

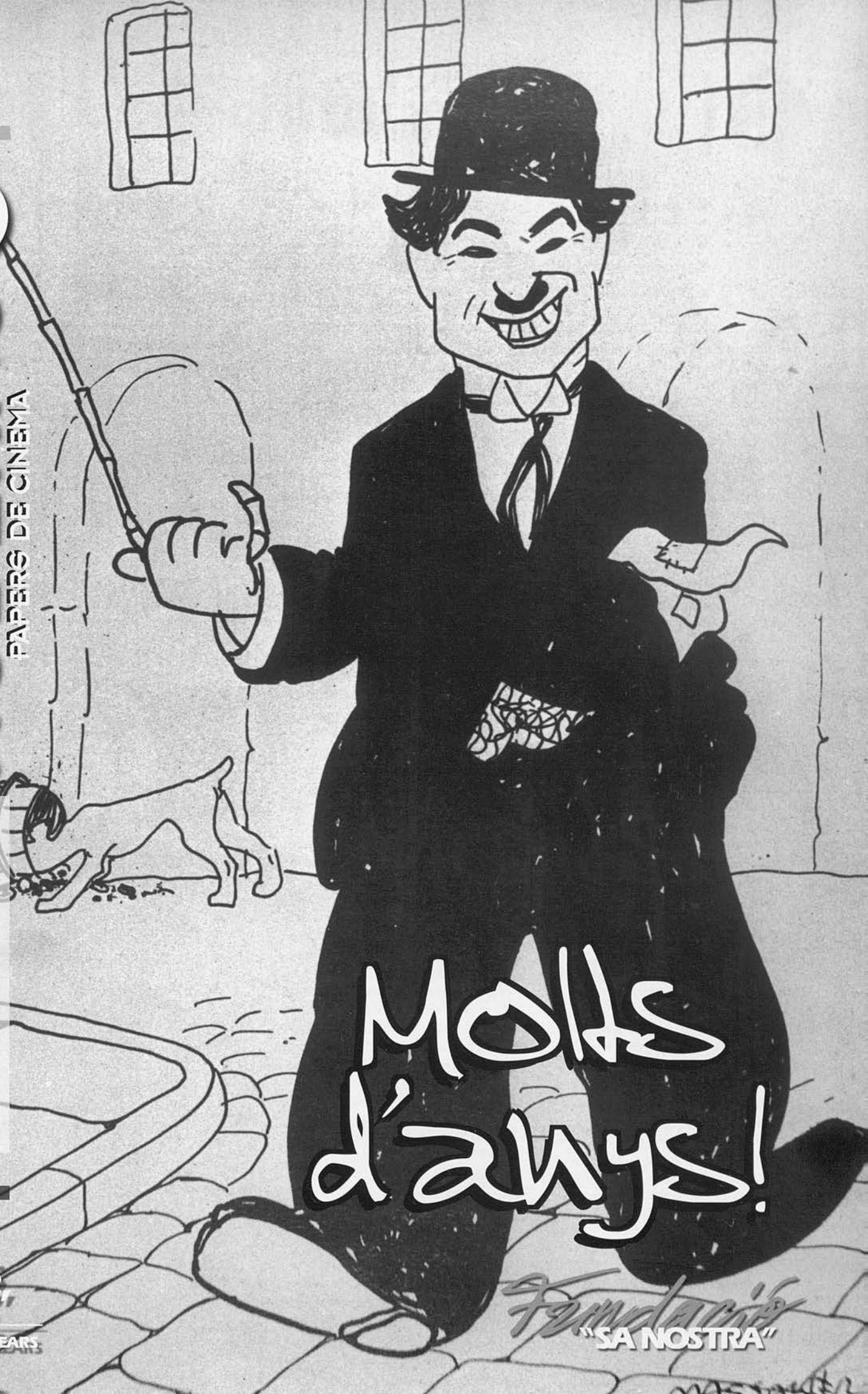
Núm. 89  
Gener  
2003

# TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

"SA  
NOS  
TRA"

CAIXA DE BALEARS



# MOLTS d'anyys!

Fundació  
"SA NOSTRA"



# Sumari

Editorial	3	Cineasta amb bouquet, per J. C. Romaguera	17 i 18	John Ford i la mestria de <i>Stagecoach</i> , per Antoni Serra	26 i 27
Billy Wilder: de la Kartnerstrasse vienesa a Sunset Boulevard (i II), per Josep Casals	4 a 7	Si Chaplin aixequés el cap..., per Joan Obrador	19	Enllà el Missouri, per Gabriel Genovart	28
El barber, el dictador i el pianista, per Francesc M. Rotger	8	Les ciutats i el cine: Hollywood, per Jordi Martí	20	<i>La diligència</i> , per Guillem Fiol	29
XXIII Mostra de València. Tornem-hi i tornem-hi, per Felip Osanz	9	Claude Chabrol: Insistir no implica acomodar-se, per José Tirado	21 i 22	La màxima expressió del detall, per Carles Sampol	30
Les vides somniades, per Gabriel Genovart	10 a 15	Les dones chabrolianes sota els trets d'Isabelle Huppert, per Iñaki Revesado	23	<i>The Great Train Robbery</i> , per Jordi Cahué	31
Charles Chaplin, un pioner, per Házael González	16	Crònica de cine, per Martí Martorell	24 i 25	Eastwood parodia Eastwood, per Pere Estelrich	32
				Cinema a "SA NOSTRA"	33 a 35

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Gener 2003. Núm. 89

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, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



## UN SEGLE DE WESTERN

*Fer història és reivindicar  
la continuïtat,  
humanitzar el temps*

**Emilio Lledó**

Escena primera: la pols. Pols i més pols. Enmig una taca en moviment, quelcom que s'apropa i que lentament va aclarint la seva forma. És una diligència, amb dos homes al seient exterior, un al cabestre i l'altre disparant a les figures que s'insinuen més lluny amb el *winchester* de repetició. Plaqueta.

Escena segona: el carrer desert, fa vent, unes fulles mortes s'arrosseguen alçant lleument el vol tot obeïnt el manat de l'oratge. Arraconada dins les cases, gent anònima ho contempla. Només dos homes que es miren fixament a vint passes de distància. Els rostres estriats, un escuradents a la boca i els ulls plens d'odi i de venjança. Els braços arquejats, les mans decantades de la cintura només l'imprescindible, els dits inicien el ball de la mort. Plaqueta.

Escena tercera: el ball. Uniformes militars de la unió nordamericana a balquena ballant amb belles senyorettes. L'oficial acabat d'arribar que s'enamora de la filla del coronel. A partir d'aquí, torna a començar la història. Plaqueta.

Escena quarta: La filla del coronel o la bella de torn segrestada pels indis. El campament és gairebé inaccessible. Mai un regiment sencer no hagués pogut entrar-hi, però un home sol ho aconsegueix. Espanta els cavalls, cala foc arreu i allibera l'al·lota. En una segona versió l'al·lota s'ha enamorat de l'indi jove. Plaqueta.

Escena cinquena: un altre ball. En aquest cas al saló. El banjo o el piano, indistintament, treuen les notes d'*Ob Susanna*. Elles salten més o menys harmònicament alçant-se les faldes per tal de mostrar tela i més tela. Tot i així arrabassen una cridòria del públic. Els dansaires masculins resulten molt més grollers que els de l'escena tercera. Qualsevol fet és suficient per aconseguir el propòsit, una lluita a cops de puny entre tots els

presents. La música no s'atura però es veu interferida pel soroll de botelles trencades i mobles destrossats pel pes dels homes colpejats. Plaqueta.

Escena sisena: bons i dolents. Bandolers de tota casta. Uns reproduïxen el model **Robin Wood**, roben per retornar-ho als més necessitats. Els altres superen els facinerosos més esferèidors de la història. Aquests darrers acaben, prest o tard, penjats pel coll. La vida no val un ral. Plaqueta.

Escena setena: el drama. El coratge de l'home. El militar sap que l'honor és l'únic important. En comptes de fugir ha plantat cara als indis, molt més nombrosos. Acaba cos a terra envoltat de salvatges que poc a poc acaben amb la vida dels seus soldats. *Custer style*. Plaqueta.

Set mostres descrites de forma breu. Aquestes i moltes altres imatges farceïxen milers de pel·lícules basades en el *far west*, des de la colonització britànica fins als temps més recents de principis de segle XX. Més de cent anys d'història repetint-se els mateixos tòpics que, en bones mans, poden esdevenir joies cinematogràfiques. L'olor de mascle, **Gary Cooper** afaitant-se amb la navalla en sec, la força bruta, les injustícies més cruels, indis perversos o indis vexats, incursions mexicanes, la vida per un as, un sergent negre, el tren sinònim de diners i de corrupció, de **Kansas** a **Oregon** o d'**Arizona** a **Texas**.

Aquest bolic, tot plegat, dona contingut i color al centenari del *western* que aquest any 2003 es celebra. Temps Moderns publicarà cada mes un article de cinc especialistes del gènere: **Antoni Serra**, **Gabriel Genovart**, **Pere Estelrich**, **Guillem Fiol** i **Carles Sampol**, a més d'altres col·laboracions. D'entrada, un homenatge a la primera pel·lícula basada en l'oest americà: *Asalto y robo al tren*, realitzada l'any 1903. Bon any.

Josep Casals

L'escritor vienès Peter Altenberg, que també vivia als cafès, havia dit que convenia “no prendre's la vida més seriosament que una obra de Shakespeare, però tampoc menys”. I aquells que conegueren Ludwig Wittgenstein han ressaltat la seva incomoditat al cinema davant dels films intel·lectualment pretensiosos. En el mateix sentit, Wilder mostra el seu malestar davant dels “moviments estrafolaris de la càmera” que embaldieixen els crítics però que no tenen “res a veure amb la història”. “No em sento inclinat a recordar al públic cada cinc minuts fins a quin punt sóc brillant”, diu.

Laura de l'estil mor a Viena i és enterrada a Berlín. D'acord amb això Wilder oposa “la falsedat del director” —l'artifici estilístic— a la seva invisibilitat: “la millor posta en escena és aquella que no es percep. (...) Si pretens ser artístic o amanerat tot es perd”. Si tot insta a dir que la pel·lícula “està molt ben dirigida”, és segur que no ho està. No es tracta de buscar l'efecte sinó d'explicar “una història digna de ser explicada” amb precisió i claredat. És a dir: “econòmicament i lògicament”.

D'acord amb aquesta disposició a expurgar el que és superflu, Wilder elimina el final que havia rodat de *Perdició* i que havia costat 5.000 dolars —l'escena de l'execució—, perquè el que mostrava “ja s'havia dit”. La versió definitiva és potser menys impactant però deixa clara “la història entre els dos homes”. I això és l'important: mostrar la complexitat de les relacions sense “dir les coses tres vegades, (...) aprendre a economitjar...”

La coneguda al·lusió de Wilder a l'arrencada de *El apartamento* apunta al mateix: després d'explicar que va partir de la idea d'“un home que es deixa explotar” i “que torna a casa per la nit i es fica a un llit encara calent”, afegeix: “quan tens una idea així, en sorten moltes més. El problema, llavors, rau a eliminar, a simplificar...” Hofmannsthal deia que la diferència entre un austríac i un prussià és que aquest pronuncia malament un nom i es manté en la seva pronúncia encara que senti dir-ho bé, mentre que l'austríac atén a la pronúncia correcte i, quan es troba entre gent que ho diu malament, tendeix a fer-ho com ells. Aquesta feblesa —o aversió al que s'imposa per força— té el seu epítom en Jack Lem-

mon, l'antiheroi de Wilder, per exemple quan a *El apartamento* alça un dit amenaçador que acaba transformant-se en una amable invitació a beure xampany.

I això ens remet de nou a certa subtilesa i delicadesa. Per a *El Apartamento*, Alex Trauner dissenyà l'oficina segons una idea de Wilder inspirada en King Vidor (*Y el mundo marcha*), a partir de la qual van decidir disposar persones cada vegada més baixes en escriptors cada vegada més petits, fins que a la fi eren nans o figures retallades i escriptors de joguina. Afegint a això una perspectiva realçada per les línies de llum, el resultat fou la conversió d'un petit estudi en un espai gran i massificat. Arran d'aquesta troballa Wilder es va limitar a dir: “Trauner va obtenir un Oscar per això, però no era res grandiloqüent. Simplement va quedar bé”.

L'antípoda d'aquesta actitud era, als seus ulls, Mitchell Leisen, el director de *Si no amaneciera*, l'últim film que Wilder escrigué com a guionista per a la Paramount. I això perquè el veia, no com un director, sinó com un “escaparatista”. Enfront de tota vel·leïtat ornamental, Wilder vol fer



Wilder dirigint a Gloria Swanson

*Aquests indicadors sovint són objectes amb una presència realçada, com els escacs a Traidor en el infierno o els botins a Con faldas y a lo loco*

traslluir la veritat sense afalacs. Però aquesta veritat és la de l'art. Que no s'oposa a la mentida (versemblant) sinó a la manca de respecte per la història i el públic.

Tothom ha remarcat la cura amb què Wilder treballava. I ell mateix ho palesa: "S'ha d'estar sempre atent i dir: no ho he pogut fer millor". Això du a la subtilesa que esmentàvem, per exemple en la revelació a què dona lloc el mirall trencat d'*El Apartament*, o en la manera en què a *Días sin huella* un comentari sobre la forma circular mena l'atenció a les rotllanes sobre la barra i això indica els vasos que ha begut Ray Milland.

Aquests indicadors sovint són objectes amb una presència realçada, com els escacs a *Traidor en el infierno* o els botins a *Con faldas y a lo loco*. Una presència que fa pensar de nou en la *Neue Sachlichkeit*. Però igualment importants són les paraules, i aquest és un nou aspecte d'ascendència vienesa. Ho testimonia el



*La vida privada de Sherlock Holmes*



*Perdición*

I també Wilder juga amb la pluralitat de màscares, per exemple a *Bésame tonto*, on fa emergir allò que per una nit pot convertir una dona casada en l'alter ego d'una prostituta...



*El crepúsculo de los dioses*

mateix Leisen: "Wilder és el guionista amb qui hem tingut les discussions més difícils, perquè procedeix de centreeuropa i era tossut com un ase quan algú li tocava les paraules". També Jack Lemmon ho ratifica quan es refereix a l'encavallament de frases en el model teatral de *Primera plana* i diu que això repugnava Wilder fins al punt de demanar als actors que ho evitessin: calia que totes i cada una de les paraules s'entenguessin bé.

Ja a *Bola de Fuego* es manifesta aquest interès pel llenguatge. I en particular pel llenguatge del carrer (aquí l'*eslang* americà, en origen l'argot berlinès) en oposició al llenguatge encapsulat o "embalsamat en frases mortes". Com dirà Wittgenstein, el llenguatge viu en el flux de la vida. Però això vol dir que cap fonament segella l'enllaç entre signes i continguts. De

manera que els malentesos són inevitables.

També ho diu Hofmannsthal: "els homes d'aquesta confusa època viuen la seva vida més veritable en episodis accidentals, en malentesos no aclarits...". Es tracta d'aprendre a viure en l'ambivalència, en un estat crític on no podem estar segurs de res. Les coses no són com ens figurem o volem creure que són. I això també es veu a *El apartamento*, on els veïns creuen que Jack Lemmon és un inescotable conquistador.

Aquest és el fil que enllaça *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*) i *Fedora*, les dues pel·lícules de Wilder referides al món del cinema. I és que res com el cinema mostra el caràcter equívoc dels diversos plans d'experiència. Per això se l'ha comparat sovint amb els somnis, com va fer el mateix Hofmannsthal: el film

és, com el somni, un decurs fragmentari on se superposen o combinen imatges que remetent a "l'obscura arrel de la vida". A Viena Freud, Schnitzler o Musil s'han endinsat en aquests plecs que fan que tota identitat sigui múltiple. I també Wilder juga amb la pluralitat de màscares, per exemple a *Bésame tonto*, on fa emergir allò que per una nit pot convertir una dona casada en l'alter ego d'una prostituta, alhora que aquesta juga el paper de la primera a casa seva i amb el seu marit.

Si Freud parla de relacions substitutives, a *El crepúsculo de los dioses* el guionista Joe C. Gills (William Holden) és una reverberació del mico que enterren quan arriba a la casa-mausoleu de Norma Desmond (Gloria Swanson). La pantalla que apareix en alçar-se un retrat d'aquesta és un mirall de falsos somnis com tots els al-



tres retrats de la casa. També es falsa la il·lusió que ell té de portar els fills quan de fet ja està atrapat en l'escenificació de Norma, en un ordit a través del qual ella busca la seva joventut en la d'ell. Un somni que Joe refereix ho il·lustra clarament: "algú tocava un orgue de maneta", diu —i aviat veiem que Max, el criat i antic director de cine encarnat per Stroheim, toca un orgue—; "un mico recollia les monedes", afegeix.

També a *Perdició* ens enfrontem a aquesta complexitat del comportament per la qual decidim fer una cosa i en el mateix moment de pensar-ho fem la contrària. El personatge representat per Mac Murray sap que el de Barbara Stanwyck és "un ferro roent", però quan li diu que se'n vagi, la besa. Hi ha una part de nosaltres que no controlem, forces que no podem sotmetre a càlcul. I que irrompen i ens mouen des de la profunditat del cos. E. G. Robinson ho esmenta tocant-se el pit: "m'ho diu l'homenet que porto aquí..." Però s'equivoca perquè té "massa a prop" l'objecte a què apuntava en la seva deducció.

La interposició inesperada d'això que anomenem sentiment —però que no podem definir per la seva plasticitat— és habitual en Wilder. Però el que no hi ha és sentimentalisme. I això, que ens retrotrau a la duresa berlina, sovint s'ha pres per cinisme. Però Wilder ho nega: "No sé d'on han tret que sóc cínic. En cap de les meves pel·lícules hi ha cinisme. Potser a *El gran carnaval*. En aquesta sí. Hi havia el cinisme del periodista".

També els jerarques nazis eren cínicos: Hitler va dir (a Rausching) que sabia que no existia el que ell anomenava "raça". I si Kraus va denunciar certs lligams entre nazisme i periodisme, Wilder sembla situar-se en aquesta estela quan s'embarca en *El gran carnaval* després de trencar amb Brackett i presenta la història com un "laboratori d'un assassí en potència" (el periodista Chuck Tatum: Kirk Douglas).

La crítica del sensacionalisme apareix també a *Primera Plana*, tant en el guany que es poden derivar d'una execució com en les instruccions del director del diari (Walter Matthau) quan refà la primera plana a partir

d'aquesta notícia: "Res del terratrèmol a Nicaragua. M'importa un rave que hi hagi cent mil morts. El campionat de Lliga? Inclou-lo..."

Abans deiem que Wilder parteix del que és banal o equivalent i li dona la volta. Ara veiem que el periodisme fa el contrari. El circ mediàtic necessita sensacions fortes i personatges gesticulants —que esdevenen caricatures de si mateixos: devoren la persona, com a Norma Desmond—, perquè la ràpida successió de números fa que tot acabi sent igual. Davant d'aquesta ficció que nega ser-ho, Wilder n'ofereix una que confronta a la veritat sense embuts. La diferència s'introdueix ja en la veu *en off* de l'inici d'*El crepusculo de los dioses*. Mentre que un mort ens du al llarg d'una història que prenem per veritable, sabem que la versió que sortirà a la premsa no ho serà. I també ho insinua la prostituta de *Primera Plana* quan el pres li pregunta si és veritat que es casarà amb ell: "si t'ho han dit els periodistes..., els periodistes sempre diuen la veritat".

Enfront d'aquesta indiferència cínica, Wilder afirma: "Crec que una pel·lícula ha d'aportar alguna cosa nova. Ha de tenir quelcom que el públic no vegi cada dia però on pugui reconèixer la veritat". Wilder no és un realista ingenu, com ho mostra la mateixa veu *en off* d'*El crepusculo de los dioses* o els diferents punts de vista de la veu d'*El apartamento*. Però sí que impugna tot idealisme. I en raó d'això s'aparta dels que fan gala de puresa; però també dels que enarboren una agressivitat que soscava l'alegria. Charles Lederer ha dit: "Crec que (Wilder) no obria la boca, i cregui'm que això seria per ell una frustració, si pensava que feriria els sentiments d'algú".

Segons el lema —vienès, diu Stefan Zweig— de viure i deixar viure, Wilder sent simpatia pels que sobreviuen en situacions adverses com ell ho ha fet, encara que sigui al preu de perdre la puresa. Això es fa palès a *Traidor en el infierno*, on el presoner Sefton (William Holden) és la contracara de Tatum. I respecte a això és eloqüent el destí d'un i l'altre: el pocavergonya que fa tripijocs amb els carcellers nazis acaba abandonant tot el que ha guanyat

per salvar un home i així obté el respecte dels seus companys, mentre que Tatum mor menyspreant-ho tot i menyspreant-se ell mateix.

La visió de Wilder és alhora descarnada i vital: sobre un fons gris destaquen més els besllums d'alegria. El millor exponent d'això és *Qué* ocorrió entre tu padre y mi madre. I aquí hem de recordar el títol original, *Avanti*, per l'escena que hi dona lloc i que marca el punt a partir del qual Itàlia —la vida— s'imposa a Baltimore. Wendell Armbruster (Jack Lemmon) usa la fórmula habitual a l'hotel —*permeso?*— per acostar-se a Juliet Mills i besar-la, i ella li dona pas: *avanti*. A una banda tenim això: l'hotel i el que hi feien els pares i ara fan els fills. A l'altra, l'empresa de Baltimore, la casa i la família, el temps gris. És una oposició com la que apareix a Berlín *occidente* entre la carnalitat amoral de Marlene i l'aridesa de la congressista d'Iowa (Jean Arthur). I sens dubte no és casual que aquesta es digui Frost —*glac, gebre*—, mentre que el personatge de Juliet Mills porta un nom tan càlid i colorista com Pamela.

Una altra prova d'aquesta actitud és el fet que Wilder volgués anar a rodar el film als seus escenaris naturals ("l'aire es italià", deia). I també que iniciés Lemmon i Mills en els plaers de la cuina italiana. I que els portés a visitar Pompeia, on, segons va dir Juliet Mills, "Billy es trobava en el seu element".

És perquè no tolera els exutoris del moralisme i l'autocompassió que Billy Wilder és implacable en el seus judicis. També respecte al que ha fet o el que farà. Per això diu que després de perdre un amor o de tornar d'un Berlín en runes se sent impulsat a fer una comèdia; i així, després de rebre l'Oscar per *Días sin buella*, es decideix a fer un musical segons el model de l'opereta. En canvi assegura: "he d'estar molt enamorat per fer *Sunset Boulevard*". Wilder no suporta la placidesa del que és previsible. Ni la subjecció a un carril. I ho diu reiteradament: "Sóc massa llicadís perquè se'm pugui capturar i clavar amb una agulla. Sempre vaig saltant camp a través. (...) No sé anar seguint el corrent". ■



La pel·lícula  
de la història

## El barber, el dictador i el pianista

Francesc M. Rotger



Unes quantes estrenes recents, a la cartellera cinematogràfica de Palma (qualcuna d'elles, una reposició; amb honors d'estrena, però) han coincidit en apropar-se a algunes de les fites més terribles i, al mateix temps més significatives, de la nostra Història més o menys recent (em referesc al segle XX i al que duem, tampoc no massa, del XXI). Aquest grapat de títols reflecteixen aspectes com el nazisme (i els seus camps de concentració), la Revolució Cultural xinesa i, en un àmbit més proper a nosaltres (en proximitat cultural i en proximitat en el temps), la dictadura militar argentina i la desesperada situació econòmica per què travessa, ara mateix, aquest país americà.

No només per cronologia (de la seva filmació i del moment històric que reflecteix), sinó també perquè parlem d'una obra mestra del cinema, m'hauria de referir, en primer terme, a *El gran dictador*, pel·lícula de Charles Chaplin, que tornava a les nostres cartelleres em sembla que, més o menys, un quart de segle després que la po-

guéssim veure per primera vegada (no se si és necessari recordar que, fins aleshores, aquest tipus de llargmetratge havia estat prohibit a Espanya, per això la gent que podia s'anava a Perpinyà, que per aquesta raó es convertí en el suposat paradís del cinema clandestí; fins que descobrirem que, a més a més, era una ciutat molt agradable i que havia estat capital del Regne de Mallorca). Com és sabut, Chaplin interpreta dos personatges: un barber jueu i un dictador que és una paròdia ferotge de Hitler; però, molt particularment, realitza una crítica radical del feixisme, que té en el discurs que pràcticament tanca la pel·lícula la seva síntesi més explícita; un discurs que ens emocionava, als que érem joves i vivíem en plena Transició política quan es va estrenar *El gran dictador*. Un polonès d'origen jueu, Roman Polanski, que és, al mateix temps, un altre dels creadors destacats de la història del cel·luloide, s'apropa a la tragèdia desencadenada pel nazisme al seu país d'origen amb *El pianista*, que guanyà la Palma d'Or al darrer Festival de Cannes.

Les deportacions de la Revolució Cultural xinesa representen el rerefons de *Balzac y la joven costurera china*, pel·lícula de Dai Sijie a partir de la seva pròpia novel·la; mentre que la repressió de la dictadura militar argentina, contemplada des del punt de vista d'un nin, constitueix la línia argumental de *Kamchatka*, de Marcelo Piñeyro, amb un tercet d'interprets de luxe: Cecilia Roth, Ricardo Darín i Héctor Alterio. *Lugares comunes*, d'Adolfo Aristarain, que protagonitzen Federico Luppi i Mercedes Sampietro, es podria concebre, en certa manera, com a una mena de segona part de *Kamchatka*: no és ben bé una pel·lícula històrica, és una pel·lícula que, en molts dels seus aspectes, dels seus detalls, reflecteix la tremenda crisi (no tan sols econòmica, potser també de valors; i d'esperança) que pateix la societat d'aquell mateix país, després de patir, com una referència encara pròxima, aquella mateixa dictadura. És, per tant, un document de la història d'ara mateix. ■



Felip Osanz

**E**l passat 4 de desembre va acabar una nova edició de la Mostra de València, cinema del Mediterrani, i ja van vint-i-tres. Caspa mediterrània, això és el que ficava als cartells que portaven mitja dotzena de persones que, llençant farina a l'escenari, van mirar de rebentar l'acte de cloenda. I efectivament, tot i que era difícil superar-se, ha estat l'edició més *cutre* i casposa que es recorda. Pensem només que ni tan sols va hi haver pel·lícula de cloenda, perquè allargava massa l'acte i ja ens adonàrem de l'alçada cinematogràfica de l'esdeveniment. A un li fa l'efecte que a altres festivals es veuen els errors i els encerts d'altres anys i es corregeixen uns i es fomenten els altres; aquí sembla ser al contrari: allò que més o menys estava bé es canvia i el que anava malament s'accentua.

La desorganització, desinformació, xaronisme, les presses d'última hora, per tant, es van portar fins al límit. En canvi, determinats aspectes cinematogràfics, com el poder veure un munt de cine, cicles paral·lels interessants i trencadors, una secció informativa de nivell, etc., enguany es van veure reduïts enormement. Els cicles paral·lels van ser bé casposos, com els dedicats als homenatjats Concha Velasco i J.L.Vázquez, bé projectats en males condicions —sense subtítols, amb so defectuós, format video...— com el de cine *traka*, o l'*scandale* que tan d'entrenou va aixecar en les instàncies més rànies, bé ja vistos com el de Bigas Luna, també homenatjat. Només se salvava de la cremà el del nou cine negre francès, cosa que no és dir gaire. En fi, el cinema mera anècdota, comparsa de les festetes diàries i refugi dels quatre que sempre hi som.

Deixant, doncs, això de banda, que ja comença a ser fatigós repetir cada any la mateixa lletania, afortunadament a nivell competitiu la cosa no va anar tan malament, tenint en compte els precedents. En la secció oficial, al costat de les usuals pedrades, es van poder veure quatre o cinc pel·lícules dignes de menció. La informativa, tot i la ja esmentada pobresa, va ser suportable i la secció *opera prima* ens va permetre de veure la producció estatal d'enguany on, com a totes les cases, hi ha de tot.

En la primera, el jurat presidit per J. L. Borau va atorgar la palmera d'or a l'agosarada *La chatte a deux têtes* (El cony de dos caps), del francès Jacques Nolot, que també va guanyar els premis al millor director i a la fotografia. La pel·lícula s'enfonsa en les foscores d'un cine pornogràfic sense cap mena de vel ni prevenció, captant amb la càmera tot el que passa en l'anonimat buscat de les seues butaques. Això va contrastant-se amb la humanitat comprensiva de l'exterior on la taquillera, el projeccionista i un client assidu conversen suaument de misèries i esperances, el temps passat, les oportunitats perdudes. És, sense dubte, brillant, valenta, dura, amb molt de sexe homosexual explícit —com ja ens va acostumar cert últim cine francès— que fa que les protestes de l'església i l'empresariat més carca pel cicle on es projectaven *Je vous salue Marie* o *La religiosa* resulten, si més no, iròniques. La guanyadora de la palmera de plata va ser l'algeriana *Inch'Allah dimanche* de Yamina Benguigui que també ha obtingut el premi a la millor interpretació femenina per a Fejria Deliba. Aquesta recrea brillantment i amb força les vivències d'una dona algeriana que, EN l'obertura del 74, se'n va amb els tres fills i la sogra a viure a França amb el seu marit que hi treballa, topant amb una societat estranya i un món familiar difícilment soportable. La palmera de bronze va anar a *Desperado Square*, que també guanyà el guió, producció iraeliana de l'algerià Benny Torati que fa un retrat nostàlgic de la vida en una petia comunitat on es reobrirà el cinema, vint-i-cinc anys tancat per desavinences familiars. En la línia romàntica de *Cinema Paradiso* és de destacar la colla còmica que envolta l'acció principal. Com a premis menors va obtenir merescudament el de millor actor Peter Musevski de l'eslovena *Bread and milk* en el paper d'un exalcohòlic que recau, i el de la música que va anar a l'esbojarrada música estil Kusturica de la iugoslava *Boomerang*. Totes les que estan al palmarés són totes les que hi havia destacables, tret potser de la palestina *Ticket to Jerusalem* de Rachid Masharawi, que, amb molt pocs mitjans, fa un

retrat realista de la dura situació en els territoris ocupats.

En l'apartat d'*opera prima* el jurat presidit per Sigfrid Monleón que el guanyà l'any passat va premiar la ja premiada *Smoking room* de Julio Wallovits i Roger Gual que retrata de manera claustrofòbica i tensa les relacions en unes oficines, elevant-se des d'aquests presupòsits a l'legoria del món contemporani. Mereix una menció des del meu punt de vista el documental *Cravan vs Cravan* de Isàki Lacuesta que perfila la vida d'aquest personatge meitat poeta meitat boxador, que feu de la seua vida la seua màxima obra.

Respecte al premi del públic, si la cosa era un bunyol, l'equip de la pel·lícula *Cualquiera* va denunciar l'organització de tramposa per atorgar el premi a *Old men in new cars* del danès Lasse Spang Olsen sense donar ni xifres ni mostrar actes ni voler-los donar explicacions i no descarten accions legals. El que faltava per adobar-ho!

Això i poc més, molt poc més —a última hora va aparèixer per aquí el cap de la boja productora americana Troma que va animar una mica la cosa— ha donat de si aquesta XXIII Mostra de València que sembla estar morint d'inanició i que ha aixecat més crítiques que mai, crítiques que no deixen de ser reiterades any rere any. D'altra banda, res fa pensar que hi hagi voluntat d'esmena. En fi, ¡què hi farem!, la València més rànica. ■



Ornella Muti  
premiada a València

Gabriel Genovart

**P**oden penjar-se els somnis a un clau rovellat, ficat a una part vella? Avui dia, no ho sé; però, temps enrere, quan jo era nin, puc ben assegurar que sí. Solia dir en Pep Melià, tot evocant la nostra infantesa artanenca, que, de tots els dies feiners de la setmana (que eren també els d'anar a escola), n'hi havia un d'*estel·lar*; això és, un dia que resplendia amb llum pròpia enmig de la grisor de tots els altres.

L'esplendor d'aquest jorn venia donat per un fet que, tot i essent en si mateix senzill i rutinari dins el transcórrer de la vida quotidiana del poble, era capaç de regalar-nos amb tota una munificència d'il·lusions. Aquest dia assenyalat, que era generalment el dijous (normalment escolar i laborable, a no ser que hi caigués qualche festa), se solien penjar a un cantó determinat de la vila la cartellera i les "postals" del que havia de ser el programa cinematogràfic del cap de setmana en el Teatre Principal. I això, en aquell temps, suposava sempre un petit esdeveniment.

Contemplar aquelles *postals* —així les denominàvem al nostre poble (a altres, en canvi, en deien *quadres*)—, podia significar —poc més o manco com ocorria quan ens embadalíem amb un programa de mà o davant el cartell mural de qualsevol pel·lícula— tot un exercici d'imaginació, una espècie de preàmbul de la sessió cinematogràfica. Aquells deu o dotze quadres de cadascuna de les dues pel·lícules que s'exhibirien el dissabte i el diumenge vinents constituïen ja, per si mateixos, tot un territori per a la fantasia, un material sobre el qual cada futur espectador hi projectava el seu propi món interior, aquests "films interns" que, qui més qui menys, porta dintre. Després, la pel·lícula podria associar més o manco les nostres expectacions; però el goig d'aquella contemplació ningú ja te'l llevava.

A vegades he pensat que si poguéssim tenir enregistrats de qualche manera aquells somiejos personals, potser disposàssim d'un material psicològic de valor considerable. Al capdavall, aquest és, poc més o manco, el fonament del que, en psicologia, se'n



diuen "*tests projectius* de relats". El psicòleg et va mostrant unes imatges i et demana que, a partir d'aquell material, imaginis una història, que en facis una narració (perquè se suposa que aquestes històries inventades revelen, com els somnis, la personalitat més íntima del subjecte, el món complex del seu inconscient). D'aquestes proves, la que més s'assembla a unes postals cinematogràfiques és el conjunt de làmines del famós TAT: el "Test d'Apercepció Temàtica" d'Henry A. Murray, una col·lecció de dibuixos que mostren distintes escenes i que a mi sempre m'han fet pensar, inevitablement, en qualche pel·lí-

cula I es veu que això no em passa només a mi, sinó també a altra gent. En una ocasió, fa temps, en els meus anys d'estudiant de psicologia, vaig aplicar aquesta prova a una senyora ja major que em deia quasi a cada làmina: "Oh, sí. Aquesta escena em fa pensar en tal pel·lícula o en tal altra". I partia a contar-me les pel·lícules; velles pel·lícules vistes a la seva joventut, com *Belinda*, *Recuerda*, *Adiós a las armas*, *Trigo y esmeralda*, *Si no amaneciera*, *La sombra de una duda* i no sé quantes més, que es mesclaven amb les seves fantasies, amb els seus records i amb episodis de la seva vida passada, confluint tot plegat en una regió incerta

on la realitat es confonia amb les ficcions. Potser —vaig pensar— podríem conèixer bastant de la psicologia de les persones demanant simplement que ens fessin un llistat amb les seves pel·lícules més estimades i recordades; o una relació de les seqüències cinematogràfiques que més els varen impressionar i que han surat d'una manera especial dins la seva memòria. Tal vegada se'n podria fer també un test, amb tot això.

De totes aquestes proves de caràcter projectiu, la més famosa és el test de Rorschach, popularment més conegut com el test de les "taques de tinta". Hermann Rorschach, el seu creador, es va basar en un senzill entreteniment infantil d'aquells temps anteriors a la invenció del bolígraf, quan les plomes estilogràfiques eren encara quasi un objecte de luxe i els col·legials, si no escrivíem amb llapis, ho fèiem invariablement amb plomes de plomí d'acer que mullàvem en aquells tinters de vidre o de ceràmica que romanien al nostre abast a les taules i els pupitres de les aules escolars. Aleshores, una manera de passar el temps consistia en vessar petits regalims de tinta sobre una fulla en blanc que doblegàvem després sobre si mateixa pel seu eix central. Sortien així unes taques perfectament simètriques, de formes capritxoses, a les quals hi reconeixíem semblances múltiples o hi descobríem les figures més estranyes i més insòlites. Rorschach, a través d'una sèrie de làmines obtingudes mitjançant aquest procediment (amb figures de tinta negra o de tintes negres i vermelles combinades), va aconseguir arribar a les profunditats més insondables dels subconscient humà, a còpia d'extreure de les persones sotmeses a la seva prova totes les coses que hi veien en aquelles taques i tot allò que els suggerien.

El test de Rorschach ha sortit en repetides ocasions a les pel·lícules. Per posar només un exemple, és la prova psicològica que Lew Ayres, que fa el paper d'un psiquiatre, aplica a la mentalment desequilibrada de les dues germanes bessones interpretades per Olivia de Havilland en el film *A través del espejo* de Robert Siodmak. I és

que el test de Rorschach sempre ha donat molt de si, fins i tot com a matèria de melodrama per a aquelles pel·lícules de temàtica psicoanalítica especialment en voga a la dècada dels anys quaranta del passat segle.

Una de les coses que sempre m'han cridat més l'atenció del dos tests esmentats —el Test d'Apercepció Temàtica i el de les "taques de tinta"— és que tant un com l'altre contenen una làmina que molts de subjectes associen amb la figura d'un vampir, si és que no directament amb el comte Dràcula. Hom diria que Murray i Rorschach, els inventors respectius d'aquestes dues proves, intuïren que, per dins les fosques estances del subconscient humà, hi alesteja quasi sempre, plena de significacions psicoprofundes, una inquietant *imago* vampírica. Per qualche cosa deu esser.

Nosaltres també n'hi veiem, de vampirs, en aquelles figures que sortien dels nostres regalims de tinta sobre les fulles blanques. I bruixes, i gegants, i tota classe de monstres i sers fantasmagòrics. I si aquelles taques rudimentàries ja eren capaces d'estimular la imaginació, podeu fer comptes fins a quin punt la disparava el pasquí d'una pel·lícula o aquell "retaule de les meravelles" que eren les *postals* cinematogràfiques del setmanal programa doble arrengrades sobre dos taulers penjats a una cantonada. Aleshores, amb dos ulls com a dos plats, ja començàvem a viure per anticipat les històries que aquelles imatges ens suggerien. Poc més o menys com, davant els estímuls més impen-sats, solia passar-li a Walter Mitty, aquell inefable personatge creat per l'escriptor James Thurber i interpretat a la pantalla per Dany Kaye en la molt lliure adaptació cinematogràfica produïda per Samuel Goldwyn i dirigida per Norman Z.

MacLeod: *La vida secreta de Walter Mitty*, de l'any 1947.

Walter Mitty, que és el fill únic d'una mare pesada i absorbent, festeja una al·lota bamba, propietària d'una cusseta geniüda i malcriada, que sempre li lladra, al pobre Walter. Per afegitó, l'al·lota és filla pubilla també d'una senyora insuportable. Davant una situació tan opressiva (la mare, l'al·lota, la cussa de l'al·lota, la futura sogra...), Mitty s'escapa de totes aquestes tiranies de la seva vida vulgar somniant de despertar les fantasies més delirants a les quals ell sempre és l'heroi d'aventures apassionants i té com a parella ideal Virginia Mayo. Aventures que pareixen tretes de les novel·les de *Publicacions Pierce*, l'editorial per a la qual Mitty treballa en qualitat d'assessor.

L'editorial de Walter Mitty —el lema de la qual és "A bon gust, bona lectura: trenta anys de Publicacions Pierce"— publica novel·letes del gènere ínfim, simple literatura barata i quiosquera d'evasió, produïda en sèrie. Títols com *La dama i el vampir*, *La maledicció dels homes lleopard* i altres per l'estil, sempre amb portades efectistes i de colors vius, formen part de la seva producció. Però Mitty no necessita ni d'aquestes portades per estimular la seva imaginació, per bé





presenta a

**Gregory PECK**  
**Virginia MAYO**

*Navegue hacia la aventura con...*

**El HIDALGO de los MARES**

en **TECHNICOLOR** CAPITAN HORACIO HORNBLOWER

Director: **RAOUL WALSH**

que aquesta s'alimenti dels gèneres literaris cultivats per la casa Pierce: el terror, la ciència-ficció, el *western*, les aventures exòtiques i... "històries d'amor dins hospitals". A Walter Mitty li basta una frase agafada al vol, un anunci publicitari, un renou sentit pel carrer, la trepidació ocasional de qual-sevol aparell mecànic per experimentar en el seu cervell el ritme desfermat de la fantasia en forma d'una estranya i obsessiva percussió: *paqueta-paqueta, paqueta-paqueta, paqueta-paqueta...*, que és la porta d'accés a les seves fabulacions.

Quan aquesta percussió compareix a la seva ment, Mitty roman com a raptat. *Paqueta-paqueta (pocketa-pocketa*, a l'original literari de Thurber) és el renou que fan les metralladores, les potes dels cavalls, les ones que asoten la quilla d'un veler, etc. D'aquesta manera, Walter Mitty, segons el moment i l'ocasió, va assumint, a les seves mitomanies, diverses identitats heroiques: el capità d'un bergantí enmig del furor d'una tempesta marítima, l'intrèpid pilot d'un caça-bombarders que és el terror de l'aviació enemiga, un cirurgià eminent que resol una complicada i difícil operació amb les tècniques més increïbles, un famosíssim modista de París que vesteix les dones més elegants del món, un tafur del Mississipi que arrasa a les taules de joc i, finalment, el terrible pistolero Mitty the Kid. Dany Kaye,

*I és que aquell temps que aquí s'evoca va ser un temps especial per somniar. Aquells dies de cine foren també dies de somnis. M'agrada pensar que la meua infantesa coincidís amb uns anys com aquells*

que possiblement no va ser mai ni un actor ni un còmic excepcional, estava esplèndid en la interpretació de Walter Mitty, segurament el paper més destacat de la seva carrera cinematogràfica. I amb una frase antològica l'*sketch* corresponent a la seva fantasia del tafur de riu: quan ja havia retut tots els jugadors de la partida menys un darrer oponent que, després d'haver perdut tots els diners i la plantació, volia jugar-s'hi encara la dona en un últim i desesperat envit, Mitty li enflocava aquesta: "¿I ara seria capaç vostè d'arrabassar una estrella del firmament per tirar-la sobre una immunda taula de joc?". Era genial, en Walter Mitty.

"Paqueta-paqueta" era també el renou que feien els batecs del nostre cor de petits Walters Mittys de la part forana, embadocats davant les postals acabades de penjar. ¿I qui és que, en

aquell temps, no va somniar mai en ser l'heroi d'una de les excitants pel·lícules de la nostra infantesa? ¿Qui no es va sentir seduït, com Dany Kaye, per tots els encants i per aquella "mirada raptada", lleugerament estràbica, de Virginia Mayo, la musa de totes les fantasies i dama de tots els somnis del Walter Mitty cinematogràfic? ¿O no va imaginar ser qualche vegada, com Burt Lancaster, Gregory Peck, Alan Ladd o Laurence Harvey, el *partenaire* d'aquella rossa inoblidable que protagonitzà, entre altres, films d'aventures com *El halcón y la flecha*, *El hidalgo de los mares*, *La novia de acero*, *Huracán de emociones* i *El talismán*, dignes tots ells de ser emulats a les ficcions més enfebrosides del personatge creat per James Thurber?

I és que aquell temps que aquí s'evoca va ser un temps especial per somniar. Aquells dies de cine foren tam-

bé dies de somnis. M'agrada pensar que la meua infantesa coincidís amb uns anys com aquells. Uns anys en els quals, si havien passat ja, per una banda, les pitjors mancances de la postguerra (la fam, l'escassetat, els racionaments...), no havien arribat encara, per altra, les abundors de la Mallorca trastocada per l'opulència i la baldor que el turisme, poc temps després, portaria aparellades. La vida, llavors, era encara humil, tradicional, senzilla, austera. M'estic referint a un temps breu i singular: una franja cronològica que comprèn els darrers anys quaranta i quasi tota la dècada dels cinquanta. Foren uns anys en què no faltava, potser, res de l'essencial per viure; però, com que tampoc no hi havia cap cosa que sobràs, no ens podíem permetre el luxe de tudar res. Dies de cine i de ràdio, sense encara televisió. Dies també de *tebeos* (la mi-





llor època de la història del còmic!) i, feliçment, dies de llargues vetllades hivernenques a les quals encara hi eren presents —dissortadament ja en franc recés— quasi totes les riqueses d'una tradició oral multiseular: les rondalles, les contarelles, els romanços, els coverbos, les cançons... Tot plegat configurà el món dels nostres somnis personals i generacionals, el nostre imaginari col·lectiu. La vella tradició folklòrica, el cinema dels diumenges, els *tebeos*, la ràdio... Bon temps, aquell. Crec que hi havia ales-

hores una capacitat d'il·lusionar-se i de somniar d'una intensitat i una vivacitat que avui s'ha perdut. L'espècie de l'*homo sapiens* és, sens dubte, una espècie essencialment somniadora i, per tant, sempre somniarà. Això no obstant, l'austeritat de la vida, les carències i les limitacions solen estimular aquesta capacitat d'il·lusions, de fantasies i de somnis. L'abundància i l'excess, en canvi, l'ofeguen i poden acabar per matar-la. I pobres dels homes quan moren els somnis.

La coneguda sentència d'Ortega afirma, segurament amb tota raó, que "l'home és ell i la seva circumstància". Ortega es refereix fonamentalment a l'entorn cultural exterior que, a cada nivell generacional, modela les vides humanes. Però tampoc no es pot oblidar que part d'aquesta *circumstància* és el món intern de les fantasies privades i els somnis personals. L'home és, també, "ell i els seus somnis"; aquests somnis que expressen la seva *vida secreta*, el seu jo ocult. A les *vides somniades* de les seves fantasies, el ser humà hi projecta, com li passava a Walter Mitty, el seu "jo ideal" (o el que ve a ser aproximadament el mateix: els "ideals del seu jo"). La vida real s'ha pogut nodrir abundantment d'aquestes vides somniades, i d'aquí se'n deriva la importància de totes aquelles fonts que han aportat materials copiosos per a aquestes fabulacions. Totes les formes de narració ho han fet, des de les més velles d'una tradició oral inveterada fins a les més novel·les de l'era audiovisual. El cinema, molt especialment.

Com els vells mites i contes, el cinema ha subministrat una llarga desfilada d'*arquetipus heroics* que han pogut convidar a viure la pròpia existència personal amb un cert demble aventurer: la vida com a *aventura*, la vida encarada com a projecte, com a elecció, com a compromís i com a risc. Simultàniament, les pel·lícules han proporcionat també tot un repertori d'*arquetipus professionals* que han pogut resultar igualment engrescadors. Arquetipus com el del *periodista*, l'*advocat*, l'*investigador*, el *metge*, l'*arqueòleg*, el *psiquiatre*, l'*escriptor*, l'*arquitecte*, l'*enginyer*, l'*educador*, etc. Cal demanar-se fins a quin punt aquests arquetipus cinematogràfics, que sovint han aparegut a la pantalla envoltats d'una aurèola romàntica i encarnats per alguns dels actors més seductors de la pantalla, han estat capaços de determinar l'*orientació professional* de molts d'espectadors juvenils. ¿Quantes *vides reals* començaren per ésser, en primer lloc, *vides somniades* dins les sales de cinema? I cal no oblidar que l'existència de cada home és, com també s'ha dit, tant més

# El Talismón

WarnerColor

REX HARRISON  
VIRGINIA MAYO  
GEORGE SANDERS • LAURENCE HARVEY  
DIRECTOR: DAVID BUTLER

autèntica i plena quant més aconseguix acostar-se al paradigma ideal que marcaren els seus somnis a un moment donat de la joventut. L'aventura de viure ha pogut consistir en intentar que la vida real hagi estat tan apassionat com aquests somnis; o, si més no, que s'hi hagi aproximat.

De totes maneres, a l'home li resulta sempre forçós elegir només una vida entre totes les vides possibles. Al capdevall, tan sols hi ha una vida real; però potsar hi ha hagut mil vides somniades. Al marge de la influència que el cinema pot haver tingut en la configuració de la nostra existència real i possible, ens permeté, a més a més, viure de qualque manera totes aquelles altres mil vides impossibles que foren les innumerales *vides somniades*. I així, el setè art (que és un art fet amb la mateixa matèria de què es teixeixen els somnis) va contribuir a dilatar fabulosament la nostra existència. Com la veia dilatada, en la clau humorística de paròdia de gèneres cinematogràfics, aquell somiatruïtes impenitent que fou Walter Mitty en totes aquelles fantasies seves que eren autèntics "somnis de cine".

Somnis de cine com els que ja començaven a un cantó del meu poble, els dijous de les setmanes d'hivern, quan un grup d'al·lotets romaniem extasiats davant les *postals* de les pel·lícules. ■

HI  
HISPAMEY FILMS S.A.  
PRESENTA A

BURT LANCASTER  
VIRGINIA MAYO

DIRECTOR: ARTHUR LUBIN

Huracán de emociones

Házael González

**E**n aquesta ocasió, com cada principi d'any, en què sempre parlem de compositors que ja no són entre nosaltres, ens trobem, aquesta vegada, amb un veritable pioner al món del cinema i les bandes de so, el senyor Charles Chaplin, actor primer, guionista, productor i director després, i finalment, encara que no en darrer lloc, compositor. Malgrat la seva feina com a tal no hagi estat massa productiva, i es va limitar sempre a les seves pròpies pel·lícules, va ser prou interessant com perquè li donessin un Oscar dins aquesta categoria l'any 1972, per a la composició sens dubte més coneguda de totes les que va fer a la seva vida, la genial (en tots els sentits), *Limelight*, (Candilejas) escrita, produïda, dirigida i interpretada per ell mateix l'any 1952, però que a Los Angeles no va poder ser estrenada fins vint anys després, per aquelles coses dels americans. Un premi que realment es mereixia...

Chaplin va començar al món de la banda sonora l'any 1928, a la seva *The Circus* (El circo), justament en un moment en què la banda sonora començava a tenir importància a les pel·lícules (està clar que el nostre home sempre va ser un pioner), fent una composició plena i entretinguda, amb matisos dignes de menció i un ben fer que es va mantenir sempre, encara que ell no tenia coneixements de tipus musical i es limitava a xiular les melodies que altres orquestraven més o menys al seu gust, sempre amb resultats excel·lents. Ferm defensor de la música al cinema com a vehicle de sentiments i emocions, i ferm defensor també de les pel·lícules sense diàlegs, era una persona capaç d'entendre perfectament la funció de la banda sonora com a una entitat pròpia, i no només com a simple complement acústic d'unes imatges que, moltes vegades, res tenien a veure. D'aquesta manera encara va tenir temps d'estrenar *City Lights*

(*Luces de la ciudad*), l'any 1931, quan el cinema sonor ja era una realitat que deixava molt enrere els films sense paraules, i a la qual va incorporar-hi trossos de la coneguda composició "La Violetera" (Chaplin va haver pagar per plagi als mestres Padilla i Montesinos per l'ús d'aquesta peça), i més tard encara *Modern Times* (*Tiempos Modernos*) 1936, que és una pel·lícula a cavall entre el cinema mut i el sonor, i que sens dubte és més muda que sonora). Després ja no va tenir una altra opció que reconèixer que el món del cinema sonor era una realitat (*The Great Dictator* —El Gran Dictador—, 1940—, sens dubte una bona manera de fer-ho), i va aconseguir adaptar-se amb noves i molt interessants pel·lícules acompanyades sempre de les seves corresponents composicions sonores, com serien *Monsieur Verdoux* (1947), *A King in New York* (Un rey en Nueva York) 1957, i la darrera *The Countess from Hong-Kong* (La condesa de Hong-Kong) 1967, interpretada no per ell —encara que faci una petita aparició especial—, sinó per dos grans actors com són Marlon Brando i Sofia Loren. Totes aquestes peces tenien música seva, i la seva feina musical no va finalitzar amb aquestes darreres produccions: als anys seixanta es va dedicar a construir més composicions musicals per als seus films més antics, com *The Gold Rush* (La quimera del oro) 1925, pel·lícula de la qual també en faria una curiosa versió narrada per ell mateix, o *The Kid* (El chico) 1921, el seu primer llargmetratge, a més de molts dels curtmetratges fets en anys encara més remots.

Un artista total, sense el qual entendre el món del cinema actual no seria possible, i que sempre va ser independent, deslligat de normes o estudis impositors (encara que de vegades sotmès a dures condicions de contracte), també es va dedicar a deixar per a la posteritat bellíssimes peces musicals i una forma d'entendre la banda sonora que encara avui fa pensar als compositors, perquè aquest home va ser un testimoni d'un temps al qual només la música donava a les imatges el suport necessari per poder gaudir-les completament. Charles Chaplin, el geni, l'home, aquell que no hem d'oblidar, i que mai no ens deixarà de sorprendre. ■





Josep C. Romaguera



La trajectòria cinematogràfica de Claude Chabrol transcorre de manera insòlita, sorprenent i, fins i tot, diria que excèntrica. Si retrocedim als seus inicis ens trobem, tal i com correspon a un cineasta de la seva generació, sorgit de les pàgines de *Cahiers du cinema* i part integrant de l'anomenada *Nouvelle vague*, amb la figura d'un *auteur*, que segueix una política fonamentada en la creació d'una visió personal del món, coherentment desenvolupada a través de les seves pel·lícules. Tal era el cas de les seves obres primerenques, *El bello Sergio* i *Los primos*. Posteriorment, però, va iniciar una etapa irregular, des- caradament comercial i al llarg de la qual semblava que es podien perdre tota una sèrie de característiques aleshores definitòries. Al contrari del que semblava, en canvi, Chabrol i el seu cinema resorgiren amb pel·lícules com

*El carnicero* i *La mujer infiel*, a través de les quals més que recuperar-se com un artista personal, que recordés alguns dels plantejaments fets amb la coneguda *política dels autors*, es presentava com un pràctic i aplicat artesà —més just em sembla la denominació francesa de *metteur en scène*— dedicat a realitzar elaborats i precisos exercicis d'estil. Més endavant, la irregular trajectòria de Chabrol torna a desviar-se per terrenys menys atractius, com poden ser els de les produccions televisives, a més d'una sèrie de pel·lícules molt discretes. La situació, però, es torna a capgirar amb la realització de pel·lícules tan destacables com, per exemple, *Asunto de mujeres*.

No és aquesta l'última etapa que es pot establir dins una filmografia composta per cinquanta-dos llargmetratges, al marge d'episodis i telefilms, sinó que cal destacar el període que abraça des de la dècada dels

noranta, podríem dir que a partir de la realització de *Betty*, fins avui dia, en què esperem l'estrena de la seva última pel·lícula, *La fleur du mal*. Una dècada en què el cineasta francès, ja superada l'edat de setanta-dos anys, ha assolit el seu màxim nivell, una plenitud creativa que ve marcada pel retorn de Chabrol a la categoria d'*auteur*, reconegut i valorat, considerat fins i tot per alguns compatriotes com el gran cineasta francès de l'actualitat. I és que no són molts els cineastes, penso en el seu compatriota Bertrand Tavernier o amb Clint Eastwood, per posar dos exemples, que en els darrers deu anys hagin assolit les excel·lències del director de *Los fantasmas del sombrero*.

Chabrol al llarg de la dècada dels noranta s'ha consolidat sobretot com un director formalista, posant en pràctica fidelment i consegüentment la màxima per ell una vegada pronun-

ciada: "La forma és el tema". A partir d'aquí, cal tenir en compte, alhora d'abordar les obres del cineasta francès, que la naturalesa de les seves pel·lícules sempre està definida a partir dels elements formals que la componen i no pel contingut que hi puguem trobar. No resulta estrany, doncs, que els seus directors de capçalera siguin Fritz Lang, Alfred Hitchcock i Ernst Lubitsch, els quals s'han caracteritzat per un escrupolós rigor formal. A Chabrol també trobem trets semblants als dels cineastes esmentats com és el cas d'*El infierno*, magistral manera d'endinsar-se en el problema dels cels i la pertorbació de la realitat que aquests provoquen en la persona que els pateix, transmès tot, no tan sols des del punt de vista argumental, sinó, sobretot, gràcies als recursos formals proposats per Chabrol, des d'una planificació que progressivament va tancant el protagonista en el seu propi infern, fins a una posada en escena que juga amb l'ambigüitat i la confusió.

En definitiva, però, allà on ens porta Chabrol, a través de la seva mesurada i precisa mirada, és al descobriment de l'esquiva i aparent naturalesa humana. Efectivament, Chabrol provoca una constant fricció entre la seva implacable posada en escena i la seva visió de la realitat del món i de l'ésser humà, que esdevenen elements que no poden ser sotmesos a un control. *Gracias por el chocolate*, la seva última pel·lícula estrenada fins aleshores, n'és un clar exemple. Aquesta adaptació d'una novel·la policíaca de Charlotte Armstrong implica un recorregut atent i detallat per tots aquells signes que manifesta la perversió humana, que són observats pel cineasta amb una fredor i una distància, que contrasten, per exemple, amb l'actitud

adoptada pel protagonista d'*El infierno*, i que constaten la desconeguda naturalesa d'alguns actes —val a dir que Chabrol rebutja, afortunadament, qualsevol tipus de coartada psicologista, molt conseqüent, per altra banda, en la seva decisió de sempre deixar obertes les conclusions. De nou, es produeix, per tant, una confrontació entre una mirada omnipotent, ja que es tracta de la relació entre el creador i la seva obra, i allò que se li ofereix i que escapa als seus dictats.

Aquest contrast també està present, sobretot en les seves últimes obres, quant a la manera que té Chabrol de tractar la història. Així doncs, pel·lícules com *La ceremonia* o *No va más*, semblen transcórrer sota unes tonalitats que posteriorment resulten ser una aparença. En aquesta última, per exemple, el tema del joc és l'eix al voltant del qual gira la història, no tan sols a nivell argumental, sinó també a nivell dramàtic i narratiu. *No va más* és una obra magistral que es desenvolupa amb un aire de comèdia i que està presidida per un caràcter lúdic que, en un principi, no permeten intuir una conclusió desencantada i fins i tot tràgica. A través de la història ambigua d'una parella d'estafadors, distanciats generacionalment, Chabrol passa del gènere de la comèdia i la lleugeresa del to, i de les referències a Lubitsch, a un desenllaç marcat per la desil·lusió i el desamor, els quals es van aprofitant progressivament de l'estat d'ànim dels personatges.

També a *Gracias por el chocolate*, es produeix un fet semblant. El punt de partida té un caràcter deliberadament folletinesc i una mica rocambolesc —la història d'una possible confusió de nadons el dia del seu naixement—, però la pel·lícula, abans de caure en un desenvolupament inversemblant, pateix un canvi imprevist i molt més satisfactori. El joc de casualitats, secrets i misteris, que sembla plantejar-se a l'inici podria haver-nos portat cap a una intriga complexa, laberíntica, que en qualsevol moment ens podria sorprendre amb un inesperat cop d'efecte,

però Chabrol decideix treballar el seu material en un altre sentit. Com ja apuntava abans, en aquesta pel·lícula, allò que interessa Chabrol no és una intriga i la seva resolució, sinó la manera en què la perversió té una presència en les vides de la gent i com pot resultar-ne, d'indissociable, el bé del mal. No és casual que a *Gracias por el chocolate* se citi *Secreto tras la puerta* de Fritz Lang i *La nuit del carrefour* de Jean Renoir, ja que el que es pretén és fer una operació semblant; és a dir, deixar el relat suspès, perquè es desenvolupi sigilosament, de manera gairebé letàrgica, mentre la mirada de Chabrol recorre tota una zona d'ombres en les quals troba els signes de la perversió.

Tot això no pot portar-nos res més que una absència de conclusions, un rebuig a discursos que proposin veritats absolutes i inqüestionables. Una pel·lícula com *En el corazón en la mentira*, marcada per les turbulències dels personatges i per les contínues falsedats que manifesten, no admet un final tancat i resolt. Al llarg d'aquesta última dècada, Chabrol ha apostat per finals indefinits com els d'*El infierno* o *Gracias por el chocolate*, en què les situacions dels seus protagonistes queden sense resoldre i sense que l'espectador, com comentava abans, pugui ben bé entendre, a través de justificacions psicològiques, les motivacions que mouen aquests personatges a actuar de determinada manera.

Tal vegada, caldria citar el doble final de *No va más* com a l'exemple que millor pot ajudar a entendre tot els plantejaments que fa Chabrol. Per una banda, el final trist i amarg, en el qual es posen de manifest les diferències entre els dos protagonistes i la conseqüent ruptura —deixant, això sí, a l'aire el tipus de relació que mantenen. Per altra banda, tenim una espècie de simulacre de *happy end*, que gràcies a l'enquadrament i a una incorrecció gramatical, provocada per un canvi de camp poc acadèmic, resulta fals i il·lusori. De nou, doncs, Chabrol juga amb l'ambigüitat i confirma la seva indisposició als finals tancats, i ho fa a través de la seva saviesa, la que donen els anys i l'experiència, a l'hora d'aprofitar els recursos propis del cinema. ■



Joan Obrador

**S**i Chaplin aixequés el cap, tal vegada, se'n duria una grata sorpresa al comprovar que, seixanta anys després que inventés el seu *Gran Dictador*, al món encara li interessa el seu film i que, fins i tot, s'ha tornat a estrenar a la cartellera de Ciutat. Tal vegada, ens miraria amagat darrera del seu bombí negre, remenaria el bigoti inquisitivament i es demanaria per quina raó volem conèixer la història d'aquell barber insignificant, derrotat a la primera Gran Guerra en defensa de la seva pàtria, perseguit per Ella amb ràbia sanguinolenta i que, en el darrer moment, és confós amb el seu *führer*. És molt possible que no trobés una adequada explicació al fet que la indústria, justament l'any 2003, s'hagi decidit a restaurar la seva obra; perquè el nostre temps no té res a veure amb aquell molt llunyà 1940.

A primera vista, una vegada derrotats els règims totalitaris comunistes, ja no hi ha un cap dictador, ni gran ni petit, que vulgui dominar el món sencer (fins hi tot Saddam Hussein acaba de demanar perdó per la seva invasió de Kuwait de 1991). A més, els de-pauperats perseguits pel nazisme s'han transformat en un poble poderós: han

aconseguit construir el seu propi estat i, de reprimits, han passat engrèixer el llistat dels grans repressors de la humanitat (evidentment: no tots els jueus són repressors, només aquells que volen l'aniquilació del poble palestí i la fagotització de les seves terres). Per acabar-ho d'arrodonir, ja no existeix una lluita oberta entre dos eixos polítics clarament diferenciats: el estats dolents, partidaris del totalitarisme feixista, i les potències defensores de *la llibertat, la igualtat i la fraternitat*. Avui dia, més bé, sembla que la *Veritat* democràtica ha trobat un imperi que la salvaguarda en front de la *Maldat* que s'amaga entre els més pobres de la terra i sota el parany del terrorisme internacional.

Per altra banda, si el gran Charlot sabés que molts de pares aquest Nadal han dubtat, a l'hora de portar els seus fills al cine, entre la seva pel·lícula, la darrera de Disney o la segona part d'*Harry Potter*, hagués quedat astorat. Perquè a Chaplin mai no se li hagués ocorregut fabricar una indústria visual adreçada, només, per a nins i per a adolescents; el creador de films com *The boy o Temps Moderns* sempre adreça les seves pel·lícules a persones intel·ligents sense parar atenció en l'edat dels seus

espectadors. Què enfora que està Harry Potter de la sensibilitat chapliniana!! Si el gran mestre encara volia canviar el món amb les seves pel·lícules per tal de millorar-ho, —el discurs final del fals *führer* és la millor prova del que diem—; les pel·lícules basades en l'obra de... reflecteixen el pitjor del nostre món, no per tal de criticar-ho, sinó per fomentar-ho entre la jovenalla: competitivitat aferrissada; violència reprimida; idolatria hitleriana per l'individu elegit (no sap ningú per quina raó); la presència en el món d'una força maligna completament irracional. El gran perill del nostre temps seria confondre aquesta força maligna amb l'Islam.

Tal vegada, el que succeeix és que dins de la indústria cinematogràfica encara hi ha qualcú que ens vol fer reflexionar: ¿qui és el *führer* que avui dia juga amb el globus terraquí les seves mans, que té la capacitat de llençar-ho a l'aire, i mirar com cau suaument i tornar-ho a llançar cap amunt, tot deixant-ho que reboti contra el terra? Els mals pensats podrien dir que es diu G. Bush, però no... perquè el líder nord-americà és el defensor més ferm de la nostra forma de vida: *LLIBERTAT, igualtat i...* Aquesta és la gran paradoxa dels nous temps. ■



Jordi Martí

**H**ollywood és una ciutat que no s'entendria sense el cine. De la mateixa manera que el cine, i no solament el que ha estat concebut com a forma d'entreteniment, no podria explicar-se sense Hollywood. En canvi, contra el que hom podria imaginar-se, les pel·lícules sobre Hollywood i sobre la seva impressionant indústria cinematogràfica no han sovintejat. Tal vegada per l'endèmica autocomplaença amb la qual aquesta indústria es contempla a si mateixa, és a dir, sense la distància de la ironia o de la crítica. M'agradaria comentar tres d'aquests films que s'han apropat al cine fet a Hollywood rompent aquesta condescendència de la indústria envers ella mateixa de tres maneres ben diferents, les quals són, a més, tres lliçons de com hom pot apropar-se a crear una obra mestra de l'art cinematogràfic. O, almenys, això és el que pensa qui firma aquest article absolutament, parcial, subjectiu i, per això mateix, susceptible de discussió.

*Sunset Boulevard* (El crepúsculo de los dioses, 1950) és una de les més punyents i personals històries rodades pel mestre Billy Wilder. A mig camí entre l'homenatge a la capital mundial del cine i la crítica àcida envers les seves hipocresies —o, per ser més precís, combinant a parts iguals ambdues actituds, en un còctel de sorprenent eficàcia—, la pel·lícula de Wilder comença amb una situació que va sorprendre moltíssim al públic en el moment de la seva estrena: el film comença amb la veu en *off* del protagonista, el guionista Gillis, interpretat per William Holden, el cadàver del qual flota a la piscina d'una mansió en el moment en què arriba la policia. Després d'aquest començament, narrat des del punt de vista del

mort, la resta de la pel·lícula es desenvolupa en *flash-back* i ens explica com Gillis va conèixer per casualitat Norma Desmond, una Gloria Swanson fent en part de si mateixa, és a dir, una antiga estrella del cine mut de Hollywood que ara, amb el sonor, sobreviu entre els records i la neurosi, a la seva mansió amb el seu antic director, ara convertit en majordom, Max, un Erich von Stroheim, que també s'interpreta a si mateix. Gillis, entre la fascinació i el menyspreu, s'aprofitarà dels diners de la patètica i tràgica Norma, fent-li de gigolò i fingint que està treballant en un guió que la tornarà a la fama. Quan Norma s'adoni de la veritat, fent-se palès que mai més no tornarà a gaudir de la fama del passat, matarà Gillis i interpretarà, ja totalment fora de la realitat, a les ordres de Max, que fingeix estar rodant, la darrera escena del film de la seva vida, en una de les escenes més famoses de la història del cine.

Dos anys després, el 1952, es va rodar un dels musicals més celebrats de la història del gènere, *Singing in the rain* (Cantando bajo la lluvia), de Stanley Donen. La pel·lícula evoca, amb una ironia molt matisada per la sentimentalitat, el Hollywood que va donar el pas traumàtic del cine mut al sonor. Don Lockwood i Cosmo Brown —interpretats respectivament per Gene Kelly i Donald O'Connor— intenten salvar per al sonor l'estrella principal de l'estudi per al qual treballen, Lina Lamont —paper interpretat per Jean Hagen—, que té una veu insuportable, doblant-la amb la veu de Kathy Selden —Debbie Reynolds—, una actriu principiant. La pel·lícula, que finalitza amb el *happy end* inversemblant que marquen els cànons de Hollywood, conté alguns números

musicals impressionants, com el famós "Singing in the rain" o "The Broadway ballet", interpretat per Gene Kelly i l'extraordinària ballarina que va ser Cyd Charisse.

*The player* (El juego de Hollywood, 1992) és la particular sàtira de Robert Altman sobre la indústria cinematogràfica de Hollywood. Abans d'envoltar-se d'actors anglesos per tal de rodar el seu particular melodrama d'època, al seu extraordinari film *Gosford Park*, Altman va voler passar comptes amb les productores de Hollywood que sempre s'havien mostrat incòmodes amb el seu cine. Altman és un d'aquells directors americans que, com també li passa a Woody Allen, és venerat per una bona part dels directors, crítics i actors, però solament suportat a mitges o, directament menyspreat, pels grans estudis, els directius dels quals difícilment s'avenen a la seva independència creativa i intel·lectual, i al caire gens acomodaticí del seu cine. *The player* és, precisament, una sàtira contra un d'aquests directius —que podria ben bé representar-los a tots—, que s'apropia d'un guió i és capaç de matar per evitar un escàndol que li podria costar el càrrec. Cannes va premiar al film d'Altman amb dos premis, un per a ell com a millor director i un altre per a Tim Robbins, que interpreta magistralment al directiu assassí, com a millor intèrpret masculí. Una altra vegada Europa reconeixia la qualitat d'un film nord-americà que, en canvi, no va rebre cap Oscar al seu propi país. Una gran ciutat es distingeix per la qualitat de saber riure's d'ella mateixa, cosa que Hollywood no ha estat capaç de fer mai. Per això, Hollywood pot ser la capital mundial del cine, però no ha assolit mai el rang de gran ciutat. ■



José Tirado

**E**ncara avui en dia, després de molts anys, es presenta Claude Chabrol com un gat vell de la *Nouvelle Vague*. No obstant, jo m'atreviria a afirmar que, de totes les seves pel·lícules, l'única que podria situar-se dins els paràmetres estètics proposats per la incipient onada francesa seria *El bello Sergio*. La resta dels seus films, des de les primerenques *Los primos*, *Las buenas mujeres* o *Landrú*, fins a les posteriors *La mujer infiel*, *El carnicero* o *La ruptura*, graviten a l'entorn d'una única obsessió: l'home, davant una situació límit, pot convertir-se en una despietada bèstia; ja sigui a causa d'un impuls passional imprevisible o de la perversitat innata que, fins aleshores, controlava.

Chabrol ha anat aguditzant, durant més de cinquanta pel·lícules, aquesta incisiva, pessimista i cínica interpretació de l'home i el seu entorn (la burgesia). Els seus darrers films (entre els quals destaquen *Gracias por el chocolate*, *No va más* i *La ceremonia*) s'erigeixen en autèntics testimonis de la crueltat humana, de la crueltat amb

què un director pot presentar els seus personatges i pot, al mateix temps, agredir l'espectador obligant-lo a presenciar una violència extrema. Una violència que Chabrol situa a les antípodes de l'explicitat del cinema americà actual i l'aproxima a la sensació de pressió suscitada sobre l'espectador-voyeur per cineastes com Hitchcock (*Psicosis*) o Michael Powell (*El fotógrafo del pánico*).

Aquest plantejament, que travessa la seva filmografia, i arriba al màxim nivell expressiu en les tres cintes esmentades anteriorment, ha induït un sector de la crítica a interpretar un cert estancament en l'obra del cineasta i a suposar que, amb aquestes darreres cintes, Chabrol es troba davant la perfecció definitiva del seu cinema i que es resisteix, per tant, a continuar explorant nous camins. Des del meu punt de vista, aquesta opinió està tan lluny de la realitat com poc fonamentada en criteris sòlids. ¿Això implica que també hauríem de desprestigiar l'obra d'Ozu o Mizoguchi perquè expliquen la mateixa història durant tota la seva carrera? Evidentment, no.

Aquests films han d'entendre's com una revisió depurada, i totalment vigent, de la seva filmografia que, com a mínim, ens deuria motivar a descobrir la resta de pel·lícules d'un desigual, però interessant, director.

Probablement, *Gracias por el chocolate* (2000) constitueixi l'exercici estilístic més notable, no només de l'obra de Chabrol, sinó també de gran part del cinema francès dels últims anys.

Prenent com a punt de partida una novel·la de Charlotte Armstrong, el director convoca Hitchcock i Lang per donar forma a un thriller que s'inspira, directament, en el cinema negre americà. Tot i així, i com era d'esperar, Chabrol subverteix els cànons del gènere a partir del concepte d'*implorsión*, que consisteix a abandonar el relat a mesura que avança, fins a deixar-lo pràcticament nu, cap al final de la cinta. Durant aquesta deriva, espolia els típics elements de suspens dins l'estructura argumental tradicional; explicita allò que devia ser intrigant: els moments insospitats, les accions imprevisibles i les actituds sorprenents esdevenen, als films de Cha-



brol, i especialment a *Gracias por el chocolate*, bé obviats o bé elements privats d'atenció.

Chabrol acaba creant un nou model d'intriga fundat sobre la imprevisibilitat dels fets i les actituds quotidianes que, de sobte, es tornen perverses. Però, fins i tot quan es produeix aquesta (in)esperada revelació, Chabrol presenta la violenta reacció dels seus personatges com un estadi natural de l'ésser humà. I, procedeix d'aquesta manera, perquè entén que no pot accedir a qualsevol explicació lògica o psicològica sobre els motius d'aquest comportament. Així, aquesta mancança d'explicació aconseguirà desdibuixar la frontera entre el bé i el mal, la qual restarà com un abisme sense resposta i, el que és més important, sense motius ni raons aparents.

Finalment, quan l'*increscendo* de la intriga ens faci preveure l'esperat clímax, del qual, al mateix temps, desconfiem per la seva imprevisibilitat, Chabrol ni sorprendrà, ni dilatarà l'espera, simplement ens farà tancar els ulls amb la mateixa impetuositat amb què el protagonista de *Él* (Buñuel) travessava el forat del pany.

*Gracias por el chocolate* s'estructura, doncs, al voltant d'un peculiar i enginyós sentit del suspens que, tot i portar l'empremta de Chabrol, no pot negar-se a referències com *Sospecha*, *Rebeca* o *La sogra*, del mestre Alfred Hitchcock.

Com podrem comprovar, aquesta depuració narrativa es dona, fins i tot, a l'anterior *No va más*, film amb què Chabrol va obtenir la Concha de Oro al Festival de Sant Sebastià l'any 1997. I dic *fins i tot* perquè, malgrat que abandonés, en aquest cas, algunes de les obsessions que han definit la seva carrera, el film gaudeix del mateix suspens que domina *Gracias por el chocolate* i, per suposat, també *La ceremonia* (1995).

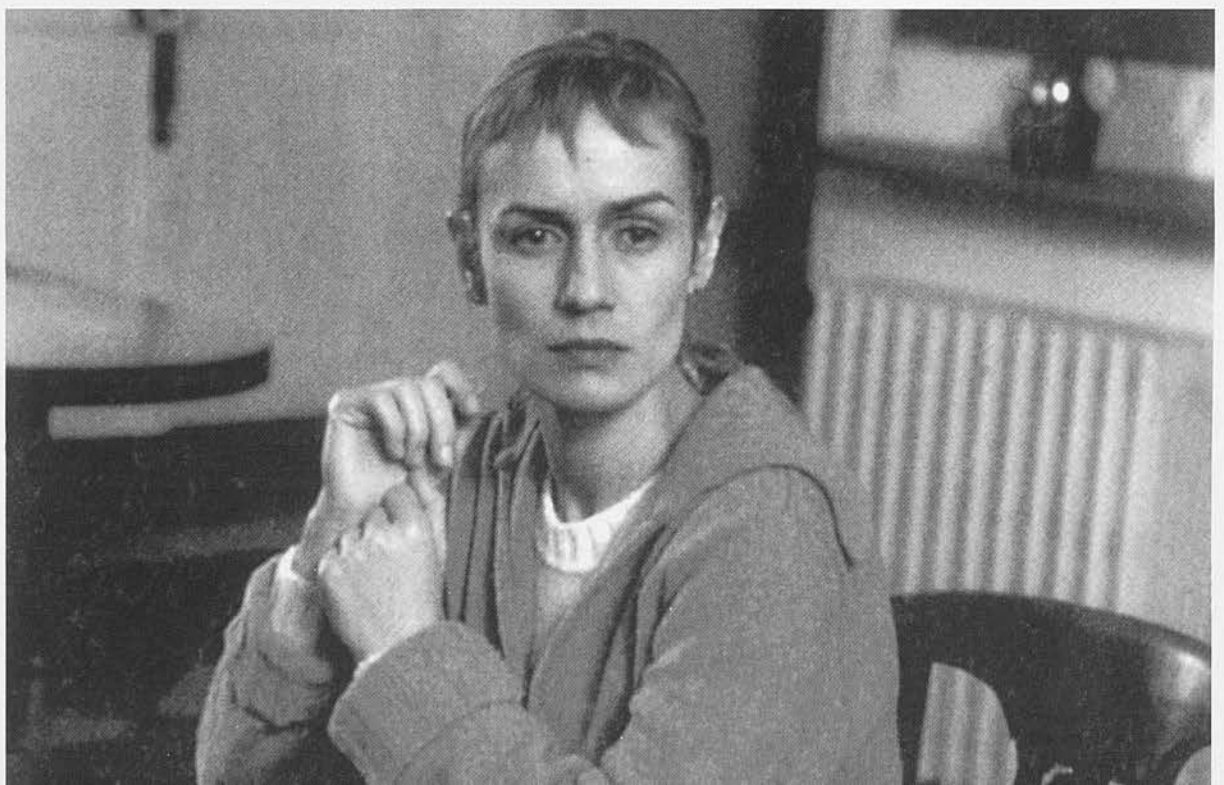
A *La ceremonia*, Claude Chabrol parteix del mateix pretext per fer una dura crítica social. Tal i com va expressar en una entrevista realitzada a *Libération*, "*La ceremonia es un film político. Me irritaba el discurso que apuntaba que ya no había más lucha de clases. Me parecía algo así como un discurso de los dominadores, de los señores declarando a sus súbditos que la servidumbre ya no existía, como en un sueño. Es fácil decir estas cosas cuando no se tiene que pasar el plumero en casa de otro. Entonces, quería mostrar el punto de vista de aquellos que no son patronos y son explotados. Por mi parte, detesto la explotación más que ninguna otra cosa*".

El director francès reproduceix les desventures d'una serventa i una carterera que s'alien per atacar una família burgesa. Chabrol evidencia així les diferències entre classes: els burgesos de província són presentats com a persones cultes, amables i elegants, men-

tre que les joves que pertanyen a la classe més baixa es defineixen per la seva incultura i oposició a les estructures bàsiques de la comunitat (família i treball).

Probablement la novetat del plantejament chabrol·li recaigui sobre el fet que, per primera vegada, no víctima la classe social més baixa, ni la sotmeti als desigs dels altres, sinó que, en aquest cas, la incita a rebel·lar-se i a atacar la burgesia. Així, mentre que en altres pel·lícules, com *La ruptura*, l'acció del treballador obeeix a un natural comportament en defensa pròpia, a *La ceremonia* l'instint d'annihilació sorgeix sense més excuses.

Amb aquest viratge, alguns van voler veure un autoreplantejament, per part de Chabrol, sobre la seva obra. Jo no crec que sigui més que una de les múltiples etapes que, de manera natural, es donen a la filmografia de qualsevol cineasta i, especialment, a la d'aquells que, com Chabrol, procuren renovar i donar una nova dimensió als elements que l'han obsessionat durant quaranta anys de carrera. Per aquest precís motiu, rebutjo el suposat estancament que se li atribueix, ja que es pot dedicar tota una vida a explicar la mateixa història, però de maneres molt diferents. En definitiva, és una qüestió d'aplicació de mirades: potser allò que avui sembla blanc, demà es veurà negre. ■



Inaki Revesado

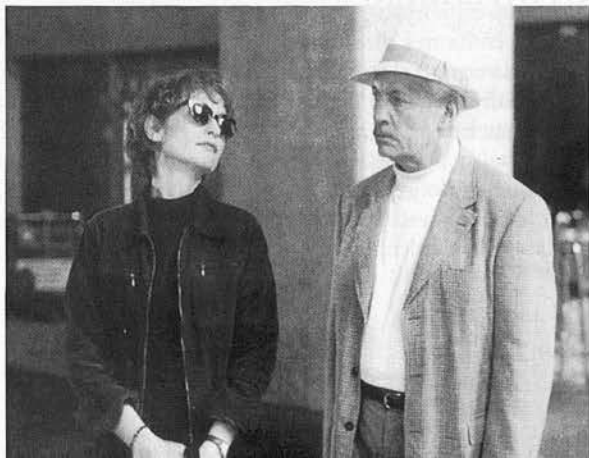
Aquest article ben bé es podia haver titulat "Les dones Huppertianes creades per Claude Chabrol", ja que, quan es dona l'addició de dos professionals de gran alçada, ens és difícil determinar quant hi ha de cadascú en els personatges que cobren vida a les pantalles. La carrera d'Isabelle Huppert no necessita recolzar-se sobre els treballs fets sota la direcció de Chabrol per poder ser catalogada com una de les actrius més completes del cinema actual. Per la seva part, el passat cinematogràfic de Chabrol, abans que Huppert es convertís en la intèrpret habitual de les seves pel·lícules (Stéphan Audran li donava també uns excel·lents resultats), és la prova que el jove de la *nouvelle vague* tenia talent suficient per sobreviure a qualsevol tipus d'etiquetes. Tanmateix és en la conjunció d'aquest dos elements superlatius del cinema francès, en un dels seus treballs en concret, on trobam el que consider el punt més alt de les seves respectives carreres: *Un affaire de femmes*. Isabelle Huppert dona vida a la protagonista d'aquest film de manera magistral, demostrant que molt abans de l'èxit personal assolit amb *La pianista* (sens dubte, una altra interpretació colpidora de Huppert) ella ja era una gran actriu. Per un altra part, Chabrol, envoltant-se dels seus elements tan comuns i reiteratius, però creant un corrent poc habitual de simpatia i solidaritat cap a la seva protagonista, aconsegueix fer el film més rodó de quants ha fet fins ara. La seva col·laboració continua viva i esperam que es perllongui encara en futurs treballs. De moment, podem mirar cap a enrere i recuperar *Rien ne va plus* i *Merci pour le chocolat*.

La presentació de *Rien en va plus* es va fer en la secció oficial del Festival de Sant Sebastià fa un parell

d'anys. Des del moment de la seva projecció, la pel·lícula va ser una clara favorita pel triomf, expectatives que es van veure complertes amb la Conxa d'Or d'aquell any. També des d'un principi la pel·lícula va ser qualificada com una obra menor dins la carrera de Chabrol, una espècie de caprici petit i senzill sense gaires complicacions. En efecte, la història d'una parella de timadors que troben en el món del joc l'espai ideal per fer de les seves i enriquir-se a compte dels altres, gràcies al seu art creant tot tipus d'embulls, quedarà per a la història com una de les pel·lícules que figuraran en el llistat de la seva extensa filmografia, però en la qual pocs s'aturaran amb comentaris més extensos. Les obsessions clàssiques del francès tornen a estar presents: ambients tancats, localitzacions llunyanes a les grans ciutats, pocs personatges i el món omnipresent del crim. Com a novetat, els interessos que mouen els seus protagonistes són absolutament prosaics, materialistes... Ells només volen doblers, i és aquest desig d'enriquir-se el que es fa caure en el món del crim. Altres atrocitats més brutals són habituals en la seva filmografia, però les passions que mouen als seus personatges solen ser més primàries, més humanes, encara que siguin difícils de justificar (¿Hi ha justificació moral per la protagonista d'*Un affaire de femmes* que no dubta en aconseguir millorar la seva economia a través de pràctiques avorrites a elevats preus, explotació sexual d'altres dones o col·laboracionisme amb els nazis? Però, ¿qui de nosaltres no desitja amb totes les seves forces que la nostra heroïna pugui salvar el seu coll?). I és precisament aquesta novetat el que fa que *Rien en va plus* sigui un film amb menys força, on no s'aconsegueix im-

mutar la implicació de l'espectador, que es converteix en un simple observador dels jocs bruts de la parella, sense saber massa bé cap a on ens vol conduir tot plegat. Tot i així *Rien en va plus* es veu amb interès (és de justícia dir que, en aquest film, Chabrol té un gran deute amb la parella d'actors protagonistes) i és una curiositat que val la pena. Un treball petit d'un gran director.

En canvi, el món chabrol·lià en estat pur es torna a posar de manifest en *Merci pour le chocolat*. Partint d'un fet quasi mític, com és el fet d'imaginar altres camins vitals, de jugar amb la idea d'una confusió d'identitat, de demanar-nos qui serien nosaltres si s'hagués donat el cas que després de néixer una despistada o maligna infermera ens hagués confós o canviat la identitat i ens hagués posat en braços d'una mare equivocada, de la senyora del llit del costat, Chabrol construeix una història en què la presumpta filla enganyada visita la família del seu possible pare biològic. I aquesta és la típica família on Chabrol construeix magistralment les seves intrigues. Modals exquisits, poder adquisitiu elevat, interessos intel·lectuals. També professions peculiars, pocs habituals: el pare, pianista (curiosament, com la possible filla retrobada, fàcil recurs per nodrir l'equívoc); la mare (la nova esposa del presumpte pare biològic), amb un ofici fonamental a la vida: la perversitat. La intriga està servida, perquè, des de la primera visita que fa la filla a la família a què podria pertànyer, queda clar que la dolça i servicial mare (evidentment Isabelle Huppert) és un pou de sorpreses esfereïdores. Aquí Chabrol sí que assoleix la implicació de l'espectador fins arribar a un final que potser no sigui del gust de tothom. Vosaltres direu. ■





Marti Martorell

### THE RULES OF ATTRACTION (LAS REGLAS DEL JUEGO)

El ben poc encertat títol en castellà amb què s'ha estrenat aquesta pel·lícula pot induir a l'error de pensar que està relacionada amb la molt estimulante *La règle du jeu*, dirigida per Jean Renoir el 1937; quan realment són dues pel·lícules que no tenen res en comú. Ara bé, sí que recorda molt l'estructura narrativa de la segona pel·lícula realitzada per Quentin Tarantino, *Pulp Fiction* (1995): una història que l'espectador ha d'anar encabint des dels fragments i records que li presenten els quatre personatges i que en un moment determinat tots coincideixen. Un efecte, però, que no és d'estranyar, perquè el director de *The Rules of Attraction*, Roger Avary, va ser també guionista de *Pulp Fiction*.

Avary parteix ara d'un guió propi basat en la novel·la homònima de Bret Easton Ellis, també autor de la més coneguda *American Psycho*. De fet, els protagonistes d'ambdues obres són germans: Patrick i Sean. *The Rules of Attraction* és una pel·lícula amb imat-

ges que feren, però que no cerquen una finalitat ètica: s'hi mesclen històries d'amor, en gran part no correspostes; de sexe; d'homosexualitat i de consum i tràfic de drogues, però sense cap retret per part de ningú ni cap final moralista.

A la complexitat narrativa imprecisa que provoca un final volgutament obert, cal sumar-hi les bones interpretacions que en fan els protagonistes, sobretot les de James Van Der Beek (Sean Bateman, en un personatge molt allunyat del Dawson Leary que interpreta l'actor principal en una sèrie de televisió) i de Shannyn Sossamon (Lauren Hynde).

### VA SAVOIR (VETE A SABER)

Curiosament, hi ha tres directors francesos que s'han acostat al món del teatre com una barreja entre la ficció teatral i la realitat cinematogràfica: François Truffaut (*Le dernier métro*, 1980); Louis Malle (*Vanya on 42nd Street*, 1994) i Jacques Rivette (*Va savoir*, 2001). Desgraciadament, la da-

rrera pel·lícula ha tingut una distribució molt dolenta i a Mallorca tan sols s'ha projectat molts pocs dies gràcies al Centre de Cultura de "Sa Nostra" i als cinemes Chaplin.

Les referències teatrals de la pel·lícula de Rivette són les obres humorístiques de Caron de Beaumarchais (de fet, el lloc en què s'allotgen dos dels protagonistes es diu Hôtel Beaumarchais): una companyia italiana arriba a París per representar-hi *Come tu mi vuoi*, de Luigi Pirandello, però la protagonista, Camille (Jeanne Balibar), parisenc que se'n va anar a Itàlia tres anys abans després d'haver romput amb Pierre (Jacques Bonnafé), encara no sap si l'estima o ha de continuar la relació que ha establert amb el director de l'obra, Ugo (Sergio Castellito), que a la vegada coneix i se sent atret per la jove i atractiva estudiant Do (Hélène de Fougerolles), germana del cràpula Arthur (Bruno Todeschini), interessat al mateix temps amb l'actual parella de Pierre, Sonia (Marianne Basler), una ballarina de dansa amb un passat fosc...

Tres homes i tres dones, doncs, que dubtaran si volen continuar la relació que tenen i que flirtejaran amb altres,



Les referències teatrals de la pel·lícula de Rivette són les obres humorístiques de Caron de Beaumarchais (de fet, el lloc en què s'allotgen dos dels protagonistes es diu Hôtel Beaumarchais)...

a l'estil de Beaumarchais a les obres. Però no és tan sols una qüestió d'estil l'homenatge que Jacques Rivette ret al teatre; va més enllà i fa que arribi un moment en què difícilment es pugui destriar els actors dels personatges que interpreten a l'obra. I el final, simplement memorable: ball i música i rialles per celebrar que "tot va bé si acaba bé".

I també hi surt París, una ciutat que és presentada d'una manera subtil i sense olor de postal turística perquè els espectadors s'hi sentin atrets: no hi ha preses innecessàries i gaire explícites, tot i que Rivette sap fer saber que l'acció se situa a la capital francesa. El director la coneix i la mostra com és, no com una guia del viatger que es poden trobar a qualsevol llibreria.

### THE TWO TOWERS (EL SENYOR DELS ANELLS: LES DUES TORRES)

Per fortuna, una de les majors operacions comercials de la indústria del cinema dels darrers anys fins ara ha



estat acompanyada d'uns bons resultats cinematogràfics. De tota manera, cal tenir en compte que la valoració de la d'adaptació filmada del llibre *El senyor dels anells* de J. R. Tolkien només serà possible realitzar-la d'aquí a un any, quan se n'haurà estrenat la darrera part. Aquest és un dels encerts a l'hora de plantejar la versió filmada del llibre: fer-ne tres parts en comptes d'una, per la qual cosa s'evitava escapar molts de fragments de l'obra literària, amb el risc assumit que una bona part del públic seria contrari a veure dues pel·lícules que realment no "acaben".

Respecte del segon lliurament que tot just acaba d'estrenar-se, el primer punt que cal remarcar-ne és que ens trobam davant una pel·lícula que recupera el to èpic que feia molt de temps que no es veia en el gènere d'aventures. Amb un concepció molt propera a *Excalibur* de John Boorman (1981), *The Two Towers* ofereix una ben resolta batalla de la gorja d'Helm, eix principal de la segona part, i una més escassa batalla a la torre d'Isengard, ben acompanyades per la música del canadenc Howard Shore, au-

tor que no resol tan bé, emperò, les composicions musicals per als moments més reposats.

Dels personatges no hi ha gaire cosa a dir, són plans, però en una pel·lícula d'aquest tipus no hi ha espai per a psicologies pregones i simplement compleixen la funció encomanada. En tot cas, s'ha de parar esment en la bona feina feta en el personatge de Gollum, creïble per ser generat per ordinador i que s'acosta molt a la descripció que en feia Tolkien al llibre.

De l'altra banda, hi són sobers l'abús de les preses aèries i, paradoxalment, de primers plànols excessivament apropats als actors, que provoquen un contrast no gens encertat amb la resta de la pel·lícula. I, a més, com passa ja massa sovint en les produccions cinematogràfiques modernes, el rodatge amb super35 mm i no amb altres sistemes panoràmics, com ara el Panavision 35 i el gairebé desaparegut 70 mm, provoca una presència excessiva de gra en certes seqüències que no en fan agradable la projecció, sobretot en pantalles excessivament grans per a aquest format. ■





De l'u al deu,  
western

## John Ford i la mestria de *Stagecoach*



delitat a l'amo inimaginable... tot aquell món, tan allunyat del nostre, ens semblava quasi bé màgic. I per tant, atractiu. Excitant. I tal vegada, malgrat la càrrega de violència, fins i tot alliberador de la pròpia mediocritat.

Aleshores, si he de ser sincer, jo no era un apassionat del *western*; l'extermi —genocidi, per què no dir-ho clar?— de l'indi per l'home blanc, fos soldadet vestit de blau o aventurer descobridor de noves terres, em repugnava i, ja fos per influència del meu pare (un home pacífic i introvertit) o per un estrany sentiment de rebel·lia contra el crim col·lectiu, el *western* no era entre les meves preferències cinematogràfiques. Havien de passar anys abans que descobrís el rigor de l'estètica creativa, en blanc i negra o en *technicolor*, d'un John Ford, Henry Hathaway, Raoul Walsh, Fred Zinneman, Anthony Mann, Sam Peckinpah o Delmer Daves, entre d'altres.

I la primera pel·lícula que em va causar un impacte positiu, va ser *La diligència* (*Stagecoach*). La vaig veure per segona vegada a l'època d'estudiant universitari, en un cinema de reestrena de Major de Gràcia (el Selecto, amb varietats incloses), i vaig descobrir la riquesa formal, la intencionalitat creativa i la mestria rigorosa del que seria, a partir d'aquell moment, un dels meus directors predilectes: John Ford.

Així el *western* va ocupar un lloc de privilegi entre les meves preferències, com espectador i com a crític del setè art.

\*\*\*

Antoni Serra

El director d'aquesta revista insòlita a Mallorca, *Temps Moderns*, és un manipulador hàbil i estratègic —bé, vostès ja saben que és una manera de dir i de ser amable— i m'ha convençut perquè publicui una sèrie d'articles sobre els deu *westerns* que m'impressionaren o interessaren més al llarg de la ja excessivament dilatada, però mai avorrida, vida.

Deu *westerns* són molts *westerns* per a un vell malsofrit com jo, però, així i tot, estic decidit a fer-ne una

tria, si no rigorosa, sí en tot cas divertida i anàrquica.

Quan jo era al·lot, un al·lot pucer, les pel·lícules de l'Oest —"Oeste" que dèiem sense gaire manies a l'època del franquisme tenebrós— ens varen si no condicionar, perquè estàvem massa represaliats i limitats en el subconscient com a nins de postguerra, fins un cert punt sí que ens varen influir emocionalment. Pistolers, *cow boys*, el Setè de Cavalleria, sioux o apatxes i pies negros, paisatges excepcionals, famosos *saloons*, pobles amb carrers polsosos o enfangats, cavalls indòmits o d'una fi-

Crec que s'ha escrit molt i massa, tal vegada, sobre *La diligència*. El espai oberts o escenaris naturals (obsessió del realitzador, des del descobriment i elecció de Monument Valley; d'això en parla i extensament Román Gubern), en contraposició de l'espai tancat i opressiu (interior de la diligència); la línia narrativa amb imatges senzilles —no ximples, uep aquí!— i que van perfilant no tan sols l'entorn, espais interiors o espais exteriors, sinó també i molt especialment els personatges que protagonitzen la història... jo què sé quantes coses més!



*Ford tenia un talent natural i indòmit —no necessàriament rebel, és clar— que ja es manifesta sensiblement en aquell llunyà 1939 quan realitza La diligència*

Hi ha el perill de repetir-se, però la vida —la vida de tots els dies, existent, i la vida del món imaginatiu: cinematogràfic o literari— és, qui ho dubte?, una constant i no necessàriament avorrida repetició. L'amor —el físic, no la collonada platònica; qui va inventar aquest espiritualisme pedant i mossó?— és sempre el mateix i mai és el mateix. Així que Ford sempre és Ford i mai és el mateix Ford, vull dir que el director de *La diligència* es va repetint al llarg de tota la seva filmografia, per diferents i oposades que siguin les pel·lícules, es titulin *Ford Apache* o *Río Grande*, *How the West Was Won* o *The Man Who Shot Liberty Valance*... però, així i tot, no és el Ford de sempre. Té una complexitat narrativa realment envejable.

Ford tenia un talent natural i indòmit —no necessàriament rebel, és clar— que ja es manifesta sensiblement en aquell llunyà 1939 quan realitza *La diligència*. Ho diu tot, com pertoca a tot mestre de sensibilitat exquisida, amb unes imatges extremadament senzilles: ¿recordau aquella ampla panoràmica amb els indis, crec que apatxes, dalt d'uns cims mentre observen la presa fàcil de la minúscula diligència? És una imatge esplèndida que expressa amb nitidesa absoluta i amb una economia de llenguatge admirable la gran tensió narrativa i emocional del film.

Molt pocs —només els privilegiats de la sensibilitat intel·lectual!— són capaços de narrar amb la facilitat que ho fa Ford a *La diligència*, facilitat que alhora és també complexitat conceptual...

Tal vegada —tampoc a mi m'agraden les afirmacions absolutes o dogmàtiques— *La diligència* no sigui una de les obres més madures de John Ford, com ho són sens dubte —però filmades anys després— *The Man Who Shot Liberty Valance* o *Ford Apache*, per exemple. Però hi ha un punt d'aparent improvisació, a *La diligència*, que em va semblar sublim. Fins i tot, si em permeten l'atreviment, col·legues escèptics, un actor que consider mediocre com John Wayne en mans de Ford sembla un bon actor (i no és tan sols el cas de Wayne, que podria ser aïllat i casual, sinó també els de Victor Mature i —ja em perdonaràs, poeta Figuera— Henry Fonda a *My Darling Clementine*: dos actors tallats en blocs de ciment armat, fets d'una peça inamovible, Ford els fa dúctils, flexibles i amb matisos sorprenents).

Amb *La diligència* i el mestratge de John Ford jo, i molts d'altres de la meva generació, vàrem entrar en el mite del *western* i de l'Oest.

El món de l'aventura estava ja obert, per sempre més... ■





# Enllà el Missouri



**CLARK GABLE** • **RICARDO MONTALBAN**  
**JOHN HODIAK**  
 ADOLPH MENJOU • J. CARROLL NAISH • JACK HOLT Y **MARÍA ELENA MARQUÉS**  
 DIRECTOR: WILLIAM A. WELLMAN • PELÍCULA METRO-GOLDWYN-MAYER  
 TECNICOLOR



Gabriel Genovart

**H**i ha pel·lícules de l'Oest que m'evocuen sempre, d'una manera especial, els Nadals de la infantesa. Tal volta sigui perquè un any, el dia de Nadal, vaig veure per primera vegada *Raíces profundas*; o perquè altres anys, poc més o manco per les mateixes dades, foren *Más allá del Missouri* o *Horizontes lejanos* les que embelliren els meus dies nadalencs.

Per això, quan arriben aquestes festes, sempre m'agrada veure, encara que sigui per enèsim pic, alguna de les pel·lícules citades. O altres com *Tierra generosa*, *Tierras lejanas*, *Flecha rota* o *La policía montada del Canadá*.

M'agraden aquests *westerns* de colors lluminosos, els *westerns* de carenes blanques i cabanyes de troncs, que posaren als nadals de la meva infància aquella neu que sempre esperava

i mai no venia, la neu somniada dels nadals idealitzats. Les muntanyes nevades, els boscos verds, els llacs i rius transparents dels paratges on habiten les llúdries i els castors, la serra agresta on cacen els llovers solitaris, les terres llunyanes on viuen les tribus índies de casta indomable i esperit orgullós.

És com si tot plegat fos el cant a una innocència i llibertat primigènies. El cant a la virginitat originària dels paradisos perduts.

*Más allá del Missouri* exhala tots els aromes d'aquesta flaire proustiana. D'aquest film de William A. Wellman de 1951, hom podria afirmar perfectament allò mateix que Gubern, Llinàs i Fernández Santos n'han dit de determinats *westerns*. Que són pel·lícules a les quals l'esplendor del marc ambiental, la fo-

togènia d'un paisatge de transparència inigualable, la quasi impossible lluminositat i la vastitud il·limitada dels seus espais infinits contenen tota una teoria cinematogràfica: la naturalesa presentada com el lloc exquisit de la rudesia, l'elementalitat, el primitivisme i la puresa salvatge d'un territori verjo i encara innocent.<sup>1</sup>

I aquest territori, que és el del *western*, és també el de la infància.

Aquests dies de Nadal, en què escric aquestes línies, són un bon temps per retrobar-nos amb qualsevol d'aquestes pel·lícules. Per retornar de bell nou, enllà el Missouri, a les terres verges. Les terres verges de l'ànima. ■

(1) Veg. GUBERN, R.; LLINÀS, A; FERNÁNDEZ SANTOS, A.: *Enciclopedia del 7º Arte*. Tom 6. Barcelona: Salvat Editores, 1978, pàg. 35.



# La diligència



Guillem Fiol Pons

Per inaugurar aquest 2003 que commemora els cent anys de realització d'*Assalt i robatori a un tren*, m'ha semblat que l'opció més adequada era parlar de *La diligència* (*Stagecoach*).

Dirigida, ni més ni menys, que per John Ford i protagonitzada pel western fet home, John Wayne, va suposar, en aquell 1939 (any d'extraordinària collita cinematogràfica), la revifalla d'un gènere popular però, en la major part, dedicat a un banal entreteniment. És curiós que, avui en dia, bona part del públic considera els westerns com a films reiteratius i superficials, com si la lliçó donada per *La diligència* (i nombrosos exemples més) hagués estat ben assimilada per di-

verses generacions d'espectadors, però que hagués caigut recentment en l'oblit. A la pel·lícula de Ford s'hi troben elements habituals en el "cine de l'Oest", com són els cavalls, els indis, els mexicans, el *sheriff*, el bandit, l'exèrcit o el *saloon*. La seva presència en la majoria de westerns està plenament justificada històricament i geogràficament, per moltes llibertats que després es puguin prendre, cosa que no és, en cap cas, reiteratiu en sentit negatiu, sinó allò que ens permet parlar, precisament, de *westerns* i no d'un altre gènere. Per altra banda, la superficialitat també es pot rebutjar fàcilment. A nivell temàtic, *La diligència* ofereix una peculiar reunió al vehicle: un banquer corrupte, un *sheriff*, un conductor, un bandit, una

prostituta, un venedor de whisky, un metge sovint begut, un jugador sudista i la dona embarassada d'un militar. Les relacions i reaccions que es van succeint en cada un d'ells davant situacions diverses són tan complexes i riques en lectures que no caben en aquest breu comentari. A nivell formal i estètic, Ford aconsegueix combinar el seu tan característic lirisme amb la cruesa del paisatge de Monument Valley, l'acció més trepidant (persecució dels indis) amb un ús senzill del llenguatge cinematogràfic, però d'una efectivitat difícil d'imitar (tràveling de presentació de Wayne).

En resum, *La diligència* és una pel·lícula que es gaudeix per si mateixa i un *western* que permet reivindicar el gènere. ■



# La màxima expressió del detall

Carles Sampol

Un grup d'homes acaba de cometre un robatori en un banc d'una petita localitat de l'oest nord-americà, per la qual cosa són perseguits, per una altre grup de defensors de la llei. S'inicia, llavors, una cavalcada al galop que et deixa aferrat a la pantalla, gràcies a l'ús de la planificació però, sobretot, a la magistral combinació que en fa el muntatge. Se succeeixen admirablement distints i trepidants tràvelings, que sembla que la imatge hagi de sortir de la pantalla, plans generals de conjunt, que ens permeten ubicar el grup de perseguïdors respecte del fugitiu, i finalment, plans de detall que ens capfiquen dins l'acció. Tot el conjunt està juxtaposat a través d'un muntatge excel·lent, que li aporta una força i una dinàmica a l'escena que fan que es tingui la sensació que, en aquells moments, ja no està veient un *western*, sinó que en forma part, com si d'un genit més es tractés, en companyia de Stretch, Dude i la resta de la colla de pròfugs. Arribats en aquest punt, *Cielo amarillo*, de William A. Wellman, ja no pot caure en l'oblit de la memòria cinèfila de l'espectador que la vegi, sobretot perquè ens trobem davant una pel·lícula que es recorda per la seva força visual, ja sigui en el més mínim, però no insignificant, detall.

A continuació, arriba la travessia d'un espai, un desert de sal, a través del qual van a una mort segura, segons afirma el cap del grup de perseguïdors, els quals desisteixen en l'intent de captura, deixant que sigui la

pròpia naturalesa l'encarregada d'ajusticiar els lladres. Llavors, el ritme trepidant i frenètic de la persecució dóna lloc a un ritme lent i pausat, a través del qual podem compartir el llarg i sedent trajecte que pateixen els protagonistes, amb l'única companyia de la terra, el sol i una pols blanca que envaeix la imatge i que té com a únic element de contrast les figures d'uns homes desorientats i deshidratats, malgrat portar les alforges plenes de diners. La morositat, doncs, s'apodera del relat per tal de fer-nos sentir l'agonia i la posada en escena esdevé d'allò més austera per remarcar la sensació d'abandonament, de solitud, d'absència total d'horitzó vital.

Però el miracle es produeix, just quan semblava que no hi havia opcions per a l'esperança, i aquest es presenta en forma d'oasi fantasmagòric, dibuixat per la fisonomia ensorrada d'un petit poble del qual tan sols en resta la fusta devorada pel corc i els carrers poblats per herbes mortes. Tota la iconografia del *western* enterrada sota les runes d'un espai que ben bé podria ser un miratge, una broma macabra del destí, sinó fos perquè apareix una jove vestida de pistoler, armada amb fusell i pistoles, i que respon al nom de Mike, única habitant, juntament amb el seu avi, d'aquest poble de mala mort.

És clar que, de desagraïts, n'està ple tot l'oest americà, i per alguns l'ètica només es regeix per allò que més convé segons dictin les circumstàncies, de tal manera que poc importa a uns lladres fugitiu la caritat i la bo-

na voluntat, si la fortuna se'ls presenta en forma d'uns malucs que, al marge d'acompanyar un revòlver, també podrien satisfer algunes de les més primitives apetències, o si els topa amb un vell que acaba de trobar una mina d'or. Ja no és qüestió de supervivència; és qüestió d'avarícia. I és aquest el moment en què es fa necessari la figura de l'heroi, i que millor que sigui un fugitiu amb necessitat de redempció com ho és Stretch, el comportament ètic del qual, segurament, està supeditat a determinades circumstàncies, al contrari del personatge de Dude, mesquí conatural i que no està disposat a complir el pacte establert entre el vell i Stretch. Aquest, tot s'ha de dir, ja rendit a les carícies que, en forma de cops de cap —memorable l'escena de la baralla entre Anne Baxter i Gregory Peck— li ha ofert Mike. Esclata, doncs, el conflicte.

Fins aleshores, *Cielo amarillo* s'ha desenvolupat com una pel·lícula austera i també lacònica pel que fa a uns diàlegs que no diuen una paraula de més i per uns personatges que no gesticulen més del necessari, però que transmeten una riquesa de matisos definitòria. Wellman, doncs, treu el màxim profit del mínims recursos que decideix utilitzar, i aconsegueix que el més mínim detall, que qualsevol instant, ens porti la informació justa i necessària. Fixin-se en el gest de Dude —Richard Widmark com a la presència més important de la pel·lícula— quan escolta el so que fa el lligall de bitllets.

I si austera és la posada en escena i lacònica l'acció, no pot esperar-se un final més coherent i genial que el que ens ofereix Wellman qui recorre a un ús magistral de l'el·lipsi, per oferir-nos un desenllaç en el qual només podem veure les fognades dels trets a través d'unes finestres inundades per la foscor. Manca esmentar dos detall genials i carregats de significat: la imatge de la ruleta que gira, una vegada acabat el tiroteig, i mentre roman mort el cos de Dude, i la imatge d'una borsa foradada, per la qual es perd l'or com si es tractés de la sang. Doble sinècdoque, aquesta, que esdevé una demostració que el detall suggerent pot transmetre el major dels continguts. ■

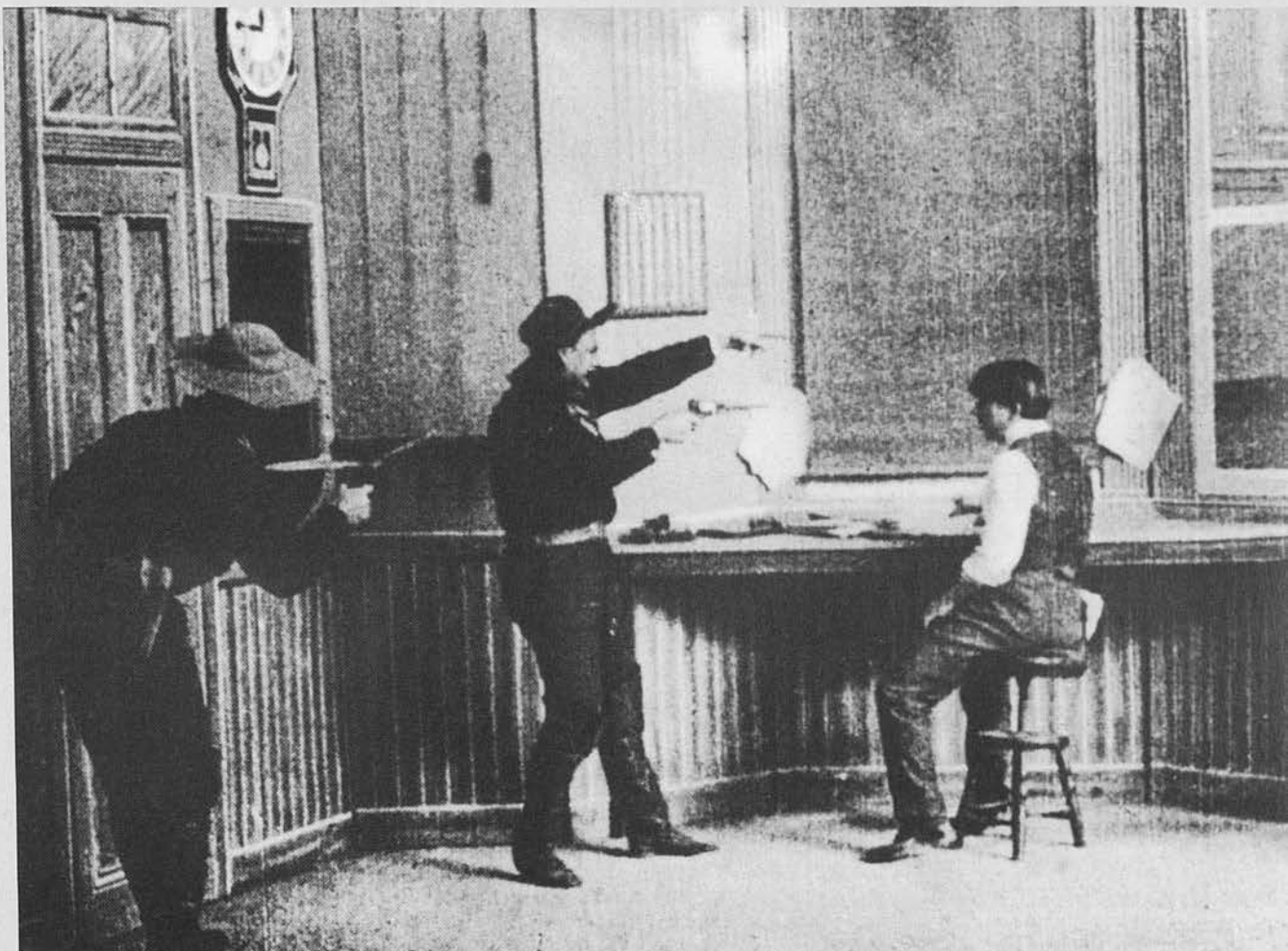




# The Great Train Robbery



Jordi Cahúe Vivó



**E**ra l'any 1903 quan un estudiós de Georges Méliès, Edwin S. Porter es posà darrera l'objectiu per realitzar *The Great Train Robbery*, el que seria el primer western de la història del cinema.

Porter fou l'hereu de les troballes d'altres europeus com Méliès, que ens aportà la posada en escena; l'escola de Brighton, que descobriren el muntatge; i Ferdinand Zecca, que perfeccionaria l'estructura de la narració. Porter agrupà aquestes aportacions i començà a establir una tècnica narrativa que suposaria la base del cinema d'acció. És a la cinta de 1903 ja esmentada que Porter ens demostra la seva capacitat i vocació narrativa.

*The Great Train Robbery* suposa, m'atreviria a dir, el naixement del cinema com a tal. Porter utilitza el mo-

viment de la càmera, tot i que sigui d'una forma molt arcaica i discreta i absent de cap intenció dramàtica. A més, fa ús del muntatge paral·lel, una de les seves grans aportacions. Porter també fa que els actors es moguin per la pantalla no tan sols d'un costat a l'altre, sinó que els fa avançar en profunditat, fent que s'allunyin i s'atraquin a la càmera.

Per altra banda, ens trobam davant una narració brillantment resolta en tretze seqüències. Totes elles estan justificades per una acció. D'aquesta manera Porter ens manté pendents de tot el que passa i ens fa anar d'un plantejament inicial a un desenllaç fent-se servir d'un desenvolupament narratiu molt ben estructurat.

Em sembla interessant esmentar, així mateix, la presència de certs "problemes" de manca de continuïtat o de manca de *raccord*. Ara bé, per l'època

en què ens trobam, no puc parlar d'errades, sinó més bé de curiositats tècniques.

I ja per acabar amb *The Great Train Robbery*, em veig obligat a comentar el darrer pla de la cinta. Es tracta d'un primer pla d'un bandoler, interpretat per George Barnes, que dispara al públic. Sense cap mena de dubte, suposava una amenaça i un terrible impacte vers l'espectador. Porter està oferint un nou món de relacions físiques i psicològiques: distàncies que minven, mesures que augmenten, emocions que es potencien...

Ara bé, no seria fins a l'arribada de Griffith, uns anys més tard, qui per primera vegada recolliria tots els recursos descoberts per Porter, Zecca, l'escola de Brighton i Méliès, i els utilitzaria de forma sistemàtica i amb una intencionalitat dramàtica molt concreta. ■



# Eastwood parodia Eastwood



Pere Estelrich i Massuti

Un dels darrers *westerns* que valen la pena i, per tant, que mereixen ser considerats com a grans obres del gènere (la qual cosa ens obliga a veure'ls repetidament amb gust), és *Sin Perdón* (i perdonau el castellanisme, però no he vist cap còpia titulada al català. Existeix?) que Clint Eastwood estrenà l'any 1992.

Estam davant un títol realment important. I ho és, perquè, a més d'estar estibat de molts dels tòpics del gènere (un pistolero retirat que

torna a la "feina" per tal de salvar l'honor d'una prostituta, els enfrontaments cara a cara entre el bo i el dolent...), de tenir una música absolutament apropiada, de voler ser una mena d'homenatge a Sergio Leone i Don Siegel, *Sin perdón* és important també, perquè Clint Eastwood aconseguí reunir en un sol títol d'aquest gènere un grapat nombrosíssim d'actors/figures/estrelles com el que apareix en els crèdits del film: Gene Hackman, Morgan Freeman, Richard Harris i Eastwood mateix en són els protagonistes.

Però aquest film també té una altra lectura. Hi podem trobar una espècie d'homenatge/paròdia dels personatges que antigament havia interpretat el mateix director, en els films, per tots coneguts, de l'anomenat *spaghetti western*. Eastwood es parodia ell mateix. Eastwood parodia Eastwood.

I no serà aquest l'únic títol en el qual Eastwood juga aquest paper de vell retirat que torna a la tasca. A pel·lícules posteriors el trobam fent autorparòdia del paper de Harry, que el féu famós a l'època dels setanta. ■



## Les pel·lícules del mes de gener



### *Cicle Claude Chabrol* (amb la col·laboració de L'Alliance Française)



*A les 18.00 hores*

#### 8 DE GENER

##### RIEN NE VA PLUS (1997, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: *França, 1977*

Títol original: *Rien ne va plus*

Producció: *Marin karmitz*

Direcció: *Claude Chabrol*

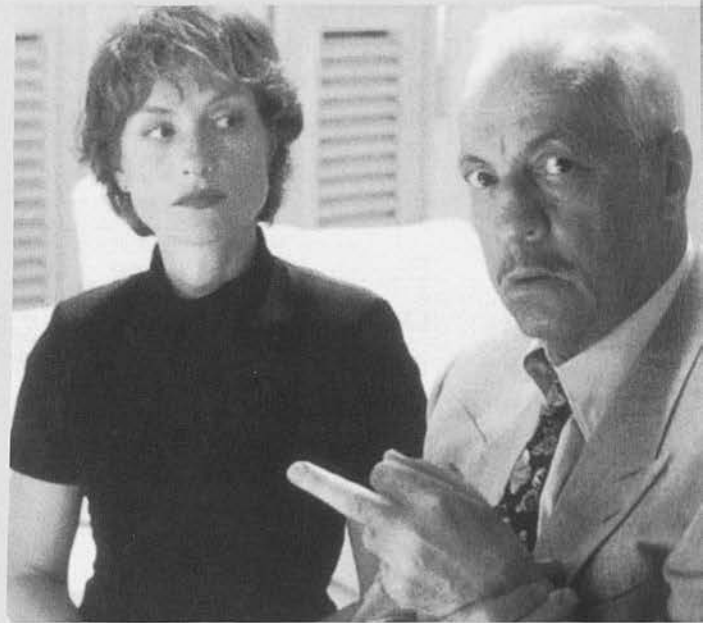
Guió: *Claude Chabrol*

Fotografia: *Eduardo Serra*

Muntatge: *Monique Fardoulis*

Música: *Matthieu Chabrol*

Intèrprets: *Isabelle Huppert, Michel Serrault, François Cluzet, Jean-François Balmer*



#### 15 DE GENER

##### MERCI POUR LE CHOCOLAT (2000, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: *França, 2000*

Títol original: *Merci pour le chocolat*

Producció: *Ivon Crenn i Marin Karmitz*

Direcció: *Claude Chabrol*

Guió: *Charlotte Armstrong, Claude Chabrol, Caroline Eliacheff*

Fotografia: *Renato Berta*

Muntatge: *Monique Fardoulis*

Música: *Matthieu Chabrol*

Intèrprets: *Isabelle Huppert, Jacques Dutronc, Anna Mouglalis, Rodolphe Pauly*







## Les pel·lícules del mes de gener



### Cicle Claude Chabrol (amb la col·laboració de L'Alliance Française)

A les 18.00 hores

#### 22 DE GENER

##### LA FEMME INFIDELE (1969, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1969

Títol original: *La femme infidele*

Producció: André Génovès

Direcció: Claude Chabrol

Guió: Claude Chabrol

Fotografia: Jean Rabier

Muntatge: Jacques Gaillard

Música: Pierre Jansen

Intèrprets: Stéphane Audran, Michel Bouquet, Michel Duchaussoy, Maurice Ronet

#### 29 DE GENER

##### INOCENTES CON MANOS SUCIAS (1975, VE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1975

Títol original: *Les innocents aux mains sales*

Producció: André Génovès

Direcció: Claude Chabrol

Guió: Claude Chabrol i Richard Neely

Fotografia: Jean Rabier

Muntatge: Jacques Gaillard

Música: Pierre Jansen

Intèrprets: Romy Schneider, Rod Steiger, Henri Attal, Georges Bain



## Les pel·lícules del mes de gener



A les 20.00 hores

#### 15 DE GENER

##### AU COEUR DU MENSONGE (1999, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1999

Títol original: *Au coeur du mensonge*

Producció: Marin Karmitz

Direcció: Claude Chabrol

Guió: Claude Chabrol i Odile Barski

Fotografia: Eduardo Serra

Muntatge: Monique Fardoulis

Música: Matthieu Chabrol

Intèrprets: Sandrine Bonnaire, Jacques Gamblin, Antoine de Caunes, Valeria Bruni

#### 29 DE GENER

##### LAS CIERVAS (1967, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1967

Títol original: *Les biches*

Producció: André Génovès

Direcció: Claude Chabrol

Guió: Paul Gégauff i Claude Chabrol

Fotografia: Jean Rabier

Muntatge: Jacques Gaillard

Música: Pierre Jansen

Intèrprets: Jean-Louis Trintignant, Jacqueline Sassard, Stéphane Audran, Nane Germon

### Sessió especial

#### 22 DE GENER

##### LANDRU (1962) VE

Nacionalitat i any de producció: França, 1962

Títol original: *Landrú*

Producció: Carlo Ponti i Georges de Beauregard

Direcció: Claude Chabrol

Guió: Françoise Sagan

Fotografia: Jean Rabier

Muntatge: Jacques Gaillard

Música: Pierre Jansen

Intèrprets: Charles Denner, Stéphane Audran, Danielle Darrieux, Michèle Morgan

#### 8 DE GENER

##### CASABLANCA (1942) DE MICHAEL CURTIZ

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1942

Títol original: *Casablanca*

Producció: Warner

Direcció: Michael Curtiz

Guió: Julius i Philip g. Epstein i Howard Koch

Música: Max Steiner

Fotografia: Arthur Edeson

Muntatge: Owen Marks, assistit per Donald Siegel i James Scholl

Durada: 100 minuts

Intèrprets: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains, Conrad Veidt, Sydney Greenstreet, Peter Lorre

# Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

[www.sanostra.es](http://www.sanostra.es)  
fonosanostra 971 757 242



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

