebutjava l'obsequi, però tampoc se'l menjava.

Nascut el 1921, era el menor dels germans de ma mare. Desmanegat per ca-

i altaveus folrats amb teles de brocat que ell distribuïa en l'agència de la Casa Sengelmann, instal·lada en l'antiga sala de la casa deserta.

No se'n preocupava, de mantenir els amors en secret. Tenia una amant a León, a qui no vaig conèixer mai, però sí a la seva filla Ana Elisa, que feia de secretària a la Universitat a la meua època d'estudiant. De nina, la duia de vacances a Masatepe, i vestida d'organdi i amb grans flocs en els cabells, com una pepa rossa just desempaquetada de l'embolcall de cel·lofana, la passejava pels carrers i la mostrava a tothom amb alegria festiva. I Chepita Gutiérrez, sa mare del meu cosí Eduardo, sempre recolzada els horabaixes a la seva finestra, les mans sota la barbeta, els cabells rossos molt llargs desbordats damunt l'ampit, com una estampa de Chagall, o els anuncis del Tricófero de Barry, que em va servir per a una estampa de la meua novel·la *Un baile de máscaras*.

El cine va ser el nostre vincle indissoluble. Jo vaig tenir sempre la passió del cine que fulgura en els meus primers records. En un pati, potser abans dels cinc anys, estic assegut en terra veient una pel·lícula que es projecta damunt d'un llençol penjat entre dos arbres. És un cine ambulànt. Un assassí de gavany negre i capell, potser millor un lladre, el mocador que li tapa mig rostre, s'acosta entre les ombres amb una làmpara sorda a la mà, per obrir una caixa forta. O la pel·lícula en què el personatge principal era una mà tallada, que caminava tota sola sobre els dits, i escanyava. Després, al Cine Darío, davant del parc i a mitja mançana de ca meua, on ma mare organitzava les seves vetlades de



Sergio Ramirez

minar, com el meu germà Rogelio, i molt disposat a riure, durant la seva joventut es va agafar poc seriosament la fe protestant que governava la família, perquè tots pertanyien a la rigorosa religió baptista, i després de morir el meu avi Teófilo es va llençar a dilapidar la fortuna de la meua àvia Luisa en fantasies empresarials i costosos obsequis a les seves múltiples amants, el preferit dels quals era les radioconsoles Philips amb teclades d'ivori

"El cine va ser el nostre vincle indissoluble. Jo vaig tenir sempre la passió del cine que fulgura en els meus primers records."

beneficència, vaig començar a fascinar-me pels serials de gàngsters que no perdien mai el capell tot i la rudeza de la baralla, sempre amb bodegues sòrdides i estacions abandonades de ferrocarril com a escenaris. I els fotogrames sobrants de pel·lícula, que es podien projectar en rudimentaris aparells, amb una lent i una llàntia de mà, eren el més gran dels tresors que ens podíem disputar.

Després del seu retorn, el meu oncle Àngel va adquirir l'únic cine que aleshores funcionava a Masatepe, ja tancat el Cine Darío. Aquest altre quedava a mitja mançana de ca meva. El senyor Juan Sánchez, l'amo, vivia amb la seva família en el cos principal de la casa, i del carener sorgia, com un colomer, la caseta de projecció; el corredor de mitja aigua era la llotja, i l'immens pati, on hi havia un corral de vaques, la platea. Es deia Cine Triunfo, i en comprar-se'l a la viuda del meu oncle Àngel el va batiar com a Cine Club, i va fer enrajolar el pati.

Algú havia arribat un dia a la botiga de mon pare amb la notícia que el senyor Juan acabava de morir al costat de la vaca que munyia, i abans que ningú pogués notar-ho, jo vaig córrer a veure-ho. Degué ser en una època molt primerenca, abans que me n'anàs al Kindergarten de les monges salesianes. L'ancià estava encara estès a la vora de l'animal, la llet escampada barrejada amb la buina. Al fons, s'aixecava la pantalla de taules emblanquinades. Entre crits, la seva viuda anava d'una banda a l'altra dins la casa tapant els miralls i girant en les parets els quadros en sèpia, or i vermells foscos, que representaven escenes de la vida quotidiana de Palmira. En record un. La reina Zenòbia voltada de la seva cort d'odalisques, assegudes en els marbres de la pica d'un bany, nues sota els vels. Vaig dur aquest record al meu conte *Un bosque oscuro*.

El fulgor de la projecció il·luminava les palmeres reals, i els seus penells sem-

blaven cremar en la tremolor del reflex de les imatges. Les constel·lacions lluien, a dalt, en l'espai calmat, i les veus cavernoses botaven des dels altaveus amagats rere la pantalla de fusta, veus de gegants sobrenaturals als quals se sentia parlar i plorar fins als límits del poble. L'aire del vespre escampava per les estances l'arpegí que anunciava una besada, o en la llunyania podia entendre's el plor d'una dona, les passes d'algú que s'allunya de pressa per



Rashomon

la foscor d'un carrer, un patoll de cavalls, una remor de pluja estrangera que queia damunt les teulades.

Jo m'hi passava la vida dins la caseta, a la qual s'hi pujava per una escala vertical. Encalçava el projeccionista, Alberto Sandy, perquè em permetés ser present a l'hora de cabdellar els rotlles, perquè sempre arribaven correguts de Managua; els ajudava a obrir els calaixets de pal en què viatjaven acomodats en les seves llaunes, i després, a l'hora de la funció, a instal·lar-los en els aparells.

Quan el cel·luloide torrat de les velles pel·lícules s'enredava entre les dents de la politja i el quadro es cremava a la pantalla, calcinat des del centre com si li hagués caigut una gota de lava, els xiulos es transformaven en el corral revoltat en una pluja de pedres i llavors de mango contra la caseta. Em vaig

entrenar aleshores en l'art de desmuntar el rotlle, dur-lo a la cabdelladora, tallar el fotograma cremat, aferrar la pel·lícula amb acetat, instal·lar de nou el rotlle ficant en la foscor la pel·lícula entre les dents de la politja, ajustar els carbons i engegar el motor, tot en menys d'un minut.

Vaig aprendre a pintar els cartells que es col·locaven en el parc central i en l'estació del ferrocarril, amb lletres grosses art-deco que s'omplien amb colors ciclamen, blau de prússia, verd vegetal i vermell sang, quan la pel·lícula no duia el seu *affiche*; (els *affiches* de colors pastel, esvaïts com si des d'aleshores començassin a apagar-se en la memòria, s'estojaven doblegats de quatre en una bodega sota pany i clau, i ara pens quin tresor tendria si avui fos l'amo d'aquella clau, i aquella habitació estàs intacta). I vaig aprendre, també, a confeccionar els *slides* de propaganda que es passaven en una llanterna de doble bastidor, dibuixant els títols en làmines de vidre amb

tinta xinesa, i mecanografiant els mistatges en paper de cel·lofana.

Per uns altaveus, instal·lats en la part de dalt del sòtil de la caseta, es feia la propaganda de la pel·lícula del dia, s'anunciaven vetles de difunts, i es difonia música abans de cada funció. Hi va haver vegades que, a tall de mitjanit, el meu oncle Àngel pujava a la caseta acompanyat de Sandy, tots dos ben gats, i se'ls sentia cantar tangos, tot i que a l'altre, més temorós de l'escàndol, l'havien de pressionar per començar les seves interpretacions. Acabava per cedir, i aferrats al micròfon, plorinyaven tots dos a *capella* i desvetlaven tot el poble.

L'avis que la funció ja començava es feia tocant un *porro*, *El alacrán*; quan el disc es va ratllar de tant d'usar-lo, el varen substituir per la marxa *Zacatecas*. També va acabar per ratllar-se, i es va passar al

“Veient, per exemple Rashomon des de la finestreta de la caseta, vaig aprendre la regla d’or que una mateixa història té sempre diferents angles, i que es pot contar de maneres diferents, amb la qual cosa la veritat es torna precària.”

simple expedient de posar la gravació al revés. La senyora Carmina, la dona mexicana del Doctor Benicio Gutiérrez, el metge del poble, es va presentar davant del meu oncle a protestar, molt irada. El que s'utilitzava per cridar a la funció de cine era l'Himne Nacional de Mèxic.

Al seu jeep verd de capota metàl·lica, que en el poble li deien *El chocoyo*, el meu oncle Ángel li instal·lava dos altaveus en el sòtil i tots els horabaixes recorrien els carrers anunciant la funció, amb la seva bona veu de locutor, i s'aturava a xerrar des del volant, amb el micròfon a la mà, amb alguna al·lota, amb la qual cosa es podien escoltar pels altaveus retalls de la conversa, bromes i les rialles pecaminoses.

L'inici de les seves relacions amb mi no havia estat gens bo. Un horabaixa desolada cal'avia Luisa, ella em renyava amb persistència dolça, tractant que l'obeís en alguna cosa que jo, rebel, no volia. Segurament acabava d'enviudar, perquè la record de dol. Aleshores va entrar a l'estança el meu oncle Ángel, furiós, amb el cinturó a la mà per castigar-me, em va pegar un parell de xurriacades i jo vaig fugir.

Jo tenia dotze anys quan es va presentar a ca meua a proposar als meus pares que em deixassin assumir el lloc de projeccionista, perquè havia acabat per despatxar Sandy, després d'un plet amarg entre tots dos. Mon pare s'hi va negar, horroritzat. Però al final es va deixar convèncer: podia estudiar i fer feina, així em faria una persona responsable des de nin; a més, seria com una distracció, si de totes formes jo vivia ficat dins la caseta. I l'estranya condició de mon pare, en acceptar, va ser que no podia rebre cap sou. Era una distracció, pens ara, un vici. I els vicis no es recompensen.

Aquell mateix vespre em vaig instal·lar a la caseta, amo i senyor del meu regne. I després, quan el meu oncle Ángel se n'anava de passeig als balnearis, en el seu jeep carregat de provisions i licors, acompanyat d'alguna dona nova, em deixava a càrrec de l'administració del Cine Club, amb la qual cosa vaig passar a dir-me jo mateix, ben estufat, gerent general; i ja que mon pare se seguia oposant a què em pagassin cap sou, en tornar de les seves gires, de



El bruto

cada vegada més prolongades, em recompensava amb obsequis. Em va regalar el primer rellotge que vaig tenir, un Novelti Sello de Oro.

Dins aquella caseta de fusta, amb les finestretes que es tancaven amb porticons mòbils clavats a una llengüeta perquè el feix de llum d'un aparell no fes nosa al que el reposava, jo vaig tenir la meua escola de cine, i d'escriptor, perquè la forma de narrar es va emparentar des d'aleshores en mi amb els encadenats, les dissol·vències, els plans, els retrocessos en el temps, els diàlegs. Veient, per exemple *Rashomon* des de la finestreta de la caseta, vaig aprendre la regla d'or que una mateixa història té sempre diferents angles, i que es pot contar de maneres diferents, amb la qual cosa la veritat es torna precària.

Em sorprèn quan, en nits d'insomni, repassant per televisió els canals per cable m'hi trob de sobte amb escenes i rostres d'aquelles pel·lícules, i els puc identificar a l'instant. Vaig veure aquells rostres i escenes innombrables vegades, vigilant la correcció de la projecció, i a punt per canviar d'aparell al final del rotlle sense sobresalts de la imatge. I aquestes tècniques ingènues, la forma d'indicar el retrocés en el temps, per exemple, amb una pluja de fulles de tardor, o imatges que es disolen dins l'aigua, o el vol apressat de les pàgines del calendari; les primeres planes dels diaris que s'acosten un rere l'altre al primer pla, superposades al tren a tota màquina per anunciar les gires artístiques triomfals, m'han seduït sempre, i n'he usades algunes a la meua novel·la *Margarita, está linda la mar*.

El meu oncle Ángel triava les pel·lícules en les agències distribuïdores de Managua, i les anotava en una agenda. En el rang més ample hi havia les mexicanes. Les de *charros*, Jorge Negrete, Pedro Infante i Luis Aguilar; les cabareteres d'Antonio Badú, López Moctezuma, Rosa Carmina, Tongolele, María Antonieta Pons i Ninón Sevilla; les còmiques de Cantinflas, Tin Tan i el seu carnal Marcelo; les lacrimògenes d'Emilia Giú, Andrea Palma, Miroslava i els seus galants Emilio Tuero, Víctor Junco i Arturo de Córdova, entrenats més aviat per als dramons de don Jacinto Benavente. I els magnífics *churros* que Luis Buñuel filmava a Mèxic durant l'exili, des de *La Ilusión viaja en tranvía*, amb Lilia Prado, a *El bruto*, amb Pedro Almendáriz i Katy Jurado, la mateixa morena d'ulls encesos de *Highnoon* amb Gary Cooper – i és a *El bruto* on hi ha un gall fotografiat per Gabriel Figueroa que mira amb el seu ull fix l'escena

“...varen passar per les meves mans les pel·lícules de vaquers de Tim Holt, i vaig sentir moltes vegades en la banda de so la frase que sortia dels seus llavis: *tiquismaus*, en treure la pistola per fer que el dolent aixecàs les mans...”

d'un crim, que només pot ser un gall de Buñuel.

El cine nord-americà era popular en els petits pobles com Masatepe, a pesar que les pel·lícules no es doblaven i es varen presentar sempre amb subtítols, cosa que feia que els espectadors, molts analfabets, es perdessin l'argument. Però varen passar per les meves mans les pel·lícules de vaquers de Tim Holt, i vaig sentir moltes vegades en la banda de so la frase que sortia dels seus llavis: *tiquismaus*, en treure la pistola per fer que el dolent aixecàs les mans; a Mikey Rooney sota la seva gorra de jockey a l'hospici d'Omaha, rebel davant la mansuetud del pare Flannagan, Spencer Tracy, a *Boy's Town*; a Elizabeth Taylor i June Allyson a *Mujercitas*. Títols que em varen encantar, com *Qué verde era mi valle*, i, trossos de memòria, Judy Garland cantant, en un d'aquells musicals de vistoses utilleries i colors falsos, una tonada que acabava molt alt, amb la paraula Idaho que s'allargassava sobre el crescendo de l'orquestra. I Bing Crosby a *Las campanas de Santa María*, una pel·lícula que encara record amb estranya malenconia, no sé per què, com si fos un símbol dels misteris i les evocacions del cine en la meua vida.

També, miracle de sensibilitat del meu oncle Àngel, per les meves mans varen passar les llaunes de *Rashomon*, *Arroz amargo*, *Milagro en Milán*, *Roma, ciudad abierta*, *Ladrón de bicicletas*, *Fresas salvajes*, *La balada del soldado*, *Cuando pasan la grullas*, *Bienvenido Mister Marshall*. Aquelles pel·lícules no anaven segurament a cap altre poble com Masatepe; cap propietari de cine es preocuparia de seleccionar-les, i jo les projectava amb poc públic. Varen ser, però, la meua escola.

Pertanc, a més, a l'era de les radio-novel·les, que varen arribar a tenir a Nicaragua un poder de convicció sense parió. Si havia de complir cap comanda de mon pare, dur un parell de sabates a ataconar pel sabater, res pitjor que fos en aquella hora del migdia roent, quan, a més a més, em llevava de sentir el capítol d'*El derecho de nacer*, la radio-novel·la de Félix B. Caignet, un escriptor cubà més que prolífic, més que Corín

Tellado o Caridad Bravo Adams. Prest vaig aprendre, però, que, per a alegria meua, no importava la penúria de la comanda, perquè les ràdios estaven posades a totes les cases en la sintonia de Radio Mundial, i les veus planyívols d'*El derecho de nacer* em sortien al pas a totes les portes, m'esperaven per davant, i encara les escoltava mentre les deixava enrere.

Aleshores vaig aprendre que a la ràdio les veus eren els personatges, independentment de qui les encarnava, perquè l'embolcall corpori dels actors no importava. Veus que eren maldat artera i bondat sense màcula, lletjor i bellesa, física i moral. I força de convicció. Quan a *El derecho de nacer*, al final, Albertico Limonta tornava a la nissaga que el destí li havia amagat, i anava a

...

La balada del soldado



“La malenconia, i l’humor. A la cuina d’un escriptor s’hi troben aquests dos ingredients necessaris, dels molts que Henry Fielding recomana a Tom Jones, i que són com la carn aferrada a l’os.”

casar-se amb la novia rica mentre Mama Dolores, la negra que l’havia criat com a expòsit plorava a mars, els oients varen inundar d’obsequis de boda els estudis de Radio Mundial, una boda reial a les seves vides, com sempre seran en la vida de molts la sort i la dissort de Diana de Gal·les.

era el *Capitán Marvell*, que tenia com a alter ego un *canillita*, un nin minusvàlid que caminava amb unes croses mentre cridava els diaris pels carrers de Bons Aires. L’humil *canillita* adquiria els seus poders sobrenaturals en pronunciar la paraula SHAZAM, una combinació de les primeres lletres

tana. I en aquell personatge de doble vestit, em fascinava més *El Fantasma* d’ulleres fosques i capell, enfonyat en un sobrepellís, caminant a mitjanit per un moll sòrdid per ficar-se d’amagat en un vaixell de càrrega a punt de salpar, que no *El Fantasma* d’antifaç, botes i calçonets (qualque raó haurà existit perquè tots els herois emmascarats de les tires còmiques usassin calçonets de bany).

I els ambients. Són historietes que podia endevinar antigues, tenyides d’una patina de nostàlgia, que em va deixar aquella preferència per entrar sempre en el passat; la mateixa raó per la qual em va seduir, ja adult, trobar-me amb els decorats magistrals de *Tin Tin*.

Vaig arribar a tornar un viciós de la lectura de les historietes còmiques, fins al punt que, en apagar-se els llums de la casa, jo ficava el cap sota el llençol per llegir a la llum d’una llanterna totes les revistes que havia acumulat en l’intercanvi del dia, i que havia de tornar prest.

La malenconia, i l’humor. A la cuina d’un escriptor s’hi troben aquests dos ingredients necessaris, dels molts que Henry Fielding recomana a *Tom Jones*, i que són com la carn aferrada a l’os. Perquè també vénc de l’escola d’humor dels meus oncles per la branca paterna, músics de processons de carrer, funcions religioses i festes ballables, que es reunien cada horabaixa a la drogueria de mon pare. Del record d’aquelles tertúlies vaig partir per escriure *Un baile de máscaras*, que n’és un homenatge.

Ma mare, educada en la religió protestant, i pel seu caràcter auster, tenia un gran sentit de la reserva, i de les proporcions, i per tant, del ridícul. No es prestava mai a les exageracions ni en la rialla, ni en el plor, ben al contrari que mon pare, i que els meus oncles músics, que no temien per res el que ma mare considerava el ridícul. I a la botiga, a l’hora de les tertúlies, les reserves no tenien lloc, i s’ho deixaven tot a la burla, i molts de cops a sarcasmes despietats. Començaven per



Quando pasan las cigüeñas

I els còmics. Jo dibuixava, guix a la mà, per tot el pis de la drogueria de mon pare, històries que la jornalera anava esborrant amb la llapassa rere meu, històries cinètiques, arguments que avançaven rajola a rajola. Les revistes d’historietes, i perquè una es titulava *El Peneca* en dièim *penecas*, arribaven a Nicaragua des de l’Argentina de Perón, i n’hi havia una altra titulada *El Patoruzito*, el petit indi de la Patagònia ficat en aventures amb el seu amic Isidoro, un portenyo engominat.

Però el personatge argentí més fascinant del meu laboratori d’influències

de Salomó, Hèrcules, Atlas, Zeus, Aquil·les, Mart.

Aquestes influències gràfiques varen fer feina sobre la meva imaginació, perquè puc dir que amb un guix vaig ser un inventor des del començament. I m’atreia, més que res, el misteri de la doble identitat, que trobaria més tard amb tot el seu poder amb la meva primera lectura d’*El Comte de Montecristo*, però que ja s’hi trobava en figures emmascarades com la d’*El Fantasma*, el follet que camina, regnant a la selva des del tron de la calavera, envoltat pels nans bandar, mortífers amb la cerba-

“El primer llibre que vaig llegir va ser segurament *Genoveva de Bravant*, que em degueren regalar per un aniversari. Era un llibre amb làmines. I molt més tard em vaig trobar amb una senyora molt alta i somrient, la senyora Zoila Monterrey, lectora empedreïda de novel·les que conservava en una vitrina, sota pany i clau.”

burlar-se d'ells mateixos, i aquesta va ser la primera lliçó de la meua escola d'humor: per riure's dels altres, s'ha de començar per riure's d'un mateix.

A la roda vespertina de la drogueria s'hi sumava sovint el meu avi Lisandro, mestre de capella de l'església parroquial, compositor de misses de rèquiem i de valsos galants, i femellut empedreït, que se'n reia d'algunes bromes, i en retreia d'altres. Hi quedaven els compradors, hi arribaven del carrer altres visitants, de vegades el pare Fabio acudia a les tertúlies, l'atrapaven en discussions religioses provocades sota una disfressa innocent, si, per exemple, la Santa Cecília de Masatepe, patrona dels músics, era més miraculosa que la de Niquinohomo, el poble veïnat on havia nascut Sandino; o el *Niño Dios* de Praga més que no el *Niño Dios* d'Atocha; o quina part del cos de Crist, si el Sant Cap o el Cor de Jesús, recomanava ell més per a la devoció.

—Tanquem, idò, l'església, si no els agrada, perquè vostès es morin de fam —acabava el pare Fabio, esclafant la cigarreta amb la sola.

En el llibre de deutors de la botiga de mon pare, no hi figurava ningú amb nom propi. Hi va haver el cas d'una al·lota en estat catalèptic, dita *La Virgen del Arenal*, a la qual s'atribuïen miracles, i que va commoure el país des de les pàgines del diari *La noticia*. La varen dur al manicomi amb un gran desplegament militar, perquè els indígenes es varen sublevar per impedir que sortís del poble. Oblidada ja, havia parit molts de fills, que l'acompanyaven a la compra els diumenges. Se l'anotava en el llibre com *La Virgen del Arenal*.

Un prestamista usurer s'anotava *Napoleón Conciencia*, un fuster que tenia cara de simi, *Chimpancé*, batiat pel meu avi Lisandro; un mosso del meu oncle Alberto, amb cara picada d'acne, *Juan Cara Lucía*; *Chupamiel*, un embriac consuetudinari que un dia va calar foc a l'escola pública com a venjança perquè l'havien expulsat quan era nin; *Chago Paloma*, per ser l'amo d'un

colomer amb centenars de coloms que desbordaven les voravies de ca seva; *Las Palomitas*, dues germanes prestamistes usurers; *La Pascuala Barbera*, que exercia el seu ofici sota els arbres del seu pati a Veracruz, i col·locava una senalla pel cap dels clients, rasurant-ne tot el que quedava per fora; *La Teresa Cachimba*, que per pudor era anotada com *La Teresa Cosa*; i una nina vella que usava calcetins, *la señorita de las tobilleras*, aportació modesta, i recatada, de ma mare.

Durant la Setmana Santa, es presentava pels carrers la passió de Crist, amb el text extret d'*El mártir del Gólgota*, una pesada novel·la de Pérez Scrich. La representació, en la qual els actors eren artesans i pagesos, era coneguda com *La Judea*. Les teles per a *La Judea*, vermells, blaus, grocs, verds encesos, es venia fiat als actors a la botiga, apuntats també en el llibre de comptes. *Jesús, Rey de los Judíos*, un vimeter baralladís que a força de representar el paper havia redimit el caràcter; *Maria Dolorosa*, a qui apallissava el seu marit, *Caifás*, un fuster gató del barri de Veracruz, que fabricava armaris tan bells com altars; *Maria Magdalena*, que va acabar per fugar-se amb *Judas Iscariote*; *Juan Cirineo*, que transportava càntirs d'aigua en un carretó i perquè no tenia sòtil dormia en un porxo del pati a ca la meua tia María Ramírez. El barber que representava *Dimas*, el bon lladre, estava anotat amb l'entrada més llarga: *Dimas le dijo a Gestas que nunca anduviera en fiesta...*

El primer llibre que vaig llegir va ser segurament *Genoveva de Bravant*, que em degueren regalar per un aniversari. Era un llibre amb làmines. I molt més tard em vaig trobar amb una senyora molt alta i somrient, la senyora Zoila Monterrey, lectora empedreïda de novel·les que conservava en una vitrina, sota pany i clau. Eren aquells volums en dues columnes i de lletra menuda de l'Editorial Sopena Argentina, o els altres de l'Editorial Kapelusz amb atractives tapes de colors, amb els noms de Victor Hugo, Jules Verne, Emile Zola, Alexandre Dumas, Javier de

Montepin i Vicente Blasco Ibáñez a les portades.

Un cosí segon per part de ma mare, però, de cabells rebulls i vius ulls negres, que nomia Marcos Guerrero i que després es va suïcidar, com es va suïcidar també el seu germà Telémaco Guerrero, tenia, a la casa ruïnosa en què vivia tot sol amb els seus galls de brega, una biblioteca guardada sota del seu llit en un calaix de pi, dels que servien per embalar sabó de rentar, i un dia em va prestar, sota jurament que es tractava d'un tracte clandestí, una còpia mecanografiada d'una novel·la prohibida, *La comtessa Gamiani*, i que només molts d'anys després vaig saber que era d'Alphonse Daudet. Va ser una delícia per a un adolescent que despertava a la sensualitat, alhora que a la literarura, repassar en aquelles pàgines que l'atabalat mecanògraf havia esquitxat d'errors d'ortografia, les escenes desbocades a què es lliurava la comtessa, no només amb diversos homes alhora, en cambres, prats i boscatges, sinó amb cans de caça igualment afamats d'apetències sexuals.

Quan l'any 1959 me'n vaig anar a estudiar dret a León, jo ja era un escriptor que vetlava les armes, però potser no ho sabia suficientment. Ho sentia, però no ho sabia. Aquestes armes són simples. La necessitat imperiosa de contar un tema, la convicció que ningú abans l'ha contat, i l'esperança segura que els altres s'hi interessaran, segons les parecudes regles d'Isaac Bashevis Singer.

Vaig emprendre aquell viatge encara amb poques lectures, les que us he dit, que incloïa Curzio Malaparte, Màxim Gorki, Giovanni Papini, Stefan Zweig; no crec que de cap d'aquestes en tregués cap influència definitiva, tot i que el llibre que més em va fascinar aleshores va ser *L'infern* d'Henri Barbusse, que anys més tard em va decebre en una segona lectura de fa poc, en llegir de nou *La mare* de Gorki, vaig sentir una immensa aflicció, com si hagués volgut entrar de nou en la meua adolescència per una porta equivocada.



“De tant en tant, el meu oncle Àngel estremia el poble amb les pel·lícules que seleccionava. En va dur una sobre sexologia, Lo que usted debe saber, que tractava de l'avortament, les malalties venèries, la prostitució i les infidelitats conjugals. Va inventar que s'havien de veure per separat, una sessió per a dones, una altra només per a homes.”

I els meus llibres de formació com a contista, que als desset anys varen ser els que un amic escriptor, més gran que no jo, empleat del Banc Nacional, estojava a l'aparador davant de la taula en què dinava amb la seva família a la seva estreta casa de Managua, calenta com un forn per coure rajoles: Poe, O'Henry, Txèkhov, Faulkner, Horacio Quiroga, Maupassant.

De tant en tant, el meu oncle Àngel estremia el poble amb les pel·lícules que seleccionava. En va dur una sobre sexologia, *Lo que usted debe saber*, que tractava de l'avortament, les malalties venèries, la prostitució i les infidelitats conjugals. Va inventar que s'havien de veure per separat, una sessió per a dones, una altra només per a homes. La sensació va ser immensa, i el cine es va omplir tots dos torns; els comentaris en els rotlos en veu baixa, a la sortida, entretenien el públic segregat. El que més encisava els espectadors havia estat l'escena en què el marit ha de confessar a la dona, davant del metge, que no poden tenir relacions sexuals perquè ha estat infectat de gonorrea en un prostíbul. A mi em va treure de la caseta, i ell mateix va projectar la pel·lícula, però jo vaig cercar al besllum, abans d'enviar l'endemà els rotlles, les escenes prohibides que no vaig trobar mai; només dones amb vestit sastre i una ploma al capell davant d'un metge amb ganyany en el seu consultori, assenyalant en una làmina l'aparat geniturinari amb un punter.

La seva ambició era convertir el Cine Club en una sala de primera classe per a dos mil espectadors, suficient per ficar tots els pobladors de Masatepe dins del cine, comptant-hi els invàlids i els nins de uè, i va començar a aixecar immensos murs de pedrissa per després posar-hi la sotxada de zinc; i així va caure en mans d'un usurer, predicador protestant de la mateixa congregació que la meva àvia Luisa, que li prestava el que volia, però a interessos lleonins, i amb hipoteca.

Quan va arribar a Nicaragua el cinemascope, va ser el primer de tots els pobles de l'altiplà a construir una pantalla panoràmica còncaua, amb una armadura d'acer i un llenç de niló; va instal·lar un sistema de so estereofònic i va adquirir les lents anamòrfiques, que tornarien a la normalitat les imatges filmades, estirades en els fotogrames com figures d'El Greco, i que només tenien els cines de luxe a Managua.

L'exageració, com una malaltia maligna, el corsecava. I el seu amor per la novetat. Per això corria cap al cinemascope i el so estereofònic, els cavalls de les curses imperials de *Ben-Hur* retronant dins de totes les cases del poble en so estereofònic, com si fossin a esbucar-les entre els cascots. Jo era còmplice ja de les seves exageracions. I molts d'anys després vaig aprendre que una revolució no és res més que el triomf de les exageracions.

Aleshores es passava al començament de cada funció *El Noticiero Nacional*, que dirigia un mercenari argentí al servei de Somoza, Leo Aníbal Rubens (Leo Caníbal Rubens, n'hi deia la gent). Al *Noticiero* només s'hi reflectien els actes i festes a què assistia Somoza i la seva cort; i en un d'ells hi va aparèixer una vegada al costat de Somoza, molt feliç i somrient, el diputat Remigio Sánchez, marit de la meva cosina María Josefa, vestit d'esmòquing tropical.

Remigio, que per compensar la curta alçada s'engominava els cabells en un alt tupè, creia cegament en les seves fantasies, la primera de les quals era que es tractava d'un conseller íntim de Somoza. A tall de mitjanit, Somoza suspenia les reunions polítiques a la Casa Presidencial, despedia tothom i el retenia a ell. Se n'anaven a la cuina, a cercar alguna cosa per menjar a la gelera i aleshores, entre tots dos, resolien els més delicats afers d'estat, ja lluny de la molèstia dels ministres, que no servien per res.

Quan el *Noticiero* va arribar a Masatepe, Remigio es va assegurar del dia que es projectaria, i va comprar dotzenes d'entrades que va regalar als seus amics perquè l'acompanyassin a veure's a la pantalla. Aquell horabaixa, el meu oncle Àngel va passar a cercar-me per l'institut a la sortida de classe perquè l'acompanyàs al cine. Vàrem pujar a la caseta i em va demanar que revisàs el rotlle al besllum, fins trobar els quadres en què apareixia Remigio. Hi vàrem marcar el tram de la pel·lícula, el vàrem tallar, i vàrem tornar a aferrar el rotlle amb acetat.

A l'hora de la funció, Remigio estava instal·lat a la primera fila de la llotja amb tots els seus convidats en un ambient de festa. Vaig començar a projectar el *Noticiero*, el meu oncle Àngel al meu costat dins la caseta, aguantant la rialla. Va acabar el rotlle, i com sempre vaig encendre els llums abans que no començàs la pel·lícula. Abaix hi havia un silenci mortal. Poc després pujava Remigio per l'escala que duia a la caseta, furiós. Era una escala vertical, sense barana, i quan el meu oncle Àngel va guaitar, Remigio es va quedar a mig camí i es varen embrancar en una discussió violenta, Remigio amenaçant amb denunciar la conspiració davant la casa distribuïdora. Per a això ja estàvem preparats. Vàrem tornar a aferrar el tram de la pel·lícula al rotlle i la vàrem tornar completa. Se la varen passar quan es va presentar a fer la reclamació, i allà s'hi va poder tornar a veure un altre pic, feliç i somrient, al costat de Somoza.

El meu oncle Àngel va perdre el Cine Club, encara sense sòtil, que va quedar en mans de l'usurer, el seu germà protestant, juntament amb altres propietats de la meva àvia Luisa. Va malvendre els aparells de projecció, les lents anamòrfiques. Tard va assentar el cap. Es va casar amb Lolita, una morena guapa, germana protestant també, que vivia a ca la meva tia Rosita i que havia estat novia de Bert

“El meu oncle Ángel va perdre el Cine Club, encara sense sòtil, que va quedar en mans de l’usurer, el seu germà protestant, juntament amb altres propietats de la meua àvia Luisa. Va malvendre els aparells de projecció, les lents anamòrfiques.”



Bradford, un beisbolero *costeño*, *left-fielder* de l’equip professional Cinco Estrellas, propietat de Somoza, que arribava per visitar-la els diumenges horabaixa des de Managua, després dels jocs a l’estadi Somoza, davant del qual s’aixecava l’estàtua equestre de Somoza.

El meu oncle Ángel va tornar el que no havia estat mai, un feligrés disciplinat de l’Església Baptista. El seu fill major, Teófilo, va començar a ser víctima de trastorns epilèptics, i en tornar d’una de les meves vacances, els vaig dur a Costa Rica perquè un especialista pogués veure l’al·lot. Allotjat a ca meua a Residencial Los Colegios de Moravia, i abans, durant el viatge en el vehicle, en el llarg trajecte de vuit hores, vàrem tenir molt de temps i oportunitats de parlar, però ja no quedava molta cosa a dir-nos. Diverses vegades va provar de començar un discurs d’agraïment pel meu gest, resumint les nostres afinitats dels vells temps, però només aconseguia cohibir-me. Jo sentia que ens trobàvem en un camp desolat. Ja no reia amb la rialla fàcil d’abans. I entreficava, a més, el tema religiós, amb aquella persistència a mort dels conversos.

Es va traslladar, després, a viure a Managua, i va reprendre la seva professió de comptable. Durant el triomf de la revolució, feia feina a una de les empreses agropecuàries de la família Somoza, que va ser confiscada, i allà va seguir. Un diumenge que jo visitava els meus pares a Masatepe, ma mare em va dir que el meu oncle Ángel era al poble i que necessitava parlar-me de la seva feina. Hi va arribar. Xuclat de carn, els calçons flonjos, la diabetis havia minat la seva vista i s’esforçava a mirar rere les ulleres gruixades. Li vaig demanar si tenia cap problema a l’empresa i em va dir que no; només volia que telefonàs el gerent des de la Casa del Govern i que li demanàs pel meu oncle Ángel. Jo era membre de la Junta de Govern. Que sabés que jo era el seu nebot. Era només el seu orgull.

Després el vaig perdre de vista i vàren ser els records d’aquells anys d’aventura que vàrem viure junts, els que em varen aturar cada vegada que vaig pensar d’anar a visitar-lo al seu llit de malalt al barri Ducalí, a Managua, prostrat durant molt de temps i finalment acabat pel mal de Parkinson. M’omplia de neguit només la idea de veure’l. La malaltia, a més, havia descompost el seu caràcter, i havia tornat el que no es va imaginar mai arribar a ser, un ancià colèric.

Va morir als setanta anys, el 20 de juliol de 1991, quan celebràvem el Primer Congrés del Front Sandinista. El meu germà Rogelio i jo vàrem sortir de la sessió a mitjanit per assistir a la vetla. Hi havia molt poca gent a aquella hora a casa, i una altra vegada em vaig negar a veure’l. Sabia que, rere el vidre de la finestreta, hi trobaria un desconegut. M’estimava més l’altre, el qui des de la finestra de la caseta de projecció va fer que guaitàs, ja per sempre, al territori enlluernador de la imaginació, com els meus oncles em varen seduir amb la seva xerrera perquè entràs en el territori de l’humor sense fi.

M’estimava més l’home desmanegat que se’n reia de tot, després de tot, que feia sonar el clàxon del seu jeep davant la porta de ca meua per dur-me a una nova aventura, o mostrar-me qualche novetat. Mostrar-me la llibreta de pastes de couro en què hi havia les pel·lícules contractades a Managua. O l’enfilall d’ulleres de mica, vermell i verd, necessàries per presenciar la pel·lícula en tercera dimensió que estrenaríem un vespre, amb escenes en què volaven ganivets i rodaven bótes per damunt del públic, llançats des de la pantalla. Les violetes comprades en els jardins ploguts de feia poc per repartir-les en pomets a la porta del cine, amb somriure galant, a cada al·lota que havia pagat el seu tiquet per veure Luis Mariano i Carmen Sevilla a *Violetas imperiales*. ■



Les pel·lícules del mes de setembre

CICLE ERNST LUBITSCH

6 de setembre. A les 20:00 hores

LA VIUDA ALEGRE

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1934

Títol original:

The Merry Widow

Producció:

Metro-Goldwyn-Mayer

Director:

Ernst Lubitsch

Guió:

Samson Raphaelson i Ernest

Vajda

Fotografia:

Oliver T. Marsh

Música:

Franz Lehár

Durada:

110 minuts

Intèrprets:

Maurice Chevalier, Jeanette

MacDonald, Edward Everett

Horton, Una Merkel, George

Barbier, Ruth Channing.



13 de setembre. A les 20.00 hores

ANGEL

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1937

Títol original:

Angel

Producció:

Paramount

Director:

Ernst Lubitsch

Guió:

Samson Raphaelson

Fotografia:

Charles Lang

Música:

Frederick Holländer

Durada:

98minuts

Intèrprets:

Marlene Dietrich, Herbert

Marshall, Melvyn Douglas,

Edward Everett Horton, Ernest

Cossart, Laura Hope.





Les pel·lícules del mes de setembre

CICLE ERNST LUBITSCH

20 de setembre. A les 20.00 hores

SER O NO SER

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1942

Títol original:

To be or not to be

Producció:

United Artists

Director:

Ernst Lubitsch

Guió:

Edwin Justus Mayer

Fotografia:

Rudolph Maté

Música:

Werner Heimann i Vincent

Korda

Durada:

99 minuts

Intèrprets:

Carole Lombard, Jack Benny,

Robert Stack, Felix Bressart,

Lionel Atwil, Stanley Ridges.



27 de setembre. A les 20.00 hores

DESEO

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1936

Títol original:

Desire

Producció:

Paramount, Cap de producció

Ernst Lubitsch

Director:

Frank Borzage

Guió:

Edwin Justus Mayer, Waldemar

Young, Samuel Hoffenstein

Fotografia:

Charles Lang i Victor Milner

Música:

Frederick Holländer

Durada:

89 minuts

Intèrprets:

Marlene Dietrich,

Gary Cooper, John Holliday,

William Frawley,

Ernest Cossart,

Akim Tamiroff.



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*