

Núm. 92
Abril
2003



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

Chapeau!

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	Els escriptors i el cinema (I) per Miquel López Crespi	13 i 14	La bella ingenuïtat de <i>3:10 to Yuma</i> per Antoni Serra	24
La guerra i els artistes per Francesc M. Rotger	4	Crònica de Hollywood. Els Òscars	15	El cavaller de les valls perdudes per Gabriel Genovart	25 a 28
Una pel·lícula inexistent per Joan Ferrer Miserol	5	<i>Gangs of New York</i> , una espectació insatisfeta per Sebastià Sansó i Vanrell	16 i 17	<i>Caravana de mujeres</i> per Guillem Fiol Pons	29
<i>Chicago</i> : retornen els musicals? per Hazael González	6	<i>Un partie de campagne</i> per J.C. Romaguera	18	Una imatge justa per Carles Sampol	30
<i>My life without me</i> per Iñaki Revesado	7	Crònica de cine per Martí Martorell	19 a 21	<i>Legend of Chuck-a-luck</i> per Pere Estelrich i Massutí	31
53. Internationale ilmfestspiele Berlin per Joan Estrany	8 i 9	Jacques Becker, altres mostres de mestria per Jose Tirado	22 i 23	Les pel·lícules del mes d'abril	32 a 35
Les ciutats i el cine: Londres (II) per Jordi Martí	10 a 12				

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Abril 2003. Núm. 92

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

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

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

20 DE MARÇ

*M'hauria agradat estar despert
aquell matí amb un vestit verd
entre uns bladars ell va arribar.*

*Venia xiulant, com un infant,
tenia plenes d'ocells les mans i
cel amunt els anava escampant.*

*El voltaven les abelles, duia un
barret de roselles i a la
bandolera em duia la
primavera el 20 de març*

Joan Manuel Serrat

L'arribada de la primavera és utilitzada habitualment com un argument d'ordre poètic que nodreix el món dels somnis i dels sentiments positius. Arriba el bon temps i els humans esdevenuts transitòriament talps hivernats treuen el nas olorant flaires fresques i atenen la crida del sol.

Dins l'entorn de Hollywood qui celebra el seu aniversari el primer dia de primavera, el 20 de març, és *William Hurt*, un bon actor al qual hem conegut rere el rostre de personatges força diferenciats, un actor que ha estat capaç de presentar registres de tota mena. A tall d'exemple, va ser capaç de gratar la fibra més íntima de l'espectador a *Hijos de un dios menor*, de transportar-nos al món de les subtileses i de l'humor a *El turista accidental* o d'interpretar en un difícil paper d'homosexual a *El beso de la mujer araña*, al costat del malaurat *Raul Juliá*.

Les estrofes de *Joan Manuel Serrat* indueixen a una macabra interpretació si som capaços de calçar-nos dins la pell dels iraquians la matinalda del passat 20 de març. Tampoc la referència a *William Hurt* pretén ser cap celebració festiva. Aquests dies en que el nom de Déu, de tots els déus, és utilitzat amb tanta banalitat sobretot per aquells que es confessen creients, s'ha demostrat quins són els autèntics fills d'un déu menor.

Entre i entre hem tengut la cerimònia dels òscars. Tebiesa. *Steve Martin*, en el seu paper de presentador, forçà tant les seves paraules per tal d'evitar les realment necessàries que es convertí en una caricatura transmetent missatges inintel·ligibles. Tampoc *Almodóvar*, tot i ser dels més "agosarats" no pogué traspasar la línia dels atemorits. Només *Michael Moore*, féu sentir de forma ferma el seu rebuig a una confrontació sense sentit.



Francesc M. Rotger



Andrzej Wajda.

Es curiós. Han estat pràcticament els actors, els professionals d'aquest ofici no fa gaire temps amb tanta mala fama (ni tan sols podien ser enterrats en sòl sagrat; en canvi, darrerament coincideixen amb el Papa en matèria de política internacional), els primers, a Espanya almenys, que com a tal gremi s'han manifestat públicament contra la guerra d'Iraq ("Aturem la guerra"). La cerimònia de lliurament dels premis Goya constituï el primer acte, referit a l'àmbit cinematogràfic; la presència i la protesta d'un grup d'actors a la tribuna del Congrés dels Diputats, el segon; el tercer, de moment (el moment d'escriure aquestes línies), la gala dels premis de la Unió d'Actors, presentada per la mallorquina Llum Barrera i amb un marcat to antibel·licista. El guardó al millor protagonista masculí de teatre el guanyà Josep Maria Flotats, per la seva magnífica feina a *París 1940*. Uns dies abans, en rebre els aplaudiments del públic de Palma a l'Auditori,

amb aquest mateix espectacle, Flotats expressava, també, el seu "no a la guerra". Més o menys per les mateixes dates, Marcel Marceau (era l'únic actor que pronunciava una paraula, precisament "no", a *Silent movie*, de Mel Brooks), també feia explícita, a Mallorca, la seva oposició a la violència. Poc després, al Teatre del Mar, un altre Marcel, Marcel Tomàs, intèrpret en solitari de la producció gironina *Cascaï*, mostrava un cartell amb el lema "Aturem la guerra", ja que el seu espectacle és sense paraules (i beu d'influències cinematogràfiques: no tan sols el cinema mut, Keaton i Charlot en particular, sinó els dibuixos animats, que és més estrany; perquè Marcel Tomàs ho sembla en escena, un dibuix animat).

Parlem una mica més dels vincles entre teatre i cinema. Tot just abans de *Cascaï*, la sala d'Es Molinar ens oferia una versió, tan sorprenent com recomanable, de *L'avar*, una de les peces més conegudes de Molière (Ariane Mnouchkine ens presentà, cap al 1978, la seva biografia cinematogrà-

fica del genial autor francès), interpretada per dos únics actors-manipuladors i una selecció de grifons. Només record una adaptació al cinema de *L'avar*, protagonitzada pel còmic francès (d'origen espanyol) Louis de Funès. El mallorquí Xesc Forteza també encapçalà una posada en escena d'aquesta mateixa comèdia, que dirigí Pere Noguera.

Parlant de la relació entre diferents activitats artístiques, el Centre Cultural Contemporani Pelaires, a Palma, alberga, fins els darrers dies d'abril, una exposició de creacions plàstiques de Tadeusz Kantor; tal volta més conegut entre nosaltres com a director de teatre, ja que ens visità, successivament, amb dos dels seus espectacles: *Wielopole, Wielopole* i *Aquí no hi torn més*. Andrzej Wajda dugué a la pantalla, el 1976, la seva producció escènica *La classe morta*. Dins uns temps lamentables com aquests, el compromís ètic de Kantor (*Que reben tin els artistes* es titulà un dels seus darrers muntatges) és més viu que mai. Aturem la guerra. ■



Una pel·lícula inexistent*

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 aglpir la pel·lícula que aquells mots m'imposaven. Les frases ja no eren frases, sinó plans cinematogràfics. I els capítols eren seqüències que necessitava reestructurar visualment perquè tenguessin la coherència interna que la narració filmica exigia. M'era difícil seguir el llibre perquè contra la meua voluntat, creava 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 distingir entre el llibre que estava llegint i la pel·lícula que aquell m'imposava. Ja tot era un, narració literaria i narració filmica.

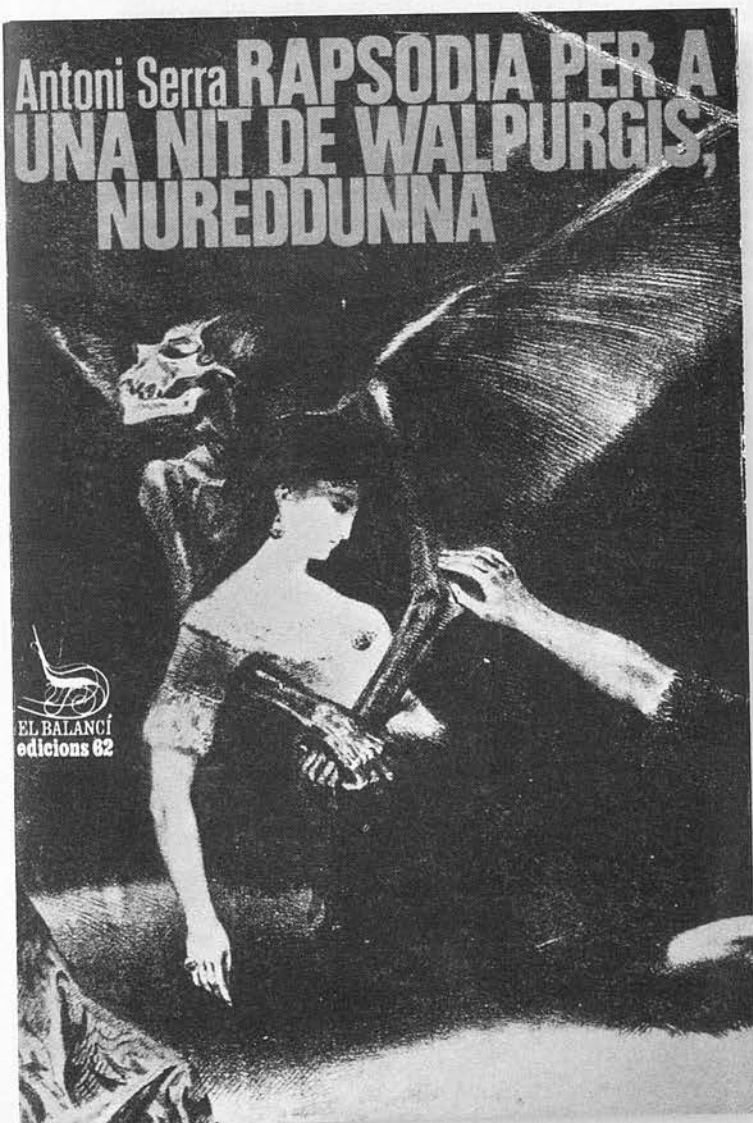
Ara veig com una vegada dominada la dèria cinematogràfica, m'hi cabien dues possibilitats. O trobar-me amb un mur que m'im-

pedís anar més enllà de la sintaxi; o bé que aquesta m'engolís per deixar-me sense capacitat de maniobra. Agraïadament, 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 conhort de sentir-me manco sol. I una recobrada esperança que qualche dia aquest país nostre deixi definitivament d'ésser un país inexistent. ■

(*) Article publicat al número 91 i que tornem a publicar a causa de problemes tècnics.



Hazel González

Sembla increïble, però ja se sap que a Hollywood tot, absolutament tot, és possible... i aquesta és una bona prova: *Chicago*, el musical creat pels mítics John Kander i Fred Ebb, i que va a estrenar a Broadway el no més mític Bob Fosse l'any 1975, s'ha convertit en cel·luloide (i és tot un detall que el film vagi dedicat, entre altres, precisament a ell), i no només això, sinó que és nominada, ni més ni menys, que a tretze candidatures als Oscars d'enguany. Molt s'ha dit, i se'n diu, sobre si això representarà un retorn cap als musicals, i ara mateix encara no sabem què passarà amb els premis que li podrien donar el suport definitiu; però, de moment, ens quedam amb el que tenim: un musical dels clàssics, d'aquells que no ens donen res de nou, però que, tanmateix, no crec que ningú li demani.

Chicago (que ha estat dirigida per un debutant com Rob Marshall, que en realitat allò que volia filmar era una versió d'un altre musical clàssic, *Rent*), del cap a la fi, és un musical, dels de sempre, amb un repartiment una mica sorprenent (és cert que mai imaginaria que els números musicals de gent com Catherine Zeta-Jones o Richard Gere poguessin ser tan atractius i dinàmics), les cançons de sempre (arrencam amb una espectacular versió de la cançó "All that Jazz", un altre clàssic més), i realitzada amb un estil molt Bob Fosse, qui va fer un abans i un després amb l'adaptació cinematogràfica d'un altre musical dels mateixos autors, *Cabaret*

(1972). Les semblances i les diferències entre aquestes germanes són ben remarcables; ambdós films s'han duit un bon parell de nominacions (varen ser deu en el cas de *Cabaret*, qui va recollir vuit premis tan suculents com el de millor director per Bob Fosse, millor actriu per Liza Minelli, o millor fotografia), ambdós films estan realitzats amb estils molt similars, i ambdós films tenen sabor clàssic... encara que personalment em quedo amb *Cabaret*, per les idees d'aquell moment, els encerts amb *llibret* i números musicals, els actors (el cap de la banda, Taye Diggs a *Chicago*, no deixa de tenir cert atractiu, però no és comparable a l'androgin Joel Grey de *Cabaret*, qui, a més, es va dur l'Oscar com a millor actor de repartiment), encara que hi ha coses a *Chicago* (la cantant Queen Latifah, l'actor John C. Reilly, la mordacitat del *llibret*—això que la justícia sigui "un circ de tres pistes" avui no és massa políticament correcte, per molt musical que sigui—...) que no hi són al clàssic de Fosse... Ara, que si ens hem de quedar amb un musical modern, sens dubte *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) els guanya a tots per original i arriscat, encara que no va tenir tant d'èxit a Estats Units com la que ens ocupa, però ja és ben comprensible.

Pel que fa a la música, una petita sorpresa: ja hem dit que les cançons són de John Kander (música) i Fred Ebb (lletra), els quals, fins i tot, han fet una nova cançó per a la ocasió (el tema "Move it on", nominat a l'Oscar a l'apartat de millor cançó, i que és l'única nomi-

nació musical de la pel·lícula), però la resta de la banda sonora, els arrenjaments, i la feina de cosir i descosir, porta la firma ni més ni menys que de... Danny Elfman!, qui mai havia fet res semblant (encara que el seu primer treball, *Zona Prohibida* (*Forbidden Zone*, dirigida per el seu germà Richard Elfman, 1980) era una espècie de musical ben boig... Això, encara que es pensi el contrari, no és gens estrany, perquè a un musical sempre hi ha qualque persona que ha de fer aquesta feina, i no té per què ser menyspreat: de fet, Ralph Burns se'n va dur l'Oscar a l'apartat de millor música adaptada precisament per a *Cabaret* (entre d'altres, perquè també per *All that Jazz* de Bob Fosse, al mateix apartat, l'any 1979)... Ara, els temps ja no donen per tant (aquest premi va deixar d'existir l'any 1984, precisament per la decadència del gènere musical, i se'l va emportar per darrera vegada Prince, per *Purple Rain* (Albert Magnoli, 1984), i d'Elfman ni se'n parla, però no seria gens estrany que els veterans Kander i Ebb se'n portassin l'estatueta per a la cançó, i no estaria gens malament.

Com tampoc està gens malament, aquest *Chicago*, que ens recorda altres èpoques i altres temps, i que veim amb gust i disfruitant, però que no s'oblidin els executius hollywoodencs que no és or tot el que fa llum, i que molts dels més estrepitosos fracassos de la seva indústria han estat, precisament, musicals..., així que, anem amb compte, que no ens volem cansar, i el musical és un gènere perillós. ■





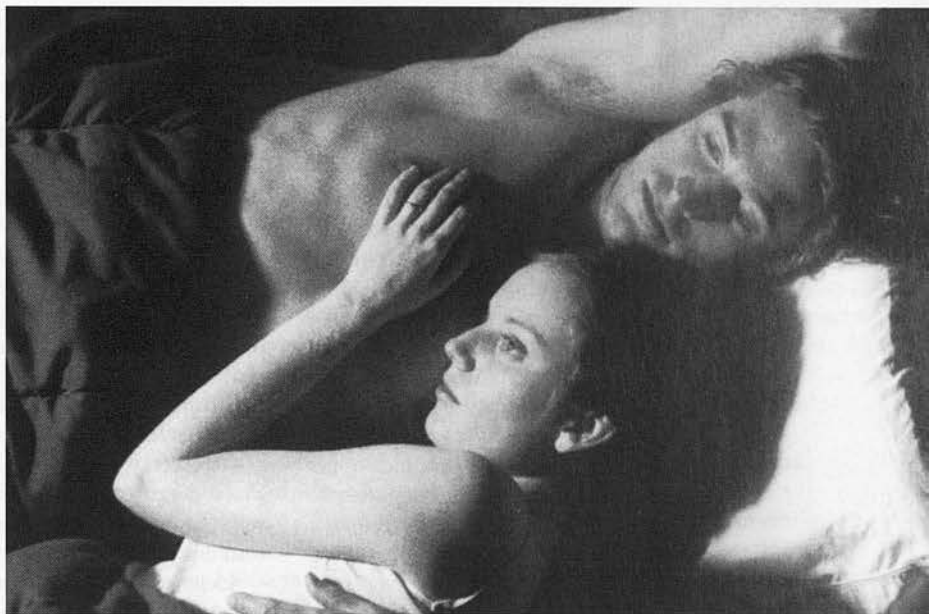
My life without me

Iñaki Nevesado

És *My life without me* (*Mi vida sin mí* en la versió castellana) una aposta per la vida d'una persona que sap que es mor, una mostra de la seva empena per aconseguir tot allò que els humans desitjam amb vehemència: l'amor, l'amistat, el desig, la seguretat, la tranquil·litat amb el passat, l'equilibri en el present, l'esperança en el futur, l'orgull, en definitiva, de saber que la nostra vida ens pertany i que amb ella hem traçat un camí pel qual les nostres passes deixen una empremta en la terra d'aquells qui estimam. És *My life without me* el cant alegre de qui rep la mort amb un somriure últim nascut en el fons d'un cor que ja no batega, que s'apaga sabent que ha deixat tot fermat per assegurar la felicitat de qui estima.

My life without me és la vida d'Ann, una jove de 23 anys, a qui diagnostiquen un càncer terminal, sense cura. Ann sap transformar la immensa tristesa per la seva mort en un riu de generositat. Calla la terrible notícia, l'amaga als seus per estalviar-los un patiment innecessari, i aprofita el poc temps que li queda per preparar-los un futur segur que li permeti partir serena. Ann fa un llistat de les coses que ha de fer abans de morir: coses prosaïques (com ara posar-se una ungles postisses) i coses vertaderament necessàries, indispensables (com ara dir a les seves filles que les estima). Coses petites, coses grosses, coses totes importants per qui sap que el seu temps s'està acabant.

My life without me conté dues belles històries d'amor: la d'Ann i Don i la d'Ann i Lee, totes dues justes, totes dues necessàries. Malgrat Ann tenguí el seu cor dividit, és la seva infidelitat una traïció suau, petita, còmplice, justificada. Ann i Don són parella, s'estimen i han creat una família amb les seves dues filles. Sobreviuen en una caravana però el que falta de mitjans econòmics l'han omplert amb l'amor que es tenen, malgrat les desil·lusions que tant Don com Ann acumulen, després d'un amor massa precoç que els ha carregat de responsabilitats. Ann estima Don, l'estima de veritat, però abans de morir vol veure que uns ulls tremolin de desig quan la miren, que



una pell s'encengui al contacte de la seva pell. Té poc temps, però el seu cor se sap obrir com una flor per mostrar una Ann que sedueix amb la seva senzillesa. Els seus ulls carregats de tristot conquisten l'atractiu Lee, que serà la víctima d'aquest amor immens ferit de mort. Els dos amors viscuts per Ann permeten a la realitzadora rodar les escenes d'amor més sensuals vistes en el cine en els darrers temps. És una sensualitat intel·ligent, construïda només amb paraules, amb mirades, amb silenci. Un erotisme torbador, vestit, sense mostrar les pells, sense nueses.

És *My life without me* una trobada de perdedors: la pobra Lauri obsessionada amb les dietes, el pare empronat amb un futur hipotecat, l'enamorat Lee que canvia l'angoixa de l'espera de la seva antiga al·lota per l'amor callat i sense compromisos d'Ann, l'impotent Don que no pot oferir la seva família tot el que voldria, i l'amargada mare d'Ann (impressionant Debby Harry) que sobreviu en una existència fosca, incapaç de reconduir la seva vida.

És *My life without me* un llamp carregat d'esperança, una llum que s'aboca des dels ulls de la veïna d'Ann (interpretada per Leonor Watling) que il·lumina unes vides apagades i que ajuden a presagiar un futur més feliç per la desafortunada família d'Ann, quan ella falti.

Hi ha en *My life without me*, a més d'altres virtuts, un conjunt d'actors que fa un excel·lent treball i en què Sarah Polley sembla confondre's amb el seu personatge, com si hagués una superposició d'identitats. Hi ha també a *My life without me* un poc de tot el que més ens agrada del cinema independent, i no només del nord-americà. El film recorda Cassavetes, el *Sex, lies and videotapes* de Soderberg, el cinema injustament desconegut de Felipe Vega, els diàlegs de Rohmer. S'agraeix a la factoria *El Deseo* la producció d'un film tan diferent a les pel·lícules d'Almodóvar, qui fa temps que va perdre pel camí la capacitat de mostrar retrats de persones del carrer. *My life without me* s'acosta, i molt, a l'altre gran èxit de Coixet (*Things I never told you - Coses que nunca te dije*), i s'allunya del classicisme menys interessant de *A los que aman*.

És *My life without me* una pel·lícula de les de plorar, i a més, s'hi ha d'anar disposat per gaudir-la en tot el que es mereix. Hi trobam molt del que tots desitjam, de totes aquelles coses universals que tots volem i que sempre les deixam per més enviant, per un temps de què Ann no disposa, un temps que li han robat, per un espai en què ella ja no hi serà.

My life without me és un film molt recomanable, és una gran pel·lícula. ■



53. Internationale Filmfestspiele Berlin

Joan Estrany

Amb l'aliança russo-franco-germana com a rerefons, Vladimir Putin i Johannes Rau inauguraven el passat 9 de febrer al Konzerthaus berlinès de la Gendarmenmarkt la trobada intercultural Rússia-Alemanya 2003/2004. El concert de la Philarmònica de San Petersburg serví de preàmbul a les prop de 350 activitats programades que, fins a finals del 2004, engrescaren un poc més l'atapeïda oferta cultural de la capital alemanya. La iniciativa pretén, d'altra banda, estrènyer els lligams d'ambdós països dins una metròpoli que supera els 130.000 russoparlants.

La caiguda del mur de Berlín posà punt final a la fascinació que durant algunes dècades l'URSS havia despertat en bona part de l'antiga Alemanya de l'Est. Bon conxeador d'aquesta ja oblidada devoció, n'és l'exagent de la KGB Putin que hi va estar destinat bastants anys. De llavors ençà, l'eix russoalemany potser havia quedat una mica desatès.

Ningú ho diria, però fins fa una dotzena d'anys el rus era idioma obligatori a totes les escoles de l'antiga RDA. De tot aquest enrenou propagandístic avui només en queda *merchandising* fora de temporada a les guinguetes de l'Spree. Poques relí-

ques dels soviets manquen per liquidar als *Flohmarkt*: Xapkas, banderoles, prismàtics, clauers...el compàs, el martell i la falç arribaven no fa molt fins als voltants de la Potsdamer Platz.

Aquest dies l'arquitectura virgüera del Sony Center, empolida amb una fina capa de pols talc, iguala en encant i cosmopolitanisme qualsevol ciutat del *nou món*. La LIIIena edició de la Berlinale i el seu futurista posat escenogràfic de la Potsdamer Platz, demostren que la capital de la vella Europa potser no és tan vella com ens fan creure.

L'encatífat vermell, encés ja de per si, crema del tot quan els Cloney, Hoffman, Chan, Cage, Kidman, Aimee... trepitgen els pocs més de 50 metres que separen la porta del *mercedes* del Berlinale Palast. Cinc anfiteatres, 2.200 seients, centenars de transistors de traducció simultània: aquest és l'aspecte que presenta la façana cristal·lina de la Marlen Dietrich Platz minuts abans de la *première*. Els qui tenen entrada s'ho miren calentons des dels replans. A defora -cinc graus sota zero- els fotògrafs enreculen i les dives divaguen. *Grupies?* les justes i necessàries. Pocs aficionats sacrifiquen el seu constipat al d'un escot.

La Berlinale és un seguit d'anades i vengudes del Berlinale Palast a l'hotel de l'enfront. L'espaió Grand Hyatt oficia les sacramentals rodes de premsa: elogis, viciadura de cineastes frustrats -"m'agrada que em facii aquesta" repliquen els directors- i qualque deserció puntual. A vegades,

un té la sensació que crítics i cineastes han aparaulat les preguntes minuts abans d'entrar a la sala, com si el guió de la pel·lícula no acabàs ben bé després dels crèdits. El *bon rotllo* arriba a carregar.

El ventall de pel·lícules no obstant, va més enllà de les vint-i-cinc que pugnen per l'Ós d'Or. Als no menys espectaculars cinemaXX, hom pot ensopegar fortuïtament amb pel·lícules de menys anomenada i tant o més encert. És el cas del llargmetratge *Shik* (The Suit) del director tazjiakistanès Bakhtijar Khudojnazarov. Un film que hauria d'haver competit a la secció oficial, finalment relegat com a segon plat a la secció Panorama dins el cicle *nou cinema rus*.

Rodada en un dels paratges més esquerps i encisadors de la península de Crimea, *The Suit* tresca la gens rutinària rutina de tres amics en una petita ciutat costanera del Mar Negre. Una colla que es fa estimar de bon començament tan més com s'allunyen les seves singularitats dels estereotips d'Hollywood i menys de la generació MTV. Tres adolescents, tres antiherois plens d'il·lusió dins un entorn mancat de perspectives on només hi ha lloc per petits somnis, una muda pels diumenges com és el cas. L'entreteniment, la contarella que ens obsequia cada temptativa frustrada de prosperar, compensa l'aprenentatge del desencant.

Els secundaris, son també *freaks* inclassificables, poc sortats com els mateixos protagonistes. Tot plegat recorda per moments l'*Amacord* de Fellini.





Nou cinema rus i proclames pacifistes a la Berlinale 2003

Però millor que no ens posem massa transcendents, qualsevol dissecció o teorització de més volada faria malbé el film. No hi ha cap gran història per contar, només donar testimoni d'una amistat. Un ritme falaguer i un deix de falla tot ben condimentat amb la poètica descambuixada a la Kusturika, fan d'aquest film una deliciosa successió d'alegries i desencants amb un tràgic final que incita a la fuga. L'adeu a la pàtria, o com qualqu' va dir, a la parcel·la de la nostra infància. *Kuda?* (A ón?) es demanen els personatges mentre el vaixell s'allunya de l'escenari. Tant se val si el que deixes a popa és ca teva.

L'amistat s'escriu en paraules majúscules en aquesta pel·lícula senzilla, gens pretenciosa, pigada de tendresa, resignació, derrotisme... i emocions. Emocions al pati de butaques i no pas a la pantalla... a l'inrevés del que succeix amb molts realitzadors actuals.

Conegut al nostre país sobre tot per *Luna Papa*, Khudojnazarov assoleix amb la seva cinquena pel·lícula un lloc important dins l'actual cinematografia russa. Transparent, unívoc, directe i amb una banda sonora excel·lent, *Shic* aconsegueix moments de gran lirisme tot i el seu ritme més o menys engrescat. Res a veure, de fet, amb la darrera realització de Feodor Popov.

Kaukasische Ruletka és una pel·lícula lenta amb una tripleta de protagonistes en situacions límits. Una constant en la cinematografia russa dels darrers anys que ens mostra voluntàriament o involuntàriament la fragilitat d'un món en què només és pot sobreviure gràcies a la corrupció. La guerra de Txetxènia com a rerefons i una reflexió sobre el valor de les dones, les mares i la maternitat. Una jove miliciana protxetxena que fuig del seu nadó consumida pels remordiments, una mare granada que cerca desesperadament el seu fill, hostatjat en mans de la guerrilla txetxena.

Dues mares cara a cara en un mateix departament de tren, un revisor solitari i simpaticot, mancat d'escrúpols que està ficat en tripijocs amb uns i els altres. La lentitud del tren marca el ritme de la pel·lícula. Ens acostam al final i la jove demana a la més vella si ha sentit mai parlar de la

ruleta caucàsica: "És just a l'inrevés de la russa -diu - En lloc de carregar una única bala, omplis tot el carragador, menys un". Només un dels tres personatges en sortirà sa i estalvi. La ruleta caucàsica carrega sobre l'única supervivent el dolor i les penes dels altres dos.

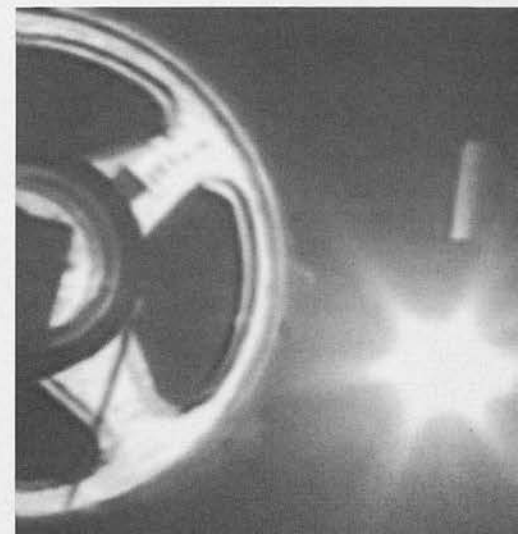
Quatre curtmetratges procedents de la legendaria VGIK moscovita completaren la mostra i serviren de contrapunt a la nova mirada cap a Rússia, ben distinta de la que, temps enrere, va difondre la propaganda soviètica. Els dos directores, Popov i Khudojnazarov intercanviaren impressions amb el públic. El jove traductor féu una autèntica exhibició de domini lingüístic traduïnt simultàniament rus, àngles i alemany. I després n'hi ha que reneguen de bilingüismes limítrofs.

Dissabte 16 de febrer, Tiergarten (-4 °C): 500.000 persones es manifesten en contra de la guerra a Iraq. Un cartell de pel·lícula- *Peace Killer, how to find Bin Laden*- amb George Bush i Tony Blair en primer terme, abandonava el seu pàrquing clandestí vora la filera oficial de la Berlinale i se sumava a l'enginyosa desfilada de pancartes que enllaçava Alexanderplatz i la Siegesäule. El capvespre, a la Potsdamer Platz, l'entrega dels Óssos. El *Friedensfilmpreis* (premi de la pau) i el Goldener Bär anaren a parar a la mateixa persona: Michael Winterbottom per *In this World*. Després de tantes declaracions pacifistes al llarg de 10 dies, la deliberació del jurat no podia ser menys.

Per una vegada Espanya ha estat pionera. Mira per on, la "polititzada" cerimònia dels Goya potser serveix per evitar una guerra. De totes maneres, caldrà esperar als Oscars. I és que això que avui en dia en diuen guerra, terrorisme..., té cada cop més elements de ficció. L'any que ve s'hauria de proposar a l'organització que instauràs un Ós de plata al millor muntatge. Enguany sense cap dubte el vídeo guanyador ha estat el de Bin Laden. Enhorabona a la CNN i Al-Yazira.

Llista dels premiats:

- Ós d'Or: *In this World* (Michael Winterbottom)
Ós de Plata: *Adaptation* (Spike Jonze) (Gran premi del jurat)
Ós de Plata: Patrice Chéreau (*Son Frère*) (Director)
Ós de Plata: Meryl Streep, Nicole Kidman, (Actriu) Julianne Moore (*The Doors*)
Ós de Plata: Sam Rockwell (*Confessions of a Dangerous Man*) (Actor)
Ós de Plata: Li Yang (*Blinder Schacht*) (Direcció Artística)
Ós de Plata: Majoly, Fiori, Diabaté (*Madame Brouete*) (Música)
Ós d'Or: (*A*) *Torziya* (Stefan Arsenijev) (Curtmetratge)
Ós de Plata: *En Ausencia* (Lucía Cedrón) (Curtmetratge) *Strassenbahn n.9 fährt* (Stephan Koval)
Ós de Vidre: *Elina* (Klauss Härö)
Àngel Blau: *Good Bye Lenin* (Wolfgang Becker) (millor pel·lícula europea)
Premi Alfred Bauer: *Hero* (Zhang Yimou)
Teddy-Award: *Milnubes de Paz...* (Julían Hernández) (ficció)
Teddy Award: *Ich kenn keinen Allein unter Heteros* (J. Hick) (documental)
Premi Fipresci: *Lichter* (H. C. Schmidt) *Wolfsburg* (Christian Petzold) *Edi* (Piotr Trzaskalski)
Premi de la pau: *In this Word* (Michael Winterbottom)
Premi Caligari: *Salt* (Bradkey Rust Gray)
Premi Wolfgangs Staudte: *Reneteg-Wildnis* (B. Fliegauf)
Premi Panorama: *Broken Wings* (Nir Bergman)
Premi Manfred Salzberger:



Jordi Martí

Una de les pàgines més entranyables de la cinematografia britànica és sens dubte l'aventura protagonitzada entre la dècada dels 40 i els 50 del passat segle per la mítica productora londinenca Ealing. Creada l'any 1931, i dirigida a partir del 1938 per sir Basil Balcon, aquesta modesta productora va regalar al públic britànic algunes de les millors comèdies angleses dels anys, especialment difícils, de la postguerra. Gràcies a la reunió d'un excepcional

equip tècnic, la Ealing Studios va crear un nou llenguatge d'humor cinematogràfic, entre irònic i costumista, l'inconfusible estil Ealing, que es podria definir, parafrasejant Balcon mateix, com un intent de vendre al públic britànic la típica ironia britànica.

En els seus inicis, la productora va seguir una línia ben diferent. Entre el 1938 i el 1944, la Ealing va realitzar més de 30 pel·lícules de caràcter propagandístic, sobre la situació europea i la marxa de la Segona Guerra Mundial. No són films estèticament des-

tacables, però tingueren la virtut de llançar a la direcció a un grup de magnífics tècnics cinematogràfics que, fins aleshores, havien ocupat un lloc molt secundari a algunes bones produccions angleses, anteriors a la guerra. M'estic referint, sobretot, als muntadors Henry Cornelius, (que havia treballat per a Alexander Korda), Robert Hamer (que havia col·laborat l'any 39 a *Jamaica Inn*, d'Alfred Hitchcock) i Alexander Mackendrick, que acabarien formant l'equip de directors estrella de la Ealing.

L'any 1955 s'estrena *The Ladykillers*, la millor pel·lícula, sens dubte, d'Alexander Mackendrick. Es tracta d'una comèdia negra en què cinc delinqüents es fan servir, sense que ella se'n adoni, d'una "inofensiva" anciana, per tal de transportar uns diners que han robat

L'any decisiu va ser el 1947, amb la producció de *Passport to Pimlico*, de Henry Cornelius, que, a més de ser una de les millors pel·lícules Ealing, va definir una forma molt particular d'entendre el cinema d'humor: una realització sobria, encara que impecable, capaç de fer que l'espectador se'n oblidés, de la presència de la càmera, la utilització de tècniques pròpies del documental, un guió molt sòlid i, per damunt de tot, un agut sentit de l'observació irònica de la realitat quotidiana, és a dir, una bona dosi de la

inimitable capacitat que tenen els anglesos de riure's d'ells mateixos. El film planteja amb molta versemblança una situació en principi inversemblant: una bomba caiguda durant la guerra esclata de forma accidental i destapa un vell amagatall on es descobreix una documentació que demostra que Pimlico era un feu del Duc de Borgonya. A partir d'aquesta documentació, els veïns d'aquest popular barri londinenc es declaren independents del govern anglès. Aquest punt de partida dona peu a una suc-

cessió de situacions hilarants -amb una crítica molt àcida a la classe política del país- que fan d'aquesta pel·lícula una comèdia entranyable i difícil d'oblidar.

L'any 1949 s'estrenen, amb un gran èxit, *Kind hearts and coronets* (*Ocho sentencias de muerte*) i *Whisky Galore*, de Hamer i Mackendrick, respectivament. La primera ha estat universalment considerada com a una obra mestra del cinema d'humor. Destaca de nou l'extraordinari guió (que, a partir d'una aparentment banal comèdia

El quinteto de la muerte.



Alexander Mackendrick.

Mackendrick (segon des de l'esquerra) a un descans del rodatge de *Whisky Galore*.



de crims, fa una corrosiva crítica dels valors tradicionals de la societat anglesa) i l'extraordinària interpretació d'Alec Guinness, que amb aquesta pel·lícula es va consagrar com a un dels millors actors britànics de cinema. En aquesta ocasió, interpreta fins a set papers diferents (les set víctimes del protagonista Louis d'Ascoyne, interpretat per Dennis Price): un jove aristòcrata, un fotògraf, un pastor protestant, un almirall, un general i, fins i tot, una inefable dama sufragista, Lady Aghata, que mor assassinada dins el seu globus aerostàtic. Per la seva part, el film de Mackendrick,

Whisky Galore, presenta els habitants d'una petita illa d'Escòcia que organitzen un monopoli de whisky. En tots dos casos, la clau de l'èxit no es deu a la genialitat cinematogràfica de ningú en particular, sinó a la labor conjunta i discreta d'un equip difícilment superable d'artesans.

Entre els anys 1950 i 1955 se succeïxen produccions molt remarcables: *The man in the white suit* (1951) de Mackendrick, *Father Brown* (1954) de Robert Hamer, *The galloping major* (1951) de Cornelius, etc... L'any 1955 s'estrena *The Ladykillers* (*El quinteto de la muerte*), la millor

pel·lícula, sens dubte, d'Alexander Mackendrick. Es tracta d'una comèdia negra en què cinc delinqüents es fan servir, sense que ella se'n adoni, d'una "inofensiva" anciana, per tal de transportar uns diners que han robat. El pla, que en principi sembla perfecte, fracassarà en ser descobert per la dama. El grup dels cinc lladres tractaran infructuosament de matar-la, però acabaran per matar-se entre ells mateixos. L'escena final, quan la dona intenta tornar els diners a la policia, explicant d'on han sortit, i aquests no li fan cas, definiria per si mateix el segell còmic tan particular de la Ealing. *The Ladykillers* és alhora el punt culminant de la productora i el principi de la seva decadència. L'any 1956 els problemes financers obligaren Balcon a vendre els seus vells estudis a la BBC, que els va condicionar per a la televisió.

Incapaç de competir amb les productores nord-americanes, que, a més a més, es permetien el luxe d'endur-se amb contractes milionaris els millors directors i actors del cinema anglès (el cas més conegut és el de Hitchcock, però va afectar també alguns dels tècnics de la Ealing, com Alexander Mackendrick) la indústria cinematogràfica britànica, capdavantera fins aleshores a Europa, va passar a ocupar, durant molts anys, un paper secundari en comparació amb altres cinematografies del continent com la francesa o la italiana. ■

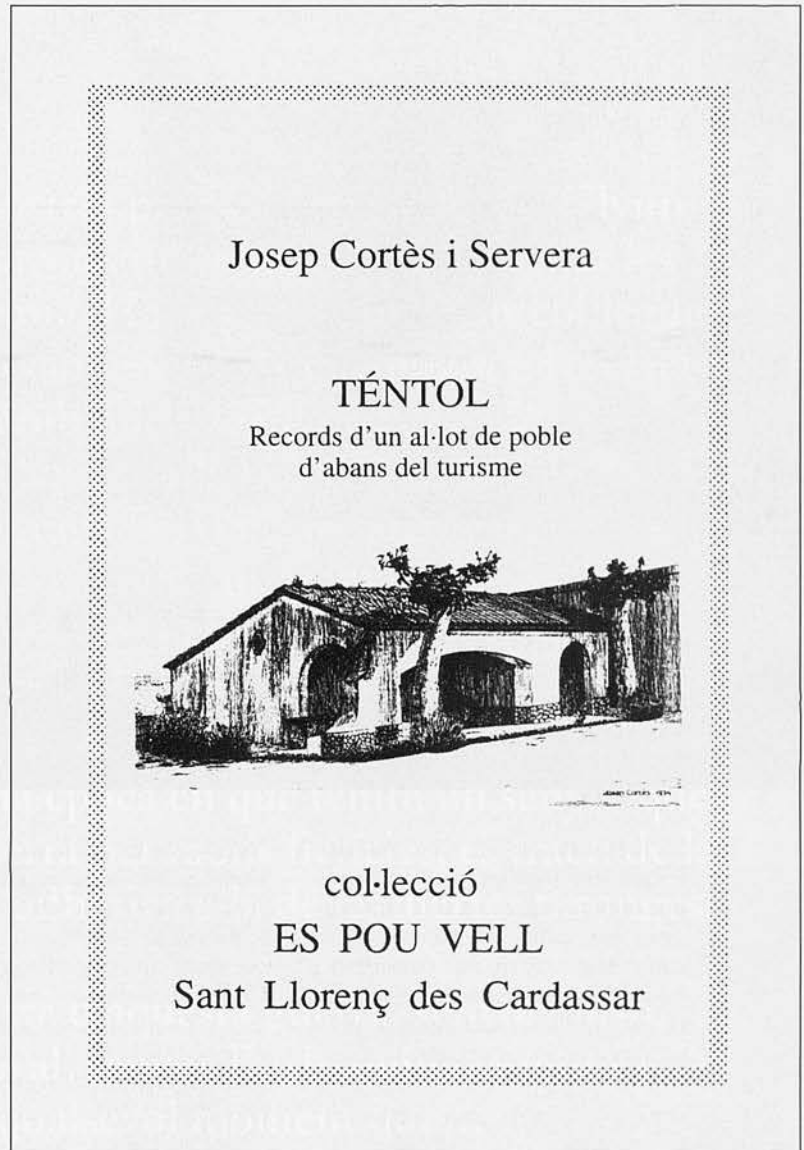
Ocho sentencias de muerte.



Miquel López Crespi

Aquest estiu he llegit i repassat un caramull de llibres de memòries (i també alguns poemaris) plens de referències al cinema. De cop i volta m'he adonat novament com moltes de les experiències cinematogràfiques dels anys cinquanta i seixanta que he narrat en *Temps i gent de sa Pobla* o en el poemari *Temps Moderns* són patrimoni comú de la generació d'escriptors dels anys setanta. Tot s'esdevingué amb la lectura d'*Els ulls del falcó maltès*, de David Jou. David Jou comença el seu llibre amb un càntic al cinema, per a mi autènticament impressionant, que descriu amb exactitud la importància que tengué en la nostra formació (o deformació) la pantalla màgica, els jocs de llums i ombres en la foscuria d'aquelles antigues sales de projecció. El poema de David Jou diu així: "La teva llum ha estat per als meus somnis, / cinema, / el que la llum del sol és per als arbres: / creixement, estímul, energia. / De vegades, / ja no sé què he viscut, què he llegit, què he contemplat a les pantalles; / ja no sé ben bé on acabo jo / i on comencen les vides que he rebut en préstec / dels llibres i de tu. / Algunes d'elles han crescut esponerosament dintre de mi, / m'han fet més gran, m'han esculpit, m'han obert a més realitat. / Algunes escenes han estat -per a mi i per als meus contemporanis- / com icones del diseg, com cànons de bellesa, / com models del que podíem ser o desitjar, / i n'hem calcat els gestos o cobejat els cossos. / Alguns personatges ens han acompanyat, / s'han introduït com éssers vius a les converses, / ens han representat en proeses enllà del nostre abast / i en patiments que no hauríem resistit. / Avui parlo de tu com qui parla d'ell mateix, / cinema, / com qui recorre i assenyala alguns racons d'una pàtria on ha viscut / -un territori immens per on podria vagar anys, / trobant a cada pas la intensitat d'una presència".

Després, no sé per quines estranyes circumstàncies de la ment (potser perquè havia d'enllestir la presentació de *Temps i gent de sa Pobla*), vaig començar a repassar *Les fites netes* de Damià Huguet, *Àlbum del temps. Memòries pobleres*, de l'amic Alexan-



dre Ballester i aquesta joia de la nostra literatura, *Téntol: records d'un al·lot de d'abans del turisme*, llibre de memòries de Josep Cortès i Servera en què l'històric director de la revista *Flor de Card*, de Sant Llorenç des Cardassar, ens descobreix aspectes de la vida mallorquina dels anys cinquanta i seixanta que, sense l'ajut de la seva ploma i la seva memòria, s'haurien perdut de forma irremediabile.

Pere Orpí, autor del pròleg de *Téntol*, defineix molt encertadament els escrits de Josep Cortès com a una "prosa mengívola i transparent, plena d'agudesia i sensibilitat, i no exempta de qualche gota de fina i bonhomiosa ironia". Jo afegiria a tot això que

els vint-i-cinc capítols que formen aquesta obreta mestra són una aportació molt important a la nostra història més recent en el vessant de la història local. El llibre m'ha agradat moltíssim i he gaudit de la riquesa d'un lèxic que feia estona que no llegia.

L'empobriment del llenguatge en la societat de consum és una realitat prou coneguda. Josep Cortès ho explica en la seva "Presentació" (pàg. 5) quan diu: "el repertori de paraules que solem emprar habitualment no suposa més que un percentatge ínfim de la totalitat [del llenguatge], perdent, d'aquesta manera, una riquesa de matisos que possibilitarien una major expressivitat i comunicació". I afegeix:



“A més, hem arribat a un punt tan il·lògic que si un pretén parlar amb una mínima correcció, fins i tot sense emprar cultismes, pareix com si n’hagués d’estar un poc empegueït i exposar-se a ésser tractat de ‘lletraferit’ per aquells que no miren gaire prim a l’hora d’importar paraules foranes”.

Una de les primeres referències al cinema en els anys cinquanta i setanta la trobam en el capítol “L’església” (pàg. 17). Parlant de la censura del feixisme i del nacionacatolicisme damunt les pel·lícules que arribaven a Sant Llorenç des Cardassar, Josep Cortès ens explica: “Una de les tasques de l’Església era la de vetlar per a salut moral dels feligresos, que en aquells temps se sobreentenia que érem tots els del poble, i és evident que una de les retxillers per on es podia aficar la temptació era a través del cinema. Per això cada dissabte el rector posava un petit cartell dins el batiport de l’església indicant la categoria de les pel·lícules que s’havien de projectar el cap de setmana, cartell que també figurava a l’entrada del cinema”.

Pel que ens conta l’amic Josep Cortès, les valoracions referents als

“perills” de les pel·lícules eren semblants a tots els pobles de Mallorca. A sa Pobla el rector també feia la mateixa “anàlisi” (censura) del que es podia veure i no es podia veure a Can Guixa o Can Pelut, al Saló Montañà o al Gardenia Club. Els nivells de permissibilitat de la censura anaven des del número 1, (“Para todos los públicos”); al 2, (“Para menores”) i al 3, (“Para mayores”). Aquest “mayores” significava que el clergat vaticanista i franquista “insinuava” que tan sols podien comprar l’entrada els que ja tenien vint-i-un anys.

Altres “valoracions” eren encara més serioses. Anar a veure un film qualificat 3R et podria portar directament a l’infern. Les d’“anar a l’infern” eren precisament aquestes: les assenyalades amb un 3R (“Para mayores con reparos”) i les “especials”, aquelles que la valoració clerical situava com a film “Gravemente peligroso”.

En el llibre *Clasificación 3R. El cinema a Mallorca* de Margalida Pujals i Manel Santana (Documenta Balear) i en les pàgines 89-91 podem trobar la primera circular del governador civil feixista Mateu Torres prohi-

bint projectar pel·lícules que no haguessin estat censurades. L’ordre va sortir publicada en el *Boletín Oficial de la Provincia de Baleares* dia 24 d’octubre de 1936 i deia: “Siendo necesario ejercer la debida vigilancia sobre las películas que se exhiben en los cinematógrafos para evitar los estragos que en el público producen, especialmente en la juventud, de acordado ordenar a los Srs. Alcaldes no autoricen la exhibición de ninguna película que no haya sido censurada por su autoridad con la advertencia de que no se autorizarán ninguna película que por su fondo o forma se atente a la moral y a las buenas costumbres o se haga apología de robos, crímenes, forma de realizarlos, etc...”.

Cal dir que per a al·lotells de dotze o tretze anys totes aquestes valoracions sorgides de la sagristia eren summament suggerents. Tot plegat ens ensenyava a considerar tot el que era prohibit com a obres millors que les “espanyolades” permeses i autoritzades. Una pel·lícula espanyola “para todos los públicos” era això mateix: una espanyolada sense gaire cosa d’interès. Però que no arribàvem a imaginar davant un 3, un 3R o un “Gravemente peligrosa”!

Pel que diu en Josep Cortès en el seu llibre veig que a Sant Llorenç des Cardassar els encarregats dels cines del poble eren tan vius com els poblers i situaven de seguida a la porta del local la classificació de la pel·lícula “i no per evitar-se el tancament del local si compareixia una inspecció, sinó per fer propaganda de la pel·lícula! Que Déu els hagi perdonat”.

Un altre llibre d’obligada consulta per a aquells que vulguin rememorar la història del cinema a Mallorca seria la utilíssima obra de Pujals i Santana que ja he citat. Com explica la nota de promoció de l’editorial: “Els autors d’aquest llibre analitzen a fons el cinema a Mallorca des del punt de vista social, descriuen la influència que va exercir sobre la mentalitat col·lectiva, retraten els seus consumidors, tant el simple espectador, sovint renouer, com el cinèfil més exigent, i presten una atenció especial a la funció acomplida per la fèrria censura franquista”. ■



Crònica de Hollywood. Els Òscars

En nom dels nostres productors, Kathleen Glynn i Michael Donovan, de Canadà, volem donar les gràcies a l'Acadèmia. He convidat els meus col·legues realitzadors de documentals perquè pugin a l'escenari amb mi i voldriem...

són aquí, són aquí solidàriament perquè a tots nosaltres ens agrada la no ficció, ens agrada la no ficció, però avui vivim temps ficticis.

Vivim una època que ens ha donat uns resultats electorals ficticis, que han designat un president fictici. Vivim una època en què tenim un senyor que ens envia a la guerra per raons fictícies, es tracti de la ficció de la cinta adhesiva o la de les alertes taronges.

Estam en contra d'aquesta guerra, senyor Bush, quina vergonya!, senyor Bush, quina vergonya i en qualsevol moment que...

(a partir d'aquest moment el discurs es fa intel·ligible per mor de la música)



Sebastià Sansó i Vanrell

Era un projecte ansiat, esperadíssim. Martin Scorsese ja n'havia estat parlant uns quinze anys endarrera, i el tenia estructurat dins el cap des d'en feia trenta. Tres anys són els que fa que es començà a rodar als estudis romans de Cinecittà.

I les xifres no s'acaben aquí. S'havia d'estrenar en un principi pel Nadal del 2001, però els "efectes colaterals" de les torres bessones ho dilataren.

S'esperarien uns mesos més i tot solucionat. Però tampoc. A l'estiu del 2002... més paciència.

Per sota d'aquest panorama ja de per sí intranquil, s'intuïren els problemes: que si el metratge d'inici entregat per Scorsese a la productora era excessiu (unes quatre hores), que si la Miramax (lluny del seu esperit independent de temps enrere) i Bob Weinstein l'havien pressionat perquè rodàs més escenes romàntiques i se'n carregàs d'altres, que si el muntatge de

l'experimentada Thelma Schoonmaker no funcionava a les pre-estrenes...

El mal ja estava fet i l'espectació ben creada. Alguns pensàvem que tot hauria estat un hàbil truc de màrqueting...

Gangs of New York, és sense cap subte una pel·lícula de sensacions. Entretinguda (les dues hores i tres quarts, no li pesen massa), extravagant per moments, lluminosa i espectacular en altres..., però decepcionant.

Deixa un punt d'indiferència que preocupa.

Coixeja, en primer lloc, per una història concentrada en situacions que, tot i estar basades en "fets reals", no donen per tant: les lluites dels clans nativistes americans contra els nouvinguts irlandesos per controlar la zona marginal del Nova York de mitjans del XIX.

Història que sembla començar almenys tres cops durant la projecció, com si li costàs arrencar. Quan ho fa, ja han passat dues hores.

A Scorsese, sembla que tan li és obsequiar-nos amb recreacions teatrals oníriques, com despertar-nos de sobte en un incendi on uns bombers ridículs es disputen el dret d'apagar-lo.

Tampoc l'abús de *flashbacks* ajuda la narració, més aviat la molesta i fa que l'espectador se senti menyspreat, des del moment que es creu que no recordam on hem vist cada personatge.

Podem continuar pel duet protagonista DiCaprio-Díaz, poc consolidat, i de moments forçats, més pareguts a un assaig general.

Ni la tria excel·lent de secundaris es pot aprofitar: des de Gary Lewis (*Billy Elliot*, Stephen Daldry 2000), fins els ja consagrats els dos darrers anys —però curiosament no en excés quan es rodava la pel·lícula— Jim Broadbent (*Moulin Rouge*, Baz Luhrmann 2001; *Iris*, Richard Eyre 2002; *Bridget Jones's diary*, Saron Maguire) i John C. Reilly (*The hours*, Stephen Daldry 2002; *The good girl*, Miguel Arteta 2002; *Chicago*, Rob Marshall 2003).

Fins i tot hi ha un record a l'infantesa, quan quedam sorpresos per la presència del desaparegut en la vida bohèmia, Henry Thomas (*ET, l'extraterrestre*, Steven Spielberg 1982), en el paper d'amiguat gelós de DiCaprio.

Menció especial pel recentment nacionalitzat irlandès, sabater de vocació tardana i actor ocasional, Daniel Day-Lewis, acomodat dins el rol del sàdic Bill "el carnisser", líder dels nadius. Vertader eix de la filmació, li sobren, amb tot, aquells tics histriònics que fins no fa massa eren patent de Jack Nicholson.

Tot són, sense dubte, massa empenyadors per desatascar la superproducció més ambiciosa del director italoamericà, més assentat, en històries més properes. I justament aquesta pot

ser l'errada, la mescla d'unes estratègies (no solament artístiques) difícilment mal·leables.

Des d'aquests postulats, la pel·lícula engloba bona part de les constants (que ja podem començar a catalogar de vicis) que venen delatant l'obra de Martin Scorsese.

- La primera és marca de fàbrica: Nova York. Aquest cop més propera a l'antiga Nova Amsterdam que a la Manhattan post Bin Laden. Se'n surt encaixant la llum de la neu amb l'obscuritat de l'ambient (interessant treball de fotografia del germànic Michael Ballhaus) de Five Points o l'antecessor del pitjor Bronx.

- Les bandes: embrionàries de la màfia organitzada posterior i d'anàloga violència. Ja les havíem vistes a *Casino*, *Uno de los nuestros* o *Malas calles*.

- La continuada migració: irlandesa en aquest cas (que a mitjans del segle XIX, deixà l'illa gaèlica amb la meitat de població per la greu crisi de la patata). El referent ja no sorprèn; ha estat sempre present a la seva filmografia i a la seva vida. Ell és d'origens sicilians i va passar tota la seva infantesa a Little Italy.

- La religió: la catòlica, està clar. No és casualitat que ell estudiàs uns anys al seminari, ni que hagi confesat en diverses entrevistes que, quan ets italià, pels carrers d'un barri marginal d'una gran ciutat, només hi ha dues opcions: l'església o la màfia. Com a *Malas calles*, el protagonista, va cercant insistentment una ajuda divina, per superar traumes interiors.

- Els "cameos": a *Gangs of New York*, se'l pot veure com el cap de família burgès enblanquinat per Cameron Díaz. Però aquest síndrome Hitchcock no és casualitat, Scorsese ja sortia de rampallada a *Taxi driver*, *Toro salvatge*, *El rei de la comèdia*, *After hours* o *L'Edat de la innocència*...

Però no tot són menyspreus. El més agradable de la pel·lícula (apart



dels crèdits finals), són les seves referències, tant cinematogràfiques com pictòriques:

- La primera és —d'acord els meus gustos— negativa. I és que els primers deu minuts, els de la gestació per la primera lluita a la cova dels anomenats "Conills morts" irlandesos, comandats per Liam Neeson, et deixen descol·locat. No se sap si ets al futur, al passat medieval... segons Scorsese, era el que volia aconseguir. I aquí és quan, no sé per què, em va venir al cap *Waterworld*, la que fora producció més cara de la història del cinema a més de tomba actoral de Kevin Costner.

- És ben sabuda l'afició de Martin Scorsese pels clàssics americans i per l'escola soviètica d'Eisenstein. *El cuirassat Potemkin* i el muntatge intel·lectual són homenatjats amb saviesa en les escenes de la revolta final dels pobres en contra dels favoritismes burgesos en el reclutament de tropes, per lluitar contra el sud en la Guerra de Secessió (la visió d'un lleó al final de l'escala d'una de les mansions és inequívoca), i la resposta contundent de la policia, disparant sense sentir contra la massa.

Escena que, per cert, també podria connectar amb els afusellaments del 3 de maig de Goya.

- I tot plegat, a les pintures de Brueghel, transportadores a personatges incrustats dins una misèria i una brutor quasi innates. Figures dins un paisatge de fam i necessitat. ■

Un partie de campagne



J.C. Romaguera

Fins fa poc temps, l'anàlisi d'aquesta pel·lícula de Jean Renoir ha estat condicionada per suposicions confuses, falses conjeitures. Des de sempre, s'ha parlat, per exemple, del fet que *Partie de campagne*, a causa de la seva curta durada —39 minuts aproximadament— ha estat considerada una obra inacabada dins la filmografia del cineasta francès, com un simple esbós de les seves autèntiques pretensions.

El seu complicat rodatge, que patia greus problemes de pressupost, la realització precipitada del final de la pel·lícula, per mor de les constants

amenaces de pluja, l'abandó de Renoir del rodatge, provocat pel comprimis adquirit per a la filmació de *Le bas-fons*, la seva posterior pel·lícula, i la seva despreocupació a l'hora d'acabar-la —el muntatge final va ser realitzat per l'*script* Margueritte Houllé— han convertit en al·lusió tòpica el fet de considerar *Partie de campagne* una obra no tan sols inacabada sinó també imperfecte.

En primer lloc, cal recordar que aquest film és l'adaptació d'un relat molt curt de Guy de Maupassant, que ens conta l'excursió al camp que realitza una família parisenca, formada pel quincallaire Mr. Dufour, la seva esposa Juliette, la seva filla Henriette, el seu futur gendre Anatole i la seva sogra. Durant la seva visita campestre, mare i filla, Juliet-

te i Henriette, seran seduïdes per dos *canottiers*, el malencònic Henri i el gojós Rodolphe. L'única diferència destacable respecte de l'obra de Maupassant la podem trobar en el pròleg i l'epíleg. En primer lloc, el conte descriu detalladament la sortida de Dufour i la seva família, mentre que Renoir inicia el film just quan els protagonistes arriben al camp i es disposen a esmorzar copiosament, mentre que, en segon lloc, en un breu moment de l'epíleg es conta com el *canottier* Henri visita la residència urbana de Dufour, on es troba amb la mare, qui li envia records pel seu company Rodolphe. Aquestes escenes pa-

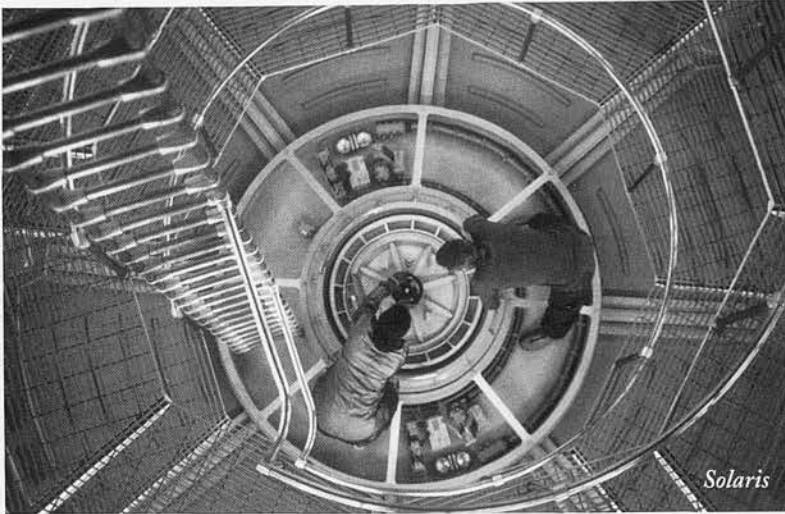
risenques foren els únics moments no inclosos en la pel·lícula a causa del rodatge inacabat.

L'any 1994, coincidint amb el centenari del naixement de Jean Renoir, es produí en els arxius de la Cinéma-thèque Française un descobriment transcendental per entendre el procés de gestació de *Partie de campagne*: una sèrie de caixes contenien tots els plans no inclosos en el muntatge final de la pel·lícula. Són aquests els autèntics esbossos, reveladors de la manera de treballar de Jean Renoir, que testimonien els dubtes constants, els errors i la meticuloses correccions, durant el procés d'elaboració d'aquesta obra. Aquest descobriment ensorrà definitivament la llegenda d'una pel·lícula com aquesta, considerada com a obra inacabada, però també ha ensorrat un dels altres judicis que se li ha aplicat a l'hora de parlar de la pel·lícula: la improvisació.

La sensació que provoca la visió i la revisió constant d'una pel·lícula com *Partie de campagne*, és precisament una sensació de senzillesa, naturalitat i espontaneïtat que resulten habituals en la filmografia de Renoir. Sembla, en definitiva, com si tots i cada un dels plans de la pel·lícula estiguessin filmats amb una sola presa, de manera que no resten marques d'un treball previ en la preparació de la posada en escena. Però no deixa de ser aquesta una sensació aparent, una impressió assolida pel mestre Renoir qui, malgrat que treballà el més mínim detall del treball dels actors i la planificació de la pel·lícula, sap transmetre aquesta sensació de lleugeresa, de desimboltura.

Partie de campagne és, en definitiva, una demostració més de la magistral habilitat per aconseguir que a través de l'elaboració de l'artifici es produeixi la transmissió de l'autenticitat. De nou, com és habitual al llarg de tota la filmografia renoiriana la fricció entre la realitat —en aquest cas l'esplendor de la naturalesa— i l'artifici —la marcada empremta teatral de la posada en escena, amb el caràcter caricaturesc d'algunes interpretacions, la perspectiva frontal d'algunes escenes i les entrades i sortides de personatges— aconsegueix revelar la veritat de la naturalesa humana. ■

Marti Martorell



SOLARIS

L'any 1962, l'escriptor polonès Stanislaw Lem publicà la novel·la *Solaris*, obra de ciència-ficció que empara tota una reflexió sobre els sentits que tenen la vida i la mort. Aquest llibre va ser la base d'una de les pel·lícules més conegudes del realitzador rus Andrei Tarkovsky, que en feia una lectura més relacionada amb el vessant existencialista. Ara, un director tan eclèctic com és Steven Soderbergh, en realitza una segona versió cinematogràfica complementària a la russa, perquè opta per desenvolupar la història d'amor, estroncada, entre Chris Kelvin (George Clooney) i la reencarnació de Rhexa (Natascha McElhone), sa dona, que es va suïcidar anys enrere.

Els records de la vida anterior a la Terra i les discussions si aquestes reencarnacions de persones mortes són realment humanes o no omple gran part de la pel·lícula.

És en aquest punt que *Solaris*, alhora, homenatja i reproduïx escenes i situacions de la pel·lícula de Tarkovsky i de *2001*, de Stanley Kubrick, de les quals és una hereva digna, amb una fotografia, que recupera les lents anamòrfiques, ara ja gairebé en desús, molt ben aconseguida pel mateix Soderbergh (amb el pseudònim de Peter Andrews) i que té com a handicap principal algun error de càsting, com passa amb el personatge de Snow, interpretat per l'excessiu Jeremy Davies.

THE HOURS (LAS HORAS)

Interessant exercici estilístic i de to acadèmicista que juga amb el llibre *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, escriptora que alhora és la protagonista de la pel·lícula deguda a Stephen Daldry.

The Hours són tres històries, doncs, que tenen el nexu comú del llibre esmentat: la primera passa el 1929, quan Woolf (Nicole Kidman) comença a escriure el llibre; la segona història, situada el 1951, mostra la influència que té el llibre en la crisi personal de Laura Brown (Julianne Moore) i, finalment, la tercera, durant el 2001, quan Clarissa Vaughan (Mery Streep) viu una crisi semblant a la que viu Mrs. Dalloway, quan el món se li enfonsa en un sol dia.

La planificació de la pel·lícula mitjançant muntatges en paral·lel de les diferents èpoques pot ser una mica massa evident, però l'ambientació de cadascuna està molt ben aconseguida, sobretot pel que fa a la història que interpreta Julianne Moore: casa perfecta d'una sola planta en un barri residencial, amb totes les comoditats, i que contrasta profundament amb la crisi de la protagonista en descobrir que simplement no és feliç perquè l'espòs li fa viure un concepte de felicitat que no es correspon amb el seu; a més d'una repressió sexual de caràcter lèsbic, compartida amb el personatge de Virginia Woolf, que encara ho empitjora tot molt més.

No entenc tampoc el costum molt estès que, en una pel·lícula coral, tots els diferents personatges hagin d'estar necessàriament relacionats, un fet que en aquest cas també es produeix i que provoca un efecte de distància que provoca voler arrodonir una història que, no tan llastrada per elements massa sensibles especialment quan acaba, hauria aconseguit una estilització més adient amb la manera inicial de la pel·lícula.

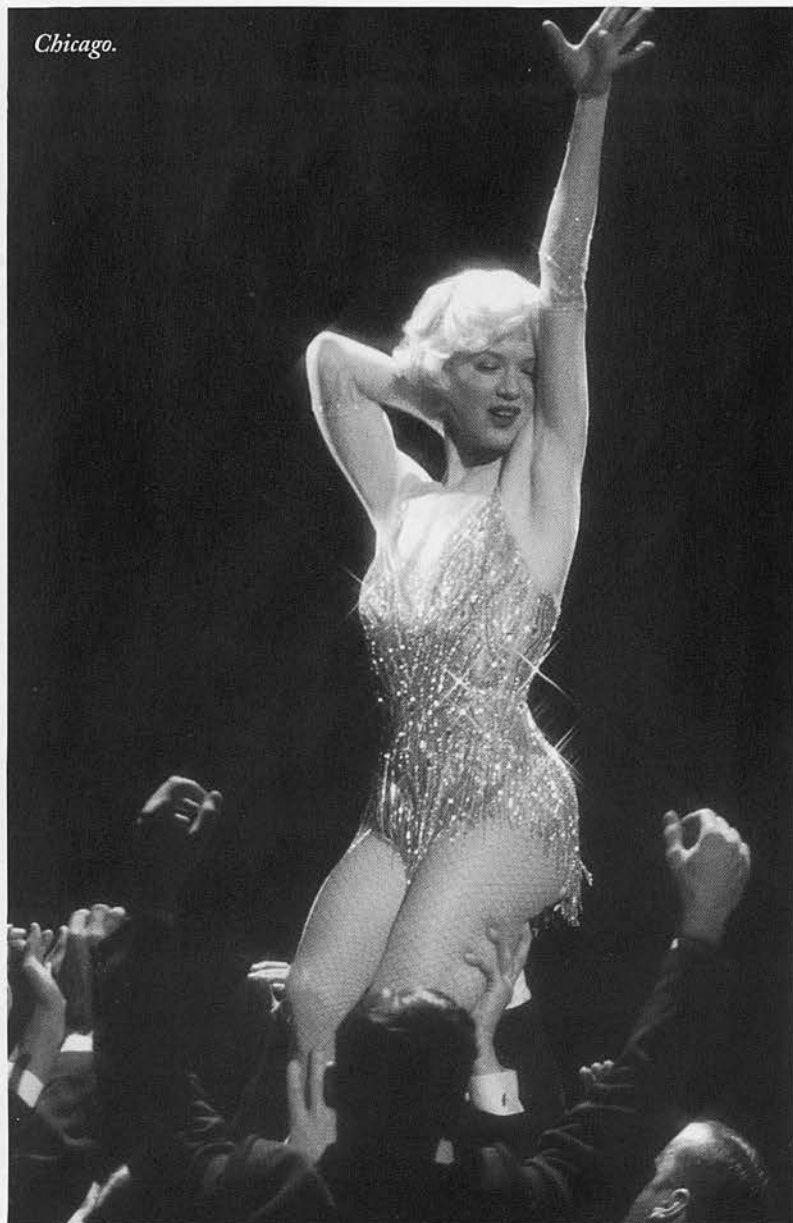
CHICAGO

Després de l'èxit de públic que va suposar, ara fa dos anys, el musical *Moulin Rouge*, dirigida per Baz Luhrmann per a la Fox, no era d'estranyar que la resta de productores es decidissin a produir altres musicals que intenten recuperar l'esperit dels rea-



Las horas.

Després de *Kauas pilvet karkaavat* (Nubes pasajeras, 1996), arriba la segona part de la trilogia de Finlàndia, *El hombre sin pasado*, pel·lícula que protagonitza un home que, el mateix vespre que arriba a Hèlsinki per cercar-hi feina, és copejat per un grup de joves violents



Chicago.

litzats els anys cinquanta, seixanta i part dels setanta.

Per dur endavant aquesta operació, la productora Miramax va confiar la direcció en un director gaire novell (tan sols havia dirigit el 1999 el telefilm musical *Annie*), Rob Marshall, però envoltat pel director, aquí com a guionista, Bill Condon i pel músic Danny Elfman (col·laborador que gairebé sempre ha treballat amb Tim Burton). A més, el punt de partida és el musical *Chicago*, basat en fets reals i estrenat el 1975 de la mà dels coreògrafs Bob Fosse (*Cabaret* i

All That Jazz) i Fred Ebb (*New York, New York*), una aposta ben segura, doncs.

La pel·lícula destil·la un humor políticament incorrecte que s'agraeix molt en aquests temps tenyits de conservadorisme i els tres protagonistes (Renée Zellweger; Catherine Zeta-Jones i Richard Gere) saben cantar prou bé com per fer creïble el musical. De tota manera, el número musical més destacable és el que interpreta John C. Reilly, de caire melangiós i inspirat en el personatge de Charlot. Per altra costat, la coreogra-

fia en certs moments flaqueja, perquè es recorre massa sovint al muntatge ràpid i aquesta excessiva fragmentació no permet fer-te'n una idea clara de com està pensada ni deixa que vegem si els tres actors principals ballen tan bé com canten.

MIES VAILLA MENNEISYYTTÄ (EL HOMBRE SIN PASADO)

Una de les poques pel·lícules del director finès Aki Kaurismäki que han estat estrenades directament en una sala comercial de Mallorca, sense haver-ne d'esperar l'estrena posterior en vídeo. De qualque cosa havia de servir tenir tantes de sales...

Després de *Kauas pilvet karkaavat* (Nubes pasajeras, 1996), arriba la segona part de la trilogia de Finlàndia, pel·lícula que protagonitza un home que, el mateix vespre que arriba a Hèlsinki per cercar-hi feina, és copejat per un grup de joves violents. Donat per mort pels metges, «ressuscita», o no (la qual cosa provoca la inquietud de saber si realment el que ve a continuació és el darrer somni d'un mort). Arran de l'atac esdevé amnèsic i, incapaç de recordar el seu propi nom o res del passat, no pot trobar feina ni cap apartament; per tant, comença a viure amb els desarrelats de la ciutat i, lentament, redreça la vida.

Com que no té passat, no se sent sotmès per les normes que regeixen en la societat i tota la pel·lícula és una lloança a la llibertat d'acció i, especialment, de pensament, actitud que contrasta amb la de la resta de personatges, més subjectes com més a prop de les institucions es troben, com els de l'oficina de col·locació, incapaços d'assumir que una persona no recordi què nom ni d'on és i que en provoca el rebuig.

La música també hi és molt present, sobretot *rock* dels anys seixanta i setanta, com a eina molt eficaç per trobar conhort i compartir-la amb els nous companys, amb els quals es crearà una consciència de grup, incapaços fins aleshores d'enfrontar-se als joves violents que els atacaven.

D'altra banda, Anderson opta per fer una pel·lícula mitjançant llargs plànols seqüència, decisió ètica de la qual pareix que fuig una gran part de la resta de directors...
(Embriagado de amor)



El hombre sin pasado.

ADAPTATION (EL LADRÓN DE ORQUÍDEAS)

L'any 2000, el director Spike Jonze i el guionista Charlie Kaufman estrenaren *Being John Malkovich* (*Cómo ser John Malkovich*), una reflexió sobre el propi món del cinema. Tres anys més tard, Jonze i Kaufman reblen el clau en la mateixa temàtica amb *Adaptation*.

El punt de partida és un fet real: mentre ja es rodava *Being John Malkovich*, Charlie Kaufman intentava fer el guió del llibre *The Orchid Thief*, de l'escriptora Susan Orlean, tasca de la qual no se'n sortia. Aquesta experiència va servir-li per escriure una història sobre la impossibilitat d'escriure un bon guió, punt de partida d'*Adaptation*, que comença amb imatges del rodatge de *Being John Malkovich*, on pul·lula Charlie Kaufman (interpretat per Nicolas Cage), el qual comença a patir per no poder dur endavant la versió cinematogràfica del llibre de Susan Orlean.

Personatges reals que s'interpreten a si mateixos (John Malkovich, Spike Jonze, etc.); personatges reals que són recreats per altres (l'escriptora Susan Orlean, el crític Robert McKeel,

etc.); personatges ficticis (el germà bessó de Charlie Kaufman, Donald)... conformen un tot que, com passava amb *Being John Malkovich*, perd molta de força al final, quan es vol donar una volta innecessària a tot el que s'ha vist fins aquell punt.

En tot cas, és una pel·lícula que es riu d'ella mateixa; del cinema; dels especialistes i crítics, molt carregada d'ironia i que segurament en visionats posteriors hi surt guanyant.

PUNCH-DRUNK LOVE (EMBRIAGADO DE AMOR)

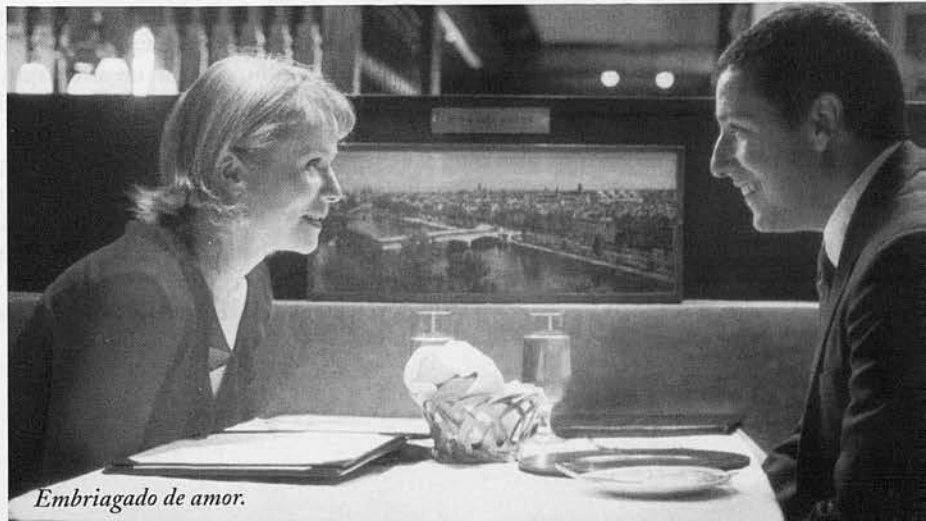
Després de dues pel·lícules amb molts de protagonistes (*Boogie Nights*

i *Magnolia*), Paul Thomas Anderson crea una pel·lícula centrada únicament i exclusivament en les vivències d'un sol personatge, Barry Egan (Adam Sandler), durant quatre o cinc dies i prescindeix de bona part de l'equip d'actors habituals amb què havia treballat.

Barry Egan és propietari d'un petit negoci i té problemes per relacionar-se amb la gent, sobretot les dones. A més, té un problema de caràcter, perquè esclata amb ràbia fàcilment. Quan una dona misteriosa, Lena (Emily Watson), apareix en la seva vida, comença el viatge romàntic de Barry. No obstant això, és un periple carregat de problemes.

L'espectador en cap moment de la pel·lícula deixarà de veure aquests problemes des del punt de vista de Barry, que té com a referents, esbiaixats, això sí, els personatges de *monsieur Hulot* i de Buster Keaton, per la manera com es relaciona amb l'altre gent i els objectes que l'envolten. D'altra banda, Anderson opta per fer una pel·lícula mitjançant llargs plànols seqüència, decisió ètica de la qual pareix que fuig una gran part de la resta de directors, però que li dona una ritme molt adequat a les vicissituds que li passen a Barry Egan.

I com en el cas de *Solaris*, l'ús de les lents anamòrfiques amb negatius de 35 mm fa que la fotografia d'aquesta pel·lícula sigui excel·lent i que, projectada en una gran pantalla, permeti veure contrastos molt detallats i que no es percebi gens de gra, provocat pel desaprofitament intencionat de tota la resolució que ofereixen els fotogrames en moltes d'altres pel·lícules. ■



Embriagado de amor.

*Touchez pas au Grisbi.*

Jose Tirado

Probablement la tradició cinematogràfica francesa es defineixi per la instauració de tota una sèrie de corrents filmics, vinculats a un context històric i sociocultural precisos, que han estat determinants en l'evolució del panorama internacional. Aquest seria el cas del *realisme poètic* dels anys 30 i 40 o de la *nouvelle vague* i la *rive gauche* durant la segona meitat de l'últim segle. Però, d'altra banda, França també ha estat el bressol d'un gran nombre de cineastes que han actuat de manera aïllada; es tracta de figures que no podrien ser incloses dins de cap moviment, precisament perquè el seu paper ha estat el de vincle entre un grup i un altre, trencant, sovint amb els elements propis d'una etapa i proposant noves vies per entendre el cinema.

Durant els anys anteriors a la *nouvelle vague* sorgeixen cineastes marginals, d'escassa difusió comercial com Sacha Guitry o Marcel Pagnol. Més endavant, avançant paral·lelament als joves *cabieristes*, trobem figures com

les de Jean Eustache o el recentment desaparegut Maurice Pialat. Podríem continuar ampliant aquesta llista tant com volguéssim (des de Renoir, Bresson o Franju fins arribar a Chantal Akerman), no obstant, he de centrarme en l'obra de Jacques Becker, director que, entre els anys 40 i 60 va mantenir-se al marge del realisme de Carné, Prévert o Duvivier.

Així, doncs, resulta molt difícil ubicar Becker dins d'un corrent concret, potser perquè va navegar entre diverses aigües o perquè la seva obra depura les influències rebudes i les fa passar pel tamís d'una moral i un sentit humà eminentment personals. I és que Becker és un gran humanista, un atent observador, un director precís i intel·ligent, un artesà que, com a tal, s'obsessiona per la perfecció de la seva obra.

Jean-Pierre Melville explicava que el seu camarada podia arribar a fer 20, 25 ó 30 preses de cada pla, per acabar utilitzant la primera, la segona, la tercera o, com a molt, la sisena. Pel director de *Silence de la mer*, Becker

"era la perfecció a la inversa. Recordo que, un cop acabada la vigèsima presa, es girava cap al seu fill Jean i, quan aquest assentia amb el cap, aleshores parava. Semblava escoltar el que deia Jean. Era increïble!"

Des del meu punt de vista (probablement Melville estaria d'acord amb mi), tot i la seva raresa, la de Becker és una de les formes més interessants d'entendre la perfecció al cinema. Sense pretendre desprestigiar l'ambició d'exactitud demiúrgica de Hitchcock, Visconti o Kubrick, és tant o més lloable la postura d'aquell cineasta que, com Becker, controla tots els elements de la seva obra des de la delicadesa, la modèstia i la senzillesa. Així cada escena desprèn una sensació de puresa, de mestria mesurada que fa únic el conjunt del film.

Precisament aquest pretext ha confós sovint la crítica o, com a mínim, així ho va defensar René Cortade a la revista *Arts* després de la mort de Becker: *"Se l'apreciava, però no se l'arribava a considerar com un mestre. És una equivocació, perquè des del començament*



Rue de l'Estrapade.

de la seva obra va situar-se a l'alçada dels millors. I en el moment actual era el més gran dels cineastes francesos i el més francès dels grans cineastes (...) La seva pèrdua resulta especialment dolorosa pel fet que fan falta homes com ell, a fi que el cinema, on amb més freqüència sorgeix l'estúpida, conservi el seu valor, continuï essent un art".

Aquesta vegada no em toca fer referència a les obres probablement més conegudes de Becker (*Casque d'ori* i *Le trou*), sinó a *Rue de l'Estrapade* i *Touchez pas au Grisbi*, dos films igualment interessants i imprescindibles per entendre, no només l'evolució de la seva filmografia, sinó també de gran part del cinema francès dels 50 i 60.

Rue de l'Estrapade (1952) arrenca amb la història d'amor d'Henri i Françoise, un matrimoni parisenc aparentment feliç. Aviat una amiga de Françoise s'assabentarà que Henri té una amant. Quan li expliqui el secret a la seva amiga, aquesta decidirà marxar-se i llogarà un apartament al carrer de l'Estrapade, al barri illatí de París. Un cop instal·lada coneixerà Robert, un jove músic sense diners que intentarà seduir-la. Segons

aquesta descripció, *Rue de l'Estrapade* podria integrar-se dins l'onada de melodrames que es realitzen a França a meitats dels 50 si no fos perquè, en mans d'un director com Jacques Becker, el film esdevé, a partir dels petits detalls d'una història quotidiana, tènue i, fins i tot, tendre, una encertada crònica de la vida de postguerra a la capital francesa.

D'altra banda, *Touchez pas au Grisbi* (1953) s'inspira en una novel·la d'Albert Simonin que conté una sèrie d'elements propis de la narrativa policíaca i que, al mateix temps, són ja un referent en l'obra de Becker: el conflicte entre dues bandes rivals que s'enfronten per una fortuna, la *femme fatale*, el segrest i una important relació d'amistat entre dos homes.

El film narra la disputa entre dues bandes rivals per obtenir un botí robat de 50 milions de francs. El vell gàngster Max, amb l'ajuda d'un amic, prepara el pla. L'antiga núvia de Max, que l'ha abandonat per Angelo (el cap d'una altra banda mafiosa), voldrà obtenir aquesta informació per quedar-se amb els diners, així que decidiran segrestar el soci de Max i

demanar una recompensa per la seva alliberació.

Juntament amb altres pel·lícules de Giovanni o Sautet, *Touchez pas au grisbi* inaugura un gènere policíac nacional que pren com a referent les pel·lícules de gàngsters americanes i introdueix aquell naturalisme àcid, literari i evocador de Carné o Renoir. Una línia que, durant les dècades següents, continuarà desenvolupant Jean-Pierre Melville amb films com *El confidente* (1962), *El silenci de un hombre* (1967) o *El círculo rojo* (1970), tots ells particulars exemples del millor *polar* francès.

A *Touchez pas au grisbi*, Becker cultiva un ritme tranquil i calmat, un estil sobri i centrat en els detalls visuals i una narració que pretén humanitzar els herois de la novel·la en què s'inspira. No en va, el film va aconseguir restablir la figura de Jean Gabin que, després d'una complicada etapa durant els 40, dona inici a un nou període en la seva carrera. Des d'aleshores, Gabin seria el més important antiheroi (dur, inalterable, confident i taciturn) que el cinema francès hagi creat. ■



De l'u al deu,
western

La bella ingenuïtat de *3:10 to Yuma*

Antoni Serra

Temps enrere, ja a la segona meitat del segle passat (tan passat, cent llamps, que l'actual segle XXI no sembla present ni per a la cinematografia ni per a la literatura!), quan vaig veure per primer cop *El tren de les 3,10* (o sigui, *3:10 to Yuma*) em va seduir la ingenuïtat de Delmer Daves. Precisament aquesta ingenuïtat, bella i suggestiva ingenuïtat, no sé si volguda o si inconscient, m'ha decidit en el moment d'elegir el film —un *western* no exemplar, i per què ho havia de ser?, però en certa manera innovador— entre els deu que, per una o altra circumstància, més m'impresionaren com a crític cinematogràfic.

És evident que Glenn Ford —¿no el recorden, vostès, pegant la gran bufetada a Rita Hayworth?— és un pistolero, un facinerós o com el vulguin classificar, excessivament bon al·lot, quasi bé un tros de pa celestial ja cap el final del film. I què en podríem dir de Van Heflin —sí, el mateix de *Gunman's Walk*— en el seu personatge d'home tranquil, d'home pacífic i que ho arriba a ser tant, de tranquil i pacífic, que l'espectador impacient acaba per confondre'l amb un pardal assolellat. Dos actors, dos personatges, dues vides en fronteres oposades, però que es complementen i acaben per formar part d'una ètica —o cal parlar de moral, en aquest cas?— inimaginable. Precisament en aquests dos per-

sonatges, en el seus comportaments, fins i tot en els diàlegs, quan no en les seves actituds que no responen al que s'espera d'ells en el sentit convencional, radica la ingenuïtat de l'obra de Delmer Daves.

Al marge dels dos protagonistes, Ford i Heflin, *El tren de les 3,10* té una força excepcional pel que fa al llenguatge cinematogràfic: l'inici de la pel·lícula és estèticament perfecte, impecable. La diligència en un immens camp desolat. Una enorme polsegura que progressivament va envaint tota l'escena. (El mateix espectador acaba per sentir l'olor de la pols, nota fins i tot la brutícia llefiscosa i aferradissa d'aquelles partícules diminutes alçades pel vent de l'oest.) De sobte, apareixen els pistoleros, es produeix l'assalt... i comença la història en format de *western*. Però jo vull cridar l'atenció en un aspecte concret i, almanco per a mi (i no sé si per tots els espectadors incauts, que són els bons i apassionats espectadors del cinema), clau i, ben bé per què no dir-ho sense avergonyiments?, definidor, clarificador: la pols. La pols és present a tot el film. A la immensitat del paisatge, als carrers del petit poble aparentment desert... a tot arreu i a qualsevol moment, en situacions d'acció tensa o en els de placidesa, sempre apareix la pols que ho envaeix tot. I quan no és la pols, un substitut —un bon equivalent gràcies al cel·luloide en blanc i negre— que ve a fer les matei-

xes funcions: el fum espès de la màquina de vapor del tren.

En fi, que jo em vaig sentir feliç mentre veia l'obra d'aquest californià dit Delmer Daves (va néixer a San Francisco i acabà per morir a Los Angeles, ja em diran!)

No sé per què, però els historiadors del cinema no el tenen en gaire estima, a Delmer Daves. Alguns el comenten de passada, parlen dels seus començaments com a realitzador de films bèl·lics, citen *Destination Tokyo* (1943) i *Task Force* (1949), mentre d'altres recorden la darrera època de Daves, ja en decadència creativa, que va dirigir alguns «melodrames inoperants». Sens dubte, el *western* és el millor de Daves. El mateix Àngel Fernández-Santos considera *El tren de les 3,10* (1957), juntament amb *Cowboy* (1958) i *The Hanging Tree* (1959), una pel·lícula «de mucha mayor perfección y calidad» que *Broken Arrow* (1950), film que —curiosament o sorprenentment— va aconseguir una més extensa resonància i consideració en els sectors que en diuen, i no sé ben bé per què!, crítica especialitzada.

Jo, humil aficionat, comentarista i crític —uep, aquí!— provincià, sempre tendré en major consideració *El tren de les 3,10*. Al cap i a la fi, la crítica —com la guerra: i jo dic no; m'ho permet, amic Raimon?— mai és del tot innocent. ■





El cavaller de les valls perdudes



Gabriel Genovart

Quan s'estrenà a Espanya *El Cid*, l'excel·lent superproducció de Samuel Bronston dirigida per Anthony Mann l'any 1961, no va faltar qualque "entès" que afirmàs, amb un cert to d'autosuficiència, que el que havia fet el famós director nord-americà amb aquella pel·lícula era... "una altra de l'oest". Una pel·lícula de l'Oest a la qual, en lloc d'indis i vaquers, el que hi havia eren moros i cristians.

El judici, tanmateix, no anava del tot desencaminat. Però potser fóra estat més equànim si s'hagués afegit a continuació que, al llarg de la història del cinema, els grans mestres del *western* —i Anthony Mann era sens dubte un dels més grans— havien recreat a les seves pel·lícules, sense que els guiàs cap intenció manifesta, els vells cantars de gesta de l'èpica medieval.

"El *western* —afirma André Bazin— va néixer de l'encontre d'una mitolo-

gia amb un mitjà d'expressió. La Saga de l'Oest existia abans del cinema sota formes literàries i folclòriques". Raó per la qual, dins la vasta mitologia *westerniana*, hi tingueren cabuda des del principi, amb tots els universos simbòlics que comportaven, no únicament les recreacions dels cantars de gesta de l'Edat Mitjana, sinó també de les epopeies de l'antiguitat clàssica, del món de la Bíblia i de les llegendes artúriques. Per això, no ens resulta difícil de trobar, en els temes, arguments, personatges i figures de les pel·lícules de l'oest, situacions que ens remetien als herois de la *Il·liada*, de l'*Odissea* i de l'*Eneida*; o que ens evocuen coneguts motius bíblics com els del *paradis perdut*, el *jardí de l'Edèn*, els *patriarques*, l'*èxode*, la *travessia del desert*, la *terra promesa*, etc.; o que contenen passatges homologables als de *Die Nibelungs*, de la *Chanson de Roland* i del *Cantar del Mío Cid*; o que

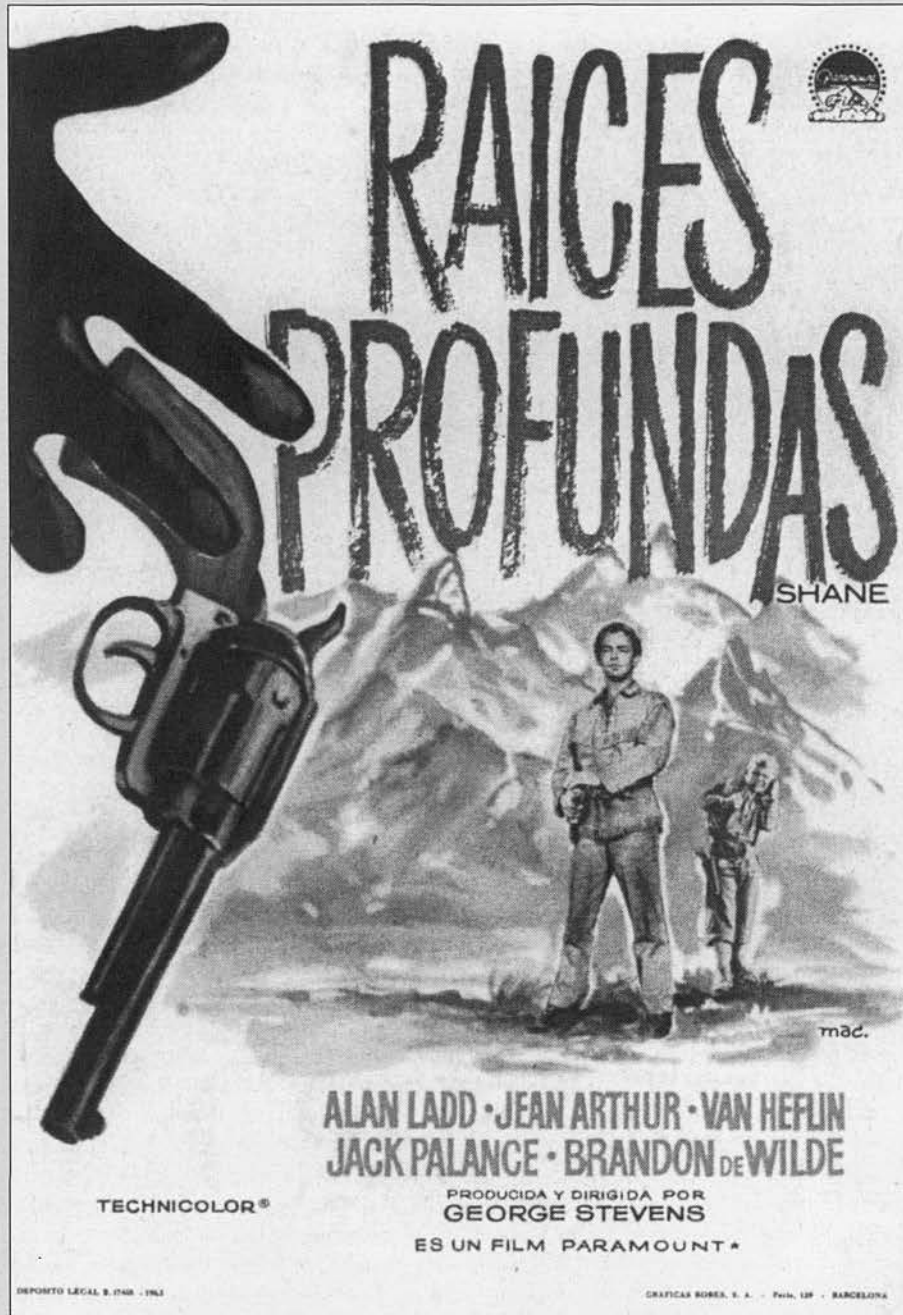
ens fan pensar amb les sagues de la gran tradició cavalleresca, especialment amb els cavallers del rei Artur i la mítica Taula Rodona.

Si ens centram en aquesta darrera relació (la del *western* amb la tradició cavalleresca medieval), cal recordar l'opinió de Bernard Dort que "el cinema de l'Oest ha vingut a ser un equivalent modern de les novel·les de cavalleria, i el seu heroi, el fulgurant *cowboy*, és una rèplica exacta de l'ardit cavaller errant, davant el qual no podem deixar de sentir aquesta certa fascinació que sempre ens provoca tot allò que té una dimensió mitològica i, en conseqüència, *sagrada*".

Si donam per vàlida l'apreciació de Dort, podem acceptar també que el cinema de l'Oest ha vingut a exemplificar en el nostre temps tots els significats profunds que Juan Eduardo Cirlot descobreix en els simbolismes de l'antiga cavalleria. La cavalleria,



Progressivament, així com el western anà enriquit de matisos i de complexitat psicològica els seus herois, aparegueren uns personatges tenyits d'ambigüitat moral i de negritud



diu Cirlot, és una "pedagogia superior" a través de la qual l'home natural (descavalcat) es converteix en home espiritual; és a dir, en el cavaller dominador de les forces instintives i animals representades per la seva cavalcadura. Adverteix també Cirlot que els relats i llegendes medievals parlen sovint del cavaller "verd", del cavaller "negre" o del cavaller "blanc" i que en ocasions s'al·ludeix fins i tot a cavallers "vermells" i a cavallers "au-

ris"... Considera Cirlot que aquestes qualificacions cromàtiques van més enllà de simples estimacions estètiques de caràcter més o menys pintoresc o decoratiu per revelar una dimensió simbòlica altament significativa. Ens trobam, en efecte, davant la mateixa escala cromàtica progressiva o ascendent de la purificació alquímica, segons la qual cada un dels colors expressa un estat o grau en el camí d'una perfecció absoluta.

D'aquesta manera (i sempre segons Cirlot), el *verd* seria el color de l'escuder, del precavaller, del jove neòfit que s'ha sentit cridat a l'aventura; el *negre* representaria un estat d'expiació, de penitència, d'ocultació, de tristesa, de regeneració en profunditat, de culpa..., però pot significar també la situació d'aquells que s'han perdut en el camí i han optat per instal·lar-se definitivament en una via negativa; el *blanc* és el color de l'elegit, del purificat després d'una etapa de *nigredo*, del cavaller pur i net de cor, indeclinablement compromès en la defensa del Bé; el *roig* o *vermell* (que és el color de la passió) correspon al cavaller triomfador, sublimat per totes les seves gestes i tacat per la sang dels seus sacrificis i batalles; i, finalment, l'*or* expressa el color suprem al qual tan sols en són creditors aquells que, un cop han superat totes les proves i han sortit victoriosos en la gran batalla final que és la culminació de la seva vida, són dignes d'assolir la darrera i definitiva de les etapes: la *glorificació*.

Tampoc no ens resulten difícils de trobar correspondències clares entre aquests estats cromàtics-cavallerescs i els herois dels *westerns*. Cavallers *verds* pogueren ser tants i tants de joves que, estimulats per la cèlebre consigna d'Horace Green ("Go West, young boy"), s'encaminaren cap als nous territoris a la recerca d'una ventura personal que, en la immensa majoria dels casos, els va ser esquiva. Immadurs, inconscients, temeraris, esburbats i somniant quimeres heroiques i fàcils cops de fama i fortuna que quasi sempre els foren negats, els hem vist innombrables vegades a les pel·lícules extraviant-se i sucumbint tràgicament davant els in comptables perills d'una terra que amb tota justícia fou qualificada com "el salvatge oest". Petits "cavallers verds" són també aquests nins de les ciutats i poblets del *far west* que, com el petit Joey Starrett de *Raíces profundas*, somnien d'emular els pistolers llegendaris, l'arribada dels quals esperen amb devoció, com esperàvem nosaltres, els nins de la meua època, l'arribada de *cowboys* itinerants i solitaris —el *western*, molt especialment el *western*, va ser la nos-



De tots els cowboys errants de l'Oest llegendari, el personatge que resumeix millor l'arquetipologia de l'heroi westernià i el cicle mític complet de l'heroi cavalleresc en tota la seva gamma cromàtica i simbòlica, és, sens dubte, l'Alan Ladd/Shane...

tra Cavalleria—en aquelles tardes llunyanes de cinema de vells diumenges d'hivern (perquè cal no oblidar que els genets de les planures i els cavallers errants habiten, com un territori propi i natural, l'ànima i els somnis de la infantesa).

Cavallers *negres* i cavallers *blancs*, dirimint les seves diferències en persecucions, duels, justes i torneigs, foren també presents des dels inicis mateixos del cinema de l'oest, quan es distingia simplement els "bons" dels "dolents" pel color blanc o negre del seu capell i de la seva indumentària. *Blancs* foren els herois *westernians* de la primera època, l'era ingènua dels *cowboys* musicals, acrobàtics i festius: Tom Mix, William Boyd, Gene Autry, Roy Rogers i Ken Maynard, entre altres indòmits cavalcadors de les praderes en pel·lícules de jornades i films de la sèrie B.

Progressivament, així com el *western* anà enriquit de matisos i de complexitat psicològica els seus herois, aparegueren uns personatges tenyits d'ambigüitat moral i de negritud. És la *negritud* que acompanya tots aquests genets solitaris, recelosos, ombrius i turmentats que transiten, d'un cap a l'altre, l'ampla geografia de l'oest com si fossin portadors d'un secret antic i obscur; aquests personatges que vaguen sense rumb definit, tot cercant rehabilitar-se d'un passat misteriós; homes hermètics, freturosos de tranquil·litat, lacònics, austers i tancats a pany i clau sobre una vida anterior de la qual mai no parlen. Errants com a fantasmes per la planura infinita, aquests homes han fet o han vist coses que no els permeten viure a pler... Cerquen qualche indret on "mai no hagin estat anteriorment", però saben, tanmateix, que no hi ha per a ells un lloc segur a cap banda. El seu desig seria perdre's dins l'anonimat de qualche vall ignorada, pacífica i acollidora, però una espècie de maledicció els ho impedeix. Voldrien oblidar la violència, però la vida els demana encara la *passió* d'una darrera heroïcitat de la qual potser se'n derivi la mort..., o, en el millor dels casos, una glòria fugissera: una glòria efímera que no serveix, al capdavant, més que per augmentar la seva solitud tràgica.





...tots els cowboys de les praderes, tots el cavallers errants, són presents, de qualche manera, en la figura del protagonista d'aquest western excepcional



De tots els *cowboys* errants de l'Oest llegendari, el personatge que resumeix millor l'arquetipologia de l'heroi *westernià* i el cicle mític complet de l'heroi cavalleresc en tota la seva gamma cromàtica i simbòlica, és, sens dubte, l'Alan Ladd/*Shane* de l'extraordinari film de George Stevens de 1953 que s'estrenà a Espanya amb el bell títol de *Raíces profundas*. Totes les reflexions i, sobretot, les *emocions* que em suscita aquesta pel·lícula inoblidable ja vaig intentar d'expressar-les en el darrer capítol del meu llibre *La placenta dels somnis* (que porta per títol "Shane: les arrels profundes d'un mite"), i em resulta summament difícil d'afegir altra cosa que no sigui l'apunt complementari d'aquest article. Però, d'altra banda, tampoc no em puc oblidar d'aquest film, per tants de motius privilegiat dins la meua memòria cinèfila, quan el director de *Temps Moderns* em demana que escrigui sobre el meus *westerns* estimats. I *Raíces profundas* ho és molt especialment.

Potser una de les fascinacions del mite de Shane ragui, precisament, en el fet que hem apuntat: tots els *cowboys* de les praderes, tots el cavallers errants, són presents, de qualche manera, en la figura del protagonista d'aquest *western* excepcional. Per això, encara que des del mateix inici de *Raíces profundas* endevinem en la perso-

na de Shane un d'aquests genets fatigats i melancòlics que, com tots els cavallers que transiten per l'etapa fosca de la *nigredo*, compleixen un itinerari de soledats personals i d'expiació de culpes llunyanes, el que apareix davant els ulls del menut Joey Starrett és el més immaculat dels herois i el més rutilant dels cavallers *blancs*; i així aparegué igualment davant els ulls captivats d'aquells petits espectadors que tinguérem la sort de veure l'estrena d'aquesta pel·lícula a la nostra infantesa.

Com un cavaller "vestit de blanc" (quan, en realitat, la seva indumentària era d'un color ocre clar), el recorda erròniament André Bazin –tal volta perquè sovint els símbols imposen la força de les seves significacions subconscients– quan escriu: "Stevens combina dos o tres temes fonamentals del gènere, principalment el del cavaller errabund a la recerca del seu Grial; i perquè ningú no ho ignori al fa anar vestit de blanc". I blanc, pur, lluminós, idealitzat i "musical", l'evo-ca també, poèticament, Pere Gimferrer en un versos bellíssims que porten el suggerent títol de *Farewell...*

Como Shane, el hombre de los valles perdidos, que tenía los ojos azules y cantaba viejas baladas del Oeste, como Shane, que tenía dos pistolas nacaradas y la alegría de la inmortalidad en sus pupi-

las (...), y era joven como la tristeza, y tenía los ojos azules y dos pistolas en su canana, como Shane el luminoso, joven como la luz, como Shane y sus valles perdidos bajo las temblorosas estrellas...

Però, si el qui va arribar a la vida del petit Joey Starrett (i a la vida de tota una generació d'espectadors infantils) fou un *cavaller blanc* en el començament d'una pel·lícula, el qui acomiadarem al final –després d'aquell duel fantàstic en el magatzem Grafton, en el qual Shane liquidà els malvats germans Ryker, cacics oprobiosos d'una vall idíl·lica, i el rapídíssim Wilson, un fosc pistolero a sou que era l'encarnació perfecta del *cavaller negre*– fou un cavaller ensaginat, dolorosament ferit tant en el seu cos com en la seva ànima.

Tenyit per la roja sang de la passió i victoriós en l'última gran batalla, partí per sempre aquell *cavaller vermell* cap a la soledat del seus turons llunyans i els cims nevats de les carenes blaves. I les darreres clarors d'un crepuscle daurat embolcallaren la seva figura amb l'or final de la glòria, tot magnificant –si més no, als ulls de la infantesa– aquell genet errant que s'allunyava en la pura imatge d'un *cavaller auri*.

I, d'aquesta manera, Shane, cavaller de valls perdudes sota cels tremolosos d'estrelles, traspassà el simples límits de la història del cinema per ingressar definitivament a les regions on habiten els mites immortals. ■

REFERÈNCIA BIBLIOGRÀFICA:

- ASTRE, G.; HOARAU, A. P. *El universo del western*. Madrid: Fundamentos, 1986.
- BAZIN, A. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp S. A., 2000.
- CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor S.A., 1979.
- FIGUERA, A. *Never is a long time*. Rev. Temps Moderns, núm 68, desembre de 2000.
- GENOVART, G. *La placenta dels somnis (Els mites, els contes i el cinema en la formació de l'afectivitat)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears. Institut de Ciències de l'Educació, 2001.
- GIMFERRER, P. *Extraña fruta y otros poemas*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2000.
- GUBERN, R.; LLINÀS, A.; FERNÁNDEZ SANTOS, A. *Enciclopedia del 7º Arte*. Tom 6. El western y el cine político. Barcelona: Salvat Editores, 1978.



Caravana de mujeres



Guillem Fiol Pons

Westward the women (1951) és un dels westerns més coneguts de William A. Wellman, responsable d'altres "peculiaritats" dins el gènere, com *Més enllà del Missouri*, per exemple.

Considerada per alguns com un film excessivament inclinat cap al feminisme i per altres com a massa conservador tot i les aparences, la meua opinió és que un dels seus majors encerts és precisament no caure en cap dels dos pous. El protagonista del relat, de nou d'una èpica majúscula, no és pas Robert Taylor, ni tan sols Denise Darcel, sinó el que indica el títol castellà: la caravana de dones. No obstant, la seva impressionant aventura està contada defugint dos tòpics bastant presents en el cinema actual: Wellman no mostra dones d'una peça, idealitzades, sinó que són capaces de fer la punyeta a altres companyes o a

cometre imprudències que poden posar-les en perill (tal i com farien els homes, per descomptat); per altra banda, tot i que han d'adoptar actituds masculines per a superar els perills, mai perden la seva feminitat, fins al punt que volen aparèixer davant els homes de la manera més bella possible, ja que són conscients que aquests les esperen com si d'una caravana plena de somnis es tractés. Reflexió a part mereix la relació que mantenen Taylor i Darcel. Ell no li perdona el seu passat sexualment agitat, tot i les ànsies de canvi que ocupen els pensaments d'ella. De fet, és la única que no tria marit abans de sortir d'Independence, sinó que, en cas de no aconseguir l'amor de Taylor (que com aquell qui diu no està disponible), ja li va bé arribar a Califòrnia per deixar enrere la seva anterior vida. No només el James Stewart d'Anthony Mann vol acabar amb el seu passat i

sembla que no li deixin; no només els homes cometen actes lamentables; no només els homes se'n penedeixen. No crec que sigui un film a entendre sota reivindicacions o acusacions sexistes, sinó com a reflex del que hi havia a l'oest i tot arreu. A més de tot això, sempre m'ha entusiasmat el gran sentit de l'el·lipsi que tenia Wellman. Aquí ho demostra en diverses ocasions: la mort del nin italià (possible herència clara de l'argument ideat pel gran Frank Capra), la violació de l'amiga de Darcel (ambientada per una tenebrosa boira, de la qual en surt el violador) o l'atac indi quan Taylor ha deixat la caravana. Són, no falta dir-ho, tres escenes de gran crueltat, que no queda minvada pel fet de no mostrar-les directament. Una via molt diferent a la triada per grans mestres del cinema recent, però excessius a vegades en aquestes qüestions, com Tarantino o Scorsese. ■



Una imatge justa

Carles Sampol

A la gent de pau

En un magnífic article sobre *Unforgiven* (*Sin perdón*), pel·lícula dirigida per Clint Eastwood, el desaparegut crític José Luis Guerner sentenciava que tres plans remataven extraordinàriament la pel·lícula i destacava alhora entre d'altres moments memorables —gairebé tot el film ho és— la imatge de l'escena final en què un enfurismat William Munny (el propi Eastwood) amenaçava amb el seu retorn a Big Whiskey per assassinar tots els seus habitants. Mentrestant, a l'esquena del protagonista, un llampec il·luminava fugaçment una bandera nord-americana. Recordo en aquests instants, improvisadament, el final de *Saving private Ryan*, en què l'envellit protagonista, referit en el títol, s'agenollava davant la tomba del capità John Miller, amb un últim acte d'agraïment i alhora d'expiació personal cap als qui perderen la vida per salvar-li. Mentrestant, Spielberg inseria, tal i com havia fet al principi, la imatge de la bandera nord-americana.

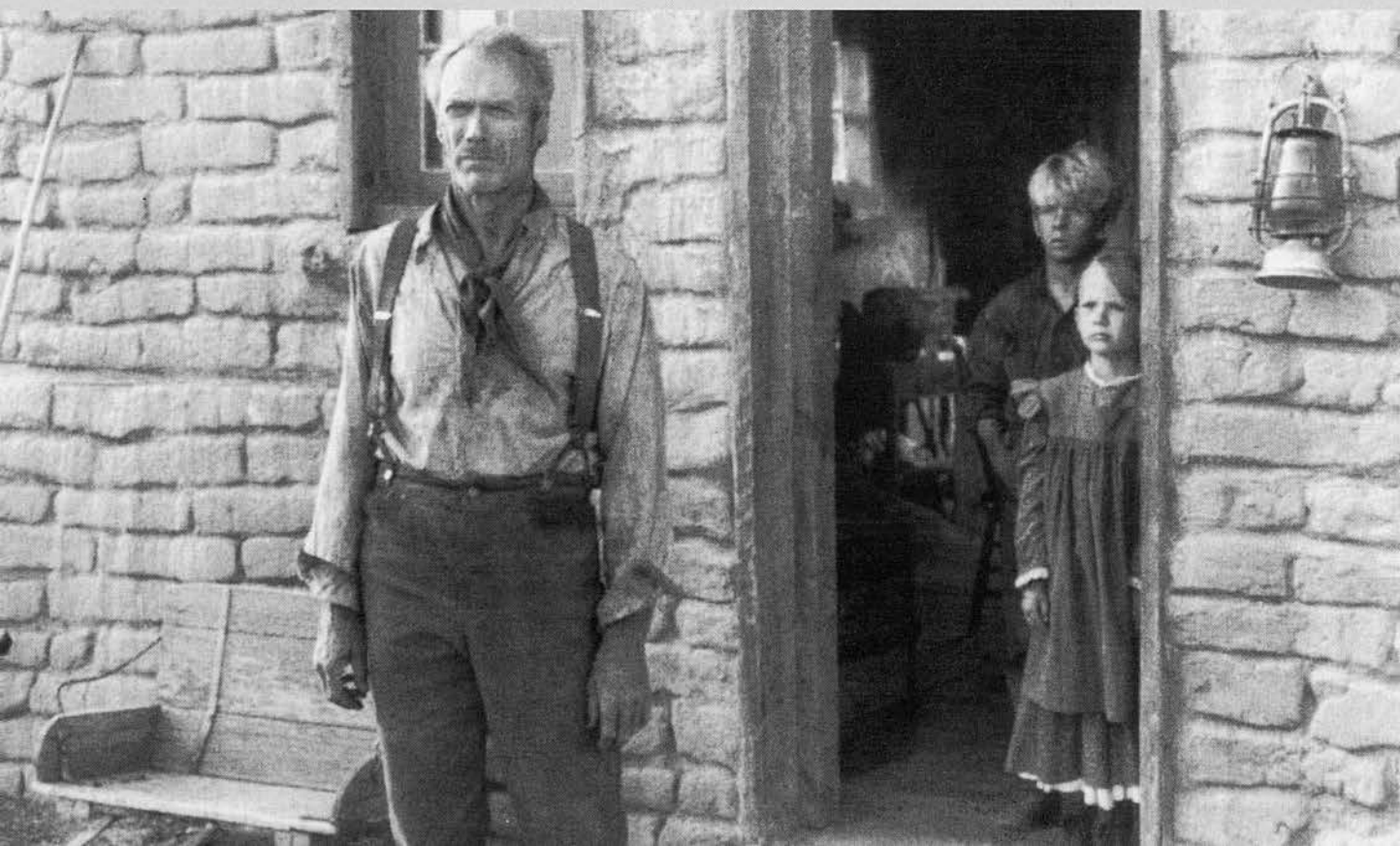
La diferència entre Clint Eastwood i Steven Spielberg és que el primer és un cineasta magistral que domina

el llenguatge cinematogràfic, de manera que les seves imatges sempre aporten un sentit afegit a tot el que s'expressa a través dels actes i els diàlegs dels protagonistes. En canvi, Steven Spielberg sembla que encara estigui en una fase d'aprenentatge; això sí, avançada si tenim en compte els seus últims films. I és que allà on Eastwood ens ofereix una imatge carregada d'una irònica ambigüitat, d'una incòmoda malícia, que esdevé en autèntica sinèdoque de la naturalesa històrica d'un país, Spielberg aprofita per fer que la seva imatge porti al seu discurs certa dosi també d'ambigüitat però que, en aquest cas, juga amb una actitud demagògica —alguns diran exultantment, i insultantment, patriòtica— tan pròpia del cineasta. Mentre *Unforgiven* usa l'esmentada imatge per evidenciar i criticar, de manera dilapidadora, el doble sentit d'un símbol, *Saving private Ryan* aprofita aquest doble sentit per evitar controvèrsies.

Vista avui dia, tenint en compte les circumstàncies històrico-polítiques actuals i aplicant una lectura contextualitzada, *Unforgiven* seria el mirall en què es reflecteix la imatge dels Estats Units i de com aquesta s'ha anat construint al llarg de la història. William Munny és la decadent i fantasmagòrica icona d'un gènere històric

com és el *western*, però el seu caràcter legendari i la seva actitud esdevé, alhora, una al·legoria de la nació dels Estats Units d'Amèrica. Sobre la violència més irracional i la brutal manca d'humanitat, William Munny ha edificat la seva figura legendària, i malgrat a través de l'amor de la seva esposa, ara ja morta, ha tractat de fugir del soroll de les bales, de l'alcohol i de la mort, la seva vida està condemnada a repetir-se, perquè no es pot fugir del propi origen.

En una de les seves cèlebres sentències, Jean-Luc Godard declarava que "una imatge justa és just una imatge". Segurament, podríem aplicar aquesta màxima godardiana a la imatge esmentada a l'inici d'aquest article, ja que Eastwood assoleix tota la dimensió del seu discurs. *Unforgiven* constata la desmitificació definitiva d'un gènere, mitjançant la història d'un espectre, un genet que no es retalla, ni tan sols sobre el crepuscle, sinó que es perd entre la pluja, la foscor i les tenebres. Per aquest motiu, no hi ha ni la més mínima dosi d'heroisme, ni romanticisme. Però a més, i lligant amb tot això, *Unforgiven* és dolorosa, trista, aclaparadorament pessimista pel que fa a la visió d'un país destinat a enarborar banderes que, per una cara, estan impol·lutes i, per l'altra, estan tacades de sang. ■





Legend of Chuck-a-luck

ce Estelrich i Massuti

És un *western* dirigit per Fritz Lang, amb producció de Howard Hughes, escrita per Daniel Taradash (el de *From her to heaven*, amb Oscar inclòs i que va morir no fa gaire setmanes) i amb la Dietrich com a protagonista. Nom de la pel·lícula?

Encobridora.

En efecte, *Encobridora* és el nom pel qual la coneixem per aquests indrets, encara que el títol original és el de *Rancho Notorius*.

I aquest *Rancho Notorius* és un dels *westerns* considerats com a clàssics, un d'aquells que han esdevingut quasi bé de culte. Un film al qual retornam adesiara i sempre de bon grat, ja que ens deixa bon sabor de boca pel seu encant. No debades és considerat el millor *western* de Lang, encara que els altres dos no tenen, ni d'aprop, l'altura dels seus grans títols.

I no n'és aliè a aquest encant que produeix el film el tema musical que apareix de forma insistent al llarg de la pel·lícula: *The Legend of Chuck-a-Luck*, una cançó interpretada per William Lee i composta per Ken Darby, el compositor d'altres bandes sonores prou conegudes i autor també de musicals de Broadway (*The King and I*, *Camelot*, o *South Pacific*, per citar alguns títols). Nominat sis

vegades als Oscars de Hollywood, en tres ocasions aconseguí el preuat guardó: *The King and I* (1956) *Porgi and Bess* (1959) i *Camelot* (1967).

La relació de Ken Darby amb el cinema es va iniciar el 1939 com a membre del grup musical The King's Men, que interpretava alguns temes al film *The Renegade Trail*. Fet que es repetiria dues vegades més l'any 40.

Fou a partir de l'any 1948 quan amb el títol *Melody Time* i ja en solitari inicià una brillant carrera com a compositor de bandes sonores o, puntualment, com a supervisor o director musical de diversos films. La seva darrera col·laboració amb el món del cinema fou a la pel·lícula *Once You Kiss a Stranger* de l'any 1969. Ken Darby morí el 1992. ■





Les pel·lícules del mes d'abril

Cicle Jacques Becker (amb la col·laboració de L'Alliance Française)

A les 18.00 hores

2 D'ABRIL

TOUCHEZ PAS AU GRISBI

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1954

Títol original: *Touchez pas au grisbi*

Producció: Del Duca/Antares

Direcció: Jacques Becker

Guió: Jacques Becker i Maurice Griffe

Fotografia: Pierre Montazel

Música: Jean Wiener

Intèrprets: Jean Gabin, Jeanne Moreau,
Gaby Basset, Daniel Cauchy

A les 20.00 hores

9 D'ABRIL

RUE DE L'ESTRAPADE

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1953

Títol original: Rue de l'estrapade

Producció: Cinephonic/SGGC/
Filmsonor

Direcció: Jacques Becker

Guió: Annette Wademant

Fotografia: Marcel Grignon

Música: Georges Van Parys i Marguerite
Monnot

Intèrprets: Louis Jourdan, Anne Vernon,
Daniel Gelin, Jean Servais

Sessió especial (organitza l'IMFDF)

A les 20.00 hores

2 D'ABRIL

LOS LUNES AL SOL

Nacionalitat i any de producció: espa-
nyola, 2002

Títol original: *Los lunes al sol*

Producció: Elias Querejeta

Direcció: Fernando León de Aranoa

Guió: Fernando de León i Ignacio del Moral

Fotografia: Alfredo Fernández Méndez

Muntatge: Nacho Ruiz Capillas

Intèrprets: Javier Bardem, Lluís Tosar,
Nieve de Medina, José Angel Egido,
Celso Bugallo





Les pel·lícules del mes d'abril

Cicle René Clair (amb la col·laboració de L'Alliance Française)

9 D'ABRIL

A les 18.00 hores

A NOUS LA LIBERTÉ

Nacionalitat i any de producció:

Francesa, 1931

Títol original: *A nous la liberté*

Producció: Tobis

Direcció: René Clair

Guió: René Clair

Fotografia: Georges Périnal

Música: Georges Auric

Intèrprets: Raymond Cordy, Henri

Marchand, Rolla France, Paul Oliver





Les pel·lícules del mes d'abril



Any Centenari del Western

A les 18.00 hores

16 D'ABRIL

FORT APACHE

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1948

Títol original: *Fort apache*

Producció: Argosy Pictures per RKO

Direcció: John Ford

Guió: Frank S. Nugent

Fotografia: Archie Stout

Muntatge: Jack Murray

Intèrprets: John Wayne, Henry Fonda, Shirley Temple, John Agar, Victor McLaglen



A les 20.00 hores

16 D'ABRIL

LOS HERMANOS MARX EN EL OESTE

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1940

Títol original: *Go West*

Producció: MGM

Direcció: Edward Buzzell

Guió: Irving Brecher

Fotografia: Leonard Smith

Música: Bronislau Kaper

Intèrprets: Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx, John Carroll, Diana Lewis, Robert Barrat

A les 19.00 hores

23 D'ABRIL

HORIZONTES DE GRANDEZA

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1958

Títol original: *The Big Country*

Producció: UA

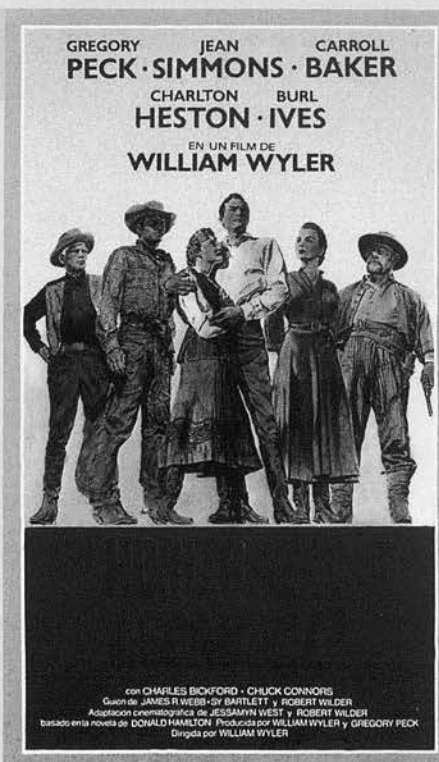
Direcció: William Wyler

Guió: James R. Webb, Sy Bartlett, Robert Wilder

Fotografia: Franz Planer

Música: Jarome Moross

Intèrprets: Gregory Peck, Jean Simmons, Charlton Heston, Carroll Baker, Charles Bickford.





Les pel·lícules del mes d'abril

Cicle Jean Renoir (amb la col·laboració de L'Alliance Française)

A les 18.00 hores

30 D'ABRIL

TONI

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1934

Títol original: *Toni*

Producció: Films d'Aujourd'hui

Direcció: Jean Renoir

Guió: Jean Renoir i Carl Einstein

Fotografia: Claude Renoir

Muntatge: Marguerite Renoir i Suzanne de Troye

Música: Paul Bozzi

Intèrprets: Charles Blavette, Celia Montalván, Jenny Helia, Edouard Delmont



A les 20.00 hores

30 D'ABRIL

UNE PARTIE DE CAMPAGNE

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1936

Títol original: *Une partie de campagne*

Producció: Panthéon Production

Direcció: Jean Renoir

Guió: Jean Renoir

Fotografia: Claude Renoir Jr.

Muntatge: Marguerite Renoir,
Marinette Cadix i Marcele Crevenne

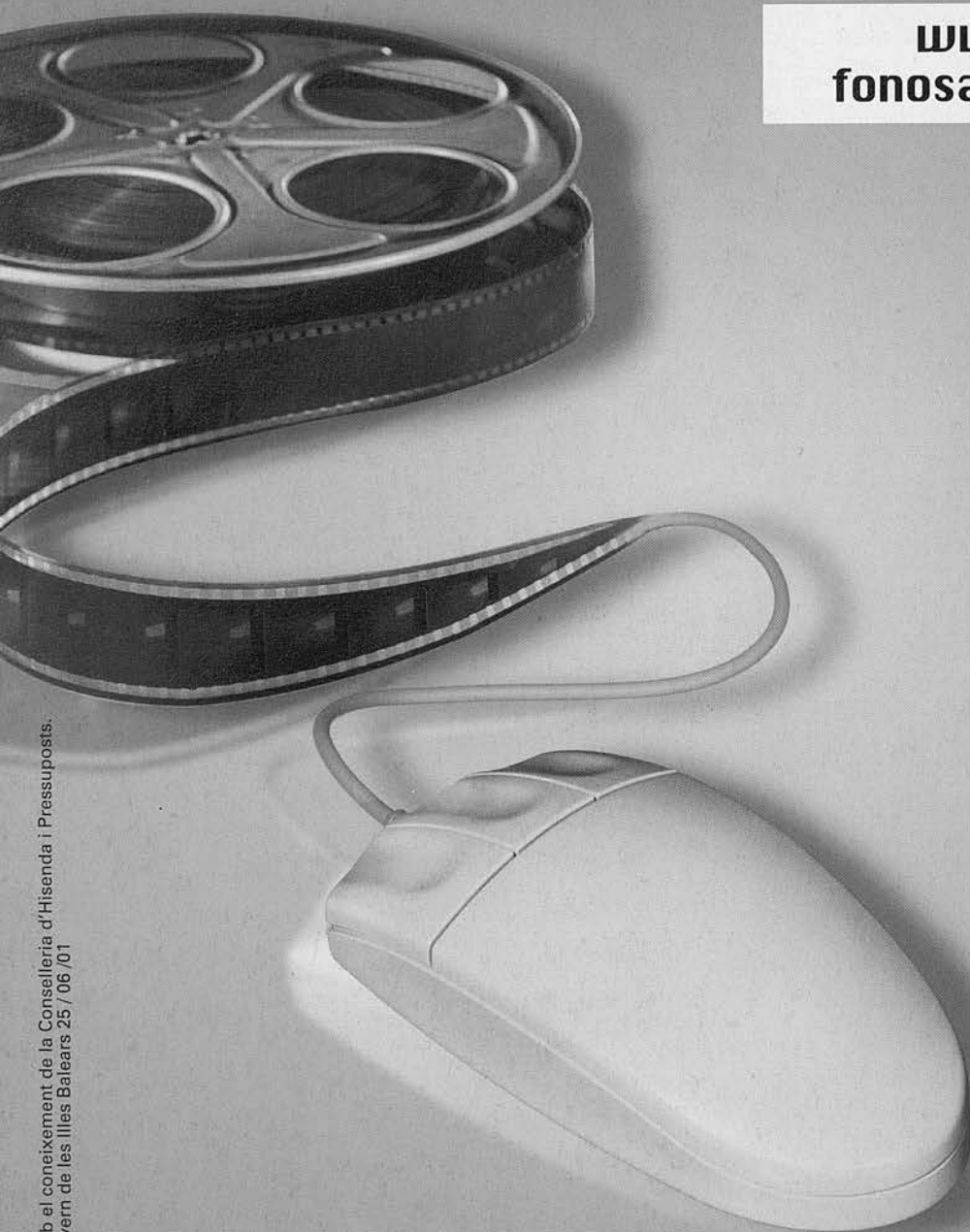
Música: Joseph Cosma

Intèrprets: Sylvie Bataille, Georges Darnoux, Jane Marken, André Gabriello, Jacques Borel



Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

www.sanostra.es
fonosanostra 971 757 242



⇒ Club Cine Hispania _____

⇒ Multicines Manacor _____

⇒ Porto Pi _____

⇒ Porto Pi Terrazas _____

⇒ Multicines Eivissa _____

⇒ Sala Augusta _____

⇒ Rívoli _____

⇒ Metropolitan _____

⇒ Rialto _____



Internet: 24 hores, 365 dies

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

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS