

Núm. 91  
Març  
2003



# TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

No

"SA  
NOS  
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació  
"SA NOSTRA"



# Sumari

Editorial	3	Jacques Becker: ni blanc, ni negre, per José Tirado	14 a 17	<i>The last hard men,</i> per Pere Estelrich Massutí	31
<i>Sweet Sixteen</i> per Joan Obrador	4 i 5	Una pel·lícula inexistent, per Joan Ferrer Miserol	18	Més enllà de Red River, més enllà del <i>western</i> , per Carles Sampol	32 i 33
Els artistes i la guerra per Francesc M. Rotger	6 i 7	Crònica de cine per Martí Martorell	19 a 22	<i>Duel in the Sun</i> , el primer <i>western</i> modern?, per Antoni Serra	34 i 35
Els Goya 2003, polèmiques incloses, per Házael González	8 i 9	No sempre guanyen els bons, per Xicu Lluy	23 a 28	<i>Winchester 73</i> , per Guillem Fiol Pons	36
Londres (I), per Jordi Martí	10 i 11	L'or amagat, per Gabriel Genovart	29 i 30	Les pel·lícules del mes de febrer	37 a 39
La llum vista per Víctor Erice, per J.C. Romaguera	12 i 13				

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Març 2003. Núm. 91

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

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

Assessors  
Francisca Niell  
Antoni Figuera  
Andreu Ramis  
Josep Carles Romaguera

Fotografies  
Arxiu Centre de Cultura  
Imprimeix  
Gráficas Planisi, S.A.  
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

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

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



## NO

*A vegades és necessari i forçós  
que un home mori per un poble,  
però mai no ha de morir tot un poble  
per un home sol:  
recorda sempre això, Sepharad.  
Fes que siguin segurs els ponts del diàleg  
i mira de comprendre i estimar  
les raons i les parles diverses dels teus fills.  
Que la pluja caigui a poc a poc en els sembrats  
i l'aire passi com una estesa mà  
suau i molt benigna damunt els amples camps.  
Que Sepharad visqui eternament  
en l'ordre i la pau, en el treball,  
en la difícil i merescuda  
llibertat*

Salvador Espriu

Som davant la recuperació dels seixanta, més concretament de dues de les seves manifestacions amb més petjada històrica: la guerra de Vietnam i el maig de 1968. *El cazador, Nacido el 4 de julio, La chaqueta metálica, Apocalipsy now, Los visitantes*, són alguns dels títols que ens han mostrat els desastres de la guerra i les seves conseqüències. Els americans, pel que sembla i pel que manifesta el seu president, són allà mateix, és a dir mantenen l'ànim bel·ligerant, en aquest cas sota el pretext d'una amenaça mundial. D'altra banda, una part important del cinema francès dels setanta i vuitanta, aquell denominat d'autor, transportava la flaire reivindicativa i llibertària del maig parisenc. Els francesos, pel que sembla i pel que manifesta el seu president, recuperen ara aquells valors humanistes que alimentaren i alimenten les generacions darreres. Recobrarà actualitat doncs la sentència aquella d'Oscar Wilde: *quan els americans bons moren van a París*.

Una declaració de guerra, conscients que les víctimes seran persones innocents, atempta contra el més elemental dels drets humans. Recolzar la declaració reivindicant la llibertat és una fal·làcia. Anunciar abans del conflicte que es prenen les mesures adients perquè les forces d'ajut humanitari entrin a continuació de les bombes és un exercici de cinisme. *Quan el feixisme arribi a Occident ho farà en nom de la llibertat*, va dir George Orwell.

Una realització de François Dupeyron, basada en la novel·la de Marc Dugain, *El pabellón de los oficiales*, títol original *La chambre des officiers*, pel·lícula feta l'any 2001, serà l'homenatge del Centre de Cultura i de Temps Moderns a tota la gent que es rebel·la contra la croada antiiraquiana engegada des de la Casa Blanca, un blanc tacat avui pel dubte, la falsedat, l'interès econòmic i, tal vegada ja, per la sang. Dijous dia 6 de març a les 20 hores.



# Sweet Sixteen

Joan Obrador

*Jo també estic contra la darrera Guerra de l'Imperi Americà... Però, no per això, reivindicaré el mal gust, Com a defensa del cinema espanyol! I molt manco, de l'uropeu, que és el nostre.*

Qui és en Liam? És un delinqüent adolescent que sap que ha errat el camí i intenta autoredimir-se pels seus propis mitjans? O és un aprenent de mafiós com qualsevol altra, un xic ingenu? És el vell mite d'Èdip renascut entre ionquis i prostitutes suburbials? Ha pretès Ken Loach analitzar en profunditat les causes del problema social de la drogaaddicció o, simplement, ha fet una nova lectura de *Don Quixote i Sancho Panza*? Tots aquests interrogants, i d'altres que no puc explicitar, provoca el darrer film de Loach. Per això, no hi ha cap dubte que ens trobem davant d'una gran obra cinematogràfica. El director anglès, com gairebé sempre, a partir d'un estil documental i uns fets que formen part de la vida quotidiana dels qui més pateixen dins la societat capitalista, aconsegueix una obra poètico-filosòfica que mostra, de bat a bat, el misteri de la nostra existència, única, irrepetible i enclaustrada dins la més absoluta solitud.

Liam i Pimball són fills d'aquella part fosca de la nostra societat que nosaltres, els qui gaudim de totes els avantatges de la societat postcapitalista, no volem veure. Ells seran delinqüents perquè ja hi han nascut, sent-ho. Vull dir: si des de ben petit només coneixes tot allò que es troba més enllà de la llei —corrupció policial, tràfic de drogues dins la presó, tot tipus de maltractaments, la infinita varietat de petits delictes per aconseguir la dosi diària...—, ¿tindràs mai cap possibilitat de viure conforme a allò que et demana la societat? El més curiós del cas és que, tant l'un com l'altre, saben distingir perfectament entre el bé i el mal, i són plenament conscients que han crescut al si d'unes famílies que han infringit tant les lleis com els codis morals més sagrats. Per això, quan decideixen tra-

ficar amb l'heroïna —Liam té massa pressa per aconseguir un refugi d'aurat per a la seva mare— estan disposats a fer-ho de manera legal i no enganyar els pobres ionquis, per això Liam rebutja la primera navalla que li ofereix el seu amic.

*Sweet Sixteen* té moltes lectures diferents; per exemple, Loach dibuixa perfectament què vol dir amistaat i com, la relació humana més preuada, és contradictòria amb les relacions mafioses. No debades, el cap de la màfia local li exigirà, com a pas previ perquè pugui ser un dels seus que s'obli-

di del seu amic. Perquè, ell, és fill d'un ionqui, és dèbil i no té el que és més important de tot per triomfar en el negoci de la pols blanca: iniciativa. També és curiós comprovar com el director anglès idealitza el regne del gran traficant: una vida opulenta sense cap tipus d'entrebancs amb la legalitat vigent. Abans que interpretar la irrupció de Liam i Pimball en el negoci com una amenaça, ho veurà com una oportunitat més. Converteix al primer en el seu aprenent i, al segon, li donarà el càstig apropiat per a un nin de la seva edat: una dutxa fre-



*Liam i Pimball són fills d'aquella part fosca de la nostra societat que nosaltres, els qui gaudim de totes els avantatges de la societat postcapitalista...*

da i enviar-lo a ca seva sense sabates.

Emperò, un podria pensar que el tema clau de *Sweet Sixteen* és el desamor. Ken Loach i Paul Laverty, el guionista d'aquesta obra, saben quin és l'origen del mal: l'absència de l'amor. Liam intueix que ell és qui és, perquè li va mancar una llar quan més la necessitava i, per això, voldrà tornar a unir les tres persones que més estima d'aquest món al pis, fruit de la seva empena en els negocis: la seva mare, la seva germana i el seu nebot d'any i mig. —Les dones, sempre tan unides a la terra i al cor!—. Chantelle

sap tota la veritat. Una part la hi dirà sense dubtar: no vol que el seu petit fill caigui en mans de la droga, per això, li ofereix tot el seu amor i vol rebutjar tot contacte amb aquest submón. “La seva mare, li diu, no l'ha estimat mai a ella ni ha al seu fill”. L'altre part s'estimarà més que la descobreixi per ell mateix.

Suzanne, la mare de Liam, és el gran enigma d'aquest film. Ella, que és qui més estima Liam; per qui decidirà enfrontar-se directament al seu padrastre, però que també podria ser son pare, i per qui seria capaç de ma-

tar... Ella que ha estat utilitzada sense escrúpols per Stan en el seu lucratiu negoci i que, fins i tot, ha arribat a pagar per ell... A qui estima Suzanne?... Quan s'adona de la veritat, quan descobreix que tot el seu projecte de vida s'ensorra com un castell de naips perquè l'amor ha enterbolit la ment de sa mare, Liam acomplirà el seu destí. Un destí compartit amb l'Èdip de Sòfocles i que ja es deixa pressentir a la seqüència inicial del film, en el mateix moment que Stan l'obliga a ficar-se el carregament d'heroïna dins la boca, aferrat a les genives superiors. ■





La pel·lícula  
de la història

## Els artistes i la guerra

Francesc M. Rotger

La darrera cerimònia de lliurament dels premis Goya ha fet història, amb l'oposició pràcticament unànime de tota la comunitat cinematogràfica espanyola a la guerra contra Iraq (en el moment d'escriure aquestes línies, la guerra no ha esclat

at i esper que no ho faci mai; no a la guerra). Ja veurem com estan les coses i si la comunitat cinematogràfica dels Estats Units d'Amèrica (o una part de la mateixa) expressa també qualque gest antibel·licista el dia 23 d'aquest mes de març, a la gala dels premis de l'Acadèmia d'Hollywood.

Almenys, entre les pel·lícules amb més candidatures trobam *El pianista*, que tracta de la tragèdia del nazisme.

Les biografies dels artistes i dels creadors sembla que sempre han constituït un bon material amb el qual rodar pel·lícules, des d'*El loco del pelo rojo* fins a *Amadeus* passant per *Andrei*



... Amén., de Costa-Gavras, se situa als horrors del nazisme. Se centra en dos personatges, un de real, Kurt Gerstein, membre dissident de les SS, i un altre d'inventat, el capellà Ricardo Fontana...

*Rublev* o *Molière* (i només pos els primers exemples que em vénen al cap). *Machín: toda una vida* és una altra història, atès el seu caire documental. Ha estat molt esperada *Frida*, versió cinematogràfica de la trajectòria de la pintora mexicana Frida Kahlo. Ni Madonna ni Jennifer López, ha estat

una altra mexicana, Salma Hayek (la recordau com a bella vampiressa a *Abierto hasta el amanecer?*), qui ha aconseguit el paper i, ja que hi som, per aquesta mateixa caracterització, la primera candidatura a l'Oscar a la millor actriu protagonista d'una dona de la seva nacionalitat. *Al Sur de Grana-*

*da*, de Fernando Colomo, s'inspira de manera sembla que bastant lliure a la joventut d'un altre creador destacat, Gerald Brenan. Però encara dona més joc a la imaginació la pel·lícula de Miguel Hermoso *La luz prodigiosa*, que s'ambienta precisament a Granada i que, si més no, especula amb la possibilitat que Federico García Lorca hagués sobreviscut al seu afusellament (una mica com Rafael Sánchez Mazas a *Soldados de Salamina*; per cert, l'adaptació al cinema de la novel·la de Javier Cercas també s'espera amb expectació). *La luz prodigiosa* ens parla, en part, de la guerra, a més de parlar-nos de la vida (imaginada) d'un artista.

I és què, dissortadament, la guerra (i el seu entorn i les seves tragèdies) ha inspirat crec que fins i tot encara més pel·lícules que les biografies dels creadors. Com *El pianista*, *Amén.*, de Costa-Gavras, se situa als horrors del nazisme. Se centra en dos personatges, un de real, Kurt Gerstein, membre dissident de les SS, i un altre d'inventat, el capellà Ricardo Fontana (encara que inspirat en capellans de carn i os que s'oposaren als nazis), i ens recorda la postura, sens dubte diplomàtica però no gaire coherent, d'una Església Catòlica que no va condemnar, en el seu moment, els assassinats de milions de jueus (ara, en canvi, sí que ha fet explícita la seva oposició a la guerra). La seqüència reiterada dels trens que passen (amb el significat que tot d'una l'espectador entén) és una de les imatges més terribles que he vist. Amb independència de situar-se a uns llocs i a uns temps determinats, *Amén.* constitueix una apassionada crida contra la indiferència. No a la guerra. ■



Amén.



Bandes  
de so

## Els Goya 2003, polèmiques incloses...

Hazael González

Un altre any, ja hi tornam a ser; i és que aquestes coses no només mai s'acaben, sinó que a més cada any guanyen força, i en aquest cas concret estam però molt contents amb l'assumptu, perquè no fa tant aquesta cerimònia passava sense cap pena ni cap glòria sobrevolant les masses del cinema espanyol... així són les coses. Ves per on, avui ens serveix per molt més que per donar premis, i tothom pot accedir-hi (en *prime time*, ni més ni menys) i gaudir del que allà passa.

Enguany, els nominats a l'apartat de millor música original han tornat a ser quatre, i (no està gens malament), dos d'ells han estat nous dins aquestes llars, i un altre és també molt jove pel que fa a aquestes coses. Els nous de trinca han estat Juan Bardem (nominat per *A mi Madre le gustan las Mujeres*, de Inés París i Daniela Fejerman) i Víctor Reyes (nominat per *En la Ciudad sin Límites*, de Antonio Hernández), i el joveçà, que a més també se n'ha duit un premi, ha estat Roque Baños, nominat per un film de Àlex De la Iglesia (*800 Balas*) i que només havia estat nominat una altra vegada, fa dos anys per una altra pel·lícula del mateix director (*La Comunidad*). I deim que s'ha duit premi perquè per ell ha estat el Goya a la millor cançó original, per al tema "Sevillana para Carlos" del film *Salomé*, dirigit per Carlos Saura. No és ni molt menys la primera vegada que defensam aquest compositor, precisament perquè els seus treballs sempre ens deixen però que molt satisfets i, com sempre, esperam que aviat la seva feina es vegi recompensada amb un d'aquests premis, però a la categoria reina.

Però qui ha guanyat ha estat un veterà: l'any passat deiem que ningú arribava als sis Goyas de José Nieto, enguany ja hi ha un empat perquè el premi ha estat per Alberto Iglesias, nominat per *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar (que encara no sabem si tindrà qualque nominació als Oscar, tot serà cosa de veure què passa). I com sempre, cap objecció, no ens cansam de repetir (darrerament, any rere any) que un *score* firmat per Iglesias és garantia de qualitat, de bnn fer,

i d'una estona més que agradable, i això que mai direm que és un premi injust, encara que sí que es pot dir que és un poc repetitiu. A la fi, ja veurem què passa l'any que ve, més enllà de polèmiques absurdes i de qüestionaments sobre un tema que ja hauria de estar molt superat, com és la llibertat de expressió.

Els altres premis que darrerament afegim als Goyas per qüestió de da-

tes han estat els Globus d'Or, els immediatament anteriors als Oscar, que enguany ens han donat una petita sorpresa, ja que totes les mirades eren sobre el veterà Elmer Bernstein, nominat per *Lejos del Cielo* (*Far from Heaven*, de Todd Haynes), qui encara se'n pot dur l'Oscar, perquè no seria gens estrany que el nominessin... També hi havia nominats de pes com Philip Glass per *Las Horas* (*The Hours*, de



I la cançó, com és ben habitual, ha anat a parar a un grup de rock U2, que se n'ha duit el premi per el tema "The Hands that Built America", del film *Gangs of New York*, de Martin Scorsese.

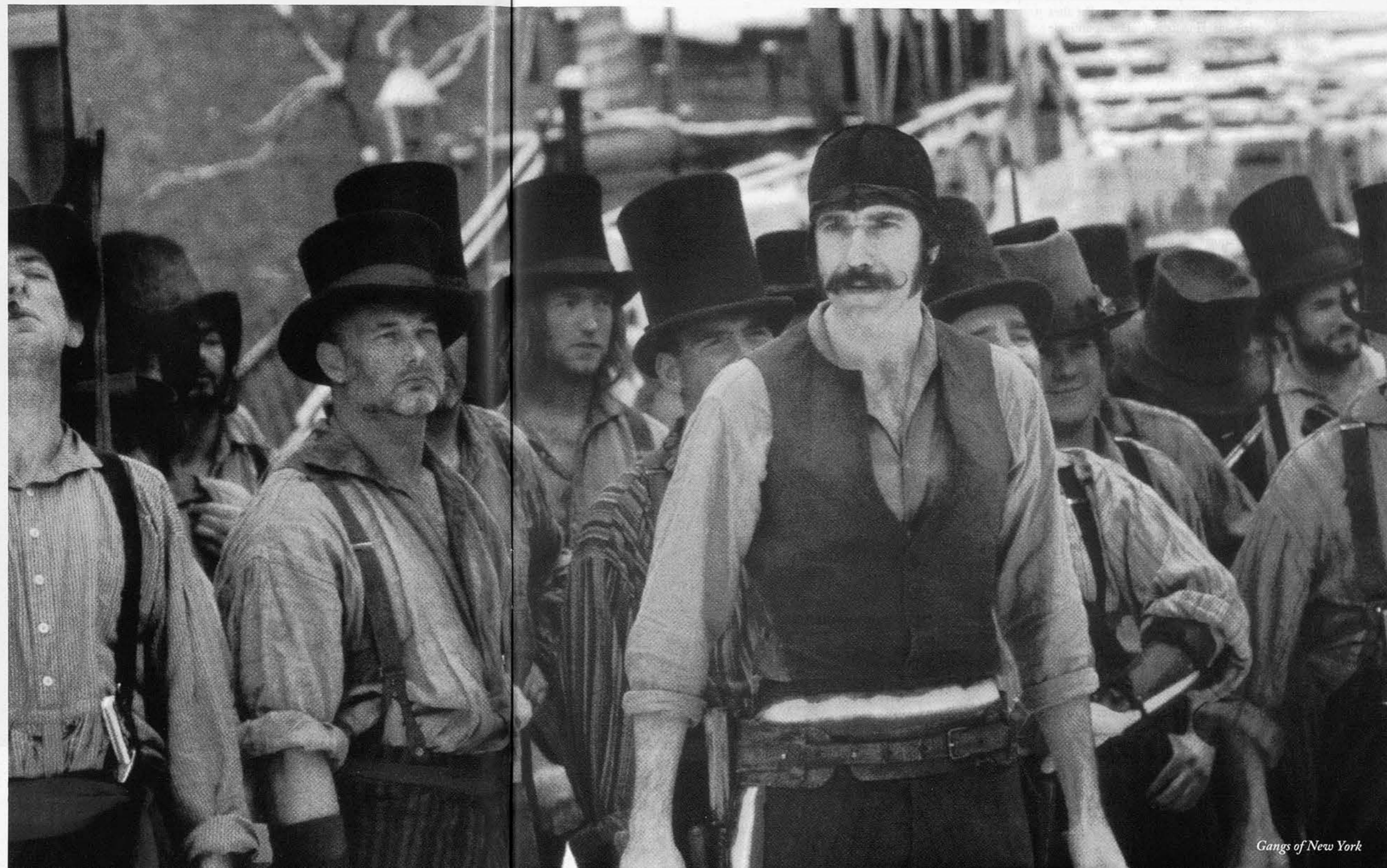
Stephen Daltry), i Peter Gabriel per *Generación Robada* (*Rabbit-Proof Fence*, de Phillip Noyce), o novells (i ens referim a nominacions, que no a feines més que interessants) com Terence Blanchard, per *El Último Día* (*25th Hour*, de Spike Lee). I el premi ha estat per, ni més ni menys, que per Elliot Goldenthal, per *Frida* (id., de Julie Taylor), nominat anteriorment només en dos ocasions (en films

de Neil Jordan, *Entrevista con el Vampiro* -*Interview with the Vampire*, 1994-; i *Michael Collins* -id., 1996-) i a qui, a la fi, li han donat un premi, amb molta justícia segons els que han gaudit del més que esperat film... i amb molta raó, ja era hora que li reconeguessin els mèrits.

I la cançó, com és ben habitual, ha anat a parar a un grup de rock U2, que se n'ha duit el premi per el tema

"The Hands that Built America", del film *Gangs of New York*, de Martin Scorsese.

Que sempre ens agrada parlar de premis, perquè no, i el que hem dit, més enllà de polèmiques i coses semblants, ens agrada que la feina dels nostres estimats compositors sigui reconeguda més enllà de cercles reduïts. Ara, a veure què passa amb els Oscar. ■



Gangs of New York

## Londres (I)

Jordi Martí

Londres no és una ciutat ordenada a la manera mediterrània, amb un centre històric diferenciat dels successius eixamples urbanístics, ordenats i mínimament planificats, com és el cas de París o Barcelona, o totalment desordenats, com ara Palma o Nàpols. Londres és una suma de barris, cadascun dels quals conserva la pròpia idiosincràsia, malgrat formar part de la gran urbs que és la suma total de la ciutat. Per altra banda, el nucli original i més antic de la ciutat, és paradoxalment la part més moderna de la ciutat: la famosa City, el barri dels negocis, on els gratacels d'oficines han substituït als edificis històrics destruïts pels incendis del segle XVII i pels bombardejos de la Luftwaffe durant la Segona Guerra Mundial. Per donar testimoni del caràcter inaugural del barri solament queden en peu tres grans monuments: la catedral de St. Paul, la famosa Torre de Londres i el "Tower Bridge". A aquest caràcter dispers i gens concèntric de l'urbanisme històric de la ciutat correspon una sociologia diversa i eclèctica dels seus habitants, que provenen dels cinc continents. Tot plegat fa que Londres, sense el monumentalisme de París, sense la història de Roma i sense el misteri de Praga, sigui en canvi la ciutat més cosmopolita, més diversa culturalment i més sorprenent de Europa.

Robert Louis Stevenson, al seu extraordinari llibre de relats *Les noves nits àrabs*, va definir Londres com la ciutat on tots els encontres, totes les casualitats i totes les històries són possibles, definició amb la qual segurament coincidirien l'inventor de policíes anarquistes Chesterton i el creador de Sherlock Holmes, Arthur Conan Doyle, tots tres habitants agraïts i meravellats, en algun moment de la seva vida, de Londres, la ciutat europea amb més teatres i cinemes per metre quadrat.

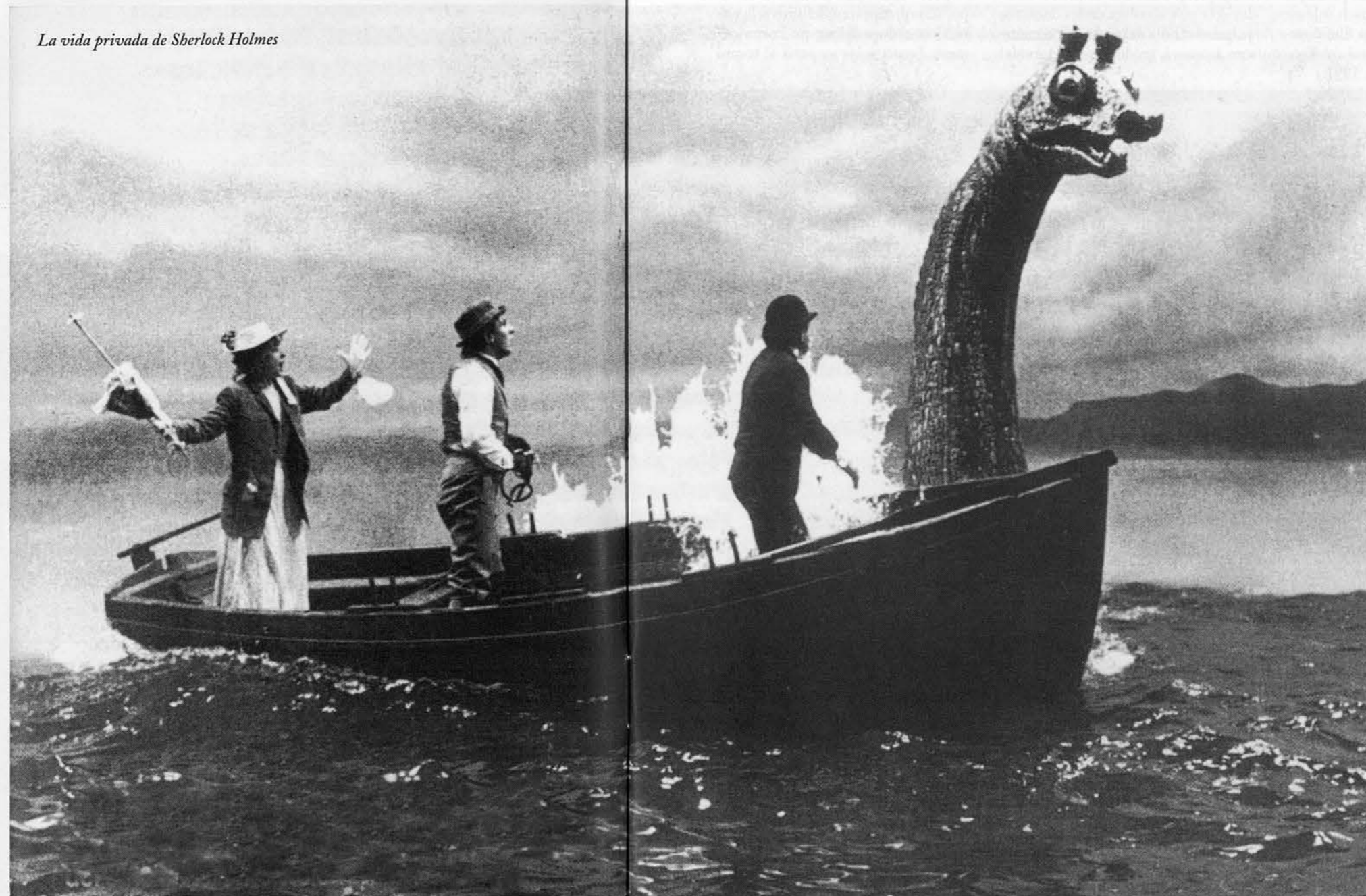
I seran, precisament, dos personatges contemporanis d'aquests escriptors, el fictici detectiu Sherlock Holmes i l'assasí ben real Jack l'Esbudellador, els qui, convertits en personatges recurrents d'un nombre incomptable de films, més faran per con-

vertir la boirosa Londres victoriana en un dels mites més repetits i fàcilment identificables de la història del cine.

Sherlock Holmes i el seu inseparable amic, el Dr. Watson, es varen encarnar en els rostres dels actors Basil Rathbone i Nigel Bruce, respectivament, en el film *The hound of the Baskervilles*, dirigit el 1939 per Sidney Lanfield. L'èxit d'aquesta versió va fer que Basil Rathbone encarnés aquest paper en una dotzena de seqüeles.

L'any 1959 el personatge es va recuperar en una nova sèrie de pel·lícules de la mítica productora de cine de terror i misteri Hammer, interpretades en aquest cas per Peter Cushing. La primera va ser, novament, *El gos dels Baskerville*, una producció dirigida pel mestre de la sèrie B Terence Fisher, director que havia aconseguit uns anys abans un notable èxit amb la seva versió de Dràcula, protagonitzada pel mateix Peter Cushing, fent de Van

La vida privada de Sherlock Holmes



Helsing, i per Christopher Lee en el paper del comte Dràcula.

El personatge de Holmes va ser revisat posteriorment en altres pel·lícules com l'original *La vida privada de Sherlock Holmes* (1970), una pel·lícula injustament poc valorada de Billy Wilder, i que constitueix, com ja ha sostingut des de les pàgines d'aquesta mateixa revista Toni Serra, una de les més interessants de la seva filmografia. No puc estar-me de citar una

versió molt divertida del personatge com és la pel·lícula *Sin pistas*, dirigida a la dècada dels vuitanta per Thom Eberhardt i protagonitzada per Michael Caine i Ben Kingsley. Aquest film dóna la volta al mite i converteix a Watson en el veritable detectiu i a Holmes en un simple actor contractat per donar credibilitat a les investigacions de Watson. Les situacions estrafolàries i els equívocs que se succeeixen al llarg del film són hi-

larants, convertint aquesta pel·lícula en una petita joia que va passar desapercebuda.

Jack l'Esbudellador és un altre dels mites urbans de Londres. Actualment fins i tot s'organitzen recorreguts turístics nocturns pel barri de Whitechapel, on l'assasí va esquarterar set prostitutes entre el 7 d'agost i el 9 de novembre de 1888. L'Esbudellador té també la seva filmografia, de la qual es pot destacar un film de la dècada de 1970, *Assassinat per decret*, de Bob Clark, que planteja la hipòtesi fantàstica d'un Sherlock Holmes interpretat per Christopher Plummer —el paper de Watson el feia James Mason, però el planter d'actors incloïa també sir John Gielgud, Genevieve Bujold i Donald Shuterland— encarregat de la investigació dels assassinats del primer psicokiller de la història. Tot plegat, un entrecruament de ficció i realitat prou estimulant. Una versió recent de Jack l'Esbudellador la trobem al film *Desde el infierno*, protagonitzat fa un any o dos per un Johny Deep en el paper d'un investigador, addicte a l'opi i al làudan, que s'enfronta a la resolució de l'enigma. No deixa de ser curiós que els exteriors d'aquesta pel·lícula fossin rodats a la petita ciutat txeca de Kútina Hora, el traçat urbà de la qual, entre medieval i barroc, va semblar als responsables de la producció més adient per recrear el East End londinenc de l'època victoriana que els escenaris reals del mateix Londres, transformats per la modernitat i la multiculturalitat, amb uns carrers envaïts pel trànsit i per les multituds que surten de la feina a les cinc i es dirigeixen a omplir els centenars de pubs de la ciutat. I és que, d'aquell Londres victorià, poca cosa ens queda, a part de la reconstrucció fictícia i nostàlgica del cine. ■

## La llum vista per Víctor Erice

J.C. Romaguera

El fet que al llarg de tres dècades tan sols hagi realitzat tres pel·lícules, cada una de les quals es pot considerar una obra mestra, fa que la possibilitat de poder gaudir de la projecció d'alguna de les obres de Víctor Erice es pugui considerar un esdeveniment, mentre seguidors i admiradors desitgem l'estrena d'*Alumbramiento* l'episodi que Erice ha realitzat per a una pel·lícula col·lectiva, en la qual han participat cineastes com Jim Jarmusch o Jean-Luc Godard. El seu últim film estrenat fins aleshores és *El sol del membrillo* es remunta a l'any 1991 i parteix d'una idea original, arriscada i avui en dia, gairebé suïcida: filmar el pintor Antonio López mentre està pintant un codonyer al pati de casa seva. Aquest procés es divideix clarament en dues parts, més una espècie d'epíleg que trasllada els plantejaments inicials per terrenys de la reflexió metalingüística i aporta al conjunt tot el seu sentit.

Aquest mena de diari documental —com a definició inicial pot ser vàlida— s'inicia el 30 de setembre de 1990 i en primer lloc segueix un procés que arriba fins al 25 d'octubre, i durant el qual observem la constant lluita de l'artista per capturar la llum que es projecta sobre els fruits del codonyer; és a dir, l'eterna i infructuosa pugna de les formes artístiques de la pintura, de naturalesa inalterable, contra el dinamisme de la llum, lligada a la transitorietat del pas del temps. Llavors davant la fugacitat incontrolable de la llum i l'arribada de la tardor i la seva climatologia adversa, en forma de fosc i pluja, el protagonista, decebut per una activitat que tan sols és capaç de copsar una aparença destinada a desaparèixer, decideix abandonar la pintura a l'oli i se centra en el simple dibuix.

Així, doncs, s'inicia un segon procés, que va del 26 d'octubre fins al 10 de desembre, i que permet a través de la pràctica del di-

buid, plasmar el pas del temps. Es perllongarà, doncs, aquest combat per reproduir el temps, encaixant-lo dins els límits que configuren les làmines de dibuix. Serà en aquests moments en què Antonio López decideixi intervenir sobre la pròpia realitat, falsejant-la i adaptant-la a les seves necessitats, amb la intenció d'evitar, mitjançant marques i l'ús de fils, que les ombres de les fulles canviïn o que els fruits caiguin de l'arbre. És una lluita, però, que tan sols té com a resolució la més absoluta de les derrotes, ja que els fruits del codonyer comencen a caure i, en definitiva, el model

inicial va desapareixent o, millor dit, desdibuixant.

L'empresa impossible fa que el pintor reconegui la seva derrota i replegui totes les seves eines de treball. I és just en aquest punt quan comença una espècie d'epíleg en què l'espectador contempla com, mentre Antonio López dorm i somia sobre el seu llit, en el pati, una càmera cinematogràfica, situada davant el codonyer, el filma. El cinema, doncs, substitueix la pintura, i capta com els fruits es podreixen; capta, en definitiva, la naturalesa caduca del temps. Posteriorment, l'espectador assisteix al somni



El final de tot és l'acceptació, tant per part d'Erice com d'Antonio López, dels límits, diferents en cada una de les arts, que no poden superar, malgrat l'esforç per dominar una realitat complexa i dinàmica.

del protagonista, que conta la seva adolescència i com, al contemplar un camp ple de codonyers s'angoixa, perquè els fruits es podreixen. El principi de tot, doncs, es remunta a una obsessió infantil que roman en l'interior del nostre protagonista. El final de tot és l'acceptació, tant per part d'Erice com d'Antonio López, dels límits, diferents en cada una de les arts, que no poden superar, malgrat l'esforç per dominar una realitat complexa i dinàmica.

En un principi, *El sol del membrillo* podria semblar un film documental, en el sentit que durant més de la

meitat del metratge, s'explica detalladament la metodologia de treball d'un artista i s'exposen les seves reflexions sobre la seva pròpia activitat. Però, en realitat, la pel·lícula assoleix una complexitat i una riquesa molt major que l'apropen, sobretot a l'assaig, perquè en aquest procediment de descobriment que suposa el film es revela tota una reflexió sobre la naturalesa de dues vessants artístiques i els seus objectius essencials: per una banda, l'aspiració de la pintura per reproduir el moviment i el canvi; per altra banda, la voluntat del cinema per copsar el moviment. Tot

un discurs, aquest, que fa que la pel·lícula es remunti a l'origen del cinema i a una innocència, que en realitat ja no és tal, segons les conclusions del cineasta.

En aquest sentit, Erice recupera un tipus de cinema que no vol trair la realitat. La seva càmera, sempre fixa, selecciona i compon la mirada, decideix la manera d'observar la realitat i el temps durant el qual ho podem fer, però en cap cas intervé sobre la realitat. L'activitat del cineasta consisteix en filmar, després d'haver decidit l'enquadrament i la seva durada, tot el que davant la càmera succeeix, però no determina els esdeveniments vists. Es despulla, per tant, el cinema dels artificis i de la retòrica i se'l trasllada als seus orígens, al moment en què el seu vincle amb la realitat era tan fort que les diferències entre aquesta i la ficció eren difuses. *El sol del membrillo* atesora una transparència absoluta i una simplicitat inèdita, al marge de la sensació d'estranyesa que provoca una pel·lícula que combina una experiència tan concreta i la més profunda reflexió sobre ella mateixa. Erice passa de la fisicitat a l'abstracció sense titubear, sense entrebancar-se.

Lumière, Renoir, Rossellini són noms que cal esmentar en relació a la pel·lícula, però també s'ha de pensar en Flaherty i la seva pel·lícula *Nanouk i el esquimal*, perquè l'obra d'Erice també és un clar exemple d'allò que anomenariem "cinema de l'espera", aquell que no tan sols respecta escrupolosament l'espai físic, sinó també el temps de les accions. I és que el temps d'Erice és el mateix que el del seu protagonista, Antonio López, així com el temps de Flaherty era el mateix de Nanouk. Dit d'una altra manera: la posada en escena de la pel·lícula es correspon amb el ritme de treball del seu protagonista, com a mostra de coherència i respecte, això que avui dia no sembla importar la majoria de directores de cinema. ■





# Jacques Becker: ni blanc, ni negre

José Tirado

Jacques Becker va ser un dels més importants directors francesos durant els anys 40's i 50's. Va aprendre l'ofici ajudant a mestres com Renoir, Ophüls o Prévert i, a partir d'aquí iniciaria una curta (13 pel·lícules) però intensa carrera.

La seva obra se situa entre la crisi del cinema francès de postguerra i l'arribada dels nous llenguatges dels 60's. Així, Becker, juntament amb Renoir o Alexandre Astruc, és considerat com un dels punts de transició clau entre les formes, en cert sentit, clàssiques del cinema francès realitzat fins mit-

jans de segle i les noves fórmules de la *Nouvelle Vague*. De fet, el 1959, any de la mort de Becker, els joves *cabieristes* rebien el reconeixement del Festival Internacional de Cannes, el qual premiaria una de les obres més emblemàtiques del moviment (*Prix de la mise en scène* a François Truffaut per *Les 400 coups*).

Jacques Becker va ser un cineasta coherent i honest, autor d'una obra que mai podrà ser titllada de pretenciosa, ni de manifestar intencions literàries, pamfletàries o de *brillant fantasia* (tal i com Georges Sadoul va definir part de la producció francesa du-

rant l'ocupació alemanya). La seva filmografia és el resultat d'un desig exprés per reproduir el món interior del cineasta en contrast amb l'entorn que l'envolta. Aquesta contemplació pura, humil, però oberta, sense prejudicis, sense artificis ni efectes, sense pretendre fer referències ni aportar solucions és pròpia d'un cineasta humanista del nivell, probablement, de Roberto Rossellini. Ell mateix confirmaria que *"no sentia interès pels casos clínics, sinó pels éssers humans"*, demostrant així que les seves pel·lícules no busquen aproximacions psicològiques, sinó humanistes.



... Becker, juntament amb Renoir o Alexandre Astruc, és considerat com un dels punts de transició clau entre les formes, en cert sentit, clàssiques del cinema francès realitzat fins mitjans de segle i les noves fórmules de la *Nouvelle Vague*.

Aproximacions humanistes tant pel que fa al gruix social de la França de meitats de segle (que comprèn des de la classe obrera d'*Antoine et Antoinette*, als camperols de *Goupi, mains rouges* fins l'alta burgesia parisenca de *Falbalas*) com a l'individu que habita cadascuna de les seves històries. Aquest últim punt és essencial per interpretar el seu cinema.

Becker s'interessava molt pels seus personatges, s'imaginava en el seu paper, coneixia tot sobre els protagonistes que creava i mai els tractaria amb cinisme. Si Becker es ficava tant a la seva pell és inevitable suposar que

molts dels seus protagonistes contenen, doncs, part del seu pensament o la seva personalitat. Per aquest motiu la seva no va ser mai una postura paternalista, sinó la d'algú que dona llibertat, que permet gaudir i que, fins i tot a aquells que, per la seva manca d'integritat moral, havien rebut una espècie de condemna, lliurava l'oportunitat de trobar una sortida. I és que, al cinema de Becker res és blanc o negre; totes les seves pel·lícules contenen un contrast entre un sentit de la vida gairebé hedonista i certs tocs de tragèdia: a *Casque d'or* (1952), la naturalitat i jovialitat es combina amb escenes totalment tenses i, a *Le trou* (1959), el pessimisme de la derrota és contrarestat per diversos moments d'esperança.

Probablement la millor manera de resumir aquestes idees sigui apel·lant a una sentència del propi autor, publicada l'any 1953 a la revista *Arts*: *"La passió que poso en les meves titelles és, potser, l'únic que fa interessants les meves obres, si és que ho són. I si, estimant els meus personatges dono a algú la impressió que he volgut retratar la meua època, doncs millor. És molt afortunat, però no deixa de ser només una impressió; no tinc pas tantes pretensions"*.

## CASQUE D'OR

Actualment *Casque d'or* es defineix com la primera gran obra de Becker, com una pel·lícula que, des de la senzillesa i precisió de la posada en escena aconsegueix adquirir una plasticitat admirable. I he començat dient "actualment" perquè quan el film es va estrenar els crítics francesos van jutjar-la com una pel·lícula menor. No obstant, després de l'èxit que va obtenir, l'any següent, a Itàlia i Anglaterra, molts d'aquells que l'havien menyspreat (entre ells Georges Sadoul) arribarien a considerar, aleshores, que es tractava d'una obra mestra.

L'any 1898, al barri parisenc de Belleville, es va cometre un assassinat entre els líders de dues bandes d'*apatxes* que lluitaven per l'amor de la mateixa dona: la coneguda prosti-

tuta "Casque d'or", anomenada així pel seu cabell ros. Partint d'aquest *fait-divers*, el director francès construeix un personal i passional melodrama marcat pels desequilibris entre odi i amor, entre amistat i traïció, com faria, més endavant a la cèlebre *Le trou*.

El personatge de Marie, la prostituta coneguda com Casque d'or, és, probablement un paradigma de complexitat sentimental únic en la història del cinema francès. Casque d'or és una dona exuberant, sensible, amb caràcter, sense por a rebel·lar-se contra l'entorn masculí que l'envolta (a excepció de les primeres seqüències, Marie serà enquadrada en tot moment de forma solitària en contraposició als plans conjunts dels homes), és una dona inquietant (la imatge d'ella observant amb total indiferència el cadàver de qui, fins aleshores, era la seva parella és totalment torbador i significatiu), autosuficient, en alguns casos (quan decideix fugir del control del seu primer amant) i sotmesa en altres (no dubta en pregar ajuda a Félix Leca perquè alliberi al seu estimat). Però, sense cap mena de dubtes, el mèrit d'aquest personatge rau tant en la inspiració de Jacques Becker com en la magnífica capacitat interpretativa de Simone Signoret, la qual ja havia encarnat anteriorment (*Dédée d'Anvers*, Yves Allégret, 1948) a una prostituta marcada per un destí tràgic.

El seu destí, a *Casque d'or*, és tant tràgic com ho podia ser al film del que fou el seu marit. Ja des del primer pla (recordem la importància significativa que adquireix el pla d'obertura d'un film, com succeeix, per exemple, a *Sunrise*, de Murnau) la protagonista apareix discutint amb la seva parella, mostrant-se'ns com una dona incapaç de ser estimada. Des del primer moment la fatalitat del destí persegueix al personatge. Però, com deia en un paràgraf anterior, al cinema de Becker res no és blanc o negre. Finalment (amb la importància que també adquireix el pla de clausura) el director brinda una oportunitat al personatge o, més aviat, un petit regal en oferir-li un últim i oníric ball amb l'única persona que l'havia estimat.

És probable que aquesta idea ens

Casque d'or



remeti a una humil obra mestra del cinema anglès, la brillant **Brief Encounter**, de David Lean. En aquest cas, i com succeeix en moltes de les pel·lícules del cineasta britànic, la fatalitat està descrita des del primer moment (i remarcada mitjançant un mecanisme com és el flash-back). Tot i així, Lean apel·la a un destí inalterable sense donar mai aquesta petita esperança als seus personatges.

Probablement, un altre dels punts que ens remeti a Lean, tenint en compte, és clar, les diferències entre tots dos cineastes, és l'elevat grau de comunicació muda entre amants vers un entorn que s'oposa o dificulta la relació. En el cas de Lean els personatges actuen així perquè cometen una infidelitat, mentre que en el film de Becker els protagonistes, i especialment Marie, pretenen incrementar i aguditzar la tensió del context mitjançant jocs de mirades i gestos completament suggerents, com resulta evident a la primera seqüència del ball, amb el triangle amorós entre els personatges.

En aquest sentit és interessant també analitzar el mecanisme que utilitzen tots dos cineastes per confrontar la parella amb la societat. De nou, al film de Lean es produeixen una sèrie de plans/contraplans on la parella és observada per algun personatge que simbolitza l'ordre, el control social i que nega, doncs, l'opció de culminar el seu amor. De la mateixa manera, al film de Becker el contraplà de la parella és sempre algú que qüestiona la relació (pensem en les primeres escenes del ball o el moment en què Marie va a visitar a Manda a la fusteria), però amb la diferència que el director francès sí acabarà donant una oportunitat als protagonistes i permetrà que fugin a Joinville per expressar lliurement els seus sentiments. Per primer cop, la pel·lícula abandona els obscurs suburbis de la capital, la foscor i la nit per deixar pas a un entorn natural, lluminós i al aire lliure.

Mentre que els amants de **Brief Encounter** —només van accedir a mostrar el seu amor en un passadís soterrat, obscur i buit de l'estació (ja que el bar, ple de llum i gent simbo-

litzava l'espai públic) Manda i Marie no havien pogut culminar la relació als baixos fons de la capital i hauran de fugir, pel contrari, a un marc obert, salvatge, on naturalesa i sensualitat s'expressin amb la mateixa força que ho feien a **Une partie de campagne**, film dirigit pel seu mestre Renoir. Així, a l'endemà, quan la parella es llevi i surti al jardí el contraplà corresponent serà el d'una anciana que, per primer cop en tota la pel·lícula, ni jutja ni impedeix les mostres d'amor de la parella sinó que fins i tot les recolza.

Un cop arribat a aquest punt, i confiant en les paraules del propi Becker recollides al primer apartat, només puc supeditar l'anàlisi a la lògica de la casualitat, o més aviat de la derivació, i no de la intenció. No poden entendre's cadascun dels elements que proposo com mecanismes, efectes o artificis intencionats. Segurament Becker sabia de què estava parlant quan deia "si, estimant els meus personatges dono a algú la impressió que he volgut retratar la meua època, doncs millor. És molt afalagador, però no deixa de ser només una impressió; no tinc pas tantes pretensions". Probablement els jocs de mirades i els gestos de la prostituta, els plans/contraplans entre la parella i una figura que encarna la negativa o la necessitat de fugir al camp ens donen la impressió de ser un retrat d'una època i un ambient concret, però hem d'entendre que és únicament una interpretació coherent, però a posteriori, i mai una solució prèvia donada a la necessitat d'utilitzar certs recursos per part del cineasta.

Abans d'acabar amb **Casque d'or** considero just, si no imprescindible, elogiar la puresa dels moviments de càmera, les transicions i la multiplicitat d'inserts (aliens a qualsevol tipus d'efecte expressiu), doncs justifiquen i demostren el gran sentit sobre el tempo i el muntatge que Becker ha demostrat posseir. Cada pla sembla sostenir-se el temps necessari, fins i tot aquells més dramàtics (la mort de Manda) han estat resolts amb una puresa i un sentit de l'economia narrativa que probablement només hagi aconseguit el King Vidor de **The Crowd**. Com va escriure Àngel

Quintana, "el cine de Becker és un cinema de la fragmentació, un cinema del muntatge".

## LE TROU

**Le trou**, última pel·lícula de Jacques Becker, tot i ser considerada el cim, per maduresa i qualitat, de la seva carrera no va rebre una bona acollida per part de crítica i públic l'any de la seva estrena. S'argumentava, aleshores, que la presentació, tres anys abans, d'**Un condamné à mort s'est échappé** (Robert Bresson) havia eclipsat l'interès pel film de Becker. No obstant, el raonament és, com a mínim pobre, ja que tant pel que fa al plantejament com al tractament narratiu i estètic cada film podria traçar una línia paral·lela i no arribar a apropiarse mai. Segurament l'únic punt en comú entre les dues pel·lícules sigui l'argument: una minuciosa descripció de la preparació d'una fugida (tot i que també el desenllaç de cadascuna de les històries és divergent).

**Le trou**, com **Casque d'or**, s'inspira en un fet real succeït l'any 1947. Quan el director va llegir la història als diaris va guardar el retall, però no va ser fins després d'un temps (quan va llegir el llibre de José Giovanni, una de les persones implicades) quan va decidir dirigir el film. Així, lluny de ser l'adaptació cinematogràfica d'una novel·la o un esdeveniment verídic, **Le trou** és un personal retrat sobre la vida a una presó i l'intent de fugida per part de cinc presoners condemnats, des del principi, a un desenllaç fatídic i inevitable (tal com ens vam trobar a **Casque d'or** o a **Montparnasse, 19**).

Cadascuna de les situacions del film és reveladora, fins el punt que incita a l'espectador a reflexionar, no només sobre l'estat d'aquells presos, sinó també sobre ell mateix, sobre els seus valors i principis. D'aquesta manera el film de Becker és, més aviat, una metàfora de la recerca de llibertat i una oda a virtuts humanes com l'amistat, la lleialtat, la dignitat, la noblesa o la confiança en l'altre. I és que, allò que menys ens importa de la història és si els presos són innocents



Le trou

o culpables, sinó que ens preocupa molt més l'humiliant tracte que estan rebent. D'aquesta manera, i gràcies al poder del cinema per fer que allò concret s'abstragui, entenem que *Le trou* no ens parla només de les relacions entre aquests cinc presos, sinó de nosaltres mateixos i, novament de manera derivada, de la societat en què vivim. Així, com la conclusió del cineasta és la de la traïció no podem evitar remetre, per enèsima vegada, a la teoria de Hobbes de l'*homo homini lupus*. No és casual, doncs, que el propi Jacques Becker definís el seu film com "*la història de Judas (...) Allò que més m'apassionava era veure com aquest treball en grup ha estat reduït al nores per algú que s'ha comportat com Judas, el qual participa fins el final però els acaba traint. Hi ha en aquest home un costat maleït*".

Si l'anterior episodi l'havia acabat fent un breu apunt a l'àgil sentit del muntatge de Becker a *Casque d'or*, analitzant *Le trou* he de dir, contrà-

riament, que les aturades són mínimes, que gairebé no hi ha el·lipsis i que el director no talla amb tanta freqüència, ja que cadascun dels petits gestos dels personatges fan avançar l'acció sense necessitat de recórrer a un muntatge tant dinàmic com l'anterior. En aquest cas, la descripció i l'acció progressen en un sentit prou-tià de la simultaneïtat, ja que el film es construeix a partir de petits detalls que filtren la intriga a través d'un personal sentit de la quotidianitat.

*Le trou* està plantejada amb una certa intenció documental, no només per l'estil formal, sinó per la seva proximitat al que tradicionalment s'ha anomenat modalitat contemplativa. Jacques Becker pren l'actitud de documentar una realitat a partir de petits fets, de petits gestos que, fins aleshores, la ficció cinematogràfica gairebé ignorava (exceptuant el cas de Bresson). Així doncs, aquesta actitud renovadora seria un dels elements d'influència clau pels joves de la *Nouvelle Vague*.

Aquesta intenció de documentar la realitat a partir de l'observació minuciosa té una clara correspondència a la banda de so. Servint-se del so, el director reproduceix amb total precisió l'ambient d'una presó. Així els efectes de so, és a dir, aquells petits sorolls que normalment actuen com a simple recurs per omplir el buit adquireixen, en aquest cas, un paper radicalment important. Petits sorolls com els cops de les claus, els plats, els càntics dels presos, el repicar de les campanes o els sorolls produïts per la preparació de la fugida acaben convertint-se, com pretenia Bresson, en música. La finalitat descriptiva passa a adquirir, també, un caràcter expressiu i evocador fins el punt que es fa innecessari l'ús de la música.

Parant atenció, doncs, als petits detalls, eliminant l'artifici i utilitzant amb senzillesa els elements del llenguatge narratiu queda demostrat que *Le trou*, i en general tota l'obra de Becker, és un exemple immillorable de puresa cinematogràfica. ■

Joan Ferrer Miserol

Vaig passar deu anys de la meua vida amb una dèria cinematogràfica de tal magnitud que vaig arribar a confondre el viure amb el cinema. Quan vivia tenia la impressió que estava veient una pel·lícula i quan era al cine era incapaç de deslligar la pel·lícula de la meua vida. Però d'aquell temps, que datarem de 1962 a 1972, a part de moltes coses bones que m'enriquieren, fins el punt que la meua base cultural és fonamentalment cinematogràfica, m'ha quedat una assignatura pendent, la de fer una pel·lícula. Però, malauradament, ja he arribat en el punt que veig molt més a prop l'arribada que la partida, i cada minut, cada dia, cada any que passa, m'allunya més i més de poder assolir aquest objectiu.

Si des de sempre he sentit el pes de l'assignatura pendent, ara encara més, perquè fa uns mesos caigué a les meves mans el llibre *Rapsòdia per a*

*una nit de Walpurgis, Nureddunna*, d'Antoni Serra. Fa més de vint anys que està publicat, però per a mi és com si acabàs de sortir de la impremta. Quan el llegia, tenia la impressió que sempre havia existit, que l'havia llegit des de l'inici del temps. La lectura actual era sols recordar el que ja sabia i que tenia lleugerament oblidat. He passat molt de temps de la meua vida entremig de llibres per la quantitat de temes que m'han interessat, però he descuidat exageradament el gènere literari, entre d'altres coses perquè la literatura està feta de paraules i aquestes varien d'un punt a un altre. Però aquest llibre, que a partir d'ara anomenaré simplement *Nureddunna*, està escrit amb les mateixes paraules que jo sempre he usat. Així i tot, vaig trobar-me ben prest, i gairebé sense adonar-me'n, com m'oblidava impudicament d'aquestes paraules perquè el meu cap, els meus ulls i el meu esperit ja sols podien

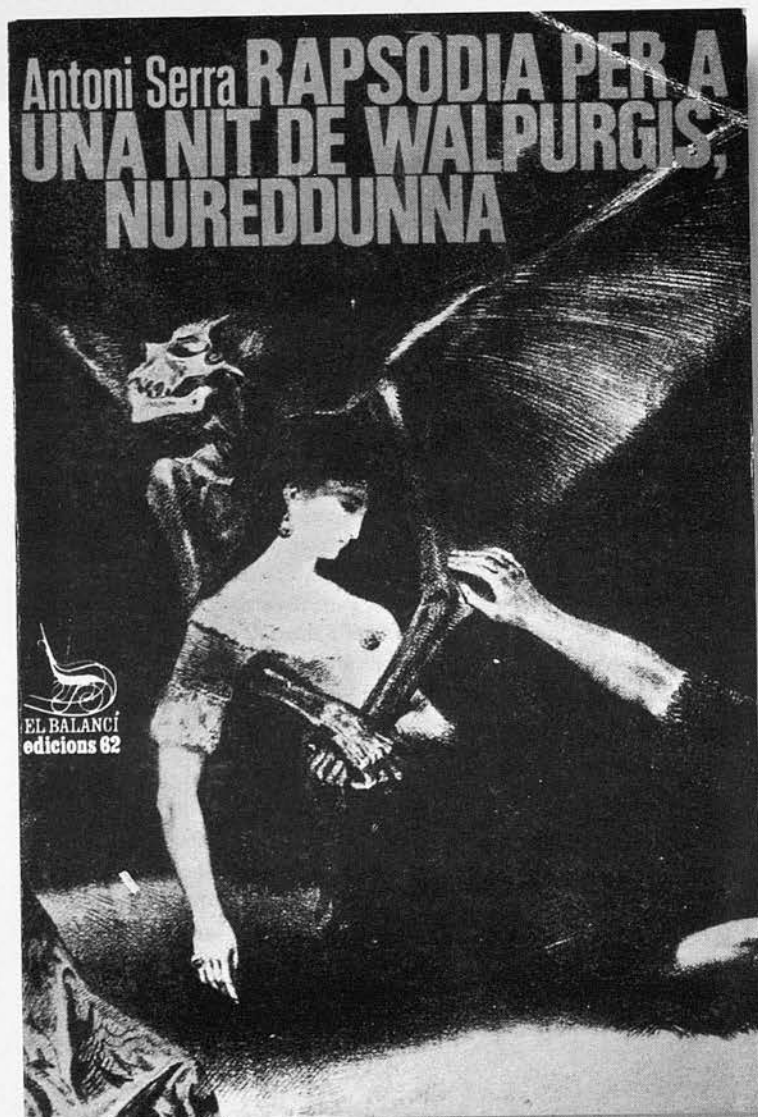
aglapir la pel·lícula i aquells mots imposaven. Les frases ja no eren frases, sinó plans cinematogràfics. I els catols eren seqüències que necessitava estructurar visualment perquè tenguessin la coherència que la narració filmica exigia. Era difícil seguir el bre perquè contra meua voluntat, cava el meu, el d'una pel·lícula que encara no existia, però que m'era descaradament imposada. La pel·lícula de la meua vida, la que mai no he pogut fer, arribà un moment que era incapaç de stingir entre el llibre que estava llegint i la pel·lícula que aquell m'imposava. Ja tot era un muntatge literari i cinematogràfic.

Ara veig com

una vegada dominada la dèria cinematogràfica, m'hi cabien dues possibilitats. O trobar-me amb un mur que m'impedís anar més enllà de la sintaxi; o bé que aquesta m'engolís per deixar-me sense capacitat de maniobra. Agraciadament, me pertocà la segona, i vaig quedar encisat pel terbolí serè d'una narració que ja mai més no me permetria sentir-me aliè a ella. Després, a més de fàcil, tot va ésser gratificant perquè ja no calia fer el més mínim esforç. Bastava deixar-me dur per aquella sintaxi que me proposava córrer l'aventura de l'autor, que no és altra que la que han fet tants i tants d'humans qui no han estat cegats pels focs artificials de la superficialitat.

*Nureddunna*, essent una aventura interior, va més enllà dels tòpics habituals, fent-los tan naturals que deixen d'ésser tòpics per transformar-se en realitats inalienables. Pot ésser un llibre localista per a tothom qui pugui veure que dins el racó més amagat hi és tot l'univers. Per això m'anava encisat, perquè podia fer que aquest racó tan petit i tan localista com és Mallorca, pogués convertir-se en l'univers. On hi cabés tothom qui fos capaç de precebre-ho tot sense cap enclotxa. És un llibre breu però intens i exuberant que me duia cap el punt on ja no sabia si veia la pel·lícula desitjada; o bé que l'havia escrit jo. No podia deixar de demanar-me a cada instant com era possible que un llibre que el sentia tan meu, estigués escrit per un altre. I l'única explicació que hi cap és el fet incontestable d'haver arribat, el lector i l'autor, a un punt on ja no se sap qui és qui.

Acabada la lectura, vaig quedar amb un sol desig, tenir els mitjans i les forces necessàries per a fer, d'aquest llibre, la pel·lícula que vaig necessitar censurar per a poder-lo llegir, perquè crec que en veure-la n'Antoni Serra podria pensar que era feta seva. Malauradament, ja no tenc ni una cosa ni l'altra, sols el desig de que qualche dia qualcú els tenguí perquè aquesta pel·lícula deixi d'ésser inexistent. Aquest desig i aquest llibre me donen el confort de sentir-me manco sol. I una recobrada esperança que qualche dia aquest país nostre deixi definitivament d'ésser un país inexistent. ■





*La gran aventura de  
Mortadelo y Filemón*

Marti Martorell

### **LA GRAN AVENTURA DE MORTADELO Y FILEMÓN**

Gràcies a aquesta pel·lícula, en fer el recompte de la crisi eterna del cinema espanyol, el 2003 no serà tan negatiu, perquè a hores d'ara ja forma part dels films espanyols més taquillers de la història. I poca cosa més que pugui destacar-ne, perquè la resta són alguns *gags* divertits però sense cohesió entre si.

En una de les majors operacions comercials que ha envestit el cinema espanyol, es va confiar la direcció a

Javier Fesser, director que ja havia dirigit la sobrevalorada *El Milagro de P. Tinto*. De fet, no em vaig poder treure del cap que semblava que aquesta petitona aventura de Mortadelo i Filemón n'era una segona part, perquè els actors són gairebé els mateixos i l'estètica també. Una altra de les referències de la pel·lícula de Javier Fesser és *Delicatessen*, l'interpret principal de la qual, Dominique Pinon, casualment (?) és l'enemic dels dos detectius de la CIA.

Evidentment, hi ha l'esforç per traslladar visualment el món exuberant de les vinyetes de Francisco Ibáñez (xoriços penjats a les parets del quarter, màquines aparatoses que no serveixen

per res, etc.), però l'esperit de còmic el trobam dosificat amb comptagotes, com per exemple la paròdia que fan de Francisco Franco amb el personatge del dictador i constructor.

### **THE RING (LA SEÑAL)**

Sembla que Hollywood té entre cella i cella que la dita que el cinema és més una indústria que un art sigui una realitat i *The Ring* n'és clarament una mostra, perquè simplement es tracta d'un *remake* de la pel·lícula japonesa *Ringu*, un film de terror, dirigit per Hideo Nakata, estrenat el 1998 i que tot d'una ja va esdevenir una

A més, *The Ring* permet redescobrir el músic alemany Hans Zimmer, que darrerament es repetia massa en els seus altres treballs amb Ridley Scott des de *Gladiator*...

peça de culte a tot Àsia i, més tard, als Estats Units i Europa.

Deia això de la indústria perquè el cas de *The Ring* no és únic: Hollywood ja ha comprat els drets de dues pel·lícules de terror asiàtiques per fer-

la freqüència amb què passa darrerament fa veure que a Hollywood hi fa falta aire fresc de bon de veres.

No obstant això, *The Ring* funciona prou bé: el ritme és l'adequat i, com en el cas de la japonesa, no abusa dels

A més, *The Ring* permet redescobrir el músic alemany Hans Zimmer, que darrerament es repetia massa en els seus altres treballs amb Ridley Scott des de *Gladiator*, amb una banda sonora que encaixa prou bé amb la



*The Ring (La Señal)*

ne els corresponents *remakes*. És a dir, la maquinària ha de continuar funcionant i si no hi ha prou matèria primera (aquí idees i guions), els van a cercar a altres bandes del món. No és que fer versions noves de pel·lícules sigui una innovació d'ara mateix, però

cops d'efecte i no s'hi beu un excés de sang i fetge. L'operació que duen a terme el director Gore Verbinski i el guionista Ehren Kruger és «occidentalitzar» l'argument i, amb més desencert, apropar-la massa a la línia del sisè sentit de M. Night Shyamalan.

pel·lícula. Tampoc no es pot deixar d'esmentar la bona tasca feta pel cap de fotografia Bojan Bazelli, habitual en la filmografia d'Abel Ferrara, que en aquest cas ofereix uns colors molt saturats, en concordança amb el to de la pel·lícula.

**CATCH ME IF YOU CAN  
(ATRÁPAME SI PUEDES)**

Després de més de tres anys sense dirigir cap pel·lícula, Steven Spielberg, en tan sols un any i mig, n'es-

una comèdia basada en una història real que transcorre entre els darrers anys seixanta i la meitat dels setanta i que conta les peripècies del falsificador i vividor Frank Abagnale (Leonardo DiCaprio).

també aconseguit en l'ambientació, tractada amb molta de cura, fins al punt que el paper de la mare del protagonista, francesa, també recau en una actriu gal·la, Nathalie Baye, que anys enrere havia actuat a tres pel·li-

*Catch me if you can  
(Atrápame si puedes)*



trena tres: *Artificial Intelligence. AI; Minority Report* i *Catch Me If You Can*, totes amb la música del compositor John Williams i, com a cap de fotografia, Janusz Kaminski. *Catch...* forma part del grup de les pel·lícules «lleugeres» del director,

S'han de destacar els títols de crèdit que homenatgen els realitzats per Saul Bass la dècada dels seixanta, i la fotografia de Kaminski, també un *re-vival* de la que s'utilitzava aquells anys, amb colors més aviat vermello-

sos però no gaire saturats, un efecte cules de François Truffaut. Quant a la interpretació, sobresurten Christopher Walken (pare de Frank) i Tom Hanks (Carl Hanratty, policia encarregat de perseguir Frank).

«Comèdia», però que té un punt en comú amb les pel·lícules anteriors i «se-

*Dolls és la suma de tres històries que s'entrecreuen i que tenen com a punt comú una visió ja no desolada, sinó tràgica, de l'amor, un sentiment que és sinònim aquí a negació d'un mateix i d'egoisme profund.*

rioses» de Spielberg, un tema que esdevé gairebé obsessiu: la lluita contra la desintegració de la família. *Saving Private Ryan* era la recerca, durant la Segona Guerra Mundial, que feia tot un grup de soldats d'un soldat per tornar-lo a sa mare; a *All* l'androide David perseguia gairebé eternament recuperar sa mare adoptiva; a *Minority Report* el policia John Anderton patia constantment per la mort del seu fill i a *Catch Me If You Can* Frank esdevé delinqüent quan veu que sa família s'esbucia i, a més, sempre té com a referent son pare.

## DOLLS

Em sap molt de greu haver de fer aquesta crítica i recomanar de totes

totes no perdre's la darrera pel·lícula del director japonès Takeshi Kitano. La raó de tenir aquest sentiment de culpabilitat? A hores d'ara ja no la fan. No importa ja cercar-la a la cartellera, perquè tan sols varen projectar-se'n dues sessions diàries durant una setmana a una sola sala en tot Mallorca. Per tenir l'oportunitat de veure-la, caldrà, doncs, esperar que l'edició en vídeo o DVD o que es projecti de forma gairebé espúria a algun dels centres que s'atreveixen a programar aquestes «rarses» cinematogràfiques.

*Dolls* és la suma de tres històries que s'entrecreuen i que tenen com a punt comú una visió ja no desolada, sinó tràgica, de l'amor, un sentiment que és sinònim aquí a negació d'un

mateix i d'egoisme profund. I Kitano parteix de les representacions de terasetes tradicionals japoneses (*bunraku*) per mostrar-les i, de fet, gran part dels personatges van vestits de la manera tradicional com si en fessin una representació.

El pas del temps també hi és molt present mitjançant l'alternança de les estacions, que fa que es passi dels vermells de l'estiu als blaus foscos de l'hivern, molt contrastats, amb una presència remarcable de la música, deguda a Jô Hisaishi, col·laborador habitual de Kitano i del director d'animació Hayao Miyazaki.

Impagable el final: les terasetes de la representació, que ja havien obert la pel·lícula, són penjades pels fils dins una capsa negra... ■

*Dolls*





Ricu Lluç

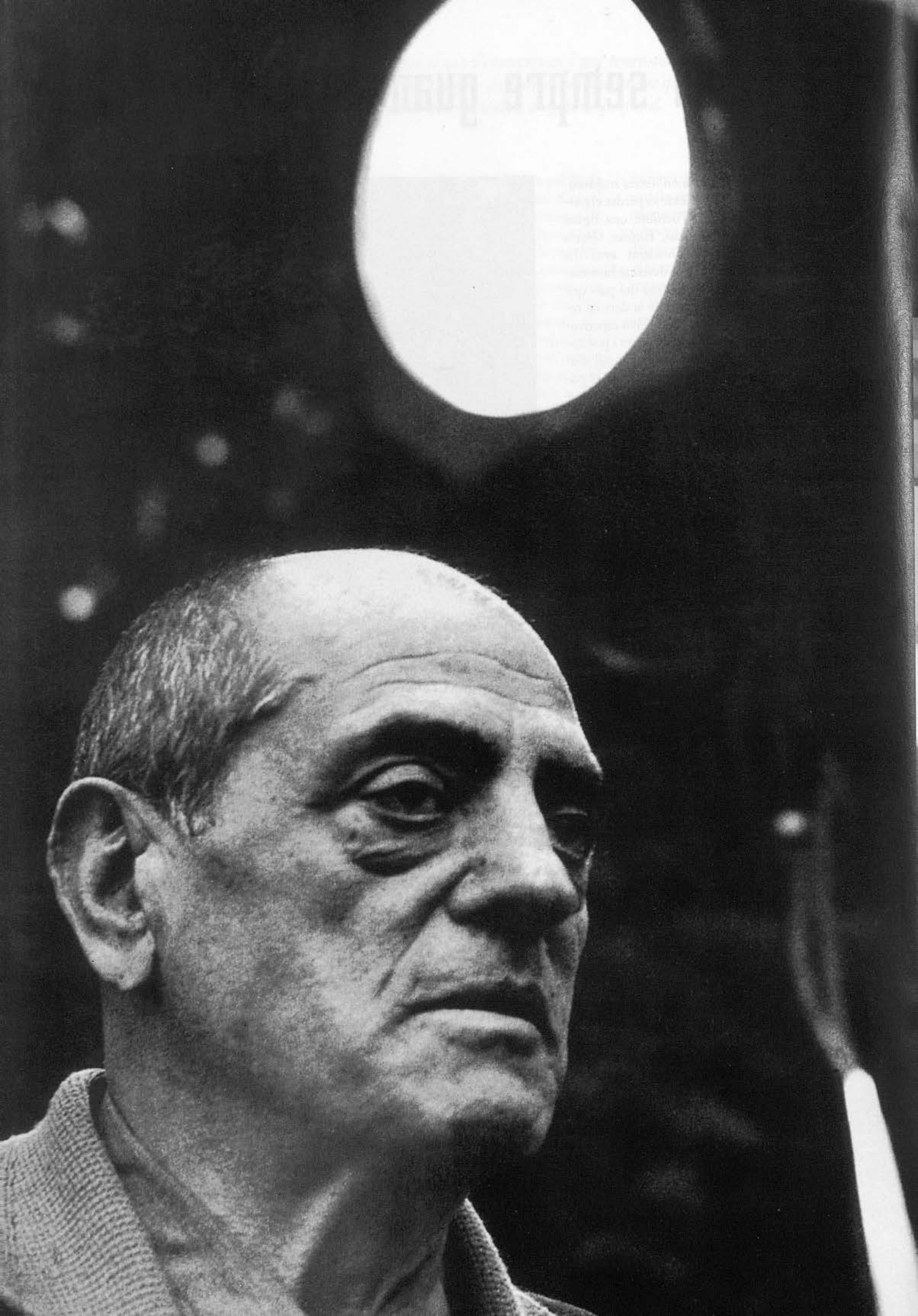
**L**a cultura en lletres majúscules de Mèxic va perdre el passat 11 d'octubre una figura excepcional, Emilio García Riera, considerat avui dia com el més destacat historiadur del cinema del país que el va acollir després de la derrota republicana a la Guerra Civil espanyola. Aquest eivissenc il·lustre i poc conegut encara a la seva terra, fill d'una parella de mestres d'escola, el pare valencià i la mare gironina, serà recordat sempre per la seva ironia, el seu finíssim sentit de l'humor i la seva paraula corrosiva, que va palesar-se de forma magistral a la novel·la *Polvo enamorado* (1985) i a l'obra autobiogràfica *El cine es mejor que la vida* (1990), dos bons exemples de la mordacitat que impregna tota la seva àmplia producció literària. «*Emilio es la persona más inteligente que he conocido*», va assegurar en certa ocasió el cineasta José Miguel (Jomí) García Ascot, un dels directors de la cinta cubana *Memorias del subdesarrollo*. La cita fou recollida per l'escriptor Álvaro Mutis, un dels millors amics de l'exiliat pitiús juntament amb altres personalitats culturals com ara els realitzadors Arturo Ripstein, Alberto Isaac i Luis Buñuel, Luis Alcoriza (el guionista de *Los olvidados* i *El ángel exterminador*), els escriptors Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez<sup>1</sup>, José de la Colina, Juan Rulfo i Carlos Monsivais, el productor Gustavo Alatriste i, sobretot, el pintor mexicà d'origen barceloní Vicente Rojo. El premi Príncep d'Astúries colombià va incorporar aquella frase, que il·lustra molt bé el tarannà de García Riera, al pròleg de *El cine es mejor que la vida*, una llegenda prestada de François Truffaut<sup>2</sup>. I és que l'eivissenc havia arribat finalment a una conclusió categòrica: «*Lo dije medio en broma, medio en serio. La primera película que recuerdo haber visto fue 'Tres lanceros bengalíes'; aquella pri-*



Emilio García Riera

<sup>1</sup> La novel·la *Cien años de soledad*, del Premi Nobel colombià, està dedicada precisament al matrimoni que aleshores formaven Jomí García Ascot i María Luisa Elió.

<sup>2</sup> Procedeix de la seva pel·lícula *La nuit américaine*.

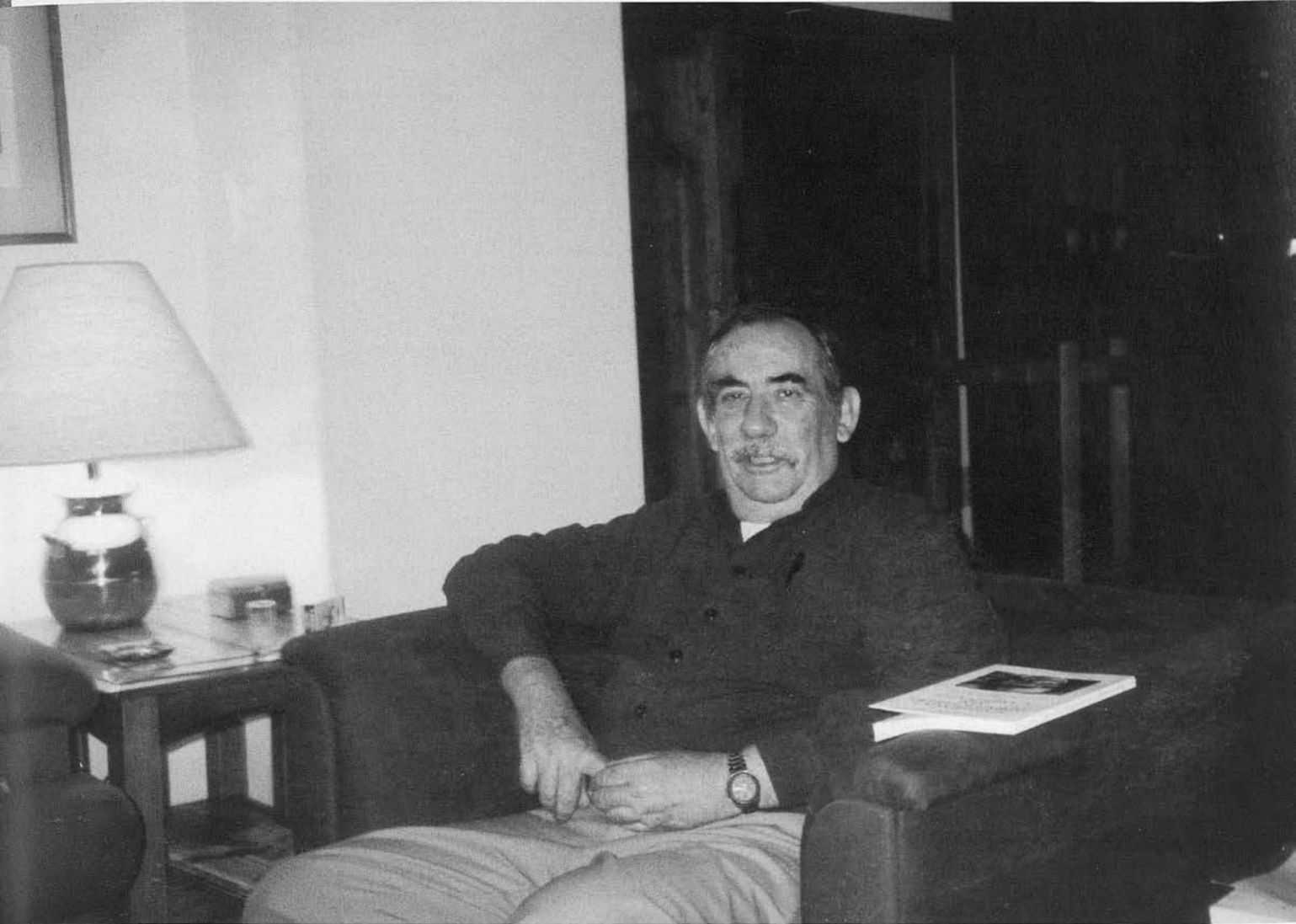


*Nascut a la vila d'Eivissa el 17 de novembre de 1931, Emilio García Riera es va veure obligat a deixar enrere la seva illa per fugir amb la seva família primer cap a Barcelona...*

*mera proyección tuvo lugar en Vidreres [poble de Girona] y fui con mi madre, me acuerdo muy bien que ella salió diciendo que se trataba de una película imperialista, aunque a mí me gustó mucho. Pero lo cierto es que en la realidad ganaba Franco mientras que en la panta-*

*dalajara, del qual l'eivissenc en fou precisament el fundador i el director, i el patronat de la Muestra de Cine Mexicano d'aquesta ciutat, que arriba a la seva edició XVIII. Entre els participants que han confirmat la seva presència al Coloquio de Historia de las*

*na», coguionista de les pel·lícules *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, amb la col·laboració de Gabo, 1965) i *Los días del amor* (Alberto Isaac, 1971). Així mateix, el protagonista de l'homenatge fou ac-*



*lla triunfaba Gary Cooper, por lo tanto, el cine es mejor que la vida»<sup>3</sup>.*

Cinc mesos després de la seva desaparició, l'historiador, escriptor, guionista, crític i professor Emilio García Riera serà objecte d'un homenatge que li retran el *Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos* (CIEC) de la Universitat de Gua-

*Relaciones Cinematográficas Hispano-mexicanas*, el marc on se celebrarà aquest reconeixement internacional al cineasta pitiús, figuren el professor català Romà Gubern, la historiadora Julia Tuñón i els investigadors Julio Pérez Perucha i Rafael de España. Els organitzadors dels actes, que es portaran a terme del 19 al 21 de març, s'han proposat recordar la figura d'«un dels més importants historiadors de cinema en el món de parla castella-

*tor circumstancial en cinc títols: els esmentats *En el balcón vacío* i *En este pueblo no hay ladrones*, a més de *Tiempo de morir* (Arturo Ripstein, 1965), *Las visitaciones del diablo* (Alberto Isaac, 1968) i *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1973).*

Nascut a la vila d'Eivissa el 17 de novembre de 1931, Emilio García Riera es va veure obligat a deixar enrere la seva illa per fugir amb la seva família primer cap a Barcelona i més

<sup>3</sup> Entrevista a Emilio García Riera (Zapopan, Mèxic, 11 de maig de 1997).

L'adolescent Emilio va cursar el batxillerat a l'institut Luis Vives, un prestigiós centre d'ensenyament creat pels refugiats espanyols, on la mare va poder trobar feina, però fou incapaç...

endavant, en produir-se la desfeta de l'exèrcit republicà a Catalunya, envers l'exili de França. Després d'una atziaga estada a la República Dominicana del dictador Trujillo, entre 1939 i 1944, un període marcat per la penúria econòmica i la mort del pare, Emili García Rovira, antic director de l'escola pública Sa Graduada<sup>4</sup>, la mare, la també docent Francesca Riera Roca, i el fill, que aleshores només tenia tretze anys, decidiren canviar d'aires i encetar una nova vida plena d'esperança a Mèxic, la nació americana que havia acollit amb els braços oberts una veritable allau de novins republicans.

L'adolescent Emilio va cursar el batxillerat a l'institut Luis Vives, un prestigiós centre d'ensenyament creat pels refugiats espanyols, on la mare va poder trobar feina, però fou incapaç de superar els primers cursos de la Facultat d'Economia, carrera que abandonaria per dedicar-se en cos i ànima a la seva autèntica vocació i passió, el cinema, tot i que durant dotze anys va haver de guanyar-se les soques fent d'administratiu a l'empresa Aceros Esmaltados de la immensa capital mexicana: «No tengo muchas ganas de hablar de la fábrica, en la que enterré, para decirlo con algún patetismo, buena parte de mi juventud, de mis 18 a mis 30 años. No hice mal mi trabajo de contable de costos [...]. Es más: para acabar pronto mi trabajo, y poder dedicar la mayor parte de mis somnolientas horas de trabajo a no hacer nada —o más bien, como se verá, a hacer crítica amateur de cine—, desarrollé métodos sintéticos bastante eficaces, en honor a la verdad, y pude comprobar esa eficacia en una ocasión: el director español de la fábrica se empeñó en sacar un nuevo y fantástico modelo de estufa, y el gerente, también español, le demostró con mis estimaciones previas que ese nuevo modelo era incosteable. Un triunfo como ese debió enorgullecerme, pero no: las estufas me importaban un carajo», va recordar l'eivissenc a les pàgines de la seva divertida autobiografia<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> El segon després de l'alacantí Joaquim Gadea Fernández.

<sup>5</sup> Emilio García Riera: *El cine es mejor que la vida*, pàgines 40-41.

... de superar els primers cursos de la Facultat d'Economia, carrera que abandonaria per dedicar-se en cos i ànima a la seva autèntica vocació i passió, el cinema...



En descobrir quina era la seva missió, García Riera va començar a escriure crítiques de cinema i col·laboracions periodístiques a *México en la cultura*, el suplement del diari *Novedades*. Era l'any 1957. Va continuar aquesta tasca a diferents mitjans de comunicació (la revista *S.nob*, de la que fou sotsdirector, i *Telecadena Mexicana*, on s'encarregava, és clar, de la secció de cinema, entre d'altres). De fet, la seva presència a nombrosos programes televisius —*Jueves de estreno* (Canal 7), *Tiempo de cine* (Canal 11), *Historia del cine mexicano* (Canal 13)— el convertiren en un rostre molt popular a tot el país. D'altra banda, l'exiliat eivissenc exerciria la crítica cinematogràfica a tres dels periòdics de major tiratge de Mèxic: *Excelsior* (1971-1975), *Uno más Uno* (1976-1983) i, per últim, *La Jornada* (1984), dissenyat per Vicente Rojo. Va completar la seva trajectòria professional amb la direcció de dues publicacions especialitzades, *Imágenes* (1979-1980) i *Dicine* (1983-1989).

A començament dels anys seixanta, Emilio García Riera i Jomí García Ascot, un altre dels exiliats espanyols que marxaren a Amèrica, van fundar la revista *Nuevo Cine*, impulsora de la renovació de la indústria del cel·luloide asteca i força inspirada per *Cahiers du Cinéma* i la *Nouvelle Vague* francesa, dos dels principals referents culturals d'aquella joventut, de la qual van formar part els també *transterrados* José de la Colina, i María Luisa Elío. Dues personalitats, Luis Buñuel i Juan Antonio Bardem, que rodaria *Sonatas* (1959) amb els actors Aurora Bautista, Fernando Rey, Francisco Rabal i María Félix, *La Doña*, van influir en aquest moviment de regeneració d'un cinema que vivia hores baixes.

D'aquesta manera, *En el balcón vacío*, escrita per María Luisa Elío i Emilio García Riera i dirigida per Jomí García Ascot, esdevingué la gran pel·lícula de l'exili espanyol a Mèxic<sup>6</sup>. Produïda amb escassos re-

<sup>6</sup> Actualment el negatiu d'aquesta cinta es troba a l'Institut Cubano de Artes y Ciencias Cinematográficas (ICAIC) de l'Havana.

curso i filmada a trontollades durant uns quants caps de setmana, una colla d'entusiastes amics va participar en aquest commovedor relat que ens mostra les vicissituds d'una família d'exiliats des de la seva sortida d'Espanya fins a l'arribada al Mèxic del president Lázaro Cárdenas, la posterior tornada a casa de la protagonista, María Luisa Elío, i la seva angoixosa lluita interior per explicar-se el que va succeir i recuperar el temps perdut. García Riera interpreta dos petits papers i l'acompanyen en els crèdits d'improvisats actors Álvaro Mutis, en una escena esfereïdora doblada per Jomí García Ascot, Martín Bergua, Belina García, Concha Genovés, Consuelo de Oteyza i Alicia Bergua, la primera esposa de l'eivissenc.

Els mateixos i altres components del cercle d'amistats d'Emilio ajudaren en la materialització d'*En este pueblo no hay ladrones*, d'Alberto Isaac, pel·lícula basada en un conte de realisme fantàstic de Gabriel García Márquez que fou guardonada a l'edició de 1965 del Festival de Cinema de Locarno (Suïssa). El seu extens repartiment inclou noms com ara Octavio Alba, Alfonso Arau, Alicia Bergua, Luis Buñuel (que féu de capellà, per cert), Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Ernesto García Cabral, María Luisa Elío, Argentina Morales, María Luisa Mendoza, Víctor Fosado, Carlos Monsivais, Juan Rulfo, Lluís Vicens, Arturo Rosen, Jomí García Ascot, María Antonieta Domínguez, Juan García Ponce, Álvaro Mutis, Salvador Elizondo, Lucero Rueda, Carlos Fuentes i els propis Isaac, Gabo i García Riera (jugador de billar), a més de la seva mare, Francesca Riera, entre molts d'altres.

Però l'eivissenc destacaria fonamentalment per la seva descomunal feina com a recopilador, classificador i estudiós de pel·lícules, traduïda en més d'una cinquantena de llibres, entre els quals sobresurten els 17 volums de la *Historia documental del cine mexicano. 1929-1976*, a més dels sis toms de *México visto por el cine extranjero* i els treballs monogràfics

sobre els realitzadors Erich von Stroheim, Howard Hawks, Max Ophüls i Arturo Ripstein, els quatre publicats el 1988. No ens ha de sorprendre, doncs, que fos membre del jurat als festivals de Sant Sebastià (1979), Cartagena de Indias (Colòmbia, 1980), Valladolid (1988), Sitges (1991), Osca (1993), Canes (1995) i Cancún (Mèxic, 1995)

Pel que fa a la seva faceta acadèmica, García Riera va impartir classes de les assignatures d'Història del cinema mundial i Història del cinema mexicà a la Universitat Nacional Autònoma de Mèxic (UNAM) entre 1962 i 1984. En traslladar-se a Jalisco el 1986, va ingressar en el claustre de la Universitat de Guadalajara i va afavorir la creació del CIEC, organisme al qual seguiria vinculat durant els darrers anys. Casat per segona vegada amb l'editora argentina Cristina Martín Guerra, Emilio fou pare de quatre fills, un noi i tres al·lotes, dues de les quals, Alicia i Ana García Bergua, són avui dia rellevants escriptores. La primera és autora de contes infantils i la segona ha editat dues novel·les (*El umbral*, *Púrpura*), tradueix textos del francès i publica una columna d'opinió al suplement dominical del diari *La Jornada*. La filla petita, Amanda García Martín, és dissenyadora de la revista cultural *Tragaluz*, apareguda fa uns mesos a Guadalajara.

Hereu de la tradició humanista dels seus pares, militant comunista —arribaria a presidir les Joventuts Socialistes Unificades (JSU) a Mèxic<sup>7</sup>— i decebut amb el marxisme després de les invasions soviètiques d'Hongria (1956) i Txecoslovàquia (1968), el cineasta eivissenc, que no es va nacionalitzar fins als anys noranta, va experimentar un canvi ideològic fruit de les seves reflexions personals i del decurs dels esdeveniments: «*Como siempre he dicho, medio en broma, medio en serio, a partir de ahí me deslicé por la pendiente revisionista hasta caer en el pantano de*

*la socialdemocracia*», va explicar<sup>8</sup>. El suec Olof Palme i Felipe González serien els seus nous ídols polítics, mentre abominava del cubà Fidel Castro.

Només tornaria una volta a Eivissa, el 1970, aprofitant un viatge a Barcelona, i a penes hi va romandre un dia, dedicat a recórrer alguns indrets de la seva infantesa (el passeig Vara de Rey, per exemple) i retrobar les seves arrels. Va emportar-se un gran desengany en el seu intent ingenu de dignificar el record d'un passat que ja havia estat destruït pels vencedors. «*Fui a la escuela que dirigí mi padre y pregunté qué constancia quedaba del paso por ella de García Rovira; ninguna, me contestaron. De verdad, perdimos la guerra: mi padre había sido borrado de la historia pedagógica ibicenca*», es lamentaria<sup>9</sup>. A poc a poc, la crua realitat s'anà imposant a les quimeres dels primers moments: «*El ya mítico propósito de retorno a España, alentado en el gueto de los refugiados españoles, se mostró como una ilusión en la que podía perderse la vida real y fue cambiado por el sabor del tequila, el bigote recio y el paliacate al cuello*»<sup>10</sup>.

Durant la terrible malaltia, que el va impedir pràcticament sortir de casa els últims quatre anys de la seva vida, aquest mestre sarcàstic de la paraula, dita i escrita, va dedicar les minvades forces que li quedaven a escriure dues novel·les, encara inèdites, i una nova autobiografia, a tall d'epítafi, amb la qual tanca la porta oberta dotze anys abans. «*Si me da la gana, y si tengo tiempo, continuaré mis reflexiones en otro libro; quizá lo llame 'La vida es mejor que el cine'*», va assenyalar llavors<sup>11</sup>. Tant en el cinema com a la vida mateixa, els bons no sempre són els guanyadors. ■

<sup>8</sup> Entrevista a Emilio García Riera (Zapopan, Mèxic, 11 de maig de 1997).

<sup>9</sup> Emilio García Riera: *El cine es mejor que la vida*, pàgs. 47-48.

<sup>10</sup> Fragment d'unes breus notes biogràfiques del seu marit, escrites per Cristina Martín Guerra el 1996.

<sup>11</sup> García Riera, *op. cit.*, pàg. 175.

<sup>7</sup> I, a més, fou membre destacat del *Movimiento Español 1959* (ME/1959).



# L'or amagat

Gabriel Genovart

Moltes pel·lícules de l'Oest tenen com a tema fonamental (o, si més no, rellevant) la recerca àvida o la possessió gelosa de l'or. En ocasions com a motiu central i en altres més col·lateral o secundari (però sempre determinant en la progressió de l'argument), l'enegadora lluentor de l'or centelleja, torbadora, a pel·lícules com *Cielo amarillo*, *California*, *Tierra generosa*, *Tierras lejanas*, *El jardín del diablo* i *Horizontes lejanos* entre moltes altres més. I especialment a la que és, amb tota probabilitat, la millor obra sobre el tema: *El tesoro de Sierra Madre*, el film de John Huston de 1948, del qual s'ha de dir també que, malgrat les coordenades d'espai i temps de la seva acció no s'ajustin exactament a les habituals del gènere, és, sens dubte, un autèntic *western* (perquè cal no oblidar que l'Oest, més que no pas una demarcació cronològica i geogràfica, és, essencialment, un territori mitològic).

Sovint la febre pel metall auri

irromp de sobte en la narració filmica per trastornar uns homes que, fins aquell moment, sempre s'havien mantingut íntegres i honrats. Però la follia de l'or els cega i els perd.

Tot i això, sol ocorre també que, mentre n'hi ha uns que es perden darrere el metall groc, uns altres, en canvi, es troben amb el millor de si mateixos. Dit d'una altra manera: no arriben a posseir l'or material, sinó un *or* més valuós i perdurable; aquest *or* "espiritual" que suposa el fet de descobrir dins la seva persona una veta de dignitat més valuosa que qualsevol metall preciós. En aquest cas, el lucre inicialment cobejat no arriba a assolir-se; però, en contrapartida, un profit moral més o menys imprevisit es revela al final de la recerca per omplir d'una felicitat molt superior a la simple possessió de la riquesa (i que pot quedar simbolitzat, per exemple, en la conquesta de l'amor d'una jove neta encantadora).

Apareixen d'aquesta manera a les pel·lícules de l'Oest símbols i significats bellíssims que ja eren als contes

de fades de la immemorial tradició folklòrica: el tresor ocult, l'objecte perdut, l'empresa impossible o molt difícil... O que eren també presents a la mística recerca del metall auri per part dels vells alquimistes.

L'antiga alquímia medieval i renaixentista —que acabà per escindir-se en dues branques (la que donaria lloc, per una banda, a la química moderna i, per altra, la mística-esotèrica, que va romandre com una relíquia històrica gairebé relegada a l'oblit)— va constituir un procediment simbòlic que, juntament a la recerca de descobriments positius dins el camp de les ciències naturals, cercava fonamentalment la realització d'uns principis espirituals. En lloc de cercar el *tesoro* enfrontant-se amb els mítics dragons (com feien Cadme, Jasó o Sigfrid), els alquimistes volien *produir-lo* mitjançant el treball i la virtut. La seva finalitat no era doncs l'obtenció de la riquesa material, sinó una alta empresa de caràcter espiritual. Alhora que anaven depurant la matèria d'elements innobles cap a la consecució del més noble i pur





*A l'igual dels vells contes, únicament els més savis i els més purs són dignes de la recompensa final, de l'or alquímic de la plenitud.*

dels minerals, transcorria paral·lel un procés progressiu de purificació psicològica pel qual l'esperit de l'alquimista es desfeia de tot el que anímicament podia considerar-se impur o negatiu fins assolir la més elevada de les perfeccions. *Aurum nostrum non est aurum vulgum*, fou la famosa màxima amb la qual els alquimistes expressaren el sentit profund i misteriós de la seva recerca.

Després d'una llarga etapa d'oblit, la vella alquímia fou redescoberta i revaloritzada. En primer lloc, com a matriu generadora de la química actual; i en segon lloc, perquè alguns autors com Bachelard, Silberer, Canseliet,

Fulcanelli i, especialment, Carl Gustav Jung acabaren per descobrir en les especulacions i somniejos alquímics un univers simbòlic fascinant que era, alhora, profundament poètic i religiós.

La quimera d'aconseguir l'or per part dels alquimistes —no el vulgar, sinó l'*aurum philosophorum*, com ells en deien— constituïa per si mateixa un signe de la predilecció divina i un procés a través del qual, com molt bé advertí Jung, l'alquimista projectava, en cada una de les fases de l'operació, els grans arquetipus simbòlics de l'inconscient col·lectiu sobre l'opacitat de la matèria per tal d'arribar a il·luminar la seva obscuritat cercant-hi l'or

que s'hi amagava. Des del punt de vista psicològic, el procés que simultàniament s'esdevenia era, segons Jung, el següent: una eliminació gradual dels factors impurs de l'ànima i una aproximació progressiva als valors de l'esperit, a la llum dels quals l'or no era ja un valor material, sinó el símbol d'una plenitud interior que il·luminava també les tenebres de la psique humana.

Un procés similar s'expressa a molts de *westerns*. Uns homes inicialment enlluernats pel fulgor de l'or i per la perspectiva d'una fortuna fàcil i ràpida van madurant gradualment, a través d'un itinerari expiatori i purificador, fins adonar-se'n que hi ha uns valors morals que són molt superiors als simples bens materials. Generalment, el model contraposat al de l'enfollit cercador d'or (que esventra les muntanyes amb rapacitat, tot buscant una riquesa immediata que li permeti no fer

mai més brot de feina) és la vida sacrificada de l'humil granger que contra amorosament la terra tot esperant aconseguir-ne el fruit de la collita anual a còpia d'un esforç constant de treball i de virtut (el treball i la virtut d'uns pioners que, com deien les frases publicitàries d'aquelles pel·lícules, "regaren amb la seva suor i la seva sang els territoris que serien després fèrtils praderes").

Quelcom semblant és el que s'esdevé en aquesta excel·lent pel·lícula, avançadament ecologista, que és *El tesoro de Sierra Madre*. Dels quatre cercadors d'or a la sagrada muntanya índia, n'hi haurà un, Cody (el personatge interpretat per Bruce Bennet), que hi perdrà la vida, però no el seny; un altre, Dobbs (Humphrey Bogart), posseït per la cobdícia i el dimoni de l'or, perdrà primer la dignitat i la raó i acabarà per perdre-hi també la vida; els altres dos, el mes vell i savi, Howard (Walter Huston), i el més jove i pur, Curtin (Tim Holt), acabaran per entendre, si és que l'ancià Howard no ho sabia ja, que "hi ha trossos que valen més que l'or". I després d'acceptar amb humor i amb filosofia que la naturalesa els hagi desposseït finalment de l'or que ells abans li havien pres, elegiran una nova forma de vida: el vell Howard s'integrarà en una acollidora tribu d'indis mexicans per passar-hi la resta dels seus dies, tot compartint la senzilla existència dels indígenes; el jove Curtin anirà a cercar la viuda de Cody, el seu company mort, per tal d'oferir-se a reemplaçar-lo, tant en el cor de la dona que espera un espòs que ja no tornarà com en el treball de la petita granja que ella cultiva. A l'igual dels vells contes, únicament els més savis i els més purs són dignes de la recompensa final, de l'or alquímic de la plenitud.

A les darreries dels anys cinquanta i principis dels seixanta del passat segle, quan es posaren de moda les "pel·lícules amb missatge" més o manco transcendentals, es considerava que els *westerns*, que eren un "cinema de gènere" (i "americà", per més senyes), no en tenien, de missatge.

No era cert. En tenien. I era bell, clar senzill i profund. ■



Warner Bros.  
PRESENTA A

EL TESORO DE SIERRA MADRE



Pere Estelrich Massuti

# The last hard men

**A**ndrew V. McLaglen dirigí, el 1976, James Coburn i Charlton Heston en un western menor, però a la vegada interessant, *The Last hard men*, en el qual hi apareix, en un dels seus primers papers (de joveneta, és clar) Barbara Hersey, una de les germanes de l'Hanna Woodyalleana.

És, aquesta, una pel·lícula no gens original, però tant la direcció dels actors com el tractament d'alguns aspectes del guió i, fins i tot la música, del gran Goldsmith, la converteixen en un western si més no original i que es deixa veure amb interès: un jutge retirat (Heston) que havia enviat a presó, anys enrere, un conegut criminal (Coburn), ha de sortir en la seva persecució quan aquest aconsegueix escapar i raptar la filla del jutge (Hersey). En la persecució s'hi veu involucrat també un amic i futur espòs de la filla. Com es veu, la trama no desperta massa curiositat. Però, repetesc, el film es pot veure i no deixa mal gust.

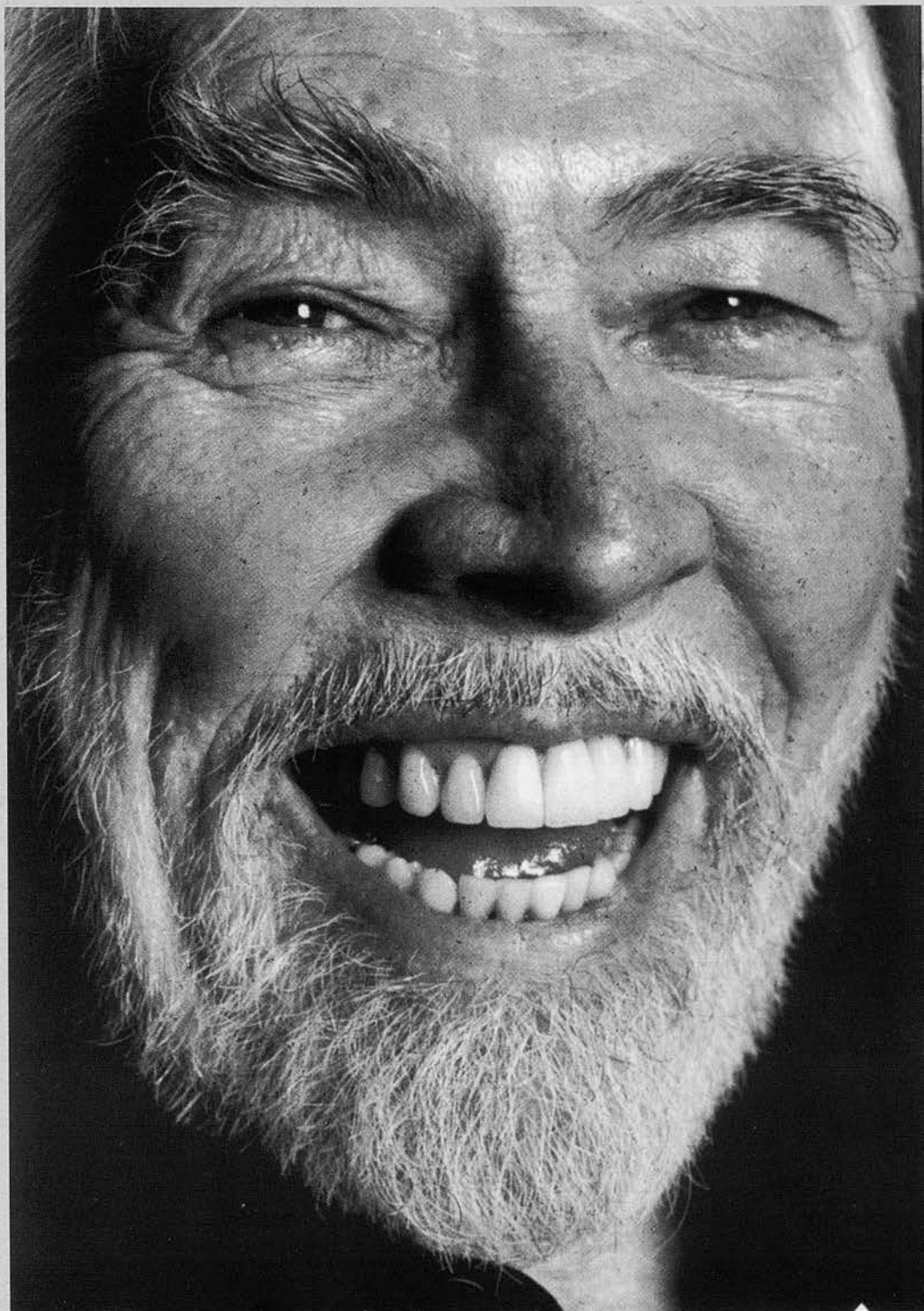
Doncs bé, aquest títol, que pot haver passat desapercebut a molts d'aficionats per no ser un dels grans del gènere, ha donat lloc a un projecte musical força original i ple de reflexions de caire experimental: *The last hard men* és el títol d'un disc compacte, aparegut el 2001 amb un repertori tot ple de cançons de l'estil *heavy metal*. Sí, *heavy metal*: durresa sonora.

La idea d'enregistrar aquest disc va sorgir quan els músics Sebastian Bach (quina casualitat de nom, no?) del grup Skid Row, Kelley Deal de The Bre-

eders, Jimmy Chamberlin i Jimmy Flemion del grup The Frogs varen voler versionar "School's Out" d'Alice Cooper's per incloure la cançó a la banda sonora d'una pel·lícula de terror.

L'experiència va enganxar els músics de tal manera que iniciaren altres propostes musicals que acabaren en el disc motiu del present comentari.

El western, doncs, també evoluciona vers el rock més dur. ■







## Més enllà de Red River, més enllà del western

Carles Sampol

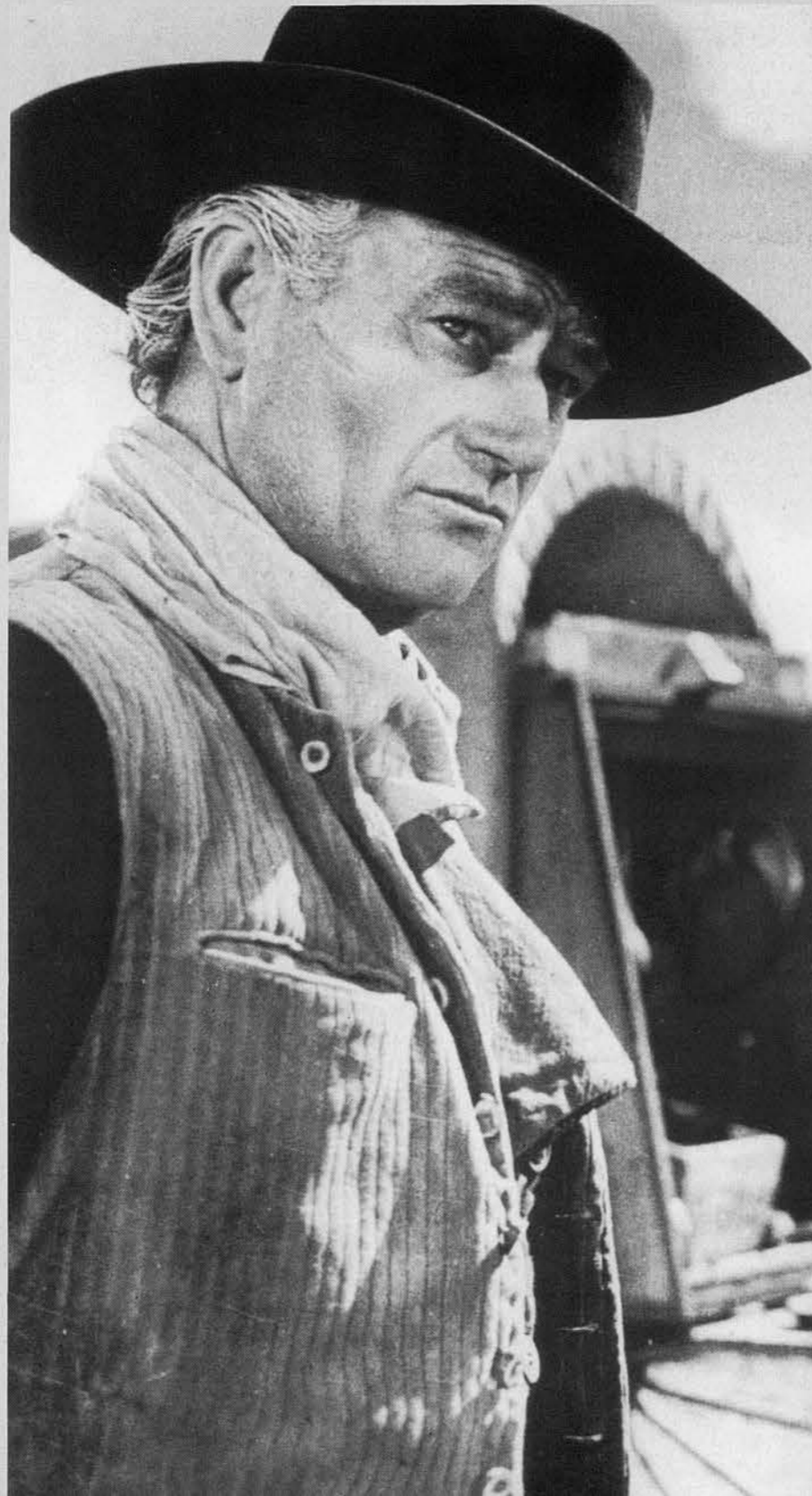
**I** Com pot arribar el cinema a ser d'admirable quan elabora un discurs social i polític de la manera més simple i suggerent? ¿Quin és el secret que s'amaga darrera el cinema, quan aquest ofereix tota la densitat d'un discurs i la complexa visió del món amb una senzilla història que mescla melodrama i èpica homèrica, en un context propi del gènere western? ¿Què provoca que pel·lícules vistes més de mig segle després d'haver-se fet semblen més actuals que algunes de les estrenes cinematogràfiques més recents? Les respostes a aquestes preguntes, i a moltes altres que se'n puguin derivar, es poden trobar a una pel·lícula com *Red River* (Rio Rojo) de Howard Hawks.

A l'hora de parlar d'aquesta magistral pel·lícula, sempre que coincideix amb un amic, recordem com el *travelling* final, que segueix les passes d'un malferit Tom Dunson -John Wayne en un dels seus millors papers, i establint un clar precedent del d'Ethan Edwards de *The searchers*- romanien en la nostra memòria molt més llarg, molt més lent, del que en realitat era i podem comprovar una vegada vista de nou, no sé quantes vegades, *Red River*. Tan se val que el *travelling* sigui gairebé fugaç, momentani, el meu record tornarà a desvirtuar-la, com si aquest estigués marcat per sempre per la imatge del patiment, ràbia, dolor, soferts per Tom Dunson. Com si tot junt es perllongàs en la meua memòria. Per aquest motiu, per la forta petjada emocional i psicològica que deixen uns personatges d'una entitat, d'una dimensió, com la dels que protagonitzen *Red River*, la pel·lícula supera el pas del temps i roman

en la memòria cinèfila de l'espectador.

En canvi, i de manera sorprenent, a l'hora de parlar de *Red River*, de comentar-la en llargues nits no recordo haver tractat el qüestionari de la forta i implícita lectura política que porta

aquesta història sobre un personatge, Tom Dunson, que representa l'obsessió per la construcció d'un imperi personal. La qual cosa, implica una actitud autoritària i patriarcal que arrossega, però, una consciència ferida que el turmenta amb el record de



*Però Red River, evidentment, és molt més que una senzilla metàfora sociopolítica, derivada de les circumstàncies que llavors envoltaven el món, i que en qualsevol cas sempre podria ser el resultat d'una lectura molt posterior.*

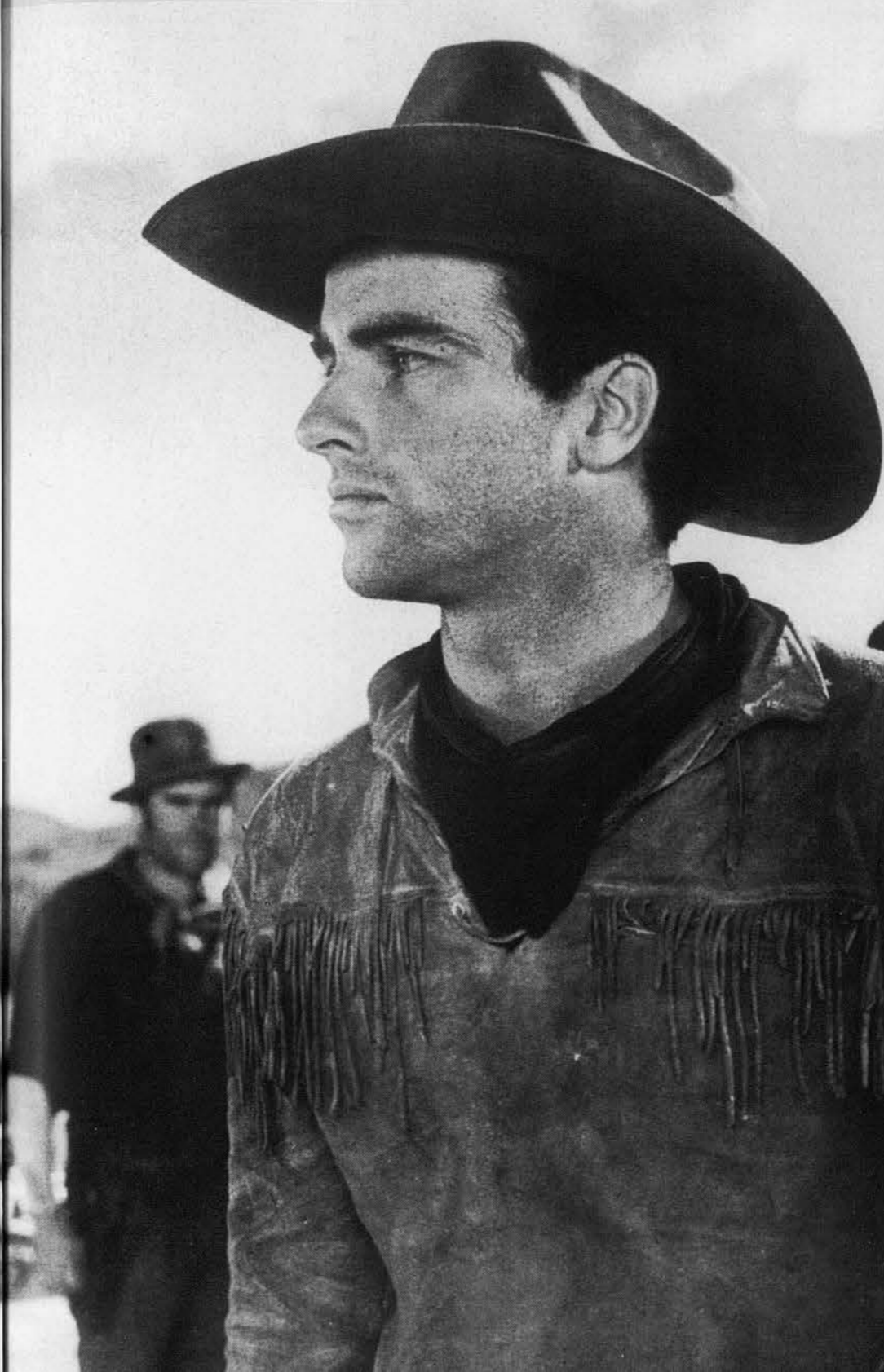
l'abandó, i posterior mort, de la seva estimada provocat pel seu propi feroç caràcter individualista. N'hi ha dins Tom Dunson el conflicte interior que no el deixarà i determinarà els actes d'algué que aplica la llei salvatge del western, aquella que dicten les bales, però

que aplaca amb la lectura de la Bíblia davant de la tomba de les seves víctimes.

Però els temps canvien i molt abans que vingués l'apòstol Peckinpah a llogar l'esperit insubornable d'uns quants desarelats, Howard Hawks ja parla-

va d'una nova època en què les coses havien de funcionar d'una altra manera. Així és que Tom Dunson, quinze anys després d'abandonar el seu amor i la caravana de colons que es dirigeix a la recerca de la terra promesa, ha triomfat en la seva empresa personal, fins que la guerra civil nord-americana, juntament amb la sequera, ha provocat la crisi dels ramaders. A partir d'aquí, de manera subtil, molt ben dissimulat, el relat s'eleva a la categoria d'al·legoria que reflecteix un món, el de 1948, que acaba de patir una Segona Guerra Mundial. És inevitable, per tant, demostrar que les coses han canviat i que Tom Dunson s'ha convertit en un anacronisme i que el seu caràcter autoritària, arisc i prepotent no combrega amb la resta. Sí, el poble, o la companyia. Ara cal tenir en compte la seva opinió i respectar-la perquè esdevenen imprescindibles per poder arribar a Missouri amb més de 9000 mil caps de ramaderia. Hawks també ho sap i es fa inevitable el relleu generacional, encarnada en Matt Garth -gran Monty Clift- que assoleix, en aquest cas dimensions tràgiques de naturalesa edípica.

Però *Red River*, evidentment, és molt més que una senzilla metàfora sociopolítica, derivada de les circumstàncies que llavors envoltaven el món, i que en qualsevol cas sempre podria ser el resultat d'una lectura molt posterior. La grandesa d'aquesta obra mestra és la de transmetre idees o sensacions semblants a les esmentades de forma gairebé inconscient, sense evidències, sense la voluntat d'anteposar res que no sigui una història, en la qual hi trobem un extraordinari i arrossegador al·lègic, els tòpics del melodrama més clàssic o la rivalitat entre diferents concepcions del món. ■





De l'u al deu,  
western

## Duel in the Sun, el primer western modern?

Antoni Serra

**D**uel in the Sun (que jo vaig veure amb el títol castellà *Duelo al sol*), és una de les pel·lícules de King Vidor —un realitzador texà que no ho sembla gaire, de texà— que més m'han impressionat, o hauria de dir emocionat?, de la seva filmografia juntament, sens dubte, amb *Our Daily Bread* que podem traduir com *El pa nostre de cada dia*. He de confessar, així i tot, que no he estat un vidorià d'ulls clucs o sigui, que no m'ha apassionat desmesuradament el seu concepte cinematogràfic, a pesar que li reconec indiscutibles mèrits i gran encerts i molt especialment pel que fa a la seva manera de veure, interpretar i materialitzar el western —a més de l'obra ja citada hi ha que recordar altres títols com *Billy, the Kid* o també *Man Without a Star*.

Però jo he elegit *Duel al sol*, realitzada el 1946 si no record malament, entre els deu westerns de la meua —ja massa llarga i poc asserenada— vida.

I, per què? No és tan sols, és clar, perquè els historiadors cinematogràfics —ai, crec tan poc en ells com en la fauna de catedràtics universitaris!— el consideren el primer western modern, que sens dubte ho és, ni tampoc —com afirma Àngel Fernández-Santos— perquè en la pel·lícula hi ha implícit «el desenvolupament a vegades brutal de la història de Caïn y Abel, en una alegoria de la guerra civil». No, res d'això va decidir l'elecció del film, sinó la capacitat de Vidor per provocar l'espectador i que aquest, d'una manera més o manco conscient, pugui elaborar el propi anàlisi polític a partir de les imatges, de les seqüències, dels diàlegs i de les actituds dels personatges de ficció. Diria que *Duel al sol* és un film ideològic, sense ser-ho, naturalment, ni haver-ho provocat intencionadament el realitzador; vull dir que la càrrega ideològica de la pel·lícula és evident, però en cap moment és el resultat d'un esquema pamfletari del realitzador. Res he odiat tant, en aquesta vida de misèries, com el pamflet en les seves diferents pos-



Per mi, a *Duel al sol* hi ha implícita la rebel·lia crítica contra el poder. La relació sentimental, sexual o física, tant me fa, entre els dos fills i el nou membre, que mai acceptà el vell pare, de la família (...), és el fil conductor de la crítica al poder...

sibilitats estètiques: cinema, literatura, teatre...

Però el vell i paralític MacCaules (interpretat magistralment per Lionel Barrymore), patriarca prepotent, defensor de la llei del més fort, així com les relacions sempre crispades i al límit de la violència dels seus dos fills ideològicament antagònics, interpretats per Joseph Cotten i Gregory Peck, ofereixen —gràcies a l'hàbil plantejament expositiu de Vidor— una esplèndida i alhora rigorosa crítica al poder. Sí, sí, al poder en general i al feudal en particular. Al poder que destrueix i aniquila, al poder que elimina les voluntats, al poder que esclavitzava els individus i els pobles. Per mi, a *Duel al sol* hi ha implícita la rebel·lia crítica contra el poder. La relació sentimental, sexual o física, tant me fa, entre els dos fills i el nou membre, que mai acceptà el vell pare, de la família i al qual dona vida Jennifer Jones, és el fil conductor de la crítica al poder —sense excloure la «sensualitat profunda» de Vidor, com diu José Luis Guarner.

*Duel al sol* és això i moltes més coses, lògicament. És el tractament rigorós dels personatges, és la extraordinària forma en que Vidor —seqüència per seqüència, escena per escena— interpreta i materialitza el setè art, és la importància de les tonalitats del color que remarquen el dramatisme d'una o altre situació, són les magnífiques panoràmiques del paisatge i, fins i tot, una forta càrrega melodramàtica molt ben mesurada... I és, a fi de comptes, una irrefutable i profundament vidoriàna visió del món del cinema i del western.

I per acabar (esper que els camarades en la utopia m'ho agraciïn) voldria reproduir, com a conclusió, un breu text del meu vell amic i gran entès en qüestions cinematogràfiques, Francesc Llinàs: «Mientras que en el cine tradicional la ideología subyace bajo la anécdota o el espectáculo, en Vidor pasa siempre a primer término, se hace evidente. Detrás de cada plano, la idea no está agazapada, sino manifiesta». Una síntesi exacta i rigorosa de King Vidor. La subscriu. ■



# Winchester 73

Guillem Fiol Pons

A més del fort impacte que em produeix cada vegada que veig la pel·lícula (i ja no són poques) que n'és el cas explícit ara, *Winchester 73* ha significat una fita important dins la història cinematogràfica. Per al seu director, Anthony Mann (relegat tradicionalment a la segona fila, però que crec digne d'estar al mateix graó suprem que Ford o Hawks), va ser el film que li va donar un cert nom dins la indústria d'Hollywood, com a realitzador professional i eficaç (etiqueta que mai va contradir, tot i el fracàs comercial de *La caiguda de l'Imperi Romà*). No era el seu primer western, ja que l'havien precedit *Les fures*, western en tot cas un tant peculiar, i *La Porta del Diabole*, estrenada el 1950 i que va inaugurar un cert corrent denunciador d'actituds injustes contra el poble indi. *Winchester 73* també va descobrir

el talent interpretatiu, pel que fa al western, de James Stewart (comparat el mateix any per la seva presència a *Fletxa trencada* de Daves) que seria un habitual de Mann (fins les desavinences de la preproducció de *Night passage*) i del gènere. Mann va creure en les possibilitats de Stewart per a encarnar el difícil paper de Lyn, i el resultat va ser tan convincent que el director mai va dubtar a confiar-li els seus personatges ambigus, d'una heroïcitat molt matisada, que van ocupar gran part de la seva filmografia, i que costa d'imaginar sense el saber fer de Stewart, sense la seva habilitat per mostrar afecte cap a uns i ràbia cap a altres, ganas d'oblidar el passat truculent amb espurnes que el recorden constantment, tot això sota el mateix rostre. El conflicte entre Lyn i el seu germà Matthew (que molts estudiosos remetent a Caïm i Abel mentre personalment m'inclino

a pensar que no tot conflicte fratri-cida s'ha de remuntar a arrels tan llunyanes) és fill (adoptat d'un relat de Stuart N. Lake) del guionista Borden Chase, a qui ja vaig citar respecte d'*El Riu Vermell*, totes dues històries protagonitzades per recerques obsessives entre dos homes que en un principi s'havien apreciat, tal i com passarà en un altre guió esplèndid: *Horitzons llunyans* (per al mateix Mann). Tot i que algú pot acusar *Winchester 73* de "guia turística" pel Far West amb l'excusa d'un inquiet rifle pel mig, la duresa present en la direcció de Mann i el tractament perfectament individualitzat de cada un dels personatges que apareixen en el viatge concedeixen al film un caràcter més aviat de recorregut per als instints més humans: venjança, covardia, coratge, cobdícia, amor. Tot això i molt més en un western d'escassa hora i mitja. ■





# Les pel·lícules del mes de març



*A les 18,00 hores*

26 DE MARÇ

PARÍS, BAJOS FONDOS

Nacionalitat i any de producció:

França, 1952

Títol original: *Casque D'or*

Producció: Speva/París (Robert Hakim)

Direcció:

Jacques

Becker

Guió:

Jacques

Becker i

Jacques

Companeez

Fotografia:

Robert Le

Fèbvre

Música:

Georges

Van Parys

Intèrprets:

Simone

Signoret,

Serge

Reggiani,

Claude

Dauphin,

Raymond

Bissières,

Gaston Modot

*A les 20,00 hores*

26 DE MARÇ

LA EVASIÓN

Nacionalitat i any de producció:

França-Itàlia, 1959

Títol original: *Le trou*

Producció: Sege Silberman

Direcció:

Jacques Becker

Guió:

Jacques Becker,

José Giovanni,

Jean Aurel

Fotografia:

Ghislain Cloquet

Intèrprets:

Philippe Leroy,

Mark Michel,

Jean Kéraudy,

Michel

Constantine





## Les pel·lícules del mes de març

### *Any Centenari del Western*

*A les 18,00 hores*

5 DE MARÇ

#### LA DILIGENCIA

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1939

Títol original: *Stagecoach*

Producció: Walter Wanger

Direcció: John Ford

Guió: Dudley Nichols

Fotografia: Bert Glennon

Muntatge: Dorothy Spencer i

Walter Reynolds

Música: Richard Hageman, Frank Harling, John Leipold, Leo Shuken i Louis Gruenberg

Intèrprets: John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell, John Carradine, Andy Devine, Donald Meek



*A les 20,00 hores*

5 DE MARÇ

#### PASIÓN DE LOS FUERTES

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1946

Títol original: *My Darling Clementine*

Producció: Fox

Direcció: John Ford



Guió: Samuel G. Engel i Winston Miller

Fotografia: Joseph MacDonald

Muntatge: Dorothy Spencer

Música: Cyril J. Mockridge

Intèrprets: Henry Fonda, Linda Darnell, Victor Mature, Walter Brenan, Tim Holt, Ward Bond



# Les pel·lícules del mes de març

## VO en català



A les 18.00 hores

III Certamen de  
Curtmetratges  
de Ficció

VO en català



Dies 18, 19 i 20  
de març

## Curs sobre el documental

A les 20.00 hores

## Cinema per la Pau

A les 20.00 hores

6 DE MARÇ

EL PABELLÓN DE LOS OFICIALES

Nacionalitat i any de producció:

França, 2001

Títol original: La chambre des officiers

Producció: ARP i FRANCE 2 Cinéma

Direcció: François Dupeyron

Guió: François Dupeyron sobre una  
novel·la de Marc Dugain

Fotografia: Tetsuo Nagata

Direcció artística: Patrick Durand

Música: Arvo Pärt

Intèrprets: Eric Caravaca,  
Denis Podalydes, Grégory Derangere,  
Sabine Azema

12 DE MARÇ

EL SOL DEL MEMBRILLO

Nacionalitat i any de producció:

Espanya, 1992

Títol original: *El sol del membrillo*

Producció: Carmen Martínez i  
María Moreno

Direcció: Victor Erice

Guió: Victor Erice i

Antonio López García

Fotografia: Javier Aguirresarobe i

Ángel Luis Fernández

Música: Pascal Gaigne

Muntatge: Juan Ignacio San Mateo

Intèrprets: Antonio López,  
María Moreno, Enrique Gran,  
María López



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

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



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

