

Núm. 66
Octubre
2000

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA



Cicles
Cinema i somnis
Any Buñuel



"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Sumari

Editorial 3	Bandes de so, per H. González 12	Luis Buñuel, un creador en tres temps, per A. Leyva 19
L'escenari de Ilauna, per F. M. Rotger 4	Cinemacampus, per Martí Martorell 13	La mujer del cuadro, per X. Flores 20
Cartes a Bogard, per T. Roca 5	Moviment 70, per Jaume López 14 i 15	Cinema i somnis, per C. Farrés 21
El món a l'inrevés, per J. Salvà 6	The trial, per Toni Serra 16	Cinema a Sa Nostra 22 i 23
Barry Fitzgerald, per E. Jordà 8,9,10 i 11	La nit del caçador, per J.C. Romaguera 17	
	Les singulars provocacions de Buñuel, per E. Alberich 18	

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Octubre 2000. Núm. 66

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,
Toni Roca, J. C. Romaguera,
Jaume Salvà, Xavier Flores,
Martí Martorell,
Jaume López, F. M. Rotger,
E. Jordà, H. González,
A. Leyva, C. Farrés.

Fotos

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

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

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

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopi i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



ESTIMA LA VERITAT PERÒ PERDONA L'ERROR

La investigació de les malalties ha avançat tant que cada vegada és més difícil trobar algú que estigui completament sa

Aldous Huxley

Qui gosaria dir que el cinema no és íntimament relacionat amb el món dels somnis? Qui no ha cercat la materialització dels somnis a través de la realització cinematogràfica? El Centre de Cultura de "SA NOSTRA" ha organitzat per aquest mes d'octubre un cicle sobre Cinema i Somnis, amb motiu dels cent anys de la publicació de *La interpretació del somni*, de Sigmund Freud.

El perro andaluz, *La noche del cazador*, *El proceso* i *La mujer del cuadro* representaran la tangibilitat de l'homenatge. Deixam a judici del públic l'encert o desencert de l'elecció.

Un altre cicle però omplirà la pantalla i la sala del Centre de Cultura. És el que farem en homenatge a **Luis Buñuel** i la seva obra. El realitzador aragonès, que ja és representat a la relació de pel·lícules esmentades al paràgraf anterior, serà estudiat a través de la projecció de: *La edad de oro*, *Las hurdes o tierra sin pan*, *Gran Casino* i *Los olvidados*.

Som en temps de festival, concretament el de **Sant Sebastià**. Novament hi tenim el nostre corresponsal, qui ens informarà pròximament. Sembla que l'estrena de l'òpera prima d'**Antoni Aloy** ha estat rebuda amb divisió d'opinions.

Aquest text editorial és el darrer que entra en màquines cada mes. Pretén reflectir l'actualitat de les diferents activitats dutes a terme en relació al món del cinema i les premses provoquen en algunes ocasions més d'un conflicte. El mes passat, la incorporació post scriptum del registre obituari final referit a **Alec Guinness** i **Loretta Young** va fer que acabàssim dient que era desig de la revista poder celebrar totes quantes morts hi hagués i quantes més millor. Evidentment no era aquest el sentit exacte que volíem aplicar a les nostres paraules i us en demanam disculpes. L'autocrítica dels crítics o la salut de la nostra revista ens preocupa podrien ser titulars d'aquesta secció, alternatius al que utilitzam i que pertany a Voltaire.



L'escenari
de llauna

Romeu Verne i Julieta Woolf

Francesc M. Hortger

La temporada escènica ha anat començant a Palma aquestes darreres setmanes, en principi, com sempre, d'una manera una mica tímida; de fet, habitualment és a partir d'octubre quan es va animant el panorama i quan teatres de Palma, tancats en la seva pràctica totalitat a l'estiu, tornen agafar el ritme regular de programació. Així i tot, dels primers espectacles que han visitat la cartellera, per la seva vinculació amb el cinema i pel seu pes com a creació escènica mateixa, em fa la impressió que s'hauria de destacar, sense dubte, el *Daaalí* d'Els Joglars; la relació d'aquesta companyia catalana amb la pantalla gran tal vegada no ha estat massa àmplia (ara mateix només record Albert Boadella protagonitzant *La portentosa vida del pare Vicent*, que tampoc no em semblà res de l'altre món), en canvi al mateix Dalí li bastaria la seva contribució a la gènesi d'*Un perro andaluz* per passar a la història (curiosa) del setè art (també participà als dissenys de *Recorda*, d'Alfred Hitchcock).

Pel mes d'octubre s'anuncien, com a mínim, tres muntatges escènics que ens poden suggerir referències cinematogràfiques. Així succeeix amb *L'experiència Verne*, el nou espectacle de la companyia mallorquina Teatre de la Sargantana (branca d'Iguana Teatre que fa feina dins els terrenys, gens senzills, del teatre per nins i joves). D'acord amb el seu títol, aquesta és una peça que s'inspira en les novel·les fantacientífiques de l'autor francès, visionari prodigiós (ahora) que narrador apassionat. Els primers pioners del cinema ja varen entendre les possibilitats immenses de les seves històries a la pantalla: allò era *De la Terra a la Lluna*, i des de llavors fins ara n'hem viscut una tractalada de versions de *La volta al món en vuitanta dies*, *Viatge al centre de la Terra* o *Vint mil·llegues de viatge submarí*, pos per cas.

Dos intèrprets catalans mítics, Núria Espert i Adolfo Masillach, per la seva



banda, comparteixen el protagonisme de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, versió en castellà de l'obra d'Edward Albee que, al cinema, contà amb una parella no menys prodigiosa, ja que ells eren Elizabeth Taylor i Richard Burton, en els papers d'un matri-

moni madur vivint un infern domèstic. Al mateix temps, un grup de joves actors mallorquins ens han de presentar un nou *Romeu i Julieta*, una de les peces shakesperianes preferides dels guionistes de pel·lícules al llarg dels anys. ■

Toni Roca

Bon vespre Bogie: et prego que no intranquil·litzis la nostra situació alterant-la amb noves aportacions, perquè malgrat la geometria progressiva de la ciutat de Nova York, i sobretot aquí, a Ocean Park, s'ha de fer un intent per no extremar ni radicalitzar els moviments d'aquest esperit teu alhora inquiet, nerviós i de vegades, agre. Hollywood, i això ho comprenc ara perfectament, pot arribar a ser una impetuosa possessió de la realitat de les coses més vives, una paorosa successió d'imatges on la presència constant dels xiprers de Beverly-Hills anuncien una mort terrible, pal·lidíssima enmig de les llums més senzilles del món... M'observava el cos fràgil i de menudes intermitències quasi màgiques, uns pits que creixien, uns mugrons inexperts encara al nervi calent del tacte, una carn suau... Després la sang continuà periòdica i renovada, rajant amb unes determinades concrecions que produïen dolor, posteriorment, en el silenci de la meua cambra concèntrica, la mà blanca, ombrejada de llums, de nits, de clarors?, de llops salvatges, eren el mot, els mots, del plaer. De tota manera, això, als pocs minuts, passats els gemecs, una sensació de mort creuava per sobre els objectes més variables de la cambra, influències sense dubte d'una lectura d'Edgar Allan Poe, "The narratives of Arthur Pym of Nantucket"... Intuïa un capvespre carregat de remors, de tramvies i de pluges irascibles. Altra vegada, Bogie, els metereòlegs pels redols de Times Square, just a al vora de l'església catòlica de Saint Patrick... La resposta, amor meu, no és encara possible. I aquesta carta teva tan lenta, tan solitària, tan plena de desig per trencar zones, espais de dolor, m'ha provocat un desgavell de cors que parlen, mans que es mouen i ulls que, efectivament, s'acluquen com un llarg envelat de fires i festes patronals com cada any es multipliquen per la ciutat de Reno, segons ens deia tems passat l'avi Stanley, que juga sempre al pòquer... Perdona la divagació, Bogie,

una divagació que segurament estic utilitzant com si fossin mecanismes de defensa contra tantes realitats que em poses en evidència al llarg de la teva carta (però la mort mai no pot ser un desig net i clar).

Judicis, investigacions, formulismes, descomposicions, pensaments, anàlisi, reflexions, escrits, esborranys, teoremes, moviments. Tot al cap i a la fi, una barreja inextingible davant l'horitzó tèrbol, espès de paraules. Torna a caure la tarda, ja veus quina ximpleria, Bogie. Ara mateix escolto per la ràdio cançons que durant 20 anys varen fer palpar la carn a la gent d'aquella època, gent com, per exemple, Douglas Fairbanks, Ida Lupino, tan enigmàtica, Buster Keaton, King Vidor... Aquest "Stormuy weather" és una bona peça per a explicar històries. Beuré cervesa al snak de la cantonada abans d'anar-me'n a jeure. Adéu, Bogie, i cuida't.

LAURIE (ja deixeble de Howard Hawks)

P.D. De cop i volta, la nit o el capvespre del dia d'Acció de Gràcia, s'ha convertit en una mar terrible de taronges, detergents i remors estranys que pugen per la boca de l'elevator. Tinc por de figures que es belluguen per l'espai de la cambra, un rostre, crits, un moviment palpable degota el seu encís prop de la taula de menjar on hi veig encara siluetes de carn empastifada i un olor densa de tortada de poma que envileix l'ambient. Cert, la sang redola i es vessa pels cantons del bidet, m'he tret tota la roba interior davant del mirall que oscil·la enmig del menyspreu i de la repulsió. El sexe és una taca de sang que ha d'esclatar sovint. Em cremaré la llengua. Kish mir tuchis. Però t'estimo (B e n y Goodman ofereix avui, aproximadament a mitjanit, un se-

lecte concert de cançons populars). I si penses que el meu sexe de jueva té per tu un expressiu poder de convocatòria, endavant, estimat Bogie, endavant i compra't el Nasch del 32, però per favor, voldria canviar d'escenaris, de paisatge, de gent, d'aquesta gent, que només fa pudor de Hollywood i allunyar-me de Malibu Beach... Podríem fer una excursió gens camperola i poc bucòlica/ecologista a qualsevol poble mexicà. T'interessa Tijuana?. ■

LAURIE





Jaume Salvà i Lara

A cab de llegir les clàusules de la darrera convocatòria de les beques del CIM i no hi ha canvis substancials. S'ha duplicat la quantitat a repartir, ara vuit milions, però encara es manté la discriminació entre suport cinematogràfic i electrònic, a més dels tres punts suspensius que vàrem comentar el mes passat (insistim: punts suspensius en una clàusula que està definint què pot entrar a concurs i què no).

El mes passat bàsicament rallàrem de la marginació institucional dels formats subestàndard del cinema - súper 8, single 8 i 9,5 mm-. Aquest fet no només mutila innecessàriament la cultura audiovisual mallorquina sinó que oficialitza de forma exclusiva un tipus de cinema que no és assequible per a tothom. Ara, a Mallorca, fer cine és fer cine amb mitjans professionals, amb la qual cosa el pressupost es dispara en termes milionaris i condiona els cineastes, que passen a ser aptes o no aptes per qüestions tan allunyades de la creativitat o genialitat com són les econòmiques.

Si tenim en compte que no s'ha donat una sola beca a creacions videogràfiques amb formats domèstics - tot i no excloure-les en les bases- i que els formats cinematogràfics subestàndard mereixen la ignorància oficial, ens queden tres formats cinematogràfics que tenen possibilitats d'aconseguir alguna tallada oficial. Pel que fa al súper 16, en general no és un format final sinó de filmació, per després poder inflar a 35 mm i, a més, només hi ha un mallorquí amb mitjans per filmar-hi, persona que, per cert, el mes passat va abandonar l'illa amb gairebé quaranta anys i un llargmetratge premiat per anar a viure a un lloc on hi ha feina d'això. Per tant el súper 16 es descarta gairebé tot sol, deixant dos formats per a la final. El 16 mm, sens dubte, és el més assequible dels dos, tant pel que fa al material sensible com al maquinari però té una trampa: que té dues maneres

de fer-hi pel·lícules. La més barata és filmar amb pel·lícula reversible, muntar amb moviola i empalmadora i sonoritzar amb el projector, de tal forma que sí, has fet una pel·lícula en 16 mm però realment tens un súper 8 que ha costat quatre, cinc o sis vegades més. La més cara és la professional, amb negatiu, repicat a vídeo, primera còpia, segona còpia, sonorització en estudi, i bla, bla, bla. ¡Perfecte! Tenim un film que, independentment de si té o no qualitat artística, bon guió, bones actuacions, el seu cost real no baixa dels dos milions de pessetes. També és vera que n'hi ha que es pen-



sen que filmar amb una càmera de 16 mm i després fer la postproducció en vídeo equival a fer cine, però si no tens influències (i aquest és un altre tema en el que ens hem d'aturar) el pressupost segueix en xifres similars.

Ens queda el 35 mm, només practicable amb mitjans professionals, amb un procés de postproducció gairebé idèntic que el 16 mm "professional" però, lògicament, amb un cost molt superior (per què ens facem una idea, un curtmetratge de dotze minuts sense cap efecte especial pot anar-se'n fàcilment als quatre milions). Queda demostrat que, de moment i per desgràcia, les ajudes oficials potencien un tipus de cinema no assequible per a la majoria. Si l'ajuda per a

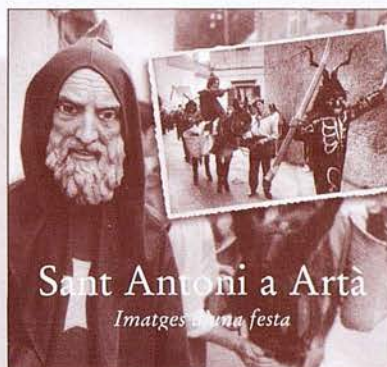
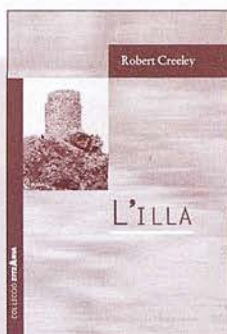
cada projecte elegit és de, per exemple, vuit-centes mil, en cap dels casos no arriba a la meitat del seu pressupost, així que, o tens molts de doblers gastadors o tens influències, qualcú que boquini la quantitat restant. Això crea, a més d'una barrera oficial entre els formats, una altra entre els cineastes rics i/o amb influències i els cineastes que només disposen dels seus mitjans econòmics, creatius i productius; aquesta separació deixa defora del pastís els cineastes que no pertanyen, per voluntat o per circumstàncies de la vida, al cercle de privilegiats que poden permetre's gastar milions en una pel·lícula, privilegiats per qüestions econòmiques, com toca ser, ja ho sé, en una societat capitalista burgesa com la nostra. Però és que si acceptam això estam afirmant que les ideologies han desaparegut i que és el mateix la dreta que l'esquerra.

Sense entrar en detalls perquè els que segueixen aquesta columna els coneixen, el format cinematogràfic subestàndard, en auge en països com els EUA, França, Alemanya i Gran Bretanya, alliberen el creador del llast econòmic perquè, un curtmetratge fet en súper 8 de quinze minuts pot costar, com a molt, cent mil pessetes, quantitat irrisòria si la comparem a les altres. I tens una pel·lícula en cine, que es pot passar a telecine amb una gran qualitat i que, també pot duplicar-se en format cinematogràfic. Si les beques del CIM contemplassin de forma real els projectes sense discriminar-los apriorísticament per motius econòmics, i destinassin una ridícula quantitat (millor si fos més, clar) als formats subestàndards, les ajudes a les grans pel·lícules, fetes pels grans cineastes que es menjaran el món a penes ho notarien, mentre que hi hauria més gent de la que pareix que podria realitzar cine, gent que no pot o no vol malmenar la seva economia. I el més xocant és que el CIM, o l'Arxiu del so i de la imatge, només aconsegueixen un simple VHS d'aquests grans projectes: una senzilla cinta magnètica. ■

Estrenes en sessió contínua

L'Illa

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



Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm
176 pàgines
Preu 3.500 ptes

Música, femení singular

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



Fortunio Bonanova Un home de llegenda

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

Cuba: una assignatura pendiente

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



Nadal Batle Les notes d'un Rector

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

En venda a les
millors llibreries

EDICIÓ
di7

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



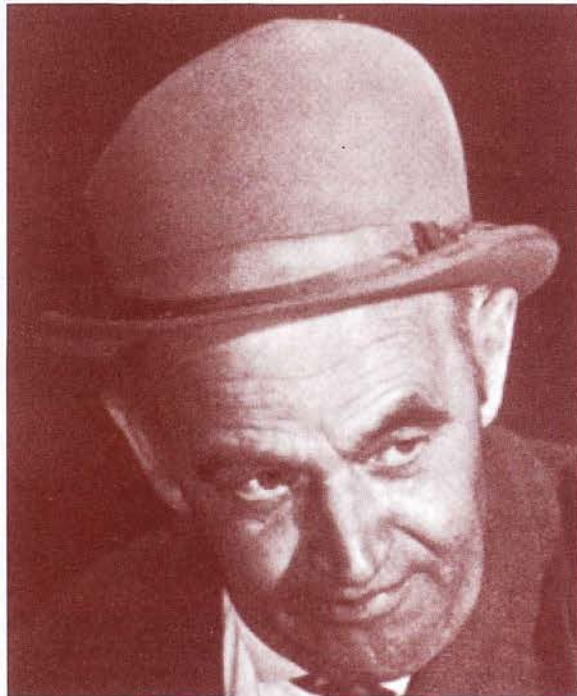
Eduardo Jordà

A Barry Fitzgerald li va tocar ser el típic irlandès gató, xerraire i graciós, de vagades remugador però amb un cor d'or, altres vegades amb un cor no tan bo. No hi havia cap pel·lícula de Hollywood en què no tragués a relluir un endimoniat accent irlandès, per representar un individu xerrador, imprevisor, bulliciós i desmanegat que nomia O'Haggarty o Paddy Farrell o *Abuelito* Flynn. Com Sara Allgood —que feia els papers femenins d'irlandesa típica—, Fitzgerald s'havia format en els teatres més prestigiosos d'Irlanda, l'Abbey Theatre de Dublín, i era un actor de recursos considerables, però tenia un físic que es prestava al prototipus de l'irlandès desmanyotat i desmanegat, com s'havia vist en els teatres de varietats de Nova York i Londres durant anys i panys; és a dir, el personatge que es banyava un pic a l'any (el dia de Sant Patrici) i que exclamava "Miracle!" quan el policia de duanes li advertia que no podia entrar al país amb una botella de whisky: "Sí, miracle! En aquesta botella jo duia aigua beneïda. La Verge de Lourdes l'ha convertida en whisky."

Barry Fitzgerald era petit, nerviós, amb uns ulls entremaliats en els quals ballava una mirada desafiant, gairebé provocadora. Quan reia, el seu somriure pareixia tan maliciós i desvergonyit que podia arribar a ser impúdic. Es tenia la sensació que acabava de sortir de davall d'una pedra o d'un turó de farratge, amb intencions no del tot honestes ni pacífiques. Els pagesos irlandesos creien en l'existència d'uns éssers sobrenaturals que no eren ni suficientment bons per salvar-se, ni suficientment dolents per ser condemnats, així que duïen una existència immortal en el

camp, sota terra. I Fitzgerald tenia l'aire d'un elf ruat com una patata podrida, o el follet inquiet que vivia davall d'un bolet i que s'entretenia fent malifetes en el món dels humans. Al final de la seva vida, no sense tristor, Fitzgerald va comentar: "Sempre he dit que m'és igual la nacionalitat del personatge que em donen per interpretar, perquè sempre acaba sent la d'un irlandès."

Com passa sempre amb els prototips del caràcter nacional, rere la



façana sempre hi ha un engany. Barry Fitzgerald ni tan sols nomia Fitzgerald, un nom tan irlandès com Oliver és català i Pérez és castellà. Nomia William Joseph Shields, que no sona gens irlandès i sí, en canvi, britànic. És cert que va néixer a Dublín el 1888, però no era tan irlandès de soca-rel com donaven a entendre els seus papers. Fitzgerald era germà de l'actor Arthur Shields, i durant molts d'anys va ser un fosc funcionari de Departament d'Assegurances per als Desocupats. Devia dur a dins el cuc del teatre, com el seu germà, perquè va debutar a l'Abbey Theatre el 1915, i des

d'aleshores va alternar les seves actuacions amb la feina d'oficinista, en què és probable que es dedicàs a empènyer formularis amb el nas. No va poder tenir cap més bona escola que l'Abbey Theatre, el teatre fundat pel poeta W.B. Yeats i Lady Gregory el 1904, que ocupava un lleig edifici, amb aspecte de presó, en el centre de Dublín. La història d'aquest teatre va ser tan agitada com la història d'Irlanda en aquells anys. El públic no era tan dòcil com l'actual, i expressava el seu disgust de forma vehement. Yeats va haver de posar-hi ordre sovint i sortir a escena quan el públic armava aldarulls i amenaçava amb agredir l'autor de l'obra o els actors. A la quarta representació de *L'Ossa Major i les Estrelles*, estrenada el febrer de 1926, el públic va envair l'escenari perquè creia que a l'obra s'havia ultratjat la bandera nacional. És possible que un dels actors fos Fitzgerald i que hagués de protegir-se dels cops de paraigües i dels insults. Després d'allò, l'Abbey va seguir funcionant fins que va cremar en un incendi, a començament dels anys cinquanta. Les darreres paraules que es varen sentir a l'escenari del vell edifici varen ser:

"Manteniu enceses les flames de la llar." Es veu que les parets senten.

Però tornem al començament. El funcionari Shields va deixar la seva feina l'any 1929 i es va dedicar professionalment al teatre amb el pseudònim de Barry Fitzgerald. Sean O'Casey —que havia estat femeter i ajudant de picapedrer— va escriure *The Silver Tassie* (*La copa de plata*) per a ell. Yeats la va rebutjar a l'Abbey, però l'obra es va estrenar a Londres el 1929. Fitzgerald va interpretar un soldat irlandès de la Gran Guerra que queda invàlid a causa d'una ferida i veu com un amic seu es queda amb la seva no-



Al final de la seva vida, no sense tristor, Fitzgerald va comentar:
 “Sempre he dit que m’és igual la nacionalitat del personatge que em donen
 per interpretar, perquè sempre acaba sent la d’un irlandès.”



via. Després d'aquella obra, Fitzgerald va seguir formant part de la companyia permanent de l'Abbey. Hi ha una foto en què es veu Yeats envoltat del personal del teatre, en una estrena dels primers anys trenta. Yeats està assegut enmig d'un grup de directors, escenògrafs i actors; està estirat amb una rigidesa majestàtica, mirant cap a la llunyania com un falcò posat en la branca d'un roure. En un extrem del grup, Barry Fitzgerald du un frac que sembla llogat, amb una gardènia marcida al trau de la solapa i les mans dins les butxaques. Un cigarret llarg com una girafa li penja dels llavis, té la barbata rígida i la cella esquerra enrabiada. La seva mira-

da és la d'un descarregador del moll que desafia un senyorot que s'ha ficat per error en el seu barri.

Fitzgerald va debutar en el cine amb Alfred Hitchcock en la versió filmica de *Juno i el paó* (1929), una altra obra de teatre d'O'Casey que ell mateix havia interpretat a l'Abbey Theatre. El 1932 va fer una gira pels Estats Units amb l'Abbey i allà degué establir els primers contactes amb el cine. Va debutar a Hollywood l'any 1936 amb *Cuando los caballeros eran valientes*, i l'any següent John Ford el va cridar per rodar *La Osa Mayor y las Estrellas* (1936), una altra adaptació d'una obra d'O'Casey. Des d'alesho-

res va formar part del cercle d'amics de Ford, amb els quals bevia i remugava i es queixava de les dones i sortia a pescar peixos espasa en el seu iot. Aquells anys va actuar sense aturall. Va tenir un petit paper a *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938) i va tornar a actuar amb Ford a *Cuatro hombres y una oración* (1938).

La dècada dels quaranta va ser la millor de la carrera de Fitzgerald. A *El lobo de mar* (Michael Curtiz, 1941) és un mariner bocamoll i estrofolari que xerra amb una pipa d'argila a la boca. Va ser una altra vegada un mariner —aquesta vegada un sobrecàrrec desagradable i groller— a *El largo viaje a casa* (John Ford, 1940). A *El secreto de Tarzán* (Richard Thorpe, 1941), Fitzgerald es va ficar en una expedició a les selves d'Àfrica perquè al públic d'aleshores —com al públic de Shakespeare i de Cervantes— li agradaven els entreactes còmics enmig de la història “seriosa”, cosa que els actuals productors de Hollywood per descomptat que no saben. I a *Qué verde era mi valle* (John Ford, 1941) era l'ajudant d'un entrenador *sui generis* de boxa, tot i que aquesta vegada feia de gal·lès en lloc de fer d'irlandès. A la seva breu aparició, Fitzgerald duia una gorra de llana i un bigoti de rata; a pesar de la seva ja respectable edat, aparentava un trenta i pocs anys, no més. Una senyora li oferia una tassa de te, i Barry Fitzgerald, molt en el seu paper, li responia: “No tendria per casualitat una cervesa?”. Després anava amb l'entrenador de boxa a veure el mestre que li havia pegat una pallissa al nin de la família minera (interpretat per Roddy McDowall), i entre tots dos n'hi clavaven una de bona, rodada per Ford com si fos un número còmic de *music hall*.

A mitjans dels anys quaranta, Fitzgerald va tenir papers protagonistes a diverses pel·lícules. Va ser el seu breu moment de glòria, quan ja fregava els seixanta anys. A *Siguiendo mi camino* (Leo McCarey, 1944) va guanyar un Oscar al millor secunda-

“Quan explicava als periodistes que ell no nomia Barry Fitzgerald, sinó William Joseph Shields, i que havia fet feina durant molts d’anys de xuclatintes, ningú el creia i tots pensaven que es tractava d’una broma d’aquell vellet xerrador i maliciós.”



ri pel seu paper de capellà remugador però en el fons un tros de pa. Bing Crosby era el capellà que anava a substituir-lo a la parròquia, i per fer-li menys desagradable el mal moment, l’ensenyava a jugar al golf mentre cantava cançons i redimia els brivalls del barri fins al punt que els posava a cantar al cor parroquial. La trama de *Siguiendo mi camino* és tan inversemblant com les declaracions de bona voluntat que es produeixen a les grans cimeres polítiques, però la pel·lícula es veu amb gust i fins i tot es taral·legen algunes cançons, com *Toora Loora Loora*, aquella cançó irlandesa que Van Morrison cantarà, trenta anys després, a un altre musical, *El último vals* de Martin Scorsese (1977). Per cert que, mentre rodava *Siguiendo mi camino*, Fitzgerald va ser acusat d’homicidi involuntari per haver atropellat una anciana quan conduïa –segurament gat– pels carrers de Los Angeles. Qui sap si la botella d’aigua beneïda del bon capellà de la parrò-

quia s’havia convertit en un potent whisky de sègol.

Degué sortir ben parat del judici, perquè va tenir dos papers importants en dues pel·lícules de l’època. A *Diez negritos* (René Clair, 1945), adaptació de la famosa novel·la d’Agatha Christie, va ser l’agre jutge Francis Quincannon. I a la contundent *La ciudad desnuda* (Jules Dassin, 1947), Fitzgerald va ser el tinent Muldoon, que duia un capell blanc dues talles més grans que no el seu cap i tenia males puces i semblava escopir les paraules en lloc de pronunciar-les. Però més que per aquests papers protagonistes, es recorda Fitzgerald per la seva interpretació de l’homèric cotxer Michaelin Og Flynn a *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952). Michaelin, que va cobert amb un bolet desballestat i rosega una pipa més negra que el carbó, condueix el mitjà de transport oficial del poble imagina-

ri d’Innisfree: un cotxe de cavalls que es desplaça a uns cinc quilòmetres per hora. Qui hagi vist la versió original de la pel·lícula haurà comprovat que Fitzgerald parlava amb un accent rocós que potser pugui semblar fals o exagerat; però jo he sentit parlar de la mateixa manera alguns grangers irlandesos. N’hi havia un, que va ser veïnat meu a una granja d’Sligo, que fumava amb una pipa molt parescuda a les que duia Michaelin Og, que tenia el costum de dur la banda elàstica dels seus calçotets grisos de llana per defora dels calçons. Era, sens dubte, un altre individu homèric. A Michaelin li devem frases famoses que encara se senten a Irlanda. Quan John Wayne i Maureen O’Sullivan inicien una de les seves múltiples bregues, el cotxer comenta a l’al·lota: “Què és això, un prometatge o un ring de boxa? Has de tenir la cortesia de no pegar al teu home fins que no sigui el teu marit i estigui autoritzat a tornar els cops.” Ja sabem que el més bonhomíós dels directors de cine no va ser mai un home políticament correcte.

En els seus darrers anys, Fitzgerald va tenir petits papers a alguns westerns i va seguir amb el seu personatge arquetípic d’irlandès fins que el reuma i les xacres li ho varen impedir. Va fer qualche pel·lícula a Itàlia i va actuar per darrera vegada el 1959, quan ja tenia setanta anys. Després va tornar a Dublín i es va trobar que ja no existia l’Abbey Theatre i que el país intemporal començava a canviar. Quan explicava als periodistes que ell no nomia Barry Fitzgerald, sinó William Joseph Shields, i que havia fet feina durant molts d’anys de xuclatintes, ningú el creia i tots pensaven que es tractava d’una broma d’aquell vellet xerrador i maliciós. Fitzgerald va morir a Dublín, el gener de 1961, i va ser plorat com el gran actor irlandès que havia fet les Amèriques i havia fet feina amb John Ford. Ningú sap on va morir ni quan el fosc oficinista que nomia William Joseph Shields. ■

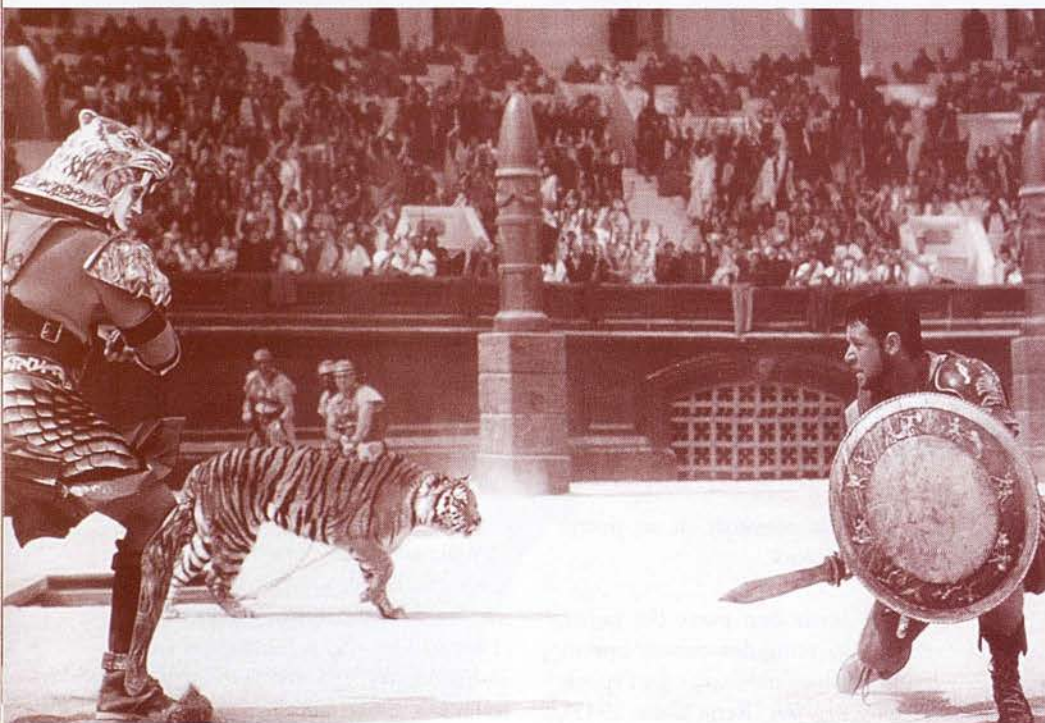
Hazael González

Els estius no acostumen a ser mai memorables en qüestió de novetats cinematogràfiques, i el d'aquest any 2000 que ens acompanya no ha volgut ser menys: les típiques estrenes-èxit que agraden tant als productors i als distribuïdors (i al públic, se suposa, perquè si no...) que no són mai una sorpresa; qualche coseta arriscada que es fica perquè ningú li fa molt de cas; o les

Comencem pels romans: Ridley Scott sorprèn tothom i lleva la pols, ni més ni menys, a l'Imperi Romà en una historieta de bons i dolents molt (però que molt) ben realitzada, però amb uns tocs de pretensiositat que sobten el més pintat: ¿com és possible que algú que de jove fes coses com *Alien, el octavo pasajero* (1979) o *Blade Runner* (1982), desproveïdes d'artifici, s'inclini ara per fer servir trucs de to èpic? En fi, Mr.

Romà, i li dedica a Maximus (excel·lent Russell Crowe, un altre dels grans encerts del film) precioses composicions per a cada estat d'ànim. I l'important és que al públic li agrada, ha estat un èxit (dels esperats) i la gent s'ha quedat amb la musiqueta al cap. Perfecte doncs...

I ara, el que és seriós: ¿com és possible que avui encara puguem mossegat l'ham que de forma tan descarada ens llancen els productors? Idò sí, estimats senyors, un altre èxit (dels esperats): aquí tornam a veure la cara a Mr. Cruise i a fer botets com una lleugera gasela (això sí, ell s'ho haurà passat beníssim), emmarcat en una història senzilla, ja que el mateix Tom va encarregar als guionistes que la trama no fos tan enrevessada com a la primera part (dirigida per Brian De Palma el 1995 i que va ser un inesperat, aquest pic sí, èxit de taquilla) i no hi ha cap dubte que ho han aconseguit... I, hi ha compositor entre tanta cançó? Idò sí, Hans Zimmer, que substitueix l'(excel·lent) Elfman de la primera part d'una manera més efectista que no efectiva (i què hi pot fer?) i fins i tot compon un tema flamenc inspirat descaradament en el tema que Maurice Jarre va fer per a *El año que vivimos peligrosamente* (*The Year of Living Dangerously*, Peter Weir, 1983) que per una altra banda farceix un film de farciment; és a dir, de farciment per a les butxaques dels productors...



reposicions de sempre, que són més o manco afortunades... Però així anam: fent una ullada cap enrere ens trobam amb dues reines de taquilla, la música de les quals va a càrrec d'un rei: faig referència concretament a *El gladiador* (*Gladiator*, Ridley Scott, 2000, que ressuscita el cine de romans d'una manera bastant efectista, però eficaç) i, per descomptat, a aquell prodigi d'imaginació titulat *Misión imposible II* (*M.I.2*, John Woo, 2000, que és un dels films més sorprenents dels darrers anys, o això diuen ells...), totes dues amb (més o més poca) música de Hans Zimmer. Dos treballs no igualment afortunats, però sí suficientment importants per no deixar-los passar...

Scott és Mr. Scott i, si hi ha coses que sí han quedat rodones en aquest film, una d'elles sobretot: la música. Hans Zimer ja havia fet feina amb ell a *Black Rain* (1989) i *Thelma & Louise* (1991) i d'una manera més que agradable entre el que podíem distingir enmig de la mar de cançonets (¿per què ens hem de conformar els aficionats amb un únic tema editat de *Thelma...*? En fi...). Aquí, acompanyat per la seva col·laboradora habitual Lisa Garred (una compositora responsable de coses com *El dilema* - *The Insider*, Michael Mann, 1999-, al costat de Pieter Bourke, que no està gens malament), opta, és clar, per un to èpic i ple de força tan colossal com per representar l'Imperi

En fi, que Zimmer ha cobrat bé enguany i que també s'ho ha passat bé: si pensam que aquest rei té un Oscar per la partitura d' *El rey León* (*The Lion King*, Roger Allers i Rob Minkoff, 1994), que va començar fa relativament poc en el negoci (devers 1988 amb coses com *Rain Man*, per la qual va ser nominat a un Oscar) i que ens ha ofert moments meravellosos com *La casa de los espíritus* (*House of Spirits*, Billie August, 1993) o *Marea roja* (*Crimson Tide*, Tony Scott -germà de Ridley, per cert-, 1995), supòs que no tenim per què quedar amb mal gust de boca. Després de tot, així és l'estiu... ■

Marti Martorell

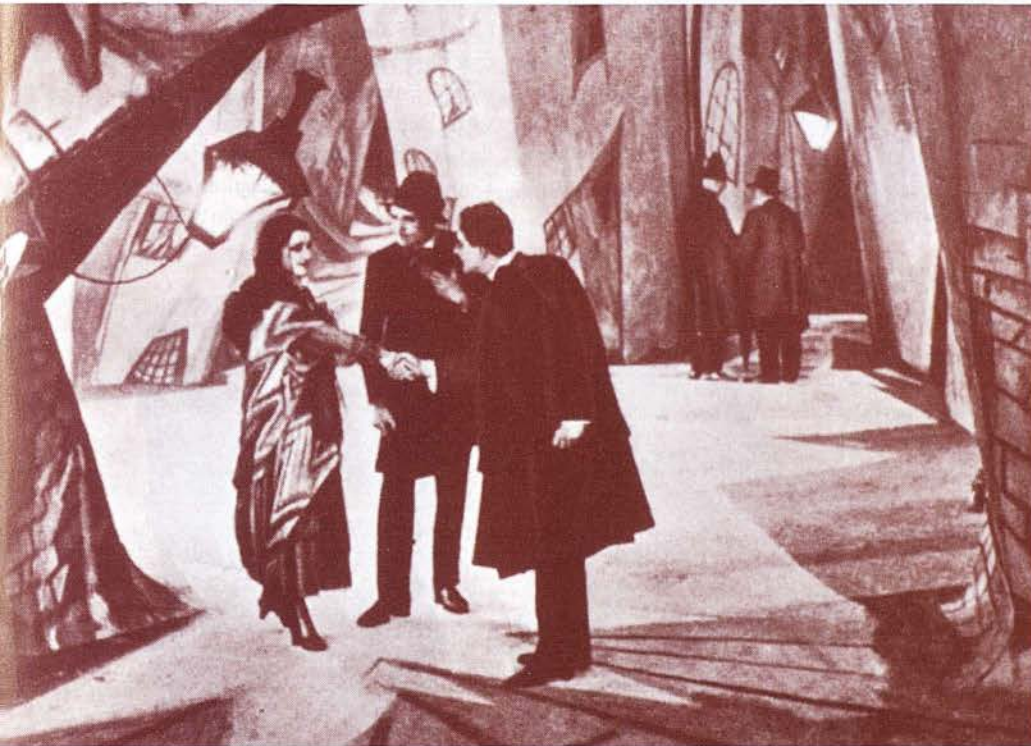
Aquest curs 2000-2001, el Servei d'Activitats Culturals de la Universitat de les Illes Balears organitza, amb la col·laboració de l'Obra Social i Cultural de «Sa Nostra», la segona edició del Cinemacampus. La primera edició es va fer de forma experimental i s'hi van projectar pel·lícules englobades dins el cicle «Les noves tecnologies en el cinema».

Past (Retorno al pasado, Jacques Tourneur, 1947); *The Philadelphia Story (Historias de Filadelfia*, George Cukor, 1940); *To Be or Not to Be (Ser o no ser*, Ernst Lubitsch, 1942); *Red River (Río Rojo*, Howard Hawks, 1948); *My Darling Clementine (Pasión de los fuertes*, John Ford, 1946); *The Grapes of Wrath (Las uvas de la ira*, John Ford, 1940); *The Lady from Shanghai (La dama de Shangai*, Orson Welles, 1948); *Shadow of a*

altra ciutat, Vincente Minnelli, 1962); *The Purple Rose of Cairo (La rosa púrpura del Cairo*, Woody Allen, 1985); *8 1/2 (Fellini ocho y medio*, Federico Fellini, 1963) i *La nuit américaine (La nit americana*, François Truffaut, 1973).

Finalment, el cicle «A l'ombra de Frankenstein» reuneix deu pel·lícules que tenen com a referència, directa o no, la criatura creada pel doctor Frankenstein. S'hi podran veure les pel·lícules *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982); *Edward Scissorhands (Eduardo Manostijeras*, Tim Burton, 1990); *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973); *Der Golem (El Golem*, Henrik Galeen, 1915); *Das Kabinett des Doktor Caligari, (El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiener, 1920); *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1987); *Young Frankenstein (El jovencito Frankenstein*, Mel Brooks, 1974); *Frankenstein (El monstruo de Frankenstein*, James Whale, 1931); *Bride of Frankenstein (La novia de Frankenstein*, James Whale, 1935); *Gods and Monsters (Dioses y monstruos*, Bill Condon, 1998).

Les projeccions es faran cada dimarts a les cinc de l'horabaixa a la sala d'actes de Son Lledó, a partir del dia 10 d'octubre. Abans de la projecció de la pel·lícula, se'n farà una presentació i, després d'haver-la visionat, se'n discutiran els punts principals. ■



Enguany, el Cinemacampus inclou tres cicles diferents: «Cinema nord-americà dels anys trenta i quaranta»; «Cinema a través del cinema» i «A l'ombra de Frankenstein».

El cicle «Cinema nord-americà dels anys trenta i quaranta» és una mostra dels principals gèneres cinematogràfics que es varen produir als Estats Units aquestes dues dècades —cinema negre, comèdia (*screwball comedy*) i western— i dels directors més representatius que hi treballaren. Està format per les pel·lícules: *The Asphalt Jungle (La jungla d'asfalt*, John Huston, 1950); *Out of the*

Doubt (La sombra de una duda, Alfred Hitchcock, 1943) i *The Invisible Man (El hombre invisible*, James Whale, 1933).

El segon cicle, «Cinema a través del cinema», és tot un seguit de pel·lícules que, directament o d'una forma subtil, parlen del cinema. Estan programades les pel·lícules següents: *Rear Window (La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954); *Fedora* (Billy Wilder, 1978); *Ed Wood* (Tim Burton, 1994); *The Bad and the Beautiful (Criatures del mal*, Vincente Minnelli, 1952); *Two Weeks in Another Town (Dues setmanes en una*

Jaume López

Núria Cano López, Maria Antònia Blanquer, Luis Ortas, Francisco Javier Sarrió i Regins Bardey són els cinc joves –ningú ha passat dels trenta anys– components de “Moviment 70”, una productora audiovisual de recent creació els treballs dels quals en vídeo, imatges digitalitzades i pel·lícula en Súper 8 –els 35 mil·límetres nos trigarán en arribar– han estat encomanats per les principals institucions públiques de l’Illa (Govern Balear, Consell Insular de Mallorca, Ajuntament de Palma) i diverses empreses privades o subcontractades per una productora amb una progressiva empenta a nivell nacional com ara “La Perifèrica” que promouen Pep Nadal, Paco Mulet i Jaime Mir.

Núria és llicenciada en Ciències de la Informació a la branca d’Imatge, per la Universitat Autònoma de Barcelona. A la ciutat comtal obtingué el seu “màster” en Tecnologia Audiovisual. Va conèixer els seus companys de “Moviment 70” treballant per “Art Bit”, la malaurada productora d’audiovisuals que va promoure l’anterior Govern del Partit Popular per lloar els èxits del Par Bit. “Tothom que té alguna cosa a veure amb el món dels audiovisuals a Balears –ironitza Núria– sap perfectament com va acabar l’aventura d’“Art Bit”. Molt de renou; molta producció... i moltes persones fent feina sense cobrar un duro. I els resultats comercials, millor no en parlem”. En qualsevol cas, per a la Núria treballar per “Art Bit” va ésser una experiència amb molt de profit tècnic i artístic envers el seu actual projecte de producció juntament els seus quatre socis cinèfils.

Luis, mallorquí, de 27 anys, va estudiar Cinematografia a l’UCLA de Los Angeles. També ell va obtenir un “màster” en Imatge que li va proporcionar la possibilitat de treballar com a director de fotografia i ajudant de direcció en llargmetratges de distribució televisiva arreu del món, protagonitzats i produïts per populars figures del cinema com ara Cybill Shepard, Richard Dreyfuss o Alicia Silverstone. Però ni

l’“american way of life” ni el seu cinema es compenetraven amb la personalitat i ambicions professionals de Luis Ortas. “Viure a Los Angeles era viure gairebé a l’infern. Allà tot és violència, agressivitat, consumisme, aparença... I el cinema comercial, bé, el cinema és una merda. Conta. No estic parlant del cinema independent. Això és una altra història. A Nova York sí que es fan pel·lícules de baix pressupost amb moltes coses per explicar. I, supòs que degut a l’èxit del Festival de Sundance, estan proliferant per tot arreu mostres de cinema independent”. Així que, una mica decebut dels USA, Luis va fer les seves maletes de tornada cap a Mallorca. Fa poc que, amb els seus companys de “Moviment 70”, ha intervingut a la pro-

ducció del darrer curtmetratge de Luis Díaz, *La grieta belada*, exhibida com a pròleg de les projectades de *La Mar*, la versió cinematogràfica realitzada per Agustí Villaronga sobre la novel·la de Blai Bonet.

MICHAEL NO VA ESSER MICHAEL

El “currículum” de Francisco Javier, també mallorquí però de pares castellans i l’“avi” –35 anys– del grup no té desperdici. Després d’haver estudiat com a tècnic especialista en imatge a un centre privat de Palma, es va especialitzar a l’Escola de Cinema i Imatge de Saint Patrick, a Londres, com a maquillador, estilista, perruquer i caracteritzador de personat-

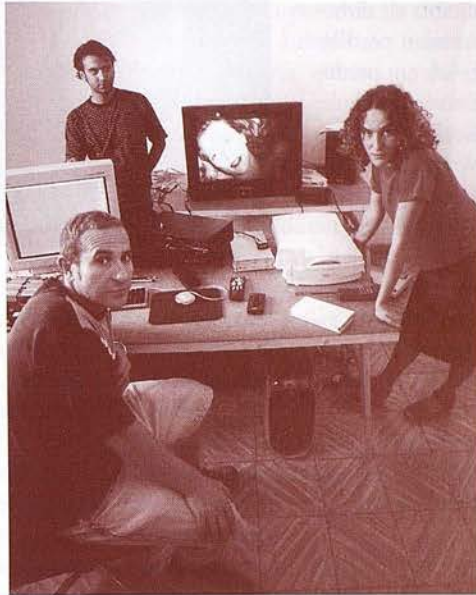


ges. “I fa un cafè boníssim”, diuen la Núria i el Luis per completar les habilitats de Francisco Javier. Però, a més a més de posar a bon to la tensió dels seus amics i socis, en Francisco va fer el miracle que Michael Douglas no fos en realitat Michael Douglas. Aviam si ens entenem. Al vídeo promocional de la Fundació Costa Nord de Valldemossa, que ha promogut l'actor, director i productor nord-americà, el nostre estilista va fer, per obra i gràcia de les seves habilitats com a caracteritzador, que un actor figurant es convertís en el protagonista d'*Atracció fatal* i *Acoso*. I tot perquè, a la presa d'unes imatges aèries, al fill de Kirk li feia certa por caure per la borda del vaixell des d'on es realitzava el documental i deixar vídua prematurament a la Zeta Jones, molt abans d'haver passat pel jutjat i arreglat les primes contractuals del divorci que gairebé tothom preveu per endavant.

Francisco Javier ja sap el que suposa el treball de caracterització a un llargmetratge de gran producció, sempre tenint en compte les consabudes limitacions pressupostàries del cinema espanyol. Però allà estava en Francisco maquillant la Verónica Forqué, l'Antonio Resines, el Liberto Rabal, el Fele Martínez, la María Adán, la Silvia Abascal... tot el luxós repartiment —“una gent encantadora, meravellosa. Vaig aprendre molt de tots ells”, recorda— de *El temps de la felicitat*, la pel·lícula que Manuel Iborra, afortunat marit de la Forqué, va rodar ara fa tres anys a diversos indrets del Llevant Mallorquí. O arreglant els cabells del Juanjo Puigcorbó després de les seves fogositats eròtiques a *La mirada líquida*, de Rafael Monleón. I entregant-se a la difícil tasta de caracteritzar els protagonistes (Ángela Molina, María del Mar Bonet, Simon Andreu) i l'ampla coralitat de figurants presents en el rodatge de *La mar*, d'Agustí Villaronga.

TALENTS EVIDENTS. POBRE PRODUCCIÓ

María Antònia Blanquer és la tècnica de so d'una productora que ha realitzat els video-clips promocionals dels



darrers àlbums de grups amb tanta projecció com ara *Sexie Sadie*, *Los malditos* o *Sunflowers*. “La realització d'imatges d'acompanyament per a temes musicals —emfasitzen els joves productors— té unes possibilitats tècniques i artístiques immenses i encara molt poc explorades. Aquest és un terreny en què ens encanta treballar i investigar”.

Com a exemple de les intencions d'internacionalitat de “Moviemnt 70”, al projecte d'aquesta productora que va intervenir a la realització de la sèrie infantil “Històries d'Infoville” per el Canal 9 València, es va incorporar al grup el francès Regins Bardey, dissenyador d'efectes especials i tècnic d'animació. Ell va ser el responsable de la creació digitalitzada dels cibernatures protagonistes del vídeo destinat a promocionar els productes comercialitzats per les empreses “Siemens” i “Samsung” a la darrera edició del Festival d'Imatge i So de Barcelona, Sonimag.

Fatigats de que la realització audiovisual a les Balears romangui concentrada en mans “d'un pòc gent, sempre la mateixa, que aglutina totes les realitzacions sense gaire talent”, els membres del “Moviemnt” fan una declaració de principis amb la seva intenció “d'involucrar-nos dintre de la democratització dels mitjans audiovisuals que estam experimentant. Ja n'hi ha

prou—reneguen—de tant d'intrusisme i morositat per crear productes sense gaire interès i que no tenen cap connexió amb la realitat de les Balears, de la seva societat, de la seva gent i especialment —no és casualitat que els cinc cinèfils pertanyin a la generació dels setanta; entenen ara que la Núria, la Maria Antònia, el Luis, el Francisco Javier i el Regins apagui la televisió i surtin a prendre cafè poc després de les tres del migdia, de seguida que comença “Al salir de clase” a Tele 5. “D'on surten, a qui representen, qui són, a quin món pertanyen —es demanen— aquests joves mar-

cians tan guapos, rics i pulits que sempre s'ho passent d'allò més bé?”. Quan prenguin la suficient confiança —i diuen que no trigarán gaire— per enfrontar-se a la realització de ficcions en 35 mil·límetres, els membres de “Moviemnt 70” tenen clares les seves intencions: “Produir i realitzar productes semblants a pel·lícules molt més representatives dels problemes de la joventut actual com ara “Històries del Kronen”, “Mensaka” o “Barrio”. La joventut és la gran desconeguda del cinema i els serials televisius espanyols”.

Una mica decebuts fins i tot de les institucions públiques i promotores privades —el cas de “La Perifèrica diuen que és cas a part”— que els hi ha encomanat produccions en la seva especialitat, el treball amb imatges digitalitzades —“la conversió de la digitalització en el tradicional suport cinematogràfic, no tan sols no resulta gens car sinó que té unes grans possibilitats de distribució comercial”—, el grup “Moviemnt 70” contempla el panorama audiovisual illenc com “una mina de talents creatius com ara Villaronga, Antoni Aloy, Lluís Casasayas, Onofre Moyà, Enric Albert, Miguel Díaz i molt d'altres, gent que no compta emperò amb el recolzament d'una bona infraestructura de producció que s'interessa de bon de veres en promoure una realització normalitzada d'audiovisuals”. ■

Crueltat laberíntica de *The trial*, altrament coneguda com *Der Prozess*

Antoni Serra

Que el dimoni cucarell, que és el més sant de tots els dimonions que pul·lulen per l'atmosfera celestial, em perdoni: *The Trial* no és una de les millors pel·lícules d'Orson Welles... però amics de les filmoteques proscrites, això no té la més mínima importància.

Welles ja es va treure de la màniga tota la màgia possible de *Touch of Evil* o de *Campanadas a medianoche*, que més voleu?

Al cap i a la fi, Welles —per la gràcia infusa dels déus de l'Olimp— no és el Volonté de *La ragazza con la valigia*.

Bé, no em prengueu seriosament que estic divagant... que és una forma ben correcta i gens ortodoxa de desvariejar. Per què no he de poder desvariejar amb Welles? El món —injust, sempre laberíntic, laboratori d'ex-



primir humans en benefici de la mateixa realitat gens virtual: el capital, ¿no ho diria així, tal vegada, Huxley de viure aquests babaus tremps cosmopolites?— està ple de ciutadans Kane que comanden a la política, al món de la premsa i, gràcies als hagiògrafs de sempre que n'escruien biografies il·lustrades, els paguen els seus grans serveis per l'explotació humana nomenant-los doctors *honoris causa*, els dediquen carrers i els fan fills il·lustres de qualsevol barriada. Això és i molt més —l'absurd de no poder arribar més enllà del mirall de la veritat social— *The Trial* o *Der Prozess*. Perquè és Welles i Welles, en aquest cas, és Kafka.

Sempre hi ha una porta darrera l'última porta, mai hi ha la fi tangible en el procés de tots els processos laberíntics.

Però al marge del valor cinematogràfic del film de Welles, al marge de sí Kafka —ara es van descobrint noves variants de l'il·lustre jueu de Praga, gens ni mica tranquil·litzadores, que deliberadament va amagar els seu suposadament amic Max Brod— és més Kafka en el Welles de *The Trial*, vull afegir sense embuts que la pel·lícula per a mi té un valor complementari i sentimental: la vaig presentar en sessió de cine club (en el Rialto del carrer Sant Feliu, si no record malament) i en època del franquisme actiu. Em va representar la denúncia d'un conegut falangista, i l'amenaça —gens ni mica velada— de la intervenció policíaca. N'estic orgullós, d'això, saben? I malgrat no serveixi de gran cosa. És clar que ara ja no es poden produir aquests fets, hi ha democràcia, anam més segurs, perquè al mateix temps —*bosanna*— hi ha més indiferència i més panxes contentes. Però Kafka continua aquí. Però Welles continua aquí. Però K. mai arriba a la darrera porta. Però ja som feliços, o és un pur miratge?

Ho descobrireu, sens dubte, si tornau a veure *The Trial*.

Ni tan sols l'excel·lent Romy Schneider —definitivament, poeta nocturnal de l'ànima, Romy no és morta— aconseguirà tranquil·litzar-vos en blanc i negre. I el pobre Perkins —el món també està ple de Perkins que serveixen als Kane de torn i que mai arriben a la fi de la desorientació— continuarà la recerca de l'impossible. Qui va dir que Déu havia creat el món? Res més absurd. Orson Welles va crear el món a la imatge —com si fos una fotocòpia— de Déu. Així ens ha resultat el món, és clar...

I *The Trial* ens ho confirma: és així, amors meus Jeanne Moreau i Elsa Martinelli, i la veritat que ho sent per vosaltres. El cap i a la fi l'advocat de tots els advocats (Welles) sempre està sota l'edredó. Ni el temps, ni els Kane, ni Déu perdonen. La mort tampoc és el darrer laberint: és una senzilla pàgina més no escrita del laberint. ■





J. C. Romaguera

L'única pel·lícula que va dirigir el reconegut actor Charles Laughton va patir, en el moment de la seva estrena, un estrepitos fracàs comercial i la designació de film maleït, per ésser, posteriorment, reivindicat i rescatat de la marginació i acabar figurant en la categoria d'obra mestra del setè art. Aquesta producció de 1955, basada en una novel·la de Davis Grubb, l'adaptació de la qual féu James Agee, és, encara avui dia, una de les més terrorífiques i angoixants pel·lícules que s'han fet entorn al tema de la infància i les adversitats que aquesta ha de sofrir en un món dominat per la cobdícia humana. Reflectida aquesta en la figura de Harry Powell, memorable la composició serena i distanciada de Robert Mitchum, un predicador fanàtic i ex-presidiari que persegueix uns nens, John i Pearl, els qual amaguen un botí de 10.000 dòlars, que els ha entregat el seu pare, al qui Powell coneix a la presó.

La complexitat i la perfecció de *La nit del caçador* mereixen una anàlisi minuciosa i detallada perquè són tantes les coses que es poden destacar de la pel·lícula que caldria fer-ne un monogràfic. Allò que en primer lloc crida l'atenció és la completa harmonia que hi ha entre l'acció externa, tant a nivell de diàlegs com d'actuació per part dels actors, i l'acció interna, l'eix de la qual seria una posada en escena que gaudeix d'una calculada planificació que sap establir multitud de correspondències entre una seqüència i una altra. La tasca de Laughton, en aquest sentit, és impròpia en un director novell i demostra un domini absolut del llenguatge cinematogràfic i de la seva capacitat comunicativa.

La impressionant apertura del film amb un plànol d'un firmament estrellat i en el qual de forma irreal apareixen, superposats, els rostres de Lilian Gish i els d'un grup d'al.lots, és una mostra evident, per una banda, de la perspectiva omniscient que

adopta el director i de la seva consciència d'artifici narratiu, i per altra, de la mirada personal que Laughton pretén donar a una història, que en mans de qualsevol mediocre artesà, podria haver estat un banal conte infantil. Laughton adopta, per tant, la postura d'un demiürg per contar-nos una història que ve introduïda per una Lilian Gish que adeverteix als al.lots en dir-los "Desconfiau dels falsos profetes, que es cobreixen amb pells d'anyells..." i també ens avança que l'eix del discurs serà la falsedat de les aparençes.

Després, la pel·lícula de Laughton manté una coherència expressiva i una lògica de les formes narratives, amb el tret principal de la incorporació constant del horror dins un relat que pels intersticis de la seva aparent realitat veu com es filtra el misteri. D'aquesta forma els moments importants de la història sempre estan enfocats per part de la concepció visual del director, des d'una perspectiva pròpia del gènere fantàstic. Així doncs, l'ambientació realita del món província del sud, la descripció d'una zona rural sotmesa als difícils anys de la Depressió i el contingut versemblant de la història són tractats des d'un punt de vista no realista, com reflecteixen enlluernants imatges (com la de l'assassinat de Willa o el posterior descobriment del seu cadàver) que tresladen el film al terreny d'allò poètic. La sofisticació visual i el constant joc de llums i ombres fan que la posada en escena permeti la irrupció de l'onirisme dins una història emmarcada dins un món rural i tan quotidià.

A continuació de la imatge còsmica que obri la pel·lícula i demostrant coherència en els seus plantejament formals, Laughton fa descendir la càmera a terra i s'apropa pels aires a una casa, defora de la qual hi ha uns nens jugant que reaccionen espantats quan a l'interior del soterrani descobren el cadàver d'una dona. La càmera retrocedeix i reemprèn el vol per descobrir l'assassí: Harry Powell.

Després de la detenció de Powell, la càmera torna a realitzar una panoràmica aèria fins aturar-se a la granja dels Harper. Això no permet tan sols relacionar les activitats delictives de Powell amb els Harper, sinó que equipara Powell amb Ben Harper, en emprar idèntica planificació per rodar les escenes dels seus respectius judicis. És aquest el primer dels exemples que trobam de la aclaparadora lògica interna que poseix *La nit del caçador*, pel·lícula en què l'ús de la posada en escena i del muntatge permeten acabar de configurar la psicologia dels personatges, descobrint suggerents associacions d'idees, i ens remet contínuament a altres moments de la pròpia pel·lícula.

L'espai és reduït i són múltiples les idees plantejades per l'obra de Laughton, tal vegada cal esmentar el retrat cínic que fa el director del món província del sud dels Estats Units, que es veu reflectit per un personatge tan dèbil com Willa Harper o en la repel·lent i despreciable d'Icey Spoon. Un altre aspecte important és la suggerent associació que Laughton fa entre els humans i els animals, el comportament dels quals no sembla marcat per grans diferències com ho demostra el crit propi d'una bèstia que fa Powell en veure escapar els nens pel riu, moment que inicia una admirable seqüència en la qual els germans Harper són observats per diferents animals. Queden moltes coses per comentar en un film en què cada plànol és una petita contribució al cinema, en què la poesia de les imatges, belles i terrorífiques alhora, el fan inclassificable, en què cada projecció podem tractar de descobrir nous misteris a partir del més mínim matis, però, tal vegada, més que parlar d'ella val més veure-la una vegada més. ■

Les singulars provocacions de Buñuel

Enric Alberich

Elcicle dedicat a Luis Buñuel que tindreu la ocasió de veure aquesta temporada, en la primera remesa que es projectarà el mes d'octubre, es compona de sis de les set primeres pel·lícules que realitzà l'universal cineasta aragonès. Una bona oportunitat, doncs, per a descobrir-o redescobrir, segons els casos- els inicis i l'assentament d'un estil de fer cinema tan personal com inconfusible des de la seva mateixa textura, des de la seva aparença immediata.

Si és veritat que, a grans trets, l'obra de Buñuel es pot dividir en tres grans blocs - l'etapa surrealista, els prolífics anys mexicans i, finalment, l'etapa francesa, puntejada per dues famoses incursions espanyoles que significaren *Viridiana* (1961) i *Tristana* (1970)- també es ben cert que la tercera i darrera etapa és, de llarg, la més coneguda, la més popularitzada per les emissions televisives, les reposicions i els guardons de tota mena. Per això mateix aquesta primera remesa resulta encara més atrac-

tiva: d'una part, poden assistir a la projecció de films que varen suposar la seva forta irrupció en el món del cinema, com foren *Un chien andalou* (1928) i *L'Age D'Or* (1930), un díptic amb el qual Buñuel mostrà clarament la seva filiació surrealista- coescrits amb Salvador Dalí, aquests treballs no es poden entendre sense tenir en compte la importància que les avantguardes artístiques tingueren per a la *intelligentsia* dels anys 20- així com el seu gust per provocar a l'espectador a través d'imatges a la vegada impactants i imaginatives.

Poc després, *Las Hurdes* (1932) significà un altre manera de provocar, més dirigida a la consciència ideològica del receptor i amagada sota les formes del documental. Amb l'arribada de

la dictadura de Franco, Buñuel agafà el camí de l'exili i no tornà dirigir un llarg fins *Gran Casino* (1947). Instal·lat a Mèxic, encetà una etapa sovint menyspreada però força interessant, en la qual va demostrar la seva capacitat per emmotllar-se a un sistema de producció pobre i molt rígid tot restant admirablement fidel al seu univers ètic i estètic. *Susana* (1951) i *Los olvidados* (1950)- per la qual va obtenir el Premi al Millor Director de Cannes 1951- són dos magnífics exponents d'aquesta etapa frenètica i plena d'inventiva, tota una demostració que el veritable geni sempre acaba sortint a la superfície siguin quines siguin les circumstàncies. ■



Alejandro Leyva Castro

Convencionalment i atenent les línies predominants en el seu quefer creador, podem dividir la carrera de Luis Buñuel en tres períodes. El primer està conformat per tres obres, d'influències avantgardistes; el segon és conegut com a període mexicà, i el tercer el componen aquelles pel·lícules que, des de *Viridiana*, filmà a Europa.

El seu primer període, lligat al surrealisme, és una obra experimental i de ruptura; en el segon entra ja a la maduresa, i en aquesta fecunda època el realitzador aragonès desenvolupa tots els grans temes de la seva obra; en el tercer període recrea, a través de variacions creatives, els trets estilístics i temàtics de l'etapa mexicana.

En el seu període mexicà, Buñuel aconseguí un equilibri molt difícil d'assolir: conciliar el que anomenà "intent de fer un cinema industrial honrat que interessi l'espectador, que no el faci sortir de la sala", amb la seva visió molt personal de la realitat.

Quan rodà a Mèxic *Gran Casino* el 1946 arribà a la seva fi un silenci creatiu de quasi quinze anys, des que realitzà els seus films inicials, *Un perro andaluz*, del 1928, i *La edad de oro*, de l'any 1930, ambdós rodats a França, i *Las hurdes* o *Tierra sin pan*, del 1932, realitzat a Espanya.

Fou un encert que Luis Buñuel reiniciàs la seva carrera a Mèxic. Davant la impossibilitat de fer-ho a Espanya, a cap altre país de parla hispana hi havia millors condicions culturals perquè el seu geni es pogués manifestar amb l'esplendor, l'audàcia i la intensitat amb què ho féu a la terra asteca. Pocs han calat tan fondo en la realitat mexicana com ell ho féu. Això és evident a la primera de les seves pel·lícules realitzades allà, *Los olvidados*, del 1950. *El ángel exterminador* i *El*, que recreen el fanatisme religiós de les classes altes de Mèxic, són dues altres significatives cintes de la tasca

de Buñuel en aquest període.

En la seva etapa Europea, Buñuel estigué molt lligat al guionista Jean-Claude Carrière, en una fecunda col·laboració de dues dècades iniciada amb el film *Dianio de una camarera*, i de la qual naixeren també *Bella de día*, *El discreto encanto de la burguesía*, *La vía láctea* i *Ese oscuro objeto del deseo*. Buñuel creava els símbols de la rebel·lia o de la inconformitat sense caure en cap dogmatisme, com es reflecteix a *Viridiana*, film clau de la seva obra

ponent dels seus personatges i l'autorització d'un llenguatge concordant amb les idees exposades.

Viridiana, un film perseguit pel govern espanyol d'aquell moment, segrestat a Itàlia, prohibit per la censura a Mèxic, declarat obra impia pel Vaticà, és una expressió artística madura, filla d'un gran talent. *Viridiana*, no és un pamflet contra l'església ni contra el manierisme caritatiu de les beates, és una denúncia i alhora una introspecció agudíssima de la vida humana.



creadora. Realitzada a Espanya el 1961, obtingué la Palma d'Or al Festival de Cannes d'aquest mateix any i els premis de la Societat d'Escriptors de Cinema d'aquest Festival, així com el Premi Acadèmia del Cinema de París, el premi de la Crítica belga el 1962 i el Premi Du Chavalier de la Barre, també el 1962.

El film no es distingeix precisament per la seva estructura formal, sinó per la força del seu tema, el realisme im-

La pel·lícula està plagada de símbols. Però aquesta simbologia s'ofereix en un procés invers. Buñuel pren les fórmules idealistes del catolicisme i les ofereix en imatges d'aspre relleu realista. És un quadre real, amarg, aclaparador, l'accepció més pura de l'artista que sap ser fidel a si mateix i rebutja entrar en la interminable legió internacional de les "meuques respectuoses". ■

Navier Flores

Algú podrà pensar que el més correcte seria fer com E.G. Robinson al final de *La mujer del cuadro* i sortir corrents quan, una dona de bona aparença física, ens demana foc mentre s'acosta amb la cigarreta als dits passades les deu de la nit. Això és el que no fa Robinson i pateix un malson que li durarà tota la pel·lícula.

A l'epíleg que fa F. Lang mostra al seu heroi –Robinson– com un home afable, professor de psicologia, pare de família que romandrà sol a la ciutat després de d'acomiar la família que surt de vacances. Robinson tindrà temps encara de destacar amb loquaç teoria els avantatges de la vida sedentària que, segons ell, un home ha de portar a partir dels quaranta anys –“qualsevol aventura és evitable”– la passió té una limitació “l'època de joventut” i és impropri perllongar-la a la maduresa sense caure en el ridícul més evident.

Robinson, després d'aquest epíleg, no tardarà ni una hora de temps cinematogràfic a conèixer una dona fascinant que el durà al seu apartament on beuran unes copes de més i acabarà cometent un homicidi encara que és en defensa pròpia.

La paraula que potser hauríem d'utilitzar més per parlar del cinema de F. Lang tal vegada seria “implacable”*. Lang ens mostra aquest malson amb la seva destacable elegància estalviant totes les circumstàncies i anècdotes que no siguin substancials per a la trama. J. Bennet i E.G. Robinson patiran les conseqüències de la seva petita imprudència, la fatalitat de les circumstàncies farà moure les seves vides per un territori que no coneixen ni dominen. Són incapaços de poder desfer-se de la presència de D.Duryen, qui composita un malvat a mesura dels desitjos de Lang.



Sense ser la millor –ni de bon tros– pel·lícula de Lang, *La mujer del cuadro* té moltes de les “obsessions” del director. Al final de la pel·lícula tothom respira tranquil, però Lang ja prepara *Perversidad* també amb Robinson i Ben i Duryea i també fotografiada per Milton Krasner. En aquest film també el malvat Duryea mor, mor a la cadira elèctrica per un crim que no ha comès, fatalment també. ■

*citat de “Les pel·lícules de la meua vida” de F. Truffaut.





Carles Farres

Cinema i somnis

L'any 2000 es compleixen cent anys de la publicació a Viena de l'obra de Sigmund Freud "La interpretació dels somnis".

Aquesta és una de les obres més rellevants de la teoria psicoanalítica i la seva irrupció dins la modernitat va suposar una autèntica aportació, no solament en l'àmbit de la investigació i la terapèutica de la salut mental, sinó que també suposà un revulsiu que es desplega per tot allò que constitueix el camp de l'art i la cultura.

Per commemorar aquest centenari s'ha constituït una associació que ha programat una sèrie d'activitats al llarg de tot l'any 2000. Començam amb un cicle de conferències al Club Diario de Mallorca, titulat "2000 Sueños", durant els mesos de febrer i març (Els somnis i la política: Ramon Aguiló; Els somnis de la justícia: Gonzalo Quintero; Els somnis del perïodisme: Matías Vallés).

Continuam a la Fundació Pilar i Joan Miró, els mesos d'abril i maig amb un cicle titulat "Vida i somnis" (Psicoanàlisi i somnis: Vicente Mira; Els somnis de la cibertecnologia: Javier Echeverría; Filosofia i somnis: Eugenio Triás).

Des del 12 de juny fins al 18 de setembre ha romàs al Casal Balaguer l'exposició "Divaneos". El títol recrea la idea de l'equivoc permanent a què ens sotmet el llenguatge. L'exposició recull una mostra d'art contemporani en la qual cada artista amb la seva obra ha aportat la seva interpretació al voltant de dos temes centrals: els somnis i el divan, recreats des dels camps de l'arquitectura, la pintura, el vídeo, el moble, la moda i els sons.

Seguint amb aquest projecte d'activitats relacionades amb diferents camps i disciplines de la cultura, tenim cada dimecres d'octubre, a l'auditori del Centre de Cultura de "Sa Nostra", la projecció d'una pel·lícula de Luis

Buñuel "El perro andaluz". Els altres títols programats són "La noche del cazador", de Charles Laughton; "El proceso", de Orson Welles; i "La mujer del cuadro", de Fritz Lang. De cada pel·lícula es farà un breu comentari cinematogràfic i un altre de psicoanalític per intentar afavorir el col·loqui posterior a la projecció.

Finalitzaran les activitats del centenari amb els cicles de conferències en el Centre de Cultura de "Sa Nostra" durant els mesos de novembre i desembre. El primer cicle anirà a càrrec

de: Jorge Belinsky, que parlarà de "La interpretació dels somnis"; Alejandro Gómez Franco, que parlarà de "Somni i art"; i Jorge Ulanowsky, que parlarà de "Psicoanàlisi del somni americà". ■

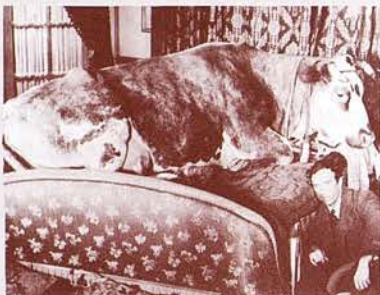




Les pel·lícules del mes d'octubre

CICLE ANY BUÑUEL

LA EDAD DE ORO



Nacionalitat i any de producció:
França, 1930

Títol original: *L'âge d'or*

Producció: Vescomte de Noailles

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Salvador Dalí

Fotografia: Alberto Duverger

Música: Georges Van parys i fragments de Mendelssohn

Muntatge: Luis Buñuel

Durada: 63 minuts

Intèrprets: Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Lamberdesque, Pierre Prévert, Pancho Cossío, Max Ernst, Paul Eluard.

LAS HURDES O TIERRA SIN PAN



Nacionalitat i any de producció:
Espanyola, 1932

Títol original: *Las Hurdes*

Producció: Ramón Acín

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel, Pierre Unik i Julio Acín.

Fotografia: Eli Lotar

Música: Fragments de la simfonia n. 4 de Brahms

Muntatge: Luis Buñuel

Durada: 27 minuts

Intèrprets: Abel Jacquin (narrador)

GRAN CASINO



Nacionalitat i any de producció:
Mèxic, 1947

Títol original: *Gran Casino*

Producció: Oscar Dancigers

Director: Luis Buñuel

Guió: Mauricio Magdaleno

Fotografia: Jack Draper

Música: Manuel Esperón

Muntatge: Gloria Schoemann

Durada: 85 minuts

Intèrprets: Libertad Lamarque, Jorge Negrete, Mercedes Barba, Agustín Isunza, Julio Villarreal, José Baviera.

Música: Rodolfo Halffter

Muntatge: Carlos Savage

Durada: 84minuts

Intèrprets: Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Stella Inda, Miguel Inclán, Alma Delia, Francisco Jambrina.

SUSANA (DEMONIO O CARNE)



Nacionalitat i any de producció:
Mèxic, 1950

Títol original: *Susana*

Producció: Internacional Cinematofrónica, para Columbia

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel, Jaime Salvador i Rodolfo Usigli

Fotografia: José Ortiz Ramos

Música: Raúl Lavista

Muntatge: Jorge Bustos

Durada: 78 minuts

Intèrprets: Fernando Soler, Rosita Quintana, Víctor Manuel Mendoza, Matilde Palou, María Gentil Arcos, Luis López Somoza.

LOS OLVIDADOS



Nacionalitat i any de producció:
Mèxic, 1950

Títol original: *Los olvidados*

Producció: Oscar Dancigers i Jaime Menasce

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Luis Alcoriza

Fotografia: Gabriel Figueroa



Les pel·lícules del mes d'octubre

CICLE CINEMA I SOMNIS

UN PERRO ANDALUZ



Nacionalitat i any de producció:
França, 1929

Títol original: *Un chien andalou*

Producció: Luis Buñuel

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Salvador Dalí

Fotografia: Albert Duverger

Música: Fragments de Wagner, Beethoven i cançons populars (tangos)

Durada: 17 minuts

Intèrprets: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaume Miravittles, Salvador Dalí, Luis Buñuel.

LA NOCHE DEL CAZADOR



Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1955

Títol original:

The night of the Hunter

Producció: U.A. Paul Gregory

Director: Charles Laughton

Guió: James Agee

Fotografia: Stanley Cortez

Música: Walter Schumann

Muntatge: R. Golden

Durada: 90 minuts

Intèrprets: Robert Mitchum, Shelly Winters, Lillian Gish, Don Beddoe, Evelyn Varden, Peter Graves.

LA MUJER DEL CUADRO



Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1944

EL PROCESO



Nacionalitat i any de producció:

França / Itàlia / Alemanya, 1962

Títol original: *The Trial*

Producció: Alexander Salkind

Director: Orson Welles

Guió: Orson Welles

Fotografia: Edmond Richard

Música: T. Albinoni

Durada: 110 minuts

Intèrprets: Orson Welles, Jeanne Moreau, Anthony Perkins, Elsa Martinelli, Akim Tamiroff, Romy Schneider, Madeleine Robinson.

Títol original:

The Woman in the Window

Producció: International (Nunnally Johnson)

Director: Fritz Lang

Guió: Nunnally Johnson

Fotografia: Milton Krasner

Música: Arthur Lange i Hugo Friedhofer

Durada: 90 minuts

Intèrprets: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Raymond Massey, Dan Duryea, Edmund Breon, Thomas Jackson.

Aquesta és **Raó** sa nostra de ser



A "**Sa Nostra**" no tenim accionistes, per això podem dedicar els beneficis a **Obra Social i Cultural**: a preservar el medi ambient, a impulsar l'esport, a recuperar les nostres festes i tradicions, a preparar als més joves i fer costat sempre als nostres majors. A "**Sa Nostra**" la gent de Balears són els principals accionistes.

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

*Gent de
confiança*