

Núm. 94
Juny
2003

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

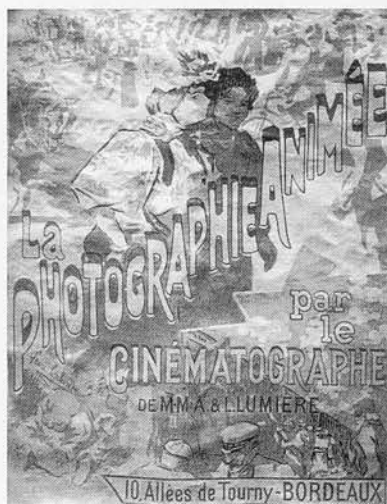
Cicles:
Cinema i jazz
Cinema i tren
Any centenari
del *Western*

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	El ferrocarril al cinema per José Tirado	16 a 18	<i>San Antonio...</i> , sota el cel estrellat de Texas per Gabriel Genovart	28 a 31
Òscars 2002: moltes sorpreses enguany... per Házael González	4	Un mes de jazz a Sa Nostra per Magdalena Aguiló	19 i 20	Un <i>western</i> menor? per Pere Estelrich	32
Una bibliografia il·lustrada i comentada sobre cinema i ferrocarril per F. Antonio Fernández	5 a 7	Crònica de cine per Martí Martorell	21 i 22	Reivindicació o màgia a <i>High Noon</i> ? per Antoni Serra	33
Entrevista a Pere March per Jaume Vidal	8 a 11	"Mallorca amor meu" per Joan Ferrer Miserol	23	Quan el cinema és cinema per Carles Sampol	34
Jazz i cinema per Házael González	12 i 13	Una via creativa, entre el cinema i la literatura: el tren per Antoni Serra	24 i 25	<i>Shane</i> per Guillem Fiol Pons	35
El cas Almodóvar per Joan Obrador	14 i 15	Fotogrames a ritme de jazz per J. C. Romaguera	26 i 27	Cinema a "SA NOSTRA". Les pel·lícules del mes de juny i juliol	36 a 39



TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Juny 2003. Núm. 94

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

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

Assessors
Francisca Niell
Antoni Figuera
Andreu Ramis
Josep Carles Romaguera.

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

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

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



ANYS I PANYS

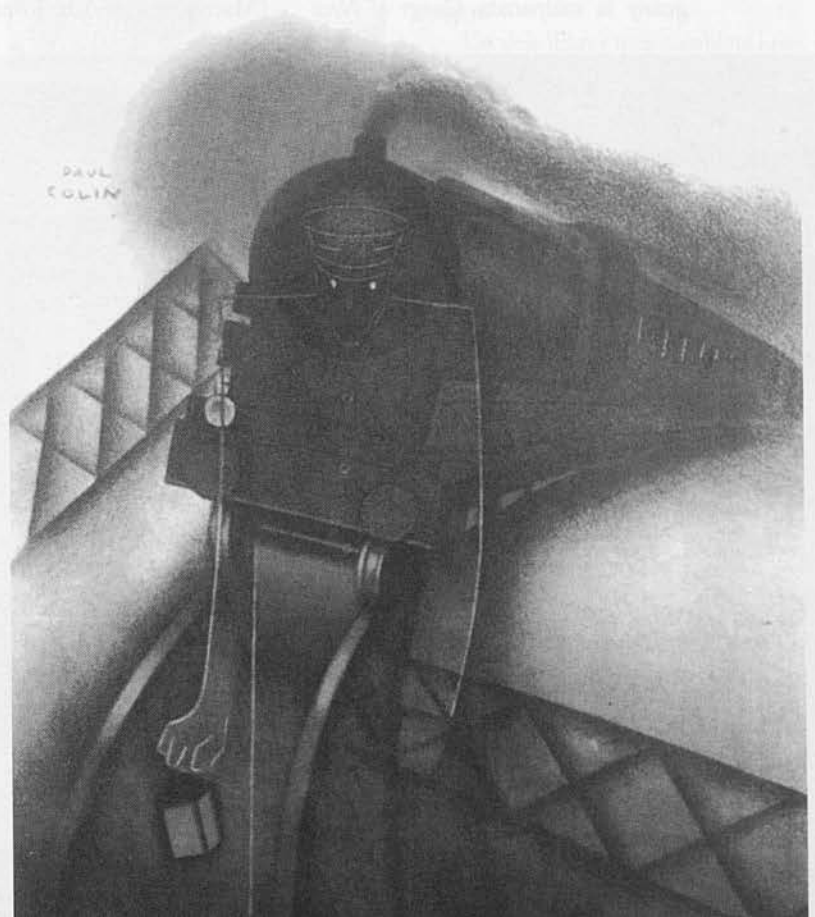
*Recordar i pensar
exigeix temps i silenci*
Emilio Lledó

106 anys fa que va fer-se la primera projecció cinematogràfica a Mallorca. Ha plogut molt des de llavors i s'han omplert molts de fulls parlant del fenomen del setè art. 44 anys té **Tim Robbins**, una de les persones que des de l'espectre artístic als EE.UU. clamen a favor de la pau i de la llibertat i que no vol creure en l'existència de llistes negres a la Casa Blanca.

56 anys de Festival de Cannes han servit per a concedir en aquesta última edició la *Palma d'Or* a **Gus van Sant** per la seva pel·lícula *Elefante*, ben lloada per la crítica. Ja ho veurem. El cinema independent nordamericà es troba en un bon moment. A l'acte de cloenda de Cannes va retre's un homenatge a **Charles Chaplin** amb la projecció de *Temps Moderns*, pel·lícula que dona nom a la nostra publicació i que va estrenar-se al cine Born de Palma fa 77 anys, és a dir, l'any 1936 de tràgica memòria. *Quina cosa més curiosa i quina coincidència!*, per apel·lar a **Ionesco**.

L'estiu és arribat i per imposicions d'edició hem de parlar de dos mesos de programació del Centre de Cultura. El mes de juny, la projecció de *La traversee de Paris* (**Claude Autant-Lara**, 1956) i un cicle de cinema i jazz conviuran amb un altre cicle de cinema i tren, ara que aquest mitjà de transport és en vies... de recuperació. El mes de juliol, temps de xafogor, aprofitarem per a retre homenatge a l'aniversari del western, pistolers polsosos i assedegats a la pantalla. Encetarem dia 9 amb **Henry Hathaway** (*El jardí del diable*) i **Nicholas Ray** (*Johnny Guitar*), ambdós força representatius.

Es tanquen cinemes i s'obren centres d'oci, les sales cèntriques i tradicionals desapareixen per donar pas a macroinstal·lacions a zones rurals o perimètriques del casc urbà. Una nova cultura. Tanmateix, una benvinguda cordial i oberta a **Ocimax**. Més oferta basada en la modernitat i la comoditat.





Házael González

Ja hi tornam a ser... no falla, any rere any, i encara que aquesta vegada els aires de guerra amenaçaven amb suspensions o tal vegada potser massa protestes per part dels professionals del medi (que finalment tampoc han dit tanta cosa com s'esperava), s'han tornat a entregar els premis reis del món del cinema, i aquest any han estat una mica sorprenents en el camp que ens ocupa...

Encara que la primera cosa que hem de dir és una no-sorpres: nominació quaranta dos per John Williams per *Atrápame si Puedes* (*Catch me if you Can*, Steven Spielberg). Això, avui per avui, és ja una mena de tradició a la qual no cal donar massa importància (¿es fan apostes per l'any que ve?), així són les coses als Estats Units...

Elmer Bernstein és un altre més que veterà il·lustre, amb la diferència que feia ja deu anys que no el veïem per aquests llocs (i és que tampoc l'hem vist massa per les pel·lícules, perquè gairebé ja no fa res darrerament), concretament des de *La Edad de la Inocencia* (*The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993), la qual tampoc va tenir massa èxits aquell any, contentant-se amb el premi a millor disseny de vestuari, que ni això s'ha duit enguany la malparada *Gangs of New*

York, que ni tan sols li ha donat una nominació a Howard Shore). Aquest any la nominació ha estat per *Lejos del Cielo* (*Far from Heaven*, Todd Haynes), que feia la número 14 per un professional nascut a l'any 1922 i a qui li varen donar el premi l'any 1967 per *Millie, una chica Moderna* (*Thoroughly Modern Millie*, George Roy Hill). Aquesta nominació, ja gairebé testimonial, ens fa pensar que moltes vegades no s'ha valorat aquest home tot el que s'hauria d'haver fet, i potser ja no hi som a temps... però de moment encara és amb nosaltres, així doncs, a la millor ens dona qualque sorpresa...

És per donar gràcies que l'Acadèmia hagi pensat en donar-li una nominació a la brillant feina de Thomas Newman a *Camino a la Perdición* (*Road to Perdition*, Sam Mendes), un *score* més que destacable, com gairebé totes les feines d'aquest compositor, nominat per cinquena vegada, i que molts esperàvem que aquesta fos la bona... però no ha estat tampoc. Continuarem esperant i col·leccionant nominacions, i si no, ja ho veureu...

Ja és ben estrany veure per aquí compositors inclassificables, però enguany hem tengut una altra excepció: Philip Glass, qui només havia estat nominat l'any 1997 per *Kundun* (Martin Scorsese), ha tornat amb *Las*

Horas (*The Hours*, Stephen Daldry), però tampoc ha tengut sort.

And the Oscar goes to... ni més ni menys que per Elliot Goldenthal, qui ha fet una més que bella composició per *Frida* (Julie Taymor), el film per al qual tant ha lluitat Salma Hayek i que ha estat tota una sorpresa, tant en qualitat com a premis i reconeixements; a la tercera ha estat la vençuda per el compositor (i l'ha dedicat a Mèxic) per una composició plena de bellesa, i feta amb tanta delicadesa i respecte com la resta del film, sens dubte ben digne amb la pintora retratada... Ja era seu el Globus d'Or, ara ja pot dir el mateix de l'Òscar, i amb molta justícia... les nostres més sinceres felicitacions.

I *Chicago*, a la fi, ha estat la millor pel·lícula, però John Kander i Fred Ebb no han pogut tenir l'estatueta a les seves mans, ni tan sols per a la millor cançó... perquè se l'ha emportada el *raper* Eminem, per la cançó *Lose Yourself* del film que conta la seva vida *8 Millas* (*8 Mile*, Curtis Hanson). Ves per on, el premi ha anat a parar a un veritable *outsider* que sempre ha estat rebutjat per les polèmiques que ha creat a molts camps... Així són els Òscars, i aquest any ens han donat qualque sorpresa inesperada, que sempre és agradable. L'any que ve, més. ■

Lejos del cielo.





Una bibliografia il·lustrada i comentada sobre cinema i ferrocarril (aproximació a una bibliografia específica sobre el ferrocarril en el cinema)

E. Antonio Fernández

Allarg dels últims cent vuit anys que dura la història del cinema, s'han anat acumulant centenars de títols que tenen en comú la presència del ferrocarril com a element important en el desenvolupament de la història que es narra davant de la càmera. El conjunt de tots ells arriba a configurar per si mateix un gènere que combina elements de tots els altres gèneres com són el *western*, la comèdia, el bèl·lic, el drama, el documental, etc... De fet el cinema neix amb una pel·lícula de trens, *La llegada del tren a la estación* dels germans Lumière. I encara ara, malgrat el gran desenvolupament que han experimentat els mitjans de transport moderns, se segueixen fent pel·lícules de trens. Ho podem comprovar fent un repàs de la llista d'estrenes dels darrers anys a la qual hi figuren títols com la producció franco-belga *El tren de la vida* de Radu Mihaileanu o la uruguaiana *El último tren*.

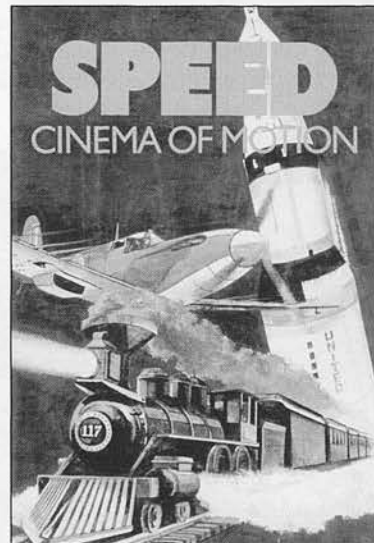
L'important volum de pel·lícules de trens que s'han fet, ha despertat l'interès d'escriptors i cronistes i ha donat lloc a una infinitat d'articles a revistes i a una bibliografia que, si bé no és massa extensa, almenys és interessant i representativa. Totes aquestes pàgines escrites han anat acumulant dates, establint vincles i relacions entre pel·lícules i cineastes i, en definitiva, mostrant-nos amb claredat les estretes afinitats entre aquests meravellosos enginyers mecànics, el tren i el cinema. Poc menys podem afegir en una article breu com el present. Així que he arribat a la conclusió que seria tal vegada més profitós per als lectors interessats en el tema, donar una informació precisa dels llibres que s'han publicat sobre el tren i el cinema i quin és el seu contingut.

Per altra banda i en un ordre més personal, he de dir que molt poques vegades el temps et dona l'oportunitat de rectificar algun error del passat i quan se presenta l'ocasió, no la pots deixar passar. M'explicaré. Quan es va publicar el meu llibre *Historia del tren a través del cine* l'editor va ometre accidentalment incloure les pàgines dedicades a la bibliografia i el llibre va néixer sense aquest element que con-

sidero imprescindible. Així que l'altra raó per la qual utilitzaré aquest article per parlar de llibres, és la de rectificar aquest error endarrerit.

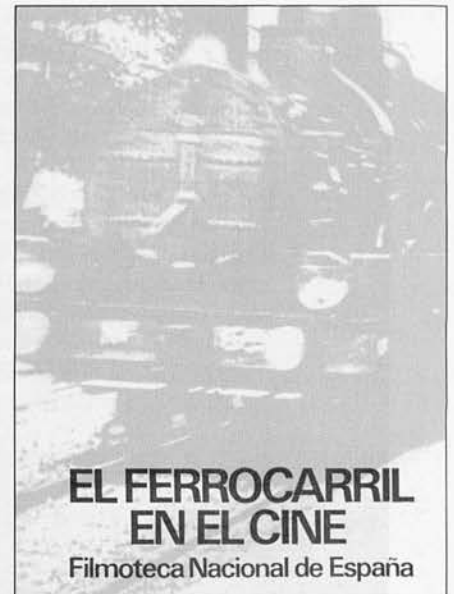
Per no estendre'm massa, he realitzat una selecció de deu títols que considero els més interessants i que, d'alguna manera, es complementen entre si perquè ens ofereixen continguts molt diferents i són de molt distinta procedència.

Qualsevol publicació sobre cinema pot contenir quatre elements en distinta proporció: textos, dades, fotografies i cartells. Els llibres que he seleccionat participen dels quatre elements.



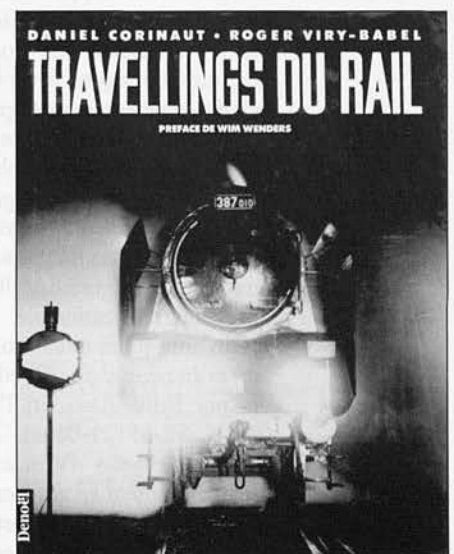
Començaré amb *Speed cinema of motion* de Werner Adrian, publicat el 1975 per l'editorial Lorrimer Publishing Limited de Londres. El text fa un recorregut lleuger pels diferents mitjans de transport en el cinema. Trens, vaixells, submarins, avions, globus, bicicletes, motos, cotxes i, fins i tot, coets. Està il·lustrat amb nombroses fotografies de distintes pel·lícules i conté vuit pàgines en color a les quals es reproduïxen alguns cartells. És interessant com a punt de partida per introduir-se en el tema que ens ocupa, encara que tal vegada s'hagi quedat un poc antiquat.

La Filmoteca Nacional d'Espanya va programar a l'any 1980 un cicle de trenta-vuit pel·lícules sobre el tema ferroviari. La selecció de títols triats era excel·lent i molt represen-



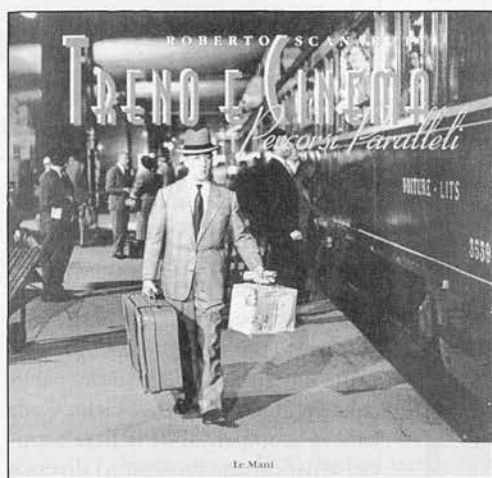
tativa. Començava amb *La llegada del tren a la estación* dels germans Lumière i acabava amb *Pánico en el Tokio Express* de Jumya Sato. Amb aquest motiu va editar un dossier amb un text de presentació escrit per Román Gubern i una relació de les pel·lícules que componien el cicle. Cada títol va acompanyat de la fitxa tècnica i artística, una fotografia i diversos textos seleccionats d'entrevistes als directors i crítiques de la seva estrena en el nostre país o en el seu país d'origen.

Un dels llibres més complets i extensos sobre les pel·lícules de trens és *Travelings du rail* de Daniel Corinaut



L'important volum de pel·lícules de trens que s'han fet, ha despertat l'interès d'escriptors i cronistes i ha donat lloc a una infinitat d'articles a revistes i a una bibliografia que, si bé no és massa extensa, almenys és interessant i representativa

i Roger Viry-Babel editat per Éditions Danoël de París l'any 1989 (ISBN 2-207-23564-5). A més d'uns textos molt bons, conté un completíssim arxiu fotogràfic. Està estructurat en capítols temàtics com per exemple la construcció de la línia fèrria, assaltaments i robatoris al tren, els trens a la guerra, els encontres i desencontres a estacions, etc. El llibre està enriquit amb un prefaci escrit per Wim Wenders i es completa amb una extensa i detallada filmografia internacional. No es reproduïx cap cartell.

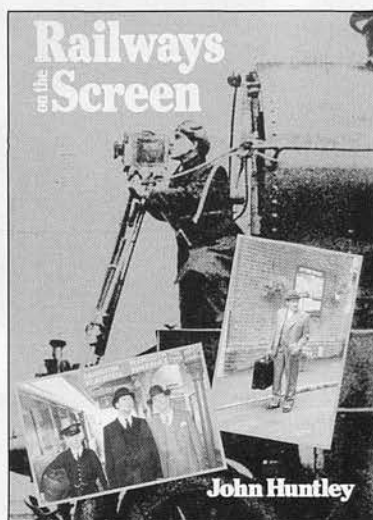


En la mateixa línia que l'anterior i amb una estructura similar es troba el llibre italià *Treno e cinema. Percorsi paralleli* de Roberto Scanarotti editat per Microart's Edizioni de Gènova l'any 1997 (ISBN 88-8012-081-6). El text està dividit en tres parts. La primera analitza el naixement, desenvolupament i relacions dels dos enginyers mecànics. La segona fa un recorregut pels dos gèneres cinematogràfics molt populars com són el *western* i la comèdia. La tercera part complementa la panoràmica parlant d'alguns títols clàssics del cinema ferroviari. En aquest cas s'aporta un apèndix amb la reproducció d'alguns cartells italians i una filmografia estimable.

Un altre llibre italià molt interessant és *In treno al cinema*, editat a Roma per Peliti Associati l'any 1988 (ISBN 88-85121-01-2). Es tracta d'una recopilació d'articles centrats fonamentalment en el cinema italià i escrits per diferents cineastes. Federico Fellini, Nino Manfredi, Sergio



Leone, Alberto Sordi o Gillo Pontecorvo, per citar-ne alguns, fan la seva aportació particular. El més destacable és la meravellosa i extensa col·lecció de fotografies que s'acumulen a les seves pàgines. Conté també una detallada filmografia de pel·lícules italianes amb tren.



El llibre anglès *Rail ways on the screen* de John Huntley editat per Ian Allan Publishing l'any 1993 (ISBN 0-7110-2059-0) conté la filmografia més àmplia i detallada que coneix sobre pel·lícules de trens. S'inicia amb una panoràmica molt general de vuit pàgines sobre el cinema ferroviari i la resta està dedicat en la seva totalitat a la filmografia. A més dels títols de ficció inclou també documentals, curtsmetratges i produccions per a la televisió o vídeo. A molts dels comentaris, l'autor proporciona dades de les circumstàncies del rodatge, de les locomotores o vagons que s'utilitzaren i de les estacions o vies ferro-

viàries a les quals es va rodar. És, en resum, un llibre imprescindible per als interessats en el gènere.



Unha arte sobre raís. Cien años de cine e tren d'Eduardo Galán editat per l'Associación Compostelana de Amigos do Ferrocarril l'any 1995 és un llibre amè i simpàtic que fa un repàs lleuger als diferents gèneres i en comenta els títols més rellevants. Està escrit en gallec i il·lustrat amb molts fotogrames i cartells de les pel·lícules mencionades.

Un llibre que m'agrada especialment degut a la meua afició pels cartells de cinema és el titulat *Trains, af-*



fiches et cinéma de Stanislas Choko editat per Éditions La Vie du Rail a París l'any 1997 (ISBN 2-902-808-73-9). Conté unes excel·lents reproduccions a tot color de més de dos-cents *affiches* francesos de pel·lícules de trens de tot el món. Tot el material prové de la col·lecció de l'Éditions "La vie du rail", una editorial francesa dedicada exclusivament al món dels trens. La seva pàgina a Internet és www.webvdr.com, a través seu es poden comprar publicacions i cartells.

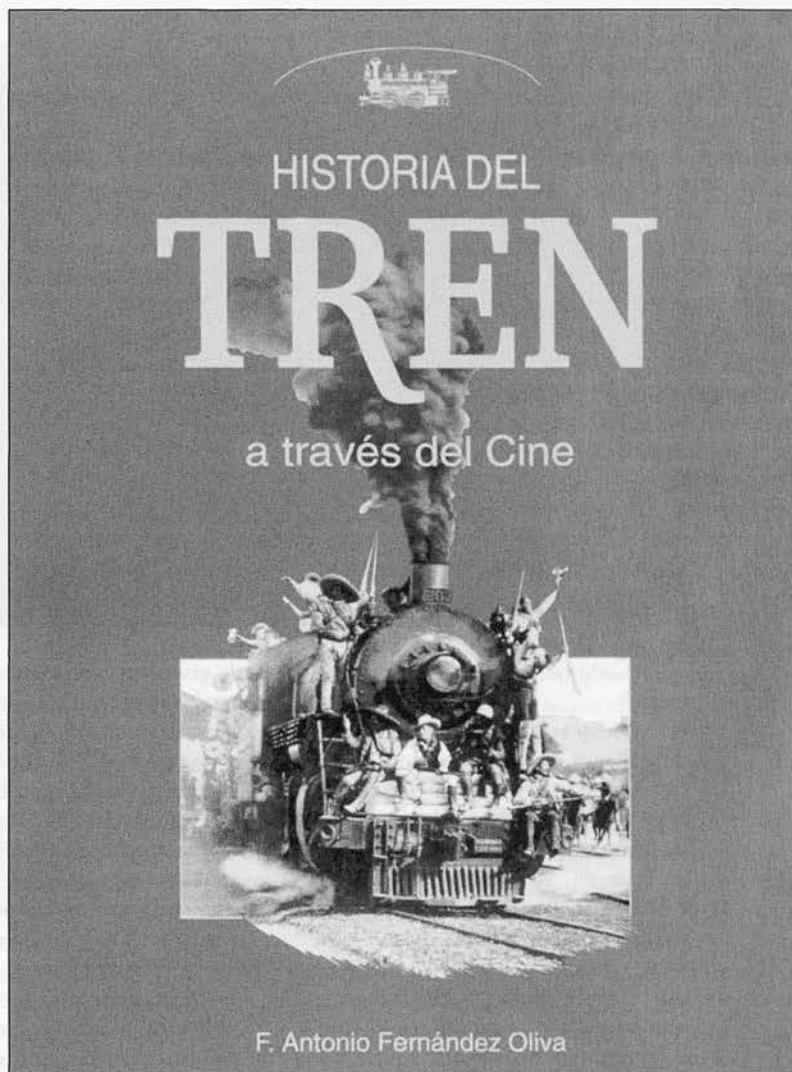
TRENES DE CINE

JAIMÉ DE ARMIÑÁN • ÁNGEL FERNÁNDEZ SANTOS
 JOSÉ LUIS GARCÍ • JUAN MIGUEL LAMET
 JOSEFINA MOLINA • VICENTE MOLINA FOIX • JUAN TEBAR



El llibre espanyol *Trenes de cine*, editat per RENFE, la Fundació de los Ferrocarriles españoles i l'Editorial Castalia de Madrid l'any 1994 (ISBN 84-7039-702-8), conté una col·lecció d'articles firmats per escriptors i cineastes com Ángel Fernández Santos, Vicente Molina Foix, José Luis Garcí, Jaime de Armiñán i altres. És bonic i està ben il·lustrat amb fotografies i cartells.

Pel últim, solament em queda ressenyar el meu llibre *Historia del tren a través del cine*, publicat per l'Editorial Film Ideal de Barcelona l'any 1988 (ISBN 84-95080-01-X). Està estructurat en tres parts. La primera parla de la història, els temes, els per-



sonatges i altres elements que conformen una panoràmica general. La segona analitza els títols més significatius en ordre cronològic. La tercera és una col·lecció de cartells.

No vull deixar de ressenyar tres revistes dedicades al món del tren perquè, a vegades, inclouen articles de cinema ferroviari.

La primera és *Via libre*, publicada per la Fundació de Ferrocarriles Españoles. Va començar a editar-se l'any 1964 i és de periodicitat mensual.

La segona és *Paisajes*, editada per RENFE per ser distribuïda gratuïtament entre els viatgers. És de periodicitat mensual i els seus continguts són molt heterogenis. A alguns números hi figuren articles sobre cinema.

La tercera és *Hobby tren* que està enfocada principalment als aficionats

al modelisme i maquetisme, encara que també publica articles molt variats sobre el món dels ferrocarrils. ■

REFERÈNCIA BIBLIOGRÀFICA:

- ADRIAN, Werner. *Speed cinema of motion*. Londres. Lorrimer Publishing Ltd, 1975.
- GUBERN, Román. *El ferrocarril en el cine*. Madrid. Filmoteca Nacional de España, 1980.
- CORINAUT, Daniel; VIRY-BABEL, Roger. *Travelings du rail*. Editions Danoël. París, 1989.
- SCANAROTTI, Roberto. *Treno e cinema. Percorsi paralleli*. Microart's Edizioni. Génova, 1997.
- AAVV. *In treno al cinema*. Peliti Associati. Roma, 1988 (ISBN 88-85121-01-2).
- HUNTLEY, John. *Railways on the screen*. Ian Allan Publishing, 1.993 (ISBN 0-7110-2059-0).



Entrevista a Pere March, director de *Blocao*

Jaume Vidal



—Com vares entrar al món del cinema?

—L'any 1972, un cineasta amateur de pollença, en Rafel Bordoy, ens va "contractar", a mi i al meu germà, per fer un "paperillo" a un dels seus curts. En sentir el rum-rum de la càmera, en veure'm enlluernat pels focus encesos, en acollonir-me les emprenyadures d'aquell bon home mostatxut i, encara més, quan uns mesos més tard vaig veure'm projectat màgicament a una pantalla davant un públic que aplaudia, vaig decidir que aquell havia de ser el meu món i que jo també volia convertir persones de carn i ossos amb personatges de ficció, retalls del meu imaginari amb històries creïbles.

—Visionar quines pel·lícules et varen influir?

—De petit, record que em varen impressionar tres títols: *Ben hur*, "2001: una odissea de l'espai" i *Psicosi*. D'aquí se'n deriven, tal volta, els meus temes preferents d'entrada: l'històric (amb elements espectaculars i transcendents), la ciència ficció (des d'una perspectiva filosòfica) i els relacionats amb les profunditats misterioses de la ment humana (amb la seva vessant de terror). Més endavant, en plena joventut i amb uns quants súper 8 ja realitzats, em vaig endinsar en el món dels cinefòrums i les obres d'"art i assaig". Aleshores, vaig poder veure al-

guns eisensteins a projeccions "d'amatgat", vaig entrar en contacte amb el neorealisme italià, la "nouvelle vague" francesa i el "free cinema" anglès i vaig conèixer les obres cabdals de les tres "b" espanyoles: Berlanga, Buñuel i Bardem. també, en aquells anys, em va impactar *El espíritu de la colmena* d'Erice i vaig sentir una especial atracció per les obres estranyes i trenca-dores de Werner Herzog.

—Quins directors?

—Posats a escriure uns quants noms, em quedaria amb els "monstres" consagrats del cinema clàssic com John Ford, Orson Welles i Akira Kurosawa. També triaria, dels qui els segueixen, Stanley Kubrick, Francis F. Coppola, Roman Polansky i François Truffaut. No vull oblidar tampoc el rus Andréi Tarkovski, pràcticament desconegut a Espanya, i les seves *Solaris* i *Sacrificio*, que em va sacsejar la meva consciència i, potser, va justificar la meva passió un poc malaltissa cap a un cinema bèl·lic allunyat dels patriotismes i més com un al·legat contra l'absurd de la guerra, tan inherent a la naturalesa humana, des dels al·lors de la història fins als nostres dies. *Senderos de glòria*, *Apocalypsi Now*, *El cazador* i *La delgada línea roja* també són altres títols del gènere de la meva devoció. D'altra banda, P. P. Passolini també em va generar moments d'estranyes passions i elevats sentiments,

perquè dins la seva obra tan irregular com irrepètible, s'hi traspua una irreverència i una transgressió autèntiques, i darrere una càmera enganyosament caòtica s'hi amaguen unes fetes ben clares, una humanitat colpadora, donant la impressió que, a la seva trilogia i al seu evangeli, amb la majoria d'actors trets del mateix carrer, és com si l'ull de vidre s'hagués traslladat uns quants segles enrere per copsar la realitat quotidiana a la manera d'un documental.

—Els teus primers treballs cinematogràfics són realitzacions en curtmetratges. Pots parlar un poc d'aquesta trajectòria?

—Quan pens en aquells anys em venen molts records, no només dels meus curts, sinó dels molts amics que també estaven dins el món del súper 8: en Tolo Garcías, en Lluís Casassayas, en Nofre Moyà, en Jorge Moreno, n'Andreu Suau i tants d'altres. Alguns d'ells han aconseguit viure de l'audiovisual, d'altres no en volen ni sentir parlar, decebuts com estan. s'ha de tenir en compte que a Mallorca, als anys vuitanta, no hi havia escoles de cinema, ni certàmens, ni beques de les institucions a les produccions audiovisuals. Fèiem una feina autèntica i sincera, assumint cost i risc, moguts simplement per la passió, circulant pel món amb un visor aferrat a l'ull, veient plans meravellosos per tot arreu i escrivint guions insuperables a un torcabocues de paper, sobre la barra d'un bar. Record que a una reunió del "col·lectiu d'imatges" (grup de pel·liculers mallorquins creat l'any 1986), en Tolo Garcías pronosticà que en Lluís Casassayas faria el primer llarg i jo el segon. Efectivament així ha estat. Li dec un sopar. En fi... el súper 8 va representar per a mi una eina d'aprenentatge com a autodidacte, un camí que m'ha tocat seguir per pura necessitat. Amb el súper 8 t'ho jugues tot a la primera i això t'obliga a espavilar-te, a pensar-t'ho bé abans de "xutar" perquè saps que si t'equivoques ja no hi haurà remei. El material, que gairebé no té latitud, exigeix molta perfecció en la mesura de la llum i el color, i la seva baixa sensibilitat, una cura estricta amb el focus. Sí, és una bona escola per ini-

Quan l'oncle Esteve (un familiar de lluny) em va relatar, a finals dels anys setanta, els desastres que va viure a la guerra del Rif, vaig comprendre que hi havia una gran història per contar

ciar-se perquè aprens de les pròpies errades, a teoritzar sobre les pràctiques, a treballar el *feedback*... Aquesta fou la meva experimentació des del 1976 fins al 1987. Dos anys després vaig començar a treballar amb 16 mm i això em posà en contacte amb el món professional del cinema: el negatiu, la truca, els estudis de so, el tiratge de còpies i, sobretot, el cost elevadíssim de tots aquests processos. evidentment, avui en dia, amb els centres de formació audiovisual que hi ha Mallorca i a la Península, amb les immenses possibilitats que ofereixen el vídeo digital i els nous sistemes d'edició, la situació és molt diferent d'aquella que em va tocar viure a mi, i el ventall perquè cada futur cineasta es pugui formar és molt més ampli. Per tant, cadascú pot triar el seu propi camí amb més llibertat. En tot cas, encara consider recomanable una primera experimentació amb el súper 8.

—Doncs aquesta experiència del curt t'ha servit per passar al llargmetratge?

—Com ja he comentat, jo he tingut una formació autodidacta degut a unes circumstàncies ja explicades, i he après a fer pel·lícules més o menys correctes a partir de les pròpies errades. en tot cas però, per arribar a dirigir un llarg, el més lògic seria aprendre l'ofici desde zero, començant de meritori, passant per auxiliar, ajudant, cap d'equip... i, al cap d'alguns anys, aconseguir que la pel·lícula dels teus somnis interessi a qualque productor. L'important és que creguis realment en el teu projecte i que siguis capaç de vendre'l a qui l'ha de pagar. Si això és així, tots els camins són vàlids i, tard o d'hora, arribarà el teu moment.

—Com va sorgir la idea de rodar *Blocao*?

—Quan l'oncle Esteve (un familiar de lluny) em va relatar, a finals dels anys setanta, els desastres que va viure a la guerra del Rif, vaig comprendre que hi havia una gran història per contar. amb les vicissituds que em va fer arribar quedava ben palesa l'absurditat d'una guerra estúpida i, a més, d'una guerra oblidada, encara avui en dia, per gran part de la població. Així com la guerra civil ha estat traslladada sobre el paper i a la pantalla fins



arribar a la societat, de la guerra del Rif ningú no en parla i, en canvi, va significar un trasbalsament absolut de la societat espanyola dels anys vint: uns vint mil morts en el desastre d'Annual l'any 1921, moltes revoltes socials, la caiguda del govern d'Antoni Maura i la dictadura de Primo de Rivera. a més, amb el conflicte permanent entre el món islàmic i occident, és aquest un tema de trista actualitat.

—Aquesta pel·lícula està dedicada al teu oncle Esteve. Des de quan tenies previst dirigir-la?

—Sí, la dedico a l'oncle Esteve perquè fou ell qui em contà els fets, sense ell no existiria *Blocao*. A més, per culpa d'aquella guerra, l'oncle Esteve va tenir una vida bastant miserable, fou una persona traumatitzada i incompresa pels seus familiars més pròxims, una pagès mallorquí analfabet

forçat a anar a pegar tirs sense saber-ne els motius. Amb *Blocao* li ret un homenatge, a ell i a tants com ell. "Aquesta guerra és estúpida. Els soldats ho saben, però no saben que ho saben" reflexiona el caporal contreras a un moment del film.

—Quant de temps vares somiar per fer aquest projecte?

—Vaig tenir les històries de l'oncle Esteve en "stand by" uns deu anys, però mai no varen deixar de bullir-me dins el meu cervell. El 1987 vaig fer un primer tractament cinematogràfic, basat exclusivament amb la narració oral de l'oncle Esteve, sense més referències històriques. vaig presentar la idea a un productor mallorquí afincat a Madrid i me la tirà pels morros. Tres anys més tard vaig fer un segon tractament, molt més elaborat, i el vaig presentar al concurs de guions de l'I.C.A.A. només em





Pere March dirigint.

va faltar un punt perquè em donessin l'ajuda. Això em va animar. El 1996 vaig entrar a l'escola de cinema "Sa Nau" a fer-hi classes i vaig començar a moure el projecte entre el director i la resta de professorat. La idea agradava... el 2000 fundàrem la productora talaiot cinema, vaig escriure el guió amb l'ajuda de l'escriptor Joan Guasp. Consultàrem molta novel·lística, obres d'assaig, hemeroteques sobre el tema. també tinguérem a mà un diari il·lustrat del pintor pollencí Dionís Bennàsar que fou ferit a una emboscada dels rifenys. A finals del 2000 el guió estava llest i l'any següent em concediren l'ajuda per a nous realitzadors de l'I.C.A.A. l'inici del rodatge era qüestió de mesos.

—Que és el que va interessar-te fonamentalment d'aquest fet. D'aquesta història?

—L'anàlisi de la degradació humana en una situació límit, de quina manera l'absurditat de la guerra pot transformar l'ésser humà en un simple animal, de com uns fets trasbalsadors poden accentuar els instints més baixos o els més nobles segons la capacitat de resistència de cadascú.

—Pel que veig, no és una producció totalment mallorquina. Hi ha aportacions del Ministerio de Cultura i altres institucions de fora de mallorca? Quins han estat els ajuts?

—*Blocao* s'ha de considerar una pel·lícula mallorquina ja que va ser talaiot cinema qui va aixecar el projecte i la gran majoria dels membres

de l'equip tècnic i artístic són mallorquins. A més ha estat filmada completament a mallorca i la temàtica és d'aquí. Un cop rodada la primera part, Morlanda PC, una productora catalana però que treballa molt a mallorca, s'associà amb nosaltres perquè els va convèncer el producte. Gràcies a ells, TV3 ens comprà els drets d'antena i "Blocao" es podrà veure a catalunya. quant als ajuts rebuts, cal mencionar l'I.C.A.A., la Conselleria de Cultura del Govern Balear, el Consell Insular de Mallorca, l'ajuntament de Pollença i algunes col·laboracions de particulars i petites empreses.

—Per tant, els precedents de *Elsecreto de la pedriza* i *Flor de espino sequeixen vigents*?

—Són una referència obligada, sens dubte. A més es dona la casualitat que es tracta de dues produccions mallorquines dels anys vint, l'època que es retrata a *Blocao*, on ja el cinema gaudia per tant d'una gran popularitat a Mallorca, i queda justificat per tant el personatge del caporal Lluís, un "cameraman" dins *Blocao* que incorpora el cinema dins el cinema. En qualsevol cas, tampoc no convendria oblidar la història d'en Josep Truyló, el vertader pioner del cinema mallorquí, que va fer un fogueró amb les seves pel·lícules, desencantat un poc de tot. I és que no tot són flors i violes dins el nostre setè art.

—I això fa gairebé vuitanta anys. quina lectura en fas?

—Que sempre hi haurà gent disposada a plasmar els seus somnis sobre una pantalla.

—Com ha estat la col·laboració amb Joan Guasp?

—És un gran dialoguista i un excel·lent dramaturg. Ha donat frescor a les converses entre els personatges mallorquins, deixant lluir un llenguatge que avui ja no s'estila. També ha suavitzat un poc l'argument, creant un contrapunt poètic per contrastar la duresa imperant. En aquest sentit, hi va haver un "tu a tu" entre nosaltres dos, ja que jo, en principi, tenia la idea d'un producte més contundent, sense concessions.

—Durant el rodatge, has canviat molt el guió?

—La veritat és que s'han hagut de deixar algunes coses pel camí, obligats per les circumstàncies, sobretot de tipus meteorològic, ja que tinguérem en total cinc dies de pluja sense poder filmar. Això ens va impedir poder realitzar alguns plans efectistes, algunes floritures tècniques que haguessin donat un to especial a la història. En tot cas, l'esperit del guió es manté en tot moment.

—Tenc la impressió que hi ha seqüències massa explícites i per contrari, hi ha seqüències en què es nota que falten plans. Dos exemples: al principi de la pel·lícula, la seqüència del joc dels protagonistes amb el gel està molt carregada, és molt barroca i també la del dinar. Per altra part la seqüència de l'atac cap al final de la

pel·lícula, no resulta un poc inversemblant que pugui quedar encara gent amb vida?

—En realitat *Blocao* no és una, sinó dues pel·lícules. La primera, colorista, festiva, costumista, viva; la segona, tancada, dura, lenta, claustrofòbica. A la primera part, es reflecteix la vida a una possessió mallorquina senyorial i aquest ordre, aquesta riquesa, aquest barroquisme a què al·ludeixes formava part d'aquell estil de vida, on els senyors feien ostentació del seu poder i els amos conduïen les possessions amb un ordre de primera. A les feines del camp, als figuerals, a les vinyes o als garroverars, hi havia una "escenografia" molt rica quan s'hi feia feina, amb la gent cantant tonades de camp, una dona repartint aigua als collidors, etc. Després d'una bona collita, el senyor solia ser esplèndid amb els jornalers i solia fer dinars i festes, guardant sempre les distàncies, és clar. La segona part, per contra, és el caos, l'absurd, la mort anunciada, i això no només es reflecteix en el canvi de l'estructura sinó amb un tractament diferent de la imatge i del so. Diguem que la primera part té un cert aire de reportatge folclòric i, la segona, de docudrama.

Quant als dos supervivents del *Blocao*, realment queden ben malferits i està documentat que els rifenys no solien rematar els vençuts sinó deixarlos de la mà de déu, en una cruel i lenta agonia. El que passa és que les tropes de rescat arriben d'hora gràcies a l'acció heròica de n'Esteve.

—Crec que hi ha una manca en l'estructura del guió? Tal vegada per les presses? Per problemes de pressupost?

—Hi ha un poc de tot plegat. En tot cas, crec que el guió és sòlid, sinó no hagués rebut l'ajuda de l'I.C.A.A. on erem uns desconeguts absoluts. El problema és que a l'hora de realitzar-ho potser hi havia més il·lusió que ofici, més promeses que tractes fermats, més suposicions que corroboracions. D'altra banda, a la segona part un actor va desaparèixer per art de màgia i un altre només podia fer una jornada i mitja de rodatge a la setmana. Aquests con-

dicionants, evidentment, m'obligaren a fer molts canvis fins i tot a nivell de trama. Ara bé, per damunt de tot i malgrat tot pens que es tracta d'una obra digna i el fet que s'hagi pogut estrenar a la gran pantalla, com a pel·lícula mallorquina que és, ja ha de ser un motiu perquè tots ens sentim satisfets. De fet, jo em sent un privilegiat i m'agradaria que l'exemple de *Blocao* servís de revulsiu a altres realitzadors mallorquins per enllestir els seus projectes, aprofitant els encerts i evitant els errors. D'altra banda, si realment la societat mallorquina vol que existeixi un cinema propi exportable, és necessari que no només consumeixi sobrassades i ensaïmades mallorquines, sinó també pel·lícules mallorquines.

—Hi ha dos directors de fotografia. Què va passar amb Pladevall?

—Des de sempre en Tomàs Pladevall va dissenyar el tractament de la imatge però, quan es va haver de xapar el rodatge en dues parts, en Tomàs no pogué assistir a la segona part ja que tenia adquirits altres compromisos professionals. En tot cas, el seu substitut seguí la mateixa línia marcada des del principi. A més, a la darrera tasca de tot director de fotografia, l'"Etalonatge", s'hi reincorporà el Pladevall, per tant es pot dir que *Blocao* du el seu segell.

—La pel·lícula, vol ser un homenatge al cinema silent?, al documental?

—Tota la part del b/n de *Blocao*, el cinema dins el cinema que esmentava abans, conserva efectivament els trets característics del cinema silent: accelerats, sobreactuació, mirada a càmera, composició teatral, veladures, panoràmiques imperfectes, etc. També la manera d'actuar dels personatges, el seu llenguatge, tot un poc a contracorrent dels canons del cinema actual, intenta reflectir un poc el que jo imagin de la vida real dels anys vint, d'aquí també que es pugui parlar d'un cert aire de documental.

—Del cinema actual. Què opines? Creus que ha canviat molt?

—Domina allò que és efímer, el *fast food* a la pantalla, veus una pel·lícula i al cap d'uns dies ja ni te'n re-

cordes. Hi ha una sobreoferta. L'aspecte comercial ho domina tot i les grans distribuïdores americanes copren tot el mercat. És un abús de poder. Per això, el fet que en Joan Salas hagi posat *Blocao* a la cartellera és un vertader miracle i un gest molt esplèndid de la seva part, per la qual cosa li estic molt agraït.

—Quina cinematografia t'interessa més?

—En aquests moments, a part d'alguna gran pel·lícula d'evasió americana que va bé de tant en tant, not a faltar un vertader cinema d'autor. M'interessen també les filmografies llatinoamericanes, especialment d'Argentina i Mèxic, així com d'alguns països orientals com Xina o l'Iran.

—Tens cap projecte per el futur?

—De moment, oxigenar-me el cervell al màxim després d'aquests dos anys totalment immers dins *Blocao*. I a esperar que sorgeixi una nova història. Potser revisi vells projectes que tinc mig embastats. Hi ha una comèdia que em ronda al cap des de fa anys. Potser li caigui en gràcia a algun productor. Diuen que és més fàcil pagar per riure que per plorar. ■



Házael González

*Acordes y desahucios.*

Ja ho deia el mític Gato Barbieri: va haver-hi un temps que aquests dos cosins bons anaven junts molt sovint, perquè tots dos eren bastant semblants en moltíssims detalls... i és que si bé el cinema va esser rebut als seus principis com una mena de diversió, o simplement com una altra curiositat científica fruit de aquell final de segle XIX, que tants invents ens va deixar, memorables i no tant (Edison, un altre dels inventors del cinematògraf, anava almenys una vegada cada dia a l'oficina de patents, a enregistrar qualche invent nou), quan el jazz va començar a sonar pels racons dels suburbis dels Estats Units, moltes varen ser les veus que es varen aixecar en contra d'aquella mena de renou del diable... però aviat a tots dos se'ls va reconèixer que servien per alguna cosa més, i així arribam fins avui, on, molt lluny d'acabar, tant el cinema com el jazz, continuen donant-nos moltes sorpreses i agradables moments, encara que (això diuen alguns), ambdós ja som morts... però és la nostra feina demostrar que són encara ben vius.

Després de tot, no és gens estrany que jazz i cinema aviat es donessin la mà, perquè el jazz va passar a ser ràpidament un so clarament identificatiu dels anys trenta, quaranta, i encara dels cinquanta, dècades on es va convertir en el rei indiscutible dels cabarets i altres llocs de malviure però que, per altra part, eren els més vius de les ciutats. El jazz va posar música al Chicago dels gàngsters i al París de la ocupació nazi, i quan França va esser alliberada per les tropes americanes, els llaços jazzístics entre tots dos continents ja no es varen separar mai. Serveix d'exemple que escriptors de la talla de Boris Vian defensessin les orquestes de gent de color des de París, mentre més sovint del que seria destijable, als Estats Units encara existien diferències de tipus racial que afectaven (i no poc) la música (a més de moltes altres coses)... En aquests ambients americans, però no precisament a Chicago, és on ens porta *Kansas City* (Robert Altman), que encara que filmada l'any 1995, ens trasllada al 1932 amb una història molt curiosa de gàngsters blancs i negres, on queda ben clar on és el jazz, tractat com una senyal de identitat de la

població de color. Apart del talent (indiscutible, en aquestes altures) d'Altman com a director, ens regala a més memorables composicions de clàssics com Count Basie o Coleman Hawkins, interpretades per absoluts virtuoses del piano, el contrabaix, el saxo o la trompeta (inoblidable la baralla musical de dos saxofonistes a l'escenari). I si aquest film empra el jazz com una peça més (encara que clau) de la història, Woody Allen fa un pas de gegant, l'any 1999, amb *Acordes y Desahucios* (*Sweet and Lowdown*), una història a cavall entre la fantasia i la realitat, fent meravelles del no res, amb un Sean Penn interpretant Emmet Ray, el millor guitarrista de tot el món (amb permís de... sí, aquell gitano... Django Reinhardt). Allen mai no ha deixat d'emprar (magistralment) el jazz com a banda sonora de les seves pel·lícules, fins al punt que podem dir que cap director se li pot comparar en aquest aspecte... i més tenint en compte que, quan hi ha compositor específic per les seves històries, aquest no és altre que Dick Hyman (i aquest és el cas: els sons de la guitarra a aquest film són indescriptibles...). Aquesta història sense histò-

No va ser per casualitat que un gairebé desconegut Louis Malle fes el seu debut com a director l'any 1957 amb el film *Ascensor para el Cadalso* (*Ascenseur pour l'Echafaud*), i que la música fos feta ni més ni menys que per Miles Davis...

ria, encara que plena de sentiments i altres coses, fa del jazz el seu aliment, i no només això, sinó que el reinventa d'una manera magistral...

Però fins ara hem parlat de recreacions, i també dels Estats Units. Què és el que passa a França? El jazz era una música molt apreciada pels joves destinats a canviar el món del cinema francès, que en aquell moment estaven creant una cosa que després es diria *nouvelle vague*, i si bé després cadascú va anar pels seus propis camins, al principi les coincidències eren ben fortes... i el jazz hi era darrera. No va ser per casualitat que un gairebé desconegut Louis Malle fes el seu debut com a director l'any 1957 amb el film *Ascensor para el Cadalso* (*Ascenseur pour l'Echafaud*), i que la música fos feta ni més ni menys que per Miles Davis... Però encara que aquest treball ha quedat com un clàssic indiscutible, i que altres directors del mateix temps fessin ús del jazz als seus films com Roger Vadim al mateix any amb *Saint-on Jamais* o Jean-Luc Godard dos anys després a *Al final de la escapada* (*A bout de Souffle*), el matrimoni jazz-cinema no va continuar amb massa força a França, encara que no podem dir el mateix de la resta de Europa.

Ni tampoc de la resta del món: la sensualitat del jazz és gairebé innata, i el seu poder de seducció no coneix límits de cap mena, així, una música que va néixer d'una conjunció d'estils ben arrelada a l'Àfrica (Jerry González dixit), ràpidament es va fusionar amb tot allò que va trobar i li va fer gràcia, com per exemple, els ritmes llatins de tota Sudamèrica (i això inclou instruments a priori tan diferents al jazz com les congues, el *glockenspiel*, el *berimbau*, o el *bandoneón* argentí), fins al punt que allò que avui anomenem latin-jazz no és una mera anècdota ni cap bajanada, sinó que s'ha convertit, per mèrits propis, en una vessant jazzística capaç d'impressionar als més puristes. Els artistes de Cuba, el Puerto Rico, o les Antilles, han conseguit meravelles i l'encarregat de posar tot això, tota la riquesa i la grandesa de aquest nou estil, no ha estat un sudamericà, sinó un espanyol, Fernando Trueba, qui, ja al final de *Two Much* (1996), va reunir un

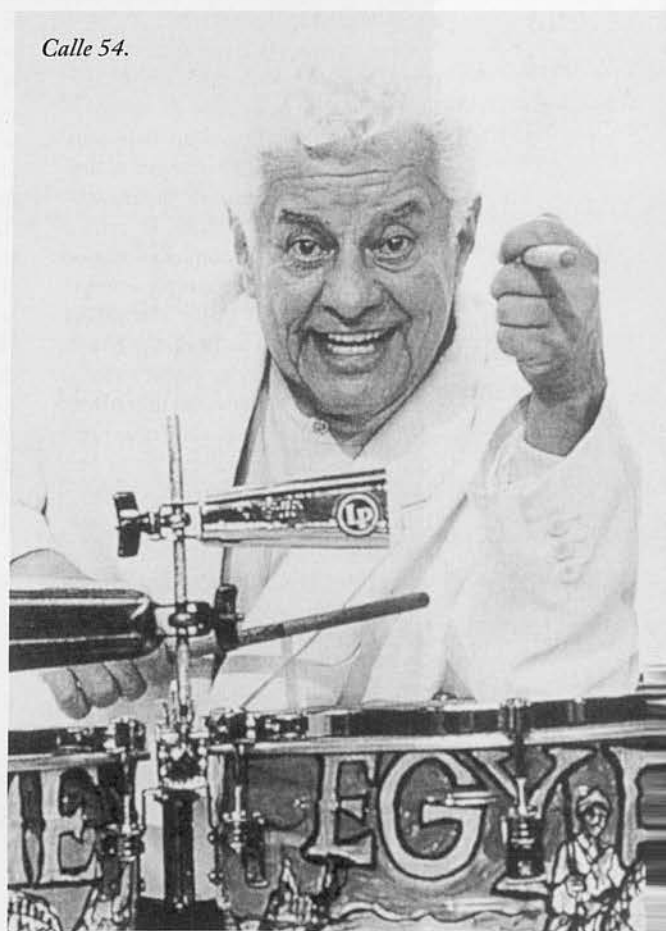


bon grup d'artistes de latin-jazz per tancar la pel·lícula. I quatre anys després va intentar el més difícil encara, i ho va fer, aconseguint un rotund èxit de crítica i públic, i no és difícil de entendre; tothom es rindeix a la bellesa de *Calle 54*, una mena de musical (més bé l'hauríem d'anomenar com "un film fet per gaudir més la música") en què totes les estrelles de latin-jazz fan allò que més els agrada fer, i que, a més, fan tan bé. No hi ha paraules per descriure les mans de Michel Camilo damunt el piano, les bufonades de Tito Puente amb la seva orquestra, els experiments bojos però meravellosos de Chano Domínguez (¡qui és capaç de juntar jazz i flamenc!), la xerrada musical de pare i fill al piano, un al front de l'altre (Bebop Valdés i Chucho Valdés)... i sobretot, l'agermanament més clarentre cinema i jazz, aquell que només és capaç de fer algú com Gato Barbieri.

I fins aquí hem arribat, però això no vol dir ni molt menys que això hagi finalitzat, perquè, definitivament, jazz i cinema estan fets l'un per l'altre. I fins i tot no seria cap ximpleria afirmar que tots dos han crescut plegats com

dos germans, cadascú amb un ull mirant a l'altre, per veure evolucionar el món i assumir amb tota facilitat (encara que això també depèn del virtuosisme amb què s'agafi una càmera o un instrument) els canvis, les ensenyances, els matisos... i poder conjuntar-se i compartir tants d'interessos. I sobretot, de poder donar-nos veritables obres mestres que sempre ens faran gaudir.

Jazz i cinema. Qualitat cent per cent assegurada... ■



Joan Obrador

(Aquest article fou redactat dues setmanes abans del triomf únic d'Almodóvar a Hollywood)

Com sabeu, l'Acadèmia de Cinematografia Espanyola enguany s'ha oblidat d'Almodóvar, només va rebre el Goya a l'actriu revelació i a la banda sonora. Curiosament, aquest descuit coincideix amb el major reconeixement internacional de l'obra del director manxec. Fins al dia d'avui, *Hable con Ella* ha aconseguit un triomf aclaparador a Europa: els cinc premis fonamentals de la cinematografia europea; el Cèsar francès a la millor pel·lícula europea, fins i tot, ha guanyat la partida a *Sweet Sixteen*; el premi al millor guió i a la millor pel·lícula de parla no anglesa, de l'Acadèmia britànica. Però també ha tingut un èxit sense precedents als EEUU: Globus d'Or a la millor pel·lícula estrangera i, La Gran Acadèmia, l'ha nomenat candidat en la categoria de millor director i millor guionista. Només faltava que triomfés a Hollywood, després que l'acadèmia espanyola designés com a precandidata *Los días al Sol* de Fernando León!

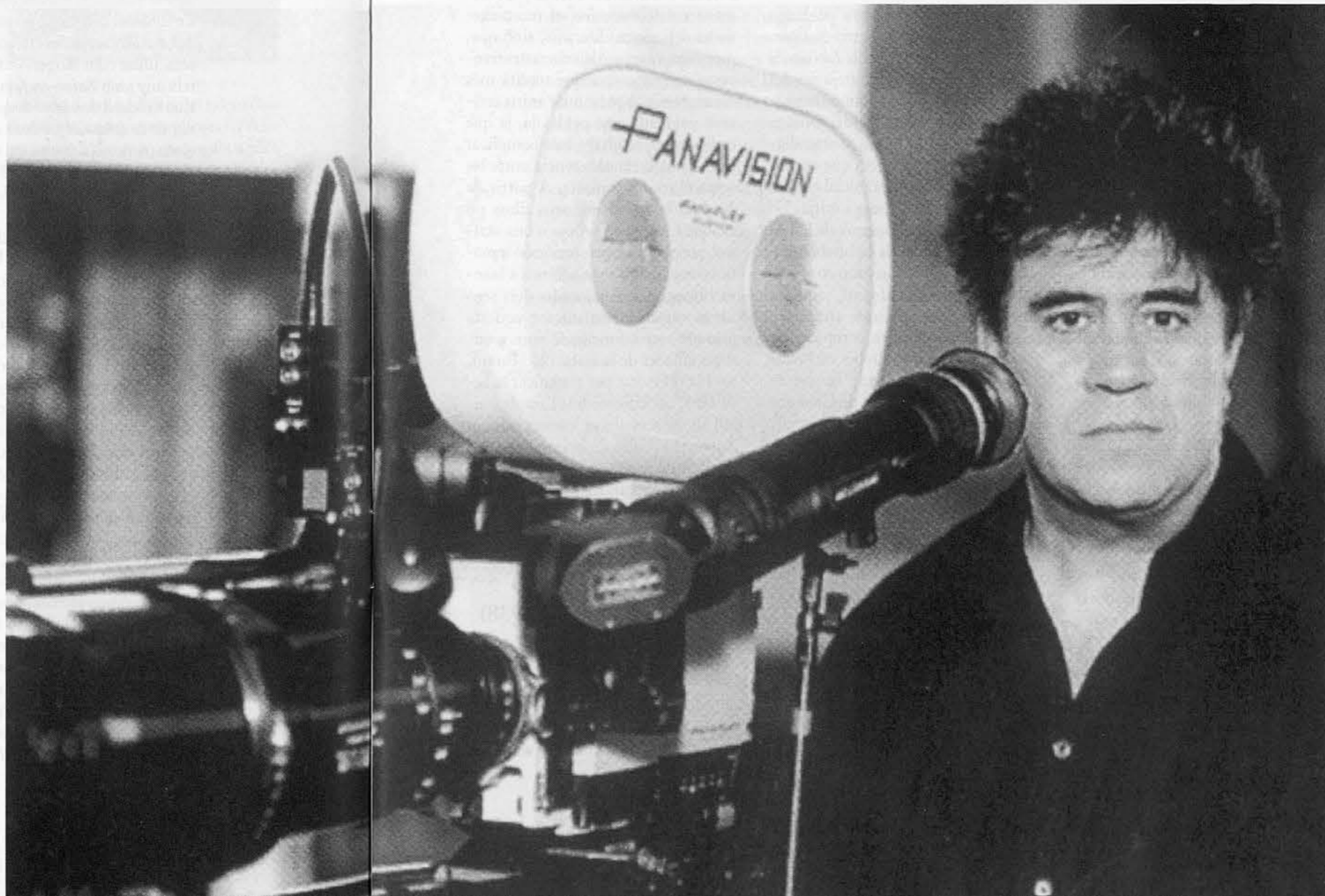
Han comès els acadèmics el gran pecat nacional de la nostra intel·lectualitat? ¿Són incapaces de reconèixer la feina ben feta d'un dels seus col·legues mentre a l'estranger és lloat com el gran creador de la cinematografia espanyola actual, la crítica francesa ja el saluda com el successor de Buñuel? ¿Deu ser ximple enveja? La interpretació més benèvola d'aquesta situació la va donar Marisa Paredes: "El que ha pogut succeir, va dir a RNE l'endemà del lliurament dels premis, és que els acadèmics, atès que Almodóvar ja té una fama ben consolidada a nivell internacional, s'han estimat premiar altres obres perquè també siguin conegudes i no es cregui que la cinematografia espanyola es redueix només a Ell". Tal vegada tenia raó la valenta presidenta de l'Acadèmia, tot i que hi cap una altra possibilitat: els acadèmics varen decidir honestament que *Hable con Ella* no es mereixia cap Goya distingit, ni ser la representant del cinema espanyol als Oscars.

Personalment he de reconèixer que fa temps vaig deixar de comprendre la producció del tercer manxec més universal de la història; perquè ja no queda res de les virtuts que varen permetre la seva irrupció en el panorama de la nostra cinematografia: contracultura, imaginació, frescor, defensa dels dèbils i dels diferents enfront de la massa, ànsia d'alliberament sexual i personal, humor sense límits. Moltes pel·lícules d'Almodóvar tenien una rara virtut: combinaven en la seva justa mida el drama i la ironia, sense caure dins el fals melodramatisme. Pel·lícules com *Qué hecho yo para merecer esto* o *Átame* són un clar exponent d'aquestes virtuts; això per no parlar del dia que va decidir fer una comèdia boja com *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. La seva darrera pel·lícula aprofundeix en un dels temes que sempre ha estat present, d'una o d'altra manera, en cadascun dels seus films: la sexualitat anormal, malaltissa; en aquest sentit, només seria la continuació de *Todo sobre mi madre*. No es pot oblidar que a la seva darrera pel·lícula la figura de la mare, a pesar de ser la gran absent, és l'origen del mal que pateix Benigno. ¿Per quina raó sempre que l'autor manxec parla de sexe ho fa des de la perspectiva dolorosa? ¿Mai no ha conegut el sexe ingenu, plaent, aquell que realment uneix les persones en lloc de conduir-los a la solitud o, en el pitjor dels casos, a la destrucció? Tal vegada el geni Almodóvar ha decidit fer públiques totes les seves neures sexuals. Si és aquest el cas, ¿quina és la pretensió última de la primera pel·lícula espanyola que té l'honor de ser candidata oficial a dos dels Oscars més rellevants?

S'ha de reconèixer que el plantejament argumental del film és genial: les dones protagonistes (Lydia, interpretada per una excessiva Rosario, i Alicia, interpretada per una Leonor Watling exuberant), aquesta vegada no poden ser-ho realment, perquè romanen en coma profund. Aquesta circumstància, tal vegada única en la història del cinema, només podrà solucionar-la amb una eina difícilíssima pel desenvolupament de qualsevol història cinematogràfica: el recurs constant al *flash back*. És possible que qualche espectador es perdi a la meitat del film.

Un altra virtut del film és la professió d'aquestes dues dones: torera i aprenent de ballarina. D'aquesta manera, Almodóvar posa tota la seva sapiència filmica al servei de les arts que més li agraden: el toreig i el ballet. En els fons, aquestes dues manifestacions artístiques són la mateixa cosa: el moviment del cos humà davant del seu destí, ja sigui metafòric o negre atzabeja.

En aquesta ocasió, les figures femenines simplement serveixen d'excusa perquè els homes ens parlin d'ells mateixos. Benigno, un poca-llum magistralment interpretat per Javier Cámara, i Marco un home *almodovarià* de cap a peus, subjugat pels seus sentiments. Emperò, el personatge interpretat per Dario Grandinetti, no deixa de ser un secundari més, un simple espectador de l'autèntic drama que viu Benigno. Javier Cámara interpre-



ta un infermer que ha trobat el sentit de la seva vida en les atencions que dispensa a Alicia, un cos viu i a la vegada inert. És tanta l'atenció que li dedicarà, a aquell cos vegetatiu, que n'acaba bojament enamorat i una sexualitat ambigua en un principi, es transformarà en productora. Marco no entén com és possible que una persona viva tracti un semi mort com a un igual. Com a resposta, rep les paraules essencials del film: *Hable con ella*. Perquè Benigno sap que davant del coma persistent només hi ha una possibilitat: una fe gairebé religiosa i parlar constantment al malalt inconscient. No és gens estrany que Marco no entengui Benigno, perquè ell és un home normal, enamorat fins a la malaltia, mentre que Benigno és un psicòpata. Ell ho sap perquè li ho va dir el pare de la seva enamo-

rada, psiquiatre de professió. Mentre que l'espectador ho sap perquè Almodóvar, aprofitant els dots interpretatius de Javier Cámara, mostra perfectament el retrat universal d'aquells que la societat qualifica com a "delinqüents sexuals". Almodóvar parteix d'una veritat psicoanalítica universalment acceptada: tot comportament sexual desviat, referit a l'home, té el seu origen en la incapacitat per superar el complex d'Èdip. Un home només podrà ser home si *mata* son pare com a mitjà per identificar-se amb ell. Benigno no pot matar son pare simplement perquè ni el coneix i, a més, es passa vint anys tenint cura de sa mare, una vella en estat pràcticament vegetatiu. D'aquesta manera és lògic que, en arribar a l'adolescència tingués uns gustos sexuals no definits i que, fins i tot, se

senti atret per un cos jove postrat al llit permanentment. El curtmetratge que desencadenarà tota la seva libido reproductiva —"El amante meneguante"— no pot ser més expressiu de les obsessions sexuals de Benigno o, més bé, d'Almodóvar?. Tal vegada en aquest fet rau la desaparició de criteri a l'hora d'avaluar la seva darrera pel·lícula: a nivell internacional, possiblement s'ha valorat la mestria psicoanalítica d'aquest director a l'hora de mostrar el món interior dels psicòpates sexuals; mentre que a l'interior s'ha contemplat la seva obra com una expressió més de les seves dèries particulars. És a dir, mentre que a l'estranger s'ha vist una obra profunda, al mercat nacional s'ha interpretat en clau superficial...

Vostè pot triar l'Almodóvar que prefereixi. ■

José Tirado

La història del cinema ha estat lligada, des dels seus inicis, al ferrocarril. La primera pel·lícula, rodada pels germans Lumière l'any 1895, recollia precisament el moment en què un tren arribava a l'estació.

Des d'aleshores aquest escenari ha estat el centre de múltiples trobades i comiats, tal i com Clarence Brown ha escenificat a *Anna Karenina*, Vittorio de Sica a *Estación Termini* i, per suposat, el britànic David Lean a *Locura de verano*, *Doctor Zhivago* o a la magnífica *Breve Encuentro*.

Tot i així, el tren, visualment, ha adquirit rellevància pel seu aspecte imponent, la seva força implacable i la violència dels seus moviments amb què travessa paisatges verges i silvestres. I és que el tren va ser el símbol de la civilització durant el període de les grans colònies britàniques a l'Àfrica i l'Índia, però també dels colons que viatjaren a Amèrica. Per aquest motiu, la tradició cinematogràfica realment lligada a aquest significatiu invent és, sense cap mena de dubtes, l'americana. La inicial *El gran robo del tren*, filmada per Ewin S. Potter l'any 1903, donaria origen al mite del *cavall de ferro*, un dels elements claus del *western*: símbol de progrés, pels colons, i d'amenaça profanadora, pels indis. Resulta complicat pensar en un film que tracti sobre la conquesta de l'oest i que no compti amb escenes ferroviàries, ja que moltes d'aquestes cintes reproduïen precisament l'hostilitat dels nadius davant l'arribada del ferrocarril, com ara *El caballo de hierro* (John Ford), *Union Pacific* (Cecil B. De Mille) o *El valle del destino* (Tay Garnett).

La imatge del ferrocarril en moviment, l'arribada a l'estació, l'encreuament de les vies i tantes altres escenes que aquest aparell ha proporcionat al cinema l'ha convertit en un element clau dins l'imaginari de molts espectadors. No fa gaire temps, es va editar un llibre que pretenia estudiar la relació entre aquests dos importants invents —el cinema i el tren— i es van arribar a comptar més de 100 pel·lícules en què el ferrocarril hi juga un paper protagonista. El següent cicle permet recuperar algunes d'aquestes obres més emblemàtiques.



La batalla del rail.

LA BATALLA DEL RAIL (René Clément, 1946)

Després d'una primera pel·lícula d'animació i diversos curtmetratges, René Clément va realitzar *La batalla del rail*. El projecte es plantejà des del començament com un migmetratge documental, però al llarg del rodatge el film va anar enriquint-se amb diàlegs i situacions de ficció que acabaren transformant la idea inicial en una pel·lícula de gairebé hora i mitja.

La batalla del rail sorgeix de la necessitat de reconstruir la història recent després del segon gran conflicte mundial. Tradicionalment, aquesta presa de consciència, que afectà diverses cinematografies europees, ha estat considerada gairebé exclusiva dels neorealistes italians. També és cert que, tot i que el film de Clément pugui emmarcar-se dins aquest corrent, és probablement una de les poques experiències franceses en aquesta línia. La pel·lícula, realitzada l'any 1946, reproduïa els fets succeïts només quatre anys abans, quan els treballadors del ferrocarril lluitaren insistentment per alliberar la nació francesa de la invasió nazi. Els ferroviaris mostraren la seva resistència a les tropes alemanyes transmetent informació des dels seus trens, facilitant el pas de clandestins al sud de la línia de demarcació, realitzant sabotatges i atacant, fins i tot, un dels combois alemanys.

Però, malgrat l'èxit que va obtenir el film —va rebre el Gran Premi del Primer Festival de Cannes—, Clément no aconseguiria el reconeixement dels grans directors, sinó que, més aviat, va ser un dels cineastes francesos de postguerra que suscità més controvèrsia. Aquest mite aniria creixent pel·lícula rere pel·lícula, ja que cada vegada resultava més complicat trobar una certa coherència entre les seves obres immediates. A partir de *La batalla del rail* els seus films no evoquen una visió pròpia o una actitud que pugui atorgar connexió temàtica, tonal o, fins i tot, estètica a la seva filmografia. Així, molts dels seus films, especialment durant aquesta primera etapa, funcionen com a entitats aïllades de la resta. No obstant, tot i la dificultat per classificar la seva obra, és cert que dins l'ampli ventall de la seva llarga carrera podem trobar pel·lícules de la importància i qualitat de *Juegos Prohibidos*, *A pleno sol* o, per suposat, *La batalla del rail*.

ALARMA EN EL EXPRESO (Alfred Hitchcock, 1938)

Alarma en el expreso, film basat en la novel·la *The Wheel Spins*, d'Ethel Lina White, parteix d'una situació totalment normal: una jove que està de vacances coneix, durant un viatge en

És cert que totes les pel·lícules d'Sternberg són autèntics somnis exòtics i eròtics, però cada pla d'El Expreso de Shanghai té una capacitat de suggestió elevadíssima i un potencial romàntic únic



Alarma en el expreso.

altra vegada més, l'habitual combinació de trama detectivesca i humor, on el joc de les aparences queda trastocat definitivament: els ciutadans es converteixen en policies, ja que els agents no ajuden a solucionar el problema —el film que millor exemplifica aquest esquema és *El hombre que sabía demasiado*—. Al mateix temps, *Alarma en el expreso* apel·la a algunes de les debilitats del cineasta, com el gust pels espais reduïts —pràcticament tot el film transcorre dins el tren—, l'ús de maquetes, transparències i altres trucatges —la pel·lícula està íntegrament rodada en un plató— o l'obsessió pels mecanismes la consciència —que en aquest film intervé puntualment per fer creure a la protagonista que tot ha estat un somni, però que en altres films de Hitchcock, com *Sospecha*, *Recuerda* o *Encadenados*, es converteix, fins i tot, en l'eix central de l'acció.

EL EXPRESO DE SHANGHAI (Josef von Sternberg, 1932)

El Expreso de Shanghai, rodada per Sternberg durant la seva segona empresa americana, és la quarta pel·lícula que el director austríac rodà amb una Marlene Dietrich que, aleshores començava a convertir-se en mite.

Des que el 1930 Sternberg descobrí l'actriu, abans de realitzar *El an-*

tren des dels Balcans fins a Anglaterra, una anciana. De sobte, el tren s'encalla a la neu i, quan recupera la marxa, l'anciana ha desaparegut. L'heroïna decideix investigar el cas i intentar convèncer la resta de viatgers, però no rep l'ajuda de ningú. Finalment la jove Mrs Henderson acabarà implicada en una xarxa d'espionatge internacional.

En un capítol d'*El cine según Hitchcock* el mestre britànic confessa a Truffaut que aquest projecte havia estat pensat, en un primer moment, per a un altre director —el també britànic William Neil—, de manera que va

haver d'adaptar el guió al seu personal univers, jugant amb l'argument, l'espai i els personatges i, fins i tot, canviant el desenllaç original de la història. Però ningú no diria mai que la idea d'*Alarma en el expreso* no va sorgir del seu cap, ja que en aquest film de l'etapa britànica ja queda dibuixada la seva manera de fer cinema. A part de l'evident interès per fer del tren un objecte filmic —pensem en *Sospecha*, *Recuerda*, *Extraños en un tren*, *Con la muerte en los talones* o en algunes de les seqüències més importants de *La sombra de una duda* i *El número 17*— Hitchcock exhibeix, una

El expreso de Shanghai.



gel azul, la seva relació va acabar superant els aspectes purament professionals, en el sentit que Sternberg s'encarregà personalment de modelar la imatge de la Dietrich i de donar forma al mite en què s'acabà convertint l'actriu: andrògina de perfectes faccions definides per l'acurada il·luminació amb què Sternberg l'envoltava, dona inassequible i de gran duresa. Probablement, ningú no hagi descrit millor el mite de Marlene Dietrich que el cineasta Cocteau: "*Marlene era d'aquelles actrius màgiques, en què el seu nom comença amb una carícia i acaba amb un cop de fuet*". L'actriu està magnífica en aquesta pel·lícula, posada al servei de la seva força interpretativa, però, sobretot, de la seva sensualitat i bellesa.

L'argument de Jules Furthman, posterior col·laborador de Hawks, és el d'un melodrama de sentiments turbulents en què quatre personatges es lliuren a una violenta passió durant el viatge en tren que va de Pequín a Shangai. El capità de bandits Chang, l'oficial anglès Harvey, l'enigmàtica xinesa Hue Fei, i la bella Shangai Lili componen aquesta història d'aventures per una Xina fantàstica, onírica i irreal. És cert que totes les pel·lícules d'Sternberg són autèntics somnis exòtics i eròtics, però cada pla d'*El Expresso de Shanghai* té una capacitat de suggestió elevadíssima i un potencial romàntic únic. Aquest film, com *Marruecos*, *La venus rubia* o *El diablo es una mujer* destaca per l'elaborada sofisticació estètica, per l'elegància del tractament visual i per la carnalitat de la posada en escena. Tot el film és un efecte il·lusióista que fa sorgir la veritat del decorat de la Paramount, de la bruna, de la il·luminació expressiónista de Lee Games i dels diàlegs expressament antinaturalistes.

DESEOS HUMANOS (Fritz Lang, 1954)

Deseos Humanos és una lliure adaptació de la novel·la *La bèstia humana*, d'Emile Zola, portada anteriorment a la pantalla per Jean Renoir. Fritz Lang adapta la història al moment en què es realitza el film i l'ubica dins el

paisatge nord-americà, eliminant els elements naturalistes de la novel·la, però mantenint, en el primer guió la màxima del literat francès: tothom porta una bèstia dintre.

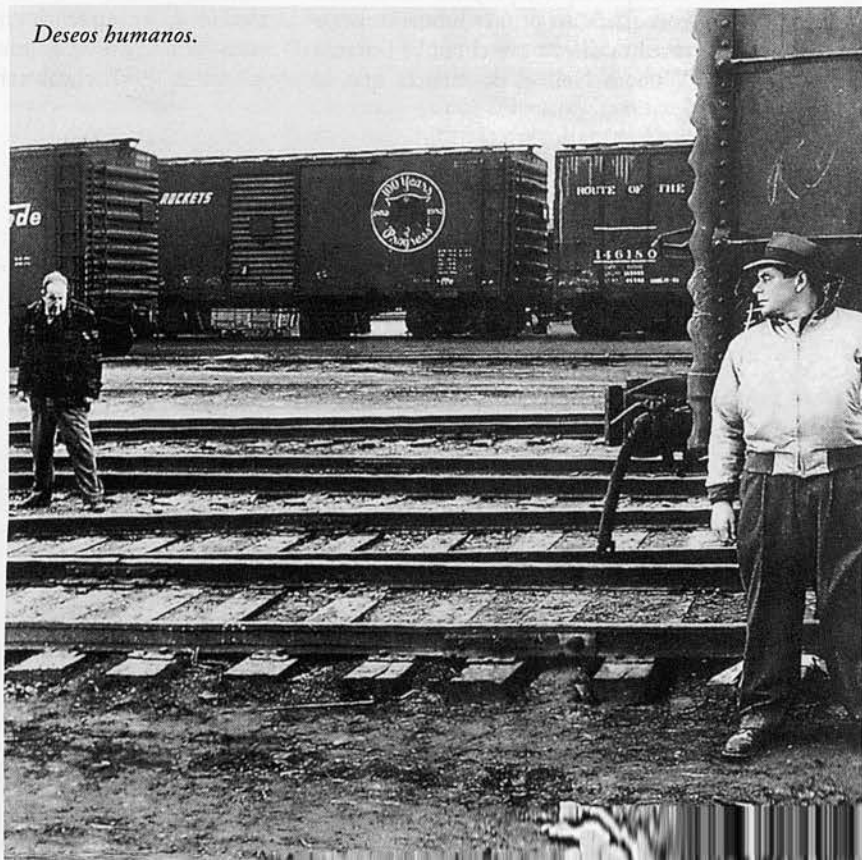
No obstant, segons explica Peter Bogdanovich al seu llibre *Fritz Lang en Amèrica*, el productor del film, incitat per la rigidesa del *Codi Hays*, no podia permetre que Lang realitzés una pel·lícula en què tots els personatges fossin dolents, protagonitzada per un maníac sexual i sense *happy end* —ja que el desenllaç de *La bèstia humana*, tant a la novel·la com al film, era explícitament tràgic—. Per aquest motiu, el director es va veure obligat a reconduir la trama al voltant d'un personatge central positiu —un ex-combatent de Corea atrapat en la xarxa de gelosia i venjança del matrimoni Buckley— i a donar certa esperança de futur al protagonista. És probable que, en línies generals, aquestes imposicions redueixin considerablement la perversitat sexual del film de Lang respecte de l'obra de Renoir. Tot i així, no es tracta d'un *remake* d'inferior qualitat, ja que el director alemany aconsegueix fer de *Deseos Humanos* una pel·lícula absorbent i radical fins el punt d'esdevenir una de les seves millors mostres de maduresa i precisió cinematogràfica: cada enquadrament està calculat en funció

del que ha de mostrar, el ritme narratiu és un magnífic exemple de concisió i el distanciament adoptat en els moments de major tensió demostra que posseeix un sentit modèlic de l'ús de l'el·lipsi i el fora de camp.

Deseos Humanos és un apassionat drama en què Lang torna a parlar-nos, una vegada més, de l'odi i la venjança de la classe mitjana dels Estats Units. Així, doncs, el film encaixa a la perfecció dins el seu imaginari d'assassins amb remordiments de consciència i de víctimes innocents. Probablement, el film podria inscriure's, fins i tot, dins el gènere del cinema negre, tant per la trama —crim, intriga, *femme fatale* i gelosia— com per la seva estètica —les escenes del tren, l'obscuritat de la nit en què transcórrer el film, l'ambient hostil del ferrocarril, etc.—, però el què realment interessa a Fritz Lang és aprofundir en els instints de l'ésser humà, més que fer una pel·lícula de gènere.

Els personatges són víctimes de les circumstàncies que els envolten, acaben sent les titelles d'un fatídic destí encarnat per la figura del tren. I és que Lang fa un ús admirable del tren, ja que aprofita la seva enigmàtica fotogènia i el dramatismes de la seva potència per atorgar-li el caràcter al·legòric d'una passió i uns desigs incontrolables. ■

Deseos humanos.



Magdalena Aguiló

La iniciativa municipal a Palma, en els anys vuitanta, de propiciar les diferents edicions del Festival Internacional de Jazz va fer possible la visita de figures llegendàries que conrearen una passió envers al jazz, frustrada després per anys de sequera jazzística a la nostra ciutat. Algunes d'aquestes figures ja han desaparegut, com ara el mític Mile Davis, que l'any 1986 seduí l'Auditori de Palma atapeït d'un públic embriuat per l'energia i la sensualitat d'aquest geni.

Per tot això, presentar un mes de jazz al Centre de Cultura amb el protagonisme de l'exposició de fotografia "Jazz voyeur" de Gerardo Cañellas; un cicle de concerts representatiu de les diferents tendències del jazz; dues conferències de crítics musicals especialitzats en el tema; i una selecció de pel·lícules que tenen en comú la voluntat de retre un homenatge al món del jazz, és una excel·lent notícia.

D'entrada, permeteu que confessi la meva passió envers al jazz. I per tant, les meves opinions sobre cinema, lluny d'aspirar a la crítica cinematogràfica, pretenen evidenciar quin d'aquests directors aconseguix millor, copsar els secrets íntims d'una música que està feta per sentir-la més que per ser compresa. Se sap que allà on acaba el llenguatge de la raó i de les paraules, comença el de la música. I en aquesta percepció, el jazz és una de les variants musicals que arriba més lluny: és una emoció que provoca una tensió especial que se sent o no se sent. Pels qui la sentim, admirar les fotografies de Gerardo Cañellas o tornar a veure unes pel·lícules evocadores de la màgia del jazz, és una satisfacció que ens fa reviure la música mai no oblidada d'aquells festivals excepcionals.

El cicle de cinema i jazz és una bona selecció de quatre pel·lícules, tres d'elles contemporànies: *Acordes i desacuerdos* (1999) de Woody Allen, *Kansas City* (1996) de Robert Altman i *Calle 54* (2000) de Fernando Trueba; a més de recuperar el clàssic *Ascensor para el cadalso* (1957), primer film d'un dels millors representants de la *nouvelle vague*, el director francès Louis



Malle. Podríem dividir aquesta selecció en dos blocs, un correspondria als films que utilitzen el jazz, gairebé, com a rerefons musical; i l'altre es conformaria amb les dues pel·lícules que esdevenen un veritable homenatge als protagonistes del món del jazz.

En el primer grup correspondria *Ascensor para el cadalso*, que no deixa de ser un bon film policíac amb seqüències brillants que impressionaren l'espectador de l'època —fins i tot aconseguí ser premiat al Festival de Cannes—, i amb l'atractiu d'una protagonista bellíssima i, encara poc coneguda, Jeanne Moreau. El que ens interessa especialment d'aquesta obra de Malle, és la banda musical del magistral Mile Davis, músic present a tres de les fotografies de l'exposició de Cañellas, una d'elles autografiada per Davis mateix, després del concert celebrat l'any 1986 amb motiu del VI Festival de Jazz de Palma.

L'altre film del primer grup, seria *Kansas City* del director americà Robert Altman, el qual presenta un argument d'intriga immersit en un context urbà, marcat per les misèries del racisme i la violència. En aquest ambient d'indigència urbana, la música de jazz intervé com una peça més de l'espectacle miserable de la ciutat.

És obvi assenyalar que les dues pel·lícules restants són les que més m'interessen perquè evidencien la sensibilitat especial dels dos directors envers al fenomen jazzístic. Especialment, *Sweet and Lowdown* —títol original del film de Woody Allen—, paraules que provenen del vocabulari del jazz i es refereixen a dues maneres d'executar aquest gènere musical. Ambientada als EEUA dels anys trenta, la pel·lícula recrea de forma extraordinària el caliu i la sensibilitat dels clubs de jazz. De tots és coneguda la passió d'Allen per la música

Tot i que el jazz és evocador de la música negra, és innegable la quantitat d'aportacions d'altres cultures que s'han anat afegint a les formes inicials: música llatina, jamaicana, flamenca...



Acordes y desacuerdos.

del jazz, fins al punt d'actuar amb el seu instrument un dia a la setmana —desconec si encara ho segueix fent—, en un conegut club de jazz novaiorquès. Per tant, a l'hora d'abordar el personatge fictici del músic Emmet Ray, interpretat per un genial Sean Penn, Allen ens desvetlla les entranyes del jazz de manera insuperable. El director ens demostra el seu coneixement profund d'aquest món amb la reconstrucció d'anècdotes reals d'intèrprets del jazz dels anys trenta, com és ara, Jelly Roll Morton, King Oliver o Freddie Keppard. El resul-

tat és d'una delicadesa i fragilitat magnífica. M'atreveria a dir que estam davant una de les millors pel·lícules de Woody Allen. Un treball en el qual el director, una vegada més, manifesta de manera sincera les seves obsessions més personals, tot i que, en aquest cas, aconseguim un altre objectiu: dignificar el món del jazz i reflectir la grandesa i la vulnerabilitat dels intèrprets d'aquest gènere musical.

L'altre film *Calle 54* de Fernando Trueba és directament un homenatge a una de les variants del jazz, el jazz llatí que tant atreu el director espanyol.

Tot i que el jazz és evocador de la música negra, és innegable la quantitat d'aportacions d'altres cultures que s'han anat afegint a les formes inicials: música llatina, jamaicana, flamenca, etc. En aquest cas, Trueba vol demostrar —gairebé de manera didàctica—, l'enorme riquesa instrumental i estilística que s'amaga darrera la denominació genèrica de jazz llatí. I a més, vol deixar constància de la quantitat d'adeptes amb què compta aquesta especialitat musical fora de l'Amèrica Llatina. El resultat s'aproxima al valor d'un document amb les actuacions de músics tan excepcionals com Gato Barbieri, Tito Puente, Chano Domínguez, Paquito de Rivera, Chucho Valdés i molts altres. Dels esmentats, voldríem fixar l'atenció en el pianista espanyol Chano Domínguez i el saxo cubà Paquito de Rivera, presos per la càmera de Gerardo Cañellas a l'exposició "Jazz voyeur", imatges que ens permeten reviure la música de manera tan intensa com quan aquestes imatges varen ser capturades.

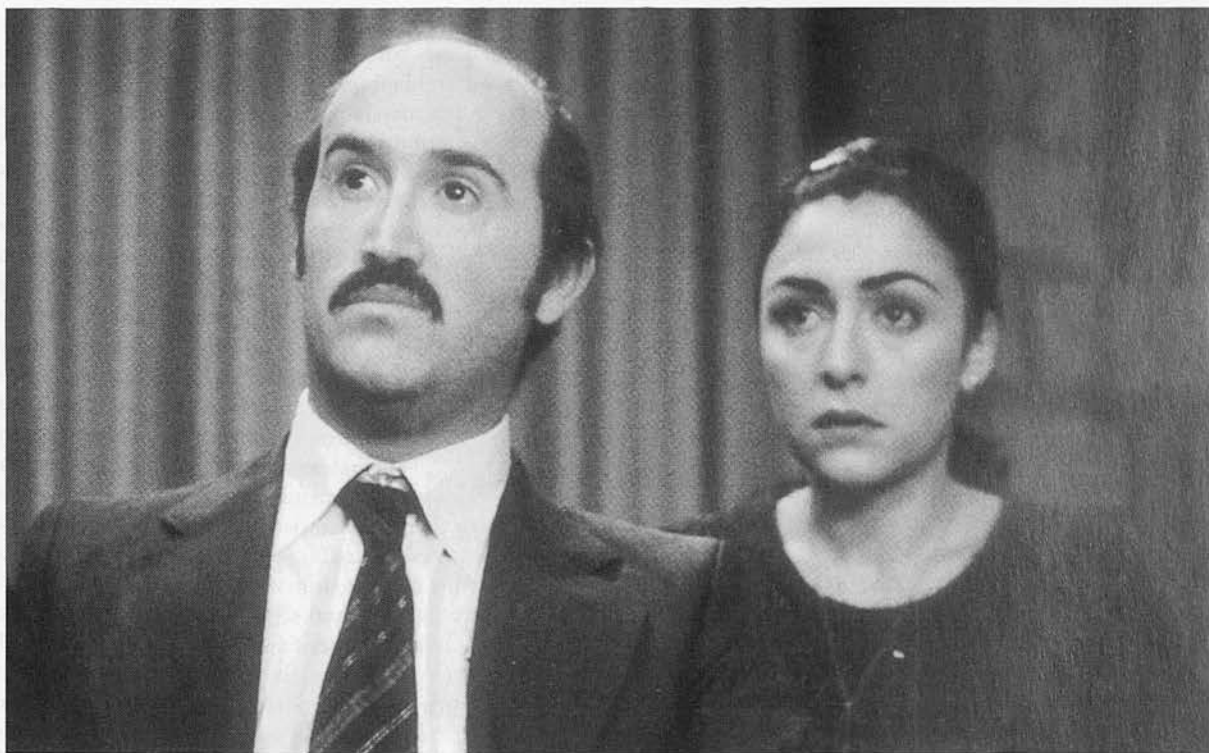
I finalment, recomanar la visita a l'exposició de fotografia que presideix aquest mes de jazz a "SA NOSTRA", realitzada per un "voyeur" contemporani —Gerardo Cañellas—, home apassionat del jazz i com a tal, espia d'una realitat captada de forma clandestina. La seva passió per la música jazzística el va llançar a voler conèixer tots els secrets del jazz en un intent fetitxista d'apropiar-se dels protagonistes. La càmera és una mena de llicència per accedir des de l'anònim a les confidències deixades anar pels músics. Cañellas sap que no basta escoltar la música, el jazz s'ha de veure. La força de la fotografia resideix a preservar viu allò que el temps reemplaça immediatament. Gràcies a l'ús sensible de la seva càmera, descobreix instants imperceptibles, sentiments fugaçs i els moments més evocadors de la música dels personatges admirats. Resultat: fotografies absolutament recomanables.

Esperam amb molta il·lusió que aquest mes de cinema, d'imatges evocadores, de músiques i de paraules, sigui un estímul per reprendre la sensualitat del jazz que la nostra ciutat reclama. ■



Calle 54.

Marti Martorell



TORREMOLINOS 73

Crònica amarga dels darrers anys del franquisme, en plena època de crisi econòmica i en què un matrimoni, Alfredo (Javier Cámara) i Carmen (Candela Peña) fa tots els possibles per poder fer front a les despeses diàries. De fet, Alfredo és un venedor ambulat d'enciclopèdies que es veu obligat a enregistrar les relacions sexuals que té amb sa dona si vol mantenir la feina, amb l'excusa que són pel·lícules «científiques» que es vendran a Dinamarca, quan en realitat no són més que pel·lícules pornogràfiques en *super 8* per al mercat escandinau. Mentre Alfredo va fent aquestes gravacions, se li desperta l'interès per l'obra d'Ingmar Bergman fins al punt que planteja al cap de l'editorial, i ara productor de cinema, dirigir una pel·lícula no pornogràfica amb influències del director suec, petició a la qual accedeix, fet que provocarà un desenllaç que Alfredo no s'espera gens.

El primer llargmetratge del director Pablo Berger, i també autor del guió, oscil·la entre el drama i la comèdia i, intel·ligentment, es decanta pel primer, perquè, si hagués decidit acos-

tar-se al vodevil, hauria obtingut uns resultats que no l'allunyarien gens de la resta de «comedietes» espanyoles com és ara *El otro lado de la cama*. A més, Berger sap dissimular les carències de Javier Cámara, un actor que sembla no poder desfer-se dels personatges televisius que l'han fet famosos i sap treure profit d'una actuació magnífica de Candela Peña, molt creïble com a dona jove espanyola als anys setanta que ha estat educada per ser mare, costi el que costi.

Una bona feina de direcció artística que fa completament versemblant que es tracta d'una pel·lícula que passa els anys setanta: els cotxes; els vestits; els pentinats; el centre comercial; els pisos; la discoteca; l'hotel i la sala de cinema recreen prou bé l'època que emmarca la història. També hi fa molt el tractament fotogràfic, degut a Kiko de la Rica, director de fotografia també de la pel·lícula rodada en suport digital *Lucía y el sexo*, de Julio Medem, perquè copia literalment les pel·lícules fetes els anys setanta amb les tonalitats marronques i el gra típics d'aquelles produccions. D'altra banda, també Berger ret homenatge a pel·lícules famoses d'aquesta dècada, com

són les escenes de caça de *La escopeta nacional*, de Luis García Berlanga.

En definitiva, una pel·lícula que pot induir a confusió si espera veure's una caricatura de la societat dels anys setanta, però que funciona molt bé com a visió agra de les darreries del franquisme.

BLOCAO

Finalment ha arribat a les pantalles una pel·lícula que s'hauria d'haver estrenat el mes d'octubre. Per problemes de postproducció no l'han poguda estrenar fins ara i, llàstima, gairebé d'amagat, perquè tan sols es projecta a la sala Augusta i als multicines de Manacor, de la mà de Rafael Salas.

D'altra banda, no he acabat d'entendre mai per què s'ha venut *Blocao* com una pel·lícula «mallorquina», en el sentit econòmic del terme, perquè, a part de les ajudes del Consell de Mallorca i de l'ajuntament de Pollença, també hi participen el Ministeri de Cultura i la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió, a més de la productora catalana Morlanda, P. C.

Fins aleshores no havia vist cap pel·lícula rodada a Mallorca en català que em complagués lingüísticament. Però a Blocao s'ha trobat el punt just: la majoria de personatges són de Pollença i els actors parlen en dialecte pollencí

Que una pel·lícula sigui una producció mallorquina; espanyola o fina no li aporta cap valor cinematogràfic, ja que, si *Blocao* hagués tingut producció aliena, n'hauria pensat el mateix.

Blocao és el nom que rebien les construccions defensives, o fortins en què es refugiaven els soldats durant la guerra d'Àfrica. I era un *blocao* el lloc que havia de defensar un grup de soldats mallorquins que el 1924 foren enviats a la guerra que s'havia declarat entre l'Estat espanyol i el Marroc per les terres de Tetuan. La defensa d'aquest «lloc de sobirania», esdevé doncs, el tema central de la pel·lícula dirigida per Pere March i escrita per ell mateix i Joan Guasp, un guió que parteix de les diferents xerrades sobre aquests fets que en feien els supervivents, com és el cas de l'oncle del director.

Un primer punt que vull destacar és el lingüístic, un detall que solc tenir molt en compte per la meua formació de filòleg. Fins aleshores no havia vist cap pel·lícula rodada a Mallorca en català que em complagués

lingüísticament: o els actors parlaven directament en dialecte barceloní, error que llevava versemblança a la pel·lícula, o bé feien una mescla poc creïble de dialecte mallorquí i barceloní, amb el mateix resultat final que en el primer cas. Però a *Blocao* s'ha trobat el punt just: la majoria de personatges són de Pollença i els actors parlen en dialecte pollencí. D'aquesta manera s'aconsegueix una to de naturalitat que s'agraeix bastant, tot i que una mica més d'esforç en la vocalització que fa Mar Forteza no hi hauria estat de més.

Respecte dels actors, en general la tònica és bona i no es nota que gairebé tots actuen davant d'una càmera per primera vegada i no desllueixen al costat de Carles Fígols, component habitual de la Fura dels Baus, i Simó Andreu, pràcticament els dos únics actors de *Blocao* que compten amb experiència cinematogràfica prèvia.

Ara bé, he de dir que la pel·lícula té dos punts en contra: 1) que fa una presentació del marc politico-social amb poc encert; i 2) a més, hi traspuja un maniqueisme que malmet el resultat final.

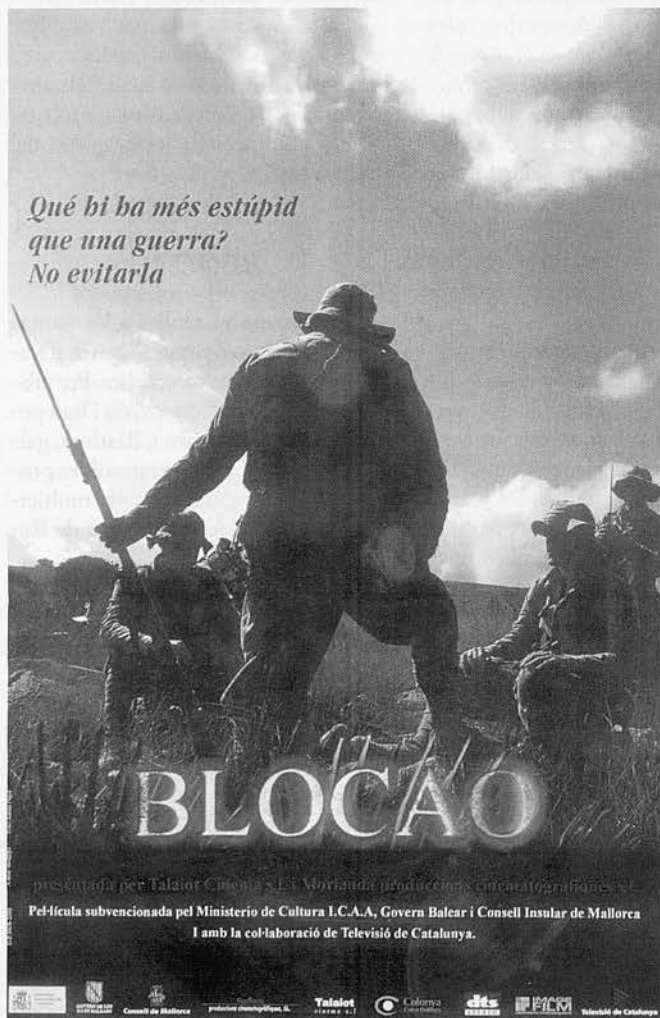
La meua primera crítica ve per tota una escena, gairebé al començament de la pel·lícula, en què *don Pedro* (Simó Andreu) parla amb les forces «vives» de la societat dels anys vint (senyors, militars, església). Tracten sobre la dictadura de Primo de Rivera com si fos un manual d'història d'avui dia (quan ja n'han passat gairebé vuitanta anys), amb uns diàlegs forçats que tenen la intenció de fer-nos arribar les diferents postures que hi havia davant d'aquella situació política. No hi ha, però, intercanvi d'opinions, sinó simple exposició d'idees de cada una de les

parts, rematat tot per tot un rector més que vist en comèdies de la companyia Artis, aquell que només pensa a dormir; menjar i beure

I és maniqueu presentar la gent pagesa com a únic reducte de bondat; oposada a la figura dels senyors, aquí liderat per la figura de *don Pedro*, tot un arquetipus d'aristòcrata caciquista i viciós. Hi ha una altra escena, que passa a una tafona, amb *don Pedro* i el militar Cifre que és totalment previsible i que, a més a més, és rematada per tota una «denúncia» de l'exploració sexual que feien els senyors de les dones de la classe dominada. És l'ús d'un lloc comú que no aporta res a la pel·lícula i que s'hauria d'haver explicat més o, per contra, s'hauria d'haver deixat de banda.

Un tercer punt en contra és el fet d'haver de recórrer a dos directors de fotografia per a cada part de la pel·lícula, perquè es fa notar la manca d'unitat entre cada una d'elles, amb una fotografia més acurada de Tomàs Pladevall a la primera part; i amb una mica massa de gra segona part, justament quan hi ha alternança entre escenes reals (i moltes de vegades fosques, perquè passen de vespre) i oníriques, un aspecte que gairebé segur hauria necessitat un tractament fotogràfic més diferenciat en aquesta alternança per reeixir-ne amb resultats millors.

No obstant tot això, també s'agraeix la idea de mostrar de forma coral els pensaments que tenen els soldats i el seu sergent. Mitjançant veu en *off* desfilen les pors i inquietuds d'unes persones que no entenen ben bé per quin motiu són a una terra estranya amenaçats pels seus habitants, una situació molt semblant a la que presentava Terrence Malick a una meravellosa, tot i que molt incompresa, pel·lícula sobre la guerra, *The Thin Red Line* (*La delgada línia roja*, 1998). També hi surten unes imatges oníriques com a motiu d'evasió de la realitat crua que pateixen enmig del camp de batalla, com també reflecteix Pere March en recrear el somni de fortes connotacions eròtiques que té el soldat Esteve (Pere Pau Sancho) dins un fortí assetjat i amb ben poques possibilitats de sortir-ne viu. ■



Joan Ferrer Miserol

Hiroshima mon amour no és la meva pel·lícula preferida. Possiblement, no la situaria ni entre les meves deu més estimades. Però és l'única pel·lícula de la qual m'agradaria fer una versió personal. Una versió localitzada a Mallorca, que, indubtablement, duria com a títol "Mallorca amor meu." Perquè a Mallorca hi ha caiguda una cosa molt semblant a una bomba atòmica. Una bomba no tan evident com la d'Hiroshima, però que també ha destruït massa coses de les quals, encara que no en siguem conscients, només podran ésser salvades i recuperades mitjançant l'amor. Un amor intens, descontrolat i poc convencional. Encara que fos fugaç i socialment inviable, el temps que duràs, per curt que fos, seria tan desestabilitzador que podria trastocar tots els fonaments i tots els pressupostos de la consciència mallorquina.

M'agradaria que el meu jo de ficció, de ficció cinematogràfica, s'enamoràs perdudament, com un boig, d'una dona arribada d'Hamburg, o de qualsevol altre lloc, per fer a Mallorca un estudi sociològic sobre l'impacte del turisme. I quan ella m'explicàs les seves conclusions, el dia de la nostra trobada, el dia abans de la seva partida, li podria dir que ella no ha vist res de Mallorca, res. I encara que ella me respongués que ho ha vist tot, jo li repetiria una i mil vegades que ella no ha vist res a Mallorca, res. Davant la seva insistència d'anar-me contant tot el que havis vist, tot el que havia observat i estudiat, jo sols tendria una resposta, tu no has vist res de Mallorca, res. Per molt que s'hi encabotàs en explicar-me que a les cares i en el comportament dels mallorquins hi veu la felicitat, jo sols tendria una resposta, tu no saps res de Mallorca, res. Encara que ella se defensàs, dient que no s'havia inventat res, jo sols li podria dir que s'ho havia inventat tot.

Però, malgrat la impotència d'ella per conèixer el fet mallorquí, voldria que aquest amor, curt, però tan intens que podria abraçar l'univers sencer, fos l'únic punt d'unió de dos éssers separats per tot. Aquest amor seria no sols el fil de la trobada, de l'única possible trobada, sinó l'únic camí per as-



solir estats capaços de fer-nos veure que abans no sabíem res de Mallorca. Ni de Mallorca ni d'enlloc. Ningú no pot saber res de res sense haver assolit aquests estats. Per això voldríem bojament que aquests moments mai no acabassin, però és senzillament impossible, és part del joc de la vida. Si volem viure, necessitam del temps i aquest ens duu a la successió inexorable d'esdeveniments que no podem aturar. Si fos capaç de reflectir això, me seria suficient per donar sentit a tota la meua vida.

Voldria que en el moment més àlgid de la nostra trobada, ella, com la francesa a Hiroshima, pogués dir-me, *he topat amb tu. Però qui ets tu realment? M'estàs matant. Quan vaig arribar aquí per fer una feina que l'havia feta infinitat de vegades, mai no m'hauria pogut imaginar que aquesta illa estigués feta a la mida precisa de l'amor. Quan te vaig veure mai no m'hauria imaginat que tu estiguessis fet a la mida del meu cos. M'estàs matant, per favor engoleix-me.* Després jo li demanaria d'on ve, d'on és. I ella me diria que d'Hamburg, o bé de qualsevol altre lloc. I, afegiria, *que més o menys allà s'assembla molt més aquí del que tu t'imagines.* Llavors, jo li confessaria que m'agradaria tornar-la a veure, uns quants dies, a qualque lloc,

encara que fos una sola vegada. Ella sols respondria, *no, això ho dius perquè saps que demà me'n vaig, no.*

Encara que parlàssim dels nostres fills, i fins i tot de les nostres parelles, res no resultaria gens ni mica inoportú perquè tots dos sabríem que som feliços amb la nostra situació. L'única tasca que ens pertocaria, seria prendre consciència que aquesta trobada de dues persones de llocs tan allunyats i aparentment tan diferents, es troben en un moment insòlit, únic, de les seves vides, i junts poden assolir estats de l'amor fins aleshores desconeguts. Per això, al meu jo de ficció li pregaria que uns anys més tard, quan ja l'hagi oblidada, me'n recordi d'ella com de l'oblit de l'amor. Pensaré en tot això com en l'horror de l'oblit. Ho sé ja des d'ara. Per això voldria fer la pel·lícula, per poder recordar l'oblit. L'endemà me presentaré al seu hotel i, agafant-la pels braços, li diré que no he pogut deixar d'anar-hi. Però ella me dirà, *t'oblidaré!* En aquest moment, la càmera ens mostrarà en panoràmica, a través de la finestra, una vista de Mallorca, i ella dirà, *Mallorca, aquest és el teu nom.* I el meu jo de ficció li contestarà, el teu nom és Hamburg. Hamburg d'Alenyà. O qualsevol altre lloc. ■

Antoni Serra

*Deseos humanos.*

I

He de confessar —i sé que aquest no és el moment de la mort, així ho desig, perquè no he vist cap jesuïta que tregui el caparró per salvar-me— que el tren, sobretot el tren antic i de fumassa, ha estat —i és— un dels elements que més m'han apassionat com a estímul literari. És cert que, per altra banda, no es troba excessivament present a la meua obra narrativa. I no sé ben bé la causa o el perquè. A Mallorca hi ha dos trens esplèndids i admirables: el del Pla, el qual encara jo vaig conèixer amb les velles locomotores de vapor, i el de Sóller, electricat a principis dels anys vint i que sembla una cuca foradant les muntanyes.

Que jo recordi —som dels pocs que mai tornen a llegir la pròpia obra publicada, més que per peresa o indiferència, m'han d'entendre, senzillament perquè m'interessa més el futur: el que faré, que no el passat: el que ja està fet—, només en un sol relat o conte el tren hi és present i pro-

tagonitza, juntament amb la mort, l'aventura literària. Es tracta de *Caixa de pi, caixeta de xicarandana* que s'inclou irreverentment al llibre *Morts d'immortalitat* (1995), títol que em va suggerir, amb la seva habitual polissonada i flegma, el poeta Antoni Figuera i amb un pròleg de Jeroni Salom. Això és tot, si exceptuam un pasatge del primer volum de l'autobiografia i memòries literàries: *La innocència de tots els principis (un temps per a l'escepticisme)*, en què hi apareix el «sevillano» en un viatge mig d'aventura i molt més de patiment a Sevilla i, en el vagó que jo ocupava, em va fer companyia durant el trajecte una corda de presos custodiada per uns guàrdies civils. Era a finals dels cinquanta i això, a la plena del franquisme, no s'oblida mai.

El cert, però, és que el tren és un protagonista —no amb ventrell i sang, però sí també amb ventrell, perquè no?, a més de la fusta i tota la ferralla imprescindible que es vulgui, lògicament— d'excepció de la literatura i de la cinematografia.

I de tot això, amb permís del lector, faig contes de parlar.

II

No seré tan ridículament ingenu com per intentar enumerar, d'una manera exhaustiva, totes les obres literàries en les quals el tren és fonamental o essencial i que, en el seu dia, foren traslladades al cinema. La llista resultaria interminable. A més, jo no som ni rata d'arxiu ni d'hemeroteca, ni assidu a les filmoteques —si en ténim cap. Em refiï de la memòria i de les males passades que em fa la memòria, precisament: són una part de l'heterodòxia literària, perquè no?

Em referiré a una novel·la de Patricia Highsmith, autora a la qual tenc en gran consideració i estima, amb el tren —l'atzar o la pèrfida casualitat que envolta dos passatgers: Bruno i Guy— com a fil conductor de la trama narrativa. Certament, ho han intuït: es tracta d'*Strangers on a Train*. De la novel·la en va fer un magnífic film, amb tota

la llibertat que imposa el llenguatge cinematogràfic, el cavaller incorrupte i impassible Alfred Hitchcock. Entre obra narrativa i pel·lícula, al marge de les infidelitats comprensibles, hi ha una simbiosi perfecta. Però no és l'únic exemple, perquè de la Highsmith mateixa el realitzador francès Clément — i d'altres: Wenders, Autant-Lara — va convertir en imatges filmiques la primera novel·la del cicle protagonitzat per Ripley: *Plein soleil* (en aquesta pel·lícula jo em vaig enamorar de Marie Laforêt, què hi farem!)

També m'agradaria parlar (encara que m'hauré de limitar a citar-les) d'altres gran novel·les que han tengut el seu lloc destacat a la pantalla: *The Age of Innocence*, d'Edith Wharton; *They shoot horses, don't they?*, d'Horace McCoy; *A Room with a View*, de Forster... i Dickens i Poe i Chandler i Hammett i Lampedusa i Déu i sa Mare i *tutti quanti*. Cinema i literatura van estretament lligats, es confonen, fins i tot, es transformen en una parella —heterosexuals, lesbianes, homosexuals, qui és qui?, o ho són tot i tots alhora— de resultats imprevisibles però sorprenents, quan no excepcionals.

¿No va ser Orson Welles qui, amb la seva genialitat i maestria, va fer un Falstaff insuperable?

I per què no citar l'oblidada *La vieille dame indigne*, de René Allio, basada en una novel·la de Bertold Brecht?

Tampoc s'ha d'oblidar la importància que té el tren a la filmografia del *western*, malgrat no hi hagi una obra literària sòlida.

Basta. I punt. Perquè no acabaria mai.

III

Una novel·la d'Emile Zola, l'autor més representatiu de l'estètica del naturalisme, dona realitat a dos magnífics films —socials?— de diferent època: *La bête humaine* (1938), de Jean Renoir i *Human Desire* (1954), de Fritz Lang.

I dos films, per altra part, en els quals el tren —i sobretot la locomotora— n'és el protagonista per ex-



cel·lència, fins i tot per sobre dels autèntics protagonistes humans: Jean Gabin, Simone Simon, Fernand Ledoux i Julien Garette a la pel·lícula de Renoir i Gloria Grahame, Glen Ford, Broderick Crawford (quin actoràs, cent llamps!) i Dan Seymour al film de Lang. Diria que són dos films d'antologia, d'una sobrietat de llenguatge esplèndida i d'una força narrativa —a través del cel·luloide en blanc i negre— no aconseguida en d'altres films consemblants.

Em diran que *Desigs humans* és un *remake* de *La bèstia humana*, i és cert. Els dos directors, Renoir i Lang, parteixen d'un mateix text narratiu (Zola) i, amb molts pocs canvis conceptuals, eleven a un grau sublim les passions humanes: l'amor, la gelosia, la venjança, la ràbia, la violència... Amb el tren sempre de rerefons, Renoir i Lang arriben quasi a unes mateixes conclusions, però amb final lleugerament diferent: el primer (Renoir) dramatitza fins a les darreres conseqüència l'amor passional, i el protagonista (Gabin) acaba suïcidant-se; mentre que el segon (Lang), segurament per exigències de la productora i de l'ambient sociopolític dels Estats Units d'Amèrica, li dona (en

aquest cas, Glenn Ford) un tractament diferent i salvador. Canvis de guió i de diàlegs, a més dels geogràfics? Naturalment: Renoir situa l'acció a França i a l'època del Front Popular, Lang a Amèrica del Nord després de la guerra a Corea.

Diferències entre els dos realitzadors? És clar, n'hi ha. Renoir és la simplicitat narrativa, un mestre del naturalisme i amb una gran capacitat per humanitzar els personatges; mentre que Lang és la concisió i parquedat, creador d'un estil propi que no trontolla davant qualsevol possible risc.

I sempre, el tren... el tren de Renoir és de vapor, locomotora amb xemeneia i fumassa per tot arreu (és el més literari, ara, per antic i arcaic); el de Lang ja està modernitzat, locomotora de gas-oil i tot ell més ciclopi.

Voleu una formula per aconseguir una major perfecció possible?

Si em guardau el secret, és aquesta: cinema basat amb la novel·la negra (Hammett, Chandler, Burnett, Williams o Thompson), Robert Mitchum d'interpret principal i el tren que varen destruir els germans Marx.

Per omnia secula seculorum. ■

Josep Carles Romaguera

Si hi ha dues manifestacions artístiques que han caracteritzat el segle XX són el jazz i el cinema, ja que ambdues han nascut —el cinema una mica abans— s'han desenvolupat i han assolit la seva maduresa al llarg del segle passat. L'actual ens confirmarà si també haurà estat el de la seva decadència, tal i com sembla previsible, en uns temps en què paradoxalment, erròniament, l'art ha adquirit un caràcter efímer. A més, resulta, almenys, curiós que la primera vegada en què el cinema decidís abandonar el silenci, fóra mitjançant una pel·lícula titulada *El cantor de Jazz*, malgrat aquesta evidenciés que aquest estil musical d'origen africà no havia estat del tot assimilat, si tenim en compte que, per exemple, el protagonista, Al Johnson, era un blanc amb la cara pintada i que la música que s'hi reproduïa recordava més que res al vodevil.

Quan es parla de les relacions entre el jazz i el cinema, evidentment, en primer lloc tothom els associa a partir de la inclusió d'aquest tipus de música a les bandes sonores. Un cineasta, exemplar en aquest sentit, seria Woody Allen, qui sempre que té l'ocasió introdueix alguna peça de Benny Goodman o Duke Ellington, quan no se li ocorre fer un fals documental sobre un inexistent guitarrista de jazz dels anys 30, a la seva di-

vertidíssima *Acordes y desacuerdos*. L'esmentat Ellington fou l'encarregat d'elaborar la música per a la pel·lícula *Anatomía de un asesinato*, d'Otto Preminger. En aquest cas, la música esdevenia un element metafòric molt adient, ja que remetia a la perfecció a la manera d'actuar del protagonista, interpretat per James Stewart en la pell d'un advocat que actuava de manera improvisada i oberta, desconcertant per a l'acusació. Una altra fructífera i aplaudida col·laboració fou la que tingueren Miles Dives, llegenda, llavors, dels clubs nocturns de Saint-Germain-des-Prés, i Louis Malle a la seva *opera prima*, *Ascensor para el cadalso*. Res millor que la música de l'autor de *Kind of Blue*, per il·lustrar aquesta història de confusió, equívocs i en què ningú és innocent, però tampoc no és culpable d'allò que se li imputa.

Un altre aspecte que cal esmentar a l'hora de parlar de les relacions entre jazz i cinema és el de les biografies filmiques basades en la vida de músics com, per exemple, Glenn Miller, sobre qui Anthony Mann realitzà una pel·lícula massa embafada de sentimentalisme edulcorat, excessivament convencional i, en definitiva, d'un molest caràcter hagiogràfic. Segurament, una de les pel·lícules més recomanables, en aquest sentit, sigui la magnífica *Alrededor de la medianoche*, de Bertrand Tavernier, interpretada pel mú-

sic Dexter Gordon, qui encarna un personatge que esdevé un híbrid entre els músics Bud Powell i Lester Young, i amb una banda sonora composta per un altre geni com Herbie Hancock. La pel·lícula, envoltada d'un to crepuscular i nostàlgic, gens desmesurat, relata el crepuscle d'un gran artista del club Blue Note, a la rue d'Artois, durant els anys 50.

No vull oblidar, però, i seguint amb la vessant temàtica de les biografies, una de les obres mestres del cinema, no tan sols sobre jazz, sinó en general: *Bird*, la biografia que realitzà Clint Eastwood, una altre cineasta apassionat del jazz —*Els americans tan sols han creat dues formes d'expressió vertaderament originals: el western i el jazz*—, sobre una de les figures mítiques d'aquest tipus de música: Charlie Parker. La diferència cabdal d'aquesta pel·lícula, respecte de la resta de biografies i de la majoria de pel·lícules de qual-sevol gènere i estil, és el desconcert que provoca la seva complexa i enrevessada estructura narrativa, que no segueix un desenvolupament lineal i que ben bé es podria comparar a una peça de jazz del protagonista Eastwood, doncs, planteja la narració del film de manera que hi hagi una correspondència entre la manifestació artística que posa en escena i el mitjà que usa per a tal empresa, fent que siguin nombroses les digressions i les, aparentment, impro-



visacions, que giren entorn a un nucli temàtic: la vida de Charlie Parker. I aquí volia arribar.

Quant a les relacions entre el jazz i el cinema sempre s'ha buscat evidenciar les diferències i remarcar que es tracten de dues manifestacions artístiques, la metodologia de les quals és totalment oposada. La música jazz parteix, inicialment, de l'enunciació d'un tema —allò que anomenen els músics l'"estàndard"— per desviar-se de sobte en una improvisació més o manco motivada pel tema central, al qual es torna o es fa lleugera referència, transitòriament, i que es recupera per tancar la peça. Al contrari, el cinema sempre s'ha entès, de manera molt limitada, com un art encorsetat, mitjançant els diversos procediments d'elaboració de guió, de posada en escena i muntatge. No deixa de ser una distinció, aquesta, que parteix d'una concepció pueril i reduccionista envers el cinema, sotmès a una visió conservadora, excessivament novel·lesca, que castra les seves enormes possibilitats expressives. És més, són nombrosos els exemples d'obres cinematogràfiques que recorden, en part, una peça musical jazzística. *Bird*, per exemple.

El concepte més interessant d'allò que podríem anomenar cinema jazzístic obeeix al fet que el cinema remeti a l'estructura lliure i imprevisible d'aquest tipus de música. I no em refereixo, encara que segurament és la primera referència que, en aquest sentit, es pot fer del lligam establert entre ambdós llenguatges, a l'aparició d'un tipus de ritme narratiu propi del jazz, com, per exemple, el que adquireix el muntatge sincopat i lliure, anomenat precisament *jazzy*, de Nicholas Ray. Cal, en aquest aspecte, anar més enllà i buscar una influència més profunda i complexa que es manifesti en els elements més fonamentals del llenguatge cinematogràfic.

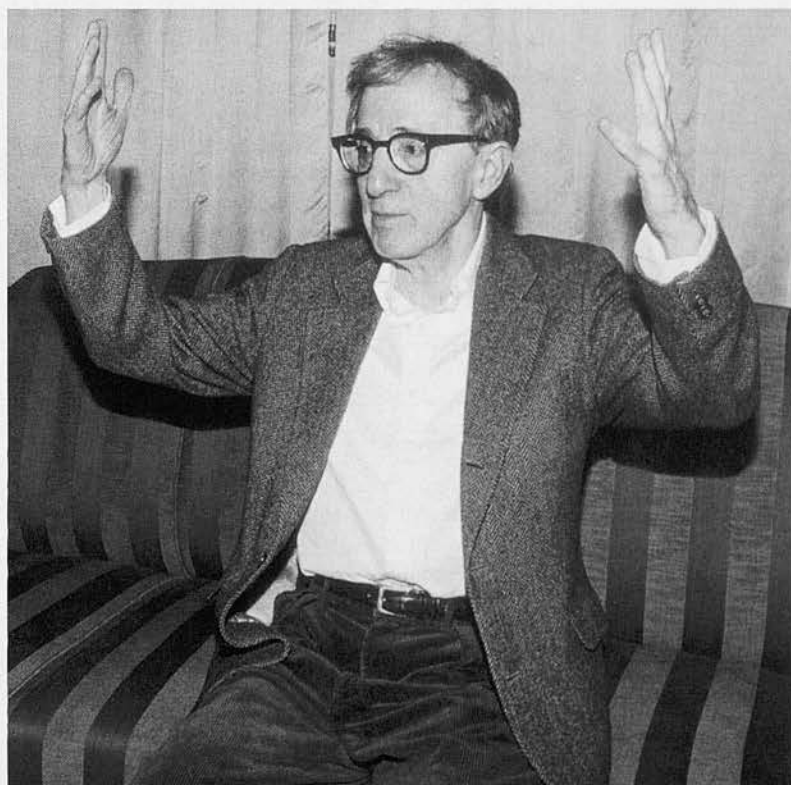
La posada en escena de *La regla del juego*, de Jean Renoir, és exemplar en aquest sentit, ja que es tracta d'una pel·lícula que, vista una vegada re-re l'altra, sembla una constant improvisació i que no parteix de cap tipus de programa previ, amb aquella entrada i sortida, anada i vinguda de personatges que es topen o s'esqui-

ven. En aquest sentit, per exemple, podria esmentar el cineasta català José Luis Guerin qui a les seves pel·lícules, sempre nodrides d'un concepte documental, i sobretot a la seva última, *En construcció*, sembla, precisament, que organitza una posada en escena que va construint —permetin-me el joc— de manera imprevisible el conjunt de la pel·lícula.

Es podria parlar, també, de les digressions narratives que tan habituals són en els artefactes lúdics ideats pels entremaliats germans Coen. De la mateixa manera que podríem citar Roberto Rossellini i la seva genial *Viaggio in Italia*. Penso, però, que cal comentar, sobretot, la tasca desenvolupada per Jean-Luc Godard, a qui es pot considerar com el pare del *free jazz* i alhora del *jazz fusion* cinematogràficament parlant, ja que parteix d'una metodologia de treball molt jazzístic, sense guió previ, tan sols amb una sèrie d'anotacions —fragments de diàlegs, referències visuals, etc.— anotades a una llibreta, la qual cosa incita a la improvisació. Molt més marcada, aquesta, quan en el muntatge definitiu, Godard realitza una total operació de manipulació que aporta una misteriosa sensació de pel·lícula imprevisible, espontània, fragmentada. Un exemple, el tenim en la seva última pel·lícula *Eligio del amor*. Entre els camarades de generació de Godard, hi trobem que cineastes com Jacques

Rivette o Eric Rohmer, cadascun a la seva manera, realitzen operacions semblants, com és el cas de la rohmèria *El rayo verde*.

Si creuem l'Atlàntic, ens trobem un cineasta coetania dels anteriors, John Casavettes, la primera pel·lícula del qual va nèixer d'una total improvisació. En les seves pel·lícules posteriors accentuaria aquesta sensació, però curiosament mitjançant una tasca de planificació i d'exigent i controlat treball interpretatiu. Obres radicals, renovadores, plenament modernes, com *Faces* o *Husbands*, són un exemple de cinema lliure, obert i posseïdor d'una força extraordinària. Entre els compatriotes de Casavettes ja he esmentat la fonamental aportació d'Eastwood, però cal recordar la figura de Robert Altman qui fa uns anys realitzà *Kansas City*, una pel·lícula ambientada als locals de jazz a l'època de la Gran Depressió. La pel·lícula evidenciava que el treball d'Altman no consistia en seguir un guió com si es tractés d'un programa a seguir, sinó que més bé, com declarava, es tractava de fer música, partint d'una lletra, que seria el petit melodrama de les dues dones protagonistes (Blondie O'Hara segrestadora de Carolyn Stilton), però que no s'havia de seguir literalment, com és habitual gairebé sempre al cinema. De manera que l'espectador, finalment, acabava adoptant la mateixa actitud que davant un concert de jazz. ■





San Antonio... sota el cel estrellat de Texas

Gabriel Genovart



M
 ai no hauria sospitat, en els anys de la infantesa, que el meu poble d'Artà pogués haver tingut qualque tipus de relació o qualque punt de tangència o contacte, per remot que fos, amb l'univers fascinant del *Far West*, amb aquelles pel·lícules que tant sovint es projectaven a les pantalles de les dues sales de cine que funcionaven aleshores a la meua vila natal: el *Teatre Principal* i l'*Oasis Cinema*. En tot cas, l'únic element del meu petit i domèstic món vilatà que em permetia establir un nexa de semblança o similitud amb el "llunyà Oest" del cinema era el vell tren. Aquell tren de màquina de carbó i vagons de fusta, que arribava ranquejant i espasmòdic fins Artà (que era final de trajecte), hagués pogut figurar perfectament, sense produir cap sensació d'anacronisme, a qualsevol *western*. Però, llevat d'aquell vetust ferrocarril, que devia de ser de fabricació aproximadament coetània amb l'època de la co-

lonització del salvatge Oest (o, si més no, fet poc més o manco amb el mateix motlle), res no hi havia en el meu limitat món rural i quotidià que tingués quelcom a veure o es pogués relacionar mínimament amb els "grans horitzons" d'aquelles pel·lícules.

No obstant, sí que hi havia, almenys, un vincle entre el meu reduït món artanenc i els vasts confins de l'Oest. Un vincle potser oblidat, però que no per això deixava de ser rigorosament històric i real. Una connexió que vaig des-

conèixer durant molt de temps i que, quan la vaig descobrir, a més d'omplir-me de goig, va fer que una pel·lícula menor del gènere adquirís, dins les meves apreciacions cinèfiles, una consideració molt singular. La pel·lícula en qüestió era *San Antonio*, una producció en *technicolor* de la Warner Bros de 1945, dirigida per David Butler i interpretada per Errol Flynn i Alexis Smith. Però... ¿quina relació hi podia haver entre el llegendari Oest i el meu poble i, més concretament, entre *San Antonio* i Artà?

D'altra banda (i amb independència de la relació que més endavant explicarem), les circumstàncies havien volgut que aquell *western* de David Butler hagués assolit una certa rellevància dins la petita història de l'exhibició cinematogràfica a la meua vila natal. *San Antonio* havia estat, precisament, la pel·lícula escollida per inaugurar amb tota solemnitat, l'any 1949, la remodelació del *Teatre Principal*; un vell coliseu construït el 1910 i bellament reformat dins la dècada

dels anys quaranta, que fou en el decurs de la seva existència (finida brutalment a causa del paorós incendi que el va destruir per complet l'any 1984) un dels recintes teatrals i cinematogràfics més dignes i elegants de tota la part forana mallorquina.

Els dissabte dia 24 i el diumenge dia 25 de setembre de 1949 obrí les portes al públic el nou teatre restaurat. El programa elegit per a una ocasió tan assenyalada va ser el següent: *Doble boda* amb William Powell i Myrna Loy com a pel·lícula de complement i *San Antonio* de pel·lícula "bona". Jo era molt menut aleshores —no tenia més que cinc anys—, però record vivament aquell esdeveniment que la gent d'Artà va viure amb notable expectació. També jo, infant puc, vaig anar-hi, al cinema, a la sessió de tarda del diumenge; i mai no oblidaré la impressió que em causaren —anar llavors al cine era com entrar en una espècie de nova dimensió— aquelles llànties laterals del renovellat teatre que simulaven torxes i s'apagaven lentament just abans de començar la projecció. Guard també, de llavors ençà, el petit pasquí o "programa de mà" que publicitava l'efemèride, en el dors del qual es podien llegir aquestes frases de propaganda: *El únic amor, el oro. La única ley, el revólver. El único precio, la muerte*. Juntament amb aquell pasquí, vaig conservar durant molt de temps un record nostàlgic i borrós de *San Antonio*, fins que la televisió i el vídeo em permeteren recuperar i estar —fins allà on és possible recuperar i estar aquestes coses— aquella inoblidable tarda de cine. Però el que jo no sabia aleshores, ni segurament devien saber tampoc els qui havien programat aquella pel·lícula ni cap dels espectadors que abarrotaren la sala a les diverses funcions d'aquell cap de setmana, era que la ciutat texana de San Antonio, que donava títol a aquell *western* de la Warner Bros, més de dos segles i mig enrere l'havia fundada... un artanenc!

Dubt moltíssim que l'any 1949 hi hagués algú (tret per ventura de qualque selecte erudit local d'aquests que quasi mai no solien anar al cinema) que tingués notícia en el meu poble d'un tal Damià Massanet. Damià



...era que la ciutat texana de San Antonio, que donava títol a aquell western de la Warner Bros, més de dos segles i mig enrere l'havia fundada... un artanenc!

Massanet i Gili, un frare menor franciscà, nascut a Artà a mitjan segle XVII, que tingué un paper decisiu en la colonització dels territoris situats al nord de Río Grande i que mereix amb tota propietat l'apel·latiu d'"evangelitzador de Texas", així com anys més tard fra Juníper Serra (1713-1784) ho fou de Califòrnia.¹

Fins a tal punt és així, que aquest religiós, després d'haver fundat l'any 1688 la missió de Santiago del Valle, a Coahuila, i després d'haver participat amb Alonso de León en el descobriment de la badia texana de l'Espíritu Santo, partí terra endins per instituir les primeres missions conegudes en aquelles latituds, on el frare artanenc romangué fins l'any 1693. La primera expedició d'ocupació de Texas havia partit el 22 de març de 1690. Comandava el destacament de soldats el ja esmentat Alonso de León i l'acompanyaven Damià Massanet juntament amb altres dos religiosos mallorquins, Miquel Fontcuberta i Antoni Bordoy, i un franciscà català que nomia Francesc Casañas. L'expedició arribà a la badia de l'Espíritu Santo el 22 de març de 1690 i s'endinsà cap al nord, en territoris fins aleshores pràcticament desconeguts, per fundar, a la vorera del riu Neches, una primera missió que fou coneguda amb el nom de San Francisco de los Texas i que quedà sota la tutela del pare Fontcuberta. Posteriorment, es va crear la nova missió de Jesús, María i José i, l'any següent, en una segona incursió, arribaren deu franciscans més per enfortir la presència espanyola i adoc-trinar les tribus indígenes. Un cop s'hagué assentada aquella nova frontera, que

s u -

posava un escut protector i reforçava notablement la influència de la corona castellana a les terres de Texas, els expedicionaris retornaren a Nova Espanya per informar el virrei, el qual, satisfet d'aquells resultats, disposà una tercera expedició. I fou en el curs d'aquesta tercera incursió en territori texà (que tenia com a primera provisió l'auxili de les missions ja fundades i la creació de vuit missions més entre els rius Sabinas i Neches), que el pare Damià Massanet i el capità Domingo de Theran, el dia 13 de juny de 1691, fundaren la ciutat de San Antonio, a una regió que aleshores poblava la tribu índia dels *Papayos*.

Cal prestar atenció a la data precisa d'aquesta fundació: el dia 13 de juny..., això és, el dia de Sant Antoni de Pàdua. Si tenim en compte que solia ser freqüent batejar amb el nom del sant del dia la fundació d'un nou assentament colonial, tot fa pensar que el qui va induir a posar el nom de "San Antonio" degué ser, sobretot, el frare d'Artà. D'aquesta manera, Damià Massanet no únicament feia honor a la festivitat franciscana d'aquell jorn sinó també al qui era el sant titular del convent de frares menors del seu poble; aquell convent on el missioner s'havia format de petit i que pertanyia a l'orde a la qual havia acabat professant com a religiós.

Però, ¿com havia anat a parar per aquells verals un artanenc a finals del segle XVII? La figura d'aquest "evangelitzador de Texas" que fou Damià Massanet,

com posteriorment, ja dins el segle XVIII, la figura del franciscà petrer Juníper Serra (anomenat l'"apòstol de Califòrnia"), no s'expliquen sense la labor prèvia i gegantina d'un altre frare de l'orde menor franciscana natural també de Artà: el pare Antoni Llinàs i Massanet (1652-1693). Antoni Llinàs, que els historiadors han qualificat amb tota justícia com a "missioner de missioners", va recollir l'antiga, bella i fracassada utopia lul·liana dels Col·legis Missionals per projectar-la amb èxit, a través dels seus col·legis de *Propaganda Fide*, cap a les noves terres d'Amèrica. Sobre la base de la primera institució d'aquesta naturalesa fundada per Llinàs, el col·legi de Santa Cruz a la ciutat de Querétaro de la Nova Espanya, i les filials que després la seguirien a la ciutat de Mèxic i a Zacatecas, es va possibilitar la colonització i evangelització (i, al capdavant, la submissió a la corona espanyola) de les vastes extensions situades al nord de Río Bravo i Río Grande que, amb el temps, esdevindrien espais mitològics del *western*: l'Alta Sonora, Texas, Arizona, Califòrnia, Colorado, Nuevo Méjico..., a la vegada que s'incorporava en aquella geografia (i a la que més tard seria la iconografia i l'escenografia westerniana) la figura del frare franciscà i els temples missionals d'austera arquitectura barroca que hem pogut veure a moltes pel·lícules del gènere.

Cal ressaltar també que els con-queridors espanyols i els missioners que els acompanyaven (franciscans i d'altres ordes) con- tri-





... de les vastes extensions situades al nord de Río Bravo i Río Grande que, amb el temps, esdevindrien espais mitològics del western: l'Alta Sonora, Texas, Arizona, California, Colorado, Nuevo Méjico...



buïren a forjar amb la seva imaginació desfermada el que seria el gran mite del Nord, que alimentaria, dos segles després, el "somni de l'Oest" dels pioners nord-americans que avançaven amb les seves caravanes cap a les noves fronteres obertes. Abans que existís un "somni de l'Oest", hi hagué, en efecte, un "somni del Nord". Tot un enfilall de llocs meravellosos, centres còsmics, indrets màgics i territoris d'utopia del vell imaginari col·lectiu de la humanitat reaparegueren projectats sobre el misteri d'aquelles terres ignotes situades a l'enigmàtic septentrió de la Nova Espanya enllà les aigües de Río Grande, que molts, després del descobriment d'Amèrica, havien identificat en principi com els extrems orientals del continent asiàtic. Mites com el del *Paradís Terrenal*, l'*Illa d'Ofir*, l'*Eldorado*, la *Gran Quivira*, l'estret d'*Aniàn*, la *Font de la Joventut*, la *Llacuna d'Or*, la *Ciutat del Rei Coronat*, les seus episcopals l'*Antília*, les illes *Rica de l'Or* i *Rica de la Plata* i les *Set Ciutats de Cibola* foren alguns d'aquests espais fabulosos, producte d'una geografia il·lusòria i una cartografia fantàstica, que se cercaren àvidament.² I aquells visionaris que els cercaven romanien convençuts que, més tard o més d'hora, s'arribarien a topar amb aquests indrets llegendaris. I, fins i tot, hi havia qui assegurava —fra Marcos de Niza, per exemple— que, en qualque expedició solitària i agosarada, ja els havia albirat, com en un deliri, aquests llocs: terres ufanoses en tota classe de riqueses i poblades dels éssers més estranys (unicornis, grifs,

amazones...), regnes increïbles on s'aixecaven ciutats encantades fetes d'or i de pedres precioses i banyades per rius d'aigües de plata. Tot plegat, quimeres, curolles i il·lusions. Dèries i fantasies que impulsaren uns homes ardots a creuar rius, traspasar barres muntanyoses, penetrar boscos i travessar deserts, tot cercant uns destins portentosos fets del mateix material fonedís amb què es teixeixen els somnis.

Tornem, però, a *San Antonio*, aquella pel·lícula de la Warner que portava per títol el nom d'una ciutat texana que avui s'acosta ja als vuit-cents mil habitants i que un llunyà tretze de juny, onomàstica de Sant Antoni de Pàdua, va fundar un artanenc oblidat. Oblidat, perquè, a diferència d'Antoni Llinàs, no hi ha ni un carreró estret, ni una petita plaça, ni una trista làpida que recordi el nom de Damià Massanet en el seu poble natal. Si guard un afecte especial per aquesta vella pel·lícula, més que pels seus intrínsecs valors artístics (que també els té), és en raó de totes les circumstàncies extracinematogràfiques que més amunt s'han detallat. Pels mateixos motius, una de les seves seqüències figura entre els meus moments preferits de tota la història del western. És aquell moment en què una radiant Alexis Smith, davant els ulls enamorats d'Errol Flynn, canta en el *saloon* més important de San Antonio un bella cançó. I, a mitjan cançó, fa una pausa per recitar aquestes pa-

raules: "¿Heu contemplat qualque vegada la brillantor platejada de la lluna sota el cel estrellat de Texas i dirigint el vostre esguard cap a l'horitzó mentre la remor de la brisa arriba fins a la vostra oïda com una meravellosa melodia? ¿Us heu passejat mai per la vorera del vell Río Grande? ¿Heu vist el color morat de la sàlvia? ¿Heu observat aquesta llum màgica i misteriosa que il·lumina suauement el firmament? ¿Heu omplert en qualque ocasió les pàgines d'un diari sota la mirada atenta de milers d'estrelles que et semblen murmurar: 'Tan sols sota el cel de Texas es sentirà com en el Paradís'?"

Sempre que veig *San Antonio*, en arribar a aquest punt me'n record del meu país, el seràfic Damià Massanet. I em deman: ¿Es degué passejar per la vorera del vell Río Grande? ¿Va aspirar el perfume de les flors morades de la sàlvia mentre contemplava la claredat platejada de la lluna reflectida a les aigües del riu immens? ¿S'hi trobà, sota el cel estrellat de Texas, com si estàs en el Paradís...?

Possiblement les va experimentar, totes aquestes sensacions, aquell franciscà. Ara, el que sí és ben cert i segur és que, juntament amb Alonso de León, escrigué un diari. Un *Dietari* en el qual es donava notícia de les peripècies i aventures que visqueren a les terres texanes. Aventures que foren sovint desventures, car l'itinerari missioner de Damià Massanet fou molt més un camí d'espines que no pas un camí de roses. Perquè, segons conta el seu propi relat i narren també altres cròniques (com, per exemple, la de fra Isidro Félix d'Espinosa), aquell

TEATRO PRINCIPAL - Artá

Sábado 24 y Domingo 25 de septiembre de 1949

SAN ANTONIO

(EN TECNICOLOR)

ERROL FLYNN

ALEXIS SMITH

El único amor, el oro

La única ley, el revólver

El único premio, la muerte

DOBLE BODA

WILLIAM POWELL

MYRNA LOY



Tant uns com els altres, en definitiva, eren d'aquests homes que pensen que hi ha d'haver qualche lloc en el món en el qual siguin possibles els somnis

frare d'Artà va quedar al davant de la missió de San Francisco de los Texas amb un total de quinze soldats. Però, d'aquells soldats, escriu Espinosa que *"unos se murieron, otros se vieron fugitivos y sólo quedaron nueve, que como solos y libertados no sabían mantenerse en la continencia debida a un cristiano, quitando muchas veces a los indios sus propias consortes; y de eso resultaba gran escándalo y muchas quejas de los indios, que daban a los Padres, sin poderremediarlo ni con predicarles, ni con darles saludables consejos; porque como les faltaba no sólo el temor de Dios, sino también de los hombres, no tenían quien los refrenase..."*

La situació es va anar deteriorant progressivament, fins el punt que el virrei de la Nova Espanya, el comte de Galve, davant el caire que prenién les coses, trobà aconsellable desmantellar provisionalment les fundacions missioneres de Texas. L'any 1696 va morir, assassinat pels indis, el pare Casañas, i de cada vegada es feia més patent i temible el perill de les forces militars franceses que, des de la Louisiana, a l'est del Mississipi, estaven a l'aguait, àvides de caure sobre aquells territoris estratègics i de desafiar el domini del rei d'Espanya. Malgrat tantes adversitats, res de tot això no va fer que es retessin Massanet ni els altres missioners franciscans que, replegats momentàniament a les bases dels seus col·legis de *Propaganda Fide*, projectaren i aconseguiren, des d'aquella plataforma apostòlica, recuperar de bell nou el control, a partir de 1700, de les antigues missions texanes. Però aquesta vegada, això sí, procuraren que els soldats que els acompanyaven en l'ocupació portassin les seves pròpies dones.

Eren, aquells franciscans, de la raça indomable dels homes utopistes i visionaris. Els frares seràfics havien



arribat a Amèrica a partir del segle XVI portant entre cella i cella aquell somni mil·lenarista de la Nova Jerusalem imaginada per Joaquim de Fiore: l'establiment d'un regne cristià perfecte de justícia i de pau que no havia estat possible a la vella Europa. Pensaren, en principi, que havia de ser la Nova Espanya el lloc de la fundació d'aquest regne ideal anunciat a l'Apocalipsi. Després, l'imaginaren a les terres del septentrí, més amunt de Río Grande, on creen que es trobava la quimèrica Gran Quivira i els altres llocs fantàsiosos que només existien a l'atlas mental de les seves fabulacions. Curiosament, en aquestes utopies, hi coincidiren després aquells colons pietistes, quàquers, mormons etc., que, des de les seves respectives sensibilitats religioses, projectaren en el segle XIX, sobre aquelles mateixes terres, el seu propi "somni de l'Oest": la creació d'una societat fraternal i feliç a una terra nova i ubèrrima, lluny de les misèries i corrupcions del "vell món" europeu. Tant uns com els altres, en definitiva, eren d'aquests homes que pensen que hi ha d'haver qualche lloc en el món en el qual siguin possibles els somnis.

Antoni Llinàs, Damià Massanet i Juníper Serra participaren d'aquesta idea i la imaginaren realitzada en els espais geogràfics que després forma-



rien part important d'aquell Oest de les nostres pel·lícules. Quan veig *San Antonio* i sent Alexis Smith que demana al seu auditori del *saloon* (com si ho fes també al públic espectador de la pel·lícula) si han escrit mai les pàgines d'un diari sota el firmament d'aquelles terres banyades pel vell Río Grande, tinc ganes de contestar-li: Sí, hi hagué una vegada un artanenc somniador que, fa més de tres-cents anys, en va escriure un, de diari. Un diari, sota el cel estrellat de Texas.

Notes

(1) Veg. PICAZO, A. *Mallorquines en la colonización de Texas*. Palma de Mallorca: El Tall, 1993.

(2) Veg. PICAZO, A. *L'espai imaginari i la colonització d'Amèrica del Nord*. Palma de Mallorca: El Tall, 2003





Un western menor?

Pere Estelrich



Demana: n'hi ha de *westerns* menors? I en cas afirmatiu: com ho determinam?

La resposta a la primera qüestió és que sí, clar que n'hi ha de *westerns* menors, de la mateixa manera que existeixen musicals menors (no comparem *Singing in the rain* amb *Chicago*, per exemple) o pel·lícules de romans menors (he tornat veure *Spartaco*: quina grandesa! Podrem dir el mateix de *Gladiator* d'aquí a vint i cinc anys?).

En canvi no és tan fàcil contestar la segona de les preguntes: qui decideix si un *western* és menor? O, sobretot, com es decideix? Quins paràmetres ens assenyalen la grandesa o no d'un film d'aquestes característiques?

Tot em surt a camí arran de *The War wagon* (L'assalt al vagó blindat),

un *western* de pistolers amb certa dosi d'humor, un humor del fi, interpretat per dos dels grans: Wayne i Douglas (quasi res!) i que es veu amb gust i certa nostàlgia.

Em demana: és aquest un film menor?

No figura entre els grans títols del gènere, és cert. No l'acompanya una aurèola mítica com a altres pel·lícules, també és cert. No és popular ni molt conegut. Ni tan sols el trobam repetidament programat per les cadenes de televisió; el seu director, Burt Kennedy, si bé és autor de diversos films del gènere (*El retorn del set magnífic*, per exemple), no és ni de lluny un dels primers de la llista. Vol dir això que *The War wagon* és menor?

De cap manera. Estam davant un títol que ben bé podria haver esdevingut llegendari: Mirau, si no: algunes de les seves escenes han creat escola i han servit de model a altres pel·lícules posteriors, alguns dels diàlegs entre els dos protagonistes són antològics, l'escena final és absolutament magnífica i la càrrega de paròdia que enrevolta tota la història és també genial per la subtileza i l'enginy. Podem dir, doncs, que és menor?

No, de cap manera, *The War wagon* és un gran producte. Té la categoria d'obra major, i si no ho és considerat, és per motius aliens a la qualitat i l'interès (la sort?). El temps no hi passa per sobre, mai no em cansaré de revisar-lo. ■



De l'u al deu,
western

Antoni Serra

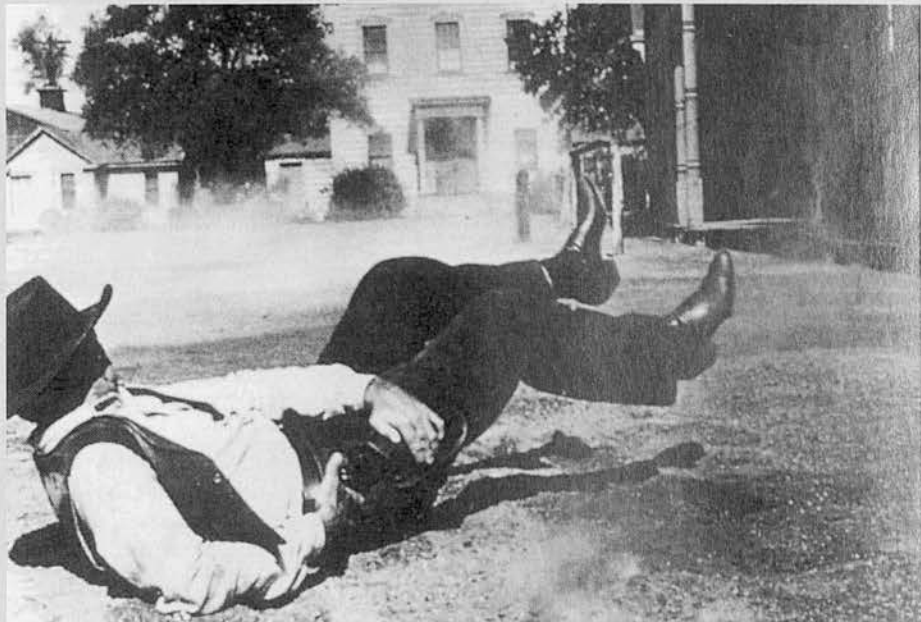
El passat mes d'abril, Guillem Fiol assenyalava de passada un aspecte del film de Zinnemann, *High Noon*, que no sé si qualificar d'essencial o si d'accidental: la possible al·lusió crítica al maccarthisme.

He de confessar que aquells anys cinquanta internacionals —jo era un al·lotot que estava a punt d'acabar el batxillerat amb examen d'Estat inclòs—, tristament condicionats per la cacera de bruixes del senador McCarthy, em semblaren abominables. És clar que no va ser el resultat de veure per primer cop *El punt del migdia* (així s'ha traduït al català *High Noon*), allà al cinema Alcázar del meu poble. No, aleshores era massa innocent i confiat: encara dubtava de la possible existència o no de l'ànima. Va ser ja en els anys seixanta, després d'haver llegit Dashiell Hammett i Lillian Hellman, dues de les víctimes de la repressió, que vaig tenir consciència que la democràcia fàcilment pot acabar deformant-se per les actituds dictatorials dels imbècils amb poder...

I jo crec —sense que en vulgui fer un dogma, d'això, és clar— que *El punt del migdia* és un western —diria més: un magnífic *western* amb totes les grandeses i misèries a què obliga el gènere— que té, i no precisament per descurt, el caràcter reivindicatiu contra la por, el terror, el silenci a que estaven sotmesos el nord-americans.

El punt del migdia, amb (l'expressió per inexpressiu, certament, però no tant com Humphrey Bogart) Gary Cooper i la joveníssima Grace Kelly, per no citar una sèrie d'intèrprets que anirien a més, Lon Chaney, Lee Van Cleef i Katy Jurado, és un dels films que més m'interessaren de Fred Zinnemann. Té intensitat, força, lentitud exasperant (necessària pel desenvolupament de la trama) i, sobretot, hi juga un paper important el temps. El pas del temps, és clar. Els rellotges en són quasi bé protagonistes: una hora es converteix, magistralment, en una eternitat... una eternitat que acaba amb el *the end* clàssic, perquè, en cas contrari, no hauria estat un *western*. M'agrada com Zinnemann resol el llenguatge cinematogràfic, com juga amb l'adhesió i amb el pànic,

Reivindicació o màgia a *High Noon*?



com aconsegueix que uns personatges es presentin vius i de carn i os, com una petita ciutat o poble —l'escena de l'església, amb míting vibrant i discussió col·lectiva enverinada— perd la dignitat a causa de la incertitud del futur tèrbol i tenebrós... Per a Fernández-Santos, aquest film de Zinnemann anuncia l'obertura del *western* a nous camps d'expressió i d'acció. És possible. De fet, crec que Zinnemann va saber complementar el caràcter reivindicatiu (per a Román Gubern «aparenta ser una alegoria del miedo nacional que atenzó al país» —els Estats Units de la postguerra mundial) amb la màgia sòbria del blanc i negre. Hi ho va fer magistralment, malgrat el poeta de cartró pedra i de mediocritats ampulloses —ai, *vendaval, vendava!*—, el *nobelable* Pere Gimferrer, digués en un dels seus comentaris cinematogràfics que Howard Hawks en va fer, d'*El punt del migdia*, una «personalíssima réplica» que va titular *Río Bravo* (1958) i que, segons el poeta, estava realitzada amb una «soberbia escritura» molt superior a la de Zinnemann.

Bé, jo som un addicte a *El punt del migdia* —i esper que no em perdonin el pecat mortal perquè em pugui guanyar dignament l'infern. Gràcies.

I, a més, tenc un altre motiu de simpatia per Zinnemann: que rea-



litzàs el film *Behold a Pale Horse* (1964) —aleshores era jo un *enfant terrible* de la crítica— i que podríem traduir per *Heus ací un cavall bai*. Aquest film té com a eix el retorn d'un exiliat (o maquis) espanyol i no va merèixer l'aprovaçió del Govern franquista, ans al contrari, va ser motiu perquè es prohibís la projecció de les pel·lícules de la Columbia a les sales d'estrena de l'Estat espanyol.

Aquest vell malsofrit és també un sentimental, un romàntic i agraeix els gestos de rebel·lia. ■



Quan el cinema és cinema

Carles Sampol

Quan acabo de revisar per enèsima vegada *Johnny Guitar*, me resulta inevitable afirmar que es tracta de la millor pel·lícula de la història del cinema, perquè és, sens dubte, la millor pel·lícula que es podria haver fet. D'aquesta conclusió, més propera, per què no?, a la *boutade* que no pas fruit de la reflexió, es desprèn que el seu director, Nicholas Ray, és el millor director de la història del cinema. Però, en realitat tot això, té poc de novetat, ja que no és res més que la confirmació d'allò que una vegada va escriure, sentenciar cal dir, l'im prescindible Jean-Luc Godard: "Si el cinema deixés d'existir, tan sols Nicholas Ray fa la impressió de poder reinventar-lo i, el que és més, voler fer-ho. [...] Si de sobte el cinema desaparegués, la majoria dels cineastes no quedarien per això des-separats; Nicholas Ray, sí".

Hi ha alguna cosa, un element comú en pel·lícules com *Rebelde sin causa*, *Chicago, años 30* i, sobretot, a *Johnny Guitar*, màxim exponent artístic dins la filmografia de Ray, que transmeten un origen i una funció estrictament cinematogràfiques. I no em refereixo, per exemple, al fet que aquestes pel·lícules siguin una demostració d'acurada i magistral tècnica, a la manera de cineastes com Hitchcock o Lang, ni tampoc a una exhibició de virtuosisme formal tan propi d'algú com We-

lles. No, en aquest sentit, diria més bé que Ray és un cineasta rude, que fa palesa una encantadora imperfecció, que, al contrari del que es pugui pensar, aporta una misteriosa i sorprenent naturalitat. Tot es redueix al fet que amb cineastes com Ray, però també Rosellini, el mateix Godard o Wong Kar-Wai, el cinema no és una qüestió de l'aplicació d'unes regles; no es tracta d'una recerca de l'assoliment de la perfecció. *Johnny Guitar* no obeeix aquest criteri, com tampoc, evidentment no realitza una elaborada operació de mimetisme, per tal de ser natural.

Quina és, llavors, l'opció buscada per Nicholas Ray? Doncs, la manifestació oberta i despreocupada d'una exultant artificiositat. El fet que *Johnny Guitar* sorgeixi de l'elaboració d'una posada en escena que és conscient del seu caràcter fictici, és el símptoma que evidencia el seu caràcter estrictament cinematogràfic. Facem un ràpid repàs: el color cridaner i violent que caracteritza les imatges de la pel·lícula transmeten un estat de tensió ferotge, un terbolí passional, que té la seva màxima expressió en la rellevant funció que juga el vestuari de Vienna —les camises grogues i vermelles, els mocadors pel coll, etc.—; la disposició dels elements dins l'enquadrament —el homes de John McIvers es col·loquen formant una V dins el *saloon* de Vienna— fan que el dispositiu elaborat per Ray

adquireixi tota la seva teatralitat; els gestos hieràtics i els diàlegs concisos i directes manifesten els trasbalsats estats d'ànim d'uns personatges, fermats per les indecisions del passat, perduts per la incertesa del futur. Tot junt assoleix el seu objectiu: transmetre emocions. I aquestes arriben perquè darretra cada imatge i cada paraula hi ha la mirada d'un artista, qui ens la transmet sense temptejar-nos, de manera directa, sincera, intensa, com si ens donés el seu alè.

Per aquest motiu, *Johnny Guitar* no és una pel·lícula completa ni ho vol ser. Tampoc no és la realitat, ni ho pretén ser. No, *Johnny Guitar* és cinema, més enllà que se li encunyi l'etiqueta de *western*. Hi ha un *saloon*, cavalls, el robatori a un banc, pistoles i bales, i es fa al·lusió a l'arribada del ferrocarril. però, tot junt, es tracta de la simple confecció d'un marc narratiu en què Nicholas Ray parla d'allò que l'interessa: la recuperació del temps passat i alhora l'inici d'una nova vida; la confrontació amorosa per partida doble —Emma estima Dancing Kid, qui desitja Vienna, qui vol reprendre la història d'amor viscuda cinc anys abans amb Johnny—, la lluita incessant dels que volen ser lliures, etc. Però, i el que és més important, *Johnny Guitar* ens permet compartir la mirada amb Nicholas Ray, i això, és impagable. ■





Shane

35

Guillem Fiol Pons



Si hi ha una cosa que no m'agrada quan llegeixo un article d'algun signant que no conec de res és que em parli d'una pel·lícula segons les emocions que li ha pogut causar. Per tant, és una opció que sempre que puc deix de banda, perquè considero que sol importar bastant poc al senyor que decideix dedicar part del seu temps a llegir la publicació. Doncs bé, per a escriure unes línies sobre *Shane*, no puc esquivar el parany, per moltes qualitats cinematogràfiques que tingui, de manera que em refugiaré en la comprensió del lector.

Fa gairebé dues dècades es va estrenar als cinemes *Pale rider* (*El genet pàl·lid*), sota direcció de Clint Eastwood, el darrer gran realitzador del *western*. És una pel·lícula que sempre m'ha semblat molt més interessant del que molta gent ha comentat. La poso sobre la taula perquè, òbviament, és un *remake* del film de George Stevens que ens ocupa. Sense ficar-nos

amb les diferències formals que hi ha entre un i altre, sí vull dir que, seguint amb el to emocional que he proposat compartir, l'efecte que provoca sobre l'espectador és tràgicament diferent. Recordo poques pel·lícules, del gènere que siguin, que aconseguixin un protagonista tan heroic com *Shane*, tan admirable, bé pel nin (Brandon de Wilde), bé per qualsevol espectador. Dic "tràgicament" perquè en el film del 1985, tot i que la història sigui semblant, i per molt que Eastwood hagi estat sempre un actor amb més talent i presència que l'avorrit Alan Ladd, el seu personatge em va transmetre sensacions allunyades de l'admiració. D'acord que més de trenta anys després potser convenia "modernitzar" (paraula estranya com poques) la qüestió i canviar el paper del nin per una adolescent que s'enamora d'Eastwood, el que fa que els sentiments entre un i altre també siguin diferents als de la cinta de 1952. També s'ha de dir que les intencions d'E-

astwood anaven cap a donar un toc fantàstic al seu personatge, apocalíptic (el títol és prou clar), que no són en el film de referència, ni molt menys, el que fa que el *remake* sigui, afortunadament, una aportació, i no una còpia en un format panoràmic molt ben emprat. Ara bé, tot i que no sigui poc, es queda en això. En canvi, *Shane* aconseguix que un digui "jo vull ser com ell", però admirant tant el pistol·ler, que sabem perfectament que amb prou feines ens hem de conformar amb ser el nin, o el seu pare (Van Heflin) que és salvat de la mort mitjançant una pallissa de Shane, o la seva mare (Jean Arthur), que l'estima sense que això li faci abandonar la seva família, a qui encara estima més. A finals del segle XX ja no interessava destacar aquestes característiques per sobre d'altres, ni fer personatges especialment admirables. Tot plegat molt ingenu? Algú va dir que la major tragèdia era precisament això, perdre la innocència. ■



Les pel·lícules del mes de juny

A les 18.00 hores

Cicle cinema francès

4 DE JUNY

LA TRAVESIA DE PARÍS (VE)

Nacionalitat i any de producció: França-Itàlia, 1956
 Títol original: *La traversée de Paris*
 Producció: Franco-London Films/Continental
 Produzione
 Direcció: Claude Autant-Lara
 Guió: Jean Aurenche i Pierre Bost, a partir de la novel·la de Marcel Aymé
 Fotografia: Jacques Natteau
 Muntatge: Madeleine Gug
 Música: René Cloërec
 Intèrprets: Jean Gabin, Bouvill, Louis de Funès, Bernard Lajarrige

Cicle cinema i jazz

11 DE JUNY

ACORDES Y DESACUERDOS (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1999
 Títol original: *Sweet and Lowdown*
 Producció: Magnolia Productions per Sweetland Films.
 Direcció: Woody Allen
 Guió: Woody Allen
 Fotografia: Zhao Fei
 Muntatge: Alisa Lepselter
 Música: Dick Hyman
 Intèrprets: Sean Penn, Samantha Morton, Uma Thurman, Brian Markison

18 DE JUNY

KANSAS CITY (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1996
 Títol original: *Kansas City*
 Producció: Sandcastle 5, CIBY 2000 ara Fine Lie Features
 Direcció: Robert Altman
 Guió: Robert Altman i Frank Barhydt
 Fotografia: Oliver Stapleton
 Muntatge: Geraldine Peroni
 Intèrprets: Jennifer Jason, Miranda Richardson, Harry Belafonte, Michael Murphy

25 DE JUNY

CALLE 54

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2000
 Títol original: *Calle 54*
 Direcció: Fernando Trueba
 Guió: Fernando Trueba
 Fotografia: José Luis López Linares
 Muntatge: Dominique Hennequin
 Música: Tom Cadley
 Intèrprets: Els músics Paquito D'Rivera, Chano Domínguez, Eliane Elías, Jerry González, Michel Camilo, Gato Barbieri i altres

A les 20.00 hores

Cicle cinema i tren

(amb la col·laboració de SFM i Conselleria d'Obres Públiques, Habitatge i Transports)

4 DE JUNY

DESEOS HUMANOS (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1955
 Títol original: *Human Desire*
 Producció: Columbia Pictures
 Direcció: Fritz Lang
 Guió: Alfred Hayes
 Fotografia: Burnett Guffrey
 Muntatge: Aaron Stell
 Música: Daniele Anfitheatrof
 Intèrprets: Glenn Ford, Gloria Grahame, Broderick Crawford, Dan Seymour





Les pel·lícules del mes de juny

A les 20.00 hores

Cicle cinema i tren

(amb la col·laboració de SFM i Conselleria d'Obres Públiques, Habitatge i Transports)

11 DE JUNY

25 DE JUNY



EL EXPRESO DE SHANGHAI (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1932
 Títol original: *Shanghai Express*
 Producció: Paramount
 Direcció: Josef Von Sternberg
 Guió: Jules Furthman i Josef Von Sternberg
 Fotografia: Lee Garmes
 Música: W. Frankie Harling
 Intèrprets: Marlene Dietrich, Clive Brook, Anna May Wong, Warner Oland.

ASALTO Y ROBO AL TREN



Nacionalitat i any de producció: EUA, 1903
 Títol original: *The Great Train Robbery*
 Producció: Thomas Edison Company
 Direcció: Edwin Stanton Porter
 Guió: Edwin Stanton Porter
 Intèrprets: George Barnes, Broncho Billy Anderson, Marie Murray

18 DE JUNY

CORREO DE NOCHE

ALARMA EN EL EXPRESO (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1938
 Títol original: *The Lady Vanishes*
 Producció: Edward Black
 Direcció: Alfred Hitchcock
 Guió: Sydney Gilliat i Frank Launder
 Fotografia: Jack Cox
 Intèrprets: Margaret Lockwood, Michael Redgrave, Paul Lukas, Dame May

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1936

Títol original: *Night Mail*
 Producció: John Grierson
 Direcció: Basil Wright i Harry Watt
 Guió: John Grierson, Basil Wright i Harry Watt
 Fotografia: Henry Fowle i Johan Jones
 Muntatge: Benjamín Britten

LLEGADA DEL TREN

Nacionalitat i any de producció: França, 1895
 Títol original: *L'arrivée du train en gare de la Ciotat*
 Direcció: Louis Lumière

EL TREN A MALLORCA

Pel·lícules de Josep Truyol i A. Barret.



Les pel·lícules del mes de juliol

A les 18.00 hores

Cicle cinema i jazz

2 DE JULIOL

ASCENSOR PARA EL CADALSO (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1957
 Títol original: *Ascenseur pour l'échafaud*
 Producció: Nouvelles Editions de Films
 Direcció: Louis Malle
 Guió: Louis Malle i Roger Nimier
 Fotografia: Henri Decaë
 Música: Miles Davis
 Intèrprets: Maurice Ronet, Jeanne Moreau,
 Georges Poujouly, Yori Bertin

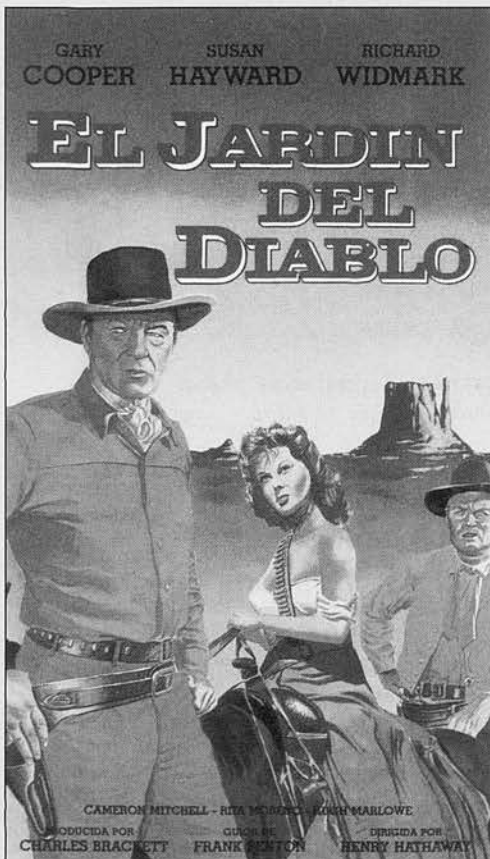
Cicle Any centenari del western

9 DE JULIOL

EL JARDIN DEL DIABLO (VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1954
 Títol original: *Garden of Evil*
 Producció: 20th Century Fox

Direcció: Henry Hathaway
 Guió: Frank Fenton
 Fotografia: Milton Krasner i Jorge Stahl Jr.
 Música: Bernard Herrmann
 Intèrprets: Gary Cooper, Susan Hayward, Richard Widmark, Cameron Mitchell



A les 20.00 hores

Cicle cinema i tren

(amb la col·laboració de SFM i Conselleria d'Obres Públiques, Habitatge i Transports)

2 DE JULIOL

LA BATAILLE DU RAIL (VOSE)



Nacionalitat i any de producció: França, 1946
 Títol original: *La bataille du rail*
 Producció: Coopérative Générale du Cinéma Français
 Direcció: René Clément
 Guió: René Clément, Colette Audry i Jean Daurand
 Fotografia: Henri Alekan
 Música: Ives Baudrier
 Intèrprets: Jean Daurand, Jean Clarieux, Jacques Desagneaux, Antoine Laurent

FLASCH BACK TREN

Nacionalitat i any de producció: 2003
 Títol original: *Flash back tren*
 Direcció: Vicens Matas



Les pel·lícules del mes de juliol

A les 20.00 hores

Cicle Any centenari del western

9 DE JULIOL

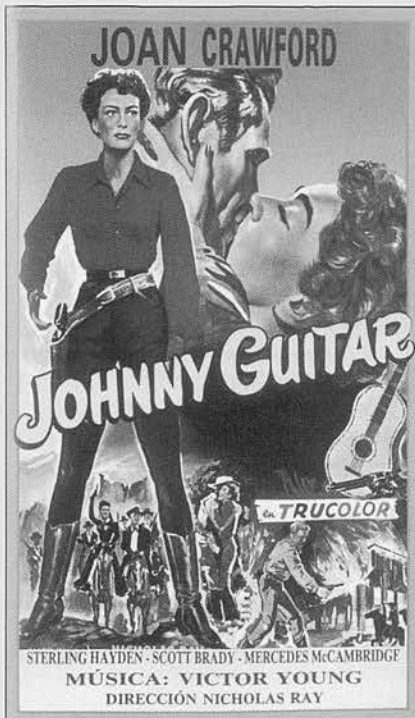
DIA 23

JOHNNY GUITAR (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1953
 Títol original: *Johnny Guitar*
 Producció: Republic
 Direcció: Nicholas Ray
 Guió: Philip Yordan
 Fotografia: Harry Stradling
 Música: Victor Young
 Intèrprets: Joan Crawford, Sterling Hayden, Mercedes Mc Cambridge, Ernest Borgnine, John Carradine

EL FORASTERO (VOSE)

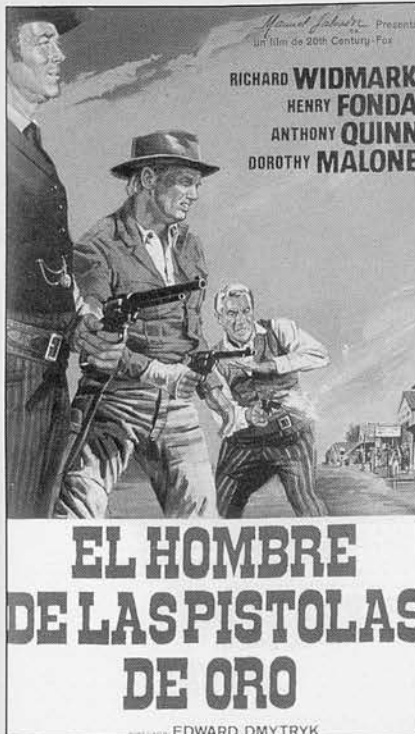
Nacionalitat i any de producció: EUA, 1940
 Títol original: *The westerner*
 Producció: Samuel Goldwyn
 Direcció: William Wyler
 Guió: Jo Swerling i Niven Busch
 Fotografia: Gregg Toland
 Música: Dimitri Tiomkin
 Intèrprets: Gary Cooper, Walter Brennan, Doris Davenport, Fred Stone



16 DE JULIOL

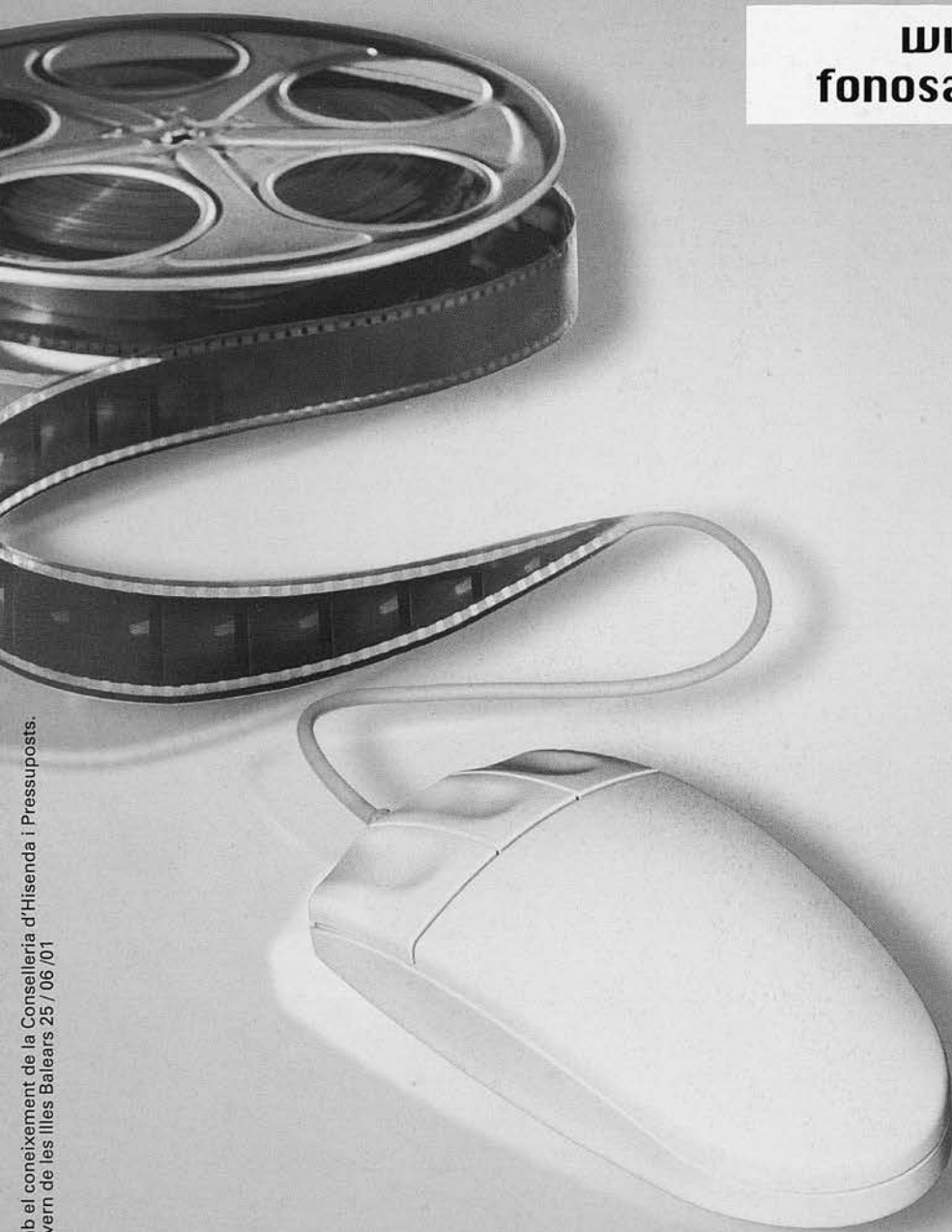
EL HOMBRE DE LAS PISTOLAS DE ORO (VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1959
 Títol original: *Warlock*
 Producció: TCF
 Direcció: Edward Dmytryk
 Guió: Robert Alan Artur
 Fotografia: Joe McDonald
 Música: Leigh Harline
 Intèrprets: Richard Widmark, Henry Fonda, Anthony Quinn, Dorothy Malone



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