

Núm. 93
Maig
2003



MODERNS
TEMPS

PAPERS DE CINEMA

Cicles: Cinema polonès i francès

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS



Sumari

Editorial	3	Jean Renoir "le patron" per Xavier Flores	11	Tocant a les portes del cel per Carles Sampol	23
A Itàlia tothom es mor, Albertone també per Toni Roca	4 i 5	Cicle cinema polonès per José Tirado	12 a 15	Opereta o western? <i>They Died with their Boots on</i> per Antoni Serra	24
<i>Bowling for Salamina</i> per Francesc M. Rotger	6	Crònica de cine per Martí Martorell	16 i 17	El somni de l'oest per Gabriel Genovart	25 a 29
II Curs sobre el cinema	7	René Clair per Ramon Freixas	18 i 19	<i>High noon</i> per Guillem Fiol Pons	30
Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras	8	Els escriptors i el cinema (i II) per Miquel López	20	<i>Johnny Guitar</i> , la cançó per Pere Estelrich	31
Antonio López: Pintor metafísic. Victor Erice: Cineasta Social per Joan Obrador	9 i 10	El western d'Annonay per Octavi Martí	21 i 22	Cinema a "SA NOSTRA". Les pel·lícules del mes de maig	32 a 35

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Maig 2003. Núm. 93

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

Director
Jaume Vidal
Secretari Redacció
Miquel Pasqual
Assessorament lingüístic
Jeroni Salom
Traduccions
Manel-Claudi Santos

Assessors
Francisca Niell
Antoni Figuera
Andreu Ramis
Josep Carles Romaguera.

Fotografies
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).



A FAREWELL TO ARMS

*Te n'has anat queixosa del
silenci i m'has deixat una bella
florida de paraules, un
silenciós dolor*

Antoni Vidal Ferrando

Gary Cooper, abans d'anar-se'n cap al cel dels desapareguts perquè Pilar Miró pogués fer-li la seva particular pregària, va haver de veure com partia abans la seva estimada a la pel·lícula que dona títol a aquest escrit. Una producció que pretenia tocar la fibra sensible de l'espectador i que no feia justícia del tot a l'original de Hemmingway, però que ens serveix per equiparar aquell adéu a les armes amb el que ens toca viure ara a tots nosaltres i que ens fa patir pel fet que intuïm que no passarà d'un simple intermedí entre una i altra projecció tacades de sang.

Situada l'acció durant la Primera Guerra Mundial, és una història antibelicista que acaba en drama. No és un final rosa, ans al contrari, Helen Harvey, la protagonista, mor després d'haver perdut el fill que esperava de Cooper i sense poder recompensar adequadament la deserció d'aquest, un gest que simbolitza el triomf

de l'amor sobre la guerra. Eren, tots dos, membres pertanyents al cos sanitari, allò que ara se'n diuen forces d'ajut humanitari, les persones que en definitiva són enviades en missió d'atendre ferits en aquelles altres que han provocat que els ferits siguin ferits.

En temps d'ocupació i desocupació, el Centre de Cultura ha programat per al mes de maig dos cicles, un de cinema polonès i un altre de francès, dos territoris que patiren durant la Segona Guerra Mundial la invasió de les forces nazis, endutes per la follia de la persecució jueva. El primer dels cicles, amb la col·laboració de la *Fundació Balears 21*, es presenta sota el títol de *La primavera a les Illes Balears*. Has, Kieslowski, Zanussi i Wajda en cartell. El segon, programat amb l'*Alliance Française*, porta un vestit més clàssic, cinema dels anys trenta, 2 x 2 repartits entre Jean Renoir i René Clair.





A Itàlia tothom es mor, Albertone també



Toni Roca

(A Nino Manfredi,
a Déu gràcies,
encara viu)

També/també Albertone, l'Alberto Sordi de sempre i de tota la vida, un còmic d'aire dramàtic, de vegades fins i tot tràgic (recordeu, per exemple, i sense anar més lluny, *La gran guerra*, de Mario Monicelli, una de les seves millors pel·lícules), múltiple i versàtil, murri i romàntic,

seductor i seduït, enginyós, intel·ligent, hàbil davant la càmera (irregular, cal reconèixer-ho, rere d'ella), sensual i poc histriònic, encara que ser histriònic tampoc és ni un defecte ni un llast. Versàtil, punyent, de sonoritat expressiva i llarga quan es tenia l'ocasió de veure'l en directe, que vol dir no doblat, amb la seva veu original, una veu, diuen els que en saben del tema, típicament romana, que és sempre un italià diferent, original, d'altre ressonància tan especial com autèntica.

Tot això, almenys així ho sembla, està bé. Molt bé. Però, i la evidència

és la evidència, no es pot evitar el que és inevitable. I el que és inevitable és que Alberto Sordi, un dels grans del gran cinema italià (o fou un temps gran cinema, ara, amb els temps que corren ja no ho sé) és ja un home, una persona morta, un cadàver. Un cadàver com Gulietta Massina, Federico Fellini, Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni. Perquè pocs anys, set, vuit, i a edats no compreses com edat per a la mort, Itàlia, la vella i clàssica Itàlia ha vist com alguns dels seus millors intèrprets del tarannà del país d'Itàlia es trobava a



Al cap dels anys, *La gran guerra*, apareix com una de les millors pel·lícules de tota la història del cinema fet a Europa



les portes de la mort. Morts sobtades, sense cap mena de justificació. Cadàvers excel·lents?. Ja és possible. Ja és possible. Però que un cinema com l'italià, que no passa per un dels seus moments d'esplendor, hagi a sobre de viure (en realitat, malviure) sense les seves més característiques veus i presència, és una pena doble. O triple.

Alberto Sordi (catòlic i apostòlic, romà i conservador, fadrí i faldiller), 82 anys, seixanta de carrera, gairebé dues-centes pel·lícules de tota mena i condició, director (irregular) de cinema amb la malaltia del càncer des del passat mes de desembre, que trobà la mort a ca seva a prop de les mítiques Termes de Caracalla, d'una popularitat tan immensa que malgrat el seu provisional retir del món del cinema (al Festival de Venècia, de 1988, prestà la seva darrera obra, *Encuentros prohibidos* on actuava i a la vegada dirigia), era recordat, vivament recordat, per tothom. I d'altres països també. Com el nostre on en companyia d'Aurora Bautista filmà una pel·lícula de nom i llinatge oblidat i de forma absoluta. Alberto Sordi, Albertone, que així era conegut a Itàlia, fou molt ben definit pel guionista Rafael Azcona a les poques hores de la seva mort, "Supongo que el antrólogo que en el futuro quiera saber algo de la Italia de los años sesenta encontrará mejor y más abundante información en la comedia cinematográfica de la época, tan injustamente tratada por la crítica más sesuda, que en cualquier otro yacimiento cultural del mismo tiempo. De esa comedia fue el principal protagonista Alberto Sordi, inolvidable intérprete de toda una galería de personajes a los que prestó no sólo su rostro, sino también su cuerpo. Que es lo que hicieron los grandes cómicos, Keaton, Chaplin, Groucho, sin ir más lejos...". Una exacta, perfecta, molt adequada descripció i retrat de l'intèrpret de *Venècia, la luna y tu*. Agut còmic de la intel·ligència, picarese arriscat enmig del carrer en tal de sobreviure de les seves gràcies. Tot menys posar les mans a la feina i complir com qual-sevol ortodox ciutadà que dia rere dia ha d'anar a la feina, el seu centre de

treball, a l'oficina sinistra de cada dia. Per tot això i en tot moment tenia, sabia tenir, el seu moment d'inspiració, d'inventiva per imaginar-se qual-sevol joc de paraules i una vegada portat l'adversari al seu camp, enganyarlo. Albertone sempre se sortia amb la seva. De vegades, havia de pagar un preu alt i el risc a córrer, elevat. Però era el sistema, era el personatge que des d'un principi el caracteritzà. Un bon exemple, és quan a principi dels cinquanta i de la mà inevitable de Federico Fellini filma *I Vitelloni* i *El jeque blanco*, amarga, punyent radiografia de la Itàlia interior i de postguerra, a petites ciutats de província on creixia i es desenvolupava (es desenvolupava malament, és clar) una generació perduda, ambulante, ociosa i múrria. És quan comença a dibuixar-se el personatge típic que acompanyà Alberto Sordi al llarg de tota la seva carrera professional. Sempre al costat de bons directors, Dino Rosi, Vittorio de Sica, Mario Monicelli, Alberto Lattuada, Luigi Comencini, Ettore Scola i de manera especial i significativa Mario Monicelli, que el dirigí en films com *Un héroe de nuestro tiempo*, *El médico y el curandero*, *Un burgués pequeño muy pequeño* i, lògicament, *La gran guerra*, rodada el 1959, amb Vittorio Gassman, cinta que quan es va projectar al festival de Venècia organitzà un gran escàndol quan no pocs participants com a soldats a la Primera Guerra Mundial reaccionaren de forma molt violenta pel tracte, burla i paròdia, de l'exèrcit italià. Altres eren les intencions del director quan va rodar la pel·lícula. En realitat el propòsit de Mario Monicelli era perfectament tot el contrari. Però la polèmica, dura, forta, agra, militarista, reaccionària, fou inevitable. Al cap dels anys, *La gran guerra*, apareix com una de les millors pel·lícules de tota la història del cinema fet a Europa. I a Amèrica. Però altres títols de glòria destaquen, *Roma, una vida difícil*, *Todos a casa*, *Los nuevos monstruos*, *El juicio universal*. Un actor extraordinari, un personatge sensacional, una representació viva i permanent de la Itàlia perpètua. Entranyable, Albertone, entranyable. ■



Francesc M. Rotger

Hi ha sempre pel·lícules a la nostra cartellera que parlen de la guerra, de la violència, de la mort? O és que ens fixem més ara, que hem estat vivint (com sempre; però ara una mica més de prop) temps de mort, de violència, de guerra? La batalla de Salamina es produí els darrers dies de setembre de l'any 480 abans de Jesucrist i els vaixells grecs derrotaren la flota persa, que era numèricament molt superior. Han passat vint-i-cinc segles i sembla que encara orientals i occidentals utilitzem la guerra com a manera de no resoldre els nostres conflictes; guerra, mai més (per cert: la democràcia no la inventaren els Estats Units d'Amèrica, la inventaren els grecs d'abans de Crist).

Es evident que *Soldados de Salamina* no s'ambienta a la Grècia de fa dos mil cinc-cents anys; encara que David Trueba, al programa *Silenci?* de Televisió de Catalunya, aturat a un dels màgics ponts damunt el riu Onyar, es trobés amb un grup de turistes grecs i aprofités per comentar-les (en anglès, naturalment) que la seva

pel·lícula es diu *Soldiers of Salamina*, per allò de la seva familiaritat (la dels turistes) amb el lloc geogràfic. *Soldados de Salamina*, que jo crec que es troba a l'alçada de les expectacions que havia aixecades (és una pel·lícula commovedora; com és commovedora la novel·la de Javier Cercas en la qual s'ha inspirada), és sabut que se situa a la nostra Guerra Civil: viatjant entre aquell temps i l'actual, se centra a un episodi concret, la suposada fugida de l'escriptor i líder falangista Rafael Sánchez Mazas del seu afusellament; però em sembla que constitueix, al mateix temps, una lúcida aproximació a aquella bogeria. *Soldados de Salamina* no pretén contar la Guerra Civil i en canvi (tal volta perquè, aquestes setmanes, l'hem vista, també, dins un context temporal molt concret, d'una altra guerra) ens fa situar-nos dins l'absurd d'aquella barbaritat. El soldat que no dispara Sánchez Mazas al bosc, el mateix soldat cantant *Suspiros de España* sota la pluja, són dues imatges molt belles i també són dues metàfores; els cossos morts dins el fang són la gue-

rra real, l'espantosa realitat de qual-sevol guerra (afegeix que Girona, escenari del rodatge, és una ciutat excepcional; i a més, amb una Filmoteca i un Museu del Cinema).

Si a *Soldados de Salamina* hi ha aspectes documentals (la inserció d'imatges d'arxiu, la presència d'antics companys d'aventura de Sánchez Mazas que s'interpreten a sí mateixos), *Bowling for Columbine* constitueix (afortunadament) un dels casos, excepcionals, en els quals una pel·lícula que no és de ficció aconseguix una important resposta de públic. ¿Per què, es pregunta Michael Moore, tantes persones moren per armes de foc als Estats Units, quan la seva història no és més sagnant que la d'altres països? Ell diu que la culpa és de la por. Només el resum en dibuixos animats que ens presenta de la història del seu país (la por als indis, la por als negres...) ja ens fa pensar. El mateix Michael Moore va fer història, el passat 23 de març, a la mateixa cerimònia a la qual una pel·lícula de guerra (*El pianista*) guanyà tres Oscars. ■

Bowling for Columbine





II Curs sobre el cinema

El passat mes de març vàrem iniciar el I curs sobre el cinema. El tema d'estudi fou sobre el documental, dirigit per el cineasta José Luis Guerín. El proper curs tractarà sobre el cinema negre i el ponents seran Romà Gubern, Antoni Serra i Octavi Martí. Començarà el mes de setembre, amb una durada de 24 hores teòriques i 4 pel·lícules significatives sobre el tema.

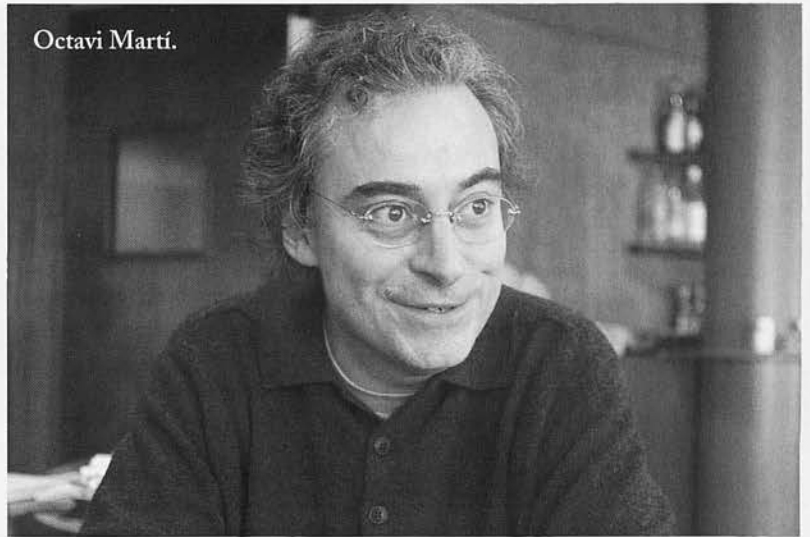
La matrícula serà de 125€ i les places seran limitades. El termini d'inscripció finalitzarà el 30 de juny. També es sol·licitaran crèdits de lliure configuració a la Universitat de les Illes Balears.

PROGRAMA

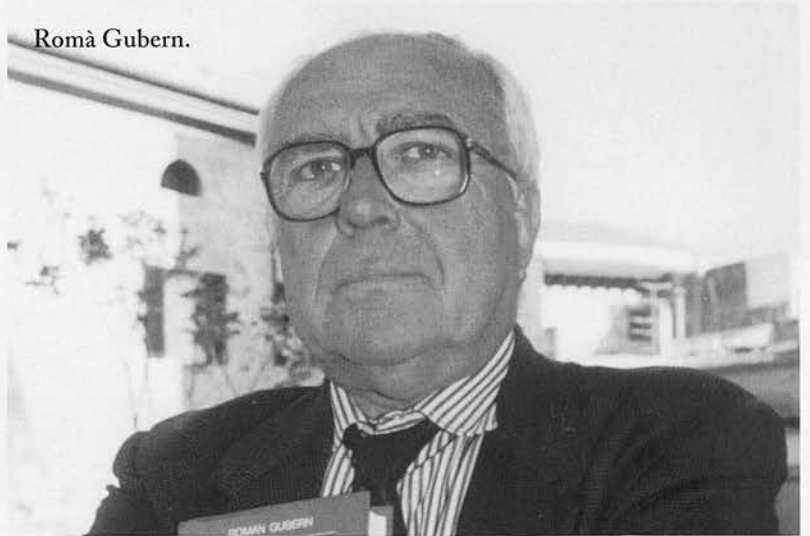
EL CINEMA NEGRE. UN GÈNERE ACTUAL?

1. INTRODUCCIÓ
 - 1.1. Definició del terme. Gènere o moviment?
 - 1.2. Aspectes generals
2. ELEMENTS QUE EL COMPONENTEN
 - 2.1. Fotografia. Influències (Expressionisme, etc)
 - 2.2. El guió. Adaptacions literàries (Un exemple paradigmàtic: *Perdición*)
 - 2.3. Els directors (americans i europeus)
 - 2.4. Actors (filmografia lligada al gènere)
3. GÈNESI: Els primers films
 - 3.1. Josef von Sternberg (cinema silent)
 - 3.2. Els primers films sonors.(el cinema de gàngsters)
 - 3.3. Warner Bros.
4. ANYS DAURATS
 - 4.1. Els anys trenta i quaranta. Postguerra. (*Detour*, *Perdición*, *Retorno al pasado*)
 - 4.2. Els anys cinquanta
 - 4.3. Sèrie B
 - 4.4. Caça de bruixes
5. DECADÈNCIA
6. RENAIXEMENT
 - 6.1. Coppola (*El padrino*)
 - 6.2. Germans Coen (*Muerte entre las flores*)
7. CONCLUSIONS

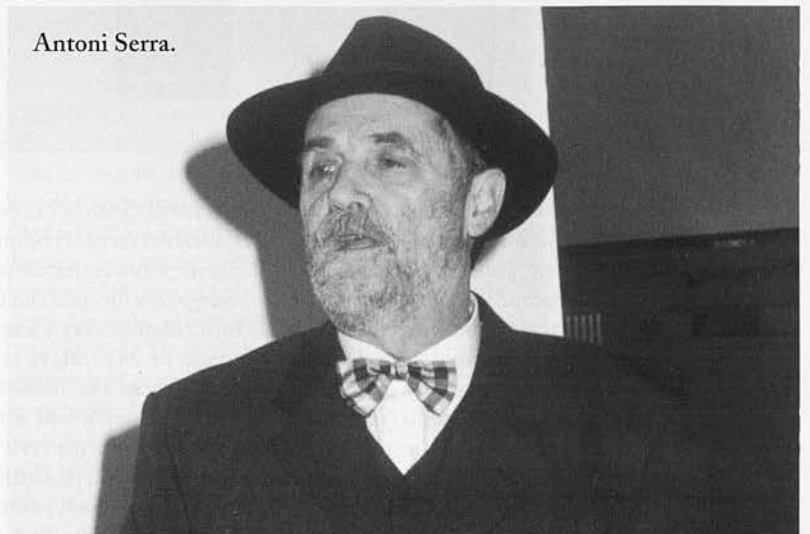
Octavi Martí.



Romà Gubern.



Antoni Serra.





Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras



Heriberto Navarro Arriola
Sergio Navarro Arriola



La música de cinema continua guanyant seguidors i reconeixement popular. La mostra més recent és aquest llibre, publicat per Ediciones Internacionales Universitarias (Madrid) i escrit per dos germans de Palma, Heriberto i Sergio Navarro.

Heribert és fundador i Secretari de la Associació Balear Amics de les Bandes Sonores, entitat que fou creada a Palma l'any 1989 per donar difusió a

la música de cinema. Ha escrit articles per diferents revistes i ha impartit conferències sobre el mateix tema.

Sergio era llicenciat en Ciències de la Informació per la Universitat Complutense de Madrid, va ser professor de Realització a la mateixa Facultat i va escriure nombrosos articles sobre cinema per diferents revistes. Realitzador i guionista, productor d'alguns curtmetratges, posteriorment va ser professor a la Universitat Antonio de

Nebrija de Madrid, fins que va perdre la vida el mes de març de 2002 a causa d'una malaltia cardíaca.

El llibre consisteix en una aproximació a la història de la música de cinema, a través d'un primer capítol que serveix com a introducció i posteriorment mitjançant els comentaris de més d'un centenar de pel·lícules que, per un motiu o l'altre, han tengut un fons musical destacat. Els títols ressenyats estan ordenats cronològicament, des d'*El nacimiento de una nación* de Griffith amb música de Joseph C. Breil (1915) fins a *Inteligencia artificial* de Steven Spielberg amb música de John Williams (2001). Un total de cent dotze pel·lícules que donen una àmplia visió de l'evolució de la música incidental al cinema. No s'hi inclouen els musicals, un gènere apart, encara que a títol excepcional hi trobam *West Side Story* de Robert Wise i Jerome Robbins (1961).

Com el seu títol indica, un altre capítol del llibre posa el punt d'atenció en aquest reconeixement que les bandes sonores estan guanyant a nivell popular, amb un recorregut pel procés que pot dur de sentir una primera banda sonora fins a convertir-se'n en un col·leccionista del nivell més apassionat, aquell cercador dels discs més desconeguts de tal o qual compositor i amb la possibilitat de viure altres experiències com els concerts de música de cinema, les revistes i els llibres especialitzats, les associacions o els congressos, sense oblidar la gran oferta que proporcionen les noves tecnologies com el DVD i internet.

Un Diccionari de Compositors relaciona les obres més importants de més de tres-cents autors, i hi trobam també les llistes de bandes sonores nominades i guanyadores dels Oscars i els Goyas. Finalment, una bibliografia ofereix les publicacions en castellà i altres llengües més destacades en aquesta matèria.

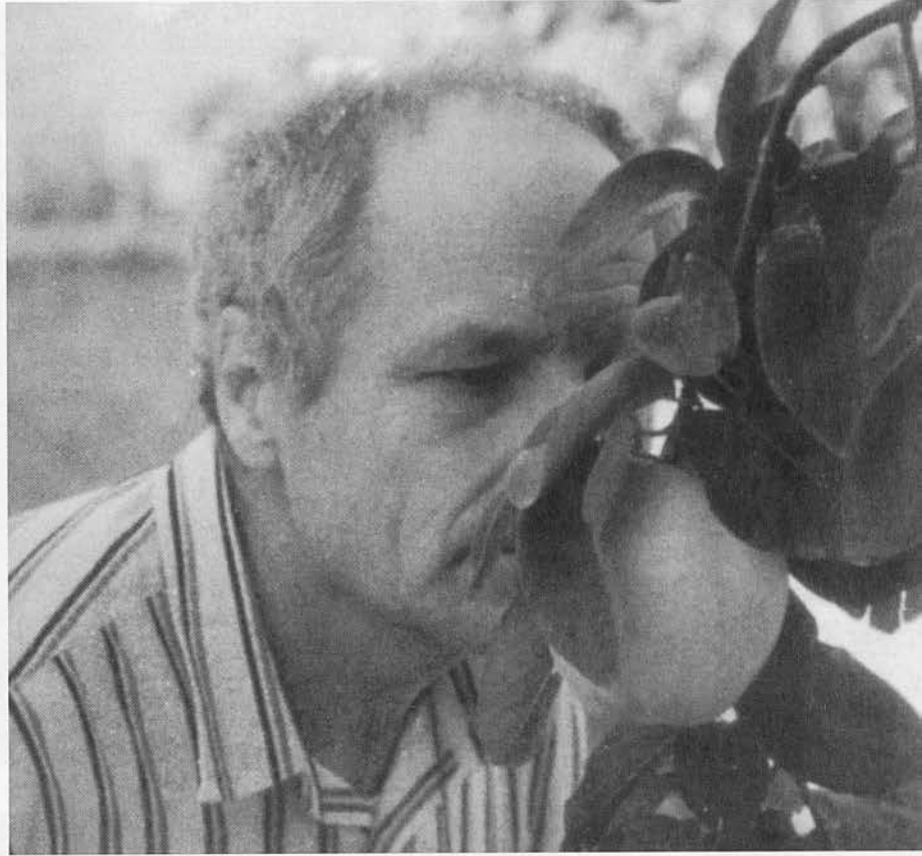
Cal esmentar que el pròleg ha estat escrit per Alejandro Amenábar, director-guionista-compositor que era estudiant a la Universitat Complutense de Madrid quan Sergio hi feia classes de Realització. ■



Antonio López: Pintor metafísic. Victor Erice: Cineasta Social

Joan Obrador

No hi cap gènere de dubte: si existeix l'anomenat *cinema de culte*, Victor Erice és un dels seus representants més distingits. La seva minsa filmografia té dues característiques essencials per rebre aquest qualificatiu: primer, cada vegada que Erice es posa darrera la càmera construeix una obra significativa —és a dir, elabora cadascuna de les seves pel·lícules amb la consciència de fer una obra d'art— i, segon, el director basc no es preocupa mai de l'índex de taquilla; més aviat, es dirigeix a una minoria d'espectadors que encara frueix del cinema pausat... extremadament lent. El seu darrer film, que ja té més de deu anys, —el celebèrrim *El sol del membrillo*— dona fe de tot el que s'ha dit fins ara. La crítica cinematogràfica professionals, i molts del meus companys de *Papers*, han interpretat *El sol del membrillo* en clau dialogada: amb la realització d'aquest film, Antonio López i Victor Erice varen posar en competència el seu respectiu art a l'hora de fer una fidel reproducció de la *realitat*. En aquesta competència, el cineasta triomfaria en la dèria per reflectir la realitat *tal com realment és*; perquè la tasca pictòrica hi és condemnada al fracàs d'antuvi. Si volem plasmar sobre el llenç un ésser viu tal com és en aquest moment, tenim dues opcions; o fem la nostra tasca reproductora a una velocitat de vertigen —cosa impossible per a un pintor sincer— o, simplement, ens plantejem una feina impossible de fer: tot ésser viu, en cada instant successiu, deixar de ser l'ésser que era l'instant anterior. Lògicament, perquè el pas del temps es deixi sentir només fa falta un segon. Emperò, si la nostra pretensió no és només plasmar un arbre, sinó que, a més a més, aspirem a plasmar la llum del sol matiner reflectida sobre un codonyer —més concretament: la carícia del sol autumnal sobre les fulles i els fruits groguencs del codonyer que tinc ara mateix a la meua vista— és evident que l'art pictòric, per molta que sigui la perícia del pintor, està destinat a un fracàs anunciat. En contraposició, la pel·lícula de cel·luloide no només pot captar l'instant actual, sinó que pot



emmagatzemar la memòria visual de tot el cicle vital de qualsevol ésser viu.

Si el resultat d'aquesta justa era ben previsible des del començament, cal demanar-se per quina raó A. López es va prestar a fer aquest joc. Fins i tot, el cineasta es permet el divertiment de filmar la seva càmera des de la mateixa posició que tant li havia costat d'assolir al pintor per trobar el punt de vista ideal, com si Erice ens digués: si una càmera ho pot fer tant fàcil, per quina raó s'esforça tant el pintor? Tot això m'ha portat a explorar una altra possibilitat: no és veritat que en aquest film hi hagi un diàleg entre dos artistes de l'art visual —un especialista en la plasmació del moviment i l'altra expert en la quietud—, sinó que allò que contempla l'espectador són dos monòlegs diferents, sàviament trenats. La motivació de Victor Erice té un doble vessant: per un costat, mostrar, de manera meticulosa i en temps gairebé real, el procés creatiu d'un dels exponents més rellevants de l'anomenat hiperrealisme pictòric. Per l'altre costat, vol mostrar amb tota cruesa el món on es

troba enclaustrat l'artista i la seva producció. L'estudi-jardí d'Antonio López no és molt en fora de la pobresa, de la immigració il·legal i de la drogoaddicció; a més, la ràdio li du al costat del sol del seu codonyer les darreres notícies de l'àmbit nacional i internacional. Curiosament, les dues notícies més audibles per a l'espectador són la condemna d'Amedo i Domínguez, com a responsables del GAL, i , qui ho havia de dir!, la imminència de la Primera Guerra de Saddam Hussein-Busch pare. Per mostrar el món que no sembla preocupar l'artista, el director, sobtadament, treu la càmera més enllà del mur que envolta el codonyer inversemblant. Com si Erice, en fer volar la seva càmera més enllà, volgués alliberar l'espectador, per moments, de l'ambient obsessiu que fa possible l'aparició de tota obra d'art. Al creador cinematogràfic l'interessa la vida quotidiana dels veïns, el Talgo que romp el silenci creador, les auto-vies que no dormen mai, els núvols que fan malbé la llum que vol capturar Antonio López... Però, sobretot, més enllà

dels murs sempre apareix Torrespaña, el gran ésser majestàtic que domina les nits de la immensa majoria. Sempre que el pintor descansa, quan el sol no hi és, la seva feina ja no té sentit, la imponent torre que permet la transmissió de les senyal de TV per tot arreu, s'il·lumina i milions d'espanyols se seuen davant del seu aparell per contemplar imatges que només són un pàl·lid record de l'autèntica realitat que preocupa l'artista. He de reconèixer que el fotograma que més em va sobtar d'*El sol del membrillo* és l'anunci de Ligeresa (o Artua?) ocupant el centre de la pantalla. Si la TV és un record pàl·lid de la realitat, què roman d'aquesta en els anuncis televisius?

Però, és clar, l'artista viu completament d'esquenes a les preocupacions del cineasta i de nosaltres (la gent que només vol viure); perquè ell té una fita metafísica encomanada pel seu propi geni creador. En aquest film, hi ha una sèrie de moments capitals per comprendre la seva *obsessió hiperrea-*

lista; en aquest sentit, tots els diàlegs que manté Antonio López amb el seu amic pintor són molt importants, però hi ha un moment fonamental: quan comenten *El Judici final* de Miquel Àngel. Després d'una discussió bizantina sobre l'edat del pintor en el moment de pintar aquest quadre, Antonio demana al seu amic si ell mai es va creure la història que apareix allà representada —el nostre món és qualche cosa secundària— el que és realment important és el rere món invisible per als éssers humans vius, que només podrem albirar una vegada morts, i no tots; només en tindran el privilegi aquells que hagin superat el judici que sobre llur comportament farà la divinitat omnipotent. El seu amic li contesta, en to burleta, que ell mai no s'havia cregut aquell muntatge que els havien encomanat durant tota la seva infància i joventut. Antonio mira l'obra de Miquel Àngel i mostra una profunda incomprensió davant d'una època que, a pesar de ser el bressol de

l'humanisme, encara jutjà amb hostilitat els comportaments més humans de tots. És en aquest moment on el creador pictòric ens dona la guia definitiva per comprendre la seva obsessió per capturar el sol del codony: si ell vol pintar l'arbre que té *davant dels seus ulls*, no aquell que podria imaginar o recordar, és perquè té un profund respecte, gairebé religiós, envers el món immediat que ens comuniquen els nostres sentits. Per això rebutja la tècnica que empren molts pintors realistes: fer una fotografia just en el moment que l'arbre rep la llum que vol plasmar i, a partir de la imatge artificial, replicar la imatge natural. La fotografia li permetria fer una reproducció instantània de l'arbre que té davant seu, però en el procés mecànic es perden dades sensorials fonamentals per al seu procés creador: la profunditat de camp, la textura de les fulles, l'olor dels codonys.

Per això, a pesar de tenir una clara consciència que el pas del temps derrotarà la seva pretensió, s'estima més passar-se dies, setmanes, fins i tot, mesos, a poc metres del seu arbre, per copsar l'instant únic en què el sol de mig matí transforma el seu codony en qualque realitat irrepetible; infinitament més valuós que qualsevol transmón invisible. Si l'artista manifesta la seva preferència pel món clàssic grec, es deu al fet que sap perfectament que aquell poble lloà l'únic món possible, tant en el seu art com en la seva filosofia. Acabo amb una sospita: l'hiperrealisme d'Antonio López beu de la mateixa font metafísica que l'afirmació de Nietzsche sobre "l'etern retorn del mateix". ■



Havier Flores

*La gran ilusión.*

Hi ha directors de cinema que si, hipotèticament, desaparegueren de la història i de la nostra memòria, deixarien tal vegada un buit —tan personal o extraordinari com es vulgui— però que no afectaria quasi en res a l'evolució de la història general del cinema.

En canvi, altres cineastes, com Renoir o Rossellini, la hipotètica eliminació dels quals de la història del cinema deixarien l'anàlisi de la posterior evolució dels períodes històrics del cinema sense una de les claus més importants per entendre el salt que es produeix gràcies a les seves contribucions personals.

La dimensió cinematogràfica de Renoir, des del cinema "silent" fins als

seus últims films o, des dels seus guions fins a la seva influència en la direcció d'actors, per posar un exemple, abraça terrenys que el converteixen en la pedra angular —o una d'elles— del cinema europeu del segle XX.

Encara que Rivette no l'hagués batejat com "le patron" o no hagués existit la Nouvelle Vague la seva petjada romandria igualment identificable a multituds de films —francesos, alemanys, italians, espanyols— dels anys 50 fins als 70, recórrer a Renoir o redescobrir-lo, es converteix a vegades en quelcom profundament higiènic.

La gran ilusión i *La Bête humaine*, pel·lícules, per altra banda, ben diferenciades contenen així i tot molt del més essencial de Renoir.

L'al·lèrgia de Renoir a la caricatura i l'interès per dotar els seus personatges, inclosos els de menor rellevància, d'una personalitat construïda a còpia de petits detalls substancials, que moltes vegades passen desapercebuts, es fa molt evident en aquests dos films.

El tractament que fa Renoir—tant en els seus films històrics com a les adaptacions literàries— dels seus personatges, evitant encotillar-los en pomposes claus preestablertes i maniquees i dotant els seus diàlegs d'una naturalitat quotidiana que fuig de gastades teatralitzacions, tot cercant les motivacions i les claus que converteixen un simple text en una obra viva i vigent que resisteix el pas del temps, aconseguint la sensació d'assistir a un espectacle extret escrupolosament de la realitat permanent per a sempre en els seus millors films.

Resumir la dimensió humana de Renoir en una frase seria simplista però si existís aquesta frase o diàleg segurament me'n recordaria de la que el propi Renoir posa en boca d'un dels seus personatges interpretat per ell mateix: "el pitjor és que tothom té les seves raons". Més o manco. ■

*La Bête humaine.*

José Tirado

HEROISME, MORAL I LLUITA. EL CINEMA DE POLÒNIA

El cinema polonès és un cinema jove, no tant pel temps que porta voltant per les pantalles europees (ho està fent, tot i que tímidament, des dels 60) sinó pel fet que abans de la Segona Guerra Mundial la seva producció era pràcticament inexistent. Així doncs, les bases del que avui coneixem com a cinema polonès es van començar a forjar en acabar la Gran Guerra, quan els artistes i intel·lectuals polonesos van generar una ofensiva cultural que també va afectar el cinema. Els primers cineastes de renom, com Wajda, Kawalerowicz, Munk, Has, Ford o Kutz (Polanski és un altre món), centren la seva atenció en la guerra, en els orígens de la societat socialista i en la història nacional, que abans mai no havia estat portada a la pantalla i que, des d'aleshores, seria un arma fonamental per difondre el sentiment d'unitat nacional.

Un cinema que comença tard i que es veu afectat per un context polític i cultural tan variable corre el perill d'acabar sent massa nacional (ja que es desenvolupa amb cert aïllament respecte a altres cinematografies), ha de crear unes estructures de producció pròpies (com va ser la descentralització que els responsables culturals comunistes van posar en pràctica durant els anys 50 i 60) i, sobretot, ha d'evolucionar amb rapidesa. Així doncs, els clíexs d'aquesta primera etapa (barroquisme, existencialisme i pessimisme) aviat serien subvertits per una nova onada de joves directors.

Entre els anys 70 i 80 apareix una segona generació, formada per cineastes com Zanussi, Kieslowski, Pivowski, Zulawski, Falk o Kijowski, que transforma la temàtica fins aleshores tradicional. El seu cinema parla de l'individu contemporani que lluita contra la societat en què viu, que reacciona contra la hipocresia de la vida social i que aspira a assolir la llibertat, tant política com moral. Així, aquests joves de la segona generació oblidem el romanticisme i l'heroisme històric de l'anterior període per pas-

sar a fer cròniques de la vida quotidiana (és rellevant la importància que en aquest període adquireix el gènere documental). Paral·lelament a aquest canvi temàtic es modifiquen també les estructures de producció, centrades ara en les escoles de cinema (especialment a Lodz), ens els grups de producció independent (anomenats *zespół*) i en la importància de la televisió pública nacional com a camp de cultiu, ja que a partir d'aquest moment els cineastes polonesos treballaran indiferentment per a la gran o la petita pantalla. Kieslowski reconeixia que, a Polònia, *no s'estableix clarament una separació entre els films realitzats per al cinema i els films per a la televisió*.

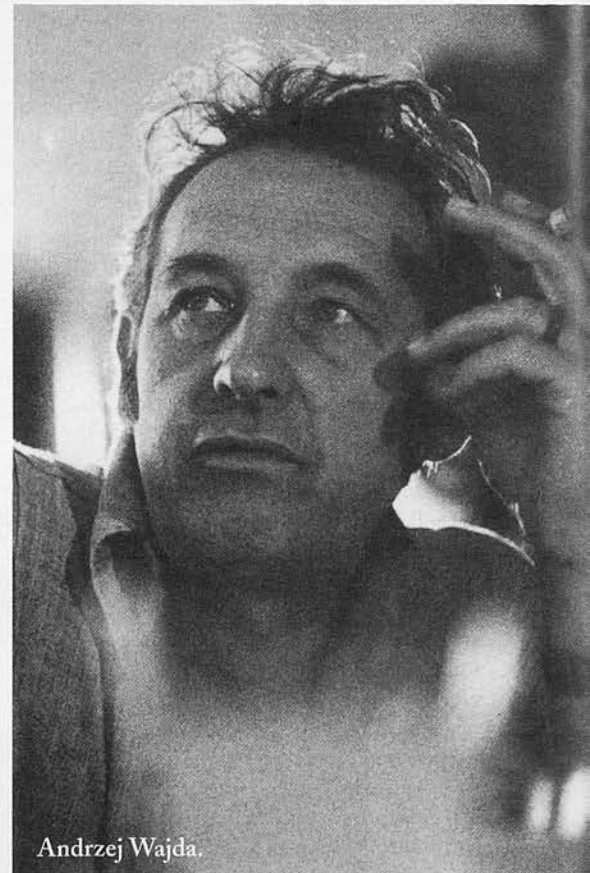
Probablement gran part del públic hagi perdut la pista del cinema polonès en aquell període, però l'evolució ha continuat vigent. Entre 1990 i l'actualitat, Polònia ha tornat a viure un període de transició entre dos sistemes polítics (el socialisme i el capitalisme) i entre dues formes de producció (l'estatal i la privada). Aquests canvis han generat una nova fornada de directors apareguts puntualment a festivals internacionals com Cannes o Valladolid. És el cas de Kedzierzawska, Treliński, Kolski, Pasikowski i Machulski, que han sabut proporcionar un nou i original llenguatge a la cinematografia nacional. Finalment en els últims anys sembla haver sorgit un altre focus de creació, l'anomenada Generació 2000, formada per Barczyk, Urbanski, Szumowska i Front, entre d'altres.

És important ressaltar que cap d'aquests grups mai no ha pretès trencar amb la tendència proposada pels directors anteriors, sinó que els nous cineastes consideren sempre als anteriors com a mestres. Podríem dir que totes les generacions evolucionen cap a un objectiu comú però per camins diferents: el rebuig de la realitat que els envolta en cadascuna de les

diferents etapes de l'última meitat de segle. A més, hi ha una enriquidora reciprocitat d'influències que no impedeix que els mestres clàssics continuïn encara avui en dia fent cinema, com Wajda (*Pan Tadeusz*, 1999), Kutz (*El coronel Kwiatkowski*, 1995) o Zanussi (*La vida como una enfermedad mortal de transmisión sexual*, 2000).

SIN ANESTESIA (ANDRZEJ WAJDA, 1978)

Wajda pertany a la primera generació de cinema polonès nacional, tal i com ell explicava: *"cuando hacía mis primeras películas no poseía ninguna idea de los temas que le interesaban a la gente en el extranjero, y no tenía el deseo ni la posibilidad de buscar fuera de Polonia. Mis películas son, ante todo, películas polacas hechas por un polaco, para polacos"*. Com ell, molts artistes polonesos de postguerra van sentir la ne-



Andrzej Wajda.

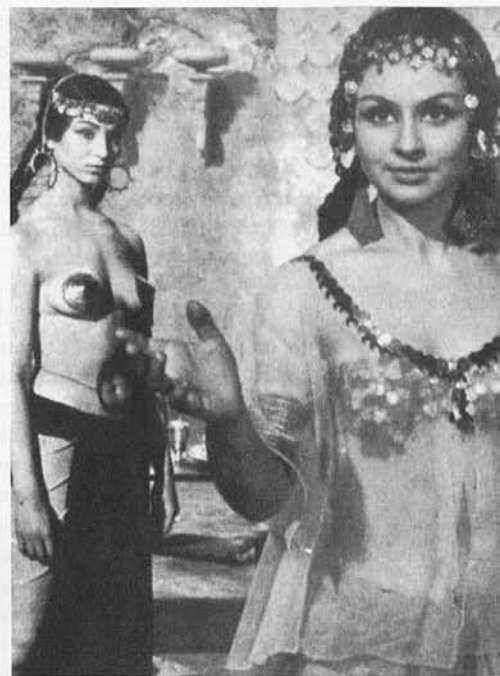
cessitat de construir una identitat nacional després d'un llarg període en què sistemàticament s'havia negat al seu poble el dret d'existència. Aquest sentiment s'expressà mitjançant un romanticisme furiós que exaltava l'heroisme polonès, com pot percebre's tant a les novel·les de Brodzinsky, Mickiewicz o Krasinski com als films de Wajda. Segons aquest, "en un país sin verdaderas instituciones legales el artista debe asumir los deberes del jefe político y ser algo más que un autor. Debe convertirse en un profeta, un mago, un guía, el guardián de la polonidad, de la memoria y la voz de una nación"

Així doncs, durant les seves primeres pel·lícules Wajda ajustà comptes amb el període d'ocupació nazi (*Generación, Kanal, Cenizas y Diamantes*, etc), però en el film que analitzem ara, *Sin Anestesia*, el director dirigeix la seva mirada cap al sistema comunista. L'autor s'interroga sobre un moment de canvi viscut a Polònia durant els 70 a partir del personatge de Jerzy, un repòrter internacional que treballa per a la televisió polonesa. Des de l'estranger fa les seves cròniques amb certa llibertat, però quan torna al seu país observa que aquests comentaris no han estat ben rebuts, ja que ha caigut en desgràcia entre els seus superiors i, a més, inexplicablement, la seva dona l'ha abandonat per un periodista més jove que ell. D'aquesta manera Wajda torna a unir, com ha fet sempre, la vida privada i la pública, l'home i la història, l'home i les mentides de l'Estat, ja que el protagonista és aniquilat simultàniament per la seva destitució professional i per la separació de la seva esposa.

Wajda va realitzar aquest film a l'edat de 52 anys a mode de crònica de maduresa escrita amb violència, ràbia continguda i sinceritat. Sembla com si a *Sin Anestesia* explotés la ira que Wajda portava acumulant després dels impediments que van haver de superar moltes de les seves anteriors pel·lícules. Conté, doncs, gran part de testimoni sobre la pròpia limitació de l'autor, però també sobre la situació general que pateix l'artista dins la societat polonesa. Tot i així, la tesi que proposa Wajda supera el debat sobre

el preu que ha de pagar l'artista per assolir la llibertat d'expressió. El film s'ha d'entendre també com un reflex de la corrupció durant un període determinat de la història polonesa, així com una invitació a la reflexió davant la corrupció de qualsevol de les societats actuals en què vivim.

Wajda va confessar que "havia treballat aquesta pel·lícula com si fos un home enrabiat, sense preocupar-se de la posada en escena i sense fer cas dels seus gestos". Aquest és probablement el tret que més allunya *Sin Anestesia* de la resta de films de Wajda: la manca d'ornaments narratius i estètics. Aquesta sinceritat, aquesta fredor o distància fa que el film guanyi com a testimoni allò que pot perdre com a espectacle, guanyi en funcionalitat allò que perd en esplendor barroc, guanyi en senzillesa allò que perd en expressivitat simbòlica.



EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA (W.J. HAS, 1964)

Tot i que Has pertany a la primera generació de postguerra és un cineasta tan personal que no pot ser encasellat clarament en cap tendència. A diferència del romanticisme de Wajda, Kawalerowicz o Munk, l'obra de Has és un gran exemple de contenció, mesura i delicadesa, un cinema de matisos, atmosferes i sentiments velats.



Diversos fotogrames de la pel·lícula *El manuscrito encontrado en Zaragoza*.

Has va dirigir de manera constant, pràcticament una pel·lícula per any, i sovint fixant el seu objectiu en la literatura. Va adaptar novel·les de Boleslaw Prus (*La muñeca*, 1968), de Chéjov (*Una historia banal*, 1982), de Bruno Schultz (*El sanatorio de la cepsidra*, 1973) i de Jan Potocki (*El manuscrito encontrado en Zaragoza*, 1964).

Aquest darrer film, probablement el més cèlebre dins la seva filmografia, posa de relleu l'enginy, la fantasia, la imaginació i l'humor del director per adaptar un dels clàssics de la literatura fantàstica: la novel·la homònima escrita pel comte Jan Potocki l'any 1814, període situat a la frontera entre el segle de les llums, amb el seu escepticisme racionalista, i el romanticisme, amb la seva fascinació per l'irreal i el misteriós. La novel·la, com el film, narra les aventures d'Alfonso van Worden, capità de la guàrdia Valona, durant el seu viatge per l'Espanya al s.XVIII. Has reinterpretat la història, recrea una Espanya fantàstica i grotesca, una Espanya somiada que ell imagina però que no existeix, una Espanya extreta, no de la realitat, sinó dels les convencions literàries i la mitologia popular.

Juntament amb aquesta onírica atmosfera el tret més notable del film és la seva delirant estructura narrativa a mode d'interminables articulacions concèntriques. *El Manuscrito* està format per un gran nombre d'històries diferents a l'estil del *Decameró*, amb la diferència que cap d'aquestes històries acaba assolint un desenllaç: cada conte en conserva un altre dins el seu interior, cada episodi introdueix un nou personatge i cada personatge insereix una nova narració. El fil conductor que ens porta per aquesta xarxa són sempre les misterioses aventures del personatge Van Worden (interpretat per Zbigniew Cybulski, l'actor polonès més popular de tots els temps, comparat, per la revista *Time*, amb James Dean).

Has aporta amb aquest film una interessant concepció del cinema fantàstic: la irrealitat, la fantasia i el lirisme poètic triomfen sobre l'efectisme. El desenllaç és una explosió en

què tot es fusiona per generar un dels més bells deliris de la història del fantàstic. Així doncs si a aquesta interessant concepció del fantàstic afegim la seva fragmentació narrativa obtenim una obra eminentment moderna i actual. Això és *El Manuscrito encontrado en Zaragoza*.

LA VIDA COMO UNA ENFERMEDAD MORTAL DE TRANSMISIÓN SEXUAL (KRZYSZTOF ZANUSSI, 2000)

Krzysztof Zanussi va començar com a cineasta amateur, va continuar fent documentals, films per a televisió (*Al otro lado del muro*, *Penderecki*, *La hipòtesis*), espectacles teatrals, òperes i, per suposat, pel·lícules. Així va arribar a convertir-se en un dels més importants directors polonesos dels 70 fins a rebre el reconeixement internacionalment a la 41 Mostra Cinematogràfica de Venècia per *El año del sol tranquilo*.

En la seva obra el destí individual sempre ha estat vinculat al destí de la nació polonesa i al d'altres països tancats rere el bloc d'acer. Avui en dia, quan el món és fa més individual, més agressiu i més desproveït de valors, Krzysztof Zanussi proposa models per recuperar-los i per fer-nos reflexionar sobre el context en què vivim. Això és precisament el que el director planteja en el seu darrer film, *La vida como una enfermedad mortal de transmisión sexual*.

En un món tan tecnificat pot resultar difícil creure en el més enllà, tal i com li succeeix a Tomasz, el metge d'un equip de rodatge que, als seus 60 anys descobreix que pateix càncer. Aleshores, el seu ordre racional i escèptic es desploma ja que es troba, al final de la seva vida, davant el desconegut i, evidentment, li espanta. Un dia de rodatge Tomasz coneix a Hanka, l'encarregada de vestuari. Ell sap que Hanka té un amic que estudia medicina i que dubta també sobre la seva fe en la religió. Així, Tomasz pro-

curarà travar una amistat amb ell per intentar trobar una solució als seus problemes i dubtes, més aviat morals, que mèdics. Tomasz acabarà morint i Filip haurà de disseccionar el seu cadàver, ja que el protagonista havia ofert el seu cos a la Facultat de Medicina.

De nou una pel·lícula de Zanussi insisteix en la doble possibilitat que té l'home per enfrontar-se al món: la materialista i la mítica. Zanussi continua estant convençut que l'individu es planteja sempre dubtes existencials, ja sigui a través de la filosofia, l'art, la literatura o els petits gestos de la vida quotidiana.

EL AFICIONADO (KRZYSZTOF KIESLOWSKI, 1979)

Els primers films de Kieslowski van ser documentals realitzats al Taller de Documentals de Varsòvia i que tractaven la problemàtica social de la Polònia dels 70's (com *La foto o La cicatriz*), fins i tot els seus primers films de ficció contenien un cert to de dissidència política contra l'època comunista. Aviat però, segons ell mateix explicava, va perdre l'esperança de canviar la realitat, motiu que l'impulsà a abandonar aquesta temàtica per passar a explicar altres històries més personals.

A partir de 1972 Kieslowski s'integrà en la TOR, grup cinematogràfic independent amb qui rodaria *El Aficionado* i *Subterráneo*. Aquestes són les seves primeres produccions en què examina ja la societat polonesa, la seva esquizofrènia, la doble moral d'un poble heroic i derrotat, ofegat per l'alcoholisme.

El aficionado és la història de l'administrador d'una empresa estatal que decideix comprar una càmera per filmar totes les fases de la vida de la seva filla. Aquest es veurà obligat pels seus superiors a filmar una festa de la fàbrica que hauria de ser, més aviat, un film propagandístic que no pas una pel·lícula domèstica. L'efecte alienant de la càmera, la censura i la batalla entre la integritat artística i el sacri-

El aficionado és la història de l'administrador d'una empresa estatal que decideix comprar una càmera per filmar totes les fases de la vida de la seva filla.

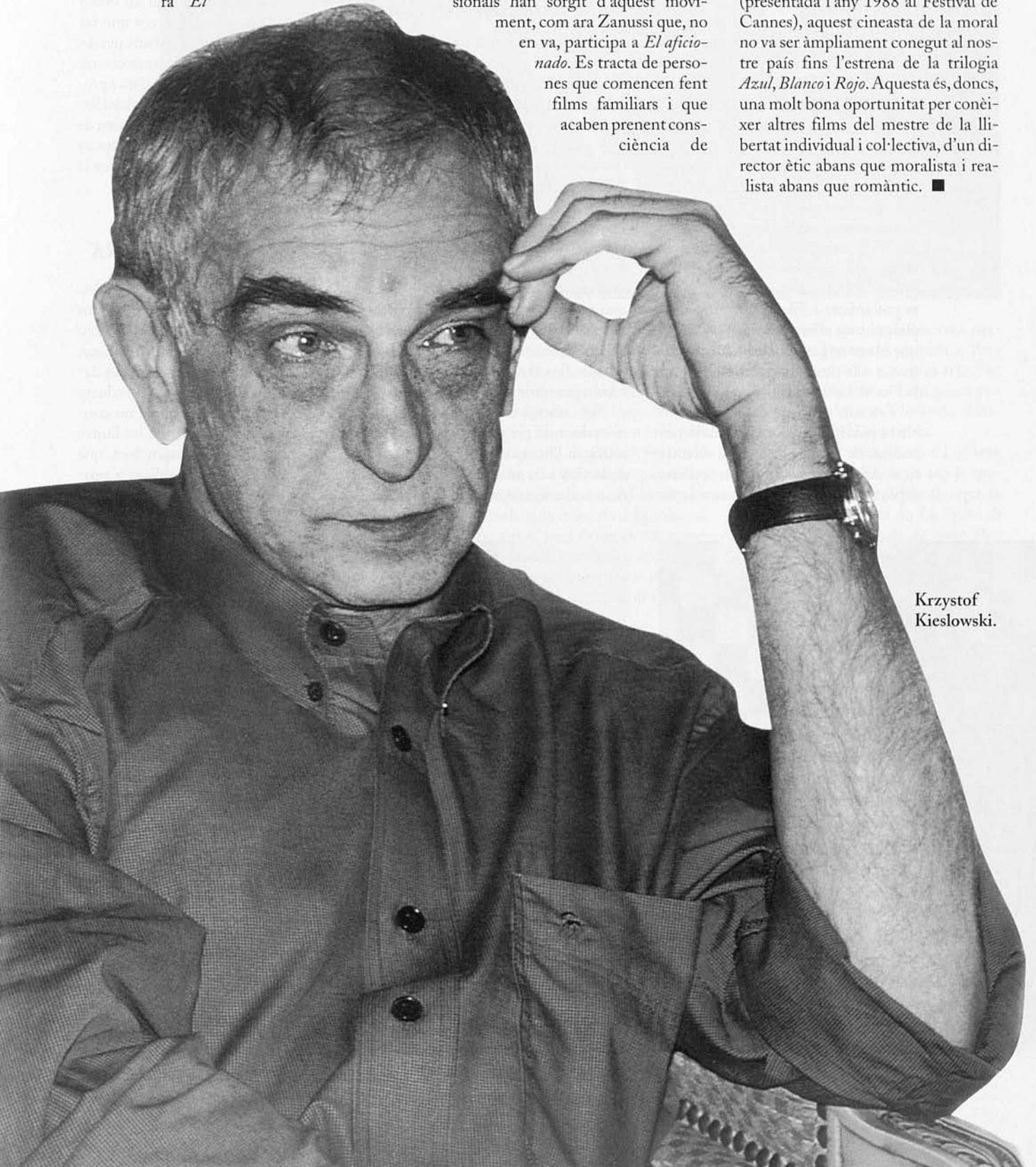
fici personal seran els principals problemes amb què es trobarà el protagonista que, fins i tot, acabarà sent castigat per no haver ocultat la realitat de l'empresa.

D'alguna manera *El*

aficionado també fa referència al moviment de cineastes amateurs que, durant els 70 i 80, va adquirir especial importància a Polònia. Hi havia molta gent que tenia com a *hobby* fer pel·lícules, de fet, molts directors professionals han sorgit d'aquest moviment, com ara Zanussi que, no en va, participa a *El aficionado*. Es tracta de persones que comencen fent films familiars i que acaben prenent consciència de

l'eina que tenen entre les mans, com és el cas del protagonista de la pel·lícula de Kieslowski.

Malgrat que el reconeixement internacional de Kieslowski s'havia donat ja amb la magnífica *No amaràs* (presentada l'any 1988 al Festival de Cannes), aquest cineasta de la moral no va ser àmpliament conegut al nostre país fins l'estrena de la trilogia *Azul, Blanco i Rojo*. Aquesta és, doncs, una molt bona oportunitat per conèixer altres films del mestre de la llibertat individual i col·lectiva, d'un director ètic abans que moralista i realista abans que romàntic. ■



Krzysztof
Kieslowski.

Marti Martorell

THE EYE (EL OJO)

El cinema asiàtic de terror està en forma: ara ha estat el torn d'una pel·lícula produïda a Hong Kong, després de l'èxit de les japoneses *Ringu* i *Dark Water* (aquesta darrera, però, no estrenada a Mallorca). *The Eye* és fruit de la tasca de dos germans bessons, Oxide Pang Chun i Danny Pang, que saben, malgrat tenir un bagatge no gaire extens, moure molt bé els fils i ressorts cinematogràfics per produir l'efecte desitjat.

La pel·lícula no deixa de ser una història sobre persones que, sense cercar-ho ni voler-ho, tenen poder per comunicar-se amb els morts, però el que en ressalta és la capacitat de crear pors sense cap element efectista: l'expressió 'pel·lícula de sang i fetge' no es pot aplicar a *The Eye*. A més, simplement els directors fan servir allò que es veu en pantalla: si un mort s'enfronta a la protagonista, l'espectador ja l'ha vist abans que la envesteixi.

Tan sols un emperò, ja repetit en altres pel·lícules d'aquest estil: la necessitat de donar una lectura «científica» del tema, és a dir, la cerca d'una explicació de tot allò que passa i que

tanmateix és sobrer i que produeix un efecte negatiu en el conjunt de tota l'obra.

BOWLING FOR COLUMBINE

Ja era hora que els documentals fossin tinguts en compte a l'hora de fer-se la programació de les sales comercials: no són gaire, però després de molt de temps sense poder-ne veure'n cap, amb gairebé un any i mig de diferència hem pogut presenciar a Mallorca *En construcció*, de José Luis Guerín, i ara el reportatge de Michael Moore, un documental que cerca la causa de la violència i les més d'onze mil morts anuals per armes de foc que es produeixen als Estats Units, unes dades que esdevenen més «comprensibles» quan Moore, tot just en començar la pel·lícula, mostra que les armes són utilitzades fins i tot pels bancs com a incentiu per obrir comptes corrents.

Tot i tractar un tema seriós, Moore es decanta pel to irònic, i fins i tot satíric, a l'hora d'analitzar la qüestió de la violència en societat nord-americana. En aquest sentit és impagable

el curt de tres minuts *A Brief History of the United States of America* que conta en deu minuts la història dels Estats Units en relació sempre amb les armes. A més, té la gràcia de donar multitud de dades sobre l'assumpte, però les sap presentar amb un ordre determinat per fer-ne un cos que no coixeja gaire, tret, potser, d'una persecució a Charlton Heston innecessària perquè digués qualque cosa, com a president de l'Associació Nacional del Rifle, sobre la mort a trets d'una nina de pocs anys provocada pel seu company de classe perquè, tanmateix, l'actor ja s'havia desacreditat ell mateix.

GANGS OF NEW YORK

Sembla mentida que *Gangs of New York* hagi sortit de les mateixes mans que crearen *Taxi Driver*, *Raging Bull* (*Toro salvaje*) o *The Age of Innocence*, perquè Martin Scorsese en la seva darrera pel·lícula ens ven un producte que vol ser ben fet però que no convenç gens. Vull creure que les lluites entre el director i la productora, que va guanyar perquè va obligar a projectar una pel·lícula cinquanta minuts





més curta del que volia Scorsese, són en gran part les «culpables» que *Gangs of New York* no funcioni, perquè allò que hem vist a les pantalles no són més que estereotips de personatges i situacions resoltes com a llocs comuns que no treuen cap enlloc.

Scorsese vol crear un mosaic que mostri com al segle XIX la màfia ja existia i que, com diu la frase que anunciava la pel·lícula, «Amèrica es va forjar als carrers». Ara bé, el director no se'n surt gens bé perquè hi ha una manca de coherència que provoca que els diferents temes que s'hi tracten no es presentin amb prou fluïdesa i, sobretot, l'absència de profunditat que tenen els personatges (sobretot el protagonitzat per Leonardo DiCaprio), quan el que més destaca en d'altres pel·lícules del mateix realitzador són els canvis que hi experimenten els protagonistes.

Esperem que, si s'arriba a estrenar mai una versió íntegra de la pel·lícula, aquesta crítica perdi el sentit de desencant que ara mateix té.

L'HOMME DU TRAIN (EL HOMBRE DEL TREN)

L'homme du train, una història que fluctua entre el *western* i el gènere de personatges antagonics, té un començament ben captivador: un home

taciturn, Milan (un inexpressiu Johnny Hallyday, millor com a cantant que com a actor), arriba a un poble de províncies, on trava amiatat amb un antic professor de francès, Manesquier (Jean Rochefort). El primer és un atracador de bancs que ha tingut una vida molt atrafegada, una existència que enveja Manesquier. Per contra, Milan desitja el tipus de vida relaxada del professor. A poc a poc, un i l'altre es compen-tren i es parlen amb tota franquesa.

Són dues primeres parts molt interessants, amb un ús molt encertat

de la música que les cohesiona perfectament: la tonada, deguda a Pascal Estève, té com a fons el tric-trac que produeix el tren quan passa per damunt les vies, en referència constant al títol de la pel·lícula.

No obstant això, Patrice Leconte torna a demostrar que no sap la manera com acabar les pel·lícules que fa —un fet semblant al de *La veuve de Saint-Pierre (La viuda de Saint-Pierre)*— perquè esquerdada una trama molt ben muntada amb un fals final obert. ■



Ramon Freixas

René Clair
durant el
rodatge de
Catorce de julio.

Convé (re)descobrir René Clair, requalificar la seva obra sense prejudicis ideològics. Víctima propiciatòria dels dards enverinats de *Cahiers du Cinéma*, la irrupció de la Nouvelle Vague el va relegar a l'ostracisme. El seu oblit és injust. És un exponent cabdal d'artista per naturalesa. De nin, escrivia peces per un teatre de titelles del seu pare, en la seva adolescència tenia ànima de poeta (inèdit) i ja adult vocació d'escriptor (publicat). Va flirtejar amb l'experimentalisme, com demostren la dadaïsta *Entreacto* (1924) i la surrealista *Paris qui dort* (1923). Així i tot, aquesta orientació ben aviat fou desestimada i es decantà cap a la primàcia de la comèdia, la primera bal-

dana de la qual és *Un sombrero de paja de Italia* (1927). Es considera que la faceta més vigent de l'obra de René Clair es troba en la tetralogia (no oficial) composta per *Bajo los techos de París* (1930), *El millón* (1931), *¡Viva la libertad!* (1931) i *Catorce de julio* (1932), consagrada a l'exaltació d'un cert petit món parisenc i dels seus quotidians herois (així, una florista, un taxista, un cantant del carrer, una al·lota humil...), presidida per un humor tonificant i tendre, una bonhomia distant, una ironia benvolent. Oscil·la entre el costumisme, el tipisme (o pintoresquisme) local i un populisme d'arrel burgesa en la seva evocació/presentació d'un univers desaparegut. Es percep un evident anarquisme sentimental en l'empremta del

*Bajo los techos de París.*

cinema. *Bajo los techos de París* i *Catorce de julio* són dos títols la infecció sentimental dels quals pròpia de Clair es troba més neutralitzada, a part de ser si no les úniques, sí les millors aportacions en què la seva vena sensible no ha estat segrestada del seu poder de

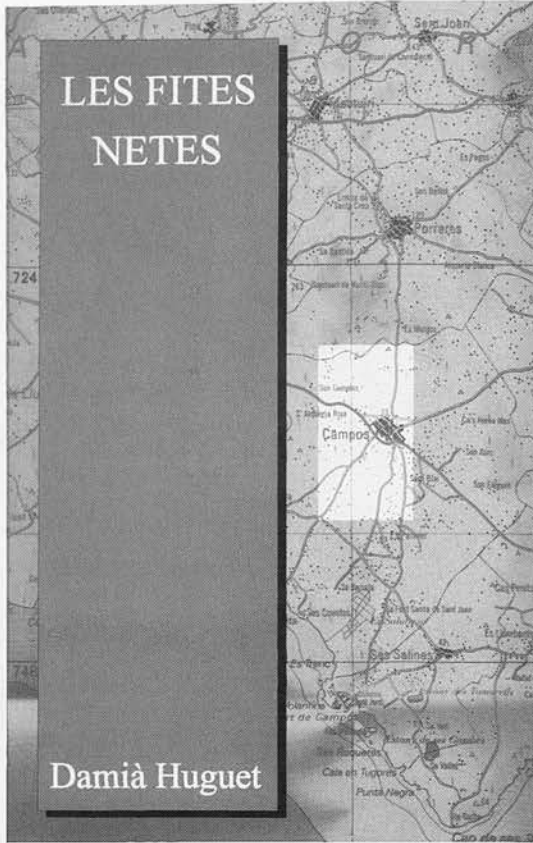
El silenci actual sobre René Clair no ha de negar el fet de la seva capital contribució a l'evolució dels estils a través de la història del cinema

persuasió, d'emocionar. Tampoc és desgavellat entreveure regustos semio-cults d'un realisme crític, que més tard germinarà en el neorealisme italià. A més, les seves imatges susciten un plus de fascinació a mesura que se separen, s'allunyen del nostre temps. El silenci

actual sobre René Clair no ha de negar el fet de la seva capital contribució a l'evolució dels estils a través de la història del cinema. I com va escriure Barthé Lemy Amengual, "és el més francès dels cineastes francesos i car-tesiens". Seria desitjable, doncs, la re-

conciliació i revaluació general d'un René Clair necessitat d'una oxigenada mirada. Un Clair el regnat del qual és l'entramat dels somnis amorosos i la vitalitat dels sentiments, per qui el més important és aconseguir un poc de llibertat sota els sostres de París. ■

Miquel López Crespi



A Les fites netes de l'enyorat Damià Huguet hi ha alguns capítols dedicats al cinema. M'han interessat especialment els titulats "Cinema blau" (pàg. 66) i "Tornen les sessions de cinema?" (pàg. 168). "Cinema blau" expressa una nostàlgia tan fonda per aquells horabaixes de cinema de quan érem infants com pocs escriptors crec que podem aconseguir. L'amor que tenia Damià Huguet pel cinema es troba aquí a flor de pell i cada línia del capítol traspua aquest amor infinit envers les màgiques ombres de la pantalla. Damià Huguet recorda fins i tot el color de les parets d'aquells cines de Campos, quan encara es respirava l'obscura i tèrbola densitat de la trista postguerra mallorquina. Diu Damià Huguet: "Però la veritat és que això de la blavor del cinema em commou, i molt més encara la subtilesa del blavet de les parets antigues, aquest encant subjugant que té tant a veure amb la infància, amb el perfum del color de la innocència, el to suau -i celestial- de tot un món ple de mites, al·lucinant, i de-

corat amb les més es-trambòtiques imatges d'una fascinació tota tacada d'elements encisadors que, evidentment, no tenen el cor en aquesta pantalla blanca. Pura ficció cinematogràfica oberta a tots els somnis que pam a pam han creat el seu món".

Aquesta màgia referent als cines de poble que tan a la perfecció ens descriu Damià Huguet a *Les fites netes* és ben idèntica a l'amor que traspua *Téntol* de Josep Cortès. En un bellíssim capítol titulat "El cine d'Allà Abaix" (pàg. 93) l'escriptor de Sant Llorenç des Cardassar diu, ple de nostàlgia per aquella època que ens marca tan profundament: "Un dels llocs que considerava més màgics

era la cabina de les màquines, hàbilment manejades per Toni Parrino, que a vegades em deixava estar-m'hi una estona per veure la sessió a través d'un dels finestrons. La complicada trajectòria de la pel·lícula, que serpentejava des d'un rodet fins a l'altre passant per innombrables rodes dentades i per enginyosos prismes que recollien la llum vivíssima produïda pels carbons, em provocava una fascinació que no vaig trobar a cap altre indret".

En els records cinematogràfics de Damià Huguet surten també, no en mancaria d'altra!, fins i tot "els cacauets mal torrats, les castanyes amb corcs o les xufles estantisses" que compràvem a l'entrada del cine. L'escrit del poeta de Campos recorda els quadrets de cartró, amb imatges acolorides, que informaven els futurs espectadors de les properes estrenes. Damià serví per a la història i la nostàlgia el nom del Cine Albor, la "nebulositat maquiàvelica" del Cine Moderno, "l'encant del cruït dels bancs" del Cine Recreativo, "l'esplèndida disponibilitat" del París Cinema... I el "trespol de ciment, les

cadires de fusta, les llotges on tant hi pecaren els adolescents, el No-Do, l'esclafit de les clovelles de cacauet, els xiuletets quan la pel·lícula es rompia, la sala a les fosques, el fred de peus"...

Tenc quasi els mateixos records dels cines de sa Pobla: les cadires de vellut (les més senyorials!) de can Guixa, aquelles altres folrades de plàstic barat de can Pelut, les de fusta (una autèntica tortura!) del Salón Montaña o les de bova del Gardenia Club, que era situat a la sortida del poble, a la carretera de Muro. Record també les més modernes de totes, les de vellut verd d'aquell impressionant Cine Montecarlo inaugurat el novembre de mil nou-cents cinquanta-set. De tot això n'he parlat extensament en el llibre *Temps i gent* de sa Pobla que s'acaba de publicar a la col·lecció d'assaig "Uialfàs" que patrocina el Consell Insular de Mallorca i l'Ajuntament de sa Pobla.

Cal dir que en la meua infància vaig sentir parlar d'altres cines de sa Pobla (alguns simples locals habilitats a l'efecte), però la meua experiència "directa" tan sols es refereix a Can Guixa, Can Pelut, el Gardenia, el Salón Montaña i el Cine Montecarlo. Del cine de N'Espatleta de sa Travessa, Es Matadero (a l'actual caserna de la Guàrdia Civil), del cine de ca na Trepó (can Ravell) o del Salón Parroquial (sa Congregació) n'he sentit parlar però ja no eren del meu temps.

Els meus records de la infància poblera, no gaire diferents dels que narra Josep Cortès a *Téntol* o Damià Huguet en *Les fites netes* els podeu trobar en els capítols can Guixa i can Pelut (pàg. 145), "El teatre 'Principal', el Coliseum, el Gardenia i el Salón Montaña" (pàg. 167), "Sa Pobla i les pel·lícules de la postguerra" (179), i *La inauguració del cine Montecarlo* (pàg. 227). Altres aspectes servats en la memòria i que fan referència a aquells anys de descobriments màgics, convenientment transformats en poesia, apareixen en el llibre *Temps Moderns. Homenatge al cinema*, que aquests dies ha de publicar la Universitat Autònoma de Barcelona i que obtingué el Premi de Poesia "Miquel Martí i Pol 2002". ■

Octavi Martí



Què és un western? Se suposa que és una pel·lícula en la qual no hi falten ni els cavalls, ni les pistoles i ni la geografia dels grans espais. L'acció se situa temporalment entre el 1550 i el 1900 i en un marc que correspon als territoris avui ocupats pels EEUU i el Canadà. El *saloón*, els indis, els vaixells pel Mississipi, els mormons, buscadors d'or, robatoris de bancs, duels a còpia de *colt*, la policia a cavall del Canadà i altres elements dramàtics o iconogràfics no són imprescindibles, encara que resulten benvinguts. L'esperit de frontera propi d'un món no urbanitzat ha d'impregnar el relat. *L'Homme du train* és o pot ésser, doncs, un western? La cinta de Patrice Leconte passa a començaments del segle XXI, ha estat filmada a Annonay —la petita ciutat dels germans Montgolfière—, no hi ha cavalls i hi falten els horitzons amplis. Les pistoles no falten, és més, són un dels motors de la ficció, ja que el jubilat professor de poesia interpretat per Jean Rochefort somnia una altra vida feta d'aventures violentes, d'atracaments, en la qual les bones maneres no serveixin de res de-

vant la llei del més fort, una fortalesa basada en les armes. Però la presència de les pistoles portades per Johnny Hallyday, la temptativa de *bold-up* contra l'agència bancària local, no basten per explicar el clima de *western* crepuscular que acompanya *L'Homme du train*.

La nostàlgia d'un altre món sí que és un element determinant. Els personatges del *western* són gent que buscava en el continent americà la llibertat religiosa que no trobava a Europa, que fugia de la fam o d'un passat delictiu. Els colons varen fundar el nou país a partir del respecte al dret de les persones individuals, un dret que, quan no hi ha jutges i ni policies a la vora, cal defensar amb la pistola al puny. És el que Rochefort enyora, fart de raonar, de ser més valorat pel que representa que pel que és, fart de la seva família, de la seva casa, del seu dia a dia i de la fornera amb insoportables tics de llenguatge. Rochefort s'avorreix davant d'una cultura que no té cap poder transformador, domesticada per l'escola; Hallyday és el seu contrari, és Doc Holliday, un pistoler fatigat, que ja no creu en el mític últim cop, aquell que ens ha de fer rics

i permetren's la jubilació. Per a ell, el món ideal es redueix a seure al costat de la llar de foc per llegir poesia amb les plantofes posades. Els llibres són la nova frontera, l'espai inexplorat per a un Hallyday que ja ha vist ensorrar-se el mite de transformació gràcies als canons del *colt*, algú que ha comprovat que el diner obtingut gràcies a la violència se t'escapa de les mans com si fos aigua.

I el *western* en tot això? És cert, les pistoles i el somni d'espais verges tampoc no són suficients per fer-nos creure que som a l'"Oeste". Però Johnny arriba al poble sol, amb tren, disposat a enfrontar-se altra vegada amb el seu destí. I com a *High noon*, les portes es tanquen al seu pas, els habitants desapareixen i els porticons de les finestres baixen. La fórmula, el context, recorda el de les tragèdies, té una senzillesa i netedat digne de Sòfocles. Leconte filma tot això en *scope*, com si ell fos Anthony Mann i Annonay les planes de Utah però com que som al 2003 els personatges ja no són portadors d'una veritat històrica, tal i com Bazin veia els protagonistes dels *westerns* clàssics, sinó portadors d'una veritat simbòlica. Leconte pre-



tén que Rochefort sigui Schubert i Johnny Hallyday Ry Cooder, és a dir, la "Vella Europa" davant la jove Amèrica. I el cert és que Hallyday, que ha viscut anys als EEUU, país que formava part de la seva mitologia adolescent, que el va convertir en *rocker*, diu ara haver-ne tornat molt decebut, ja que aquell país en el qual tothom podia desafiar el seu somni es també el país de la solitud, de l'individualisme salvatge. Els dos cavallers que, de nit, es troben al mig del desert, ja no comparteixen un cafè rebullit sinó que es malfien l'un de l'altre. La rara comunió facilitada per l'alcohol tampoc funciona i tot es transforma en sospites. Hallyday, el de veritat, també

pensa amb unes plantofes i lamenta ara haver fet campana tan sovint.

Pistoles, solitud, tragèdia, idealització d'un altre món són elements propis del *western* i presents a *L'Homme du train*. Seguim. Hallyday, quan arriba, per les seves botes, la seva manera de caminar i per la manera de portar la bossa de viatge com si fos la sella de montar a cavall, és un personatge de *western*, és ell el que justifica un tipus de música. Quan avança pel carrer major, enmig de llums que s'apaguen, podem imaginar milers d'ulls espaordits que l'espion des de darrera les cortines i vidrieres. Rochefort mateix vol jugar en el terreny de Milan-Hallyday i en el bar del poble es disposa a compor-

tar-se com un pistolero, com el pistolero "bo" que planta cara a la banda dels "dolents". Res a fer: la seva realitat europea, els seus poemes de Rimbaud o Mallarmé fan impossible que els "bandolers" es mirin Manesquier-Rochefort com el que ell voldria ser —un heroi— perquè el segueixen veient com el que és —un professor que els feia aprendre poemes de memòria. En definitiva, el *western* és un gènere que va néixer amb el cinema, lligat a la irrupció dels EE UU en el concert de nacions, una font de mites propis dels americans però és també el fruit d'una mirada, d'una capacitat de barrejar informacions i referències, de la capacitat de viure la pròpia vida com una representació. De la mateixa manera que *Le Cid* de Corneille pot ser llegit com una tragèdia amb un esquema idèntic al de molts *westerns* —l'heroi es troba obligat a entrar en guerra amb la família de la seva estimada, com sovint el fill del gran propietari ramader era un tarambana que creava problemes al *sheriff*—, també podem transformar *La traversée de Paris* en una epopeia en la qual els objectius de mercat negre poden ser comparats al tràfic d'armes o el garrí que es vol vendre a l'altre costat de la ciutat és una metonímia del gran ramat de bestiar que cal portar fins Arkansas. El *western*, avui, quan el gènere ja és mort, resideix en la mirada. ■





Carles Sampol

Tocant a les portes del cel

Tenint en compte que la proposta inicial consistia en l'elecció de deu pel·lícules, tal vegada siguin molts els lectors que, a l'hora de parlar d'un *western* dirigit per Sam Peckinpah, considerin que era més oportú elegir obres més habituals en aquests tipus de casos. Me podria haver decidit pel dolç crepuscle i la suau nostàlgia de *Duelo en la alta sierra* o me podria haver inclinat per la brutal i irracional violència de *Grupo salvaje*, o fins i tot per desencís romàntic de *La balada de Cable Hogue*—un record al gran Jason Robards. Però si hom té especial predilecció, autèntica devoció—des del seu primer visionat— per alguna de les grans obres mestres de Sam Peckinpah, aquesta és *Pat Garret y Billy the Kid*. Ja des del seu inici,¹ per sempre gravat en la memòria cinèfila, revisat en nombroses ocasions, la pel·lícula m'atrapà com ho fan les grans balades i les immortals llegendes. *Pat Garret i Billy the Kid* n'és ambdues.

A la banda sonora, comencen a sentir-se els acords de la guitarra de Bob Dylan i s'inicia la pel·lícula amb un muntatge alternat de dues seqüències, situades en espais diferents i distanciadess per vint-i-vuit anys. Per una banda, unes imatges de tonalitats terroses en què Billy, *el nen* (Kris Kristofferson i un oportú semblant entremaliat) i la seva banda practiquen punteria, disparant contra el cap d'unes gallines enterrades vives, a Old Ford Summer, Nou Mèxic, qualsevol dia de 1881. Per altra banda, Pat Garrett (magnífic James Coburn) és crivellat, sota unes tonalitats color sèpia, pels seus tres companys quan recorre terrenys propers a Las Cruces, Nou Mèxic, 1909. La distribució dels dos moments provoca que vegem, en principi, Billy, *el nen* disparant i de seguida passem a veure com Pat Garrett és abatut a trets, mentre que, fora de camp queden, per moments, tant les gallines com els assassins de l'antic *sheriff*. El muntatge, doncs, crea aquí una ficció que esdevé impossible, històricament parlant, però que posa en evidència que el cinema és una eina de mixtificació, capaç de donar un tomb a la història oficial, de la mateixa forma que és capaç de constatar-la. La ficció permet posar les coses

en el seu lloc quan la realitat n'és incapaç o ja li resulta impossible.

Peckinpah, per tant, permet que Billy, *el nen* ajusti els comptes amb Garrett, el seu assassí, convertint-se en còmplice d'un home que va veure com era traït pel seu gran amic. Però, crec que la sapiència del director de *Junior Bonner* va més enllà quan el muntatge ens mostra com és Pat Garrett, que arriba a Old Ford Summer, qui dispara el darrer tret sobre ell mateix, en un moment equivalent a aquell en què Garrett dispara sobre un mirall en el qual es reflexa el seu rostre—una de les escenes més memorables i definitòries de la història del gènere—. *Pat Garret & Billy, The Kid* és, en aquest sentit, l'evolució lògica i conseqüent del pensament peckinpahnià, ja que el dolor físic, evidenciat en les habituals ritualitzacions de la mort portades a la seva màxima expressió a *Grupo salvaje*, s'ha transformat en el dolor moral, més insuportable donat el seu caràcter corrosiu que li dóna el temps. Si els personatges de Peckinpah admetien, arribats a un punt, la seva impossibilitat d'assolir el més mínim índex de supervivència, Pat Garrett descobreix el pes demolidor de la consciència i el deute d'haver de viure amb la seva maleïda llegenda.

Pat Garret & Billy, The Kid no és tan sols una elegia sobre l'amistat traïda, sinó que és, també la història d'una redempció impossible per algú que va deixar de banda la lleialtat per poder sobreviure als nous temps. I és que el discurs de la pel·lícula s'estructura sobre el tema del pas del temps i gira al voltant de dues opcions: per una banda la renúncia inexorable davant aquest fet—Mentre Garrett afirma que "els temps estan canviant", Billy contesta rotundament "els temps, tal vegada, però jo no"—; per altra banda, l'acceptació renegada del canvi—a continuació Garrett confessa "aquest país envella i jo vull envellir amb ell—.



Pat Garret & Billy, The Kid és, per tant, un *western* romàntic, contat a ritme de balada *folk*—fonamental la música de Bob Dylan—, posat en escena per una mirada entranyable i plena de reflexió i que parla del final d'una època, en què es parlava el llenguatge de l'èpica, es contemplava un món obert i lliure i la realitat es construïa sobre els mites. Després de dirigir *Pat Garret & Billy, The Kid*, Sam Peckinpah no dirigí un altre *western*, segurament perquè era el seu epítafi perfecte per al gènere. ■

(1) En aquest cas em refereixo, evidentment, a l'inici proposat per Peckinpah en el seu muntatge i no al muntatge que estrenà la Metro Goldwyn Mayer en l'estrena de la pel·lícula. La productora va tallar 18 minuts dels 124 que muntà Peckinpah, eliminant-se part important el pròleg i de l'epíleg. L'any 1986, es va estrenar una còpia de 121 minuts de duració en què s'inclouia el pròleg amb el muntatge alternat, l'epíleg i una conversa entre Chisum i Garrett.



De l'u al deu,
western

Opereta o western? *They Died with their Boots on*

Antoni Serra

Bé, vostès saben que abans em perdre dins la selva de les heretgies (o la dels iconoclastes, per què no?) que no dins el cel benpensant dels dogmes. Els dogmes sempre m'han semblat paranyes per a frenar la intel·ligència i la creativitat de l'humà lliurement pensant, sí, sí, i no se n'alliberen fàcilment la cinematografia ni, tampoc, la literatura. Tothom ha d'assumir les pròpies contradiccions. I aquest film que tot seguit comentaré (*They Died with their Boots on*, de Raoul Walsh, a partir d'ara *Moriren amb les botes calçades*) no és, ni de prop fer-hi, la pel·lícula que més m'ha interessat de les interpretades per Errol Flynn — però sí ho és *The Adventures of Robin Hood*.

He de confessar que no tenc en una gran estima a Walsh i pens, com Fernández Santos, que la filmografia d'aquest director «està jalonada con títulos con frecuencia mediocres».

Varen morir amb les botes calçades és, i no en tenc cap dubte, un film de l'Oest narrat minuciosament, amb l'exposició simple —o simplista, en no poques ocasions?— d'escenes, de situacions i, fins i tot, de personatges que si se'ns fan versemblants és degut al mestratge de Walsh o sigui, això que els «funcionaris» fidels de Hollywood en diuen sense cap ironia «ofici». I si és així, per què l'he elegida com un dels meu deu western emblemàtics?

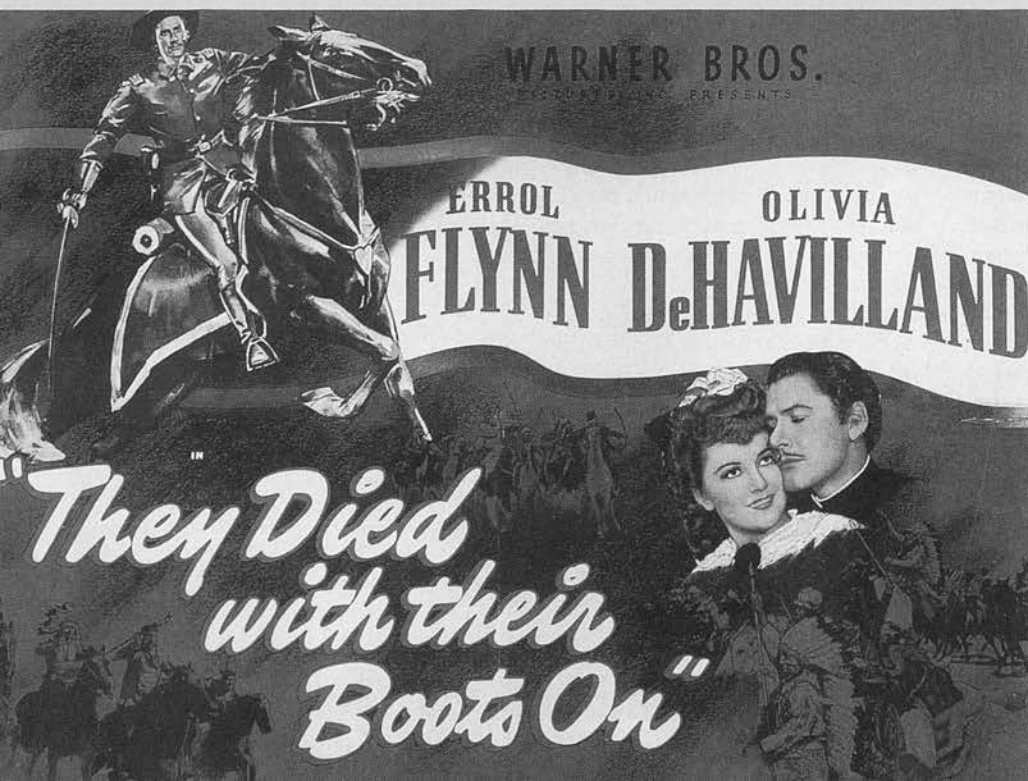
Doncs, perquè quan aquest vell malsofrit era un jovenet mig rebel al seu poble —penseu que el film data de 1941— *Varen morir amb les botes calçades* em —i ens, cal col·lectivitzar-ho— va emocionar, encara que no em convencés plenament. Érem fills de la postguerra, de la *cartilla de racionamiento* i de l'estraperlo, i en conseqüència també érem sensibles a un cert punt d'heroisme folklorista.

Amb el pas dels anys, quan perdrem la ingenuïtat, quan ens transformarem —gràcies a augmentar els nostres coneixements, fent-nos assidus dels «infernals» de les llibreries on hi havia el millor de les obres prohibides— en incredulds, en rebels culturals, en indisciplinats de la quotidianitat avorrida i mel·líflua, així aleshores *Varen morir amb les botes calçades* em va semblar un film de mentida, una falsa pel·lícula històrica, però un western ben fet, malgrat estàs sensiblement allunyat de la genialitat.

Raoul Walsh, per les necessitats polítiques del moment dels Estats Units (és l'època de la segona Gran Guerra), materialitza una pel·lícula —*Moriren amb les botes calçades*— transgredint la història, deformant i transformant la realitat històrica, convertint el general Custer en un heroi d'opereta. El mateix Fernández Santos afirma que «nada ocurrió en la vida del mayor Custer tal como fue narrado por Walsh» i, per altra part, un altre crític i comentarista cinematogràfic, Ra-

mon Sala, en el treball *Las guerras americanas* diu que Walsh va fer «una biografía más o menos novelesca del general Custer» i, al temps que parla d'adulteració de la Història, també afegeix que ens «propone como héroe a un militar sicópata, exultación nada infrecuente en el cine heroico». És cert que *Moriren amb les botes calçades* és una visió deformada de Custer, però és una realitat independent de la valoració que se n'ha de fer com a pel·lícula, com a western. I des de l'òptica crítica, el film de Walsh és, amb la mirada freda i distant d'ara mateix, una opereta. És el que em sembla, perquè no se'm fa creïble com a treball narratiu en imatges, malgrat aquestes —les imatges— estiguin ben resoltes, ben exposades... Les relacions —és una manera de dir, ja que la casualitat hi té una importància considerable— entre Caballo Loco, el cap dels indis sioux, i Carter són d'una ingenuïtat angelical. Així i tot, hi ha alguns aspectes dignes de ser esmentats: per exemple, la participació d'Anthony Quinn (Caballo Loco) en un paper secundari, així com una de les primeres aparicions cinematogràfiques d'Arthur Kennedy, el recorden?, en el paper de comerciant pervers i instigador, en certa manera, de la batalla de Little Big Horn. Que m'oblit d'Olivia de Havilland? No, no, en absolut, no es tracta d'un oblit. Ha estat una decisió del tot intencionada: em sembla —i ho confirma un cop més a *Varen morir amb les botes calçades*— una de les actrius més pàmfiles de la cinematografia de tots els temps, sigui quin sigui el seu paper, encara que sempre és el mateix, ja com a dama de l'antiguitat a *The Adventures of Robin Hood* —ai, pobre Errol Flynn!—, ja com sacrosanta dona de la llar sudista a *Gone With the Wind*.

Ho va escriure un gran poeta portuguès, *Cego de luz, e sempre a olhar o sol / Num aturdido / Deslumbramento*. No sé, és el que em succeeix amb els westerns: malgrat m'enlluernin a vegades —en blanc i negre o en *technicolor*— per la seva mediocritat, sempre els torn a veure i, uns més i d'altres menys, em diverteixen. I Raoul Walsh n'és un exemple, del que he dit... ■



El somni de l'oest

Gabriel Genovart



A un nivell purament mític i quasi teològic—escriu Georges—Albert Astre—, l'Oest simbolitza la plenitud i l'abundor, el nou naixement de l'home a una terra lliure i feliç; el rebuig global de les civilitzacions i dels seus fracassos, les seves corrupcions i malediccions. Es mesclen aquí inextricablement l'alegria de trobar un univers verjo i l'ambició de recomençar, sobre unes bases noves, l'edificació d'una societat pròspera i beneïda, aquesta vegada, per la Divinitat. Aquest fou el 'somni de l'Oest', que habitualment es confon amb l'*American Dream*: el gran somni d'Amèrica”.

L'any 1784, escrivia John Filson: “Kentucky, tan semblant a la Terra Promesa, que regalima fins a vessar de llet i de mel; un país amb mil rierols..., una terra de blat i de civada, i amb fruites de tota classe”.

Cap allà el primer terç del segle XIX, cantaven els pioners de Wisconsin:

“Quan siguem posseïdors de boscos i de praderes / conquerits amb el nostre esforç, / regnarem, com a reis, a un país de màgia, / senyors del nostre lloc”.

El 1859, els cercadors d'or de Cherry Creek, Colorado, que somniaven amb riqueses fabuloses, expressaven el seu somni amb aquesta cançó: “Apa ja, al·lots, apa ja, / anem a Cherry Creek. / Ens han dit que una muntanya d'or / ens espera a l'Oest, / el nou Edorado”.

I els pobladors de Califòrnia devien tenir ben present aquella llegenda que, per ponderar la fertilitat del destí cap al qual s'encaminaven, es contava d'un missioner: “Era tan fèrtil Califòrnia—deia la llegenda— que un frare missioner va deixar una nit una aixada en terra i l'endemà havien nascut albercocs en el seu mànec de fusta...”

Hi ha, a l'ànima col·lectiva dels pobles, la idea arquetípica d'un *país meravellós*, d'una terra generosa, d'un

ubèrrim territori d'utopia. Un indret màgic que sovint es contempla com un centre còsmic—o el llombríglol (l'*omphalós*) del món— i un lloc paradisiàc on es besen la terra i el cel. Els mites, les tradicions, les llegendes i els contes de fades de totes les cultures humanes han formulat aquest anhel individual i aquest somni col·lectiu de múltiples maneres: el *paradís terrenal*, una *terra de promissió*, l'*illa dels benaurats*, l'*arbre de la vida*, la *font de salut*, l'*objecte salvífic*, l'*Eldorado*... En el fons, es tracta sempre d'un símbol de plenitud que expressa, tant a nivell personal com col·lectiu, un desig d'autorealització i la recerca esperançada d'un sentit de la vida i del cosmos. En el pla purament individual, la recerca d'aquest *centre còsmic* sol significar quasi sempre la voluntat de trobar un centre personal de referència que proporcioni una seguretat i un equilibri interior, perquè, com diu Mircea Eliade, “tot ser humà tendeix, fins i tot inconscientment, cap



El "somni de l'Oest", no ben bé acabada de clausurar encara la nova frontera, tingué una continuïtat immediata en aquest altre "gran somni col·lectiu" que ha estat el cinema



al Centre i cap al seu propi Centre, el qual li confereix realitat integral, *sacralitat*".

El Nou Món en general i l'Oest en particular foren també una expressió d'aquest somni. I pel que fa a l'Oest especialment, cal dir que ho fou, en primer lloc, com a gran gesta històrica i real (mitificada ben aviat per la llegenda i la literatura) i, en segon lloc, per la perpetuació que després, pràcticament acte seguit, en va fer cinema. El "somni de l'Oest", no ben bé acabada de clausurar encara la *nova frontera*, tingué una continuïtat immediata en aquest altre "gran somni col·lectiu" que ha estat el cinema.

El psicòleg i terapeuta Rollo May sosté la teoria que el descobriment d'Amèrica va ser fruit en primer lloc d'una *necessitat interior* abans que d'una aventura argonàutica. En aquest cas, segons May, el mite, com ha succeït altres vegades, *va precedir al descobriment*. "L'Europa medieval —escriu May— no 'volia' un nou món en els segles anteriors a la partida de Colom amb les seves tres petites caravel·les l'any 1492. Els vikings comandats per Leif Erickson havien arribat a Amèrica en el segle XI, i els irlandesos havien portat a terme, abans, diverses expedicions a l'Amèrica del Nord. Però aquests descobriments passaren amplament desapercibuts. La gent de l'Edat Mitjana estava molt més preocupada pel seu propi món intern i pel cel, un món per damunt seu, molt distint a aquell que els envoltava. Calgué un canvi *intern* a Europa perquè la gent es pogués permetre veure i experimentar un nou món. Primer havia de néixer un nou món mític; aleshores seria el moment de descobrir un nou món exterior".

Si contemplam determinats *mapamundis* d'alguns vells còdexs medievals, podem observar, efectivament, quina era la cosmovisió ideal i "perfecta" de l'home de l'Edat Mitjana. Sobre la superfície d'una Terra que, oblidant els descobriments de l'antiga i sàvia cosmologia dels filòsofs grecs, tornaren a concebre com a *plana*, apareixia una Jerusalem *omphàlica* com a centre geomètric absolut dels tres continents fins aleshores coneguts: Europa, Àsia i Àfrica. En una

cosmovisió com aquesta, qualsevol "nou món", evidentment, hi *sobrava*.

"Per descobrir i poblar el Nou Món —escriu Rollo May— calia un Renaixement, amb tot el seu allau de canvis humanístics a Europa (...). Hi hagué, a partir de llavors, una nova confiança en les possibilitats humanes, una nova sensació d'aventura, un nou desig per part de tots els sectors de traspassar les fronteres de la geografia i de les ciències. Aquests nous mites formaren l'escenari en el qual Colom pogué realitzar el seu viatge". I tota aquesta nova sensibilitat, podem afegir, va configurar també el marc anímic que, anys més tard, feu possible el *western myth*: el somni i la saga de l'Oest.

Tan bon punt fou descobert el Nou Món, els europeus començaren a projectar-hi tots els seus vells mites, quimeres i utopies. Potser era allà on hi havia realment tots aquells indrets meravellosos que abans havien cercat sense arribar a trobar-los, o aquells altres que podien significar una nova versió dels que tristament s'havien perdut o fet malbé en el decurs de la convulsa història del món antic. Basta pegar una ullada a la toponímia del continent americà per advertir que molts dels noms donats pels conqueridors a les terres descobertes eren tributaris d'un imaginari en el qual confluïen, com a mínim, tres universos mitològics: la Bíblia, els mites grecoromans i el món de la cavalleria medieval. El topònim *Califòrnia*, donat pels soldats d'Hernán Cortés a la vasta regió del sud-oest nord-americà, procedia de la novel·la de cavalleria *Las Sergas de Esplandián*, una continuació de l'*Amadís de Gaula* escrita per Garci Rodríguez de Montalvo. En aquesta obra, la reina Califòrnia apareixia com la sobirana del país de les Amazones. Trobam aquí l'exemple d'una denominació toponímica on un mite de l'antiga Grècia (el de les Amazones), reformulat per una novel·la medieval de cavalleria, arribaria més tard a adquirir el perfil bíblic d'una nova Canaan, la *terra promesa* per excel·lència. I els exemples es podrien multiplicar, perquè tot aquest imaginari col·lectiu, tota aquesta geografia





La gent de l'Edat Mitjana estava molt més preocupada pel seu propi món intern i pel Cel, un món per damunt seu, molt distint a aquell que els envoltava



No es... una película del Oeste, es la más grandiosa e impresionante de cuantas se han realizado.

ES UNA EXCLUSIVA OFESA PRODUCCION

MARTI Y MARI - BARCELONA

fantàstica, era present, com a somni i utopia, tant a l'ànima dels conqueridors espanyols com a la dels viatgers del llegendari Mayflower i de molts d'aquells pioners que prengueren part a la gesta col·lectiva del *Far West*.

Així les coses, "era normal —com diu Astre— que cadascun dels avanços cap a l'Oest, cadascuna de les fronteres successives, donàs lloc a una mitologia (i a una mística) pròpies, a la qual trobam fonamentalment uns elements parells; gestes i epopeies peculiars i vertaders 'cicles' de proeses dels quals la literatura i el cinema s'aprofitaren àvidament".

La historiografia americana ha assenyalat també l'analogia d'aquestes rutes mítiques amb el centres de peregrinació de l'Europa medieval, de manera semblant a com antany —diu Riepeyrou, a la seva *Història del Far*

West—eren coneguts els camins i parades que portaven a Santiago de Compostel·la. Aquelles grans vies que conduïen a destins fabulosos, a noves fonts de benaurança, de riquesa i de salut, esdevingueren vertaderes itineraris èpics, amb un significat moral, mític i iniciador, tant de caràcter col·lectiu com individual, i conservaren posteriorment tot aquest simbolisme profund tant a la literatura com al cinema que inspiraren.

Al llarg de les cinc famoses grans rutes que obrien la *nova frontera* mòbil cap a l'Oest —la de Lewis i Clark, explorada el 1804 a instàncies del mateix Jefferson, que remuntava el Missouri fins a les Muntanyes Rocoses i a la desembocadura del riu Colúmbia; la cèlebre Santa Fe Trail, que, passats 1.300 quilòmetres, portava, Missouri enllà, fins a Nuevo Méjico; l'O-

regón Trail, de més de 3.200 quilòmetres de calors i freds extrems; la pista dels Mormons, que conduïa a través de les Rocoses fins a Salt Lake City, i la famosa *Gold Rush*, practicada a partir de 1848 arran del descobriment de l'or californià a la vall de Sacramento— hi transitaren les caravanes i es feren llegendaris els herois i els llocs que posteriorment el *western* consagraria a les seves obres.

Al final d'aquestes cinc rutes esperaven tots aquells llocs portentosos que, com els destins màgics dels contes de fades, eren font de salut física i moral. "Un dels aspectes més curiosos del mite del Salvatge Oest —escriu Rollo May— és que se suposava que l'Oest tenia poder curatiu. Theodore Roosevelt, adolescent malaltís, anà a l'Oest per desenvolupar la seva forma física, trobar-se psicològicament a si mateix



Tan bon punt fou descobert el Nou Món, els europeus començaren a projectar-hi tots els seus wells mites, quimeres i utopies



i convertir-se en un home valerós. A la narració d'Horatio Alger, *La sort de Lucky Larkin*, la família malvada dels aristòcrates Duncan rep la sentència d'un jutge d'anar a l'Oest per reconstruir la seva honestedat i integritat".

Trobar-se psicològicament a si mateix, convertir-se en un home o una dona valerós/a, tant físicament com moralment; descobrir aquest "centre" d'equilibri i de plenitud interior; reconstruir una honestedat, una identitat i una integritat perdudes, formava també part essencial del mite de l'Oest. Com hem tingut ocasió de veure a tantes i tantes pel·lícules.

De totes les innumerables pel·lícules que expressen aquests somnis, farem aquí referència a un film potser avui tan injustament oblidat com l'obra del seu mateix director. La pel·lícula és *California*, un *western* de 1946. El seu director, John Farrow.

California, una pel·lícula d'elegants moviments de càmera i una certa

sumptuositat d'estil, conta una història tractada en moltes ocasions al cinema de l'Oest: la marxa d'una caravana de pioners cap a un nou assentament colonial que es veu interferida abruptament per una sobtada "febre de l'or". Protagonitzada per una esplèndida Barbara Stanwyck (en un personatge que sembla directament inspirat en la Claire Trevor/Dallas de *La diligència* de John Ford) i amb Ray Milland i Barry Fitzgerald com actors coprotagonistes, la realització de Farrow compta també amb una suggerent fotografia en color de Ray Rennahan que, en determinades seqüències, tenyeix les imatges d'una tonalitat groguenca que fa pensar en la lluïssor malaltissa i corruptora de l'or, a la vegada que aporta a la pel·lícula una pinzellada fantàstica que anticipa *westerns* tan irreals i onírics com *Encubridora* (*Rancho Notorius*, Fritz Lang, 1952) o *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954). Altrament, els excel·lents apunts musicals del film de Farrow—amb l'antecedent

d'un film de Robert Z. Leonard: *Ciudad del oro* (*The Girl of Golden West*, 1938)—prefiguren *westerns* posteriors de caràcter ja netament musical, com *Oklahoma*, la realització de Fred Zinnemann de 1955, o *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint Your Wagon*), la pel·lícula de Joshua Logan de 1968.

Però aquí ens interessa destacar sobretot com aquesta obra de John Farrow formula bellament, entorn de la terra fabulosa de Califòrnia, tot l'esperit del "somni de l'Oest" i els seus simbolismes profunds tant de caràcter individual com col·lectiu. Especialment, en primer lloc, a través de la balada que acompanya l'aparició dels títols de crèdit; i, en segon lloc, amb el significatiu diàleg que, en una escena, quasi a l'inici mateix de la pel·lícula, mantenen Lily Bishop (Barbara Stanwyck), una cantant de *saloon* menyspreada pels puritans membres de la caravana, i Michael Fabian (Barry Fitzgerald), el vell i comprensiu patriarca del grup.



Aquelles grans vies... esdevingueren vertaderes itineraris èpics, amb un significat moral, mític i iniciador, tant de caràcter col·lectiu com individual, i conservaren posteriorment tot aquest simbolisme profund tant a la literatura com al cinema que inspiraren

Quant a la balada, la lletra diu així:
 “El sol fa el seu camí cap a l'Oest / perquè la seva llar és a Califòrnia. / Les ones no descansen fins que travessen el Golden Gate. / La sequoia que estén les seves branques entre els núvols / planta les arrels a Califòrnia. / La mà de Déu féu una bona feina a la Ciutat de l'Or. / Les muntanyes s'enfilen fins al Cel / a Califòrnia, / on els melicotoners floreixen de Samarcanda a Monterey. / La brisa porta el bes del àngel / a Califòrnia / per convertir-la en la Terra Promesa. / El sol fa el seu camí fins a la seva llar / que és Califòrnia / i allà s'hi atura per descansar.

La mà divina feu la seva ciutat / a la Ciutat de l'Or. / Quan vegis, germà, una muntanya que arriba fins al Cel / és que ets a Califòrnia, / on el melicotoner floreix de Monterrey a Samarcanda / i els àngels envien amb la brisa el seu bes. / Per això aquesta és la Terra Promesa.

Porta'm la Bíblia i el banjo, / dona'm una pistola que no es rovelli, / deixa'm agafar les millors mules del Missouri, / perquè, o Califòrnia, o no-res. / Deix al darrere les praderes de Kansas / (perdona'm la pols que aixec), / deix rere mi el Missouri / perquè, o Califòrnia, o no-res. / He nascut per a la glòria, / ni els vents ni les tempestes em barraran el pas / cap enllà les Muntanyes Rocoses. / Perquè, o Califòrnia..., o no-res!”

I aquest és el diàleg entre els dos personatges citats, en una nit d'acampada i repòs en el trajecte de la caravana, quan Lily Bishop, la jove protagonista, acaba de ser objecte del rebuig més despectiu per part dels integrants de la comitiva. A excepció del paternal Michael Fabian, líder espiritual d'aquell estol de pioners, que tracta de consolar l'al·lota menyspreada.

—“Terra de blat, de civada i de vinyes —exclama el vell Fabian, llegint la Bíblia amb veu alta—, on segons les estacions hi creixen les figues, les prunes i els dàtils. Terra generosa d'oliveres. Qualsevol persona que mengi del seu pa, tindrà abundor de totes les coses”.

—Qui ho va dir, això? Un altre que anava a Califòrnia? —replica Lily Bishop, amb amarga ironia.

—No —respon Fabian—. D'això, fa mils d'anys. Eren els fills d'Israel. I Déu els guiava pel riu Jordà cap a la terra promesa.

—Són paraules boniques. Paraules i noms bonics —diu l'al·lota—. En sé molts d'aquests noms: Memphis, Sabana, Kansas, Nova Orleans... Són belles paraules, però et poden xapar el cor. Sobre tot si no hi ha un lloc per a Lily Bishop.

—A Califòrnia sí, que n'hi haurà un per a tu.

—Trobaré el meu lloc qualque dia. I ningú em podrà fer fora. Ningú. Us agrasc que em vulgueu portar a la vostra caravana cap a la terra promesa. Com heu dit què es deia, aquesta terra?

—Segons el Llibre, Canaan. Però no saltres li deim Califòrnia.

La caravana de Oregón de James Cruze (1923), *El caballo de hierro* de John Ford (1924), *La gran jornada* de Raoul Walsh (1930), *Cimarron* de Wesley Rugges (1931), *Los inconquistables* i *Unión Pacifico* de Cecil B. DeMille (1939), *Corazones indomables* i *La diligencia* de John Ford (1939), *Paso al noroeste* de King Vidor (1940), *Oro, amor y sangre* i *Camino de Santa Fe* de Michael Curtiz (1940), *Espíritu de conquista* de Fritz Lang (1941), *Tierra generosa* de Jaques Tourneur (1946), *Califòrnia* de John Farrow (1946), *Río Rojo* de Howard Hawks (1948), *Wagon Master* de John Ford (1950), *Más allá del Missouri* i *Caravana de mujeres* de William A. Wellman (1951), *Río de sangre* de Howard Hawks (1952), *Horizontes lejanos* d'Anthony Mann (1952), *Tierras lejanas* d'Anthony Mann (1955), *Horizontes de grandeza* de William Wyler (1958), *Más allá de Río Grande* de Robert Parrish (1959), la nova versió de *Cimarron* d'Anthony Mann (1960), *El Dorado* de Howard Hawks (1967)..., foren les fites senyeres que, a les distintes dècades de l'època daurada del gènere, donaren forma cinematogràfica a la quimera de l'Oest. Èpiques pel·lícules d'itineraris, de caravanes, de trajectes perillosos, de recerques utòpiques, de conquestes i exploracions...; i de sers humans que van a l'encontre de destins incerts, tot esperant trobar el seu lloc en el món i un sentit a l'existència a través d'una realització personal.

Potser no acabàvem de ser-ne conscients, però aquestes pel·lícules, contemplades en molts de casos a la infantesa, ens ajudaren a construir tot

un món mític interior. Aquest món mític personal que, com a condició prèvia, pot arribar a ser tan fonamental, segons Rollo May, a l'hora de emprendre l'aventura individual de descobrir un nou món exterior.

Alguns psicoterapeutes —entre ells, Bruno Bettelheim i Rollo May molt especialment— no s'han cansat de ponderar la importància que pot arribar a assolir el fet d'haver forjat durant la infantesa i l'adolescència aquest món mític intern que, com a font de nutrients psicològics (o d'hormones psíquiques, que diria Ortega), ens pot proporcionar aquells impulsos positius que ens ajudin a encarar d'una manera vàlida i positiva la nostra existència i a la realització de les conquestes, per modestes que siguin, de la pròpia vida personal. Els contes, les lectures i les pel·lícules hi poden haver contribuït decisivament.

Passada aquesta etapa de *renaixement interior* i d'aparició d'una *nova sensibilitat* que és l'adolescència, tot aquest món intern pot arribar a adquirir un paper capital en el moment de projectar la vida cap a defora i d'adquirir aquesta confiança en les possibilitats personals que, com en aquella gent del Renaixement històric, ens impulsà a experimentar la sensació de l'aventura i al desig de traspasar fronteres i albirar nous horitzons.

Alguns mai no li agraiem prou al cinema que, entre tots els somnis engrescadors que ens subministrà, ens fes viure un del més bells: el somni de l'Oest. ■

REFERÈNCIA BIBLIOGRÀFICA:

- ASTRE, G. ; HOARAU, A.P. *El universo del western*. Madrid: Fundamentos, 1986.
- COMA, J. *La gran caravana del western*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- CRÍADO, E. *100 impulsos positivos de película (Un siglo de cine estimulante)*. Barcelona: Ediciones Folio, 1996.
- ELIADE, M. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1979.
- MAY, R. *La necesidad del mito (La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo)*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A, 1991.
- PICAZO I MUNTANER, A. *L'espai imaginari i la conquesta d'Amèrica del Nord*. Palma de Mallorca: El Tall, (de pròxima aparició).



Guillem Fiol Pons

High noon

Molt s'ha discutit la paternitat de *Solo ante el peligro* (1952), a repartir en tot cas entre el seu director, Fred Zinnemann, el seu productor, Stanley Kramer (també destacat realitzador, per altra banda), i el seu guionista-productor, Carl Foreman. En relació directa amb l'atribució de l'autoria hi ha el context de la caça de bruixes que va patir Hollywood en aquells anys, que va afectar Foreman mateix. Evidentment, quan el film va anar adquirint el grau de mitificació que el caracteritza, els mateixos responsables no varen ajudar gens a aclarir-ho, ja que tothom es va anar penjant les medalles successivament. Personalment, m'inclino a compartir l'opinió de Javier Coma,¹ en el sentit que la pel·lícula va acabar sent producte de diverses circumstàncies i actituds personals. He de reconèixer, a més, que com a espectador em sento més identificat amb unes altres declara-

cions de Zinnemann, qui atribuïa a l'obra un caràcter abstracte, que no té per què assimilar-se a uns fets determinats que tingueren lloc durant la producció.² És a dir, m'agrada veure *High noon* com un film que reflecteix les virtuts d'un heroi i les misèries morals de les persones, cosa que, evidentment, no lleva que es pugui extrapol·lar sense dificultats a la caça de McCarthy, però també a tantes i tantes situacions quotidianes. Aquest poble anomenat Hadleyville era el Hollywood dels anys 50, segons les idees de Foreman; per a Zinnemann, era la societat humana dels anys que fos. Segurament cada un de nosaltres el pot identificar també amb un lloc concret i amb la humanitat en general. És el caràcter d'obra oberta, del qual tant hem sentit parlar des d'Eco. Els espectadors tenim aquí la facultat legítima d'atribuir-li les connotacions que més ens atreguin, igual que les persones que la varen realitzar. Carl Foreman va arribar a dir que

s'havia identificat plenament amb el personatge de Will Kane (Gary Cooper).³ Potser a la resta, per desgràcia nostra, ens costa més veure Kane com la nostra imatge reflectida en el mirall-pantalla, que veure'l com aquell que ens agradaria ser, i odiant la majoria d'habitants del poble que li donen l'esquena. Aquests no són només els personatges que fan la vida impossible al bo (per diverses motivacions o desmotivacions), com si fossin simples bandits, o tirans, o assassins, que són fàcils d'odiar precisament pel que són. Els habitants de Hadleyville són miralls que ens mostren el que som, no el que voldríem ser. Potser per això els odiem tant, i per això admirem tant Kane. ■

(1) COMA, J., *Solo ante el peligro / El hombre tranquilo*, Libros Dirigido, Barcelona, 1997, p. 62

(2) Idem, p. 61

(3) Idem, p. 10





Johnny Guitar, la cançó

Ère Estelrich i Massutí



*“Toca la guitarra, toca-la un cop més,
Johnny meu.*

*Sembles una mica fred, però ets tan
càlid per dintre.*

*Estic del tot boja pel meu Johnny,
aquell a qui tots anomenen Johnny
Guitar.*

*Tant si te'n vas com si et quedes,
t'estimo.*

*I qué si ets cruel, també pots ser
amable, ja ho sé.*

*Mai no hi ha hagut altre home com el
meu Johnny, a qui tots anomenen
Johnny Guitar.*

Toca un cop més, Johnny Guitar”.

Canta Peggy Lee, l'artista que morí el febrer de 2002 als vuitanta dos anys i la veu que immortalitzà la cançó “Johnny Guitar”, del film del mateix títol. Una cançó escrita per Victor Young amb lletra de la pròpia Lee. Un motiu més que justifica qualificar la pel·lícula de *western* imprescindible.

Cantant, artista polifacètica, senyora de l'escenari, autèntica dama del jazz, veu inconfusible, Peggy Lee era una viva llegenda del cant.

La música és la meua manera de respirar va dir en certa ocasió.

Autora de múltiples cançons destinades al cinema i coautora (lletra) de moltes altres, Peggy Lee era admirada per quasi bé tots els seus col·legues.

Frank Sinatra va dir d'ella: *El seu meravellós talent hauria de ser motiu d'estudi pels vocalistes; la seva presència és un regal, és pura elegància i estil.*

“Play the guitar
Play it again, my Johnny
Maybe you're cold
But you're so warm inside
I was always a fool
For my Johnny
For the one they call Johnny Guitar
Play it again, Johnny Guitar

What if you go
What if you stay
I love you
What if you're cruel
You can be kind
I know

There was never a man
Like my Johnny
Like the one they call Johnny Guitar

There was never a man
Like my Johnny
Like the one they call Johnny Guitar
Play it again, Johnny Guitar”.



Les pel·lícules del mes de maig

Cicle cinema francès (Jean Renoir i René Clair) (amb la col·laboració de L'Alliance Française)

A les 18.00 hores

7 DE MAIG



LA GRAN ILUSIÓN (VOSE)

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1937
Títol original: *La grande illusion*
Producció: Réalisation d'Art
Cinématographique RAC (París)
Direcció: Jean Renoir
Guió: Jean Renoir i Charles Spaak
Fotografia: Christian Matras
Muntatge: Marguerite Renoir i Marthe
Hughet
Intèrprets: Jean Gabin, Pierre Fresnay,
Eric Von Stroheim, Marcel Dalio,

14 DE MAIG

14 DE JULIO (VOSE)

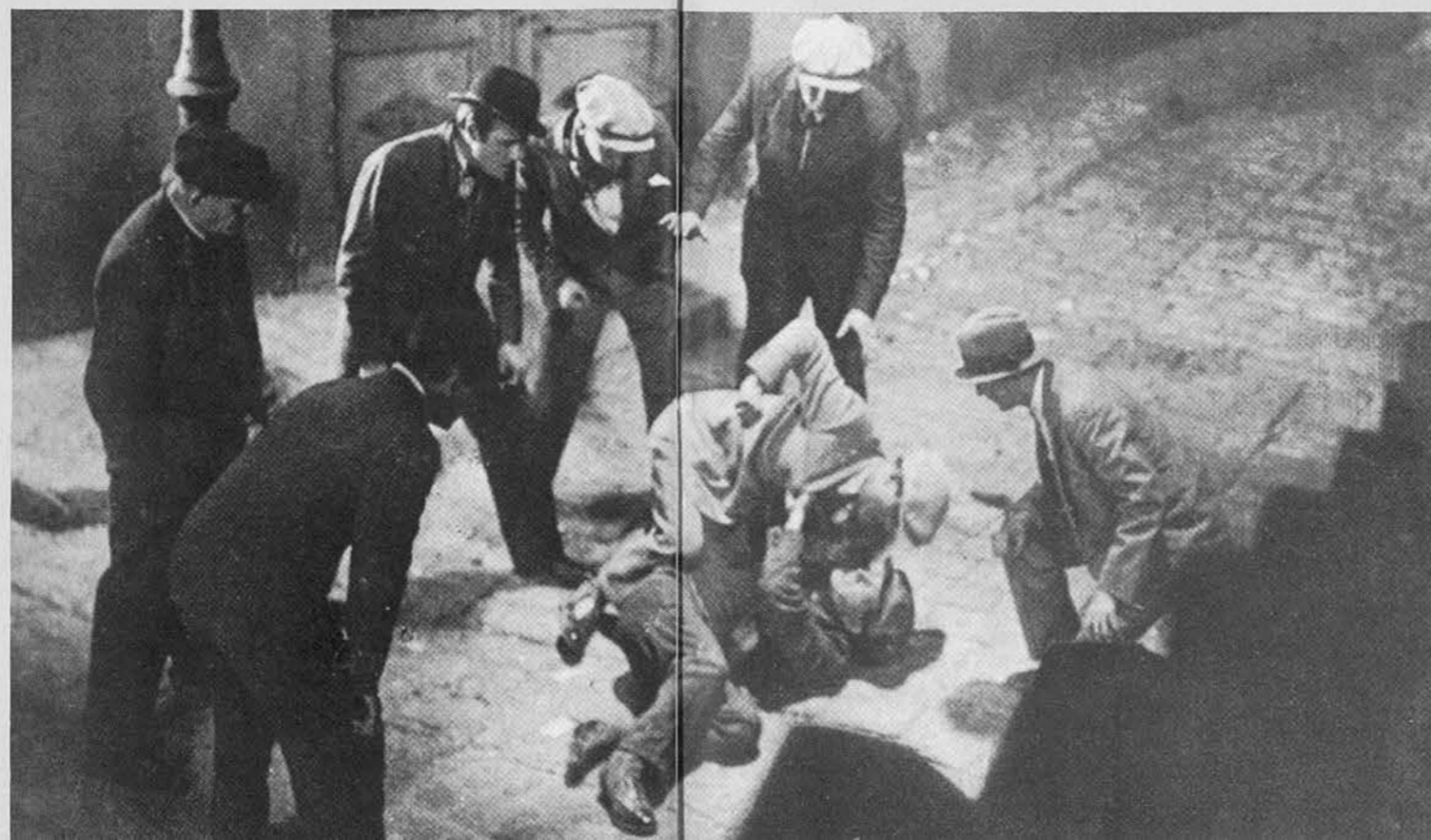
Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1933
Títol original: *Quatorze juillet*
Direcció: René Clair
Guió: René Clair

Fotografia: Georges Périnal
Muntatge: René Le Hénaff
Intèrprets: Annabella, Georges Rigaud,
Raymond Cordy, Paul Ollivier

21 DE MAIG

BAJO LOS TECHOS DE PARÍS (VOSE)

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1930
Títol original: *Sous les toits de Paris*
Producció: Tobis
Direcció: René Clair
Guió: René Clair
Fotografia: Georges Périnal
Música: Armand Bernard
Intèrprets: Albert Préjean, Pola Illery,
Gaston Modot, Edmond Gréville



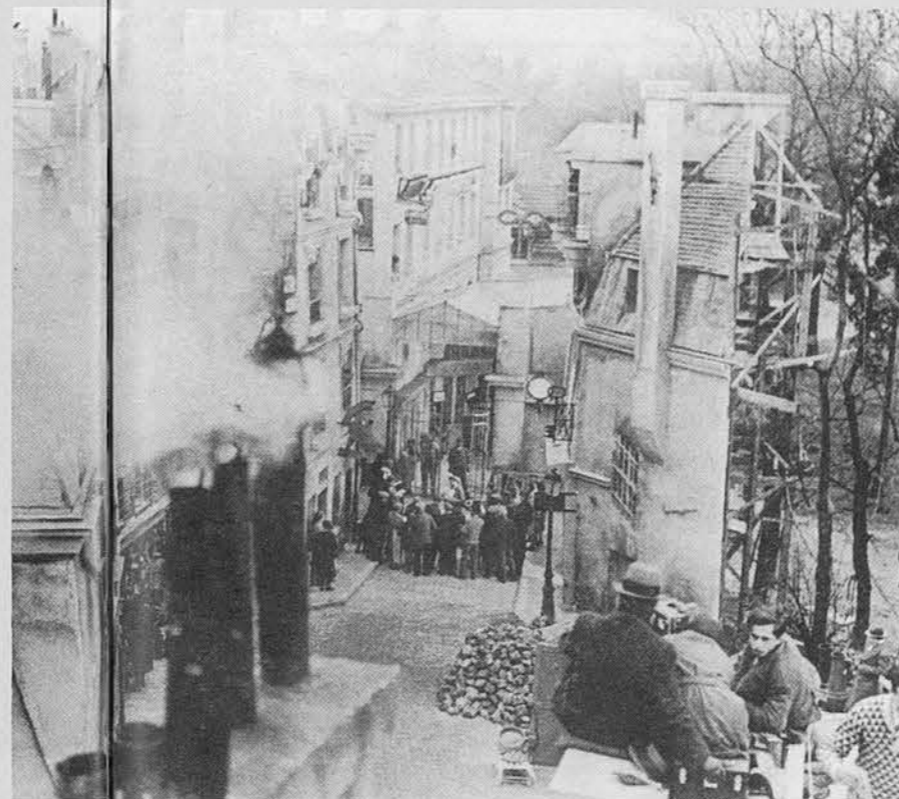
Les pel·lícules del mes de maig

A les 18.00 hores

28 DE MAIG

LA BESTIA HUMANA (VOSE)

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1938
Títol original: *La bête humaine*
Producció: Paris Film production
Direcció: Jean Renoir
Guió: Jean Rendir, sobre la novel·la de
Émile Zola
Fotografia: Curt Courant
Muntatge: Marguerite Renoir i Suzanne
de Troye
Música: Joseph Kosma
Intèrprets: Jean Gabin, Simone Simon,
Fernand Ledoux, Julien Carette





Les pel·lícules del mes de maig

La primavera a les Illes Balears Cicle de cinema polonès (amb la col·laboració de la fundacióbalears21)

A les 20.00 hores

7 DE MAIG

EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA (VOSE)

Nacionalitat i any de producció:
Polonesa, 1964

Títol original: *Rekopis znaleziony w Saragossie*

Producció: Ryszard Straszewski

Direcció: Wojciech Has

Guió: Tedeusz Kwiatkowski

Fotografia: Mieczyslaw Jahoda

Muntatge: Krystyna Komosinska

Música: Krzysztof Penderecki

Intèrprets: Zbigniew Cybulski, Iga Cembrzynska, Casimires Opalinski, Joanna Jedryka

14 DE MAIG

EL AFICIONADO (VOSE)

Nacionalitat i any de producció:
Polonesa, 1979

Títol original: *Amator*

Producció: Wielislawa Piotrowska

Direcció: Krzysztof Kieslowski

Guió: Krzysztof Kieslowski

Fotografia: Jacek Petrycki

Muntatge: Halina Nawrocka

Música: Krzysztof Knittel

Intèrprets: Jerzy Stuhr, Malgorzata Zabkowska, Ewa Pokas, Stefan Czyzewski, Jerzy Nowak



Les pel·lícules del mes de maig

A les 20.00 hores

21 DE MAIG

LA VIDA COMO UNA ENFERMEDAD DE TRANSMISIÓN SEXUAL (VOSE)

Nacionalitat i any de producció:
Polonesa, 2000

Títol original: *Zycie jako smiertelna choroba przenoszona droga plciowa*

Producció: Grazyna Kozlowska

Direcció: Krzysztof Zanussi

Guió: Krzysztof Zanussi

Fotografia: Edward Klosinski

Muntatge: Marek Denys

Música: Wojciech Kilar

Intèrprets: Zbigniew Zapasiewicz, Krystyna Janda, Tadeusz Bradecki, Teresa Marczevska, Monika Krzywkwowska

28 DE MAIG

SIN ANESTESIA (VOSE)

Nacionalitat i any de producció:
Polonesa, 1978

Títol original: *Bez znieczulenia*

Producció: Allan Starski

Direcció: Andrzej Wajda

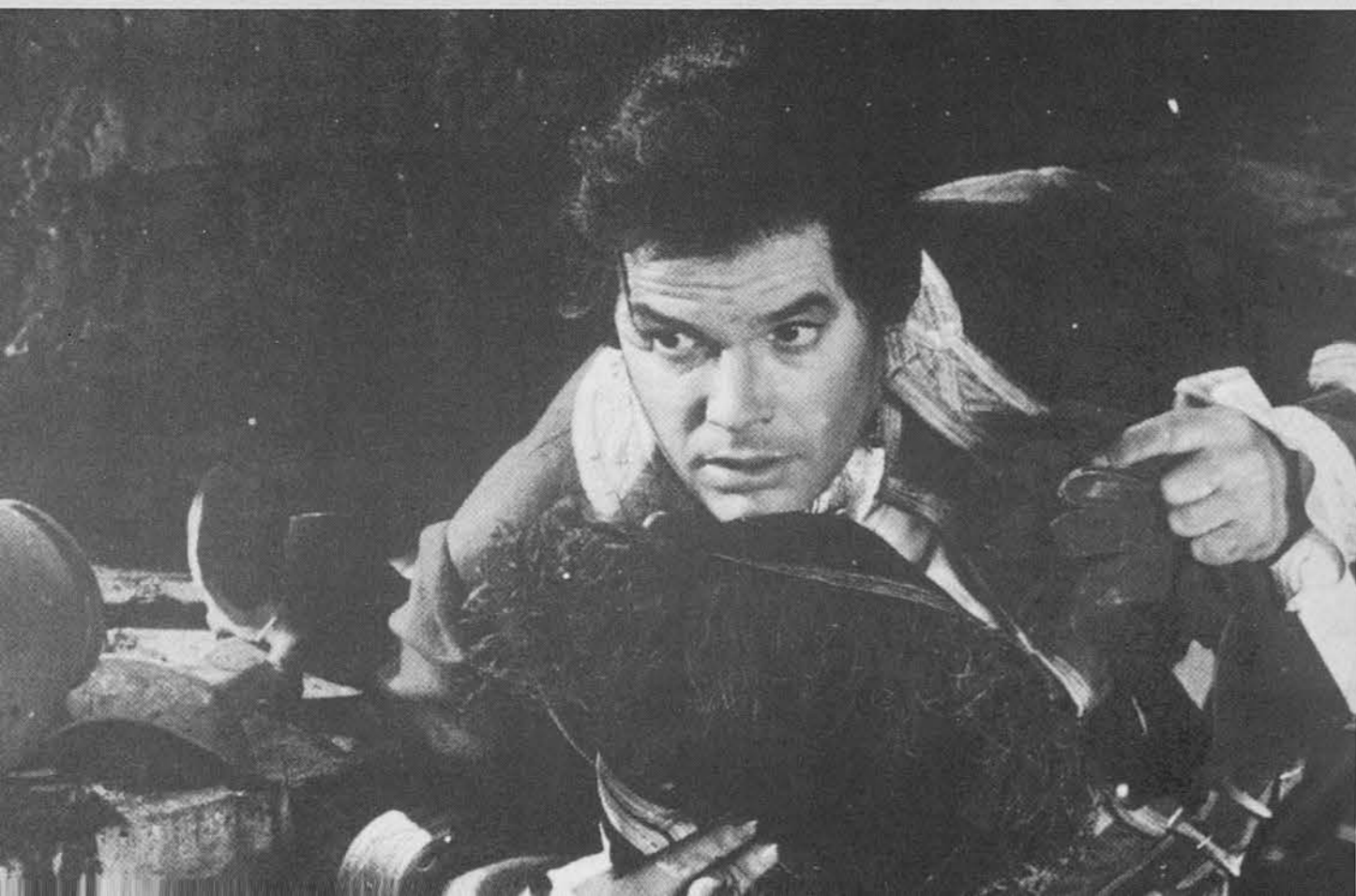
Guió: Andrzej Wajda i Agnieszka Holland

Fotografia: Edward Klosinski

Muntatge: Halina PrugarKetling

Música: Jerzy Derfel

Intèrprets: Zbigniew Zapasiewicz, Iga Mayr, Alexandra Jasienska, Roman Wilhelmi, Halina Golanko.



CINEMA POLONÈS

1

El manuscrito encontrado en Zaragoza
(Wojciech J. Has, 1964)

7 de maig - PALMA - Centre de Cultura Sa Nostra - 20.00h
9 de maig - BINISALEM - Centre Cultural Can Gelabert - 21.00h
12 de maig - EIVISSA - Can Ventosa - 20.00h

2

El aficionado
(Krzysztof Kieslowski, 1979)

14 de maig - PALMA - Centre de Cultura Sa Nostra - 20.00h
16 de maig - BINISALEM - Centre Cultural Can Gelabert - 21.00h
19 de maig - EIVISSA - Can Ventosa - 20.00h

3

La vida como enfermedad mortal de transmisión sexual
(Krzysztof Zanussi, 2000)

21 de maig - PALMA - Centre de Cultura Sa Nostra - 20.00h
23 de maig - BINISALEM - Centre Cultural Can Gelabert - 21.00h
26 de maig - EIVISSA - Can Ventosa - 20.00h

4

Sin anestesia
(Andrzej Wajda, 1978)

28 de maig - PALMA - Centre de Cultura Sa Nostra - 20.00h
30 de maig - BINISALEM - Centre Cultural Can Gelabert - 21.00h

Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

www.sanostra.es
fonosanostra 971 757 242



- 
- ⇒ Club Cine Hispania _____
 - ⇒ Multicines Manacor _____
 - ⇒ Porto Pi _____
 - ⇒ Porto Pi Terrazas _____
 - ⇒ Multicines Eivissa _____
 - ⇒ Sala Augusta _____
 - ⇒ Rívoli _____
 - ⇒ Metropolitan _____
 - ⇒ Rialto _____



Internet: 24 hores, 365 dies

Fonosanostra: de 8'00 a 22'00 hores, de dilluns a dissabte

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS