

Núm. 74
Juny
2001

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

Cicles:

Francis Ford
Coppola

Els oficis
cinematogràfics

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
Cultural



Sumari

Editorial 3	El jazz i el cine (i 4), 9	Apunts a contrallum, 16 a 18
<i>Silencio roto,</i> per F. García Pons 4	Bandes de so, 10	Els oficis
<i>City lights,</i> per A. Figuera 6 i 7	per H. González	cinematogràfics, 19
L'escenari de llauna, 8	2001: Una odissea a l'espai, 11	Cinema a
per F. Rotger	Raoul Walsh (i IV), 12 a 15	"SA NOSTRA" 20 a 23
	per M. Martorell	

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Juny 2001. Núm. 74

Edita
Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 971 72 52 10
Fax 971 71 37 57
vidal.cultura.palma@osic.sanostra.es

Director
Jaume Vidal
Secretari Redacció
Miquel Pasqual
Assessorament lingüístic
Jeroni Salom

Assessors
Francisca Niell,
Antoni Figuera,
Andreu Ramis,
Albert Ribas,
Josep Carles Romaguera.

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, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

EL SOL BULL I LA TERRA CREMA

Si un home vos diu que té la veritat exacta sobre quelcom, hi ha motius per pensar que es tracta d'un home equivoccat.

Bertrand Russell

Hem arraconat la llana protectora que camufla pelatges de tota casta. L'estiu mostra popa, tot resta a la vista a judici de l'esguard crític, insolent i ferotge. Per això Temps Moderns els mesos de juliol i agost opta per amagar-se a l'espera del fred, com l'espia observador i prudent. Set estius de Temps Moderns. Set anys fan set. Ens refrescarem, descansa-

rem aquests dos mesos i ja tornarem reforçats i renovats.

Malgrat tot, el mes de juny pegarem fort al Centre de Cultura amb els diferents cicles que hi tenim programats. Aquest darrer mes projectarem *El último* i *Laura*, cinema pura, *Murnau* i *Preminger* cavalcant junts; *Forajidos*, traducció lliure, molt lliure, de *The Killers*, amb *Burt Lancaster* i *Ava Gardner*; *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard* originàriament) i *El Tercer hombre*, duel interpretatiu entre *Joseph Cotten* i *Orson Welles*. Com a concessió al cinema modern, cicle Francis Ford Coppola, altres tres grans pel·lícules: *La ley de la calle* (*Rumble Fish*), *Rebeldes* (*The Outsiders*) i *Corazonada* (*One from the Heart*).

Seria interessant algun treball d'investigació sobre la traducció de títols a altres idiomes. En qualsevol cas, no ens entestem en excés en quelcom que ja ha estat debatut. L'important, al capdavall, és l'oferta cinematogràfica. Bon cinema per a un millor públic.





Silencio roto, de Montxo Armendáriz

Francesc Garcia Pons

Amb la nova pel·lícula de Montxo Armendáriz, *Silencio roto*, el cinema espanyol torna la vista enrere cap a un dels capítols més foscos i apassionants de la postguerra. Una història de maquis ambientada a mitjan dels anys quaranta que s'erigeix en reflexió contundent contra el feixisme i la intolerància.

El director navarrès ha volgut deixar constància d'una època de la nostra recent història que s'ha tractat de silenciar i oblidar. Inspirada en actituds i comportaments reals, la pel·lí-

tumats als seus protagonistes masculins d'anteriors films, sorprèn gratament que el fets que narra es presentin des de la perspectiva dels personatges femenins. Tres visions o històries principals: la de Lucía (Lucía Jiménez), Teresa (Mercedes Sampietro) i Lola (María Botto) que evolucionen, es creuen i es complementen entre si. Totes elles sotingudes gràcies, a part del magnífic guió, a les esplèndides encarnacions de les seves actrius protagonistes.

L'acció se situa en un petit poble navarrès que, per les seves característiques, podria ser qualsevol localitat

dramàtic es recolza sobre els sentiments dels protagonistes, aprofundint en la seva situació humana.

Silencio roto es manté fidel als usos narratius i als interessos argumentals que han vingut caracteritzant la filmografia d'aquest cineasta observador i compromès. Des de les seves primeres pel·lícules, es posa de manifest una inconfusible voluntat de mostrar els comportaments humans en relació a la feina, als sentiments, les tradicions i al rebuig de les normes establertes. Des de *Tasio* (1984) es pot parlar d'una mirada documental que observa quasi sistemàticament els individus en un procés d'aprenentatge que els situen en un conflicte de pura supervivència.

Marcat per les seves arrels i el cinema que fruï durant la seva adolescència, Armendáriz apareix com un cineasta amb un univers propi, que projecte sobre cada una de les seves pel·lícules.

Per afinitats temàtiques i estètiques, a més de per altres coincidències, es pot dir que el director pertany al grup de cineastes espanyols marcats inequívocament per l'atmosfera narrativa i poètica de *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice.

De moment, fa l'efecte que els interessos més genuïns d'Armendáriz s'articulen geogràfica, estètica, històrica i emocionalment a *Tasio* (1984), a *Secretos del corazón* (1996) i ara a *Silencio roto*. Pel·lícules en què ha pogut recrear amb més llibertat el seu món interior.

A més, des de la seva personalíssima perspectiva, el director ha esgrimit els seus plantejaments vitals i estètics en altres tres pel·lícules que sorgeixen, a vegades per iniciativa aliena, d'una necessitat d'analitzar la realitat immediata: *27 horas* (1986), *Las cartas de Alou* (1990) i *Historias del Kronen* (1995).

Però *Silencio roto* recapitula aquella quimèrica i quasi oblidada lluita per la conquesta de la llibertat en el to de suggerència i contenció que ha vingut caracteritzant la filmografia d'aquest cineasta sempre inquiet. ■



cula també respecta la cronologia i els esdeveniments més significatius d'aquest moviment, més o manco organitzat com un exèrcit, anomenat Exèrcit Nacional Guerriller o Grups Llibertaris d'Acció que, des del bosc de les muntanyes, intentaren resistir i donar la volta al triomf del franquisme.

Armendáriz ens proposa una de les seves obres més personals, no debades també l'ha produïda, i, acos-

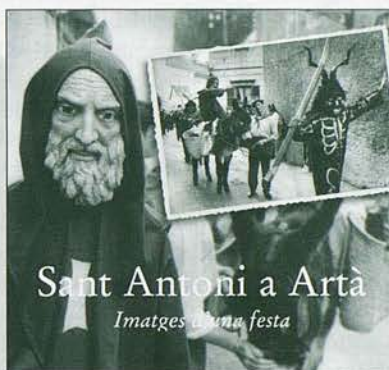
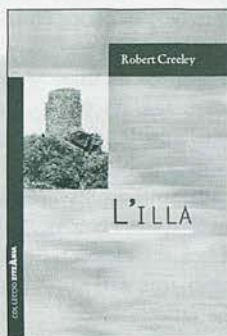
tat d'Euskal Herria o, per extensió, de l'estat espanyol. Allà ens trobam unes dones i homes que lluiten, uns ocults a la serra i altres fent d'enllaços, amb dignitat i per unes idees que creuen justes.

Tàcita però enèrgica, meticulosa fins al extrem en tots els detalls, *Silencio roto* presenta l'època en què transcorre amb precisa economia de mitjans narratius. Suggestint més que mostrant, de forma que el conflicte

Estrenes en sessió contínua

L'Illa

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

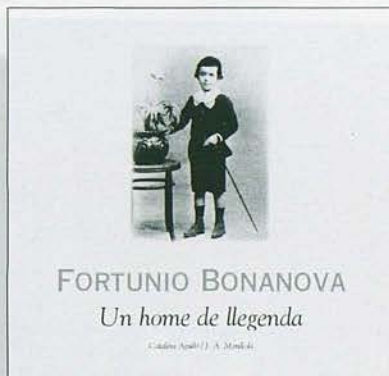


Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

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



City lights (Homenatge a Charlot)

Antoni Figuera

La història del cine, i molt particularment la de la crítica, vessa de qüestions bizantines. I d'entre totes, una de les més tòpiques i inútils va ser la d'enfrontar durant molt de temps el cine de Charles Chaplin amb el de Buster Keaton, quan del que es tractava no era del fet d'haver de triar-ne un i descartar-ne l'altre, sinó de gaudir i fruit del cine de tots dos. I en aquest sentit, el seu genial i únic encontre (topada més aviat, com ho varen definir alguns) a *Candilejas* confirmaria com pot resultar d'admirable de vegades la conciliació d'oposats en el marc de la ficció/representació.

Entre el més corrosiu i transgressor dels distanciaments brechtians que la mirada de Keaton proposa so-

(cosa que, en el començament del cinematògraf, va saber captar poèticament Rafael Alberti en els magnífics poemes dedicats a homenatjar l'univers del *slapstick*, en un dels seus millors llibres: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*).

I no és per casualitat que haguem esmentat Brecht en parlar de Keaton i Chaplin. Diu l'autor alemany: "De tots els objectes, els que més estimam són els usats. Els gerros de coure abonyegats i cantells esclafats, els ganivets i forquetes els mànecs de fusta dels quals han estat agafats per moltes mans. Aquestes són les formes que em semblen més nobles."

¿Que em relacionam amb aquestes paraules l'homenet chaplinià eternament ridícul, que vol ser elegant vestit de penjolls, amb uns guants

I també, en un altre context, dirà Bertold Brecht: "En els temps foscos, també es cantarà? També es cantarà en els temps foscos." I es riurà igualment en els temps foscos —semblen pensar Keaton i Chaplin. Perquè la rialla, i fins i tot la riallada pura i dura, compleixen aquesta doble funció: són transgressores i catàrtiques alhora. La rialla esdevé un remei infal·lible contra tots els més sagrats i inquisitorials dogmes religiosos i polítics amb què s'ha turmentat els homes des de sempre (com molt bé s'encarregava de recordar-nos, en dur a col·lació el tractat sobre la rialla d'Aristòtil, Guillem de Baskerville a la magnífica novel·la d'Umberto Eco *El nom de la rosa*); i alhora li dóna la volta, revitalitzant-lo, a aquell pòsit d'amargor i desvaliment de qui sap que viu en "temps foscos", perquè tots els són.

En aquest sentit —si la prenem com a paradigma del conjunt de la seva obra— ho paga aturar-nos un moment en el film de Chaplin que molts consideren una obra sentimental que acaba per jugar descaradament amb la part pitjor dels bons sentiments de l'espectador; i a la qual jo, en canvi, consider un dels cims definitius de la història del cine. Em referesc a *Luces de la ciudad*: la misèria i insignificant història —memorablement digna precisament per insignificant i miserable— del vagabund disposat a ajudar fins al sacrifici la cega venedora de violetes de qui s'enamora i a la qual, al final, quan ella recobri la vista, acabarà perdent i quedarà de nou inevitablement de nou tot sol.

Als qui es varen entossudir a acusar Chaplin deavor, els instam que recordin el començament de *Luces de la ciudad*, quan contemplam Charlot dormint tranquil·lament com un sant entre els braços d'una estàtua que acaben de destapar en el moment de la inauguració com un monument pú-



I al final, presidint-ho tot, la soledat, una soledat desoladorament solitària —i deman perdó per una tautologia tan evident— que ve a testimoniar, com ho feia la darrera imatge d'El circo, el profund individualisme romàntic del seu autor.

blic i davant la qual les "forces vives" de la ciutat estan a punt de pronunciar un esbombat i esperpèntic discurs, la ridícula del qual ve intel·ligentment puntuat pels sons onomatopèics que emeten els qui parlen. A partir d'aquesta demolidora seqüència, Charlot s'embarca en mil i una aventures en el seu afany per sobreviure i ajudar l'al·lota de qui s'ha enamorat. La qüestió de la ceguesa de l'al·lota no fa res més que accentuar la crueltat de les imatges, pel fet que Chaplin s'encarrega de deixar-nos entreveure en cada pla que el seu sacrifici serà inútil perquè, una vegada recuperada la vista, l'al·lota l'abandonarà en comprovar que ell no és com ella se l'havia imaginat.

La lluita de Charlot per la supervivència

el condueix fins a la vora del port, on el milionari gat del capell de copalta es disposa a suïcidar-se. Salvat per Charlot, assistirem al seu agraïment momentani, conduint-lo fins a ca seva i convidant-lo a dinar en un magnífic restaurant, cosa que dóna peu a un seguit de *gags* inoblidables. Però, quan el milionari es recupera de la ressaca, exigeix al seu criat que despatxi el pobre dimoni vagabund que s'ha atrevit a entrar a ca seva. I així la història es repeteix diverses vegades.

Després, Charlot, amb el desig d'ajudar la violetera cega, es llançarà a enredades de cada vegada més difícils que culminaran en la genial seqüència del combat de boxa, en la qual es combinen a la perfecció el sentit còmic de l'escena en si mateixa a m b

la fluència dramàtica de la situació com una prolongació més de la seva lluita per la supervivència.

I al final, presidint-ho tot, la soledat, una soledat desoladorament solitària —i deman perdó per una tautologia tan evident— que ve a testimoniar, com ho feia la darrera imatge d'El circo, el profund individualisme romàntic del seu autor. Com va dir ja fa molts d'anys el crític Pedro Crespo: "Charlot, desterrat i perseguit, corre sempre al llarg d'una ratlla fronterera, amb un peu a cada banda, corrent amb les seves cametes teclejants al llarg d'una frontera imaginària. Corrent tot sol en tots i cadascun dels qui no troben un lloc." ■



bre la realitat (basta pensar en les absolutes obres mestres que són *Seven chances*, *El maquinista de la General* i *La ley de la hospitalidad*) i aquell "teatre de la crueltat" en el centre del qual situa Chaplin les aventures del seu homenet, la mirada de l'espectador transita del'un a l'altre, convençut que tots dos encarnen, a la seva manera, una de les imatges icòniques més esquinçadament reveladores de la soledat i de la lluita per la supervivència de l'home contemporani

descosits i romputs, amb una corbata treta de qualsevol llauna de deixalles? Basti recordar l'episodi dels cordons de les velles botes, que es degusten com si fossin sucosos espaguetis; o el del ball dels panets (tots dos pertanyen a la insuperable *La quimera del oro*) per percebre que els esmentats objectes elevats a condició artística fan idèntica funció a la pantalla que la que fan en pintura els transgressors *ready-mades* de Marcel Duchamp.





Francesc M. Rotger

Fa un parell de setmanes ens ha visitat, com estava previst, el veterà actor Jean-Louis Trintignant, que presentava el monòleg *La valse des adieux* a l'Auditori de Ciutat, dins el cicle de caire institucional "Teatres del Món". La veritat és que, almenys des que va desaparèixer el Festival Internacional de Teatre de Palma i fins que s'ha encetat l'esmentat cicle, no hem tingut massa oportunitats de contemplar posades en escena procedents de fora de l'àmbit espanyol, i encara menys de trobar-nos amb muntatges en francès. Aquests dies, es recordava un altre monòleg representat a Palma per una altra figura de l'interpretació francesa, *Le récit de la servante Zerline*, a càrrec de Jeanne Moreau, com a antecedent d'aquesta visita de Trintignant. El que passa però és que allò era al març del 1989, o sia, fa dotze anys.

Des de llavors ençà, molt poc teatre francès s'ha exhibit als escenaris mallorquins. El mateix Festival de Teatre, ja al període final de la

seva història, presentà, el juny del 1990, també a l'Auditori, la companyia La Mie de Pain. També el Festival de Teresetes, del qual se n'ha celebrat aquest dies a Mallorca la seva tercera edició, s'ha preocupat d'incloure espectacles estrangers a les seves programacions: enguany amb la presència, entre d'altres, d'una companyia francesa, Les Poupées Barbaires, i una altra belga.

Aquesta presència tan esporàdica del teatre francès als nostres escenaris contrasta vivament amb el paper del cinema francès, em fa l'impressió que de cada vegada més destacat, als nostres cinemes. Només cit un parell d'estrenes recents: *Los ríos de color púrpura*, *Druïdas*, *Taxi (2)* i *Merci pour le chocolat*. Deixant de banda la qualitat d'aquestes pel·lícules, el cert és que, després del totpoderós cinema "made in USA" i del mateix cinema espanyol, és la cinematografia francesa la que sembla que sol disposar de més representació a la nostra cartellera; encara que habitualment en versió doblada, i més rarament amb sub-

títols. De les sis millors pel·lícules de l'any 2000, triades per "Temps Moderns" i exhibides al Centre "Sa Nostra" de Palma aquest mes de maig, dues són franceses (*Para todos los gustos* i *La viuda de Sant Pierre*, totes dues excel·lents, segons la meua modesta opinió) i altres dues són coproduccions de França amb altres països.

La relació cultural i històrica, tan estreta, de Mallorca amb França (des dels temps del "Regne enmig del mar" fins a l'actual colònia de residents a l'illa, passant per la "connexió sollerica", els francesos de Cabrera o el Palau dels Reis de Mallorca que encara existeix a Perpinyà, i no més són un parell d'exemples) fa pensar que seria lògic que hi hagués una presència una mica més important de les seves manifestacions artístiques entre nosaltres. Aquesta és encara una assignatura pendent a una ciutat, com Palma, que ni tan sols ha dedicat un, entre tots els seus carrers, a la que avui és la capital del Roselló i que abans fou la capital del Regne de Mallorca. ■



Jorge Martí

Per finalitzar aquestes breus notes en què he volgut repassar les fructíferes relacions entre el jazz i el cine, voldria parlar encara d'un dels aspectes més interessants: les biografies filmiques sobre músics de jazz.

L'any 1953 Anthony Mann va rodar a *Glenn Miller Story* un homenatge a un dels músics de "big band" més populars dels anys 30 i 40. La

llor d'aquest film és una "jam session" en la qual perticipen alguns dels músics de jazz mítics d'aquelles dècades, com Louis Armstrong o el bateria Gene Kruppa.

Molt més interessant és la pel·lícula de Martin Ritt *Paris Blues* (1961) en la qual Sidney Poitier i Paul Newman interpreten una parella de músics de jazz que intenten tirar endavant les seves respectives carreres musicals a Europa. El tractament del

60, amb la gravació d'algun LP prou recomanable, com *Our man in Paris*, acompanyat pel pianista Bud Powell, el contrabaix de Pierre Michelot i Kenny Clarke a la bateria. Gordon coneixia, doncs, prou bé el tema de la pel·lícula, en la qual interpreta un personatge híbrid entre el seu amic Bud Powell i el mític saxofonista Lester Young. Young, ja al final de la seva carrera, va tocar amb molta freqüència a París, ciutat en la qual va morir pocs dies després d'haver firmat el seu darrer contracte amb la discogràfica Blue Note. La música del film de Tavernier —un dels directors de cine europeus la trajectòria del qual he seguit amb més atenció darrerament— va ser composta per un altre geni del jazz, Herbie Hancock, amb uns criteris experimentals que s'adaptaven prou bé al món musical dels personatges que la pel·lícula recrea, l'ambient del "be bop" dels anys 50.

El geni absolut del "be bop" —i possiblement un dels millors músics de la història del jazz— és el saxofonista Charlie Parker. Sentint la seva música i les seves derivacions posteriors, un no sap fins a quin punt Charlie Parker va obrir nous camins al jazz o els va tancar definitivament, perquè molt sovint un té la impressió que, deixant de banda el cas de Miles Davies, cap músic posterior ha arribat més enllà d'on Charlie Parker va deixar el jazz. També Charlie Parker té la seva biografia fílmica. Es tracta de *Bird* (1988) de Clint Eastwood, una pel·lícula en què Eastwood torna a demostrar-nos, i a demostrar-se a si mateix, el gran director de cine que és quan vol.

Alrededor de la media noche i *Bird* són dos cims del cine sobre jazz que encara no s'han superat. Recentment, Fernando Trueba va estrenar el seu particular homenatge al món del jazz, en aquest cas en la seva vessant llatina, *Calle 52*. La banda sonora és molt bona, amb l'interès afegit d'incloure-hi la darrera interpretació pública de Tito Puente. Ara bé, no deixa de ser un concert molt ben rodat, però d'un interès fílmic relatiu, una mica a la manera d'*El último vals* (1978), de Martin Scorsese, que, en tot cas, em sembla bastant millor. ■



pel·lícula s'aguanta sobretot per la seva parella protagonista, James Stewart i June Allyson que estan francament bé. El desenvolupament de l'argument, en canvi, està tractat, pel meu gust, amb un excés d'edulcorant, un cert sentimentalisme tou que, no obstant, casa prou bé amb la música dolça i superficial de Glenn Miller. Per altra banda, el final de la segona guerra era encara massa recent i Anthony Mann no escapa a un cert triomfalisme i a una gens dissimulada intenció de convertir Miller en una mena d'heroi nacional, símbol d'uns determinats valors "americans" de caire conservador, especialment en el tractament que fa de la seva mort. Des del punt de vista musical, el mi-

món del jazz als petits clubs parisencs és molt més realista i creïble. La presència de Louis Armstrong —un habitual de les pel·lícules sobre jazz— i del mestre Duke Ellington donen color a un film que aguanta prou bé el pas dels anys.

Ara bé, l'obra mestra del cine sobre jazz ambientada entre els músics americans que varen intentar l'aventura europea, traslladant la seva carrera, ja crepuscular, a París, és sens dubte una pel·lícula europea. M'estic referint a *Alrededor de la media noche* (1986) de Bertrand Tavernier. El paper protagonista el va interpretar el gran saxofonista, Dexter Gordon, el qual també va intentar la seva particular aventura parisenca als anys

Hazael González

Ha tornat, l'heroi espanyol més porc mai vist, Torrente, *El Brazo Tonto de la Ley*, amb més mitjans que mai... i és que Santiago Segura, ens agradi el seu estil o no, sap fer les coses bé, perquè per molt que a alguns els faci mal que aquest film sigui ja el més taquiller de la història del cine espanyol (cosa que ja havia aconseguit a la primera part), és un fet inqüestionable, així que ens podem oblidar de velles discussions sobre què és correcte i què no ho és, i mostrem-ne els mèrits, que en té molts...

La banda sonora n'és un, i no diré que el més important perquè després em diuen fonamentalista, però no hi dubte que l'excel·lent Roque Baños (a qui, si ho recorden, ja lloàvem com a magnífic compositor absent de la passada cerimònia dels premis Goya), aporta al film molt més que no un simple suport sonor, i li dona una indispensable vida i un gust únic (o no) en el seu gènere...

Retrocedirem una mica: el 1998 s'estrenava *Torrente, El Brazo Tonto de la Ley* (Santiago Segura), una pel·li feta per amiguets i plena de col·laboracions estel·lars, una pel·li amb pretensions de ser la més cutre i vulgar i representar alhora els defectes (i les virtuts, si n'hi ha cap) d'aquest país nostre. Així com era de gamberro el plantejament, així era la banda sonora, en la qual el nostre Roque

Baños es defensava com un peix dins l'aigua, ja que creava temes adequats a cada ocasió: bells temes d'amor, trepidants temes d'acció, expectants temes de misteri..., però lluny de convencionalismes, o més aviat a prop, ja que tots els temes duen notes dissonants, o, més bé, tons grandiloqüents quan la situació era més aviat ridícula, o bé instruments inversemblants que fan que tot grinyoli, però en el bon sentit del terme. Aquesta banda sonora és grinyolant perquè el que vol el compositor és fer riure al públic, però no amb solucions fàcils o enginyoses fora de to, sinó utilitzant (i deformant) els clixés de la banda sonora fins a extrems impensables... De totes maneres, la música no hi jugava un gran paper, al contrari del que passa a *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura *again*, 2001), concebuda com una macroparòdia del món de James Bond, des dels crèdits inoblidables que ja voldria per a ell 007 (i amb una cançó cantada per Raphael, ni més ni manco) fins els dolents, els bons, les andròmines, la successió d'escenes... i la música. L'aposta aquí és més elevada: ja no es tracta de parodiar el cine d'acció, sinó de parodiar James Bond i, el que és més important, fer-ho bé. Però tot i que *Torrente* no aconsegueix el que pretén (aquesta seqüela, malgrat tot el que és en si mateixa, no té l'encant de la primera), Roque Baños se'n surt amb nota

i fa servir de nou la mateixa fórmula, però duita a extrems impensables (les espectaculars persecucions, les escenes d'intrigues i mangarrufes...), com el film...

Però no voldria que quedassin amb la impressió que Roque Baños és incapaç de posar-se seriós, perquè encara que els seus treballs es mouen moltes vegades entre gamberrades d'aquesta gruixa (*Obra maestra* -David Trueba, 1999-, *Muertos de risa* -Álex de la Iglesia, 1998- o la magnífica *La Comunidad* -Álex de la Iglesia, 2000-, els impactants crèdits inicials de la qual ja basten per posar els pèls de punta), és capaç com el que més d'atacar treballs tan densos com *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 2000, en la qual les seves melodies donen tota la necessària densitat a un Goya delirant i moribund -excel·lent Paco Rabal, per cert-) o *Segunda piel* (Gerardo Vera, 1999, un film d'amors i passions la banda sonora del qual enterboleix els sentits en més d'una ocasió) i no només se'n surt bé i digne de l'assumpte, sinó que se'ns ofereix com una clara aposta dins d'aquest món tan reduït com és el de la composició per a cine a Espanya, el país de Torrente... El nom de Roque Baños en els crèdits és garantia de gaudi, i no m'estranyaria gens que aviat el cridassin d'altres llocs per posar el seu talent al servei de noms estrangers... i, si no, a l'aguait. ■



2001 és part del títol d'un dels films més característics del món de la ciència ficció, a més de ser l'any en què ens trobam. Per aquest motiu, el Departament de Cultura i Joventut del Consell de Mallorca té la intenció d'oferir als ajuntaments de l'illa tota una sèrie d'activitats al voltant del cinema i la literatura de ciència ficció, mostrant els seus forts vincles, amb la finalitat que puguin ser una eina més per a la promoció de la lectura.

CINE FÒRUM: 24 hores de ciència ficció a l'Auditori de Vilafranca

- entre els dies 30 de juny i 1 de juliol

EXPOSICIÓ ITINERANT

- Itinerància entre setembre i desembre

CONFERÈNCIES SOBRE CIÈNCIA FICCIÓ I CINEMA

- La perspectiva científica.
 - La perspectiva cinematogràfica.
 - La perspectiva literària.
- Entre octubre i desembre

LA PEL·LÍCULA

Títol Original: *2001: A Space Odyssey*

Nacionalitat: EUA

Any de producció: 1968

Direcció i producció: Stanley Kubrick

Producció: Metro Goldwyn Mayer
Guió: Stanley Kubrick i Arthur C. Clarke

Música: Aram Khatchaturian,
György Litegi, Johann Strauss,
Richard Strauss

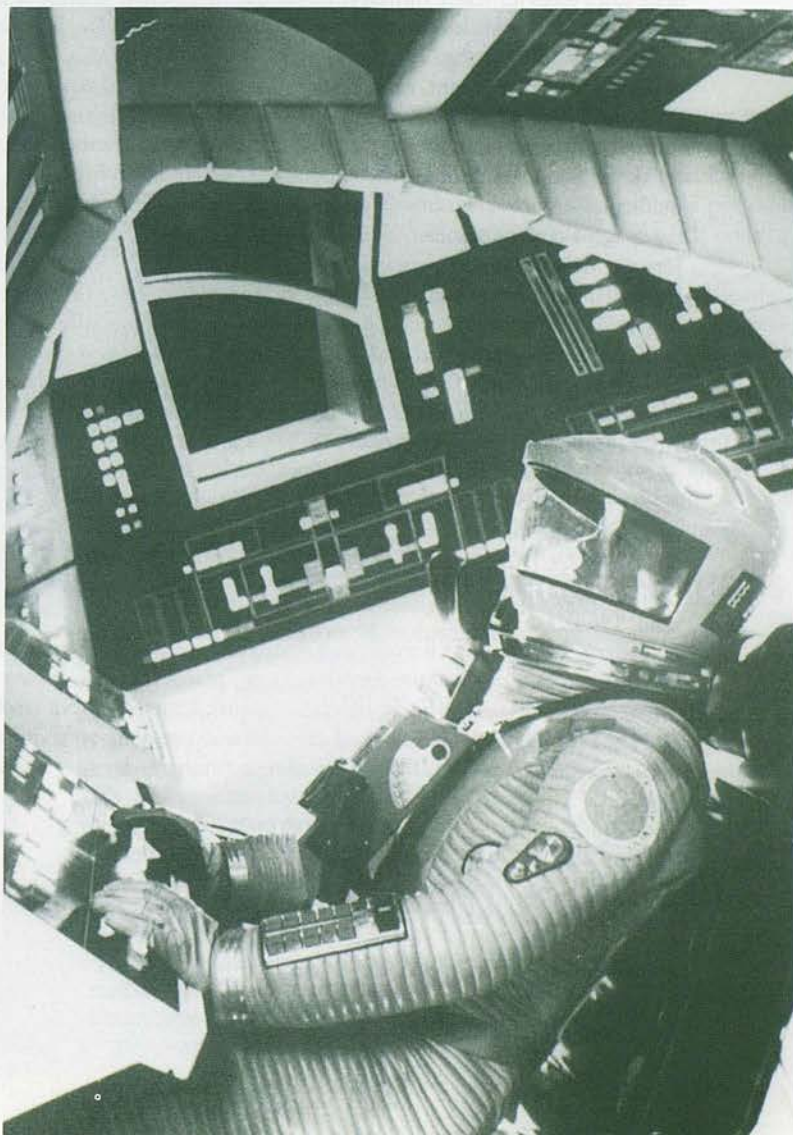
Fotografia: G. Unsworth

Durada: 141 min

Intèrprets: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter.

CINE FÒRUM

- *El hombre y el monstruo*, de Robert Mamoulian.
- *Dr. Jeckyll i Mr. Hyde*, obra literària de R.L. Stevenson
- *Viaje a la luna*, de Georges Méliès (16 mm).
- *De la Tierra a la Luna*, de Jules Verne. Madrid: Anaya, 1989.
- *La guerra dels mons*, de Byron Haskin.
Obra literària de H. G. Wells.
Barcelona: Quaderns Crema.
- *Farenheit 451*, de François Truffaut.
Obra literària de Ray Bradbury.
Barcelona: Proa.
- *Esfera*, de Barry Levinson.
Obra literària de Michael Crichton. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.
- *2001: Una odissea de l'espai*, de Stanley Kubrick.
Obra literària d'Arthur C. Clarke. Barcelona: Proa, 1968.
- *1984*, de Michael Radford.
Obra literària de George Orwell.
Barcelona: Destino, 1949.
- *Metropolis*, de Fritz Lang (16 mm)*.
Obra literària de Thea von Harbou.
- *La novia de Frankenstein*, de James Whale (35 mm)
Obra literària de Mary Schelley
- *Blade Runner*, de Ridley Scott.
Somniens els androïdes amb xais elèctrics?, de Philip K. Dick.-
Barcelona: Edhasa.



Marti Martorell

El pas del cinema mut al cinema sonor va suposar una prova insuperable per a molts dels directors que s'havien format en la primera època del cinema: la raó principal va ser no saber integrar els diàlegs i tota la resta d'informació sonora en el procés de realització de la pel·lícula. Fins i tot alguns directors miraren de reüll aquella innovació i tan sols rodaren pel·lícules sonores com si ho fessin de passada, com és el cas de Charles Chaplin. Per contra, el prestigi que havia anat guanyant Raoul Walsh com a director durant l'època del cinema mut encara va prendre més força en començar a fer pel·lícules sonores. Una de les causes principals d'aquest prestigi és que Raoul Walsh sí que va saber què fer i integrar els diàlegs i altres elements sonors en les pel·lícules; és a dir, els diàlegs no contenen la trama, no fan evolucionar la pel·lícula, sinó que són simplement un suport més de tota l'obra; és a dir, Walsh evita de totes totes fer teatre filmat, perquè són ben diferents les concepcions que de l'espai i muntatge tenen el cinema i el teatre i, per tant, els diàlegs també són utilitzats de manera diferent.

Va fer un total de quaranta-cinc pel·lícules sonores i són tres els gèneres que tot d'una s'associen a la major part de tota aquesta obra: «western»; cinema d'aventures i cinema negre.

Com a «westerns», cal destacar-ne: *They Died with Their Boots On* (*Murieron con las botas puestas*, 1941); *Colorado Territory*¹ (*Juntos hasta la muerte*, 1949); *Distant Drums* (*Tambores lejanos*, 1951); *The Lawless Breed* (*Historia de un condenado*, 1953); *The Tall Men* (*Els implacables*, 1955) i *A Distant Trumpet* (*Una trompeta lejana*, 1964).

Quant al cinema d'aventures, s'han d'esmentar: *Captain Horatio Hornblower* (*El hidalgo de los mares*, 1951); *The World in His Arms* (*El mundo en sus manos*, 1952) i *Blackbe-*

ard the Pirate (*El pirata Barbanegra*, 1952).

Dins el gènere negre, es poden trobar aquestes grans aportacions: *The Roaring Twenties* (*Els violents anys vint*, 1939); *They Drive by Night* (*La pasión ciega*, 1940); *High Sierra* (*El último refugio*, 1941) i *White Heat* (*Al rojo vivo*, 1949).

Quins són els trets que caracteritzen les pel·lícules de Raoul Walsh? Quan es veuen les pel·lícules de Walsh sembla que simplement és un director d'acció, amb molts de moviments de càmera ràpids i sense gaire temps dedicat a la introspecció psicològica dels personatges... Ara, en mirar² qualsevol pel·lícula d'aquest director, es descobreix tota una concepció del món en què l'home no és res més que una jugueta en mans del destí que ja té marcat. No obstant això, tots els seus personatges no es resignen mai i sempre hi ha una rebel·lió contra el que és inevitable. «Sempre cap endavant!» és el *leitmotiv*, l'actitud vital que mantenen Custer a *They Died with Their Boots On*; Roy Earle a *High Sierra* i Cody Jarret a *White Heat*. Custer (Errol Flynn) sap que la lluita contra els indis és injusta, que ells tenen la raó, però l'obediència militar és la criada de la moira que fa complir el destí. Roy Earle (Humphrey Bogart) fuig cap a la muntanya perseguit per dotzenes de policies i segurament sap que no hi ha res a fer, però només mor quan baixa la guàrdia en sentir que la seva estimada és a prop d'on ell s'ha amagat. Cody Jarret (James Cagney) se suïcida quan sap que irònicament ja és a la meta que sa mare sempre li havia dit que podia assolir: el cim del món, simbolitzat ara per un dipòsit de gas inflamable envoltat per policies que esperen dur-lo a la presó per després fer-lo matar la cadira elèctrica.

A més, tampoc no són personatges plans, tots ells, encara que siguin delinqüents, sempre trobaran una ocasió per demostrar que són les circumstàncies les que els fan dolents,



no el fet de ser com són: Roy Earle, amb fama ben merescuda de violent, s'emociona en sortir de la presó i anar a un parc per sentir una altra vegada que l'herba li toca els peus o quan passa per davant de la granja on va créixer i era tan feliç. També Roy Earle és capaç de fer un acte de bona voluntat i paga una operació perquè una jove amb una cama més llarga que l'altra pugui caminar bé, simplement per amor. Cody Jarret cerca sempre estar devora sa mare perquè ella és la persona que sap tranquil·litzar-lo i, quan li fan saber que l'han morta, embogeix.

De fet, Raoul Walsh va alimentar una imatge d'ell mateix que, al cap i a la fi, no es corresponia gaire amb la realitat. En acabar de llegir la seva autobiografia, el lector s'ho ha passat molt bé, però se'n duu la impressió que Walsh simplement viatjava molt i que s'engatava molt més. Però darrere aquesta imatge «alegre», n'hi ha una altra que solia amagar no se sap ben bé per què: Gregory Peck contava a una entrevista que, durant el rodatge de *Captain Horatio Hornblower*, va entrar inesperadament dins la cambra de Walsh i que el director va fer tots els possibles perquè no veiés que llegia *Le rouge et le noir* de l'escriptor Stendhal. Per damunt de la imatge de begut i aventurer, hi ha, doncs, tota una personalitat amagada que cal rastrejar-la meticulosament per no caure en falses imprecisions.

¹ Remake de *High Sierra*, tema ja tractat al segon article d'aquesta sèrie.

² mirar v 3 2 tr fig Observar amb la ment, per jutjar, considerar. *Gran Enciclopèdia Catalana*.

Raoul Walsh durant molt de temps ha estat foragitat de les llistes de grans directors de cinema, com ara John Ford o Howard Hawks. No ha estat fins ara que comença a haver-hi un intent de «recuperar-lo»...

Pel motiu tot just ara acabat d'exposar o perquè, en principi, les seves pel·lícules no són més que històries ben contades amb molta d'acció, Raoul Walsh durant molt de temps ha estat foragitat de les llistes de grans directors de cinema, com ara John Ford o Howard Hawks. No ha estat fins ara que comença a haver-hi un intent de «recuperar-lo», com és el cicle retrospectiu de tres mesos (maig, juny i juliol) que ha programat la Filmoteca Nacional espanyola i que fa conjuntament amb la Cinemateca Portuguesa. Alhora, la Cinémathèque française, l'Institut Lumière de Lyon i la Cinémathèque Suisse de Lausana també es fan ressò de l'obra de Raoul Walsh.

Cal acabar aquest seguit d'articles amb la reproducció d'unes reflexions que feia Raoul Walsh sobre el cinema produït a Hollywood els primers anys setanta, comparant-les amb la seva pròpia producció. Trenta anys

més tard aquestes paraules no han perdut gens de vigència i segur que encara en tenen més:

«Estic convençut que la decadència de Hollywood no està causada per la senilitat. Per contra, és una recaiguda (temporal, vull creure-ho així) en la immaduresa de l'adolescència. [...] Els inadaptats per vocació pul·lulen per la indústria i no tan sols minen l'or, sinó també les muntanyes de brossa. El seu producte pestilent ha desencantat milions de clients que tornaran només quan puguin veure bones pel·lícules.

«Crec que aquests records demostren que he filmat una bona part d'assassinats, violacions i incendis. Però, quina diferència entre aquests elements i el sadisme, la sodomia i l'escatologia! Els meus bruts creguts no dubtaven mai si eren o no mascles. L'amant viril no tenia necessitat de despullar-se per demostrar que era un home, ni tan sols es treia el capell.

»[...] D'altra banda, en aquesta afirmació per ventura hi ha tot una faceta nova de l'humor que s'ha de descobrir o, més aviat, tornar a descobrir. Pels antiherois de *What Price Glory* (*El preu de la glòria*) i altres pel·lícules d'aquell gènere el sexe era divertit.

Fa vint-i-cinc segles, Aristòfanes va ensenyar-nos a riure'ns del sexe i els francesos varen fer de l'*amour* frustrat una indústria nacional. No obstant això, els nostres neòfits contemplen amb freqüència excessiva el sexe com una cosa molt fosca.

La meua única queixa és l'infantilisme disfressat de sofisticació. És la meua esperança, fins a cert punt optimisme, que una nova generació de realitzadors cinematogràfics superarà aquesta preocupació i aprendrà l'abcé de l'espectacle, que és la base d'aquest estrany producte de consum, l'art.»³

FILMOGRAFIA COM A DIRECTOR

Quan la pel·lícula s'ha projectat en versió catalana o castellana, se n'indica el nom entre parèntesis. Les dues fonts contrastades entre si per establir aquesta filmografia han estat:

1. Tavernier, Bertrand; Coursodon, Jean-Pierre. *50 años de cine norteamericano*. Madrid: Akal, 1997, tom 2, pàg. 1075-1088
2. *The Internet Movie Database Ltd.* Adreça electrònica: <<http://www.imdb.com>>.

PEL·LÍCULES MUDES

- 1912: *Life of Villa*.
 1914: *The Life of General Villa*.
 1915: *Carmen*; *The Regeneration*; *The Death Dice* i *The Fencing Master*.

³ Text adaptat de la traducció al castellà de les memòries de Raoul Walsh: *La vida de un hombre. La edad de oro de Hollywood*. Barcelona: Grijalbo, 1982, pàg. 411-412.



Walsh evita de totes totes fer teatre filmat, perquè són ben diferents les concepcions que de l'espai i muntatge tenen el cinema i el teatre i, per tant, els diàlegs també són utilitzats de manera diferent.



- 1916: *Pillars of Society*, *Blue Blood and Red* i *The Serpent*.
 1917: *The Conqueror*, *Betrayed*, *The Honor System*, *The Innocent Sinner*, *The Pride of New York*, *The Silent Lie* i *This is the Life*.
 1918: *Every Mother's Son*, *On the Jump*, *I'll Say So*, *The Prussian Cur* i *The Woman and the Law*.
 1919: *Evangeline* i *Should a Husband Forgive?*
 1920: *From Now On*, *The Deep Purple* i *The Strongest*.
 1921: *The Oath* i *Serenade*.
 1922: *Kindred of the Dust*.
 1923: *Rosita* (no acreditat) i *Lost and Found on a South Sea Island*.
 1924: *The Thief of Bagdad* (El ladrón de Bagdad).
 1925: *The Spaniard*, *East of Suez* (La dama de oriente) i *The Wanderer* (El hijo pródigo).
 1926: *What Price Glory* (El precio de la gloria), *The Lady of the Harem* (La dama del Harén) i *The Lucky Lady* (Amor afortunado).
 1927: *The Loves of Carmen* (Los amo-

res de Carmen) i *The Monkey Talks* (Habla el mono).

1928: *The Red Dance*, *Me, Gangster* i *Sadie Thompson* (La frágil voluntad).

to) i *Under Pressure* (Bajo presión).
 1936: *Big Brown Eyes*, *Klondike Annie* i *Spendthrift*.

1937: *Hitting a New High* (La diosa de la selva), *Artists & Models* (Cómicos en París), *You're in the Army Now* i

PEL·LÍCULES SONORES

- 1929: *Hot for Paris* (Un marido afortunado), *In Old Arizona* (En el viejo Arizona) i *The Cock-Eyed Word* (El mundo al revés).
 1930: *Women of All Nations* i *The Big Trail* (La gran jornada).
 1931: *The Yellow Ticket* (El carnet amarillo) i *The Man Who Came Back*.
 1932: *Me and My Gal* (Mi chica y yo) i *Wild Girl* (El beso redentor).
 1933: *Going Hollywood* (Amores en Hollywood), *The Bowery* (El arrabal) i *Sailor's Luck* (Suerte de marino).
 1935: *Baby Face Harrington*, *Every Night at Eight* (A las 8 en pun-



Ara, en mirar qualsevol pel·lícula d'aquest director, es descobreix tota una concepció del món en què l'home no és res més que una jogueta en mans del destí que ja té marcat.

- 1938: *College Swing*.
- 1939: *The Roaring Twenties* (Els violents anys vint) i *St. Louis Blues*.
- 1940: *Dark Command* (Comando siniestro) i *They Drive by Night* (La pasión ciega).
- 1941: *They Died with Their Boots On* (Murieron con las botas puestas); *High Sierra* (El último refugio); *Manpower* i *The Strawberry Blonde*.
- 1942: *Gentleman Jim* i *Desperate Journey*.
- 1943: *Action in the North Atlantic* (no acreditat); *Background to Danger* i *Northern Pursuit*.
- 1944: *Uncertain Glory*.
- 1945: *The Horn Blows at Midnight*; *Objective, Burma!* (Objetivo: Birmania); *Salty O'Rourke* (Fuera de la ley) i *San Antonio* (no acreditat).
- 1946: *The Man I Love* (El hombre que yo quiero).
- 1947: *Cheyenne* i *Pursued* (Su única salida).
- 1948: *Silver River* (Río de plata); *Fighter Squadron* i *One Sunday Afternoon*.
- 1949: *Colorado Territory* (Juntos hasta la muerte) i *White Heat* (Al rojo vivo).
- 1950: *Montana* (no acreditat).
- 1951: *Distant Drums* (Tambores lejanos); *Captain Horatio Hornblower* (El hidalgo de los mares); *Along the Great Divide* (Camino de la horca) i *The Enforcer* (no acreditat).
- 1952: *Blackbeard the Pirate* (El pirata Barbanegra); *Glory Alley* i *The World in His Arms* (El mundo en sus manos).
- 1953: *A Lion Is in the Streets*; *Gun Fury* (Fiebre de venganza); *The Lawless Breed* (Historia de un condenado) i *Sea Devils* (Los gavilanes del Estrecho).
- 1954: *Saskatchewan* (Rebelión en el fuerte).
- 1955: *Battle Cry* (Más allá de las lágrimas) i *The Tall Men* (Els implacables).
- 1956: *The Revolt of Mamie Stover* i *The King and Four Queens* (Un rey para cuatro reinas).
- 1957: *Band of Angels* (La esclava libre).



- 1958: *The Naked and the Dead* i *The Sheriff of Fractured Jaw* (La rubia y el sheriff).
- 1959: *A Private's Affair* (Negocios del corazón).
- 1960: *Esther and the King*.
- 1961: *Marines, Let's Go*.
- 1964: *A Distant Trumpet* (Una trompeta lejana). ■



Joan Carles Romaguera

JO TAMBÉ ESTIM LAURA

“M ai no oblidaré el cap de setmana en què Laura va morir...” afirma la veu de Waldo Lydecker, el personatge encarnat de manera supèrbia per Clifton Webb, qui aporta el cinisme i l'egotria justa, sense excessos, després de concloure el títol de crèdit de *Laura* d'Otto Preminger. Seguidament ens anirem fascinant cada vegada més pel personatge interpretat per Gene Tierney (meravellosa) i ens anirem enganxant a la investigació



que duu a terme el detectiu de la policia Mark McPherson (Dana Andrews) per tal d'aclarir l'aparent desaparició de la pròpia Laura. Així doncs, tindrem un policia que s'enamora, progressivament i sense remarcades evidències, de la dona suposadament assassinada i que ha idolatrat a través de l'omnipresent retrat que hi ha en la casa de la víctima i de la informació que d'ella aporten aquells que la varen conèixer i, tindrem a la pròpia víctima, en una aparició més onírica que no pas real, en un sorprenent capgirament del relat, que gràcies a l'habilitat prestidigitadora del guió s'acaba convertint en la principal sospitosa, aportant-li una dosi d'ambigüitat i

confusió, reforçada per la mirada glaçadora de Gene Tierney, a l'habitual superació que Preminger fa de la *femme fatale*.

La pel·lícula es nodreix de les convencions habituals del gènere, com ho són la intriga policíaca i la conseqüent investigació d'un detectiu, la utilització de la *veu en off*, la funció reveladora i aclaridora del *flashback*, però les transcendeix amb una clara voluntat autoral, tal i com varen saber descobrir els membres de *Cabiers*, Truffaut i companyia. Un exemple el tenim en la concepció visual de la imatge fonamentada en una fotografia lluminosa (Oscar per a Joseph La Shelle) oposada als habituals contrastos en blanc i negre i

prova evident de la voluntat del director d'elaborar una senzillesa i claredat expositiva que revelés la complexitat de la intriga i permetés captar els nombrosos detalls que s'oculten darrera passions i insatisfaccions amoroses. Preminger, portat per un guió sense fissures ni trampes, posa en escena el relat mitjançant sinuosos i elegants moviments de càmera, gens emfasitza-

dors, que acaben per aportar el ritme just i que apropen la pel·lícula al melodrama, ja que, en definitiva, del que aquí es parla és d'amor en tot el sentit del terme.

QUI NO ÉS CULPABLE?

L'extraordinari guió escrit per John Huston (responsable de les tres quartes parts) sobre un relat curt d'Ernst Hemingway va donar com a resultat *Forajidos*, una de les joies que, juntament amb *El abrazo de la muerte*, Robert Siodmak va aportar

al cine negre al llarg de la dècada dels quaranta, època en què el director d'origen polonès va realitzar les pel·lícules més destacables de la seva trajectòria.

Ole Anderson (Burt Lancaster), més conegut com *El Succo*, és un ex-boxejador fracassat que s'endinsa dins els corruptes ambients de la delinqüència al quedar atrapat per la desbordant bellesa i la captivadora seducció de Kitty Collins (inoblidable Ava Gardner). Personatge solitari i perdedor, *El Succo* es mostrarà vulnerable als encants d'aquesta antològica composició d'una *femme fatale* enredadora i manipuladora, que l'utilitzarà com a víctima d'un doble engany, tal i com podrem descobrir mentre avança la investigació que realitza James Reardon (Jim O'Brien), el detectiu d'una companyia d'assegurances.

L'estructura narrativa de la pel·lícula, per altra banda magistralment sòlida i exemplarment desenvolupada, consisteix en una elaborada successió de *flashbacks* (rememoracions dels testimonis que interroga el detectiu), desordenats cronològicament, a vegades, de manera molt inquietant, parcialment contradictoris, que ens permeten reconstruir la història per tal de conèixer les veritables raons de l'assassinat del protagonista. És el cas, doncs, que tenim una estructura calidoscòpica que segueix el model que va fer servir Orson Welles per esbrinar la personalitat i la vida de Charles Foster Kane. A part de l'ordenació del relat és important apuntar la capacitat visual de Siodmak, com en l'escena inicial on el fort contrast entre les llums i les ombres posa de ma-



A part de la planificació i de la seva encertada funcionalitat dins el relat, també podríem recordar la imaginativa i perfecta utilització de la il·luminació, com en la recordada escena de l'aparició de Harry Lime...

nifest la seva formació expressionista i, a més, aporta una tensió dramàtica que deixa perplex l'espectador. A partir d'aquí, i gràcies al poder de la imatge i a la perfecta caracterització dels personatges, trobarem una història plena de fatalisme romàntic, traïcions i escepticisme i una desencantada reflexió, en fi, sobre la conducta ètica de l'home.

MÚSICA DE CÍTARA, RELOTGES DE CUCUT I UN GAT DELATOR

De la ploma infal·lible de Graham Greene, de la magnífica fotografia de Robert Krasker, de la memorable música composta per Anton Karas, de la interpretació magnífica de dos monstres de la pantalla com Joseph Cotten i Orson Welles i, sobretot, de l'excel·lent tasca de Carol Reed en la direcció de tot el conjunt, i per la seva paciència per suportar Selznick i els seus consells de productor, va sorgir una esplèndida pel·lícula, fascinant i innovadora en la seva època, tot un clàssic dins la cultura cinèfila, que té per títol *El tercer home*. La fructífera col·laboració entre tots ells, i alguns altres immerescudament omesos, va donar imatges i sons, és a dir vida, a la història de Holly Martins (J. Cotten), un mediocre escriptor nord-americà que arriba a la Viena de postguerra per trobar-se amb el seu millor amic Harry Lime (Orson Welles aclaparador), amb la sorpresa que aquest ha mort accidentalment i misteriosament. Tot seguit, Martins seguirà un dur i incert procés detectivesc que el farà submergir-se en una complexa trama que el portarà a una desconcertant veritat.

El tercer home és una obra mestra on tot són encerts, d'entre els quals cal esmentar l'ús d'una planificació barroca, fonamentada en l'abundància de primers plànols inclinats o de plànols generals en què l'eix de visió és diagonal, creant així un efecte inquietant i que aporta un suspens addicional al relat i una sensació d'estranyesa en l'espectador,

que serà testimoni de com impera la llei de la supervivència en la ruïnosa capital austríaca, on el contrabandisme és una de les poques solucions a la penúria econòmica. A part de la planificació i de la seva encertada funcionalitat dins el relat, també podríem recordar la imaginativa i perfecta utilització de la il·luminació, com en la recordada escena de l'aparició de Harry Lime, el rostre del qual podem veure de manera fugaç entre les ombres de la nit, o també en l'escena final de la persecució per les clavegueres de la ciutat, en què hi ha a més un habilitós i assolit aprofitament del so com a recurs dramàtic que potencia encara més el suspens del moment.



ELS MORTS PARLEN (EN OFF PERÒ)

El crepúsculo de los dioses és una pel·lícula característica d'una tendència que va sorgir a la dècada dels cinquanta i que tenia com a principal objectiu parlar de l'entorn que envolta el món cinematogràfic, de fet és coetània d'altres obres extraordinàries com *Cautivos del mal* de Vincente Minnelli o *La condesa descalza* de Joseph L. Mankiewicz, pel·lícules que incideixen en aquesta temàtica des de perspectives i tonalitats diferents, però la peça mestra de Wilder esdevé, a més, una visió renovada, una superació subvertidora dels límits genèrics del melodrama clàssic.

La història, partint des del punt de vista més convencional, que se'ns conta és la de Joe Gillis (William Holden), un guionista mediocre i fracassat que és contractat per una antiga i oblidada estrella del cine silent, Norma Desmond (Gloria

Swanson esplèndida), perquè li corregeixi un guió que significarà el seu gran (i impossible) retorn i també l'ajudi a superar, exercint d'ocasional gigolò, el buit emocional que pateix. Al mateix temps, Joe Gillis iniciarà una relació comprensiva i afectuosa amb Betty Schaefer (Nancy Olson), promesa del seu millor amic i correctora de guions, quan tot dos decideixen escriure una història conjuntament. Ambdues situacions, incompatibles degut a la voluntat vampiritzadora de Norma Desmond i pel sentiment d'amistat que envaeix en el darrer moment a Joe, provocaran el desencadenament d'una tensió dramàtica, on els sentiments i les circumstàncies causaran contradictòries, doloroses i mortals formes d'actuar i on es posaran de manifest els tòpics genèrics d'una manera força interessant: la repressió amorosa per por a traïr l'amistat, l'assoliment d'una dominació total provocada per la dependència econòmica, el sentiment de culpa del majordom interpretat per Eric Von Stroheim, etc.

El último, a més, presenta unes tonalitats més realistes i una introspecció psicològica dels personatges a diferència de la predominant estètica expressionista.



Però, al contrari del que passa en alguns clàssics més representatius del melodrama, que s'ajusten a rigoroses coordinades narratives i estilístiques, *El crepúsculo de los dioses* transcendeix els límits genèrics, com per exemple en l'adaptació d'un estil que no s'adecua a l'habitual transparència i claredat en les formes narratives i la textura de la imatge, cosa que sí fa per exemple Preminger a *Laura* on el melodrama guaita, i s'acaba imposant, entre els intersticis del "film noir". Wilder opera de forma inversa i s'aproxima a l'estètica del cinema negre perquè l'atmosfera sigui més torbadora i angoixant, gràcies al treball d'il·luminació de John F. Seitz, en consonància a la tombarella narrativa que suposa convertir en conductor del relat el cadàver de Joe Gilis. La voluntat experimentadora de Wilder el porta a utilitzar dins el melodrama la trama detectivesca però tampoc no està disposat a plegar-se a les convencions i ens obsequia amb un narrador d'ultratomba.

LA MEVA VIDA PER UN UNIFORME

Des d'una perspectiva sorprenentment i arriscadament irònica, *El último* és la història d'un pobre home, representant de l'anomenada classe baixa-mitja de la societat ale

manya, massa vell ja per poder exercir les seves funcions de porter d'un hotel de luxe i que és rellevat del seu càrrec —especialment important és l'escena en què és desposseït del seu uniforme, el qual esdevé en el símbol sobre el qual se sustenta el discurs de la pel·lícula—. L'home, degradat, passa a atendre els lavabos però decideix robar l'uniforme, pel qual era respectat entre els seus veïns, i així ocultar la seva gran desgràcia. Així doncs, tenim una paràbola tragicòmica sobre una societat on l'únic valor d'autoestima i respecte l'aporta el valor simbòlic d'un uniforme, el qual és el punt de connexió entre dos mons, el dels rics i el dels pobres, permetent que aquest darrers participin del món dels altres, i la pèrdua del qual desencadenarà la pèrdua d'unes esperançadores expectatives vitals i provocarà la irrupció del caos, única, i definitiva sortida a la tirania imposada per les classes altes de la societat.

La pel·lícula de Murnau entraria a formar part del grup de les anomenades *pel·lícules dels instints*, segons la distinció que fa Kracauer del cinema alemany dels anys vint, i que serien aquelles obres en què l'acció transcorre en l'ambient de la classe baixa i que presenta una galeria de personatges oprimits i afligits, portats cap a la destrucció moral, degut a uns incontrolables instints, i abocats a un món caòtic. Contràriament a aquest grup, Kracauer proposa una sèrie d'obres en què es retrata la tirania i les seves conseqüències, com pot ser la

creació de monstres com el doctor Mabuse. *El último*, a més, presenta unes tonalitats més realistes i una introspecció psicològica dels personatges a diferència de la predominant estètica expressionista. El germen d'aquest estil estava ja en el guió escrit per Carl Mayer, qui va concebre l'obra com la clausura de la trilogia, les dues primeres parts de la qual havia realitzat Lupu Pick amb guió del mateix Mayer.

Els temes, breument esmentats, que senyala Kracauer en les anomenades *pel·lícules dels instints* adoptaran un estil proper al naturalisme i seran el fonament d'allò que es coneix com *kammerpielfilm*, corrent cinematogràfica que, a més, presentava una curiosa i audaç proposta narrativa: l'absència gairebé total de rètols. Aquesta qüestió estilística era afi a les intencions de Murnau, qui volia evitar els rètols per l'entrebanc narratiu i la difusió de l'atmosfera que provocaven. Així doncs, quan les circumstàncies li van permetre portar a la pantalla la seva màxima aspiració (no posar rètols), el director de *Nosferatu* va decidir realitzar un obra en què la força de la imatge i la capacitat expressiva de la càmera, no usada tan sols com element descriptiu, sinó com a recurs per manifestar l'interior del personatge, no havien assolit, fins aleshores, el nivell que aquí podem contemplar. ■



I. L'herència expressionista

E. J. Sánchez-Cuenca

LA LLUM DE LA CRISI

El que caracteritza el cinema alemany que sorgeix durant la primera postguerra europea és la sobtada maduresa com a mitjà d'expressió i la viabilitat com a producte industrial, capaç de competir amb el totpoderós cine nord-americà. En un país arruïnat, amb els carrers poblats de mutilats famolencs i obrers sense feina, els cineastes mostren una sorprenent creativitat i una enorme qualitat tècnica. Una nova visió crítica i desesperançada de la realitat, en paral·lel amb la de la pintors i dibuixants, es converteix en un fort estímul per al desenvolupament de la indústria cinematogràfica. D'aquesta manera sorgeixen tècnics, decoradors, muntadors, òptics i fotògrafs, capaços de dur a terme la complexa concepció plàstica dels creadors. Ha nascut l'expressionisme en el cine. El primer avís del que arribava és *El gabinet del Dr. Caligari*, que va suposar un fort impacte als

Estats Units pel tema i per l'estètica. Aquest impacte fa reaccionar Hollywood, disposat a aprofitar-se dels talents aliens per seguir exportant. Comença la immigració, sota contracte, d'artistes europeus de prestigi. Entre els directors, Ernst Lubitsch, Alexander Korda, Michael Kertesz (Curtiz); una mica més tard, F.W. Murnau, que acaba de filmar *Der Letzte Mann* (*El últim*), un títol que ofereix una profunda reflexió pessimista sobre el destí de l'ésser humà servida per un desplegament tècnic inusual, ple de *travélings impossibles*. L'èxit de l'operació, en principi, està servit. Lubitsch, experimentat en drames històrics, resulta ser el renovador fonamental de la comèdia americana, mitjançant l'aportació d'un esperit burleta i elegant inèdits fins aleshores en el cine del nou continent. Kertesz-Curtiz, contractat a causa de les seves espectaculars pel·lícules *pèplum* vieneses, prest passarà a ser un productiu artesà multigenèric, però amb classe. El seu autèntic *background* malencònic-irònic es plas-

marà a *Casablanca*, rodada el mateix any que *To be or not to be* (1942), l'ariscada i feliç derivació del "toc Lubitsch" cap a la militància antifeixista. És una doble mostra brillant del mestissatge cultural euroamericà ja quallada i rendible, que coincideix en el temps amb la iniciada maduresa d'un grup de compatriotes, sobretot vienesos i alemanys, normalment més joves, que han arribat a Hollywood pocs anys abans sense contracte, amb una mà davant i una altra darrere. Iniciada de dècada del quaranta, aquests fugitius recents re-inventen el cine negre, injectant a les trames existencials dels gàngsters i malfactors una insòlita dosi d'angoixa col·lectiva i convulsos sentiments de culpa, precisament allò que, al costat de la por a perdre la vida, els ha fet fugir d'una societat que voreja l'abisme nazi. Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, entre ells.

El denominador comú de l'aportació al llenguatge cinematogràfic nord-americà d'aquesta doble immigració de talents és una cosmovisió a l'europea, nodrida de densos sentiments, generalment tràgics, inexistents en el cine habitual de Hollywood. I es fa més evident en la segona onada, els components de la qual reflecteixen més nítidament que no els seus antecessors l'herència expressionista. El gust pel clarobscur, els enquadraments sovint efectistes, tradueixen una cosmovisió propera a la tragèdia que, tot i això, manifesta una ambigüitat psicològica i moral dels personatges. Però si en un primer moment els realitzadors compten amb directors de fotografia compatriotes i també fugitius, com Karl Freund, Franz Planer o Eugen Schüfftan, prest s'acostumen a comunicar amb eficàcia la seva concepció plàstica als generalment brillants tècnics nord-americans dels grans estudis. En aquest difícil procés de comunicació d'intencions, Siodmak, Preminger, Wilder, encerten a transmetre als seus col·laboradors el que ells mateixos han assimilat dels grans mestres alemanys de la fotografia. El resultat és a la vista: s'ha produït una fructífera simbiosi creadora d'estil, nodrida per l'herència de l'expressionisme. ■





Les pel·lícules del mes de juny

Cicle *ELS OFICIS CINEMATogrÀFICS II: DIRECTORS DE FOTOGRAFIA*

EL ÚLTIMO

6 de juny
a les 18:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
Alemanya, 1924
Títol original: *Der letzte mann*
Director: F.W. Murnau
Producció: UFA
Guió: Karl Mayer
Fotografia: Karl Freund
Música: G. Becce, P. Schirrmann
Decorat: E. Herlth, W. Röhrig
Durada: 73 minuts
Intèrprets: Emil Jannings, Maly Dolschaft, Emilie Kurz, Max Hiller, Hermann Valentin, Olaf Storm

Considerada la seva obra mestra alemanya al costat de *Fausto* (1926), la història d'un uniformat porter d'hotel que acaba com a simple encarregat dels lavabos, es narra a través de la càmera de Karl Freund en una demostració tècnica prodigiosa. Els seus tràvelings varen fer història.

FORAJIDOS

6 de juny
a les 20:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1946
Títol original: *The Killers*
Director: Robert Siodmak
Producció: Mark Hellinger
Guió: Anthony Veiller, basat amb un relat de Ernest Hemingway
Fotografia: Woody Bredell
Música: Miklos Rosza
Muntatge: A. Hilton
Durada: 105 minuts
Intèrprets: Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Albert Dekker, Sam Levene, John Miljan

A *Forajidos*, Robert Siodmak aconsegueix que el director de fotografia, Woody Bredell, s'aproximi una vegada més a l'estètica i a la tècnica de l'alemany, amic i emigrat com ell, Eugen Schüfftan (guanyador d'un Oscar el 1961 per *El buscavidas*). Siodmak havia comptat amb la col·laboració de Bredell, un director de fotografia procedent del cine fantàstic, en dues ocasions anteriors: *La dama desconocida* i *Luz en el alma*, totes dues rodades el 1944. Des d'aleshores, Bredell va accedir al domini tècnic de les ombres, ingredient inseparable del cine negre.

LAURA

13 de juny
a les 20:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1944
Títol original: *Laura*
Director: Otto Preminger
Producció: 20th Century Fox
Guió: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Bett Reinhardt, basat en una novel·la de Vera Caspary
Fotografia: Joseph La Shelle
Decorat: Thomas Little, Lyle Wheeler, Leland Fuller
Música: David Raskin
Muntatge: L. Loeffler
Durada: 85 minuts
Intèrprets: Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price, Judith Anderson, Dorothy Adams

Otto Preminger sempre va ser reconegut com a director-productor, cosa que li conferia en els estudis poders especials. En el cas de *Laura*, va actuar també com a productor efectiu, i va comptar amb la col·laboració de Lubitsch. Per a la fotografia va triar La Shelle, nord-americà, es tractava d'un treball molt delicat: l'atmosfera onírica de la pel·lícula, que és alhora una mostra excepcional de cine negre, va marcar un precedent inesborrable. Quan Wilder el va triar per a *El apartamento* (1959), sabia què feia només a mitges. No comptava amb l'absoluta seguretat en ell mateix de La Shelle, que va ser capaç de negar-se a rodar un pla segons les instruccions de Wilder, amb la qual cosa s'arriscava a quedar sense feina per a la resta de la seva vida.

7
Anys de

TEMPS MODERNS



Les pel·lícules del mes de juny

Cicle *ELS OFICIS CINEMATogrÀFICS II: DIRECTORS DE FOTOGRAFIA*

EL TERCER HOMBRE

20 de juny
a les 20:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
Gran Bretanya, 1949
Títol original: *The Third Man*
Director: Carol Reed
Producció: London Films
Guió: C. Reed i Graham Greene
Fotografia: Robert Krasker
Decorat: Vincent Korda, John
Hawkesworth, Joseph Bato
Música: Antón Karas
Muntatge: O. Hafenrichter
Durada: 100 minuts
Intèrprets: Joseph Cotten, Alida
Valli, Orson Welles, Trevor
Howard, Bernard Lee

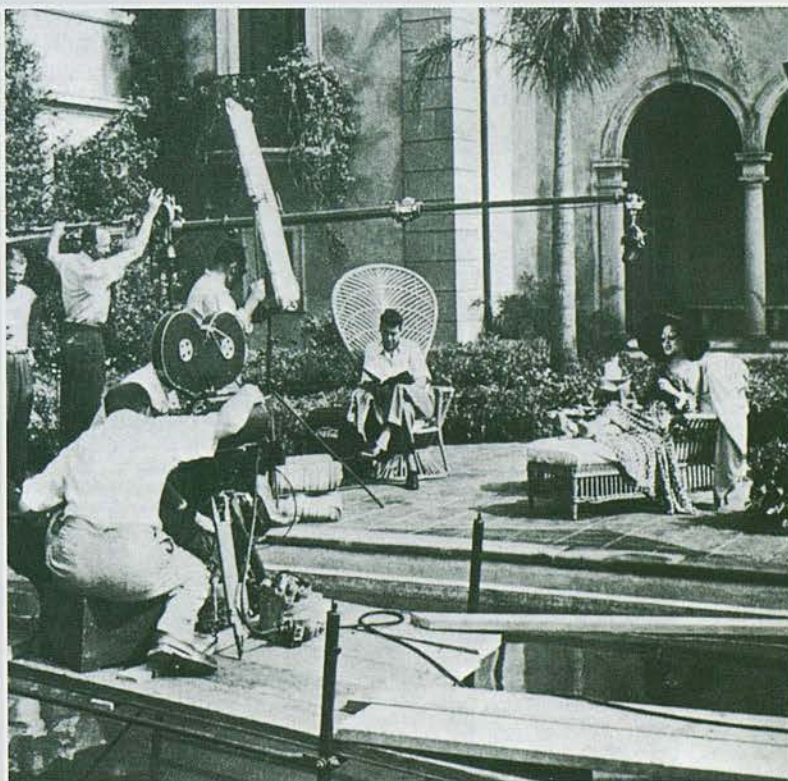
Vet aquí una de les pel·lícules més famoses i rendibles de tots els temps. Alexander (més tard *Sir Alexander*) Korda va encarregar a Graham Greene un guió original sobre la Viena ocupada de la postguerra. Per dirigir-lo va tornar a contractar Carol Reed, després de l'èxit comú amb *El ídolo caído* (basada en una novel·la de Greene), i va aconseguir que Orson Welles es prestés a fer-hi feina un parell de setmanes com a intèrpret de luxe. El resultat final, en certa manera màgic, és conseqüència d'una de les més felices conjugacions de talents que es recorden. Com a fotògraf, Korda i Reed varen triar Robert Krasker, un australià establert a Hollywood que el 1946 havia filmat *Breve encuentro*, de David Lean, una delicada història d'amor clandestí que anticipava el neorealisme i en el qual el fum dels trens es confonia amb la boira londinenca. Aquesta atmosfera, en certa manera, es torna a recrear a *El tercer hombre*, però alternada amb una forta petjada expressionista que es manifesta a totes les escenes en què Welles apareix, per acabar en l'antològica seqüència de la persecució i captura del malvat Harry Lime. Krasker, polifacètic, va ser capaç de fotografiar més endavant *El criminal*, de Losey (1960) i *El Cid* (1961) d'Anthony Mann.

EL CREPÚSCULO DE LOS DIOS

27 de juny
a les 20:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1950
Títol original: *Sunset Boulevard*
Director: Billy Wilder
Producció: Paramount
Guió: Charles Brackett, Billy Wilder, D.M. Marchman Jr.
Fotografia: John F. Seitz
Decorat: Hans Dreier, John Meehan, Sam Comer i Ray Mayer
Música: Franz Waxman
Muntatge: Doane Harrison
Durada: 110 minuts
Intèrprets: Gloria Swanson, William Holden, Erich Von Stroheim, Nancy Olson, Buster Keaton

Una de les històries més sòrdides sobre Hollywood elevada a la categoria d'obra mestra. Wilder hi reflecteix un món que coneix bé i hi afegeix elements autobiogràfics extrets de la seva vida a Viena i Berlín: per guanyar-se la vida, de vegades va haver de convertir-se en ballari de lloguer, i acabava inevitablement com a amant de pagament. Aquesta figura ja l'havia encalçat en el guió de *Si no amaneciera* (1941), en la qual Charles Boyer broda el paper d'un gigolò de luxe. Com a director de fotografia va triar John F. Seitz, que ja havia fet feina per a ell a *Cinco tumbas al Cairo* (1943). Es tracta d'un veterà foguejat en les pel·lícules, mudes, de Valentino. Home rigorós i subtil, accepta el difícil repte de reflectir aquell món opressiu i decadent del casal en què viu la diva oblidada. Stroheim i els decorats de Hans Dreier reforcen la imatge característica de l'expressionisme històric convertida en llenguatge contemporani.





Les pel·lícules del mes de juny

Cicle FRANCIS FORD COPPOLA

REBELDES

13 de juny
a les 18:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1983
Títol original: *The Outsiders*
Director: F. Ford Coppola
Producció: Zoetrope/Warner
Guió: Katherine Knutsen Rowell
Fotografia: Stephen H. Burum
Música: Carmine Coppola
Durada: 91 minuts
Intèrprets: Matt Dillon, Ralph
Macchio, Patrick Swayze, Tom
Cruise

.....

CORAZONADA

20 de juny
a les 18:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1982
Títol original: *One From the Heart*
Director: F. Ford Coppola
Producció: Zoetrope Studios
Guió: Armyan Bernstein i F. Ford
Coppola
Fotografia: Vittorio Storaro
Música: Tom Waits
Durada: 101 minuts
Intèrprets: Frederic Forrest, Teri
Garr, Raul Julia, Nastassja Kinski,
Harry Dean Stanton

.....

LA LEY DE LA CALLE

27 de juny
a les 18:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1983
Títol original: *Rumble Fish*
Director: F. Ford Coppola
Producció: Universal/Zoetrope
Guió: F. Ford Coppola
Fotografia: Stephen H. Burum
Música: Stewart Copeland
Muntatge: Barry Malkin
Durada: 92 minuts
Intèrprets: Matt Dillon, Mickey
Rourke, Diane Lane, Dennis
Hopper, Diana Scarwid





Les pel·lícules del mes de juliol

ESTIU A LA FRESCA

EL INCREÍBLE HOMBRE MENGUANTE

4 de juliol
a les 22:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1957

Títol original: *The Incredible
shrinking man*

Director: Jack Arnold

Producció: U-I

Guió: Richard Matheson

Fotografia: Ellis W. Carter:

Durada: 81 minuts

Intèrprets: Grant Williams, Randy
Stuart, April Kent, Paul Langton.

EL HOMBRE INVISIBLE

11 de juliol
a les 22:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1933

Títol original: *The invisible man*

Director: James Whale

Producció: Universal

Guió: R.C. Sherrif i Philip Wylie

Fotografia: Arthur Edeson i J.
Mescall

Música: W. Frank Harling

Durada: 70 minuts

Intèrprets: Claude Rains, Gloria
Stuart, Herbert Holmes, Una
O'Connor, William Harrigan

UNA MUJER EN LA LUNA

18 de juliol
a les 22:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
Alemanya, 1928

Títol original: *Frau in Mond*

Director: Fritz Lang

Producció: UFA

Guió: The Von Harbou i Fritz
Lang

Fotografia: Curt Courant

Música: Willy Schmidt-Gentner

Durada: 122 minuts

Intèrprets: Gerda Maurus, Willy
Fritsch, Gustav von Wangenheim,
Fritz Rasp

LA INVASIÓN DE LOS LADRONES DE CUERPOS

25 de juliol
a les 22:00 hores

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1956

Títol original: *The invasion of the
body snatchers*

Director: Don Siegel

Producció: Allied Artists/Walter
Wanger

Guió: D.Mainwaring

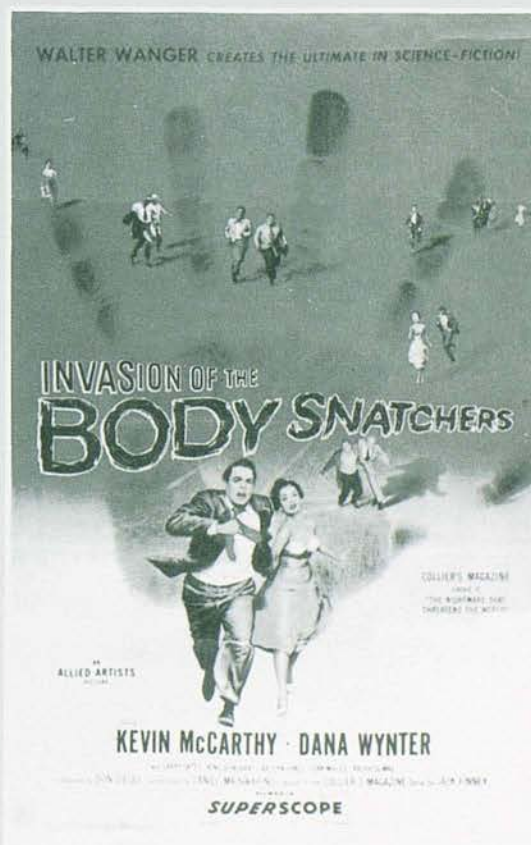
Fotografia: E. Fredericks

Música: C. Dragon

Muntatge: R. Eisen

Durada: 80 minuts

Intèrprets: Kevin McCarthy, Dana
Wynter, Larry Gates, King
Donovan, Sam Peckinpah



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*