

Núm. 90
Febrer
2003



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS MODERNS

Cicle:
Marcel Carné

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	<i>El pianista</i> de Polanski per Joan Obrador	12 i 13	<i>Go West</i> , una paròdia del western? per Antoni Serra	26 i 27
Aquells anys del <i>free cinema</i> per Antoni Roca	4 a 6	<i>The birth of a nation</i> per Jordi Cahué	14 a 16	Shakespeare a l'oest per Carles Sampol	28
Sade, Shakespeare i Sant Sebastià per Francesc M. Rotger	7	<i>Les enfants du paradis</i> per Jordi Martí	17 i 18	<i>Knockin' on heaven's door</i> per Pere Estelrich	29
Una aproximació al documental de la mà de José Luis Guerín	8	Per què Marcel Carné? per José Tirado	19 a 22	Mai no l'haguéssim abandonat, el Mississipi per Gabriel Genovart	30 i 31
Howard Shore: <i>les dues torres...</i> per Házael González	9	Crònica de cine per Martí Martorell	23 i 24	III Certamen de curtmetratges de ficció, V.O. en català	32
<i>Le quai des brumes</i> , les ombres poètiques de Marcel Carné per Iñaki Revesado	10 i 11	<i>El riu vermell</i> per Guillem Fiol	25	Les pel·lícules del mes de febrer	33 a 35

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Febrer 2003. Núm. 90

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).

*Les mentides més cruels
solen dir-se sovint en silenci*

**Robert Louis
Stevenson**

BABEL

És a punt de veure la llum, i de projectar-la dins les seves sales, un nou complex de multicinemes a Cas Capiscol. Ocimax incrementarà l'oferta i confirmarà ja la tendència actual d'allunyar del centre urbà tot l'apartat d'oci dedicat al cinema. És un canvi cultural profund, ja comentat, que a part d'abaratir costos i garantir la pervivència de sales suficients i confortables té com a punt menys positiu l'americanització, tant

en tot el que fa a l'estètica com l'oferta complementària que incorpora —sales de jocs, bars i restaurants majoritàriament dedicats al menjar ràpid—.

La penúltima aportació va ser el **Festival Park**, tot un petit món —o immens, segons es miri—, sorgit al voltant de les sales AMC. Vàrem comentar igualment aquest fet a les planes de Temps Moderns i en manifestàrem, més enllà de discrepàncies d'ordre urbanístic, el nostre escepticisme envers la línia que seguiria la cartellera. Hem de dir que un dels aspectes que més alimentaven l'esperit escèptic girava al voltant de la llengua i en aquest sentit hem de rectificar. Els AMC, tot i el poc temps transcorregut d'ençà la seva inauguració, ja ha permès que algunes pel·lícules s'hagin vist en català. James Bond ha parlat en català a les seves pantalles. Esperem que no constitueixi només una acció solidària d'aportació del 007 al tercer món... lingüístic i cultural.

Una altra cosa defensada des d'aquestes pàgines ha estat sempre la versió original. La transmissió del missatge és més pura, el paral·lelisme entre veu i expressió corporal enriqueix i no priva l'espectador de cap dels matisos que aporta la pel·lícula. Ja no en parlem si a més hom té un coneixement acceptable de la llengua original. Això darrer no és vàlid per aquelles persones que pretenguin veure la darrera pel·lícula de Ken Loach, *Sweet sixteen*, a no ser que siguin capaces de desxifrar l'argot, el pseudoanglès, dels seus protagonistes.

Hem vestit el mes de febrer de Marcel Carné. Les realitzacions del director francès seran matèria de culte a la capella fosca del Centre de Cultura. *Quai de brumes*, *Le jour se lève*, *Les visiteurs du soir*, *Les portes de la nuit* i *Les enfants du paradis*, ambdues parts, conformen una programació 100% cinèfila.





Esplendor
i bellesa

Aquells anys del *free cinema*



Sábado por la noche, domingo por la mañana

Antoni Roca



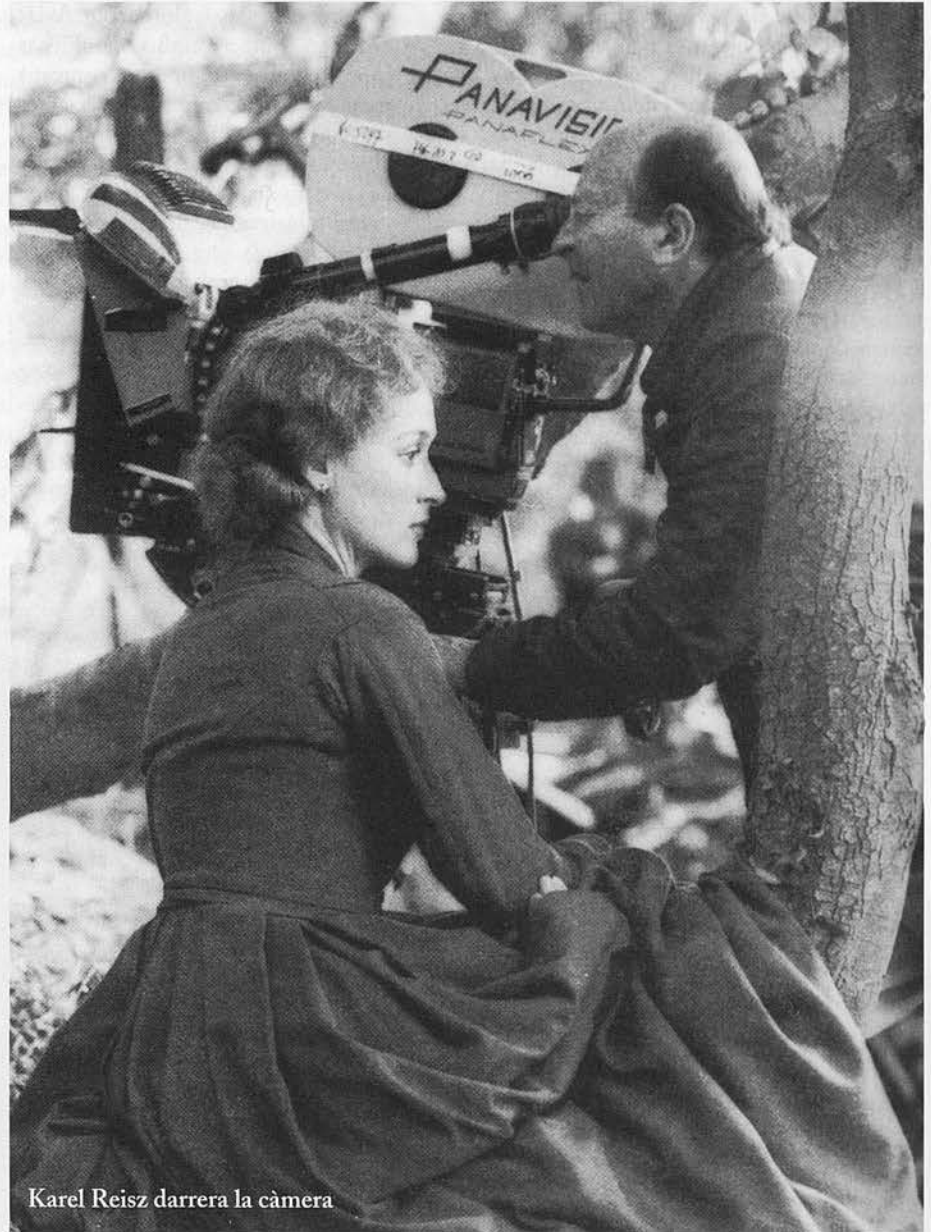
Karel Reisz

Tal vegada (però no, no ho crec pas) no fou tanta la bellesa i l'esplendor escenificats al voltant i a l'entorn dels anys seixanta, ara molt mitificats per gent que, per qüestions d'edat no varen poder viure, escriure i volen reviure una època tan precisa i exacta, els anys seixanta amb tot el que una dècada comporta i representa. De tota manera, no foren uns anys, un espai dins el temps, inútils i descarregats d'interès. I, des del punt de vista estrictament cinematogràfic, la cosa em sembla d'allò més indiscutible. I les pel·lícules, magnífiques, que, com a acte final, com a testament vi-

sible ens porten dia a dia alguns dels directors, ens ho confirmen. D'una manera molt especial les aportacions del cinema francès. Ho trobam a les darreres cintes de mestres com Eric Rohmer, Alain Resnais, Jacques Rivette o Claude Chabrol. *Las espigadoras*, *On connaît la chanson?*, són exemples una mica teòrics d'una realitat evident i ferma. I ara, tot això, tot aquest entramat que va veure la primera llum del món tot just ara fa quaranta anys, torna amb la mort sobtada, com totes les morts, la veritat, de Karel Reisz, un dels personatges clau dins el corrent modern, el qual fa una sèrie d'aportacions en una Anglaterra que, des-

prés de romandre anys dins una estranya, desconcertant foscor i aïllament, saltà a escena. Primer a través del teatre (recordem el teatre de Harold Pinter o John Osborne, teatre posteriorment molt adaptat al cinema), la llavors a la música declarada *pop* entre Beatles i Rolling Stones (en aquells dies, però ara també, la meua decantació més absoluta era per el quartet de Liverpool, qüestió d'opinions, és clar), la moda, amb aquella feliç i alegre minifaldilla que s'inventà Mary Quant, i, lògicament, el cinema. Un cinema que, de totes totes, i amb això aquesta tàctica era idèntica al propulsor de la *nouvelle vague* a França i els italians també, volien fugir d'un classicisme britànic. Tant el gènere documentalista com l'escola Eagling, havien ja aportat tot allò que era possible. L'aixeta ja no rajava. Aigua fresca i renovada, altres aires i corrents que, amb tot el respecte del món a anteriors generacions i experiències, obrien les portes a un món que també, volia renovar, canviar, transformar, i fer-ho tot a velocitat, aquest tal vegada fou el pecat, de vertigen. Per tot això, i des de

la terrible expressió de mirar cap endarrera amb ira, que fou el postulat i l'emblema més popular, el nou cinema fet a Anglaterra oferia ànsies, emocions, temptacions d'arribar a un lloc i canviar-ho tot. Naixia, doncs, el *free cinema*. I Karel Reisz, curiosament nascut (1926) a terres de Txecoslovàquia, el seu primer pregoner i difusor. Gairebé de manera immediata, la incorporació de gent tan important, encara que amb un desenvolupament final irregular, com John Schlesinger, Richard Lester, Tony Richardson, Lindsay Anderson. Per citar alguns



Karel Reisz darrera la càmera

dels noms més representatius. *Darling*, *¡Qué noche la de aquel día!*, *La soledad del corredor de fondo*, *Tom Jones*, *Billy Liar* i la sempre mitificada i que obria l'espectador a l'espectador, *Sábado por la noche, domingo por la mañana*. Els títols marcarien una època una forma clara de fer cinema, una intencionalitat que els portaria a les primeres planes de l'actualitat cinematogràfica. Anglaterra i França, i en menor sentit i propietat, Itàlia donaven un cop de puny sobre aigües cinematogràfiques una mica remogudes. Més aviat tot el contrari. Dels actors i ac-

trius nascuts a l'impuls del *free cinema*, imprescindibles reminiscències, influències de l'escola documentalista anglesa de tota la vida (rigorositat, veritat de document, realisme) els noms; Julie Christie, Tom Courtenay, Mona Washbourne, Albert Finney, Vanesa Redgrave, Rita Tushingham... Entre el frescor, la renovació estètica molt pròpia d'aquella dècada, històrica i alhora social, al llarg d'uns anys el cinema anglès mai no fou tan popular i discutit entre la gent del cinema. Després, lògicament, la diàspora. Tot, però, a l'ombra del director de *Mor-*

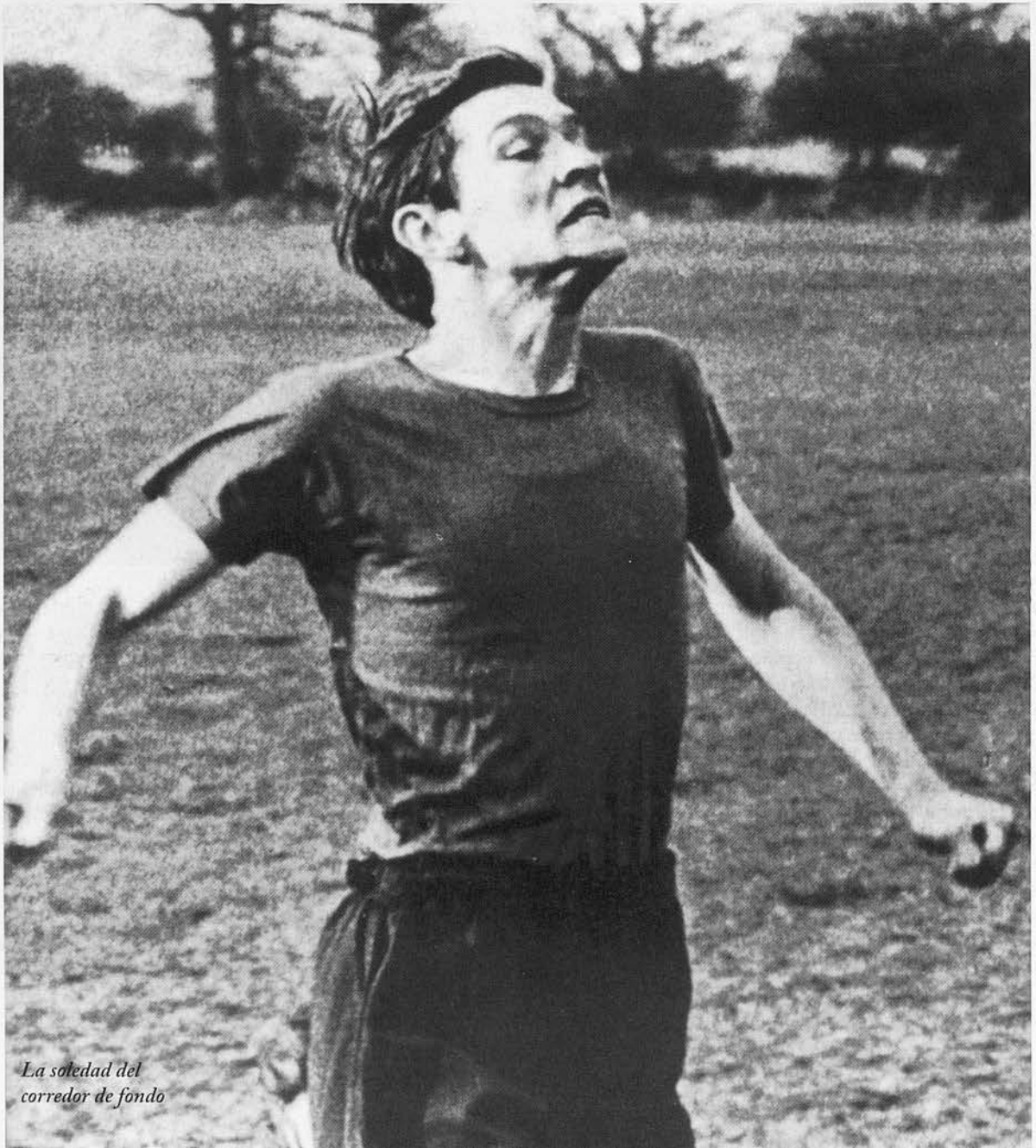
Entre el frescor, la renovació estètica molt pròpia d'aquella dècada, històrica i albora social, al llarg d'uns anys el cinema anglès mai no fou tan popular i discutit entre la gent del cinema

gan, un caso clínico. Encara que no voldria oblidar el nom d'una revista cinematogràfica, *Sight And Sound*, que, a l'estil francès de *Caibers du Cinema*, va tenir una influència decisiva.

Karel Reisz, acabada la Segona Guerra Mundial, agafà el camí de l'exili, a Anglaterra concretament. Es forma, dins de la tradició britànica, en el terreny del documental, un gènere molt adequat per a les seves inquietuds de caire social. La millor manera d'aprendre tots els secrets del llenguatge filmic, l'ofici, fou com a alumne del National Film Institute, decidí per a la seva formació, el fort sentiment ideològic enfrontat a tesis més o menys conservadores que

es respiraven al país que l'acollí. Aviat entra en contacte amb els ambients intel·lectuals i artístics més comprometedors on es germinava, a àrees diverses, la revolta teatral, musical i cinematogràfica que, de mica en mica, anava creant dins l'esperit d'una gent impacient per donar a conèixer el millor de la seva parcel·la creativa. Fa amistat amb Lindsay Anderson, Albert Finney, John Osborne, Harold Pinter. Fou també productor d'un curt també mític i imprescindible per a l'estudi del *free cinema*, *Todos los días excepto Navidad*, dirigit per Lindsay Anderson, peça insubstituïble i renovadora per on es destil·len les millors essències de la

nova escola que, amb voluntat i encert, volia obrir-se camí. Un camí que posteriorment el va portar a *La noche debe caer*, *Morgan, un caso clínico*, que marcà el debut d'una actriu excepcional, Vanesa Redgrave. A les acaballes dels seixanta, es trasllada als Estats Units on filma un pel·lícula de bon record *Isadora*, inspirada en la vida de la ballarina russa Isadora Duncan. Breu pas per Hollywood amb resultats discutibles, *El jugador* i *Nieve que quema*. Però abans de deixar la direcció, el 1981 va poder rodar una de les seves i més originals pel·lícules, *La mujer del tejante francés*, amb Jeremy Irons i Meryl Streep. Una obra mestra. ■



La soledad del corredor de fondo



Francesc M. Rotger

Ja és habitual, des dels temps del desaparegut Festival de Teatre de Palma (el cicle "Teatres del Món", ara "Escenaris del Món", omple, en bona mesura, el buit que ens deixà aquella manifestació cultural), que un dels aspectes fonamentals de cada edició de las Festes de Sant Sebastià de Palma sia la programació de qualche destacada producció escènica. Enguany, per exemple, de *XXX*, de La Fura dels Baus (una formació que, justament, era convidada bastant habitual de l'esmentat Festival); espectacle presentat com a "versió lliure" de *La filosofia al tocador*, del Marquès de Sade. De fet, *La filosofia al tocador* mateixa no sé si és, exactament, una obra de teatre, però la seva estructura sí que és teatral, amb diàlegs i fins i tot acotacions; el que passa és que el seu contingut, d'un erotisme diguem-ne explícit, fa que resulti una mica complexa la seva posada en escena (*adults only*, ens especificava La Fura a la publicitat).

Tal volta es per això que Sade no resulta un autor massa prodigat als

escenaris (un fragment dels seus textos figurava, però, en aquell muntatge memorable, *Degustació*, que fa uns vuit anys ens oferí a Palma el Taller de Salt gironí). És possible que l'aparició més destacada del Marquès a l'escena contemporània sia com a personatge, a la peça de Peter Weiss *Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat, escenificats pels interns de l'asil de Charenton sota la direcció del Marquès de Sade* (d'acord, el títol és massa llarg, tothom la coneix com *Marat-Sade*); Adolfo Marsillach dirigí una versió d'aquesta obra i la seva adaptació cinematogràfica (1966) va anar a càrrec de Peter Brook (d'aquest director, un dels gran noms del teatre actual, no cal dir-ho, sembla que és possible que es presenti a les Illes, dins el cicle "Escenaris del Món", amb l'espectacle *Je prends ta main dans la mienne*, interpretat per Michel Piccoli). Existeix una vinculació una mica més pronunciada de Sade amb el cinema, des de l'estranya *De Sade* (1969) de Cy Enfield i Roger Corman fins a *Saló o els cent vint dies de Sodoma* (1975), de Pasolini; però no-

més amb *Quills* (2000), de Philip Kaufman, Sade, també com a personatge (encarnat per Geoffrey Rush), ha arribat a un públic multitudinari. La biografia filmada per Benoît Jacquot i protagonitzada per Daniel Ateuil em sembla que ni tan sols s'ha arribat a projectar entre nosaltres. En canvi, de l'autor teatral més vampiritzat pel cinema (em referesc a Shakespeare, és clar) ens preparen ara mateix dues properes noves estrenes més aquí, a les Illes: *Tot Shakespeare... o no*, a càrrec de la companyia Estudi Zero, i una *Nit de Reis* amb direcció de l'exjoglar menorquí Pitus Fernández.

I Sant Sebastià? Idò el nostre Sant Patró no resulta massa cinematogràfic. Que jo recordi, mentre que ha inspirat els pintors i escultors al llarg dels segles, només Derek Jarman (*Sebastiane*, 1976) dugué la seva vida a la pantalla, per cert, en llatí i dins una línia sembla que una mica heterodoxa. I això que és un dels pocs sants amb un festival de cinema que porta el seu nom: el de la ciutat basca que també coneixem com a Donosti. ■

*Saló o els cent vint dies
de Sodoma*





Una aproximació al documental de la mà de José Luis Guerín

Cada dia, més directors fan incursions i experimenten amb el documental. Dins l'estat espanyol, el més representatiu dins el col·lectiu és evidentment José Luis Guerín, més encara després de la seva darrera realització *En construcción*.

Un fòrum dedicat al cinema, com és el Centre de Cultura de "SA NOSTRA" a Palma, no pot desatendre el caire pedagògic. De fet, ininterrompudament, d'ençà la seva inauguració, ara ha fet tretze anys, s'han programat activitats formatives bàsicament dirigides a la comunitat universitària.

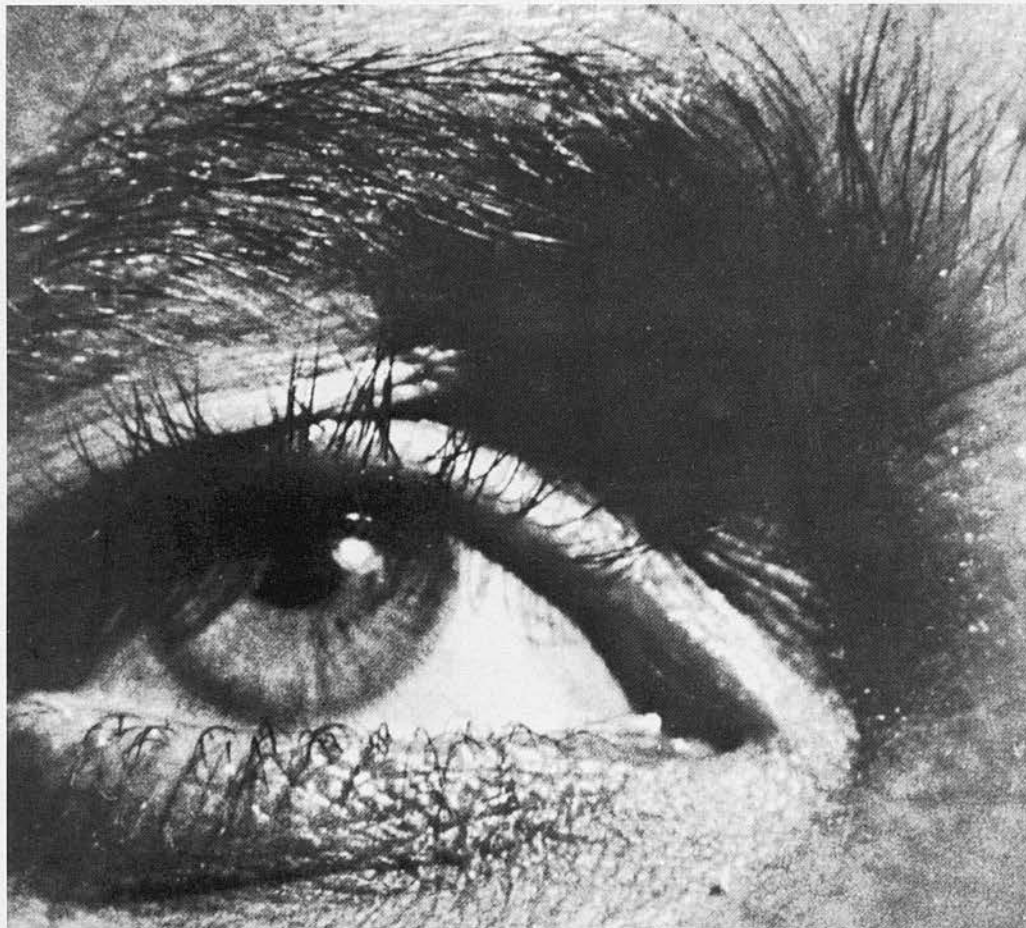
Per això mateix, tot atenent les dues premisses assenyalades, s'ha organitzat un curs en torn al documental. Serà precisament José Luis Guerín qui l'imparteixi i les 25 hores de durada previstes inicialment permetran l'obtenció de dos crèdits de lliure configuració a la Universitat de les Illes Balears.

El curs s'ha organitzat de forma intensiva, concentrat en una sola setmana, els dies compresos entre el 10 i el 15 de març. El termini d'inscripció restarà obert fins dia 7 del mateix mes de març.

El punt de partida temàtic serà el recorregut per les principals variants del gènere i els vincles que s'estableixen amb el cinema de ficció. Un programa extens, distribuït en 19 diferents capítols, tindrà com a complement la projecció d'algunes realitzacions: *Valparaiso*, *Nanouk* i *El hombre de la cámara*, a tall d'exemple.

PROGRAMA

1. Naturalesa del cinema documental
2. Viatgers, exploradors i aventurers
3. De l'antropologia a l'humanisme: L'experiència de Robert J. Flaherty
4. U.R.S.S. El muntatge com a enunciació
5. *El Cinema ull. Cinema directe* de D. Vertov
6. *Film poema* i les avantguardes europees
7. Film propagandístic. El documental Britànic. El film de guerra
8. El documental com a *posta en escena*. (De Flaherty a George Rouquier)
9. El documental com a *posta en situació*
10. Eloqüència del comentari
11. *Cinema verité* (J. Rouch)
12. *Cine-ma verité* (C. Marker)
13. Històries en la història. Narrar la història
14. El film militant
15. Santiago Álvarez. El nou documental cubà
16. Pactes en la realitat i formes d'enunciat
17. *El Jo filmat*
18. El retrat
19. Un nova objectivitat.



Házael González

Moment històric... i no, no és que ens haguem quedat sense compositors per citar, sempre n'hi haurà molts que puguin omplir pàgines i pàgines d'aquestes nostres..., però avui allò que ens mou a dedicar a un mateix compositor un altre espai monogràfic, i, a més, per la mateixa data de l'any passat, és la importància de la seva nova feina, que em resisteixo a deixar sense no ja esmentar, sinó més bé a comentar amb tota profunditat.

Ha arribat, puntualment, la segona entrega de la trilogia d'El Senyor dels Anells, que es diu Las Dos Torres (i molts d'americans s'han sentit ofesos per això de parlar de dues torres, sense tenir en compte que Tolkien va posar aquest títol a aquesta part del llibre, molt abans que es poguessin aixecar edificis com el World Trade Center) i que continua la història allà on la vàrem deixar abans, ja tothom sap que això no són tres pel·lícules, sinó més bé una que dura prop de nou hores (i això sense tenir en compte els extrems dels DVD subsegüents que surten i sortiran al mercat, que potser l'allarguin fins a les dotze hores), amb la qual cosa també es podria pensar que passa el mateix amb la banda sonora. De fet, seria ben lògic que així fos, no és ni molt

menys desitjable que Shore arraconi els temes utilitzats a La Comunidad del Anillo com si res tenguessin a veure amb aquests d'ara, però, ves per on, aquest compositor inclassificable, ens torna a sorprendre, apostant per una feina bastant més original del que es podria pensar a primer cop d'ull.

És un fet que aquesta part és molt més fosca; els temes musicals han perdut molt de la frescor i innocència que abans mostraven, i ara tenen un caire molt més heroic (els dedicats a la impressionant batalla a l'abisme de Helm, a la Porta Negra de Mordor, o als genets de Rohan), i, per descomptat, tons foscos i nebulosos (els temes dedicats a Gollum, els Uruk-hai, les llaçades dels voltants de Mordor...). I tot això també es nota a les cançons, ara ja no és Enya amb la seva èlfica veu la que canta al disc, sinó les més irrealment Isabel Bayrakdarian, Elizabeth Fraser, o Emiliana Torrini, veus molt més fosques, llunyanes, per a les quals l'esperança és massa dèbil per aparèixer amb força, però és una llum que encara no s'ha apagat del tot... sobretot al gloriós tema dedicat a la reconquesta d'Isengard per part dels Ents. Aleshores, sense abandonar els vells temes i aquella sensació que Shore tan bé va ser capaç de posar a les nostres orelles ara ja fa un any, continuem avui el nostre viat-

ge per la Terra Mitjana entre tenebres, batalles amb herois de carn i ossos (i més coses), i submergits en boires pantanoses sense tenir molt clar què pot o no pot passar... però, alhora, convençuts que tot això donarà pas a una resplendor lluminosa, que potser ens cegarà als primers instants amb la seva brillant intensitat.

I molt en bona part gràcies a Shore, qui no només ha gaudit ja d'un triomf espectacular de crítica i públic (ja saben que, l'anterior score es va dur l'Oscar), sinó que, a més, no s'ha quedat en la part fàcil del camí, i ha pogut fer una volta de cargol al que ja havia fet, per trobar-li noves formes de fer-nos gaudir amb nous temes, noves composicions, i noves formes de veure el món. Demostrat queda, idò, que aquest és un compositor dels grans, dels que per, mèrits propis, tenen assegurat un lloc a l'Olimp de Hollywood i no només per part del públic. Si no m'equivoc massa, això fa olor de nominació altra vegada.

Continuarem l'any que ve? Retornarà el rei? Vist el que hem vist, jo ni tan sols faria apostes, perquè aquesta festa encara no s'ha acabat, ni molt menys, i tampoc se li han acabat les sorpreses, ni a la nissaga, ni al director, ni, és clar, al compositor mateix. I, si no, esperem un any... ■



Iñaki Revesado



Realisme poètic és l'etiqueta que s'utilitza per definir alguns dels treballs de Marcel Carné, i sota la qual podem englobar els seus treballs més importants, com ara *Hôtel du Nord* (1938), *Le jour se lève* (1939), *Les visiteurs du soir* (1942), *Les enfants du paradis* (1943) i *Le quai des brumes* (1938), que ara comentarem. L'etiqueta esmentada serveix per perfilar algunes de les característiques que són comunes a aquests films, construïts a còpia de fragments escollits d'una realitat desfavorable, viscuda per un conjunt de personatges que pertanyen al grup dels perdedors, però sobre els quals Carné vessa una atmosfera poètica, no amb la intenció de suavitzar la duresa dels continguts, sinó per fer palès que de la desgràcia, del desastre i de la pobresa, se'n poden sostreure imatges ple-

nes de bellesa. Basada en una novel·la de Pierre MacOrlan, *Le quai des brumes* reuneix al voltant de la desafortunada parella protagonista tot un seguit de personatges amb unes vides i uns destins no massa més benivolents que els dels protagonistes. Un soldat (interpretat per Jean Gabin) camina en la nit per una estreta carretera. Un camioner s'atura i convida el soldat a fer junts el viatge. El camioner de tot d'una comprèn que el seu company no serà precisament una companyia xerraire, ans al contrari, el soldat s'amaga sota silencis perllongats i monosíl·labs de compromís, violentament contrariats quan el camioner, amb la seva insistència per mantenir una conversació i amb la seva observadora perspicàcia, insinua que el soldat sembla fugir d'alguna cosa, de quelcom d'important, fins i tot s'atreveix a manifestar-li que té aspecte

de desertor... El militar, identificat, es violenta. Finalment, per evitar-se problemes decideix deixar la confortable cabina del camió i continuar el seu viatge a peu, canviant la companyia de l'astut i xafarder camioner, per la solitud callada de la nit. En la seva fugida arriba a un trist i pobre local a la vora de la mar, on es refugien un seguit de personatges que també semblen estar en permanent fugida o bé de retorn de tots els possibles viatges. El local està regentat per un agradable i discret senyor que, ja de tornada de múltiples aventures, s'ha estimat més canviar la companyia dels humans per la d'una silenciosa i comprensiva guitarra, a la qual, de tant en tant, obliga a parlar amb escassos arpegis. L'acompanya un artista desenganyat de tot i que, incapaç de trobar solució als problemes que l'ofeguen, troba aixopluc en la mar freda i inhòs-

Les meravelles del blanc i negre permeten a Carné crear plans que es difuminen entre les ombres i la boira, que són amb la seva malenconiosa estètica un contrapunt a les vides internes dels protagonistes, com estampes agraïdes enmig d'existències desfavorides



pita, en un viatge sense retorn. Fins allà arriba també un home que intenta fugir dels trets d'uns mafiosos que li cerquen per arreglar comptes. Separada del grup, hi ha la jove Nelly (interpretada per Michèle Morgan), en qui el nostre soldat troba la companyia adequada per passar la nit distret amb una interessant conversa, trobada que és l'inici d'un amor tan intens com impossible. La sortida del sol serveix, perquè tots ells abandonin el refugi del guitarrista per seguir els seus camins i enfrontar-se a allò que el destí ha triat per cadascú. Fora dels murs d'aquell local, l'amor del soldat i Nelly ha de lluitar contra tot un seguit d'impediments. El soldat té por de ser trobat per la policia i Nelly viu atemorida sota la tutela d'un comerciant amb negocis bruts, i per les deshonestes pretensions d'un pistoler embolicat dins els mateixos negocis

que el seu tutor. I a més d'això, els amants saben que han de lluitar contra el temps que també els és desfavorable, ja que el soldat necessita sortir de França, quan abans millor, si no vol enfrontar-se a la rigidesa de les lleis militars per a casos de desertió.

Si bé finalment la relació amorosa del soldat amb Nelly esdevé la trama principal del film, la presentació i el seguiment que fa Carné de tots els seus personatges fan que la pel·lícula sigui en realitat un retrat de vides malaurades, en què la desesperança sembla ser l'únic futur a què poden optar unes vides són i el que la dolguda i destrossada societat europea podia oferir als seus ciutadans després d'haver passat per la dura experiència d'una guerra. Tanmateix, com deien al principi, el film és d'una singular bellesa. Les meravelles del blanc i negre permeten a Car-

né crear plans que es difuminen entre les ombres i la boira, que són amb la seva malenconiosa estètica un contrapunt a les vides internes dels protagonistes, com estampes agraïdes enmig d'existències desfavorides. La seqüència del comiat de la parella, després d'haver passat junts la primera nit, ambientada en un moll desèrtic sobre el qual només un solitari vagó travessa el pla, és particularment bella, com si amb ella pretengués presagiar un futur per als protagonistes que no els serà donat. Al llarg del film apareix un ca puer que intenta no desferrar-se del soldat, malgrat les coces que aquest li propina cercant allunyar-lo. Aquest ca és només un reflex d'una vida paral·lela a la del militar, condemnat a la solitud, a la fugida, a la caritat afectiva. Una altra existència que només podrà desenvolupar-se en els límits tristos de la insignificança. ■

El pianista de Polanski

Joan Obrador

Seria fàcil comparar la darrera pel·lícula de Polanski amb *La llista d'Schindler* de S. Spielberg i arribaríem a la mateixa conclusió: l'Holocaust és una de les més grans aberracions morals de tota la història de la humanitat. Però ni tots els alemanys de l'època foren responsables dels milions de morts innocents ni tots els militars que obeïen el *führer* eren animals de presa, éssers ansiosos per vessar tota la sang jueva de l'espai vital: Spielberg exemplifica al seu film la primera d'aquestes possibilitats, mentre que Polanski incideix en el fet que, fins i tot, enmig de l'orgia de sang nazi encara varen existir soldats honrosos que no havien perdut la sensibilitat davant de l'art. Els dos films es basen en un fet real. Tal vegada, perquè l'extermini dels jueus no deixa lloc per a la ficció. Fou tan immensament Real la mort gratuïta de més de sis milions de persones que no hi ha lloc per a la ficció: ni per a la poesia, ni per a la sublimació de la violèn-

cia. Només hi resta el silenci de l'horror, el silenci de la putrefacció... De fet, els nazis ens oferiren l'autèntica definició del que no és una persona: qui no sent horror, qui no sent un 'oi il·limitat davant dels seus forns crematoris, podem dir que no forma part de la comunitat humana.

Llista d'Schindler ens ofereix una visió directa de l'horror del gueto jueu i dels camps d'extermini nazis, apta per al públic d'avui dia, acostumat com està a l'espectacle cinematogràfic irrellevant. Per això, Spielberg, aplicant tota la seva sapiència cinematogràfica —en aquest sentit, són fonamentals el recurs a un poètic blanc i negre, l'estructura i el ritme argumental i la magnífica banda sonora de J. Williams— gairebé transformà el drama absolut del poble jueu, en el melodrama de l'anhelada salvació del poble elegit. El final de *La llista...* és antitètic d'*El pianista*: mentre el director jueu nord-americà fa una clara apologia del sionisme; Po-

lanski —jueu europeu que patí directament la repressió nazi— finalitza la seva obra mostrant la crueltat del règim estalinista que succeí al poder hitlerià a l'Europa de l'est. Aquestes dues pel·lícules també coincideixen en el lloc físic on situen la càmera. Mentre el director americà vol ressaltar la maldat absoluta dels nazis, en contraposició a la magnificència de la humilitat jueva —per això, no dubta en oferir primers plans de la violència boja dels portadors de la creu gammada—; el director de *Chinatown* es decanta per la subtilitat. *El Pianista* recull un extens llistat de les aberracions nazis: assassinats aleatoris, nins torturats fins a la mort, el llançament per la finestra d'un paralític perquè no ha obeït l'ordre d'aixecar-se, moribunds per terra sense que ningú els faci cas, la fam i la bogeria provocades en el gueto pel caprici de la raça superior, l'esclavitud dels cossos sans... L'únic que no apareix a la darrera pel·lícula de Polanski són les





atrocitats dels camps d'extermini, no es veu ni el fum dels forns crematoris. Però sembla que el que realment interessa al director polonès-nord-americà-francès, no és mostrar amb tota cruesa la bogeria nazi, sinó que vol escrutar la mirada, l'ànima, d'aquell pianista que fou capaç de sobreviure, com diuen que són capaces de fer-ho les rates, a la destrucció absoluta del cor de Varsòvia.

Si Polanski se centra en la història de Vladac Szpilman, magníficament interpretat per Adrien Brody, és perquè aquest personatge, de carn i ossos, afegeix a la seva condició jueva un magnífic talent a l'hora de tocar el piano, especialment l'obra de Chopin. ¿Què hagués succeït si tots els jueus, cadascun d'ells, s'haguessin negat a portar l'Estrella de David? ¿Si, quan varen rebre l'ordre d'acudir al gueto de la seva ciutat, haguessin agafat la direcció contrària? ¿Si cap d'ells no hagués col·laborat amb els nazis?. Evidentment, Polanski no ens vol dir que els jueus siguin responsables del seu propi holocaust; ara bé, el seu film no deïu dels dolorosos interrogants que les

víctimes es varen fer quan ja no podien fer res. Vladac coneix aquests interrogants —el seu germà s'ho demana una i altra vegada—, però ell no intentarà rebel·lar-se en cap moment: a la resignació pròpia dels descendents del rei David, afegeix unes mans inútilitzades per emprar armes i uns dits que només saben extreure el so més delicat, més bell de tots, al teclat blanc i negre. Per això, Vladac és incapaç d'utilitzar la violència, fins i tot com a mitjà d'autodefensa, i fuig contínuament de qualsevol enfrontament, cos a cos, amb els seus botxins. En lloc de lluitar, contempla en silenci una violència que no comprèn i s'amaga darrera de les runes que es convertiran en la seva presó a l'altra banda del mur.

Però Szpilman, contra tot pronòstic i al preu d'arribar a la màxima degradació, física que pot arribar un ser humà, salvarà la vida. Quan es troba en aquell límit en què la fam ja no deixa pensar, quan ja només cerca qualche bocí de pa ranci entre els detritus de la guerra, apareix un impol·lut oficial alemany: "Qui és vostè?.. M'entén?... Què fa aquí?... Quina feina fa?".

En un principi, Vladac pensa que ja l'han atrapat, que està acabat, i no respon. Però aviat compren que ha de dir la veritat: "Sóc... era pianista". L'oficial, tan impol·lut que no sembla a punt de perdre la guerra, li ofereix un piano i vol que ho mostri. Famèlic, incapacitat per a qualsevol esforç físic, seu davant del seu instrument i col·loca els dits sobre les tecles. Segurament fou un miracle, o simplement el fet que cada nota musical ja s'havia transformat en un reflex instintiu dins la seva ànima, però el cert és que començà a tocar amb la mateixa mestria d'abans que comencés la guerra. El rostre de l'oficial, en sentir tocar Chopin per un semimort, es transfigurà i es fa mil preguntes en silenci: "Com hem estat capaços de transformar éssers humans en autèntics animals, en esquelets vivents? ¿Per quina raó ens vàrem creure que els jueus eren una *raça inferior*? ¿Com és possible que la sensibilitat de l'artista perduri enmig de la completa destrucció? ¿Per quina raó hauria de delatar un home que ha estat capaç de conservar el seu art enfront de la depravació absoluta?..." ■

The birth of a nation

Jordi Cahúe Vivo



Amb *The Birth of a Nation* neix, valgui la redundància, l'art cinematogràfic, entès de la mateixa manera com ho entenem avui dia. David Wark Griffith, un personatge més bé baix i de nas aguilenc, nascut a Kentucky l'any 1875 filmaria més de 400 pel·lícules i descobriria futures estrelles del cine. Però d'entre totes les pel·lícules que Griffith signaria, en destaca una per damunt de totes les altres; la filmaria l'any 1815 i constituïria l'obra més important (que no la millor) dins la història del cinema. Es tracta d'una obra de 12 bobines, 1375 plans i 110.000 dòlars de cost, que li atorgaria a Griffith el pseudònim de pare artístic del cine-

ma. És l'obra que encapçala aquest article: *The Birth of a Nation*, traduïda com *El naixement d'una nació*.

A *The Birth of a Nation*, Griffith ens mostra l'amistat entre dues famílies dels Estats Units. Els Stoneman, del Nord; i els Cameron, del Sud. Amb l'esclat de la Guerra de Secesió l'any 1861, fruit de l'arribada al poder de l'abolicionista Abraham Lincoln, les dues famílies es trobaran a posicions enfrontades. Una vegada que el Nord guanyi la Guerra, el Sud es veurà sotmès a la raça negra que, després d'unes tèrboles eleccions, haurà assolit el poder a la cambra de representants. Això despertarà l'angoixa i la ràbia del fill dels Cameron que encara resta amb vida; una an-

goixa que el guiarà cap a la fundació del Ku Klux Klan. Finalment, aquest clan restablirà la sobirania blanca al Sud dels Estats Units.

Es tracta d'un film basat en la novel·la de Thomas Dixon *The Clansman*. Griffith ens constata el seu sentiment racista, presentant els negres com a éssers degenerats i roïns, amb l'agreujant que els pocs negres "bons" resulten ser esclaus estúpids i bàmbols. Podríem parlar d'una pel·lícula de publicitat i apologia del Ku Klux Klan, tractada des de la perspectiva del fill d'un coronel sudista arruïnada per la Guerra de Secesió.

Deixant de banda l'argument, em sembla oportú esmentar la situació en què Griffith trobà el cinema, de forma que puguem ser més conscients de la transcendència de les seves aportacions.

El cinema, abans de l'arribada de Griffith, es caracteritzava, principalment, per una notable influència del món del teatre. Els personatges entraven a escena (pantalla), duïen a terme una acció i

sortien de la imatge. Normalment els personatges es dirigien a la càmera (s'establí un clar paral·lelisme amb la figura retòrica del monòleg). Així mateix, els actors avançaven per la pantalla horitzontalment, quasi mai en profunditat. A més, es resolien les situacions amb un únic pla i, per tant, un únic punt de vista.

Doncs bé, un cop situats dins el context cinematogràfic de l'època, em referiré a totes aquelles troballes d'altres cineastes que Griffith ordenà i utilitzà de forma sistemàtica, creant una gramàtica cinematogràfica que res tindria a veure amb el teatre. Ho faré utilitzant com a exemple la pel·lícula més important que Griffith signà, *The Birth of a Nation*.



Començaré esmentant un dels elements que Griffith utilitza amb gran mestria; és la ruptura amb la teatral linealitat del cinema primitiu. Això ho fa creant bots en l'espai i el temps a través del muntatge, una eina eminentment cinematogràfica que atorga a les imatges una gran potència expressiva només per la seva lliure combinació. Aquest fet es fa evident al principi del film, quan ens presenta a les dues famílies protagonistes: Griffith va del Nord al Sud amb un tall (canvi de pla) i, a més, també es desplaça en el temps amb un tall, quan ens mostra la redacció d'una carta i immediatament la lectura d'aquesta per part del seu destinatari.

I ja que he començat parlant del muntatge, aprofitaré per esmentar dues tècniques que Griffith coneix i domina: el muntatge d'accions paral·leles i una variant d'aquest, que és

el muntatge convergent. En les accions paral·leles, el realitzador americà ens presenta dues o tres accions que tenen lloc al mateix temps; això ho trobem a mitja pel·lícula, quan ens mostren imatges alternades de la Batalla de Petersburg, de la ciutat d'Atlanta en flames, i de l'angoixa de la família Cameron quan rep la notícia de la mort d'un dels seus fills. Pel que fa al muntatge convergent, es caracteritza, perquè les accions que es mostren arriben a un mateix punt, a més d'anar incrementant el seu ritme de forma geomètrica. Ho constatem a la seqüència de la persecució de la filla petita dels Cameron per part del coronel Gus, on després s'hi afegeix un germà que ve a ajudar-la; finalment la jove se suïcida per salvar el seu honor.

Tornant al començament de l'obra, Griffith ens presenta els mateixos espais des de diferents punts de vista,

ell s'encarrega, personalment, de guiar l'ull de l'espectador allà on ell l'interessa. Ho podem veure en les tres primeres seqüències de la història: l'arribada dels abolicionistes al poder, la presentació de la família Stoneman i la presentació de la família Cameron.

Aquest nou element expressiu ens du, de forma incondicional, al comentari de l'aportació de Griffith quan es decideix a combinar plans generals amb plans més curts: plans americans, plans mitjos o primers plans. Sense cap dubte, Griffith està revolucionant el llenguatge d'un mitjà expressiu que encara no ha començat a caminar, el cinema. La seqüència de la Batalla de Petersburg és el marc idoni per exemplificar aquesta combinació de plans; els plans generals i de conjunt ens ubiquen a l'escena i els plans més curts ens detallen accions més concretes: un soldat del sud que

...Billy Bitzer, responsable de la fotografia. Fou un innovador en el camp de la il·luminació. No dubtà a utilitzar la llum artificial; esdevingué un expert en la tècnica del contrallum; aportà la il·luminació lateral...

n'auxilia un altre del nord, una mà que reparteix menjar entre els soldats, ... És important destacar l'aparició d'inserts de plans detall, com és el cas del retrat de la filla dels Stoneman que el major dels Cameron portarà al llarg de tot el film.

Una altra de les aportacions del pare artístic del cinema té a veure amb els moviments de càmera. Griffith fa ús de la panoràmica (gir de la càmera sobre el seu propi eix) i del tràveling (desplaçament de l'eix de la càmera). Si mirem *The Birth of a Nation* amb ulls de principis del segle XX ens sorprendrem quan veiem dos encaputxats a cavall que avancen rà-

pidament cap a nosaltres sense arribar mai.

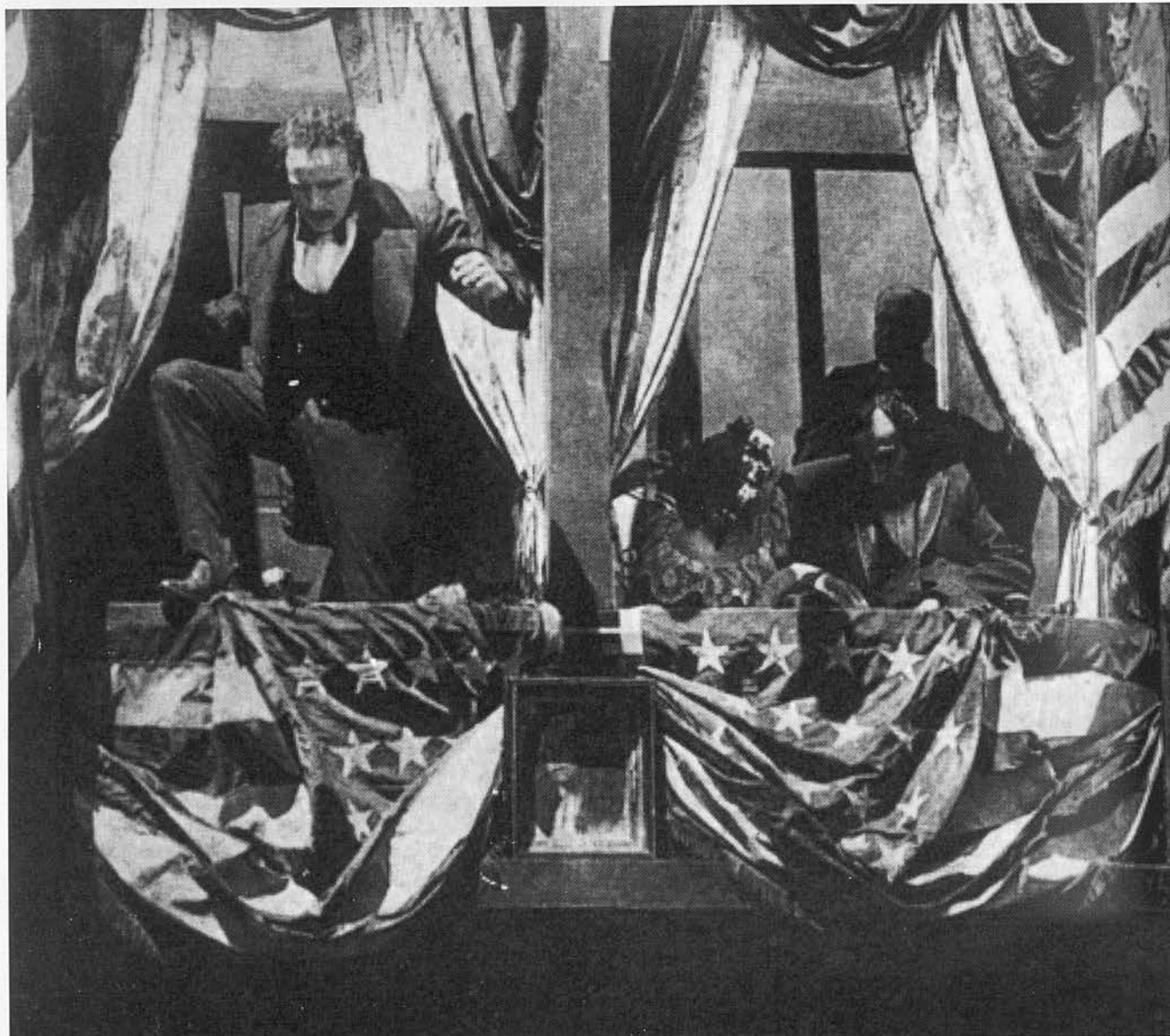
Al llarg de la pel·lícula observem com varia la dimensió de la imatge, això és degut al fet que s'ennegrien determinades parts del fotograma per concentrar l'atenció de l'espectador en determinats detalls o expressions molt concretes.

I ja per acabar amb les aportacions de Griffith i que s'observen a aquest film, només manca comentar el bon maneig que mostra de grans masses de gent. Tot i això, la direcció d'actors resulta un poc tosca, derivant en personatges sense cap tipus de dimensió psicològica; en part agreujat

pel fet que els personatges negres siguin actors blancs embetumats.

Per acabar amb aquest article emmentaré la col·laboració en la pel·lícula de Billy Bitzer, responsable de la fotografia. Fou un innovador en el camp de la il·luminació. No dubtà a utilitzar la llum artificial; esdevingué un expert en la tècnica del contrallum; aportà la il·luminació lateral i descobrí l'ús dramàtic del llum, fent-lo participar en la història.

Sense cap dubte, un gran col·laborador per a un individu intuïtiu i pragmàtic (Griffith no fou un teòric) que ens deixaria l'inestimable herència d'una gramàtica cinematogràfica. ■



Les enfants du paradis

Jordi Martí

La cinematografia de Marcel Carné constitueix una de les aventures creatives més estimulants del cine de tots els temps, i, en particular, de la cinematografia francesa. Marcel Carné pertanyia a aquella generació que va elevar, ja des dels seus començaments, el cine a la categoria d'art, ennoblint, a força de sensibilitat, ofici i genialitat, la narració cinematogràfica, que a les seves mans (i a les d'altres directors del primer terç del segle XX, tant o més extraordinaris encara que ell, com ara Jean Renoir, Jacques Feyder o René Clair, per citar solament els francesos), es va convertir en una de les formes d'expressió artística que millor ens ha definit, atribolats passatgers d'aquest confús i absurd segle XX.

Marcel Carné, de formació autodidacta, va començar al cine, com a ajudant de direcció de Jacques Fey-

der, després de dedicar-se, durant un temps, a la crítica cinematogràfica. La seva primera oportunitat com a realitzador li arribarà amb el llargmetratge *Jenny* (1936), un melodrama produït pel mateix Feyder i on va començar la seva col·laboració amb el guionista Jacques Prévert i amb el decorador Alexander Trauner. Aquest tàndem (Carné, Prévert i Trauner), és un d'aquells esdeveniments que es donen molt poques vegades a la història de l'art, un fenomen que va permetre la realització d'alguns dels millors films del cine de tots els temps: *Drôle de drame* (1937), *Quai des brumes* (1938), *Hôtel du nord* (1938), *Le jour se lève* (1939), *Les visiteurs du soir* (1942), *Les enfants du paradis* (1943-44) i *Les portes de la nuit* (1946). Aquesta darrera pel·lícula, amb un pressupost desmesurat, va significar un fracàs econòmic i va suposar el punt i final d'aquesta fructífera col·la-

boració. A partir de *Les portes de la nuit* (pel·lícula, per altra part, gens menyspreable) el geni de Marcel Carné va declinar molt ràpidament, com si ell tot sol, sense l'alè dels seus col·laboradors, fos incapaç de realitzar pel·lícules tan extraordinàries, tan plenes de vida, de desesperació i de poesia. Marcel Carné va haver de renunciar per sempre a fer el cine que segurament li hauria agradat, per dedicar-se, des d'aleshores, a un cine molt més convencional.

Durant els anys de la guerra i l'ocupació alemanya, Marcel Carné va haver de renunciar a l'examen crític de la societat a què semblava apuntar la seva trajectòria, per refugiar-se a l'evocació fantàstica i lírica del passat. De totes maneres, els seus dos films d'aquests anys (*Les visiteurs du soir* de l'any 1942 i *Les enfants du paradis* del 1945) no renuncien a les exigències estètiques del seu cine an-





terior, ni tan sols al pessimisme, encara que aquest quedi, fins a cert punt, suavitzat per l'accentuació dels elements lírics.

L'any 1990 *Les enfants du paradis* fou escollida, en una enquesta realitzada entre sis-cents professionals del cine francès, com la millor pel·lícula francesa de tots els temps. Qualsevol que l'hagi vista comprendrà tot d'una per què. Estrenada com ja hem dit l'any 1945, en plena efervescència nacionalista, aquesta pel·lícula va retornar als francesos les seves senyes d'identitat, després dels anys terribles i humiliants de la guerra. Amb un metratge llarguíssim, *Les enfants du paradis* recrea, en un to èpic, el món del teatre i dels baixos fons de París a mitjan segle passat, elevant a la categoria de mite els carrers i la gent d'aquesta ciutat, reconstruïda en estudi pel genial Trauner. Amb una interpretació prodigiosa dels dos protagonistes (Arletty i el mim Jean-Louis Barrault), envoltats per un extraordinari plantell de secundaris (Maria Casarès, Pierre Brasseur, Marcel Herrand, Louis Salou, Robert Le Vigan, etc.), *Les enfants du paradis* es desenvolupa com una pel·lícula coral en què el protagonista és, col·lectivament, el parisenc barri del Temple, conegut popularment com a "boulevard du crime", on es concentraven els teatres, els cabarets i les barraques de fira del París d'aquella època (el títol fa referència, precisament al món del teatre, al qual Carné fa un evident homenatge, ja que les localitats "du pa-

radis" eren, a l'argot teatral francès, les més barates, les de l'amfiteatre, les que en català diem "de galliner").

La pel·lícula, ambientada el 1830, es divideix en dos episodis diferents: *Le boulevard du crime*, de 95 minuts, i *L'homme blanc*. A la primera part, un mim (Barrault, el qual recrea molt lliurement el mític mim Deburau), s'enamora d'una noia de la fira, Garance (interpretada per Arletty), a la qual també pretén seduir un escriptor revolucionari (Marcel Herrand). El mim acaba per casar-se amb una dona més convencional (Maria Casarès) i Garances, una precursora de les modernes dones emancipades, es refugia en els braços del seu protector, un cínic comte interpretat per Louis Salou. Al segon episodi, han passat els anys i els antics amants es tornen a veure, després d'haver seguit unes trajectòries vitals ben diferents.

El rerefons de la pel·lícula, el tema de l'opressió davant la llibertat de l'artista, és d'una claredat tan meridiana, que avui dia sembla mentida que els censors alemanys donessin el seu consentiment per al rodatge. No obstant l'aquiescència de les autoritats d'ocupació, el film va sofrir tota mena d'entrebancs al llarg de la seva accidentada filmació, com si la vida hagués volgut, sarcàstica, copiar un dels desesperats drames del mateix Carné: primer, durant els darrers anys de l'ocupació alemanya, per les dificultats derivades de la col·laboració al film, evident encara que silenciada, de Trauner, que era jueu; després, amb l'alliberament, Car-

né es va veure obligat a rodar de nou bona part del film, perquè un dels protagonistes de la pel·lícula, Robert Le Vigan, havia estat "depurat", acusat de col·laboracionista (el seu nom no apareix als títols de crèdit definitius). De fet, *Les enfants du paradis* no es va estrenar fins al maig del 1945, després de tres anys de rodatge, bona part en semiclandestinitat.

Com a dada curiosa, per deixar constància de la personalitat irreverent i sempre a contracorrent de Marcel Carné, podem recordar que el 1993 es va fer, gràcies a la tècnica informàtica, una versió en color de la pel·lícula. A diferència d'altres directors o crítics que abominen d'aquesta mena d'experiments, Carné es va mostrar molt satisfet del resultat. De fet, en una entrevista radiofònica amb France Inter, el director va declarar que sempre havia volgut rodar aquest film en color, i que l'omplia de satisfacció que finalment el públic pogués gaudir de la pel·lícula tal i com ell mateix, Trauner i Prévert l'havien inicialment imaginada.

L'any 1996, un poc abans de morir, el Festival de Cine de Cannes va retre homenatge a un Marcel Carné ja nonagenari i retirat del món del cine, que no havia trobat ningú que financés el seu darrer i inacabat projecte, la pel·lícula *Mouche*, que Carné havia començat a rodar l'any 1993, als 88 anys. Amb la seva mort va desaparèixer, no solament un director genial, irrepètible, sinó tota una època de la història del cine. ■

José Tirado

Marcel Carné s'introdueix al cinema com a ajudant de càmera de Georges Périnal, primer, i de Jacques Feyder, després. Aviat es dedicarà a la crítica i s'interessarà pel cinema polític americà i per l'expressionisme alemany, dues fonts claus per entendre la seva obra (per posar un exemple, Carné considerava *El último*, de Murnau, "una revelació de l'art cinematogràfic".) Després de rodar el documental *Nogent, El dorado du dimanche* i de realitzar diversos films publicitaris, el cèlebre René Clair el reclamarà com a ajudant de direcció.

Un cop finalitzat aquest procés d'aprenentatge, Carné empenirà la seva carrera, reconeguda, en gran mesura, per la col·laboració amb el poeta i guionista Jacques Prévert. El tándem va ocupar, durant nou anys, un lloc privilegiat dins la història del cinema francès i va donar lloc a pel·lícules tan importants com *Quai des brumes* o *Le jour se lève*, entre d'altres. Però després d'aquest èxit, aconseguit abans de la guerra, el director travessa una breu etapa d'inestabilitat que coincideix amb la delicada situació que viu el cinema francès.

Amb la invasió alemanya, molts dels directors de renom (Clair, Duvivier o Renoir) van marxar a Hollywood. Durant aquest període d'ocupació, la majoria dels cineastes que van romandre a França, entre ells Carné, van refugiar-se, segons Sadoul, en una "brillant fantasia": un cinema de caràcter evasiu i fantàstic que, malgrat mantenir elements tenebrosos i pessimistes, s'apropava molt a la màgia de Méliès (és el cas de pel·lícules com *La nuit fantastique* de l'Herbier, *L'éternel retour* de Cocteau o *Les visiteurs du soir*, de Carné).

Amb aquest canvi de registre, l'autor ha de fer front a cert rebuig per part del seu públic, el qual només tornaria a aclamar-lo amb l'estrena de la brillant *Les enfants du paradis*. Així, doncs, en acabar la guerra, els films de Carné ja no tornarien a gaudir del reconeixement que havien tingut fins aleshores; pel·lícules com *La Marie du port* o *Juliette ou la clé des songes* seran grans fracassos de crítica i públic (cal

*Le jour se lève*

recordar també que ens trobem a la meitat dels quaranta i inicis dels cinquanta, quan la resta d'Europa comença a dirigir la seva mirada cap a un nou cinema de postguerra preocupat per la crònica social com és el neorealisme italià).

Aquests entrebancs faran que Carné i Prévert abandonin el seu pròxim projecte (*La fleur de l'âge*) i decideixin no tornar a treballar junts. A partir d'aquell moment, augmenten els dubtes sobre l'autèntica competència com a director de Marcel Carné i s'estén l'opinió que part del triomf anterior pot deure's al treball del seu guionista i dialogista. Probablement la solució més taxativa i encertada a aquest dilema l'hagi donat Raymond Bussières en afirmar que "Carné limitaba, en su justa medida, el delirio de Jacques Prévert. Su obra es el resultado de su eterno conflicto. Carné es tan frío como Jacques es delirante.

Cada uno aportaba al otro lo que le faltaba".

Tot i així no podem obviar que, des d'aquella separació, els encerts de Carné es poden comptar amb els dits d'una mà (*Juliette ou la clé des songes* o *Thérèse Raquin*). Lamentablement, els desastres com *Les tricheurs* ressonaven amb més força i, probablement, amb tota la raó. Però aquesta desencertada segona part de l'obra de Carné no pot ser l'excusa per relegar a l'oblit el conjunt de la seva filmografia. Tal i com ha passat amb altres cineastes, la crítica tendeix a rebutjar una figura determinada quan comet certes equivocacions.

Evidentment no pretenc que ens hem de deixar ensarronar per un parell d'exercicis interessants si la resta de pel·lícules d'un director determinat són un autèntic engany, com per exemple ha succeït amb Gus Van Sant. Però tampoc té sentit condem-

No tinc gaire clar que el terme desmesurado sigui el més apropiat per definir el cinema de Carné, sinó que més aviat es tracta d'un estil elaborat però simple, marcat, principalment, per un bell sentit de la realitat, allò que tradicionalment s'ha anomenat realisme poètic



Les portes de la nuit



Quai des brumes

nar el conjunt d'una obra per certes errades si hi ha, entre els seus films, mostres d'autèntica qualitat. Això ha succeït, per exemple, amb directors com Pasolini (de qui se sol rebutjar les seves darreres pel·lícules i, especialment, *Saló o los 120 días de Sodom*) o, més recentment, Lars von Trier (que, tot i tenir una trajectòria molt més curta, s'ha començat a posar en dubte les seves últimes obres, com *Los idiotas* o *Dancer in the dark*) i Wim Wenders (des de *Tan lejos, tan cerca* passant per *Million Dollar Hotel* fins el recent capítol de *Ten minutes older*).

Reconec i critico l'escassa qualitat de *Los idiotas*, *Dancer in the dark* o qualsevol dels últims entreteniments de Wenders, però no per aquest motiu oblidó films com *Europa* o *Alicia en las ciudades* (el cas de Pasolini és, des del meu punt de vista, especial, ja que admiro, des de *Comizzi di amore* fins *Saló o los 120 días de Sodom*, i, de fet, continuo sense entendre el rebuig exercit contra aquest darrer film; menys encara avui en dia, quan, per exemple, venerem, i amb raó, l'obra de Houellebecq, a qui considerem, fins i tot, l'artista més important de la fi de segle, la més important *star literària* des de Sartre, i obviem que la teoria sadiana i, per extensió, la de Pasolini, no fa altra cosa que avançar-se

i portar a l'extrem les tesis d'*Ampliación del campo de batalla* o *Las partículas elementales*).

No voldria donar la sensació d'estar fugint del tema, perquè la postura que defenso, pel que fa al cinema de Carné, connecta directament amb els casos esmentats anteriorment. Malgrat que l'obra del director francès compti amb errades considerables també acull obres de gran rellevància per la història del cinema com *Quai des brumes*, *Le jour se lève* o *Les enfants du paradis*. Aquestes són realment les pel·lícules que hem de tenir en compte, aquestes són les obres que hem de reivindicar. No obstant, tampoc es tracta de ser alarmista, ja que la situació de Carné no ha arribat a ser la d'un director totalment oblidat, sinó més aviat la d'un director eclipsat per la qualitat d'altres figures coetànies com Renoir o Vigo. Probablement gran part de la crítica el consideri un bon cineasta, si més no dins d'un context concret de la història del cinema francès, i trobi interessant l'actitud amb què concep al cinema. Des del meu punt de vista, aquest darrer punt és el principal motiu per defensar i reclamar la seva figura.

En referència a això, en una entrevista realitzada l'any 1965 sobre el panorama cinematogràfic del mo-

ment, Carné confessava admirar els films de *James Bond* per l'entusiasme amb què estaven fets, posant-los, fins i tot, al nivell de De Sica o Fellini. Deixant de banda l'encert o desercert de la comparació, l'aspecte realment interessant és que, després de molt temps fent cinema o, probablement per aquest motiu, Carné continua defensant l'entusiasme i la passió a l'hora de rodar qualsevol història. És evident que, des de la daurada dècada dels trenta, o, fins i tot, des d'aquella revolucionària dècada dels seixanta, en la qual s'emmarca l'entrevista en qüestió, ha plogut molt i el cinema ha anat variant sense gaire fortuna; per descomptat, també han canviat les pel·lícules de *James Bond* (de fet, si Carné hagués vist alguns dels darrers capítols probablement modificaria la seva opinió).

Carné continuava la seva exposició afegint que "la pasión ha muerto y por ello el cine se ha convertido en oficio, en una ocupación bien restituida. Como consecuencia, los films son menos apasionados y menos apasionantes". No es tracta, però, de prendre les seves paraules com a estendard per criticar el cinema actual, tot i que ganes no en falten i he de mossegarme la llengua per no desviar-me massa del tema, sinó que allò realment in-

I aquesta és, al meu entendre, l'autèntica manera d'interpretar i definir el realisme francès, com un cinema del fracàs vital i dels baixos fons, un cinema negre o cinema trouble, si preferim utilitzar la terminologia francesa



Les enfants du paradis



Les visiteurs du Soir

teressant és descobrir en les seves paraules una actitud lloable a l'hora d'entendre i de fer cinema. Davant l'actual sistema de motlles, únicament preocupat per la perfecció tècnica, resulta gairebé imprescindible requerir la posició de certs cineastes que, com Marcel Carné, aposten per un cinema menys perfeccionista, menys preciosista, o menys impressionant a nivell tècnic, però que, amb la seva imperfecció, amb la seva manca de control, o amb la seva inconnexió, aconseguen arribar a l'espectador, aconseguen erigir-se, més que com una obra mestra, com una obra entranyable i emocionant. Això connecta, doncs, amb l'última sentència de Carné: "el cine tiene más madurez, más serenidad, se ha vuelto más razonable, olvidando que lo que más necesita el arte es ser desmesurado".

No tinc gaire clar que el terme *desmesurado* sigui el més apropiat per definir el cinema de Carné, sinó que més aviat es tracta d'un estil elaborat però simple, marcat, principalment, per un bell sentit de la realitat, allò que tradicionalment s'ha anomenat *realisme poètic*. Probablement tampoc sigui fàcil desxifrar aquesta etiqueta, però, pot trobar-se una solució, en el cas del seu cinema, afirmant que es tracta d'una continuació de la tradició cinema-

togràfica que impera a França durant els anys trenta i quaranta (que neix, alhora, del corrent literari naturalista proposat per Zola) combinada amb la influència de l'expressionisme (Murnau i el primer Lang), d'altres directors alemanys emigrats a Hollywood (Stroheim i Sternberg), del cinema de gàngsters americans i del *film noir* nacional. Així, el sentit de realisme o naturalisme de Carné (entès com la culminació d'una evolució iniciada per René Clair, i continuada per Duvivier, Feyder i Renoir) es basa en la reproducció d'ambients i atmosferes corruptes, obscures i sinistres d'on poder extreure la bellesa de les coses.

És aquí on rau l'interès de la seva obra; a diferència del cinema americà, Carné no oculta ni revesteix una realitat fosca, sinó que la pantalla esdevé una continuació autèntica i veraç d'aquesta vida turbulenta. D'aquesta duresa i fatalitat dels baixos fons, d'ambients foscos i personatges fracassats, d'aquest conjunt de criminals arrossegats per les passions més negatives de l'ànima humana neix la bellesa i el lirisme del seu cinema. Un esperit nihilista proper al sentiment d'agonia, inquietud i incertesa que governa a França durant la guerra i la postguerra; una tenebrosa manera d'aprehendre la realitat que Carné

aconsegueix a còpia d'atmosferes i personatges extrets del carrer. Aquests són, probablement, els dos elements més importants en l'obra del cineasta francès.

L'ATMOSFERA I ELS PERSONATGES

Com ja he anunciat, l'atmosfera que Carné crea s'erigeix, davant de nosaltres, com una continuació de la vida: la boira, l'opacitat i l'espessor dels suburbis reproduïts a Jenny, *Quai des brumes*, *Le jour se lève* o *Les portes de la nuit* pretenen captar i transcriure la realitat, no en un sentit documental, sinó en un sentit viu, rítmic i líric que parteix del pretext que la bellesa està en la part més banal i obscura de la realitat.

Tal i com va apuntar Sadoul, "el universo de Carné-Prévert, como el de Griffith o el de Eisenstein, es el teatro donde se enfrentan el bien y el mal". I dins d'aquest teatre turbulent trobem un conjunt de figures repulsiues, una sèrie de personatges que Carné oposa (bons contra dolents) per acabar atorgant, gairebé sempre, la victòria als segons sobre els primers. Per al director francès, "la lucha entre el bien y el mal es desigual.

La desgracia alcanza la victoria casi siempre”.

En relació amb això em ve al cap una ingènua, potser, però estimable classificació sobre els personatges cinematogràfics que vaig llegir fa cert temps. Segons aquesta, els protagonistes podien agrupar-se en dues classes: aquells que recordem com dins d'un somni, als quals ens agradaria conèixer, anar-hi a prendre una copa i, potser, fins i tot, assemblar-nos-hi i, per altra banda, aquells que desprenen la sensació d'haver-los conegut, però amb els quals mai voldríem sentir-nos identificats, canviar-nos per ells.

L'interessant i imprevisible d'aquesta diferenciació anava més enllà de les possibilitats de simpatia/rebuig en afirmar que els personatges realment interessants eren

aquests últims, ja que eren personatges vius, reals, propers a la quotidianitat que ens envolta; no volem ser com ells, perquè la personalitat humana és tan forta que mai desitgem veritablement ser una altra persona, ni tan sols en l'última i immensa generositat del més gran moment d'amor. Per tant, aquest tipus de personatges als quals creiem haver conegut en algun moment de la nostra vida, aquest tipus de protagonistes vius i no somiats que apareixen en tota la seva senzillesa, amb tota la seva intensitat i naturalitat són característics del cinema de Marcel Carné. Pensem, per un moment, en el botiguer sinistre o en l'home sense passat ni futur de *Quai des brumes*, en el criminal d'*Hotel du nord*, en la jove de l'hivernacle o en l'obrer sotmès a un treball que li destrossa els pulmons

de *Le jour se lève*. Són, al cap i a la fi, personatges que sorgeixen de la vida mateixa, de la més crua realitat, però que, precisament per aquest motiu, acaben esdevenint extraordinaris, plens de fantasia i suggestió. Estan traçats amb passió i tenen, sense cap mena de dubtes, un referent clar: el romanticisme.

Aquesta sèrie de protagonistes mediocres, antiherois més que superhomes; fracassats i covards que pretenen fugir de la societat, però que acaben sotmetent-se a les seves regles, tenen, com a única sortida, el suïcidi (és el cas de Michel Kraus a *Quai des brumes*) o el crim (Georges a *Les portes de la nuit*). Així, se'ns presenten com un model de personatge proper al del cinema negre. I aquesta és, al meu entendre, l'autèntica manera d'interpretar i definir el *realisme francès*, com un cinema del fracàs vital i dels baixos fons, un cinema negre o *cinema trouble*, si preferim utilitzar la terminologia francesa.

Fins i tot quan l'amor semblava possibilitar la redempció, quan semblava que podia portar els personatges cap a la felicitat, el mal acaba triomfant sobre el bé. També l'amor, als films de Carné, és impossible. No intervé mai com un element alliberador, sinó com una força que castiga i atormenta els protagonistes (*Jenny* o *Hotel du Nord*). Probablement, l'únic cas contrari sigui *Les visiteurs du Soir*, una llegenda medieval en forma de gesta que, malgrat estar travessada pels sentiments de venjança i amenaça, pel crim i l'assassinat, acaba tenint un final esperançador; per primer cop en la filmografia de Marcel Carné, el mal fracassa sobre el bé, sobre l'amor. I és que *Les visiteurs du Soir* és totalment diferent a la resta dels seus films. Aquesta vegada no hi ha fosc, ni suburbis portuaris o parisencs, sinó que es tracta d'una història que transcorre a la província francesa i es defineix pel seu caràcter assolellat, càlid, lluminós, ple de claror i esperança. Probablement, i tot i les seves errades, aquesta sigui la pel·lícula més fantàstica, emocionant, màgica i audaç de Marcel Carné. *Les visiteurs du Soir* és realment un film apassionat i apassionant. ■



Les enfants du paradis

Marti Martorell

Primer de tot, una reflexió, ara que ja som ben a prop de les eleccions al Govern Balear i als ajuntaments: poden declarar-se lliures de propaganda electoral les sales de cine? Tot això ve arran de l'ensurt que vaig tenir quan, tot just abans de començar la pel·lícula que havia anat a veure, em varen fer empassar un anunci d'un partit polític que pensa que encara no estam prou integrats dins Espanya o *algo así*.

Independentment del partit polític que es projecti a la pantalla, no vull, com a espectador, trobar anuncis polítics en les sales de cinema, perquè els partits ja tenen els espais gratuïts en les televisions públiques. I, a més, realment tants pocs espectadors tenen els cinemes, tant poc guanyen venent refrescs i llepolies, per haver de recórrer a aquest tipus de propaganda?

Segona reflexió: un fet fortuït — voler anar a veure una pel·lícula, però, per manca d'entrades, veure'n una altra: *Wasabi* per *The Ring*, versió nord-americana de la pel·lícula de terror japonesa *Ringu*— ha fet que aquest mes hagi tingut l'oportunitat de constatar un fenomen curiós que tan sols passa a França, per ara cas únic dins la cinematografia europea actual. El fet és que aquesta indústria cinematogràfica presenta dos vessants molt diferenciats: un, en el cas de *La chica de París*, que beu en la tradició més aviat naturalista, com són els directors Bertrand Tavernier (*Capitaine Conan*); Michel Deville (*La maladie de Sachs*) o Patrice Leconte (*Ridicule*); i un segon, com molt bé representa *Wasabi*, que copia literalment les fórmules inamovibles del cinema d'acció nord-americà i que tan bé (o tan malament) conreen Luc Besson (*Le cinquième élément*); Pitof (*Vidocq*) o Christophe Gans (*Le pacte des loups*).

Provoca aquesta divisió que un dels cinemes europeus que obté millors rendiments econòmics sigui el francès? Sense tenir en compte els resultats cinematogràfics, el que no es pot negar és que la indústria francesa ha trobat una sortida a la crisi d'espectadors. En relació amb això mateix, tot just després de sentir que el cinema espanyol no passa per un mo-



ment gaire bo (però quan és que n'ha tingut cap de bo?, si és que hem de creure l'Acadèmia del Cine d'Espanya), em faig la pregunta si realment s'hi vol posar remei o si simplement es tracta de plorar per fer renou i res més.

WASABI (WASABI. EL TRATO SUCIO DE LA MAFIA)

Com ja he comentat abans, *Wasabi* es tracta d'una pel·lícula que copia, i malament en aquest cas, les formes més vistes i tòpiques del cinema nord-americà d'acció modern. Producte típic que duu la marca de Luc Besson, ja que n'és el guionista i productor, *Wasabi* ben bé podria haver estat dirigida també per ell mateix (en aquest cas el director és Gérard Krawczyk) i els resultats serien els mateixos: persecucions, localitzacions exòtiques i, sobretot, un guió ple d'incoherències i massa previsible.

Mala còpia del subgènere conegut com de *Buddy Movies*, és a dir, agents de personalitats diferents però complementàries, a l'estil d'*armes letals* i altres herbes semblants: Jean Reno (el

seriós) i un excessiu, per histriònic, Michel Muller (el beneït) són la parella protagonista d'aquesta història mal apedaçada i que es projecta innecessàriament, tan sols a Mallorca, a tres sales.

UNE HIRONDELLE A FAIT LE PRINTEMPS (LA CHICA DE PARÍS)

Si cerquem un exemple de què és 'lloc comú', *Une hirondelle...* n'és un bon exemple, perquè és ben plena de tòpics: la ciutat és un mal lloc per viure-hi, deshumanitzat i ple de trànsit; el camp és el paratge on la persona es troba amb si mateixa i en què la sinceritat ho és tot, tot i que pugui ferir el proïsme.

Tota la història escrita —amb la col·laboració d'Eric Assous— i dirigida per Christian Carion provoca la sensació cansosa d'haver-la vista mil i una vegades amb variants diferents: una parisense, Sandrine (Mathilde Seigner), cansada de viure a la capital francesa, compra una granja molt a prop dels Alps, però l'antic propietari, Adrien (Michel Serrault), que hi roman encara una bona temporada,

Amen., del director francès d'origen grec Costa-Gavras, és la més original fins ara de totes les pel·lícules que han tractat l'holocaust provocat pels nazis...



no li fa la vida fàcil perquè creu que una dona no pot dur tota sola una granja, i més si es tracta d'una que s'ha criat a la ciutat.

Finalment s'ha de remarcar que tampoc no ajuda gens la pel·lícula la impressió d'estar veient una guia turística a tot color dels Alps i de París. És a dir, una gran part del metratge escàs que passa a París és una escena supèrflua en cotxe i de vespre que mostra ben il·luminats els ponts que travessen el Sena. També passa el mateix en escenes bucòliques preses des d'un helicòpter quan es tracta d'exhibir les grans extensions alpines que envolten la granja.

AMEN.

Per sort, el visionat d'aquesta tercera pel·lícula, també amb capital francès i que una altra visió del genocidi jueu durant la Segona Guerra Mundial, va equilibrar-ne els dos anteriors.

Amen., del director francès d'origen grec Costa-Gavras, és la més original fins ara de totes les pel·lícules que han tractat l'holocaust provocat pels nazis, perquè el director (i també un dels guionistes, basats en l'obra *Der Stellvertreter* de Rolf Hochhuth) decideix mostrar-lo des del punt de

vista d'un dels alts dirigents nazis, en comptes de fer-ho des de la visió que en tenien els jueus.

Kurt Gerstein (interpretat per Ulrich Tukur) era el membre de les SS que subministrava els gas que s'utilitzava per "dutxar" mortalment els jueus, quan ell pensava que el feien servir per desinfectar els quarters militars. Una vegada assabentat de la veritat, comença a moure fils perquè els

països neutrals i enemics sàpiguen què s'està fent amb els jueus. Arribarà a tocar les portes del Vaticà, amb l'ajuda d'un jesuïta italià destinat a Berlín, Ricardo Fontana (Mathieu Kassovitz), que també pensa que aquest cas és prou desconegut a la resta del món. És aquí que Costa-Gavras també denuncia el fet que les altes esferes vaticanes varen fer ben poc per denunciar aquest fet, massa preocupada per quedar bé davant tothom. Una visió que exposa, doncs, que no tots els alemanys compartien les idees de Hitler i que l'Església catòlica hauria pogut ser més enèrgica per anar-hi en contra.

És un gran encert, que per recrear el que va passar, no es recorri gairebé mai a escenes violentes o a ensenyar morts absurdes (de les quals abusaven *Schindler's List*, de Steven Spielberg, o *The Grey Zone*, de Tim Blake Nelson): n'hi ha prou amb sentir els cops que peguen contra les parets de les dutxes els que ben aviat moriran, mentre uns membres de les SS es diverteixen i d'altres s'espanten davant l'espectacle. A més, ben poques vegades no s'havia tret tant de profit de la imatge d'una locomotora que estira uns combois buits que surt dels camps de concentració per anar a cercar-ne més "presoners"... ■



El riu vermell

25

Guillem Fiol Pons

Tant *La diligència* (de la qual ja n'he parlat) com el film que ens ocupa (*Red River*, Howard Hawks, 1948), són dues bones mostres del que, en termes moderns, considerariem *road movies*. La pel·lícula de Hawks, escrita per un guionista habitual del western, com és Borden Chase (*El sex-to fugitivo*, *Tierras lejanas*), narra les aventures d'un immens desplaçament de ramat des del seu lloc de cria fins a un punt de venda, a través d'una ruta en principi arriscada, que provocarà una sèrie d'importants conflictes entre l'amo del bestiar (un impressionant John Wayne) i la seva mà dreta (Montgomery Clift, actor poc afí al cine de l'Oest), acompanyats per per-

sonatges secundaris en temps d'aparició, però no en importància dramàtica, com els interpretats per Walter Brennan, John Ireland o Joanne Dru (és digne d'observar com un gènere com el *western*, en principi tant "masculí", ha aportat uns interessantíssims personatges femenins). És un viatge en què Hawks torna a plantejar els seus habituals conflictes relacionats amb el deure professional com a pedra fonamental de tot el film (aspectes també presents a altres obres com *Sólo los ángeles tienen alas*, *Río Bravo* o *Hatari!*), però sense que deixem de notar el seu interès en transmetre un aire d'èpica al llarg de tot el recorregut; ja des del començament, en què apareix el relat recollit en les pàgines d'un llibre, pas-

sant per nombrosos comentaris dels personatges referits a la transcendència de cara al futur de la nova ruta que poden estar obrint fins al caire, un pèl mític, que adquireixen elements com la marca de la ramaderia (és una curiositat que Wayne dugui la mateixa marca al cinturó que portarà a *Río Bravo*, esdevenint així un element gairebé fetixista). Precisament, és aquest tipus d'èpica amb la que compta la Història nord-americana i la que reflecteix el *western* en moltes ocasions, diferent a la de les gestes clàssiques o medievals europees, però èpica al cap i a la fi, reflex d'utopies vestides d'obsessió, de temeritats que donen lloc, directament o no, a fites pel desenvolupament d'un poble. ■





| Go West, una paròdia del western? |



Antoni Serra

Els historiadors tenen la tendència a situar *Go West* (*Els germans Marx a l'Oest*) dins l'apartat del cinema d'humor i enclaustrat en el gènere de la comèdia. ¿Vostès creuen, amics de la nebulosa Terra (que ni tan sols és paradís perdut o retrobat, ni, molt manco, ultratjat), que els historiadors, els catedràtics i les beates hexagonals de la cultura —també coneguts com a «comissaris» i/o monges escolanes— tenen capacitat imaginativa, i suficientment lliure alhora, per classificar les diverses formes i maneres d'entendre el cinema?

Sigui com sigui, jo estic convençut —com a vell malsofrit i anàrquic que som— que *Els germans Marx a l'Oest* és un gran western, i punt.

¿Què em consideraran, a partir d'ara?, ¿un atrabiliari i un irreverent sense causa? Bé, tot sia per la glòria del senyor diable de la creació artística. Però vull dir que, tant si es vol com si no, personatges com Harpo, Groucho, Chico —el 1940, any de la realització del film de Buzzell, el germà Zeppo ja havia deixat el grup— són l'encarnació fidedigna del *cow-boy* i, ja em perdonaran un altre cop, representen l'essència estètica de l'americà amb

pistoles, capell i botes infinitament millor que John Wayne, Gary Cooper i Randolph Scott. Així de senzill.

És clar que resulta més fàcil anar pels camins ja establerts i acceptar la normativa del que és i sempre serà convencional: els germans Marx són còmics. Fotre, això és tan fals com creure —almanco així es pensava a l'època franquista i encara ara així es pensa— que la beata de missa primera és una santa. Els germans Marx són, sí, és ben cert, uns personatges creatius del cinema —amb experiència del món de les varietats, el *show-business*, fins i tot amb coneixements



...necessitariem en aquesta democràcia reformada
uns germans Marx recobrant l'Oest



del circ, crec recordar— que fan de l'humor, a vegades un humor distorsionat i límit, l'expressió idònia de la denúncia, de la crítica al món de convencionalismes.

I en aquest sentit, *Els germans Marx a l'Oest* és, si així ho volen vostès, una paròdia del *western*... però és, al mateix temps, un dels millors, més emotius i més crítics *westerns* que s'han realitzat mai. Un *western* amb totes les conseqüències. ¿Qui discutirà la grandiositat d'un pistoler com Groucho? L'escena —excepcional, al meu entendre— de la destrucció del tren, vagó per vagó, pam de fusta per

pam de fusta, per alimentar una màquina de vapor i no perdre velocitat, ¿no és comparable a qualsevol escena de violència i destrucció dels films de John Ford, Henry Hathaway o Sam Peckinpah?

I és per això —la paròdia del *western* com a *western* indiscutible— que em vaig decidir pels Marx —més ara, quan Marx ja no és llegit i *Das Kapital* ha estat substituït, si la memòria no em falla, per l'obra il·luminada de Julius Henry Marks— a l'hora d'elegir els deu *westerns* que més m'han interessat amb independència dels estils, els gèneres i les tendències.

I diria més, encara: necessitariem en aquesta democràcia reformada uns germans Marx recobrant l'Oest.

Sempre que no hàgim perdut el sentit de l'orientació —on és l'Oest?— i el de l'humor —on són els Marx de la «modernitat»?

I finalment: vegin vostès, col·legues de l'espai impossible, *Els germans Marx a l'Oest* com si fos la primera vegada, i comprovaran que és un gran *western*. Però no la vegin amb els ulls de la innocència —sempre mig clucs—, sinó amb els ulls de Shakespeare amb pistoleres. En fi, com el dimoni mana. Amén. ■



Shakespeare a l'oest

Carles Sampol



Per algun motiu, quan qualsevol espectador veu *Duelo al sol*, es produeix un fet extraordinari. Aquest fa referència al fet que la pel·lícula supera, arrassa, la freda anàlisi de la lògica, venç qualsevol intent d'un raonament escrupolosament cinematogràfic. ¿No és veritat que, en tal cas, observada des de la distància, la pel·lícula evidencia una matèria narrativa excessivament contaminada pels tòpics elements del fulletó? ¿Negarà algú que la història d'amor i desamor entre la mestissa Perla Chávez i el fanfarró i bregós Lewt McCandles no podria ser l'argument propi d'un mediocre telefilm emès entre setmana a les tres de la tarda? Són factors, aquests, que, en canvi, no romanen en el record i no tenen cabuda en una posterior valoració d'aquesta obra. ¿Què fa, però, que *Duelo al sol* superi algunes d'aquestes mancances i sigui un clàssic per al qual el temps no passa?

La resposta la tenim en la seva força arravatadora, que deixa unes indelebles petjades en la memòria selectiva del cinèfil. I és que aquest melodrama exacerbant gaudeix, en primer lloc, tal i com ha de ser, d'una galeria de personatges rics i complexos, sotmesos tots a constants contradiccions i als continus remordiments que comporta el perpetu conflicte que s'estableix entre el "voler", el "poder" i el "deure", vèrtexs d'un triangle permanentment en desequilibri. Personatges, en el fons, dèbils, però alhora persistents, fervents i convulsos, reflexos, al cap i a la fi, del productor David O. Selznick, un dels pares de les criatures —juntament amb el director King Vidor i el novel·lista Niven Bush— qui intentava repetir, i fins i tot arribà a assolir majors nivells, l'èxit de la fórmula aplicada a *Lo que el viento se llevó*. A més, *Duelo al sol* és una pel·lícula que, sense cap tipus de digressió narrativa, sense permetre la més mínima irrupció d'un temps mort,

supera l'espectador, entregat ja, vençut per un cicló, un irrefrenable ritme narratiu, símptoma, i conseqüència lògica, del remolí passional i d'emocions que pateixen els personatges.

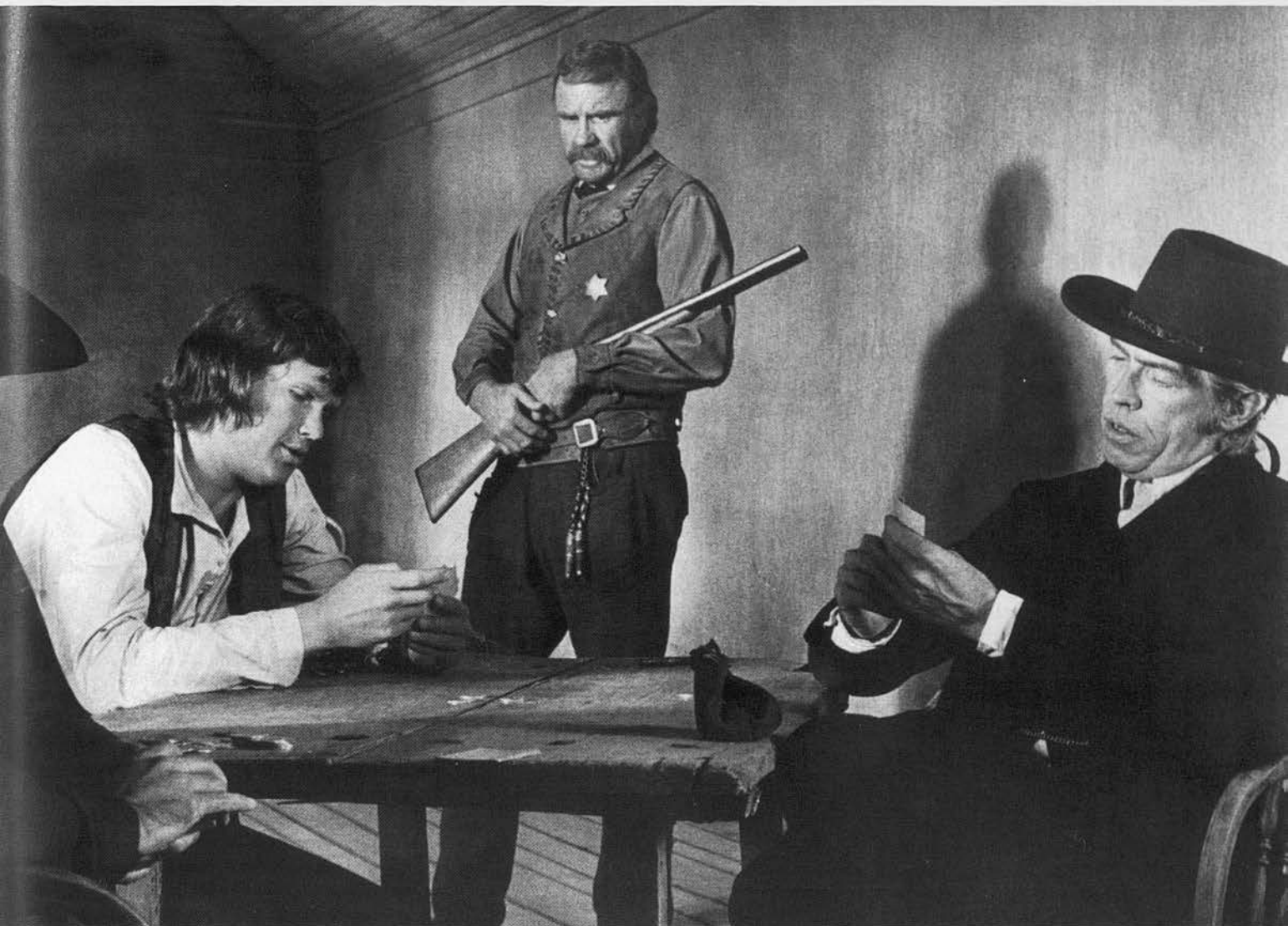
En segon lloc, i a més de tota aquesta sèrie d'elements, *Duelo al sol* adquireix tota la seva magnificència i entitat dramàtica i narrativa gràcies a la força visual que posseeix el film, i que ja es posa de manifest des de l'inici, amb menys de cinc minuts, amb el cèlebre pròleg inicial, en el qual s'avançen les tonalitats que presidiran el relat i els trets estilístics que regiran la narració. A partir d'aquí, *Duelo al sol* reconstrueix a la pantalla un món crispant, apassionat i exagerat, mitjançant una posada en escena que rebutja descaradament qualsevol tipus de reproducció "realista", sinó que pretén la premeditada elaboració d'un artífici evident en el qual es conjuguen a la perfecció la resta d'elements que defineixen la història. D'aquesta manera, la posada en escena del film, podríem dir, que no va més enllà de ser un dispositiu que utilitza el marc ambiental, sorgit del *western*, com un referent espacial en el qual ubicar la història.

A partir del barroquisme de la planificació i dels exagerats matisos interpretatius dels actors, Vidor recrea, gràcies al seu enèrgic i vigorós estilisme, patent a altres obres, com per exemple *El manantial*, una història plena d'esplendor colorista, marcada per un cromatisme que, lluny de resultar gratuït, té una forta implicació dramàtica i que permet que els instints més primitius erupcionin com si d'un volcà es tractés. De manera que l'odi, l'amor, la venjança, el rancor, etc., s'expressen amb el seu sentit més fidel i primitiu, apoderant-se dels personatges.

Duelo al sol és, en certa manera, un arriscat joc malabarista, que voreja el poc recomanable precipici del *culebró*, per erigir-se finalment en una tragèdia majúscula. Els amants impossibles, l'enfrontament fratricida, el patriarca (monarca) McCandles i els seus remordiments de consciència, la història d'amor i rancor entre McCandles mateix i la seva esposa, etc., són, en definitiva, l'adaptació de l'univers shakesperian al terreny mític del *western*. ■



Knockin' on heaven's door



Pere Estelrich

Bob Dylan, com alguns altres músics del *pop* (això de *pop* és qualificatiu genèric, ja m'enteneu), volgué provar sort en el món del cinema. I ho feu, el 1973, per partida doble: com a actor i com a compositor de banda sonora.

A *Pat Garrett and Billy the Kid* de Sam Peckinpah el músic *country* (una vegada més, un qualificatiu genèric) signa la part musical, a més d'interpretar el paper d'Alias, un personatge poc significatiu, irrellevant, i que sembla creat més per satisfer els fans del cantant que per necessitats del guió. Una creació més d'estratègia de producció que artística. I que, independentment del resultat, diu poc en favor del director, rendit davant uns interessos comercials.

Pat Garrett and Billy the Kid no és només un western convencional. És també un Peckinpah convencional. De cap manera pot considerar-se un dels seus millors títols. Molt inferior a *The Wild Bunch* o *Major Dundee*, per posar-ne dos exemples.

I de la Música? Aquest és un altre tema: la música no ho és gens, de convencional. És Dylan, però un Dylan veritablement curiós: dona a la instrumentació i a la melodia, però sobretot a la instrumentació, un protagonisme molt superior al que tenen les paraules. Cosa rara en l'obra de Dylan. Un exemple clar és *Final Theme*, en el qual la flauta i uns cors de veus porten tot el pes, o *River Theme*, interpretat només amb guitarra i

cors, en un estil *country* certament innovador.

I només pensar que una cançó tan emblemàtica com *Knocking on Heaven's Door* pertany a la banda sonora d'aquesta pel·lícula ja justifica la seva existència, la del film vull dir. Estam davant una cançó emblemàtica, coneguda, cantada, tornada a cantar, versionada repetidament..., fins i tot les joves més joves d'ara mateix la coneixen en versions actuals. Però sempre meravellosa i entranyable. *Knocking on Heaven's Door* ha esdevingut un clàssic. Un clàssic contemporani.

I curiosament aquesta és l'única cançó de la banda sonora que Dylan ha interpretat posteriorment en directe a concerts i recitals. ■



Mai no l'haguéssim abandonat, el Mississipi

Gabriel Genovart

És molt possible que dins l'ànima profunda de l'home — entengui's aquí per "ànima profunda" la fondària de l'inconscient — hi flueixi la imatge d'un riu. El riu, segons els experts en simbologia, és una d'aquestes imatges-codi que transcendeixen la psique individual, perquè formen part del ric patrimoni de símbols universals. És, com diria Jung, un *arquetipus*; un d'aquests símbols eterns de l'inconscient col·lectiu.

Entre els múltiples significats que la simbologia atribueix al riu, hi figura el de representar l'existència, el fluir del temps, la vida humana... Els rius neixen, fan un trajecte (més llarg o més curt) i acaben per morir a les aigües indiferenciades de la gran mar oceana.

Riu amunt, s'hi troba tot allò que encara és pur, innocent, natural, primitiu, verjo i incontaminat; tot allò que és proper a l'arrel originària, a la font primordial de l'existència. Riu avall, passats els meandres que frenen (i quasi detenen) la velocitat del curs, sobrevolen els ràpids perillosos, els saltants temibles, les aigües turbulen-

tes; i la transparència s'enterboleix, l'aigua és corromp i s'hi formen els llots. Per això, el fet de remuntar un curs fluvial esdevé sovint un ritual simbòlic de purificació.

Els *westerns* són plens de símbols i arquetipus jungians (la muntanya, la vall, el comellar, el desert, el riu, el gual, el viatge, la travessia, l'ascens, el descens...) i de tota la poètica bachelardiana dels elements: l'aigua, l'aire, la terra i el foc.

La imatge lírica i purificadora del riu omple de significats profunds un *western* tan inoblidable com *Horizontes lejanos* (*Bend of the River*, Anthony Mann, 1952). Construït sobre itineraris successius d'anades i retorns terrestres i fluvials, tot el film de Mann, com el seu mateix títol original dona a entendre, està travessat, de cap a cap, pel símbol del riu.

Riu amunt, en ascens cap a les muntanyes, superant tota classe d'obstacles i entrebancs, transiten els pioners que cerquen fundar una nova colònia allà on s'hi poden trobar, com diu un personatge de la pel·lícula, "les millors terres que sortiren de les mans del Creador"; i en aquest

camí els acompanyen dos pistolers veterans de passat enigmàtic — Glyn McLintock (James Stewart) i Emerson Cole (Arthur Kennedy) —, procedents de les fronteres de Kansas i de Missouri; terres que abans eren belles i netes, però després hi va acampar la corrupció. S'uneix també a la caravana Trey Wilson (Rock Hudson), un jove pistolero-jugador dels nous territoris d'Oregon, en un viatge que serà per als tres homes un vertader itinerari d'eleccions ètiques. O la recerca d'una vella innocència perduda i la via cap una rehabilitació moral que no tots tres culminaran.

Allà dalt, on s'estableix la nova colònia, és el regne de la integritat moral; el lloc dels homes rectes i justs que estimen la terra per damunt de tot i els fruits que poden arribar a treure'n amb la suor, el sacrifici i l'esforç. Riu avall, en canvi, la febre de l'or ha podrit el cor dels homes i els ha fet tornar malvats. Malvats, infidels, traïdors i capaços de vendre l'ànima per un grapat de metall groc.

Entre un i altre extrem navega el *River Queen*, el vaixell fluvial d'una



Sovint, com fan els vells pistolers, cal retornar a l'origen del riu, als primers meandres, per retrobar-te amb el millor de la teva ànima i restablir la pau amb tu mateix.

persona tan honesta, solidària i generosa com el capità Mellow, el qual repeteix un cop i un altre al seu fidel ajudant, el negret Adam, una frase que adoren tots els cinèfils: "Mai no havíem d'haver abandonat el Mississipi". El *River Queen* emergeix així com una metàfora de puresa moral al marge de les corrupcions de la civilització i la frase reiterada del seu capità converteix el Mississipi en la imatge essencial i arquetípica del riu. El Mississipi és el riu que porta a l'ànima el capità Mellow. És, per dir-ho de qualque manera, el seu riu interior, la imatge idealitzada d'un riu — d'un temps — pur, perdut i llunyà.

Com a l'ànima del capità Mellow, és possible que hi hagi també a la nostra ànima d'adults un bell riu d'infantesa i de joventut. "Solament — digué el poeta — es detén el temps per jugar amb el nin". El riu, el riu del temps, sembla que quasi s'atura prop del seu naixement, en els primers deu o dotze anys de la vida, que sempre semblen molt llargs en comparació als qui vindran després. Passats els anys infantils, el corrent t'arrossega riu avall amb una velocitat progressiva; i,

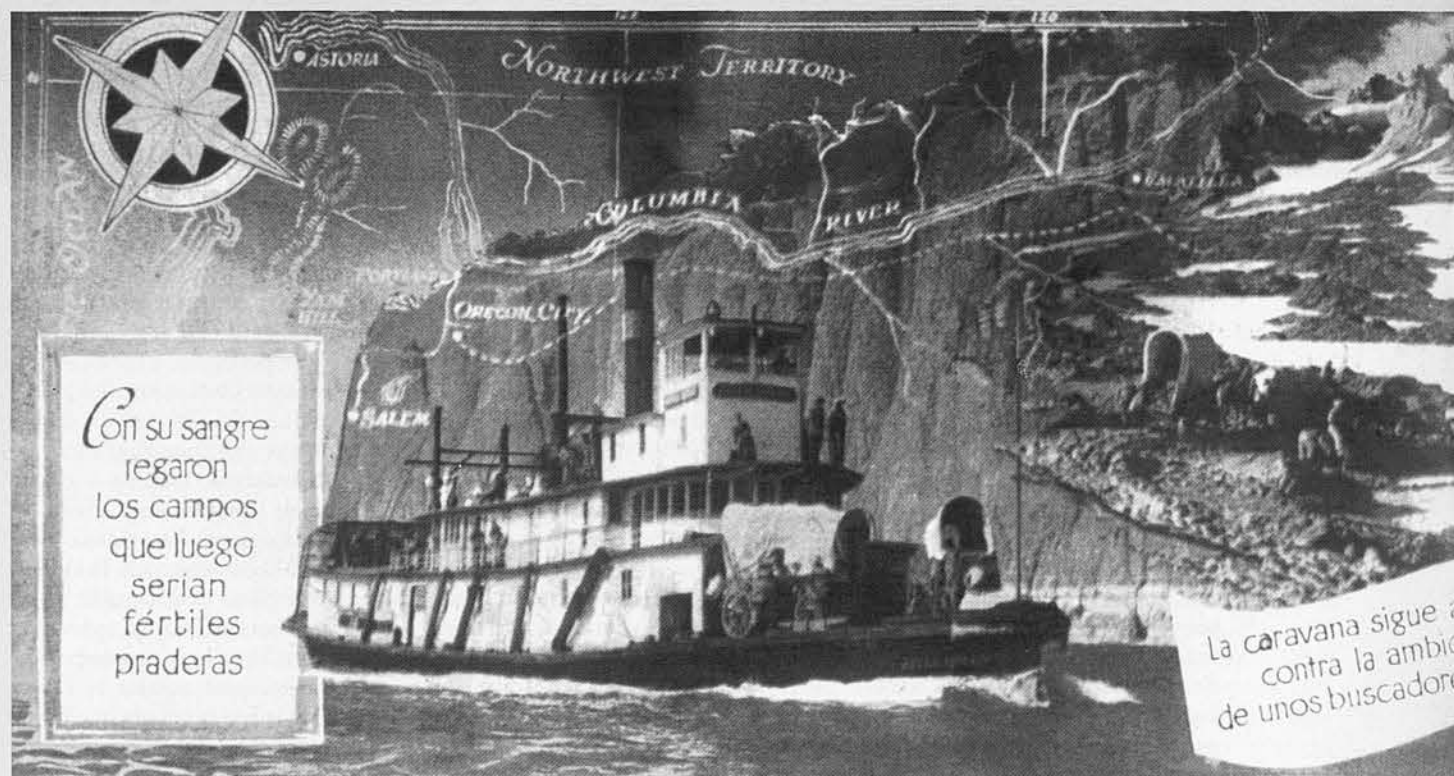
a vegades, quan et vols donar compte, ja has arribat al perill dels ràpids, de les turbulències i dels esculls. Sovint, com fan els vells pistolers, cal retornar a l'origen del riu, als primers meandres, per retrobar-te amb el millor de la teva ànima i restablir la pau amb tu mateix.

En el meu riu de la infància, entre tots els records indelebles, hi conflueixen molts d'altres rius. Tants com n'aparegueren a tots els *westerns* estimats: *Río Grande*, *Río Rojo*, *Río Bravo*, *Río Lobo*, *Río Conchos*, el *Pecós...* i, naturalment, el *Mississipi* (que — com assegurava l'Enciclopèdia Álvarez —, juntament amb el seu gran afluent, el *Missouri*, era el riu més llarg del món). Hi ha, en un lloc privilegiat d'aquest riu del temps i de la memòria, tots els capvespres inesborrables de cinema dominical. I *Horizontes lejanos* és una d'aquestes pel·lícules que t'evoca immediatament aquells bells dies de cine, aquelles tardes amb regust de xocolatines, galletes d'Inca, begudes gasoses i caramel·los de cafè amb llet.

El meu riu transcorre també a una vall tranquil·la de sol ixent d'una illa

mediterrània encara immaculada, quasi tan intacta com havia sortit de les mans del Creador. Una illa de platges verges amb dunes d'arena blanca on hi creixien les orquídes; una illa amb pinars i garrigues perfumades i amb horts i sementers, on els homes estimaven la terra i els fruits de la terra per damunt de tot. Però un dia, cap allà a finals dels anys cinquanta del segle passat, una estranya "febre de l'or" va arribar també aquí. Els homes es tornaren àvids i especuladors i començaren a vendre la terra; i, amb la terra, varen vendre també l'ànima. I consentiren que l'avidesa contaminàs el seu paisatge, les seves aigües i la seva mar. Segurament, aquesta illa necessitava noves fonts de riquesa que la traguessin d'una pobresa de segles; però tant de bo l'haguéssim sabut administrar amb menys cobdícia i més seny, aquella riquesa.

Potser tenia tota la raó aquell vell amic que nomia capità Mellow i solcava amb el *River Queen* les tardes de cinema de principis dels cinquanta: "Mai no havíem d'haver abandonat el Mississipi". Mai, almenys, del tot. ■



Con su sangre regaron los campos que luego serian fértiles praderas

La caravana sigue adelante contra la ambición de unos buscadores de oro



HORIZONTES LEJANOS
DIRECTOR: ANTHONY MANN

**JAMES STEWART
ARTHUR KENNEDY
JULIA ADAMS
ROCK HUDSON**

en

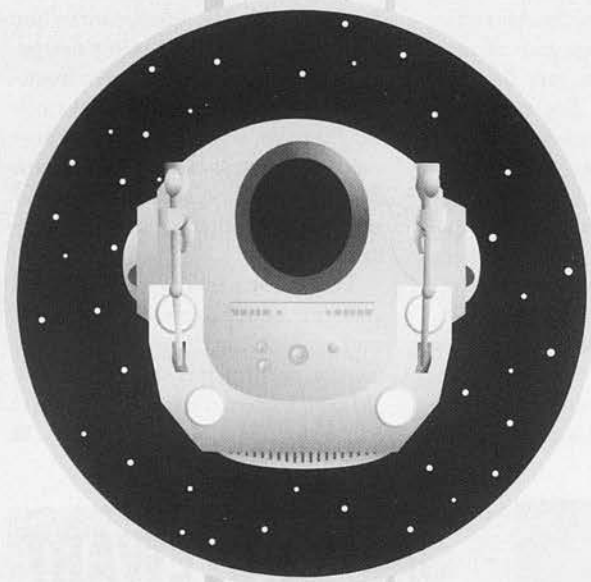




III Certamen de curtmetratges de ficció, V.O. en català

III Certamen de Curtmetratges de Ficció

VO en català



**Dies 18, 19 i 20
de març**

1. La Direcció General de Política Lingüística de la Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears convoca el III Certamen de Curtmetratges de Ficció, versió original en llengua catalana.
2. Els treballs poden ser realitzats en qualsevol format cinematogràfic o de vídeo, però s'han de presentar al concurs en format de 35 mm o de vídeo Betacam. Les obres han de ser en versió original en llengua catalana, amb una durada inferior o igual als trenta minuts, i han d'haver estat finalitzades amb posterioritat a l'1 de gener de 2000. Els curtmetratges ja presentats en aquest certamen no podran tornar a concursar.
3. S'estableix una única modalitat: Curtmetratge de ficció, versió original en llengua catalana. Dotada amb un primer premi de 3.000 euros i un segon premi de 1.500 euros. Cada premi s'acreditarà amb el diploma corresponent.
4. Cadascuna de les obres presentades al certamen s'han d'acompanyar d'una fitxa tècnica segons el model que s'adjunta, i un breu currículum de l'autor.
5. El termini màxim d'inscripció dels treballs és el divendres 22 de febrer de 2003, a l'adreça següent, i s'han de presentar a l'adreça següent:
**Direcció General
de Política Lingüística
C. del Capità Salom, 29
07004 Palma (Illes Balears)**
Informació:
Artífex Cultural
Tel. 971 438429 i 971 726808
Fax. 971 726808
Correu electrònic:
vocatala2001@ccr.es
6. El certamen tindrà lloc, amb un caràcter públic i gratuït, els dies 19, 20 i 21 del mes de març de 2003 a l'Auditori del Centre Cultural de "Sa Nostra", carrer de la Concepció, núm. 12, Palma. El lliurament de premis es farà el darrer dia del certamen. Posteriorment es projectaran els treballs guanyadors a Eivissa, Felanitx i Manacor.
7. L'organització s'encarregarà de seleccionar els treballs presentats al certamen, desqualificarà aquells que no reuneixin les condicions establertes en aquest document i decidirà, de manera inapel·lable, l'acceptació o no dels treballs rebuts.
8. El jurat serà format per persones de prestigi reconegut dins l'àmbit cinematogràfic i cultural. El seu vot serà secret i inapel·lable. El certamen es podrà declarar desert el certamen.
9. L'organització del certamen adquireix els drets d'exhibició dels treballs presentats, durant els dies que duri, i es reservarà també el dret d'una possible recopilació d'alguns dels treballs com a material promocional. Aquesta difusió no origina cap dret d'autor sobre les obres. Els treballs guanyadors seran emesos per una cadena de televisió local, i en quedarà una còpia en dipòsit a l'Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca.
10. Les despeses de tramesa de les obres aniran a càrrec de l'organització i les de devolució, a càrrec de qui presenti els treballs, prèvia reclamació de les cintes.
11. L'organització del Festival no es farà responsable dels danys i/o accidents que puguin sofrir les cintes. ■



Les pel·lícules del mes de febrer

DIA 5

A les 18.00 hores

QUAI DES BRUMES (1938)

A les 20.00 hores

LE JOUR SE LÈVE (1939)

DIA 12

A les 18.00 hores

LES VISITEURS DU SOIR (1942)

A les 20.00 hores

LES PORTES DE LA NUIT (1946)

DIA 19

A les 18.00 hores

LES ENFANTS DU PARADIS. I PART (1944)

A les 20.00 hores

LES ENFANTS DU PARADIS. I PART (1944)

DIA 26

A les 18.00 hores

LES ENFANTS DU PARADIS. II PART (1944)

A les 20.00 hores

LES ENFANTS DU PARADIS. II PART (1944)



Les pel·lícules del mes de febrer



Cicle Marcel Carné (amb la col·laboració de L'Alliance Française)



A les 18.00 hores



12 DE FEBRER

LES VISITEURS DU SOIR

Nacionalitat i any de producció: *francesa, 1942*

Títol original: *Les visiteurs du soir*

Producció: *André Paulvé*

Direcció: *Marcel Carné*

Guió: *Jacques Prévert i Pierre Laroche*

Fotografia: *Roger Hubert*

Direcció artística: *Alexandre Trauner i Georges Wakhevitch*

Música: *Joseph Kosma i Maurice Thiriet*

Intèrprets: *Arletty, Jules Berry, Marie Déa, Alain Cuny, Fernand Ledoux, Marcel Herrand*

19 i 26 DE FEBRER

LES ENFANTS DU PARADIS

Nacionalitat i any de producció: *francesa, 1944*

Títol original: *Les enfants du paradis*

Producció: *Pathé*

Direcció: *Marcel Carné*

Guió: *Jacques Prévert*

Fotografia: *Roger Hubert*

Direcció artística: *Alexandre Trauner, Léon Barsacq, Raymond Gabutti*

Música: *Maurice Thiriet*

Intèrprets: *Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Marcel Herrand, Maria Casarès*

5 DE FEBRER

QUAI DES BRUMES

Nacionalitat i any de producció: *francesa, 1939*

Títol original: *Quai des brumes*

Producció: *Rabinovitch*

Direcció: *Marcel Carné*

Guió: *Jacques Prévert*

Fotografia: *Eugen Schufftan*

Direcció artística: *Alexandre Trauner*

Música: *Maurice Jaubert*

Intèrprets: *Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur*



Les pel·lícules del mes de febrer

A les 20.00 hores

5 DE FEBRER

LE JOUR SE LÈVE

Nacionalitat i any de producció: *francesa, 1939*

Títol original: *Le jour se lève*

Producció: *Sigma*

Direcció: *Marcel Carné*

Guió: *Jacques Viot i Jacques Prévert*

Fotografia: *Curt Courant, Philippe Agostini i André Bac*

Direcció artística: *Alexandre Trauner*

Música: *Maurice Jabert*

Intèrprets: *Jean Gabin, Jules Berry, Arletty, Jacqueline Laurent*

12 DE FEBRER

LES PORTES DE LA NUIT

Nacionalitat i any de producció: *francesa, 1946*

Títol original: *Les portes de la nuit*

Producció: *Pathé Cinema*

Direcció: *Marcel Carné*

Guió: *Jacques Prévert*

Fotografia: *Philippe Agostine*

Direcció artística: *Alexandre Trauner*

Música: *Joseph Kosma*

Intèrprets: *Pierre Brasseur, Yves Montand, Nathalie Nattier, Sege Reggiani, Jean Vilar*

19 i 26 DE FEBRER

LES ENFANTS DU PARADIS

Nacionalitat i any de producció: *francesa, 1944*

Títol original: *Les enfants du paradis*

Producció: *Pathé*

Direcció: *Marcel Carné*

Guió: *Jacques Prévert*

Fotografia: *Roger Hubert*

Direcció artística: *Alexandre Trauner, Léon Barsacq, Raymond Gabutti*

Música: *Maurice Thiriet*

Intèrprets: *Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Marcel Herrand, Maria Casarès*



Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

www.sanostra.es
fonosanostra 971 757 242



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

