

Núm. 96  
Octubre  
2003



# TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

"SA  
NOS  
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Cicles:  
*Any Western*  
Cinema italià  
Cinema social Latinoamericà

Fundació  
"SA NOSTRA"



# Sumari

Editorial	3	Estiu 2003: de tot un poc...	16	Pot ser còmic un <i>western</i> ?	30
L'estiu i l'avorriment (cinematogràfic) per Sebastià Sansó	4	Qüestió d'estil per J.C. Romaguera	17 i 18	John Ford i <i>L'home que matà Liberty Valance</i> per Joan Ferrer Miserol	31 i 32
Instantània del director alemany Konrad Wolf per Joan Estrany	5 a 8	Contemplació versus distracció. A propòsit d' <i>El color del paradís</i> i <i>Les mans buides</i> per Joan Bover	19 i 20	El somni d'una nació per Ramon Freixas	33
100 anys d'una història del cine (de Cesáreo González a Bob Hope) per Toni Roca	9	Estrenes de l'estiu per Martí Martorell	21 a 23	Una pel·lícula entranyable, <i>Johnny Guitar</i> per Antoni Serra	34
<i>Calle 54...</i> Viatge iniciàtic cap al latin-jazz per Joan Obrador	10 i 11	<i>La pelota vasca. La piel contra la piedra</i> per Iñaki Revesado	24 i 25	La venjança d'Abel per Carles Sampol	35
<i>El Buscavidas</i> i <i>El color del dinero</i> . El talent d'un perdedor per José Tirado i María Adell	12 a 14	III Curs sobre el cinema	26 i 27	L'ànima de l'indi per Gabriel Genovart	36 a 39
La cançó del pirata per Francesc M. Rotger	15	Cinemacampus. Cinema negre nord-americà	28	<i>Centaures del desert</i> per Guillem Fiol	40
		Cinema social i llatinoamericà	29	Cinema a "SA NOSTRA". Les pel·lícules del mes d'octubre	41 a 43

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Octubre 2003. Núm. 96

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 i  
traduccions  
Jeroni Salom

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).

## CURTS I LLARGS

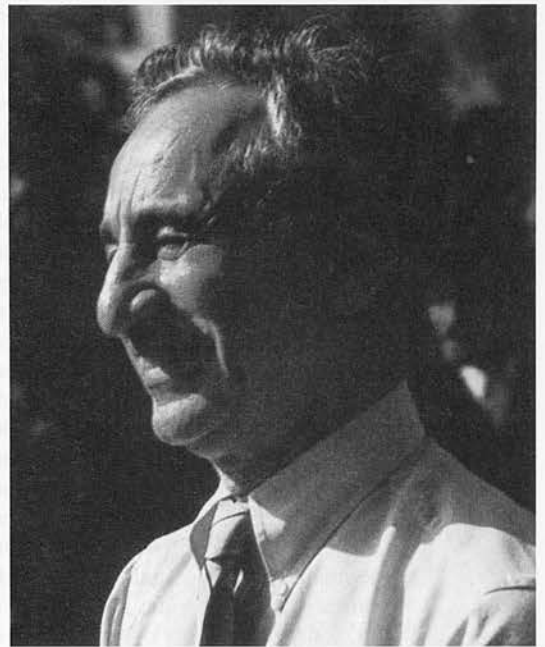
*Evidentment  
sobra retòrica  
i dictadura.*

Damià Huguet  
(Ofici de sords)

El cinema és un dels pocs i grans temes que poden exhibir autènticament l'etiqueta d'universals. Per ventura la guerra i els enfrontaments entre els éssers humans en seria un altre, però aquesta qüestió ja pertany a un altre debat diferent. Dèiem que el cinema, des del punt de vista de l'art i la cultura —també de l'oci—, s'hauria d'entendre com un dels aspectes comuns a tot nucli de població arreu del món, pobles, països, nacions o estats. Potser únicament alguns territoris amb mancances de desenvolupament social i econòmic elevades restarien al marge pel que fa al consum cinematogràfic.

És molta, doncs, la gent que es dedica al cinema des de qualsevol indret i això fa que només les persones que realment valen i que es veuen afavorides per un toc d'atzar, o aquelles altres que es refugien rere les indústries més poderoses, puguin arribar a incorporar el seu nom a la nòmina de destacats.

El que ve a continuació no és un cant xovinista més enllà de la referència mateixa a l'adjectiu i al context geogràfic en el qual situam el nostre comentari, sinó la voluntat de reconèixer uns mèrits difícils d'aconseguir. Dos realitzadors mallorquins, Bestard i Robledo han aconseguit sengles distincions a la seva feina en una disciplina tan poc agraiada com és el curtmetratge. D'altra banda, Agustí Villaronga figura com a director de la pel·lícula *Aro Tolbukhin*, que Mèxic presenta com a candidata als òscars a la millor pel·lícula estrangera.



Són, aquestes, notícies que agraden de comentar, si més no perquè constitueixen una excepció. Sovint només es lloen —amb tots els mèrits, res a dir— grans esportistes, siguin futbolistes, tennistes, gimnastes o pertanyens a qualsevol altra disciplina.

Esport i cinema. *La pelota vasca* és la darrera pel·lícula de Julio Medem. La seva presentació al Festival de Sant Sebastià, i fins i tot els dies anteriors, ha omplert pàgines i pàgines als mitjans de comunicació. Molts dels articles publicats són veritablement crítics i també ho són els comentaris fets per personalitats de l'alta política.

Ombres a part en la seva actuació durant la caça de bruixes macarthiana dels anys cinquanta, hem de retre homenatge al finat Elia Kazan, de qui parlarem més àmpliament al proper número de la revista. Obres com *America, America* (1963) o l'adaptació cinematogràfica de la novel·la de Steinbeck, *East of Eden*, entre d'altres, constitueixen autèntiques pel·lícules de consulta i d'esment obligats.



# L'estiu i l'avorriment (cinematogràfic)

Sebastià Sansó

**D**urant l'agost, i en general al llarg de tots els mesos de l'estiu feixuc que ens ha tocat, les sales han anat més buides que la resta de l'any. Els que estam més o manco iniciats o atents al cinema que veim per aquí, sabem que "artísticament" és, per tradició, la temporada més fluixa de l'any. Les distribuïdores (i els cinemes per tant) es veuen en l'obligació de descarregar per inèrcia el material de segona, que al seu temps va quedar empaquetat amb els productes d'una suposada primera qualitat. En una paraula, que al cinema també es paguen les marques.

D'aquesta manera vaig deixar un dia de juny el panorama, per oblidar per uns mesos, les distintes qüestions referents al que ja sense vergonya qualifiquem d'indústria, no sense raó.

Estava idò, mig enpardalat dins l'ambient de platja i futbol, quan fullejant el diari se'm va ocórrer mirar la cartellera, per si un miracle era capaç de fer-me reaccionar, agafar el cotxe i tancar-me dues horettes a passar una mica de fred.

Però només amb la il·lusió no es va encara enlloc. No hi havia res a fer.

Si de cas, entre les 35 pel·lícules diferents en oferta (que no sales), se'n salvaven a primera vista, dues o tres: *Femme Fatale* de Brian de Palma; la clàssica *Temps Moderns* de Chaplin (una aposta segura) i la *Última llamada* del massa irregular Joel Schumacher, que va ser l'elegida.

I si vos he de dir la veritat, va ser més per la seva durada (menys d'una hora i

mitja), cosa que avui en dia s'agraeix moltíssim. Quan qualsevol beneitura, sense explicacions ni necessitat, es va allargant fins a la desesperació, i arriba a convertir en pessimes, idees solvents, per mitja hora o tres quarts de més.

No va estar tan malament, és concisa i no té massa pretensions. Entreté.

De les 32 restants, quasi millor ni tocar-les. Van, de la segona part de *Dos tontos muy tontos* fins a *Salvaje*, on Van Damme torna a interpretar el mateix personatge. I és que on no n'hi ha més...

Coses extranyíssimes es descobriren si un li pega per analitzar les fitxes tècniques. Ara resulta que les productores ens volen "colar" cintes nord-americanes per europees. Així, a *Tomb Raider: la cuna de la vida*, l'han etiquetada com a anglesa, i la ja esmentada *Femme fatale*, com a francesa!! (deu ser que el títol també compta).

Una revista especialitzada em subministra la raó, que és tan senzilla com manipuladora: les multinacionals, d'aquesta forma, aconsegueixen cobrir amb pel·lícules de Hollywood el mínim de quota de cinema europeu que s'ha de projectar per país a la Unió Europea i que està acordada en un 25%, com a mínim.

No dic que ens hagi de sorprendre. Ja la continuació de *Harry Potter*, va ser classificada de britànica per l'Institut de Cinema i Arts Audiovisuals (ICAA).

Seguint amb el meu estudi insular i fent un recompte ràpid, d'europees en distingeixo 7 de 35 (comptant les dues sospitoses i les espanyoles). Total: un 20 % del "mercat".

El resultat encara són més penosos per les pel·lícules en versió original subtítolada, que representen un 11% (4 de les 35).

Em faig repetitiu i monòton. Però és que ja no sé que he de dir a aquestes alçades. Avorrit i malcarat, com la cartellera estiuenca. Un despropòsit.

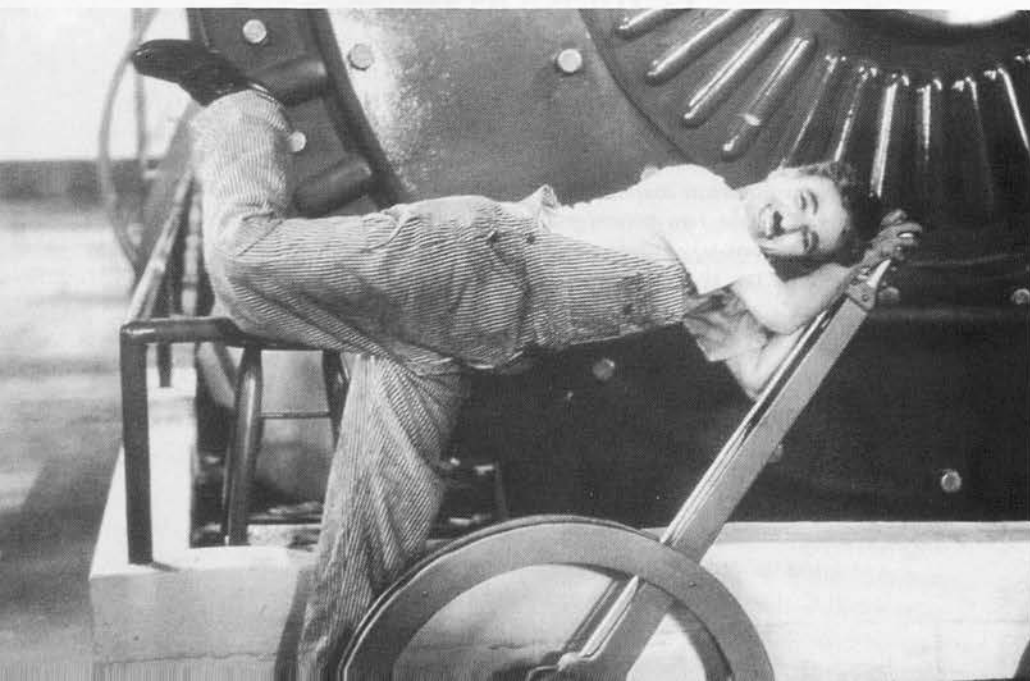
El negoci és el negoci, i va per impulsos, des de fora, mancats de tota lògica i imaginació. Exemples: el 3 de setembre, la Columbia vol estrenar el drama biogràfic de Jackson Pollock, líder de l'expressionisme abstracte al tercer quart de segle passat; i la seva vida d'estrella mediàtica i autodestructiva. La pel·lícula és del 2000, però és ara que l'hi poden treure el suc, quan Jennifer Connelly (de secundària a la pel·lícula), s'ha fet famosa degut a —la falsejada— *Una mente maravillosa* i a —la carregant— *Hulk*.

Mentres darrerament, les comèdies de Woody Allen semblen estrenar-se d'amagat, i sempre lluny de la mal anomenada part forana. De la mateixa manera, el darrer treball de Paul Thomas Anderson (de sobres consolidat amb *Magnolia*), *Punch drunk love*, quedava ignorat a Mallorca. Ja no parlem de projectes arriscats com *Titus*, amb Anthony Hopkins i Jessica Lange, una mirada entre futurista i surreal de l'imperi romà, rodada fa més de tres anys i d'un futur comercial tan negre com indiferent.

En aquest sentit, les multisales no hi han ajudat ni poc ni gens, i enlloc de diversificar la oferta, l'han concentrada i saturada amb productes de consum; roba de marca que pagam com a tal a preus abusius i sense un dret a reclamació que vagi més enllà de les nostres recomanacions a amics i coneguts, perquè no es deixin endur per segons quines temptacions.

Tres han estat les multisales inaugurades durant els darrers tres anys, a més de la gran supermercat ja existent dins Palma. Totes amb unes bones intencions de les quals m'estic començant a donar de baixa, vistes les seves evolucions i perspectives de futur.

Deixarem anar l'hivern i veurem com pinten les coses. Esperem que no empitjorin, o el malalt ja serà senzillament insalvable. ■



*Temps moderns.*



Joan Estrany

Això era i no era una petita república anomenada RDA. Del seu curt regnat, mig centenari, aviat no en restaran més que els acudits i les postals. Cincuenta anys de repressió, propaganda, caricatures i uniforme... Enmig de la guerra freda, a l'altra banda del teló d'acer, també hi havia temps per les rondalles. Els llops de l'est, amagats en els passatges més inacessibles dels contes, pertorbaren el son de molts infants, grans i conhortos. Avui la manada es dispersa dins el gruix d'arxius i llibres de registres oblidats. Només quan la rissaga es retira i espolsa l'arena més eixuta, hom ensopega, per ventura, amb les runes del passat.

Potser era un diumenge capvespre, a Lindenfels a l'arraconada Schaubühne de Leipzig. Ben entrada la primavera, la verdesca i el borriçó es cruspia les façanes sense eima ni content. A l'interior del cafè-cinema, la fosca primer, tot seguit el sus sonor del cinematògraf i, a l'ample parquet del prosceni amb els anys fet malbé, el reflex dels crèdits: *Solo Sunny*, Regie: Konrad Wolf.

Tot i la pregnància germana del seu nom i cognom, Konrad Wolf es va criar a Moscou. Nascut l'any 1925 a Hechingen, uns cinquanta quilòmetres al sud d'Stuttgart, la seva família partí d'escarada cap a l'URSS l'any 1933 tot just Hitler s'instal·lava al Reichstag. L'any 1935 aconsegueix un paper al llargmetratge *Kämpfer (Lluitador)* de Gustav von Wangenheim sobre el dia a dia dels emigrants alemanys a Moscou, aquest primer contacte amb el cinema deixa una empremta.

Amb només disset anys es presenta voluntari a la Armada Roja i marxa cap la seva Alemanya natal amb bitllet senzill, no sap ben bé si d'anada o de tornada. La barbàrie de la Segona Guerra Mundial, l'enfrontament contra els seus antics germans no podia ser un pretext més macabre per un retorn que, d'altra banda, ja no seria tal quan al quaranta-cinc el tirs enmuideixen de dol. Durant la immediata postguerra estudia cinema a la reconeguda Escola de Cinema de Moscou i a començament dels cinquanta s'instal·la definitivament a Alemanya, a la

recent creada Deutschland Demokratische Republik (RDA).

Als inicis del 1950 el nom de Konrad Wolf comença a sonar pels estudis de la DEFA a Babelsberg. Els seus dubtes i certeses es barregen de bon començament en cintes acadèmiques de continguts més o menys polítics. La pregunta de sempre en aquests casos: ¿és el cinema mitjà o fi en si mateix?, ¿sentiments?, ¿consciència de classe?, ¿propaganda?. L'espectador occidental té sovint la tendència a identificar la creació cultural dels països de l'antiga Europa de l'est amb l'aparat propagandístic. No hi ha dubte que el control dels règims soviètics sobre l'activitat artística era força més estricta que a les democràcies d'Occident; ara bé, negar la creativitat individual dels seus escriptors, pintors, cineastes i l'oblit que els acompanyà d'encà de la seva desintegració sembla exagerat. Konrad Wolf és la prova que el cinema d'autor alemany no és un espai reservat exclusivament a Wenders, Schlöndorff, Fassbinder i companyia.

### PROFESSOR MAMLOCK (1961) I STERNE (1959), ASCENS I DEBACLE DEL NAZISME

Els Wolf visqueren desde l'exili l'entronització del nacionalsocialisme, un fet que, lluny de minvar l'interès pel tema, els decantà cap un activisme polític antifeixista sondejable al llarg de llurs obres. Tot just començada la Segona Guerra Mundial la família al complet prendrà part en diferents fronts contra l'ofensiva del Tercer Reich. Friedrich Wolf, pare de Konrad i Markus, patirà entre 1939 i 1941 les penúries del camp de concentració, una visió que ni els pitjors malsomnis de la visionària *Professor Mamlock* de 1933 hauria probablement previst.

Tot just arrecerats a Moscou, la primavera del 1933, el metge i literat alemany s'afanya a enllestir els quatre actes d'aquesta dura obra de teatre, on presenta la brutalitat del na-





Professor Mamlock.

zisme personificada en la denigració progressiva d'un prestigiós cirurgià jueu. Haurien de passar exactament vint-i-sis anys perquè el seu fill Wolf, aleshores un prometedor director de cine, es decidís a dur l'obra a la gran pantalla. L'adaptació cinematogràfica respecta amb molt bon criteri l'originària *misser en escene* teatral concentrada en interiors, l'hospital i el casal del metge.

A mesura que passen els minuts i els nazis van envoltant la residència familiar i el quiròfan, una mescla de claustrofòbia i impotència asfixia el Doctor Mamlock, la família i l'espectador mateix. L'estoïcisme exemplar del metge i la seva professionalitat, per sobre de plantejaments polítics, no seran suficients i la seva dignitat n'acabarà patint les conseqüències.

Per contra, en un segon pla, el seu fill, militant clandestí del partit comunista, representa la contrafigura de l'activista que debades tracta de convèncer al seu pare del perill nazi.

Precedida de quatre llargmetratges, *Sterne* (*Estrelles*) pot considerarse com el vertader punt de partida de l'obra de Wolf. El títol fa al·lusió a l'estrella de David a un camp de deportats jueus de Salònica en una petita població de la Bulgària col·laboracionista. Dividit amb el partizanisme i les ordres superiors de cuidar-se del grup fins la partida cap a Auschwitz, Walter, caporal nazi, s'enamora de Ruth, una jove mestra jueva que fa les tasques d'interpret. Els dubtes sobre l'esdevenidor dels desplaçats van en augment tan bon punt les passejades nocturnes l'acosten a Ruth. L'especial sensibilització del director pel tema de l'holocaust, no és obstacle per intentar reivindicar la humanitat d'un caporal confós entre el deure, els rumors i l'horror que presència cada dia als barracons. Tant es així que la seva història, les seves quimeres, els seus sentiments, Heine, la recerca de l'estrella respectiva al firmament, per moments passen a ocupar el primer ter-

me, quasi oblidant el drama diari de milers de persones.

Des del punt de vista purament cinematogràfic, *Sterne* inaugura la col·laboració amb el prestigiós operador Werner Bergmann. Una relació que no es trencaria ja fins a la mort de Wolf i que té una especial significat —més tractant-se d'un film com l'esmentat— si tenim present que el mateix Bergmann havia treballat a les ordres de Goebbels durant la dècada dels trenta.

Al marge de la repercussió històrica, *Sterne* és un film clau en la filmografia de Wolf perquè, per primera vegada, es presenten alguns dels trets que acabaren de perfilar la seva particular manera d'entendre el cine, com ara la fixació en l'individu. Tot i la seva militància comunista, Konrad Wolf evoluciona del grup a la persona, de la camaraderia a l'intimitisme; els criteris estètics acaben per imposar-se sobre les pretensions socials.

La progressiva austeritat sonora dels seus films ens confirma que Wolf és un director de diàlegs, de dialèctiques. Dialèctiques en què dos personatges contraposen punts de vista enfrontats. No cal dir que, en aquest sentit, l'interès per la vida en parella, la relació dels grups de dos ocupa un lloc destacat entre els seus temes. Dialèctica home-dona, grup-individu, capitalisme-socialisme, Alemanya-feixisme. Aquest últim conflicte sempre és present en l'intent permanent de redignificar la figura del ciutadà alemany envers dels radicalismes autocrítics.

Premeditadament, es preocupa que res no estorbi aquesta pau interior dels diàlegs presentats; els silencis previs i



Sterne.



Sterne.

posteriors són, de fet, una manera de subratllar aquest intercanvi de pensaments. L'espectador pot així centrar tota la seva atenció i degustar les paraules com si fossin imatges també. La *Zweisamkeit* alemanya corprèn, afina l'oida i frueix..., enmig de les pauses com una veu *en off* de pell de préssec, com unes pessigolles a cau d'orella.

La *Zweisamkeit* desolada i persistent remuntarà inexorablement, riu enrere, dins l'*Einsamkeit* més ferotge i canina de *Solo Sunny*.

### „DAS INDIVIDUUM IM SOZIALISMUS“

L'estrena de *Das geteilte Himmel* (*El cel dividit*) l'any 1964 suposa no sols el reconeixament internacional de Konrad Wolf sinó també l'aposta decidida per un cinema de caire més personal i menys permeable a les consignes de partit. En tres anys el ciment del mur de Berlín havia aferrat, però les croteres i els crulls s'escampaven com una malaltia. Descontents del caire que prenien la nova política a la DDR, Wolf i un sector important de la DEFA rompen parcialment la disciplina de partit i contraataquen amb una visió crítica de la realitat del seu entorn escindit. El títol no podia ser més eloqüent, com diu la protagonista quan el seu estimat pren la decisió de quedar al Berlín Oest: "Potser ens poden separar però amb el cel no podran..." "Si el cel també", replica ell.

Basada amb la novel·la homònima de Christa Wolf, la pel·lícula marca un punt d'inflexió en la creació posterior del realitzador alemany. Des del punt de vista visual ens trobam davant d'un llenguatge molt més personal on la *veu en off* i els primers plans són reveladors per si mateixos



*Der geteilte Himmel.*

d'aquesta renovada curiositat per l'individu en detriment del teixit social, la introspecció despunta sobre un referons en què la lluita de classes i l'economia planificada col·lideix amb l'ambició innata del ser humà.

Wolf ens presenta una jove parella i les tibants perspectives de futur derivades de les postures que els separen i alhora separen el seus respectius països. Manfred, químic ambiciós i empenedor, fill d'un important empresari amb un gran avenir al davant, aguarda el vistiplau del seu projecte. Rita, coratjosa joveciana de fora vila propera a les premisses socialistes, s'ofereix per fer feina a la fàbrica del seu futur sogre. Un piset a una planta alta de la ciutat, és testimoni dels seus jocs amorosos, de les febleses i de les discrepàncies. Wolf hi ha amagat la càmera, profana la intimitat i ens presenta el conflicte de la relació i de passada el conflicte ideològic. En aquest sentit, el film té l'encert i saviesa de presentar les dues versions, personificant en la intimitat de Rita i el conflicte sociopolític d'un país en vies de separació. El personatge femení defensa la construcció d'un món social més just, la fe en el treball, el bon ambient dels empleats, ell, al contrari, mostra de manera oberta la seva desconfiança cap a les inclinacions altruistes de l'home i aposta pel mèrit personal. Frases lapidàries com "Cap sistema polític pot ser tan pretencions per contradir mils i mils anys d'història" no passen inadvertides en un cineasta que es guanyava les sopes a l'Alemanya de l'Est.

Embadalida en la visió recurrent de l'aqüeducte, pont o separació, la veu de Rita fa balanç i examen de consciència entre les anades i tornades de la ciutat. Un deix de rock prehistòric a la *Shadows* acompanyà el seu to insegur i resignat. Wolf pagarà cara la broma; el seu pont durarà quasi deu anys.

L'agosament de Wolf no agradà del tot als camarades del SED i, després alguns malentesos burocràtics i suspensions de rodages i altres irregularitats, el director pren la prudent decisió de fer ulls clucs a la contemporaneïtat. La reconciliació arribarà al més pur estil Hollywood amb una su-



*Goya.*

percoproducció històrica de l'URSS i la RDA: *Goya, der arge Weg des Erkenntnis*. Rodada l'any 1971 al Madrid dels Àustries, Escorial i rodalies... en rus i alemany, la DEFA no va escatimar despeses: Orquesta Filharmònica de Leningrad, l'agrupació folclòrica-canyí Fiesta Gitana de Silva, fins i tot el Paco Ibáñez mateix per *soleares* gaudi dels seus minuts de glòria. El repartiment russo-alemany, pel que fa especialment a la part femenina —Patarina Olivera, Donatas Bunionis— no sols fa oblidar la Magnani i la Cardinale, ambdues al repartiment inicial, sinó que passen sense emperons el test de denominació d'origen. Posats a triar, un s'estima més la duquesa d'Alba de Wolf que la *maja* de Goya.

No és ni de bon tros el seu millor film, ara bé la tesi de la novel·la de Lion Feuchtwanger ve que ni pintada a la causa soviètica: el pintor de cambra esdevé testimoni crític dels afusellaments del 2 de maig, de *Los Caprichos*, *Los desastres de la guerra...* I tot això a l'Espanya nacionalcatòlica del Generalísimo...

### EL LLOP TORNA A CASA: MAMA, ICH LEBE (1977), SOLO SUNNY (1979)

El tema del retorn és avui encara una qüestió que deixa mal a ple alguns sectors de la intel·lectualitat alemanya. Escriptors i pensadors s'han ocupat de transmetre i recrear el retorn dels emigrants, soldats i desplaçats alemanys dins les noves fronteres de la República ocupada. La



Solo sunny.

polèmica de si els alemanys se sentiren derrotats o, al contrari, alliberats continua essent motiu de discussió i engreixa la ja de per si extensa bibliografia.

Konrad Wolf per damunt de postures més o menys partidistes, es limita a fer una crònica transparent, plana si volen, sense palles mentals ni hermenèutiques, del camí de tornada a casa de quatre desertors alemanys passats a les files soviètiques. Més o menys aquest seria el resum de *Mama, ich lebe* (Mare, visc).

Escollats per una petita delegació soviètica, l'estepa siberiana se'ns presenta com el consol perfecte a la soledat d'uns personatges que després de cinc anys de barbàrie només somien "en tornar a casa comprar un quartó de terra i fer estelles a cop de destrial fins als seus darrers dies", uns personatges que no saben bé què o qui els espera o si són esperats. Les condicions del seu retorn imposades per la comitiva soviètica i les darreres escomeses de la guerra són els únics episodis que trenquen la pau d'aquest viatge silenciós en què la dignitat humana torna a les faccions d'uns rostres que tal vegada anys enrere extraviaren. No sabem què se'n farà, d'ells, però un esfeïdor esquinc de paper pot ser un consol impagable —Mare, visc.

L'home, el llop torna a casa, puja les escales, la torre de marfil ombrívola; guaita per la finestra: el cel ennuvolat, les facenes negres, es capgirarà, s'endinsa dins la penumbra: llibres. *Solo Sunny* és per molts la millor, l'última i la més intimista de les quinze pel·lícules que va rodar Konrad Wolf durant els seus cinquanta-sis anys de vida. Després de purgar la imper-

tinència d'*El cel dividit*, l'aleshores president de l'Akademie der Kunst in Ostdeutschland (Acadèmia de l'Art d'Alemanya de l'Est) retorna a la radical contemporaneïtat i a la radical introspecció del darrer decenni del seu petit país, d'un país de curta durada que ja començava a emmalaltir. Wolf no amaga els símptomes de la malaltia: les parets negres, el cel gris, el tergal decolorat... sota aquest escenari dues ànimes solitàries extravingudes miren d'esgarrapar, d'accedir a l'hermetisme interior del seu contrari. Sunny és una cantant sense èxit, una somiatruïtes frustrada que no passa de petites gires per locals de poca anomenada. El seu nou xicot, un estudiant de filosofia, capbussat en l'eremítica recerca del budisme, inverteix llargues hores de clausura a un piset de l'extraradi. De la suma de les dues Einsamkeit en resulta una *Zweisamkeit* corprenidora, en què els llargs silencis que intercanvien no fan sinó intensificar més la soletat de l'un i l'altre. Els diàlegs al llit (sota els llençols emergeix un ganivet de cuina:

—Per què no ho vas fer ?  
—Em vaig quedar dormida)

Anit et volia matar —ella—

quasi prolongacions del silenci. Hom podria, apurant l'oida, jutjar la tasca del tècnic de so i destriar-ne el batec dels cors. Ginebra i Lancelot jueuen plegats amb l'Excalibur domèstic al mig. Demà, torna-m'hi torna-hi, als locals de les estovalles de tergal... el país emmalalteix, el llop del conte es retira al santuari... potser el conte s'acaba.

Així d'intimista Konrad Wolf, màxim exponent de la cinematografia socialista alemanya, posa punt i final a la seva carrera cinematogràfica. Als kits de Berlín entre els "autònoms" (okupes), guaiten les crestes de punks per damunt del mur. Aquesta pel·lícula, digna de rebre el qualificatiu de lenta, aviat va despertar gran entusiasme a ambdues parts del mur, tal vegada contribuís al fet que Berlín anhelàs Berlín i a l'indret/ a l'inrevés. Malauradament Wolf no ho va poder veure amb els ulls, ja que *Sunny* fou el seu testament, deixant de segur, un bon grapat de projectes al calaix. Entre d'altres, un deliciós repàs de la se-

va infantesa al Moscou dels anys trenta, records que el seu germà Markus Wolf, cap d'espionatge de la DDR, recull al llibre *La Troica*.

Avui Konrad Wolf és el nom d'un carrer a Berlín, d'un premi cinematogràfic i sobretot d'una de les escoles de cinema més prestigioses d'Europa als voltants dels estudis de Babelsberg-Potsdam. La seva obra, al contrari, roman desconeguda fins i tot per molts alemanys, potser pel fet que al petit país de la RDA no menjaven plàtans, els cotxes trigaven mesos en arribar als sol·licitants i els adolescents semblaven *boy scouts* clonats. Quasi ningú recorda avui que la RDA, al marge d'augmentar el catàleg de runes i coartar llibertats, va contribuir a una de les majors densitats de teatres per km<sup>2</sup> del món. Potser ja és ben hora que la rissaga enretiri les algues i pel·luquem les copinyes que la mala mar deixa per penyora.

El sol s'enclota a l'horitzó com la cúpula de *jugendstil* forjat a la Schaubühne in Lindenfels. L'esbart de bicicletes es dispersa pels carrers des poblats de l'extraradi de Leipzig. Els tramvies apaquen dins les cotxeres. Cridaners anys enrere, els colors dels *grafittis* s'apaguen, la flaire d'un Kebab. L'estudiant d'estudis budistes, assegura el pany, travessa el pati interior i escolta, recrea un per un, el crull de les escales, exhaust roda la clau i es tanca al santuari. A les golfes la lluna i el llop extravien llurs esguards. ■

#### Filmografia Bàsica de Konrad Wolf (1925- 1982)

- *Einmal ist kein mal* (1955)
- *Sonnensücher* (1958)
- *Professor Mamlock* (1961)
- *Sterne* (1959). Premi del Jurat en el Festival de Cannes
- *Der geteilte Himmel* (1964)
- *Ich war 19* (1968)
- *Goya* (1971)
- *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (1974)
- *Mama ich lebe* (1977)
- *Solo Sunny* (1979). Ós de plata a la Berlinale
- *Busch singt* (1982). Sèrie per a televisió



Toni Roca

**D**os centenaris, dues formes de veure, de contar, d'entendre el cinema des d'angles tan diversos com d'impossible unificació, quan a tendències o postures davant el fenomen creatiu del setè art. Parlaria en tot cas de personatges singulars però a la vegada plurals, sense cap referència entre ells. Només una cosa, un factor purament accidental els aproxima i els fa aparèixer junts al llarg de l'any de tot just ara mateix, 2003. I aquest factor unificador el troben l'any, ja una mica lluny, la veritat, de 1903. Perquè aquests dos homes de cinema, Bob Hope/Cesáreo González per una d'aquestes coses rares de la vida varen néixer el mateix any. Un a Londres, encara que tota la seva llarguíssima carrera es desenvolupa als Estats Units, a Hollywood, concretament, l'altre a Vigo. El còmic americà era actor, el nostre productor tan hispànic com les seves pel·lícules era productor, promotor i distribuïdor. Bob Hope treballava per a les majors de Hollywood i presentà durant molts anys la cerimònia de lliurament dels Òscars i Cesáreo González creà la seva pròpia productora/distribuïdora, la mítica Suevia Films, amb aquell anagrama clàssic que acompanyà, coses d'aquells temps, tantes i tantes sessions cinematogràfiques, al barri sempre, a la perifèria de la nostra ciutat. Dos personatges lluny un de l'altre, dos centenaris de signes contraris però que, d'una manera, foren fidels acompanyants allarg de moltes i moltes vetllades cinèfiles en durs anys d'aprenentatge per esbrinar, finalment, què era exactament això del cinema, això de les històries contades a ritme d'imatges, música i altres sorolls particulars.

Bob Hope (actor principal a més de 100 films) arriba molt petit a Amèrica des de la seva Anglaterra natal i molt aviat s'integra, amb els seus pares, emigrants de classe obrera, a la forma i al sentir de la vida americana fins al punt de mostrar-se en tot moment com ells. Histriònic, però amb límits de prudència, conreà la ràdio, el teatre, el cinema i finalment la televisió. El seu era un humor molt arrelat a la vida americana. Lluny de l'acidesa, del contingut de crítica mordaç i forta —res a veure, per exemple, amb Billy Wilder, càustic i

sempre vitriòlic— el seu humor, el seu llenguatge, els sentits dels acudits mostraven sempre la forma amable de la vida. Sense cap sentit crític de les coses, era el seu humor amable però a la vegada intel·ligent, ple d'ingeni i dotat, a la vegada, d'un gran sentit de la improvisació. Personalment el meu primer record em porta a un film, *El hijo del rostro pálido*, un western que volia ser divertit, en realitat una paròdia simple del gènere, però que, a hores d'ara, ja no m'ho sembla tant. Amb motiu d'una festa d'aniversari, farà uns quatre o cinc anys, no va dubtar en afirmar, mentre anava bufant les candeles d'un gran pastís de poma, que "sóc tan vell que el meu grup sanguini ha caducat". Famós per la sèrie *Camino a...* tingué amb Bing Crosby un increïble company de viatge. Aquesta sèrie, que es perllongaria al llarg de molts anys li donà arreu del món una celebritat extraordinària. Fama i celebritat que avui, malgrat tot, encara conserva al seu país d'adopció. Perquè, si bé els Estats Units la gent oblidava de seguida els seus ídols més joves, els més venerables, des de Frank Sinatra fins a John Wayne, els manté rigorosament ubicats al lloc on només hi viuen els mites. Un mite com Bob Hope sempre present a l'hora de retre homenatge al *marine* americà quan es tractava d'anar al front bèl·lic —II Guerra Mundial; Corea, Vietnam, primera guerra del Golf—, l'exèrcit, i la societat civil, el condecorà de forma quantitativa. En nombroses ocasions fou presentador dels festivals dels Òscars. Mai no en va rebre cap, excepte cinc a títol d'honorari, com homenatge a tota una carrera. Fou, un petit consol.

Al seu llibre *Con Cesáreo González*, l'historiador i crític José Antonio Duran, escriu que "su inteligencia era verbal i repentizaba palabras para discutir. Como pertenecía a la clase de personajes que le gusta, más que nada, aparecer en público, era un torrente de noticias. Por eso se movía en el cine como pez en el agua." És, sens dubte, una excel·lent descripció del personatge. De Cesáreo González. Li agradava tant la fama, la popularitat que, amb el pas del temps, es convertí no només en un important productor, sinó en una persona molt habitual del No-Do, aquella

mena d'informació i propaganda al servei del règim que tant bé, d'altra banda, va saber reflectir, sense voler, l'Espanya franquista. Fou productor (gairebé 150 cintes i 25 anys de permanent activitat industrial) tan cèlebre com els artistes que va promocionar fins a l'infinit com María Félix, Lola Flores, Lolita Sevilla, Miguel Aceves Mejía, Amparo Rivelles, Joselito, Marisol, Rafael Durán, Fernando Fernán-Gómez, Emma Penella, Pedro Infante, Jorge Mistral... Amb ell ressuscità, si és que havia mort, cosa que és molt dubtós, el cinema més folklòric possible i probable. Amb Espanya com a bandera principal, cal no oblidar que fou falangista *camisa vieja*, fou el difusor d'una mena de cinema popular i populista, que exaltava sempre els vells valors de la pàtria i de l'ingeni patriòtic més barroer. Però, d'altra banda, configurar un teixit industrial al cinema espanyol sempre tan necessari a l'hora de fer pel·lícules, aspecte que, avui per avui, malauradament no existeix al nostre país, i recordeu, sense anar més lluny, la bona feina productora de Cifesa. Productor però a la vegada distribuïdor a nivell mundial. D'entre la seva plena filmografia destaca *La dama de armiño*, *Pena, penita, pena*, *La guerra empieza en Cuba*, *La faraona*, *Botón de ancla*, *El ruiseñor de las cumbres*, *Mi último tango*, *El balcón de la luna*... Curiosament produí i distribuí films per Juan Antonio Bardem, Manolo Summers i l'italià Francesco Rosi; *Nunca pasa nada*, una de les millors pel·lícules de l'autor de *Calle Mayor*, *Los inocentes*, *Los pianos mecánicos*, *El juego de la oca* i *El desafío*. Al marge de qualsevol revelació o contingut de caire ideològic que marcà les seves produccions, el seu tarannà, Cesáreo González és personatge clau en la història del cinema espanyol. ■



Joan Obrador

Quan acaba *Calle 54*, intercalat entre els darrers títols de crèdit, apareix un petit avís que ens diu que hem presenciats un musical de Fernando Trueba. I, com no podia ser d'altra forma, tot d'una se'ns fa palès la qüestió inevitable: baldament ho digui el seu director, es pot afirmar que aquest film és un musical? Si mirem enrere, quan el musical era un gènere amb els límits prou definits —podeu pensar en pel·lícules com ara *Un dia en New York* (1949), *Cantando bajo la lluvia* (1952), *Un americà a París*— no crec que es pugués incloure *Calle 54* dins el gènere. Li manquen dues característiques fonamentals: un argument fictici que es desenvolupi a la vista de l'espectador i uns actors que actuïn i que, cada vegada que ho exigeix el guió, cantin o ballin. L'única coincidència entre el film de Trueba i els musicals clàssics és la presència de la música, que tal vegada no és prou raó com per situar-lo dins el gènere.

*Calle 54* es pot qualificar, més bé, com un viatge iniciàtic de Trueba dins les aigües canviants del jazz llatí: tèrboles a vegades, cristal·lines d'altres, amb ritmes frenètics de tant en tant, sensuals i saboroses quan la inspiració del músic ho demana..., però també són tristes i malenconioses si el desamor o la duresa de la vida ens ha ferit el cor. El director situa temporalment l'inici del seu descobriment de la música, segons les seves paraules, més meravellosa que existeix: fou a principis dels anys vuitanta del passat segle quan li regalaren un disc que li havia de canviar la vida, era del saxofonista Paquito d'Rivera. Així, doncs, no és casualitat que el film comenci amb ell i el seu grup interpretant una peça que abraça tots els registres cromàtics del jazz llatí: des de ritmes frenètics africans tocats als sons d'antics timbals, passant pel saxo i la trompeta més sofisticades. *Two much* (1995) —concretament l'escena final d'aquesta pel·lícula on apareixen gran part dels músics que feia poc havia descobert Trueba, dirigits per Michel Camilo— significà el clima del viatge iniciàtic del nostre director i el moment en què decidí que faria *Calle 54*.

En aquesta pel·lícula, com sabeu, hi intervenen, successivament, tots els

grans mestres vius de la música que inventaren els artistes afro-cubans a partir de la influència dels creadors del jazz nord-americà. Tito Puente, abans d'oferir-nos una classe magistral de percussió i de direcció jazzística, és l'encarregat de mostrar-nos el camí que conduí de la música que va néixer a New Orleans a la música dels seus compatriotes. Una altra qüestió que podem plantejar-nos és per quina raó Fernando Trueba ordena les dotze actuacions tal com ho ha fet. El començament és evident; però la continuació sembla un caprici: de la sensualitat del piano de la brasilera Elian Elias, arriba la fusió entre el jazz llatí i el flamenc —que tant preocupa ara mateix a Trueba— de la mà de Chano Domínguez i Tomasito.

Però *Calle 54* no és un escenari neutre per on hi desfilen, sense més ni més, els artistes més significats del jazz llatí. Trueba particularitza la seva *calle* segons qui ha d'intervenir i, per això, són fonamentals els colors que acullen cadascun dels estils que es presenten: l'elegància i la sensualitat d'Elian es veuen intensificades pel negre i el groc; la rotunditat de la trompeta de Jeny González augmenta sobre el taronja intens; el virtuosisme de Camilo es manifesta sobre un clàssic blau elèctric sobre fons negre; la magistral lliçó de percussió i direcció jazzística de Tito es presenta sota un blanc celestial —a la vegada que dirigeix Tito el seu grup no deixa de somriure i mostra la llengua, com determinats buds que han assolit la il·luminació—; mentre que la *Big Band* de Chico O'fanill, amb un clar to d'enyorança, toca en un antic blanc i negre; l'inconfusible piano de Bebo Valdés, fill del director inigualable de Tropicana allà pels anys 60 Chano Valdés, manifesta tota la seva potència interpretativa en la combinació negre-taronja, etcètera. És com si Fernando ens volgués dir que el jazz llatí posseeix en el seu interior tots els colors de la llum, tota la força i la improvisació de la vida. Curiosament, la *Calle 54* es troba dins l'hivern permanent o, quan no és així, enmig d'unes avingudes novaiorqueses sense ànima, se m'acudeix que aquest decorat l'ha triat el seu director per re-

marcar, de manera contundent, la força d'aquesta música. Poc importa que a l'exterior hi hagi temperatures sota zero, si damunt del nostre escenari puguen aquests músics, aviat assaborirem les altes temperatures que varen fer esclatar la vida.

Amb l'aparició de la família Valdés en escena la pel·lícula agafa un altre to. Ja no es tracta de mostrar simplement un tipus de música sinó que el film pren un cert caire polític: és com si ens volgués dir que, fins i tot, el jazz llatí pot servir per reunir novament als cubans que han suportat el despotisme

Però *Calle 54* no és un escenari neutre per on hi desfilen, sense més ni més, els artistes més significats del jazz llatí. Trueba particularitza la seva *calle*...



de Castro i aquells que decidiren, per una raó o altra, abandonar l'illa. El duo pianístic que interpreten pare i fill no és només un retrobament familiar. De la mateixa manera que la improvisació que realitza Chano Valdés junt al contrabaixista Israel López no es pot interpretar com una ximple troballa de dos amics de la infància que fa trenta anys que no s'han vist.

El viatge iniciàtic de Fernando Trueba entorn del jazz llatí té dues conclusions molt diferents: per un costat, els músics que intervenen en el film manifesten la veritat de tot el

jazz contemporani, tant del nord-americà com del centreamericà, la seva arrel es troba a l'Àfrica. Per un altra banda, és com si el director de cinema hagués trobat en el duo que interpreten a la pel·lícula el pianista Chano Domínguez i el cantautor flamenc Tomasito una via esplendorosa de futur per aquest tipus particular de jazz. Segons la meua modesta opinió, el jazz i el flamenc són dos tipus de músiques amb prou personalitat com perquè sigui impossible una fusió de qualitat. Hi haurà qui dirà que el jazz llatí també és un fill mestís i que, per

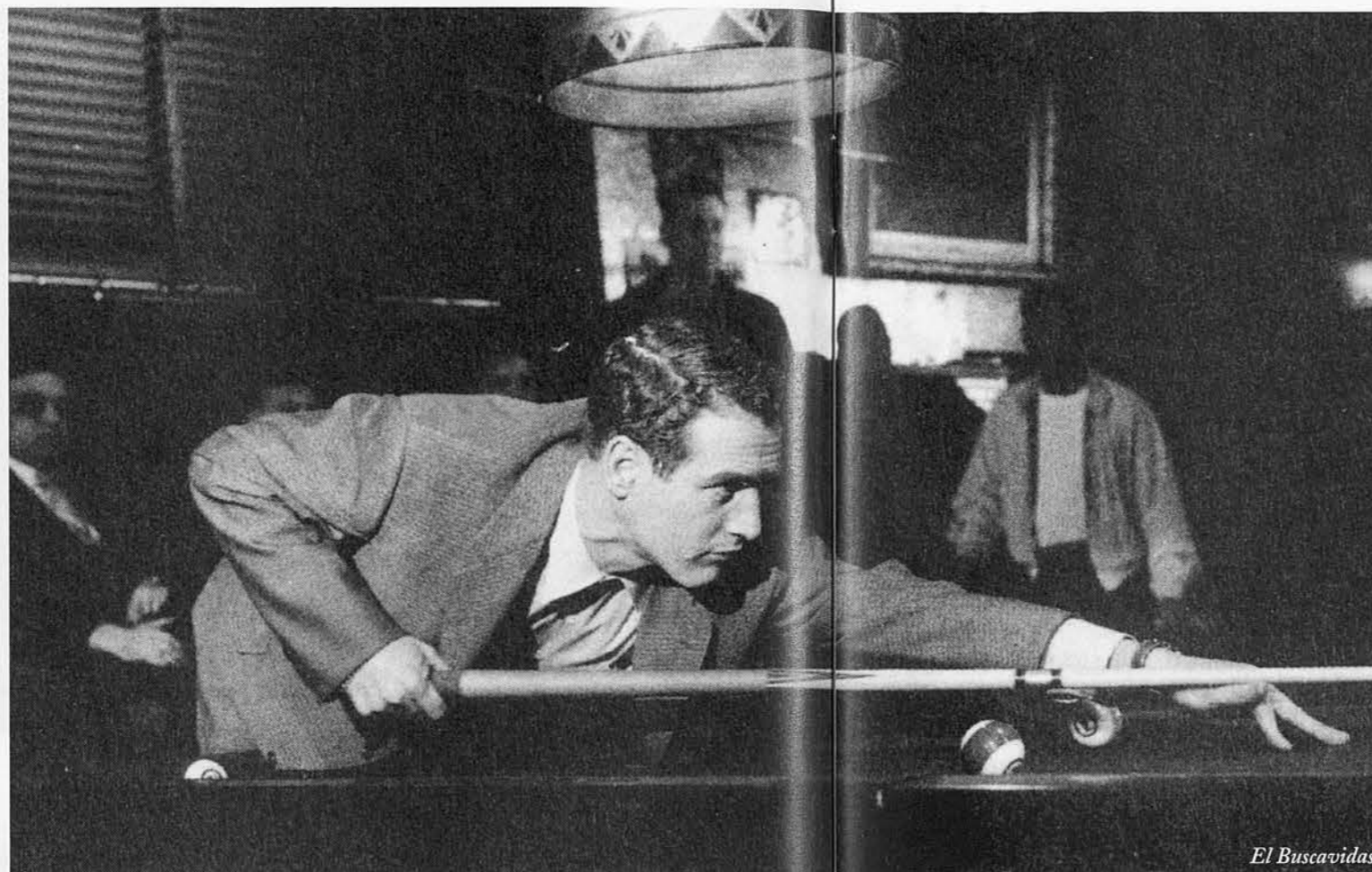
la mateixa raó, pot aparèixer un híbrid entre el cant gitano per excel·lència i la música de Tito Puente i companyia. Però hi ha una clara diferència: mentre la mescla que féu possible el jazz cubà-novaiorqués fou completament espontània; els diversos intents per fusionar el jazz i el flamenc o han estat simples negocis discogràfics o el resultat de cooperacions esporàdiques d'estrelles de dos mons musicals irreductibles; perquè la distància que separa al jazz del flamenc és la mateixa que separa l'Àfrica de l'Índia. ■

José Tirado  
 Maria Adell

La figura del perdedor, o *loser*, tan freqüent al cinema europeu, ha estat també present a la cinematografia nord-americana des dels anys 50. Els nous directors sorgits arran de la decadència del model de representació clàssic posen en escena, reiteradament, la degradació i falsejat de l'"american way of life" amb personatges i trames que evidencien que darrere de les pampallugues del miracle econòmic ha d'existir, sempre, un buit, un fracàs. Autors com Nicholas Ray, Samuel Fuller o John Huston desenvolupen un cinema que es podria qualificar de nihilista, exempt de qualsevol referent vàlid; el sabor amarg que deixen les seves obres prové així d'un profund sentiment de desencant envers la condició humana i el seu codi de valors tradicional.

De l'extensa galeria de personatges marginals, marcats per un destí fatídic, que ha donat el cinema nord-americà des dels 50, Fast Eddie Felson, jugador de billar i estafador encarnat en dues ocasions per Paul Newman, n'és un dels més destacats i recordats. Protagonista absolut de les dues pel·lícules que ens ocupen, Eddie Felson és un cas especial ja que en escasses ocasions el cinema brinda a l'espectador la possibilitat d'assistir a l'evolució d'un personatge en un espai de temps perllongat. Si *El Buscavidas* de Rossen acabava amb un Felson redimit de les seves culpes, escollint el seu propi camí, Scorsese, a *El color del dinero*, ens retorna a un Felson 25 anys més gran, amb en una certa comoditat burgesa i allunyat del seu hàbitat natural: els salons de billar.

Encara que enllaçats per la coincidència del protagonista, tots dos films es presenten com obres divergents quant a l'atmosfera que destil·len. Si a *El Buscavidas*, Rossen fa una amarga crònica de la caiguda i redempció d'un perdedor nat, construint una faula claustrofòbica i pessimista sobre un món dividit entre vencedors i vençuts, Scorsese s'evaeix d'aquesta mirada dolorosa sobre la condició humana i fa amb *El Color del Dinero* una pel·lícula espectacular en què les escenes més aconseguides són les de les partides de billar. Fidel al seu particular univers, Scorsese trasllada el seu gust pels am-



El Buscavidas.

bients sòrdids i els personatges marginals al món del billar professional, descrivint un microcosmos format a còpia d'apostes, diners, mafiosos i estafadors, però on també els vincles d'amistat i de fidelitat són bàsics per a la supervivència. Per posar un exemple, la relació paterno-filial que es desenvolupa de mica en mica entre Newman i Cruise al film d'Scorsese no té cap equivalent a *El Buscavidas*, en què l'única relació desinteressada és la que s'estableix entre Piper Laurie i el mateix Newman, basada en la incomprensió, la compassió i la incapacitat d'enteniment entre tots dos i que a més acaba en una tragèdia que marcarà el destí del protagonista.

### EL BUSCAVIDAS

L'any 1953, Robert Rossen, coaccionat per la Comissió d'Investigació

d'Activitats Antiamericanes —eufemisme de l'aberrant *Caça de Bruixes* orquestrada per l'ultraconservador senador McCarthy— declara la seva pertinença al Partit Comunista i delata a 57 dels seus companys. Aquest és el principi de la fi del director, que comença un llarg periple per Europa abans de tornar, quatre anys després, a Hollywood. L'obra de Rossen després de la delació denota una amargura i un pessimisme que, encara que ja presents en anteriors films com *Cuerpo y Alma* o *El Político*, mai havia arribat a l'extrem que representa el melangiós drama que és *El Buscavidas*.

A *El Buscavidas*, tal i com succeeix a la resta de la seva obra, Rossen utilitza un univers particular, en aquest cas el món del billar, com a excusa per parlar de les temes que realment l'interessen: l'èxit, el fracàs, la fragilitat de l'ésser humà i la seva ca-

pacitat de redempció. En aquest sentit podríem parlar d'*El Buscavidas* com un film sublimat, l'obra en la qual els personatges, els conceptes, els ambients i l'estètica rosseniana arriben al seu màxim exponent formal i argumental. Mai a l'obra de Rossen els perdedors havien arribat als límits de patetisme i compassió que desperten els personatges de Paul Newman i Piper Laurie, mai com en aquest film l'ambient havia aconseguit ser tan opressor i asfixiant i mai com aquí el camí a la redempció havia estat tan tràgic.

Un dels elements que fan d'aquesta l'obra mestra de Robert Rossen, juntament amb l'hipnòtica *Lilith*, és el conjunt de poderoses i descarnades interpretacions de cadascú dels actors protagonistes. Encara que *El Buscavidas* sigui la història d'Eddie Felson, realment podríem descriure-la com un relat coral on tots els personatges, des de la fràgil Sarah fins l'impertorbable Minessotta Fat són elements essencials d'aquesta història de resonàncies mítiques que transcendeix allò narrat, allò concret per acabar parlant de conceptes abstractes que tenen molt a veure amb la formació de la consciència de la nació americana, com més endavant veurem.

Paul Newman, actor format a l'Actor's Studio està insuperable en el paper de l'imprevisible orgullós Eddie Felson, però es Piper Laurie qui realment ens atrapa donant cos i ànima a la desequilibrada, dependent i depressiva Sarah, una jove alcohòlica enamorada de l'Eddie i destinada a un tràgic desenllaç des de bon començament. Finalment, el manager d'Eddie completa aquest inusual triangle que, per altra part, revela una forta relació mefistofèlica entre tots dos homes: Eddie estarà a punt de perdre la seva ànima instigat pels diners que l'ofereix el Bert i només el sacrifici de Sarah podrà salvar-lo.

Rossen, com Peckinpah a *Grupo Salvaje*, encara que partint de premisses molt diferents, construeix un drama èpic sobre l'orgull dels perdedors, sobre la moral d'uns personatges vençuts per les circumstàncies, delinqüents, lladres i marginats que finalment es redimeixen amb un últim acte carregat de significat i en nom d'algú innocent —ja sigui una dona o un jove mexicà—. D'aquesta manera, *El Buscavidas*, és la història d'una redempció semblant a les escrites per Paul Schrader per a Martin Scorsese —*Taxi Driver* o *Toro Salvaje*— protagonitzada per un personatge típicament rossenià, dotat de talent —els personatges de Rossen sovint presenten un talent especial, ja sigui oratòria, saber boxejar o jugar al billar— però mancat d'allò més important: el caràcter, l'ànima. Aquesta ànima que Eddie perdrà pel camí, a causa de la seva derrota inicial amb Fat Minnessotta i a la diabòlica influència de Bert Gordon, la recuperarà al final del film, a causa de la pèrdua de la seva estimada Sarah.

Aquesta història de perdedors redimits a causa de l'amor té, però, un significat que va més enllà de la pròpia trama: la lluita de l'Eddie amb el

Bert Gordon simbolitza la lluita dels marginats contra l'Amèrica opulenta, contra l'Amèrica capitalista en què només hi ha lloc pels triomfadors. Aquest film, melangiós i punyent, és una crítica ferotge a la doble moral i els falsos valors sobre els quals s'erigeix la societat occidental, que premia els guanyadors i castiga els més dèbils.

La posada en escena desenvolupada per Rossen intensifica el pessimisme de la pel·lícula en mostrar uns personatges angoixats que es miren, beuen i creuen unes poques paraules en escenaris tancats, claustrofòbics, asfixiants: bars plens de fum, habitacions d'hotels barats, sales de billar en les quals mai no ha entrat la llum del sol. Un blanc i negre ple de matisos reforça aquesta estètica obscura i solitària i proporciona al film un estil naturalista que potencia la visió del film com una successió d'acurades escenes properes al fotoperiodisme.

Paradoxalment, Rossen no va poder trobar per a ell mateix la redempció que anhelava per als seus personatges. El cineasta americà va morir sis anys després de finalitzar *El Buscavidas*, atormentat, angoixat i deixant un testament únic, *Lilith*, una autèntica meravella plena de poesia, talent i ànima.

### EL COLOR DEL DINERO

Si ens fixem en la filmografia de Martin Scorsese entendrem a la perfecció la proposició que Paul Newman li va fer al director per dirigir, 25 anys després, una continuació del film de Robert Rossen —*El Buscavidas*—. També és fàcil imaginar la lògica emoció d'Scorsese en presentar-se l'oportunitat de continuar la història d'Eddie Felson després de guanyar al Gras de Minnessotta.

El director de *Malas Calles*, *Taxi Driver* o *Toro Salvaje* presenta als seus films una visió tan sòrdida del món que connecta directament amb els ambients opressius descrits per Rossen a *El Buscavidas*. Hereu i continuador directe de la tradició *noir* del cinema nord-americà, Scorsese escull sempre com a protagonistes dels seus

films a personatges marginals, mafiosos, delinqüents o neuròtics incapaçs d'adaptar-se a una societat malalta; personatges que lluiten contra el seu propi destí en ambients urbans i eminentment nocturns: un bar, un prostíbul, un petit apartament, un taxi, una ambulància.

Encara que Scorsese expressés repetidament la seva admiració per *El Buscavidas* i, encara que *El Color del Dinero* pot considerar-se com una segona part d'aquesta, sobretot pel que fa al personatge principal i als escenaris on es desenvolupa l'acció, el director de *Toro Salvaje* va portar el film al seu terreny, dotant-li d'un ritme —principalment a les escenes de les partides de billar— i un to lúdic que l'allunya de l'original.

Després de 25 anys tot ha canviat, des dels sòrdids bars de billar fins el propi Felson, interpretat per Newman mateix i convertit ara en un home madur, amb parella estable i una vida acomodada gràcies al contraban de *bourbon* —el personatge principal d'*Uno de los Nuestrós*, interpretat per Ray Liotta, també acabarà caient en la temptació d'una vida acomodada— i allunyat des de fa molt de temps de les sales de billar. Aquesta tranquil·la existència canviarà totalment quan Eddie conegui a Vince —Tom Cruise—, en qui el veterà jugador veurà

un reflex d'ell mateix uns quants anys enrere i un diamant en brut amb qui guanyar molts diners. Aquest afany per ensenyar el joc al Vince serà l'excusa perfecta perquè Eddie torni al lloc al qual pertany i del qual mai deuria haver-se allunyat: el billar.

Des del principi d'*El Color del Dinero* queda bastant patent que tot ha canviat després de 25 anys, inclòs el joc mateix: a l'inici, una veu en *off* descriu detalladament en què consisteix el *9-ball*, la nova modalitat de joc a la qual juguen durant tot el film. En un moment de la pel·lícula, l'Eddie diu, referint-se al nou mode de jugar: "*Esto no es billar. Esto es un juego de cafres. El strike es el auténtico billar. Esto es como el boxeo, sólo cuentan los leñazos*".

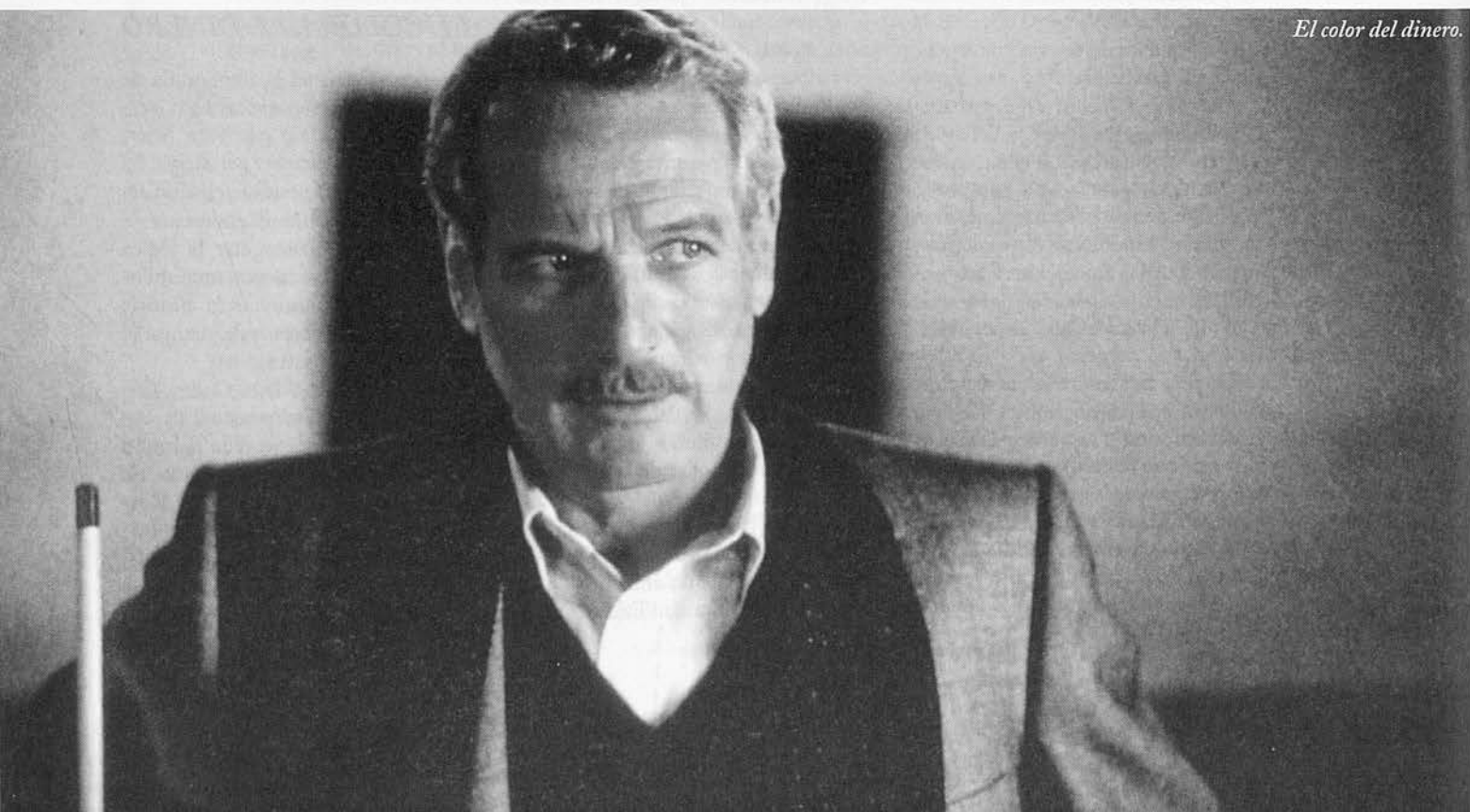
Mentre que Rossen filma les partides amb plans generals o panoràmiques i en un elegant *cinemascope* que identifica la forma rectangular de les taules de billar amb la forma de la pantalla, Scorsese, amb l'inestimable ajuda de la seva muntadora de sempre, Thelma Schoonmaker, roda les escenes de billar amb un ritme frenètic, amb plans curts i des de diferents punts de vista, cosa que produeix un efecte d'espectacularitat admirable.

Paul Newman continua estant immens en el seu paper de vell jugador i vidor desencantat. L'Acadèmia de Hollywood va compensar el seu error

de no donar-li l'Òscar pel seu paper al film de Rossen i van donar-l'hi pel mateix paper vint-i-cinc anys més tard. Però, mentre que *El Buscavidas* era una pel·lícula coral, en què la interpretació de Paul Newman havia de competir amb la de Piper Laurie o la del Gras de Minnessotta, *El Color del Dinero* és un film fet expressament perquè Newman llueixi amb llum pròpia per la inexistència de secundaris que li facin ombra. Mary Elizabeth Mastrantonio interpreta de manera convincent Carmen, la novia de Vince, i John Turturro incorpora un genial *macarró* de barri, però ningú no impedeix que Newman sigui l'epicentre i punt de referència de l'obra. L'únic que podria haver eclipsat Newman era el seu equivalent juvenil, Vince, interpretat per un terrible Tom Cruise que acabava de ser llançat a l'estrellat amb títols com *Top Gun* o *Risky Business*. Però, evidentment, Cruise no era, de cap manera, l'actor més apropiat per interpretar a Vince.

Tot i que *El Color del Dinero* no és una de les pel·lícules més personals i recordades d'Scorsese, el film té alguns punts d'interès que, malauradament no acaben de quallar. Probablement, un dels més grans desencerts sigui el seu desenllaç obert que pot arribar a deixar-nos sorpresos i insatisfets. ■

*El color del dinero.*



Francesc M. Rotger



Les primeres estrenes de la temporada, o potser les darreres estrenes de la temporada passada (abans, l'estiu era un temps de reposicions, cinematogràficament mort; després, pràcticament sense transició, es va convertir en un moment d'estrenes estel·lars, sobretot de grans produccions de Hollywood de pure entreteniment, pensant, sens dubte, en les vacances escolars; ara, ja m'he perdut), bé, com deia, ens han dut, entre d'altres títols destacats més o menys relacionats amb la història, una nova provatura de la indústria del cinema per recuperar un gènere que, sembla, visqué la seva època d'esplendor: les pel·lícules de pirates. *Los piratas del Caribe*, de Gore Verbinski, amb Johnny Depp i Geoffrey Rush al front del repartiment, sembla que ha aconseguit atreure un públic nombros. No deixa de ser curiós que una producció inspirada, segons he sentit, en una atracció d'un parc temàtic, hagi trobat millor fortuna que aquells pirates amb els quals Roman Polans-

ki en persona intentà, també (en el seu cas, sense massa èxit), de revisar les malifetes dels ferotges filibusters (per cert: crec que encara ningú ha superat el capità Garfi dels dibuixos animats; ni tan sols Dustin Hoffman fent el mateix paper, a *Hook*).

Al cinema, a la literatura, a les cançons (repassau, si no, la lletra d'*Una de piratas*, de Joan Manuel Serrat), sembla que existeix una confusió total entre pirates i corsaris, com si fos el mateix. I no ho era en absolut. La pirateria, o sia, la delinqüència a la mar, ha existit segurament gairebé des que els nostres remots avantpassats, vagi vostè a veure quin aspecte tendrien, descobriren que podien utilitzar qualche artefacte que flotés damunt les aigües; ja Juli Cèsar conten que va tenir qualche topada amb ells. El cors era una altra qüestió. S'havia de obtenir una patent, es a dir, una llicència. Ser corsari representava una ocupació tan respectable com qualsevol altra. Navegant audaços de les Balears foren corsaris al llarg de centúries. Fa poc que Genial Edicions ha publicat *Corsaris*

*eivissencs. L'ofici de corsari a l'Eivissa dels segles XVIII i XIX*, de Pere Vilàs Gil. Algunes de les cases del casc antic de Palma, amb els seus bells patis, tan característics de la ciutat vella, fou la llar d'un corsari mallorquí. Els pirates (aleshores islàmics gairebé sempre) eren, en canvi, un perill per a les nostres costes, i d'aquí la proliferació de torres de vigilància (i les nostres actuals batalles de moros i cristians).

Simbad (ara ens han ofert una versió d'animació de les seves aventures) no era pirata ni corsari. Tampoc té massa a veure amb la història pròpiament dita, sinó més bé amb la llegenda; amb el món de la tradició narrativa que gira entorn de *Les mil i una nits* (que dugué al cinema Pier Paolo Pasolini, dins la seva *Trilogia de la vida*), relacionades amb un personatge que sí que fou de carn i os, el califa Harun Arraixid (la seva ciutat, Bagdad, ha sofert una guerra que no volíem). Això sí, una altra pel·lícula de Simbad, *The Golden Voyage* (1974) es filmà (al menys en part) a Mallorca, si no record malament. ■

Házael González

Aquest estiu ha estat força interessant pel que fa a la música de cinema, perquè encara que hem de dir allò que sempre comentam que els estius no ens solen donar sorpreses cinematogràfiques (i molt manco de bandes sonores),enguany hem tengut de tot un poc... a part de les feines de tipus estiuc que ja han passat a la història, és clar.

Ja gairebé com cada estiu, ha retornat Danny Elfman amb una pel·lícula de súperherois: aquesta vegada li ha tocat el torn a *Hulk* (id., Ang Lee), el gegant verd que s'ha vist agombolat amb els sons i l'experiència d'un compositor ben acostumat al gènere, perquè no només li ha donat vida musical a *Spiderman* (el film de Sam Raimi estrenat ara ja fa un any), també ho ha fet amb *Batman* (als films *Batman* i *Batman Vuelve* dirigits per Tim Burton l'any 1989 i 1992 respectivament, amb composicions mítiques que cap dels altres compositors que han tocat al personatge han pogut aconseguir) i *Darkman* (una altra creació de Sam Raimi, que ha estat súperheroi després, ja que primer va nèixer al cinema), a més de altres personatges ben semblants... i com sempre, ha fet una bona feina, plena de temes sinuosos i foscos (en aquest cas concret, d'un to verd fosc) que sempre se li han donat tan bé.

Per la seva part, Harry Gregson-Williams ha estat un compositor prolífic i sorprenent. Per començar, seva

és la música de *Simbad, La Leyenda de los Siete Mares* (*Simbad: Legend of the Seven Seas*, Patrick Gilmore i Tim Johnson), la nova pel·lícula d'animació dels estudis Dreamworks, que miraculosament és una feina molt ben feta, llunyana de tòpics massa vists (no té cap cançoneta innecessària), i realment entretinguda i divertida.

Justament com la banda sonora, un treball realment bo d'un compositor que juntament amb John Powell ha fet unes quantes coses al món de la animació (*Shrek* —id.—, Andrew Adamson i Scott Marshall; *Hormigaz* —Antz—, Eric Darnell i Tim Johnson...), i que amb aquesta banda sonora ens ha convençut de la seva pròpia i particular vàlua. Amb aquesta, i amb *Última llamada* (*Last Call*, Joel Schumacher), una altra banda sonora seva (feta juntament amb Nathan Larson) a la qual val la pena donar-li un ull... I per altra part, el seu germà Rupert Gregson-Williams, qui ens ha portat *Un sueño para Ella* (*What a Girl wants*, Dennie Gordon), i ens ha fet veure també que aquesta família és un lloc on hi ha bastants talents...

Feia qualche temps que no escoltàvem res de Ryuichi Sakamoto, gairebé el mateix temps que no havíem vist res de Brian DePalma... tots dos han tornat junts amb *Femme Fatale* (id.), un *thriller* que no està gens malament, però que inevitablement ens fa enyorar altres films del direc-

tor, amb els quals gaudíem bastant més. Però de tota manera, Sakamoto ha realitzat una composició realment enlluernadora, amb un preciós bolero fill (tal vegada millor dir nét) de Ravel que ens porta cap a llocs desconeguts en espai i temps...

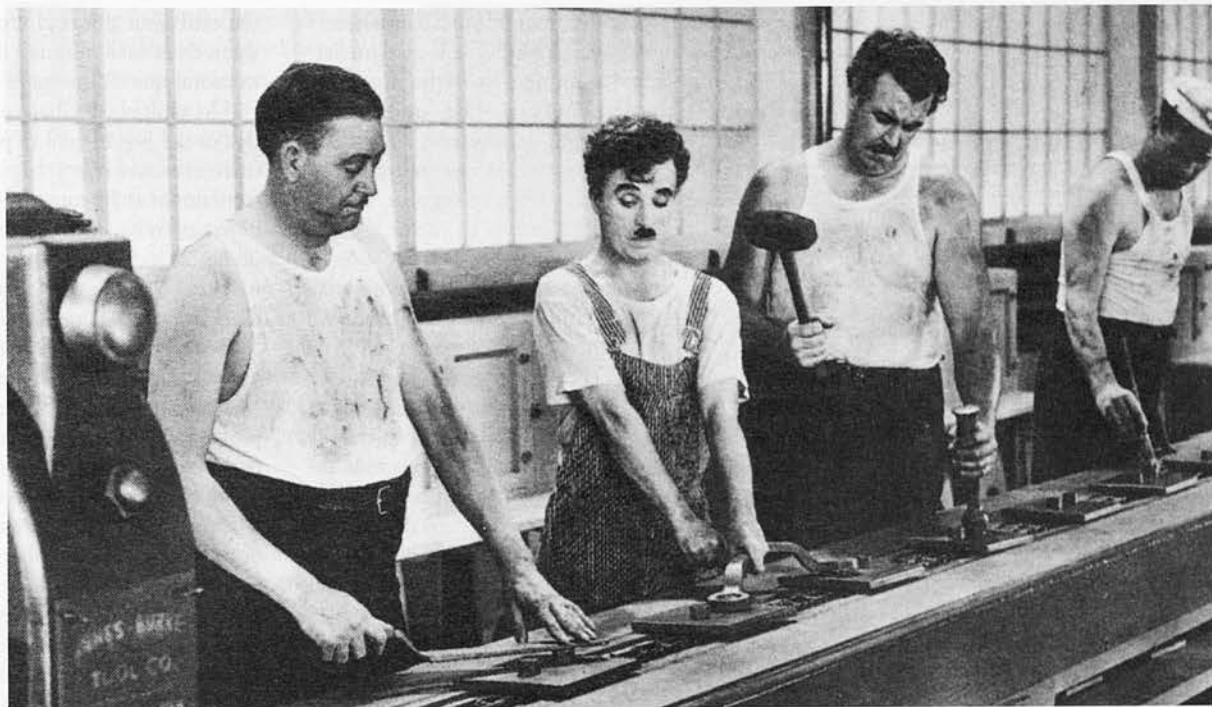
Encara que bastant més fluixa (comprensiblement) ha estat *Terminator 3: La Rebelión de las Máquinas* (*Terminator 3: Rise of the Machines*, Jonathan Mostow), amb Marco Beltrami en lloc de l'habitual compositor de la saga Brad Fiedel, qui no ha acabat de sortir bé del repte... Tot el contrari que Klaus Badelt, qui finalment es va fer càrrec (amb uns més que bons resultats) de *Piratas del Caribe: la Maldición de la Perla Negra* (*Pirates of the Caribbean: the Curse of the Black Pearl*, Gore Verbinsky), feina que en principi era cosa de Alan Silvestri, però que finalment (encara que va figurar fins i tot als crèdits dels tràilers) no va fer. Tal vegada per estar enredat amb *Lara Croft Tomb Raider-La Cuna de la Vida* (*Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life*, Jan De Bont), segona part de les aventures de l'heroïna del videojoc, bastant millor que la primera (musicalment parlant, ja que com a pel·lícula és ben semblant), que portava un score fet per Carter Burwell més que discret...

Ja o hem dit, de tot un poc... però amb molt de gust moltes vegades. Ja està prou bé, per un estiu... ■

*Piratas del Caribe:  
la Maldición de la Perla Negra.*



J.C. Romaguera



El preu que ha de pagar l'artista per tal d'haver assolit la fórmula que li permeti fer de l'art un llenguatge popular pot esdevenir en l'oblit. Per aquest motiu l'afirmació esmentada per François Truffaut quan manifestà que "Charles Chaplin és el cineasta més famós del món" s'ha esvaït amb el pas del temps. Res hi ha a fer quan a la pantalla apareix una icona tan singular i caracteritzada per unes enormes sabates, folgats pantalons, un flexible bastó, un indeleble bigoti —posteriorment cisat per Hitler— i un capell en forma de bolet. És així com la figura del que segurament sigui un dels més grans cineastes de la història del cinema quedi engolida per la seva imatge més superficial, però identificativa. Tres dècades després de les declaracions de Truffaut, l'esmentat personatge ha fet l'omnipresent ombra que ha acabat per sepulturar en l'oblit el seu creador Charles Spencer Chaplin, recordat, sobretot, per ser l'ésser humà que encarnà la figura cinematogràfica més famosa del món.

Però si algú ha aprofitat l'excel·lent ocasió que ens han ofert les reposicions d'*El gran dictador* i, més recentment, de *Temps moderns* —en

magnífiques còpies restaurades— podrà comprovar com avui dia Charles Chaplin confirma que la fama del seu personatge vagabund no és més que la conseqüència del seu talent com a cineasta. Un espectador, aquest, que també podrà superar els reduccionismes, als quals tendeix tot fenomen popular, i que han provocat que l'obra de Chaplin hagi estat etiquetada, generalment, amb el gènere de comèdia i que hagi estat celebrada en la mesura que els seus *gags* hagin estat més o menys celebrats, més o menys recordats. O, com en el cas de l'esmentada, *Temps moderns* hagi patit la ceguesa d'alguns que tan sols han obeït a una lectura social, no tan sols parcial, sinó que, a més, superficial pel que fa al sentit més profund d'allò que ens permet gaudir la pel·lícula.

Cal tenir en compte, des d'un principi, les circumstàncies dels moments, les quals propiciaren indubtablement una lectura mancada de la pel·lícula. La idea de realitzar *Temps moderns* sorgí immediatament després del retorn de Charles Chaplin als Estats Units, el maig de 1932, una vegada finalitzat el viatge que l'havia portat per Europa per presentar *Luces en la ciutat*. Al llarg de la seva travessia europea, el cineasta s'entrevistà amb po-

lítics de la talla de Winston Churchill, Lloyd George o Ramsay MacDonald, i l'economista John Maynard Keynes, l'aportació dels quals fou fonamental perquè el cineasta contrastés les situacions quotidianes, amb les quals es trobà en el seu retorn. Aquestes dibuixaven el panorama desolador d'una nació, Els Estats Units que buscava recuperar-se de "la gran depressió", provocada pel *crack* del 29, mitjançant l'aplicació del *new deal* per part del president Franklin D. Roosevelt. Seria, finalment, a partir d'una entrevista amb un periodista del *World* de Nova York, en la qual descobrí el sistema de fabricació en cadena que s'utilitzava a les fàbriques d'automòbils de Detroit, i en les quals els joves grangers que hi acudien al cap de quatre o cinc anys patien fortes crisis nervioses, quan decidiria tirar endavant amb el projecte.

No cal estranyar-se, per tant, que *Temps moderns* hagi estat subjecte d'aquest tipus de lectures sociològiques, producte d'una situació determinada, com tampoc cal obviar que fos la realitat del moment el punt de partida. Sens dubte, però, una vegada superat el context històric cal anar més enllà a l'hora d'analitzar una pel·lícula que no és tan sols filla de la seva època,

sinó que evidencia la genialitat d'un cineasta capaç de ser fidel al seu estil i a l'hora coherent amb la seva visió de les coses. Però abans, s'hauria de començar, precisament, per rebatre la idea errònia que porta a considerar *Temps moderns* com a una pel·lícula obertament anticapitalista, que estableix una dura crítica contra el predominí de la màquina i l'exploació de l'obrer per part de l'empresari. Si d'alguna cosa manca *Temps moderns* és d'un plantejament maniqueu i partidista. La prova la tenim en una escena cabdal: com n'és d'inoportuna la vaga que inicia el proletariat tot just quan Charlot havia iniciat el seu treball, la qual cosa implica que el protagonista es vegi impedit de poder obtenir els seus somnis de prosperitat. No és aquest l'únic exemple.

Just quan acaba de ser donat d'alta en un hospital psiquiàtric —conseqüències del frenètic treball a la fàbrica— i passeja tranquil·lament pel carrer, Charlot recull una bandereta vermella que un camió de càrrega perd accidentalment. Llavors, imprevisiblement —i en una perfecte dinàmica del *gag*— es troba al capdavant d'una manifestació obrera que provoca una nova detenció per part de les forces de l'ordre públic. Una escena, aquest, que aixecà molta polèmica i que provocà l'estúpida identificació de Charlot amb un líder comunista, a més de portar a Chaplin més d'un mal de cap amb l'Oficina d'Immigració, encara una dècada després. Però, si observem amb deteniment comprovarem que la pel·lícula expressa, de la manera més irònica, tot el contrari. No deixa de ser casual el

fet que Charlot porti una bandera vermella, la simbologia de la qual no deixa de ser, també, una falsa aparença. Factors, ambdós, que creen involuntàriament un equívoc, en el qual, si algú surt amb la imatge malmesa, és el proletariat, que segueix, com si d'un ramat d'ovelles es tractés, els símbols més banals.

I parlant d'ovelles, de la mateixa manera, també s'ha buscat vincular els plantejaments polítics de la pel·lícula amb els de Sergei M. Eisenstein, pel fet que Chaplin va recórrer al muntatge d'atraccions en les primeres imatges de la pel·lícula. Res més fàcil i desafortunat que caure en aquesta lectura, quan la decisió del cineasta no deixa de ser una burla que precisament juga amb l'ambivalència del seu discurs.

*Temps moderns* evidencia la intel·ligència d'un artista que està per sobre d'interpretacions i lectures parcials de la seva obra. Evidentment que a Chaplin l'importa la crisi de la societat dels anys trenta i que la seva mirada humanista és un crit contra un món que aliena, que embogeix, però no hi ha al darrera ni el comunisme ni el capitalisme, tan sols la visió d'un cineasta sobre la realitat que l'envolta i, allò que és més important i que marca la diferència entre cineastes de l'època de Chaplin i la resta: la postura moral que es desprèn de la seva mirada. Una mirada que es deriva, coherentment i conseqüentment, de l'element definitori i distintiu de qualsevol cineasta: l'estil. Si hi ha una clau que fa que *Temps moderns*, i per extensió l'obra cinematogràfica de Chaplin, es conservi davant el pas del

seu estil sigui alhora el producte i l'origen de la seva mirada i de la postura moral que d'aquesta es desprèn.

Un estil, el de Chaplin, que prové de l'ús del *gag*, el qual és provocat per una constant en l'obra chaplinesca: l'enfrontament del protagonista amb els objectes, en aquest cas emmarcats dins un àmbit industrial. Totes aquelles situacions còmiques, relacionades amb el món industrial, que es posen en escena a *Temps moderns* són derivades d'un ús erroni, rude, per part de Charlot de diversos objectes. Així, doncs, el protagonista, producte dels trastorns nerviosos, confon els botons de la falda d'una secretària, o els de la brusa d'una senyora, com si fossin femelles de cargol. En altres ocasions, serà la topada entre Charlot i la moderna maquinària la que provocarà les situacions més ridícules, com per exemple quan en funcions d'aplicat ajudant provoqui que el seu cap acabi essent engolit per una laberíntica màquina planxadora.

No oblidem, però, que si el *gag* només es produís en aquest sentit, llavors, sí que seria adient parlar d'una visió maniquea de Chaplin. En canvi, i com ja he esmentat abans, són nombrosos els moments en què la comèdia arremet contra la classe obrera, de manera que el cineasta sap mantenir una equivalència que li permet jugar amb un ambivalent punt de vista moral i confeccionar una equilibrada estructura dramàtica.

En definitiva, doncs, l'estil de *Temps moderns* es deriva i ens porta alhora al tema principal de la pel·lícula i es conjuga amb la postura moral del cineasta. De manera que Chaplin en convertir el *gag* en la seva figura d'estil estableix la seva pròpia mirada (la moralitat de la pròpia pel·lícula) i assoleix, en definitiva, una gran faula cinematogràfica que sota el seu to hilarant arrossega l'amargor i l'angoixa pròpia de l'home del segle XX en front d'un món que, poc a poc, deixa de pertànyer-li. Menys a aquells com els dos protagonistes, Charlot i la seva companya, qui segons Chaplin són "els dos únics esperits vius en un món d'autòmats perquè es troben desproveïts de qualsevol sentit de responsabilitat mentre la resta de la humanitat es troba doblegada sota el jou del deure." ■





## Contemplació versus distracció. A propòsit d'*El color del paradís* i *Les mans buides*

Joan Bover

**R**ang-e Khoda (Majid Majidi, 2000) és una d'aquelles pel·lícules que anomenam rodones. Ni tan sols el rètol que l'inicia i que *resa* "En el nom de Déu" és superflu. Malgrat que no sigui cap novetat, venint d'una pel·lícula de filiació islàmica, la frase deixa ben clar quin serà el to de la cinta. Per tant ningú, en arribar el final, no el podrà titllar de forçat. El principi i el final són una mostra de la coherència i del perfecte ensamblatge entre les peces — poques, però precises — de què fa gala aquesta pel·lícula.

La meua lectura de *Rang-e Khoda* (perquè, afortunadament, en permet unes quantes) està basada en els sentits. En concret, se centra en l'oïda i el tacte. Per això, el director decideix potenciar la banda sonora en tota la seva amplitud (remors, sons naturals, renous, silencis, cants d'ocells i només una mica de música a determinats moments) i el pla de detall, especialment de les mans i els ulls d'en Mohammad, el protagonista. Majidi treballa amb el seu material sense efectismes, perquè sap que així, l'espectador s'haurà d'esforçar, haurà de treballar per gaudir de tot el potencial de l'obra. I d'altra banda, això li permet deixar per al final l'únic moment espectacular, literalment increïble, que, tanmateix, només ho és en el guió, perquè una vegada més, i amb coherència amb tota la resta, està expressat amb una economia de mitjans encomiable: un altre pla de detall de les mans d'en Mohammad.

Encara més: cap a la meitat de la cinta, ens adonam que Majidi ha pogut, fins i tot, dirigir els nostres sentits. Un exemple clar de com ha assolit aquest difícilíssim objectiu amb la sàvia utilització dels recursos cinematogràfics més bàsics és la captació d'alguns renous. El director usa el mateix pla cada vegada que algun dels personatges escolta la remor de la mar o d'un riu: un pla mitjà d'esquena. Com que el recurs es repeteix unes quantes vegades, arriba un moment que ja ens hem après (inconscientment) aquest particular codi narratiu i, en veure un nou pla mitjà d'esquena, nosaltres, els espectadors, "cerquem" la re-



*Les mans buides.*

mor i estam atents al nou significat que pugui tenir en aquella escena concreta. De fet, tota la cinta condueix subtilment els nostres sentits, de forma que, sense adonar-nos-en, podem copsar aviat el cant d'un ocell que ens passaria desapercebut en un altre film, però que, en aquest, té la seva funció dramàtica. Sense cap dubte, aquesta cinta atorga nous significats a la paraula *sensibilitat*, de la mateixa manera que ho va fer la també iraniana *El silenci* (Mohsen Makhmalbaf, 1998).

Des del meu punt de vista, només hi podríem trobar dos emperons. El primer seria un cert bucolisme en algunes escenes que, malgrat la combinació carrinclona de música i càmera lenta, no m'arriba a molestar, però que tanmateix s'hauria de tenir molt en compte abans d'etiquetar alegrement la pel·lícula de neorealista, com ja n'hi ha que han fet. L'altre emperó és, potser, més objectiu: la fotografia és el pitjor aspecte de la cinta. No només és manifestament desigual segons

les escenes (¿manca de talonatge?, ¿mal equip tècnic per falta de pressupost?), sinó que els seus intents d'esser lluminosa i vibrant en algunes escenes rurals queden totalment deslluïts a causa d'una escandalosa dominant verda. Una llàstima en una obra en què el component visual està, en altres aspectes, tan ben explotat.

Crec que a Marc Recha, el director de *Les mans buides* (2003), li deu agradar *Rang-e Khoda*. I supòs que admira també aquest to decididament contemplatiu de molts directors iranians, Majidi inclòs. Però jo no acab de veure la mateixa coherència a la seva obra. Si *Rang-e Khoda* funciona és perquè a la seva sensibilitat contemplativa, hi suma la vertebració d'uns continguts a través d'una història.<sup>1</sup> En canvi, pens que Recha confon la fructífera observació de paisatges i personatges amb la simple distracció. La seva càmera sembla vagar sense gaire esment pels voltants del poble de Portvendres. Així que el que capta, no és gaire im-



*Les mans buides.*

portant. Vull que això quedi clar: no és que no es puguin fer pel·lícules sobre personatges anònims i quotidians, sinó que, si se'n fan, cal que ens facin fixar en la seva singularitat, cal que provoquin qualque tipus d'empatia. I ja està bé que hi hagi directors agosarats que ens recordin el món, fet de petites banalitats, de la majoria de nosaltres. Però això no basta: s'ha de vehicular de qualque manera i, sobretot, ens ha d'arribar com a espectadors, ja sigui a través del cor o del cervell. Perquè si no és així, aviat cauran en l'avorriment, que és, per a mi, el principal problema del cinema de Recha.

Allò que en Majidi era economia de recursos i aprofitament dels mitjans precisos, en Recha s'acosta a la buidor. ¿A tomb de què aquell pla de detall del diabètic clavant-se l'agulla quan resulta que la seva malaltia no té la més mínima importància en el desenvolupament posterior? ¿Per què Recha filma una conversació deixant que una barrera ens permeti veure no-

més les cames i els peus dels qui parlen? ¿Quin motiu hi ha per emfasitzar la complicitat de la primera trobada entre n'Axel (Jeremie Lippmann) i en Gerard (Eduardo Noriega) si llavors no tindrà un desenvolupament més decidit? I per cert, ¿de què serveix la seqüència del passeig per les vies del tren d'aquests mateixos personatges? Hem dit que Majidi repetia el mateix recurs quan volia centrar la nostra atenció sobre la mar. Recha també ho fa en el cas de la revisora de tren. Però, ¿és necessari repetir tantes vegades un pla gairebé idèntic si no aporta informació nova cada vegada?

D'acord, hi ha una certa capacitat per deixar que l'espectador intueixi més del que veu. A més, algunes de les seqüències es complementen bé amb d'altres i n'hi ha unes quantes — poques — que adquireixen un petit nou sentit gràcies al muntatge. Pens ara en la festa del començament entre Madame Catherine (Dominique

Marcas) i n'Eric (Olivier Gourmet), que cap a la meitat del film tornarem a veure en una mena de *flash back* i que ens en desvetllarà un final (una mica) sorprenent. Tanmateix, és un balanç força magre.

Els crítics, emperò, coincideixen majoritàriament a l'hora de lloar l'obra de Recha. Diuen que fa obres obertes, d'aquelles "que l'espectador ha de completar": una idea que vol sonar a profunditat i complexitat, però que queda més aviat com la constatació de la incompetència dels mals guionistes. Recha suggereix una mica, em fa pensar poc i no m'emociona gens. De totes formes, no cal que es preocupi: la gent que ell retrata no anirà mai a veure les seves pel·lícules. Però sempre li quedaran els intel·lectuals.

I, a més, té el mèrit de fer-ho a partir d'un codi cinematogràfic, prescindint dels interminables diàlegs parateatral que són la rèmorra d'altres films iranians, curiosament més comercials en el seu país d'origen. ■

Marti Martorell

Com a complement del repàs a una part de les estrenes de la temporada 2002-2003 que es va publicar el mes passat, faré un resseguiment breu d'alguna de les pel·lícules que hem pogut veure l'estiu i que coincideix amb els mesos que *Temps Moderns* ens deixa descansar ben mescuradament.

En primer lloc hi ha *Matrix Reloaded*, segona part fluixa molt fluixa d'una *Matrix*, dirigida pels germans Andy i Larry Wachowski, que entretenia i que fins i tot conceptualment no coixejava. *Reloaded*, però, no és més que escenes d'acció amb un mínim «filosòficoinformàtic» massa feble que no equilibra l'excés d'efectes digitals. D'aquí a un mes n'arriba la tercera part, que no crec que millori el resultat de l'anterior i que segurament, pels tràilers vists fins ara, encara la farà bona.



Un altre pel·lícula que forma part d'una trilogia és *Terminator 3*, de la qual es nota molt que no hi ha gaire la mà de James Cameron (director i guionista principal de les dues primeres parts). És una llàstima que Jonathan Mostow no mostri la mateixa habilitat que a *U-571* per contar una història que es veu desbordada per les escenes d'acció unides sense gaire traça i que es rehabilita una mica pel final, un acabament que capgira amb mala idea el sentit de les dues predecessores.

*People I Know* (*Relaciones confidenciales*) d'un director poc prolífic com és Daniel Algrant beu de les pel·lícules de denúncia social de Sidney Lumet, però finalment esdevé una crònica negra sense substància sobre les vicissituds

# Estrenes de l'estiu



d'aquells joves revolucionaris dels anys seixanta quatre dècades més tard.

*28 Days Later* (*28 días después*), tret del factor estètic de ser enregistrada amb càmera digital amb la finalitat expressa d'aconseguir una fotografia «malaltissa», no deixa de ser una incursió buida en el gènere dels *zombies* de Danny Boyle, reconegut director de les sobrevalorades *Trainspotting* i *The Beach* (*La playa*).

Per mi, *Hulk* simplement és una de les millor translacions cinematogràfiques d'un personatge de còmic dels darrers anys. Un director força eclèctic com és Ang Lee fa una de les propostes més diferenciades (a més, ha de passar gairebé una hora perquè Hulk faci presència a la pantalla, fet aterridor per al simple consumidor d'efectes especials) respecte de la resta de pel·lícules basades en còmics i l'acosta a una temàtica que

li agrada molt: la relació gairebé sempre problemàtica entre les diferents generacions. A alguns els pot semblar redundant traslladar, en alguns moments, l'esquema en vinyetes del còmic, però a d'altres, entre els quals m'hi encloc, els resulta una solució cinematogràfica interessant i ben aprofitada.

La millor estrena de l'estiu ha estat *Sinbad: Legend of the Seven Seas* (*Simbad: la llegenda dels set mars*), una pel·lícula d'animació de la productora *Dream Works* dirigida per Timothy Johnson i Patrick Gilmore, que recupera l'esperit de les pel·lícules d'aventures de l'especialista Ray Harryhausen, creador dels fabulosos efectes visuals creats mitjançant la tècnica *stop-motion* que caracteritzen produccions com *Jason and the Argonauts* o *One Million Years B.C.* (*Hace un millón de años*). Aventures, humor i una



història ben travada que no necessita de cap cançoneta (ja era ben hora de desterrar-les del món de l'animació) per fer-la anar endavant.

## ARARAT

Atom Egoyan ha fet amb *Ararat* el que Steven Spielberg va realitzar amb *Schindler's List*: utilitzar el cinema com a memòria de dos genocidis, el jueu durant la Segona Guerra Mundial en el segon cas, i l'armeni durant la Gran Guerra en la producció d'Egoyan.

Aquest director, nascut a Egipte, però criat al Canadà, i fill de dos pintors armenis, té una trajectòria cinematogràfica no gaire extensa, però amb la presència gairebé constant d'explicar la part més fosca i dolorosa de l'ésser humà. En aquest cas, Egoyan parla de l'extermini en massa del poble armeni dins els límits de l'imperi Otomà durant la Segona Guerra Mundial. Però, en comptes de recórrer a la simulació històrica, Egoyan mostra un rodatge d'una pel·lícula so-

bre aquesta carnisseria i, per tant, el cinema dins el cinema esdevé també testimoni cru del genocidi.

Exercici d'estil, doncs, que fluctua entre la reproducció de la realitat present i de la realitat filmada, de molt bons resultats, tret d'una tercera història (un pare que no accepta la homosexualitat del fill, ja casat i que li ha donat un nét) que vol evolucionar segons els desenvolupaments de les altres dues, però que finalment resta solidesa al resultat final de la pel·lícula.

## PHONE BOOTH (ÚLTIMA LLAMADA)

Joel Schumacher és un director que bé peca per excés (els dos darrers lliuraments de Batman) o que, per contra, sap trobar el punt òptim a les produccions que realitza, com és el cas de *Phone Booth*, perquè realment té mèrit saber captivar l'espectador durant gairebé noranta minuts mostrant bàsicament un sol personatge (Colin Farrell) dins una cabina telefònica acorralat per no se sap qui.

El personatge que interpreta Farrell és un representant cràpula casat que cada dia telefona des d'una cabina a una futura actriu amb la intenció de seduir-la. Algú (una veu masculina a l'altra banda de la línia telefònica) aprofita aquest costum per fer-li xantatge.

Una planificació efectiva i una dosificació mesurada dels elements sorpresa constitueixen els dos encerts principals de la pel·lícula, amb tan sols el punt sobrer de la crítica supèrflua, en acabar *Phone Booth*, que es fa de l'adulteri.

## PIRATES OF THE CARIBBEAN: THE CURSE OF THE BLACK PEARL (LOS PIRATAS DEL CARIBE. LA MALDICIÓN DE LA PERLA NEGRA)

Un comentari més breu que el títol de la pel·lícula: per què no se sa-



ben fer pel·lícules d'aventures avui dia? I encara amb més concreció: no es faran mai més pel·lícules interessants sobre pirates?

Crec que el problema rau en la manca de convenciment dels propis creadors en el gènere; se la miren d'enfora, com si no fos cosa seva, la qual cosa es tradueix en un producte híbrid entre l'homenatge i, alhora, la sàtira, en un conjunt que no anava de lligar gens, principal mal que pateix la producció encomanada a Gore Verbinski.

A tot això, cal afegir-hi segurament l'error de decidir fer, per a la pantalla gran, la versió d'una atracció del parc temàtic de Walt Disney a Orlando, amb les constriccions que això suposa a l'hora de fer-ne un espectacle cinematogràfic independent, com també un més que histriònic Johnny Depp, actor que no hi desdiria gens amb una mica més de contenció gestual.

### FEMME FATALE

Com al tràiler de *Femme Fatale* (ara cal llegir amb un ritme molt ràpid): voyeurisme; dones fatals; sexe; plànols seqüència; virtuosisme; traïció; destins inevitables; càmeres de fotos... ho vols tornar a veure tot una altra vegada?

Després d'una fallida expedició a Mart (*Mission to Mars*), Brian De Palma torna a recuperar les maneres i temàtiques de les pel·lícules que va fer a finals dels anys setanta i començaments dels vuitanta.

Tot i la identificació que vol fer De Palma entre la dona fatal dels anys quaranta, amb la clara al·lusió al començament de *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder) i la de l'actualitat, la protagonista és massa carnal i directa, amb la qual cosa l'esperit que vol recuperar se li fa lluny.

No obstant això, durant tota la pel·lícula hi ha mostres del millor virtuosisme, ja esmentat, de De Palma (tot i que alguna vegada poden arribar a ser vàcues i òbvies) i que ens recupera el creador de vint-i-cinc anys enrere, com és l'escena inicial del robotari, que dura tant com la nova versió musical del *Bolero* de Ravel, la peça que marca el ritme.

### THE LEAGUE OF EXTRAORDINARY GENTLEMEN (LA LIGA DE LOS HOMBRES EXTRAORDINARIOS)

Alan Moore, un dels noms més importants del còmic actual, va idear una novel·la gràfica en què es reunien els principals personatges literaris de la cultura europea de les darreries del segle XIX: Allan Quatermain; el capità Nemo; la vampiressa Mina Harker; l'home invisible i el doctor Jekyll. Aquesta reunió de gent és convocada pel govern britànic amb la idea de lluitar contra algú que vol rompre l'equilibri entre les potències per fer-se amb el poder mundial.

En plena efervescència de pel·lícules basades en personatges de còmic, no ha de sorprendre que ara se'n faci la versió cinematogràfica, a la qual s'afegeixen, respecte del producte original, els personatges de Tom Sawyer i de Dorian Gray.

Segurament les desavinences entre el principal productor (Sean Connery, a més d'actor principal) i el director, el britànic Stephen Norrington, són una de les explicacions perquè aquesta pel·lícula no funciona gaire, ja que Stephen Norrington va abandonar el projecte durant la postproducció, motiu pel qual el muntatge final és creació de Connery mateix. No és estrany així que la pel·lí-

cula nedi en el no-res i que en gran part sigui una exposició, una darre-re l'altra, de personatges prototípics; un nus mínim amb situacions tòpiques i un desenllaç mal aconseguit, molt lluny de la fascinació narrativa aconseguida per Alan Moore en l'obra gràfica.

### DOWN WITH LOVE (ABAJO EL AMOR)

La idea principal de *Down with Love* és revisar les pel·lícules protagonitzades per Doris Day i Rock Hudson, fins al punt que es recupera l'anagrama de la 20th Century Fox i el cartell *In Cinemascope* típics dels anys seixanta per acabar d'arrodonir-ho tot. A més, hi apareix també Tony Randall, l'amic etern de Rock Hudson en les tres pel·lícules que va fer amb Doris Day. Al contrari que l'operació de *Pirates of the Caribbean*, la tasca del director Peyton Reed crea una pel·lícula entretinguda i que sap moure's entre, sobretot, la visió irònica i el vessant nostàlgic vers aquells tipus de produccions.

Renée Zellweger i Ewan McGregor fan amb gràcia el que els toca fer: intercanvi de frases en doble sentit; mirades seductores i carusses, a més de ballar i moure's en decorats característics dels anys seixanta, però, recreats digitalment, volgudament artificiosos per arribar a ser captivadors. ■

La Liga de los hombres extraordinarios.

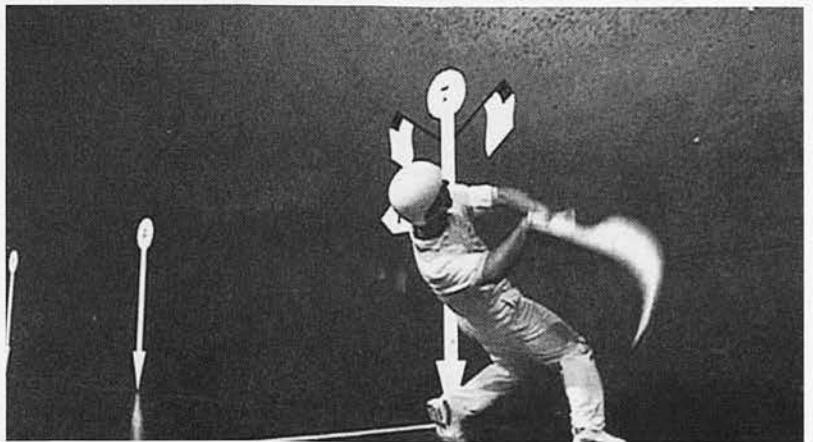
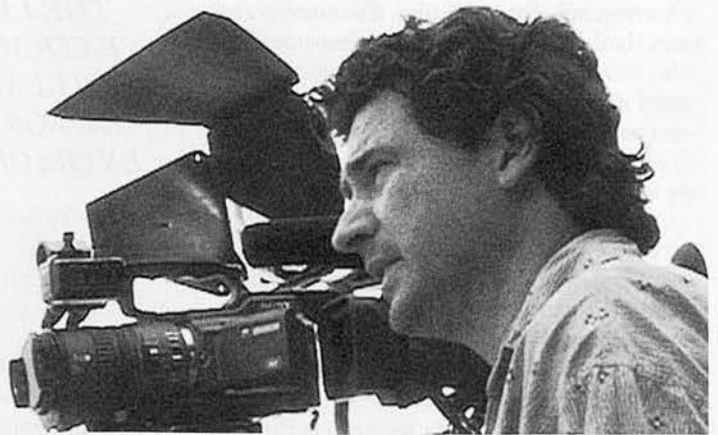


# La pelota vasca. La piel contra la piedra

Íñaki Revesado

**E**l documental *La pelota vasca. La piel contra la piedra* forma part d'un projecte més extens de Julio Medem que es completarà amb una sèrie documental de televisió, la publicació d'un llibre que reculli les opinions de tots els entrevistats i finalitzarà amb la realització un llarg de ficció que té previst iniciar-se el maig de 2004.

Segurament quan el realitzador donostiarra va pensar en realitzar aquest documental construït a còpia de testimonis de persones basques, triades de diferents àmbits de la societat i la cultura (músics, polítics, professors universitaris, advocats...), perquè donessin la seva visió d'allò conegut per tots com a "conflicte basc", no degué imaginar que el que estava creant, amb ànim d'acostar postures i amb intenció de reivindicar diàleg, s'acabaria convertint en un treball que despertés tantes polèmiques. El que hem viscut a Donosti els dies previs a la projecció del film, és una prova més de com el cinema és a vegades molt més que una simple expressió de l'exercici artístic, arribant en ocasions a convertir-se en un revulsiu que encoratja tothom. El marc de presentació de *La pelota vasca. La piel contra la piedra* no podria ser millor: el Festival de Cinema de Donostia, ciutat en què, si tenim en compte els darrers resultats electorals, la dicotomia nacionalisme/constitucionalisme es troba més enfrontada, més definida, lloc, per tant, on el film pot ferir més susceptibilitats. Una vegada vista la pel·lícula queda palès que el tumult polític i periodístic que s'ha desfermat és totalment injustificable. Medem, segons anticipa al principi del film, lamenta l'absència de totes aquelles veus que, havent estat convidades a manifestar la seva opinió, han rebutjat l'oferta. És per això que, si precisament les absències més significatives es refereixen a persones amb postures pròximes a la del govern espanyol i del partit que en té el poder, no s'entén que els mateixos que voluntàriament s'han exclosos, posteriorment reclamin la retirada del film per no haver-s'hi recollit les seves postures (el grup municipal de l'ajuntament de Donostia ha exigít a la direcció del Festival la reti-



rada de la pel·lícula de la programació, cosa que el Festival no ha fet). El *press-book* de la pel·lícula s'obre amb unes paraules de Medem que són una reflexió clara sobre quina és la realitat actual d'Euskadi, o com, a mínim, la que viuen i perceben molts, moltíssims, la majoria de ciutadans bascos, (tant els que viuen a Euskadi com els que ob-

servam el conflicte des de la distància) i que, en canvi, veim com la nostra realitat, la nostra versió del problema, és amagada sistemàticament pels mitjans de comunicació estatals. Són aquestes les paraules de Medem: *Cuanto más se han ido separando los dos extremos del barranco, debido a esa gente disciplinada que tensa tanto su cuerda, gente atada, el ai-*

...el treball de Medem serà com una finestra oberta a l'esperança. Així va quedar demostrat en acabar la projecció del documental, quan en el Kursal es va sentir la major ovació haguda enguany en el Festival

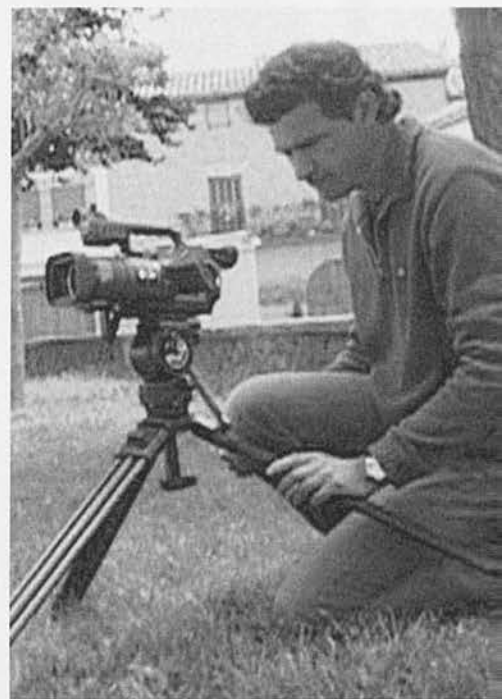
re que hay en medio (las dos terceras partes de los vascos) se ha ido cargando de una turbulencia cada vez más axfisiante y triste, dejando un aire que no es libre, ni para un pájaro. A este aire, huérfano de padre y madre, a esta forma de volar que mueve mi película, se llama ahora equidistancia." Sembla ser que el que menys ha agradat a alguns és el fet que es col·loqui en el mateix pla a aquests dos extrems del barranc, representats per ETA i pel Govern d'Espanya. No obstant, qui continuï mantenint aquesta opinió després de veure el film és perquè no s'ha sabut desprendre de prejudicis previs o perquè no ha volgut veure més enllà dels seus nassos. És ver que el film queda coix. El mateix Medem no s'ha cansat de dir-ho. Manca la opinió d'un col·lectiu important de la societat basca com són la plataforma cívica BASTA YA o els polítics del PP (que no oblidem, representen a un poc més que el 20% dels bascos), però en el documental hi ha un espai ample obert a les opinions de sectors allunyats de les tesis nacionalistes, com ara importants polítics del PSE (Partit Socialista d'Euskadi), el secretari general de Unitat Alabesa (partit més a la dreta que el PP, que reclama la segregació d'Alaba de la Comunitat Autònoma Basca) víctimes i familiars de víctimes del terrorisme etarra o persones sense afiliació política definida. Tampoc ningú podrà negar que la intenció de Medem és clara: crear ponts entre un punt i l'altre, crear vies d'enteniement que permetin arribar a una pau que duri, definitiva. Diàleg. La necessitat de diàleg és un corrent que travessa el film.

La pel·lícula s'estructura en un conjunt d'entrevistes que es van intercalant per diferents temàtiques, les quals, d'una o d'altra manera conformen el conflicte basc: la història del poble basc, la ceguesa i brutalitat d'ETA, la treva i les causes del seu final, Navarra, la llei de partits, la tortura, el GAL, la por amb què han de conviure diàriament molts de ciutadans, la necessitat de diàleg i fins i tot la necessitat de perdó. Les quasi dues hores del film transcorren còmodament, ajudades per un muntatge ràpid, enèrgic, i per petits parèntesis que conviden a la reflexió de les opinions



sentides en què el realitzador aprofita per mostrar imatges del paisatge basc, un paisatge dur a vegades, melangiós d'altres i sempre salvatge, acompanyats molt encertadament per la música de Mikel Laboa.

En acabar el film, hom acaba tenint la convicció que els problemes d'Euskadi tenen solució. *La pelota vasca. La piel contra la piedra* està dedicada "a los vascos, a todos y cada uno de los vascos" i segurament, per a la majoria d'ells (majoria en què hi estic inclòs), el treball de Medem serà com una finestra oberta a l'esperança. Així va quedar demostrat en acabar la projecció del documental, quan en el Kursal es va sentir la major ovació haguda enguany en el Festival. És el millor regal que Medem podia fer-nos a tots els bascos; avui a Euskadi es necessiten apostes per l'esperança. Necessitam l'esperança per continuar endavant. Gràcies, Julio. ■



## CURS SOBRE EFECTES ESPECIALS EN LA CINEMATOGRAFIA

Aquest tercer curs de cinema tractarà sobre els efectes especials. Es farà un recorregut històric sobre els trucatges i efectes des del naixement del cinema (Lumière, Méliès, etc.) fins als nostres dies (Matrix).

**Professors:** Fernando Arribas  
J. Calvo

Del 24 al 29 de novembre  
Centre de Cultura "Sa Nostra"  
Horari: de 17 a 21 h (25 hores)

Dilluns, 24 de novembre

**Els primers trucatges. Els trucatges fets amb la càmera** (F. Arribas)

La càmera de Lumière. Primeres càmeres. Naixement de l'espectacle cinematogràfic.

Méliès; Pathé i Segon de Chomon. El gir de maneta. Màscara. Reserves. Exposicions dobles. Alteracions de la velocitat. El funcionament de les càmeres actuals.

**Maquetes pintades i corpòries**

Maquetes en cristall. Norman O. Dawn. «Missions de Califòrnia». Maquetes retallades. Dos sistemes: Durant el rodatge. Durant la post-producció. Sistemes de miralls. El procés Shūftan. Maquetes corpòries.

Dimarts, 25 de novembre

**La positivadora òptica** (F. Arribas)

El procés de laboratori. Copiat del negatiu per contacte. La positivadora òptica de Lingwood Dunn. Imatge aèria. Positivadora de dos capçals. De tres. Títols. Incrustacions i composicions. El rotoscopi de Max Flei-xer. La màscara manual. La màscara en moviment.

**Animació fotograma a fotograma**

El dibuix animat. Composicions de dibuix animat amb personatges reals. L'animació d'objectes inanimats. Animacions amb plastilina. *Stop motion* i *Go motion*. Titelles i titellaires. Manuals, amb fils.

Dimecres, 26 de novembre

**Transparències i projeccions frontals** (F. Arribas)

Transparències. Pantalles. Projeccions en color. La projecció frontal. Pantalles *Scotchlite*. Projeccions de càmera fixa i en moviment. El *Zootic* de Zoran Persic.

**Reserves, fons negres i blaus**

Els procediments per aconseguir l'absència d'informació al negatiu. Fons negre i fons blanc. El fons blau; vermell o verd. Tècnica i aplicacions. L'«home invisible» en blanc i negre i en color.

Dijous, 27 de novembre

**Miniatures i models a escala** (F. Arribas)

Escala en funció de l'ús que se'n fa. Proporcions. Angle i altura de la

càmera durant el rodatge. Profunditat de camp. Objectius. Velocitat de la càmera durant el rodatge.

**L'estudi cinematogràfic**

Piscines exteriors i als estudis. Simulació de fotografia submarina a platós de fum. Decorats amb perspectives falses. Telons de fòrum pintats i corporis. Decorats amb piscina i decorats submarins.

Divendres, 28 de novembre

**El control del moviment** (F. Arribas)

Tràvelings; grues; capçals calents de dos i tres eixos. Comandaments i operacions a distància. Sistemes teledirigits: *Cable-cam* i *Fly-cam*. *Ste- adycam*. Control de moviment. El *flow motion*. Sistemes antivibratoris. Muntures *Tyler* i *Wesscam*. El *vector vision*.

**Efectes mecànics i físics**

Efectes naturals. Vent. Pluja. Neu. Foc i explosions. Impactes.

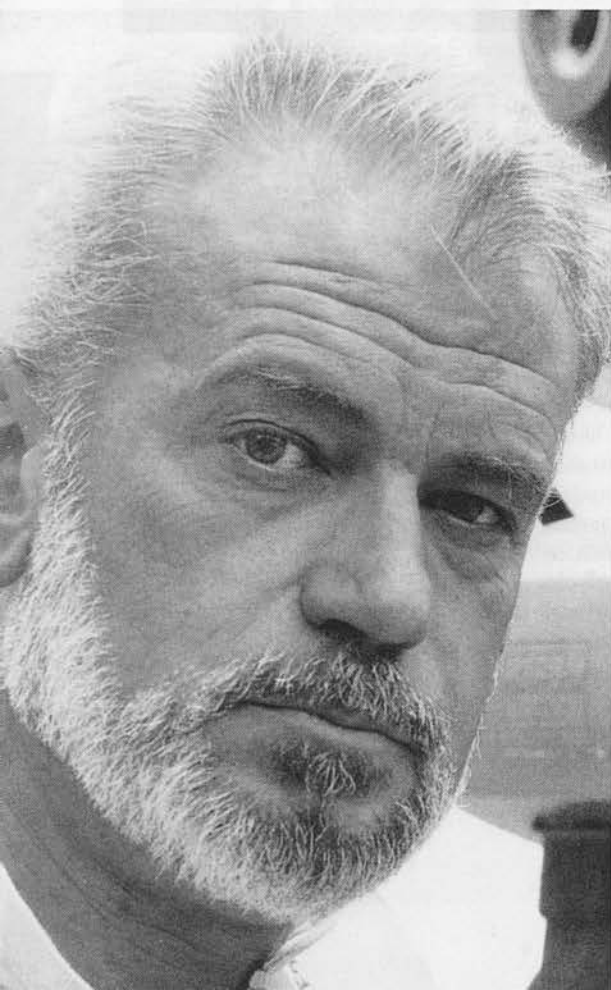
Moviments mecanitzats. *Animatronics*. Decorats mòbils. Armes blanques. Llançes; fletxes. Armes de foc simulades.

Dissabte, 29 de novembre

**Postproducció digital. Composicions d'imatge real i imatge generada** (J. Calvo)

El telecine i el cinescopat. Etalonnatge digital. Per selecció de color. Per capes. La imatge generada. Imatges en dues i tres dimensions. Simulació de moviment real. Sistemes de captació de moviment (*Motion Capture Device*). Fons generats.

Composicions a partir de la imatge digital. A partir de l'analògica. Retocs simples. Eliminació de fons i objectes. La «il·luminació» de la imatge generada. Utilització d'esferes metal·litzades com a referència per a la il·luminació. El director de fotografia durant el rodatge d'escenes amb postproducció digital. ■

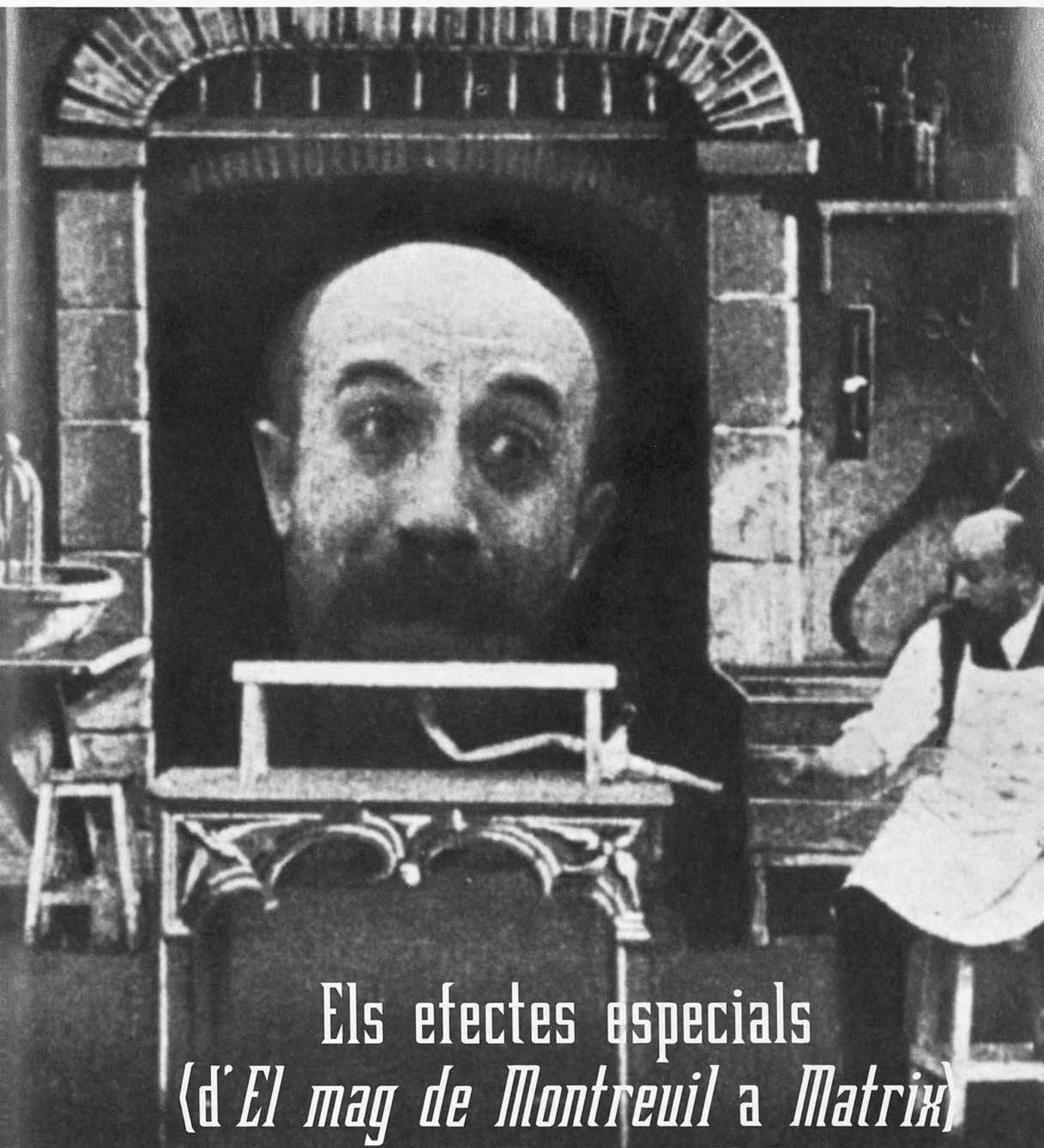


Fernando Arribas.





# III Curs sobre el cinema



Els efectes especials  
(d'*El mag de Montreuil* a *Matrix*)

El primer cicle de la nova temporada del Cinemacampus ofereix una mostra de les millors pel·lícules del cinema negre nord-americà i abraça produccions realitzades entre els anys vint i quaranta. Alhora, també proposa el visionat de les diferents temàtiques (cinema de gàngsters; de passions amoroses; de denúncia social) que varen fer del gènere negre un dels més prolífics i interessants de l'època clàssica del cinema de Hollywood.

**Lloc:**

Sala d'actes de l'edifici Gaspar Melchor de Jovellanos. Campus universitari. Ctra. de Valldemossa, km 7,5. Palma

**Hora:**

18 h

**Dia de la setmana:**

Dimarts

**Coordinator i presentador del cicle:**

Jaume Vidal

Entrada gratuïta



**PROGRAMACIÓ:**

1. *Underworld (La ley del hampa, 1927)*, Josef Von Sternberg. 14 d'octubre
2. *Little Caesar (Hampa dorada, 1931)*, Mervyn LeRoy. 21 d'octubre
3. *The Public Enemy (El enemigo público, 1931)*, William A. Wellman. 28 d'octubre
4. *Scarface (Scarface, el terror del hampa, 1932)*, Howard Hawks. 4 de novembre
5. *Double Indemnity (Perdición, 1944)*, Billy Wilder. 11 de novembre
6. *Detour (1945)*, Edgar G. Ulmer. 18 de novembre
7. *The Woman in the Window (La mujer del cuadro, 1945)*, Fritz Lang. 25 de novembre
8. *The Killers (Forajidos, 1946)*, Robert Siodmak. 2 de desembre
9. *Out of the Past (Retorno al pasado, 1947)*, Jacques Tourneur. 9 de desembre
10. *Deadly Is the Female o Gun Crazy (El demonio de las armas, 1949)*, Joseph H. Lewis. 16 de desembre
11. *The Set-Up (1949)*, Robert Wise. 13 de gener
12. *White Heat (Al rojo vivo, 1949)*, Raoul Walsh. 27 de gener
13. *The Asphalt Jungle (La jungla del asfalto, 1950)*, John Huston. 3 de febrer



# Cicle Cinema social Latinoamericà

Del 15 al 17 d'octubre. Finançat pel fons Mallorquí de Solidaritat i Cooperació

**SINOPSIS  
DE LES PEL·LÍCULES**  
(més informació pàgs. 42 i 43)

## ***Golpe de estadio.*** **Sergio Cabrera**

“Jo he volgut que el públic colombià i, qualsevol altre públic, que visqui de prop la guerra recordi, durant la projecció de *Golpe de estadio*, que bonic que pot ser tenir, mentre hi ha pau, l'extingit privilegi de participar en un joc com el futbol, amb regles clares, objectius clars i victòries clares.”

Sergio Cabrera

Prop d'un petit poble, Buenavista, situat a Los Llanos, al sud-oest de Colòmbia, s'hi instal·la un campament d'investigacions geològiques d'una empresa petrolera, Kansas Oil. Aquest fet, fa que el poble es transformi en un centre d'enfrontament entre un grup de guerrillers i un altre de policies.

És l'època de les preclassificacions per al Mundial de Futbol de 1994. Colòmbia juga contra el Perú i, mentre la guerra continua i en els dos bàndols es lluita i escolten el partit per la ràdio, un helicòpter, pres de l'eufòria en marcar un gol Colòmbia, llança un míssil i destrueix una antena, de manera que les ràdios i les dues úniques televisions de la zona queden inhabilitades. És tanta la importància d'aquests partits que tots dos bàndols decideixen iniciar una vaga. I insten els seus caps, un sergent i un comandant, a pactar una treva sense que se'n temin els comandaments superiors.

Un paperàs el que fa el sergent García, qui, de ser un sever i recte militar, se'n converteix en un altre de tendre i comprensiu, capaç de descobrir que la guerra no ho és tot, i que estan lluitant per una causa que interessa a poders més elevats.

Amb llaunes de refrescs i altres materials fan una antena i, dins l'església desolada, s'agermanen per veure la retransmissió del decisiu partit entre Colòmbia i l'Argentina. En un principi, l'ambient és tens, però quan Colòmbia marca el primer gol, l'eufòria es desborda. El resultat final és de

5-0. Colòmbia ha vençut tota una bicampiona mundial.

El resultat és el que menys importa. El que interessa és el missatge que vol transmetre la pel·lícula, ¿per què hi ha guerres si tots podem aconseguir viure en pau?

## ***Ratas, ratones, rateros.*** **Sebastián Cordero**

La precària quotidianitat a El Salvador, un adolescent que fa, amb els seus amics, petits robatoris pels carrers, es veu alterada per l'arribada d'un cosí seu, Àngel, un exconvicte amb problemes. *Ratas, ratones, rateros* mostra el món dels petits delinqüents en una capital llatinoamericana. Un relat sobre la pèrdua de la innocència a través de la història d'un jove que perd les poques coses que tenien sentit en la seva vida.

## ***Bicho de siete cabezas.*** **Lais Bodanski**

Conta la història de Neto, un jove rebel de classe mitja, a qui son pare interna en un hospital psiquiàtric. Perquè l'hospital pugui rebre la subvenció del govern, li administren tranquil·litzants a cor què vols, i finalment, electroxocs, després d'un frustrat intent de fuga.

## ***Taxi para tres.*** **Orlando Lübbert**

Un taxista, de nom Ulisses, creu que pot fer front a les seves estretors fent-se còmplice dels seus assaltants. El dinar fàcil el tempta; en algun lloc del barri alt hi ha el botí que li permetrà pagar el Lada. Després de diversos assalts fallits i aixafats per la “tolerància zero”, els assaltants de pacotilla acaben per viure a casa d'Ulisses, i es converteixen en espectadors de la seva intimitat, i en la de Javiera, la seva filla



adeliciada. Quan vol tornar enrere, Ulisses comprèn que només té per davant el camí de la traïció.

## ***Garage Olimpo.*** **Marco Bechis**

Buenos Aires durant la dictadura militar. Maria viu amb sa mare, Diana, en una gran casa en decadència que necessita urgentment ser reformada. Algunes habitacions estan llogades i, en una de les quals, hi viu Félix, un jove tímid, enamorat de Maria, i que pareix que no té ni passat ni família. Treballa de vigilant en un garatge, o això és el que ell diu. Maria treballa en un barri pobre, ensenyant a llegir i a escriure i, a més, és una activista d'una petita organització oposada a la ferocitat de la dictadura militar. Un matí, una brigada de soldats de paisà, deté Maria davant els ulls de sa mare. La duen al Garage Olimpo, una dels nombrosos centres de tortura, davant la indiferència i ignorància generals, en el cor de Buenos Aires mateix. Tigre, encarregat del centre, designa un dels seus millors homes per fer l'interrogatori. Aquesta persona és Félix, el seu inquilí. ■



# Pot ser còmic un *western*?

Pere Estelrich i Massuti

L'humor hi escau bé, als *westerns*. L'humor dosificat, el somriure, vaja; no la rialla forta i continuada. Sovint agraim algunes situacions que ens fan somriure entremig d'escenes de tirs o de persecucions a cavall. Les pel·lícules del *far west* admeten molt bé alguns acudits o, fins i tot, caricatures.

A títols tan emblemàtics com *La Diligencia*, *Solo ante el peligro* o *El hombre que mató a Liberty Valance* (sobretot en aquest), hi trobam algunes situacions que ens permeten somriure. I no és que precisament la temàtica sigui per fer-ho, més bé serien arguments dramàtics.

I, fixau-vos, que no parlo de pel·lí-

cules estrictament còmiques. Aquesta és una altra qüestió. Els *westerns* difícilment admeten la paròdia.

Si deixam de banda l'obra mestra *Los hermanos Marx en el oeste* (que fins i tot podríem dir que no és un *western* en sentit estricte), poques pel·lícules d'aquest gènere poden ser qualificades de còmiques. Algunes ho intenten, però no s'hi acosten ni de prop.

No me direu que aquest oblidable títol que és *Wild Wild West* de Barry Sonnenfeld és un *western* còmic. Ni és *western* ni és còmic ni tan sols és cine. I, ¿què me'n deis de *Sillas de montar calientes* de Mel Brooks? ¿Quin desastre!

Per poder parlar de *westerns* còmics (i repetesc, deixem de banda els Marx, que superen tots els estils) ens

hem d'anar a les pel·lícules de Tom Mix, el polifacètic Thomas Edwin Mix, guionista, productor, director i actor de cine, nascut l'any 1880 i que, a principis de segle, participà a moltes pel·lícules, algunes de les quals *westerns* còmics. Curiosament aquest Tom Mix va ser valorat per Wittgenstein (era Wittgenstein?), un dels grans noms de la filosofia del segle xx. Alguna cosa devia tenir, no?

Bruce Willis a l'inici d'un film de Blake Edwards (*Sunset o Asesinato en Beverly Hills*), que no és de les seves millors obres, fa una paròdia de Tom Mix; és una de les poques seqüències interessants d'aquesta pel·lícula.

Pel que veim, no és fàcil poder lligar els dos estils, còmic i *western*. ■





# John Ford i *L'home que matà Liberty Valance*

Juan Ferrer Miserol

**JAMES STEWART** | **JOHN WAYNE**

A JOHN FORD Production

*The Man Who Shot Liberty Valance*

VERA MILES · LEE MARVIN · EDMOND O'BRIEN · ANDY DEVINE · KEN MURRAY

Directed by JOHN FORD · Produced by WILLIS GOLDBECK · Screenplay by JAMES WARNER BELLAH and WILLIS GOLDBECK

PARAMOUNT RELEASE

John Ford possiblement sigui el cineasta més contradictori que hagi existit mai; però aquesta contradicció és més aparent que real. El que ver-taderament succeeix és que la seva consciència podia esser fàcilment traïda pels seus grans amors. Fossin aquests, Irlanda, la religió catòlica, aspectes nacionalistes americans, l'exèrcit, la família etc. Però davant tot això hauríem de saber destriar i veure que, per exemple, entre el catolicisme de *The fugitive* i el positivisme de *Seven women* en hi ha diferències abismals. Mentres en el primer la seva "fe" és sols externa, formal i obligada pel tema de la pel·lícula, per la seva educació i el seu passat que per les seves creences reals; en el segon es nota una autenticitat en tot el que diu. És més creïble el seu esquerranisme

de *The grapes of wrath*, de quan ell estava en la seva plenitud física i mental, que no les seves col·laboracions a films de propaganda militar americana. Estudiant a fons la seva obra militarista es pot constatar que la gran admiració que sentia per l'exèrcit ve fonamentalment creada pel companyonia i la disciplina que allà s'hi donava. Companyonia que a la seva vida real i professional va practicar fins a les darreres conseqüències i disciplina que admirava per semblar-se tant a la seva; estricta en els rodatges i un desgavell en els moments d'oci. Però no cal recórrer tota la seva filmografia per estudiar-lo perquè hi ha una pel·lícula on se retrata sense amagatalls i és *The man who shot Liberty Valance*. Fou durant molts d'anys madurada i estudiada i no la va rodar fins que va gaudir de totes les possibilitats

de fer-la tal com ell volia. Vegeu i escoltau aquesta obra mestra, la més personal de tota la seva obra.

A *Liberty Valance* no hi ha representants de la religió ni de l'exèrcit. No perquè argumentalment no hi cabessin, sinó perquè no són fonamentals en el seu món; malgrat les seves parcials admiracions cap a ells, més formals i anecdòtiques que essencials i profundes. El nacionalisme americà està molt diluït i el desenvolupament polític seriosament qüestionat, fins el punt que el protagonista ha arribat a senador gràcies a una gesta que ell realment mai no havia fet. El que sí hi ha és la família, la natura, el possibilisme de molta gent, la dignitat molt significativa d'alguna altra, i sobretot l'amor, allò que està per damunt l'interès i l'intercanvi, possiblement l'eix fonamental d'aquesta pel·lícula i de



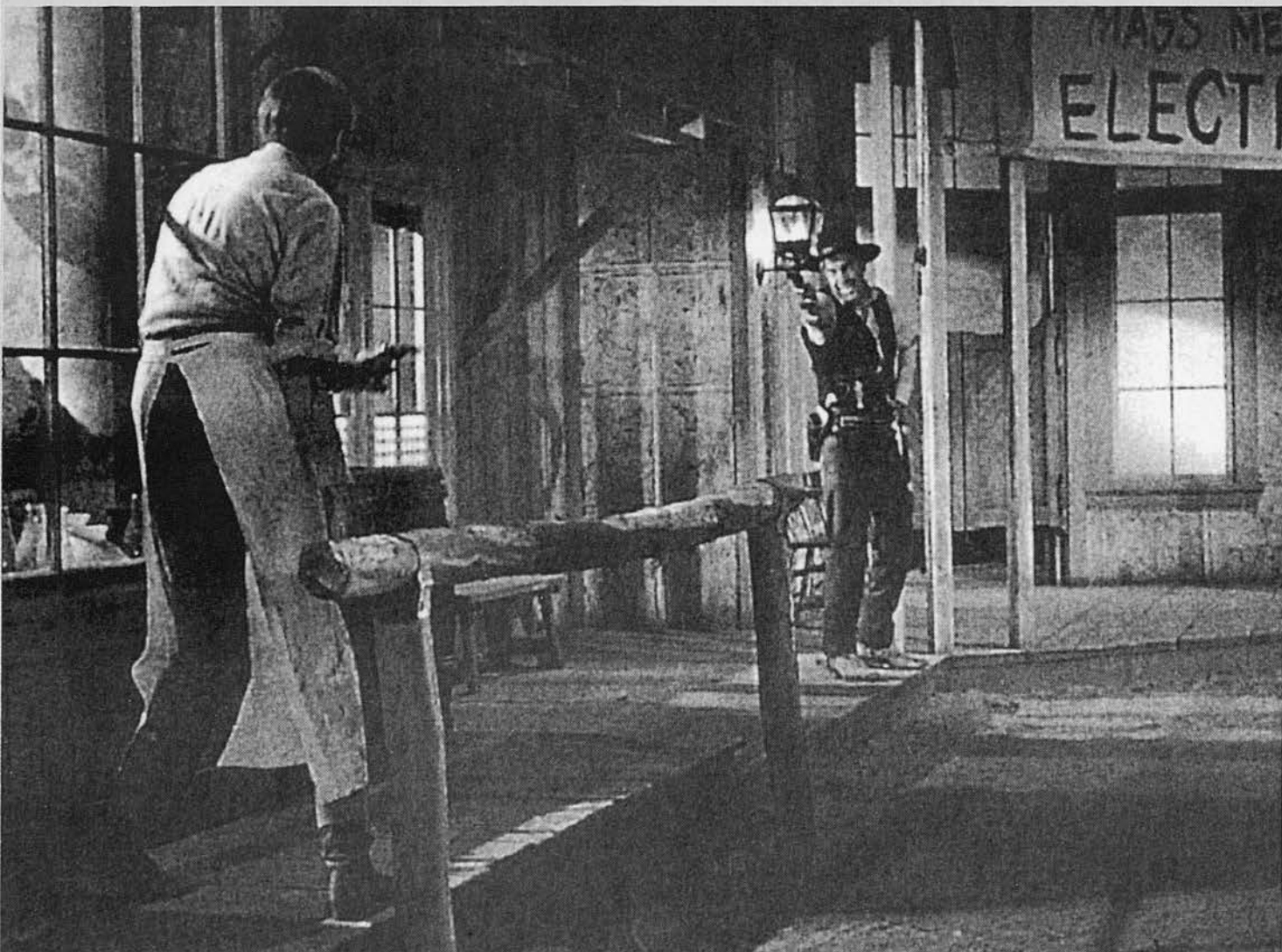
*Liberty Valance és un compendi de tot el món interior de John Ford i a la vegada un resum de tota la seva estètica*

tota l'obra fordiana. Però no hem d'oblidar que també hi ha l'admiració pel periodisme primitiu, que publicava la veritat posant fins i tot en perill la pròpia vida i contrastant fortament amb el periodisme modern, que amaga la veritat per no molestar les creences dels seus lectors. *Liberty Valance* conté les filies i fòbies del John Ford més profund, les més essencials, però deixa de banda les més superficials. John Ford veu com el progrés necessita de la llei i de l'ordre, però ell confia més en la calor dels homes i les dones, malgrat tots els seus errors, que en la fredor de la llei i dels polítics que la fan. És una mirada nostàlgica a un món que, a la seva manera, encara va poder tastar i que veu com és desplaçat per un altre de més segur,

més culte, més opulent, però que està basat en l'engany, per molt que a aquest engany se l'anomeni llegenda. L'únic que demana és que quan tornem a veure les seves pel·lícules, quan ell ja sigui mort, dediquem una flor, encara que sigui de cactus, al seu record. Com a home i com a cineasta, és a dir, com a artista.

*Liberty Valance* és un compendi de tot el món interior de John Ford i a la vegada un resum de tota la seva estètica. Consta d'un pròleg, de la història pròpiament dita contada en *flash back*, i d'un epíleg. Tota ella és un magnífic exemple del seu estil. John Ford, juntament amb el japonès Ozu, són els únics capaços d'expressar amb un sol pla fix, on res es mou, on sols hi ha objectes inanimats, el que en pin-

tura diríem una natura morta, sentiments, fins i tot, amb més profunditat, que a tota la resta de la pel·lícula. Malgrat la seva aparent quietud és com si fossin una explosió, una culminació de tots els sentiments de l'obra o d'una part d'ella. En el pròleg hi ha un pla fix del baül on hi reposen les restes de Tom. Malgrat a una primera visió pot passar desapercbut, quan ja coneixes la història, sents com allà hi ha tots els sentiments cap el món primitiu americà tan estimat per Ford, món que ja és mort. A l'epíleg es veu el mateix baül amb el cactus florit damunt, depositat allà per Hallie. Sents el mateix món, però aquí ja és estimat, recordat i honorat pel món modern. És la imatge despullada que ha sabut parlar. ■





Ramon Freixas

# El somni d'una nació

El *western*, gènere fundacional, gresol de gèneres, simbolitza i reflecteix una Amèrica no real, distinta, ideal i idealitzada, no com va ser la nació, el seu naixement i desenrotllament, sinó com agradaria que hagués estat. La Història sempre l'escriuen els vencedors i la protagonitzen (i pateixen) els ciutadans. El gènere és com una mena de crònica dramàtica d'una colonització geogràfica contada i cantada pels triomfadors. La seva història, exultant, exaltant, èpica, patriòtera, amb totes les ombres que s'admetin, avala la imperial colonització d'EEUU, reflex de l'Amèrica atàvica, tragèdia del nostre temps, exercici pagà de percepció d'allò sagrat. Un somni, amb freqüència un malson, de llibertat. I els dissidents (el *western* revisionista o desmitificador) reescriuen la realitat en retrobar-la (¿o la reinventen?). Mentre que el *western* modern (simplificant, a partir de *La puerta del cielo*, Michael Cimino, 1980), es transforma en impossible (o inversemblant) retorn al passat, impugna els mites pretèrits per crear-ne altres de nous, "que acaban delantando la imposibilidad de la historia, la imposibilidad de lo real, la imposibilidad de que una nación que aún se cree inocente asuma uno de los grandes lemas de la modernidad: la perpleja incredulidad de la mirada humana ante los espejismos del mundo que la rodea." (Carlos Losilla)

Esperit de conquesta. Horitzons de grandesa. Quan els americans procuren forjar-se una identitat pròpia com a poble i un futur d'expansió —la seva enorme nació els queda estreta—, el *western* aporta precisament l'aureola d'empresa comuna i l'afany centrífug d'avançar i avançar; pertany a un estrat sempre triomfador. Encara que mai no l'assumeixen, creen la realitat de l'anihilació del mite arcàdic. En un horitzó tan ampli com el de l'oest americà, hi ha, però, espai per a lectures crítiques i per a les veus dissonants. La deïficació conservadora de la llei i l'ordre té —o pot tenir— un taló d'Aquil·les progressista. A una aporia de la fundació i ulterior pacificació de la ciutat, com és *Dodge, ciudad sin ley* (Michael Curtiz, 1939), respon el

compromís liberal de *Tierra de audaces* de Henry King, 1939). L'esclat de la Segona Guerra Mundial va armar, encara més el gènere, va fer reviure l'ardor guerrer i de conquesta, l'apologia de l'exèrcit, lligat a la fascinació per la disciplina castrense, tamisat i fins desmitificat per John Ford, encara que el cineasta mateix va embocar un vibrant duel entre civilització i barbàrie a *Pasión de los fuertes* (1946) i Howard Hawks va qüestionar el capitalisme salvatge a *Río Rojo* (1948).

El decenni dels 50, període d'incertesa ideològica, de purgues i llistes negres, "un temps de canalles", en paraules de Lillian Hellman, fent referència a l'actuació del sinistre senador Joseph McCarthy i els seus sequaços, va propiciar també una sèrie de films a contracorrent (de *Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1954, a *Filón de plata*, Allan Dwan, 1954, d'*Encubridora*, Fritz Lang, 1950, a *El pistolero*, Henry King, 1950), que donen llustre a la tradició dissident, incondiant, del gènere, una mena d'empenyos esgarriacries. I ben aviat es va activar una mirada proíndia, convertida en tendència, a partir de *Flecha rota* (Delmer Daves, 1950) —encara que ja *Aventuras de Bifalo Bill*, William A. Wellman, 1944, va ordinar un discurs igualitarista amb l'home blanc—, es denuncia l'opressió anglosaxona sobre els pellroja (*Apache*, Robert Aldrich, 1954, *La puerta del diablo*, Anthony Mann, 1950) i, ja en la dècada dels 60, alhora que es persevera en aquests patrons revisionistes, es detecta un gir copernicà en la inversió d'estereotips/arquetipus, amb l'indi bo i el blanc dolent, exemplificat a *Pequeño gran hombre* (Arth Penn, 1970), feliçment corregit en l'àcida *La venganza de Ulzana* (Robert Aldrich, 1972).

Els agitats successos que commouren els EEUU en els anys 60 i primers 70, els moviments de rebel·lió (estudiants, dones, negres...), la contestació política, l'aposta pel sexe, les drogues i el *rock and roll*, revisen les gestes bèl·liques. Recrear el mateix escenari o el mateix passat evidenciava un palpable esgotament. John Wayne és capaç de convertir una derrota en victòria (*El Alamo*, 1960), però s'estava collant, o desembussant, la tradició, reescriuint la història, de la qual cosa ni se'n va lliu-

rar la cavalleria, institució que va sortir esquilada a *Soldado azul* (Ralph Nelson, 1970), d'un vulgar esquematisme inversionista de valors, del qual en surt sana i estàlvia l'esplèndida *El valle del fugitivo* (Abraham Polansky, 1969) i va arribar l'hora dels (anti)herois cansats, bruts, derrotats, una mena de costumisme caspós, articulada a *Sin ley ni esperanza* (Philip Kaufman, 1971) o *Duelo a muerte en OK Corral* (Frank Perry, 1971). A començaments dels 70, el *western* s'apaga, es fon, es torna descregut (*El día de los tramposos*, Joseph L. Mankiewicz, 1970), nihilista (*Grupo salvaje*, Sam Peckinpah, 1969), es descoloreix (*Infierno de cobardes*, Clint Eastwood, 1972), es trivialitza (*Dos hombres y un destino*, George Roy Hill, 1969). *La puerta del cielo*, el *western* que acaba amb tots els *westerns*, suposa el punt sense retorn del gènere. La realitat quotidiana de l'espectador, molt poc èpica, s'ha superposat a la ficció i els elevats ideals d'abans han estat agrunats pel fang de la mediocritat d'avui. El somni americà ha mort i el seu despertar aporta escassos al·licients a la ficció. Se segueixen rodant *westerns*, però tots, d'una o altra manera, són agònics, terminals, declinants, ombres xineses a la llum (ombra) d'una realitat grisa, amb les poques excepcions que facin falta citar. I el tancament amb forrellat neoconservador no és aliè a aquesta praxi. Altres veus, altres àmbits, però l'imperi ja només proposa desossats exercicis historicistes. ■





De l'u al deu,  
western

## Una pel·lícula entranyable, *Johnny Guitar*

Antoni Serra

**E**n poques ocasions, en aquesta vida fantàstica i màgica de l'aventura imaginària de la ficció (però no menys real que totes les vides inútils), he experimentat una sensació tan plena com la que vaig sentir el dia que vaig veure per primer cop el *western* de Nicholas Ray, *Johnny Guitar*. El més curiós, així i tot, és que aquella sensació es va anar repetint, quasi bé immutable, sense perdre un sol mil·límetre d'emoció, les altres vegades que he anat veient el film a la gran pantalla o, fins i tot, en format reduït de vídeo.

Quin *western* més excepcional, *Johnny Guitar*!

I perdonin vostès, amics i apassionats del cel·luloide, la meua poc dissimulada expansió sentimental de vell nostàlgic. Però no puc deixar de confessar que la pel·lícula de Nicholas Ray, realitzada el 1954, si no record malament, ha estat un film emblemàtic per a mi. Juntament amb algunes obres de Hitchcock (*Vertigo*, *La finestra del darrera*), de Ford (*Estimada Clementina*, *L'home tranquil*), de Billy Wilder (*Doble indemnització*, *Some Like it Hot*), d'Orson Welles (*Touch of Evil*) i uns quants més directors que varen fer del cinema una força ètica i estètica de llibertat.

*Johnny Guitar* és més que una pel·lícula, perquè és l'essència del cinema. Així de senzill, amics meus. Però així de complicat, d'envitricollat, de difícil de materialitzar.

L'obra de Ray ho és tot: la interpretació (especialment la de Joan Crawford, magistral en el personatge de Vienna, que ja no era cap nina —tenia els seus 46 anys ben fets—, però no és gens menyspreable la de Mercedes MacCambridge o la d'un actor que a mi no em diu gran cosa, Sterling Hayden, i la dels més secundaris John Carradine, Scott Brady, Frank Ferguson i Ernest Borgnine); els diàlegs, d'una força excepcional i, no poques vegades, amb un punt patètic d'ironia; la concepció de l'ambient i la creació de l'atmosfera; la denúncia implacable d'una societat sotmesa a una minoria que ostenta tradicionalment el poder; el color i, més en concret, els ocres i els vermells foc que accentuen la intensitat dramàtica de la història, a més de la indiscutible i gran importància cromàtica... Diria que és la «pel·lícula total» o gairebé ho és, total, de la mateixa manera —i perdonin la petulància de l'erudit— que Elio Vittorini perseguia la «novel·la total» i s'hi aproximava a *Le città del mondo* i a *Le donne di Messina*.

Just en començar la pel·lícula, amb només tres o quatre minuts de projecció, hi ha tot el món del *western* magistralment resumit i exposat amb una claredat admirable. Un genet (Sterling Hayden), cavalcant un cavall blanc i amb una guitarra en bandolera, és espectador distant de l'explosió de barrobins en unes mines d'or i l'assalt a una diligència, per conti-

nuar el camí i arribar, entre ventades i polsegueres (insubstituïbles en el cinema del *far west*), a una casa aïllada d'aspecte tenebrós: el bar i saló de joc de Vienna (Joan Crawford). A partir d'això, ja tot és possible. Perquè Nicholas Ray és pura imaginació i intel·ligència. Desenvolupa l'essència d'aquest perfecte començament amb una serietat, una convicció, un rigor estètic poques vegades assolit en el món de la creació intel·lectual. El film de Ray té significació històrica pel lloc (construcció del ferrocarril i d'una possible gran ciutat) on transcorre la vivència filmica, característica propera, sens dubte, a la influència de l'esperit de la *lost generation*. Però hi ha més —com escriu Santos Fontela a *Cine romàntico*, 1973—, molt més, perquè el film de Ray entra conceptualment en el que podríem anomenar mite de l'amazona i Fontela, a més, el considera «un ejemplo luminoso». El *western*, en el sentit genèric i com a narrativa èpica que és (en part), tradicionalment ha estat caracteritzat per la masculinitat dominant en el món de l'oest. *Johnny Guitar* té un sentit oposat: la radicalització temperamental de dues dones, la magistral Joan Crawford i Mercedes MacCambridge enfrontades a mort, mentre els altres personatges —els homes— tenen un menor protagonisme. Elles són la veu (encara que oposades) reivindicativa del film de Ray. És, com deia abans, el mite de l'amazona. I per altra part, crec que *Johnny Guitar* és una obra romàntica... perquè romàntics són els personatges —malgrat la duresa incommovable de Vienna— i la relació sentimental que havien mantingut d'abans (i després, en el present) entre Johnny Guitar, o Johnny Logan, y Vienna.

Què més es pot demanar d'un film com *Johnny Guitar*?

Així com afirmava sense modèstia al darrer *Temps Moderns* que John Ford era quasi —o sense el quasi— perfecte, ara puc també afirmar que *Johnny Guitar* és un *western* únic i irrepel·libre, *in sempiterna secula*. I que el Diable ens faci del tot felços, abans de la mort... ■







# La venjança d'Abel

Carles Sampol

Una vegada més, Jean-Luc Godard va encunyar un dels seus axiomes cinematogràfics quan va atorgar a Anthony Mann el títol de "Virgili dels cineastes". L'afirmació, una vegada transcorregudes més de quatre dècades, no és cap compliment gratuït, encara que estigui determinada per certa tendència a la *boutade* godardiana. I és que Anthony Mann és un cineasta que, revisat avui, esdevé en paradigma d'un estil de cinema que el cineasta francès mateix, i la resta dels seus camarades generacionals, feren capitular mitjançant les seves pel·lícules —no sense emetre abans el merescut homenatge, la cinèfila referència intertextual. Sempre s'han de respectar els clàssics.

I és que Anthony Mann ho és, com ho demostra la seva filmografia, i en particular el gènere que més fructíferament va desenvolupar: el *western* —sobretot la sèrie de pel·lícules que va realitzar amb James Stewart (*Winchester 73*, *Horizontes lejanos*, *Tierras lejanas*, *Colorado Jim* i *El hombre de Laramie*). Tots ells són exemple de classicisme, dins un gènere clàssic per excel·lència, el *western*, que neix amb l'origen del cinema i que desenvolupa tota una mitologia sobre la qual s'edifica la cultura d'una nació i la seva història, de la qual Anthony Mann escriurà alguns dels versos més memorables, amb un estil exemplar. Això és: una narració lineal —que arrossega el pes del passat— i concisa —i per tant doblement suggerent—; la transparència i la simplicitat de la seva mirada; la humanitat i proximitat dels seus personatges, comuns, absents d'èpica, allunyats de l'heroisme. Així són els *westerns* d'Anthony Mann i, sobretot, *Winchester 73*, un dels que més em fascinen, segurament per la seva perfecta construcció.

Segons s'explica a l'inici de la pel·lícula, mitjançant un rètol i a través de diversos personatges secundaris, el Winchester 1873 fou l'arma que conquistà l'oest. Era la possessió més valuosa per a un *cowboy*, un bandoler, un *sheriff* o un soldat, i qualsevol indi hauria venut la seva ànima

per tenir un d'aquests rifles. De cada deu mil fabricats, un era perfecte. El primer el regalaren al president Grant; un altre caigué en mans de Buffalo Bill. Tota una llegenda, aquesta, que tan sols serveix de pretext a Anthony Mann i els seus guionistes, Borden Chase i Robert L. Richards, per construir al seu voltant la història de la venjança de Lin McAdam (James Stewart) vers el seu germà, Dutch (Stephen McNally), qui assassinà el seu pare d'un tret per l'esquena —informació, aquesta, que es pot anar intuït però que Mann es reserva, intel·ligentment, fins gairebé el desenllaç de la pel·lícula—

*Winchester 73*, per tant, engalza, de manera precisa i equilibrada, dos itineraris que, una vegada establerts a l'inici de la pel·lícula, ja no confluiran fins el final: l'itinerari del mític i preuat rifle, i la història d'una venjança fratricida, de clares reminiscències bíbliques. La primera trama determinarà l'estructura circular del relat, alhora que permet que aquest respiri —no se centri exclusivament en l'altra història— mitjançant l'aparició en escena de personatges secundaris, protagonistes de petites digressions, sempre dirigides a topar amb la figura de Lin McAdam i la seva croada personal. *Winchester 73*, en aquest sentit, funciona com l'infal·lible mecanisme d'un rellotge suís i esdevé en un sol motiu per admirar la pel·lícula.

Però, a més, aquesta precisió en la construcció del relat està adobada per l'efectivitat narrativa de Mann, tal i com queda demostrada en alguns moments de la pel·lícula. Moments asso-

ciats, sobretot, als esclats de violència, gens gratuïta i gairebé mai executada. En les pel·lícules de Mann són habituals les sobtades explosions de violència, instants de temps imprevistos, com el magnífic retrobament, a l'inici de *Winchester 73*, entre Lin i el seu germà Dutch, al *saloon* de Dodge City. Ambdós reaccionen instintivament i impetuosament de la mateixa manera: tracten de desenfundar el seu revòlver, oblidant que han hagut de deixar les seves armes a l'entrada del poble.

Però, sobretot, Anthony Mann és un cineasta d'exterior, per a qui el marc geogràfic en què es desenvolupen els fets no és simple i accessori rerefons, sinó que porta una forta implicació dramàtica. Un exemple el tenim en la seqüència de l'acampada dels homes de l'exèrcit, als qual s'uneixen Lin, el seu company Johnny Williams, Lola i el seu promès, el covard Miller. Tot junts esperen a la intempèrie, envoltats de la foscor de la nit, l'atac dels indis. L'espai obert crea el clímax de tensió i transmet la situació límit que viuen els protagonistes. Però, en aquest sentit, no podem obviar la magnífica seqüència del duel final entre els dos germans antagonics, la ubicació de la qual —un escenari abrupte, rocós i laberíntic— esdevé en marcadon que, al marge d'aportar un suspens addicional, resumeix el llarg i dificultós trajecte recorregut per Lin. Un trajecte que es tanca amb la seva ambivalent imatge, reclosa entre la satisfacció d'haver satisfet la set de venjança i la corrosió moral que provoca haver d'haver pres la pitjor, però l'única, solució. ■





# L'ànima de l'indi

Gabriel Genovart

Vaig descobrir l'ànima de l'indi la tarda de diumenge que em vaig endinsar amb Tom Jeffords per la terra apatxe dels xiricahuas que comandava el Gran Cap Cochise.

Poques imatges m'han captivat més que la formidable estampa en color de

Tom Jeffords (James Stewart) muntat en el seu cavall clapat i avançant en solitari pels costers i comellars de les muntanyes Coconino, de les terres d'Arizona, fins arribar al lloc on els xiricahuas hi tenien el poblat. Allà va ser on em vaig trobar de bell nou, dos o tres anys després d'haver vist *Ave del paraíso*, amb la inoblidable Kalua (la bella Debra Paget dels meus somnis), que, aquesta vegada, en comptes de ser una maori dels Mars del Sud, era una índia xiricahua de trenes llargues i brunes i es deia Sonseeahray, que vol dir "Estrella de la Matinada". I em vaig rendir als encants de Sonseeahray tan perdudament com abans ho havia fet de Kalua (al cap i a la fi, dos personatges distints d'una mateixa Debra Paget vertadera).

Si qualche intel·lectual *progre*, d'aquests tan políticament correctes, em digués ara que ell, ja de petitet, va estar sempre a favor dels pell-roges, pensaria a l'acte, o bé que m'empelta una mentida, o bé que era un al·lotet tan repel·lent com probablement ho és ara d'intel·lectual adult. La immensa majoria dels nins que vaig conèixer a la meva infància esclatàvem de goig quan sonava la trompeta llunyana del Setè de Cavalleria per salvar en el darrer extrem una caravana en cercle assetjada pels guerrers d'una tribu índia. A la major part dels *westerns* de la nostra infantesa, el pell-roja apareixia com un obstacle més en el camí del/s heroi/s cap a les seves metes; una altra dificultat a superar del·hostilitat tel·lúrica d'un paratge agrest, gairebé de la mateixa espècie que les barreres de muntanyes, el desert i les tempestes d'arena, la set i la fatiga, el bestiar en desbandada, els lladres i bandejats, els ràpids dels rius, les serpents de cascavell, etc., etc. L'indi sorgia gairebé com un altre més dels impediments *naturals*, hostils i perillosos, d'una terra indòmita. I, a la vegada que per la seva vistositat (i més encara pel seu extraordinari dinamisme) constituïa un element filmic visualment insuperable (especialment per a totes les espectaculars seqüències d'atac, de persecució i de combat), quasi sempre apareixia també com un ser anònim, tribal, indiferenciat, ximple, agressiu, cruel i "sense ànima".

Però, així com el *western* va anar madurant com a gènere, va canviar

gradualment la seva percepció del pell-roja, fins que aquest passà a convertir-se, d'un ser primitiu, inhumà i bel·licós, en un ser ple d'una profunda humanitat. Els indis no únicament "tenien ànima" (que era quelcom que havien qüestionat els primers descobridors i exploradors d'Amèrica), sinó que aquesta ànima era tan plena de bellesa com la d'aquelles terres que habitaven i de les quals l'home blanc venia a fer-los fora. Gairebé es podria dir que aquella innocència primigènica sobre la qual els conqueridors i pioners del Nou Món pretenien edificar, en aquella terra verge i incontaminada, una nova societat lliure i feliç, allunyada de les corrupcions de la vella Europa, es trobava ja en la cosmovisió senzilla i profundament poètica d'aquells "salvatges" que sovint els mateixos colonitzadors, seguint fidelment la implacable consigna de Sheridan que afirmava que "l'únic indi bo era l'indi mort", massacraven sense contemplacions, mentre que, en una cruel paradoxa, perseguïen la utopia bucòlica del seu propi somni de l'oest. I quan advertiren la riquesa espiritual de les cultures índies, ja va ser, per desgràcia, massa tard.

En el cinema de l'oest, el naixement d'aquesta nova visió de la cultura índia fou un procés que va córrer paral·lel al de l'evolució tipològica dels herois del gènere, que eren, per excel·lència, els *cowboys*; una evolució que va dels herois elementals, esquemàtics i extravertits de la primera època a la complexitat psicològica dels herois malenconiosos i introvertits dels *westerns* més madurs. I per a unes determinades generacions d'espectadors, es donà la circumstància que aquest canvi d'actitud cinematogràfica (tant respecte de l'heroi blanc com del seu antagonista de pell roja) constituï també un fenomen que va coincidir, cronològicament, amb una maduració afectiva i amb el trànsit o pas d'una sensibilitat primària i infantil a la complexa emotivitat interior de l'adolescència. Potser, en els sentiments de molts d'espectadors infantils i juvenils (acostumats a veure els indis com "els dolents de la pel·lícula"), quelcom va començar a néixer o a madurar el dia que vérem per pri-





mera vegada *Flecha rota* (*Broken Arrow*, 1950), un film dirigit per Delmer Daves, bellament fotografiat en technicolor per Ernest Palmer i interpretat per James Stewart en el paper de Tom Jeffords, Debra Paget en el de Cochise, el gran guerrer xiricahua. I, a partir d'aquell dia, contemplàrem els indis d'una manera molt diferent a com fins llavors ho havíem fet.

\*\*\*

No resulta rigorosament exacte l'afirmació que sovint se sol fer sobre el caràcter de *Flecha rota* com a primer *western* proindi de la història. A part d'altres exemples que es podrien aduir, cal citar especialment el cas de *Fort Apache* (John Ford, 1948), una obra a la qual es tractava els indis amb un enorme respecte i es negava amb rotunditat la seva condició de "sers inferiors" en relació a l'home blanc. Tot i això, el gran mèrit del film de Delmer Daves —i allò que el converteix en un vertader punt d'inflexió en la història del cinema— és el d'haver tractat, sense fugir en absolut de les claus del *western*, el tema de l'indi des d'una perspectiva molt propera a l'antropologia cultural i amb una clara intencionalitat didàctica i pedagògica amb vistes als espectadors de la pel·lícula I alhora, també, amb tota la intensitat emotiva d'una bella i tràgica història d'amor entre la gentil Sonseeahray, una espècie de Nuredduna apatxe, i l'estranger Tom Jeffords, un explorador

blanc intrèpidament internat en territori xiricahua.

Delmer Daves mateix ho explicava d'aquesta manera: "Vàrem voler fer el primer film que mostràs l'indi d'Amèrica com un ser humà amb dignitat, valor i sentit de l'honor, així com un poble amb una vida familiar que incloïa la dolcesa i unes tradicions i rituals que eren consemblants a tots els pobles civilitzats del món sencer. Volíem acabar amb la pintura 'salvatge' de l'indi (...) i mostrar també que existeixen indígenes que són sovint superiors moralment i molt millors com a sers humans que els representants de la civilització més avançada amb la qual han entrat en conflicte. El simple reconeixement de la dignitat i de la intel·ligència, del sentiment de l'honor i de la conducta ètica del Cochise interpretat per Jeff Chandler va constituir l'origen d'uns *westerns* 'nous' o 'adults', com se'ls qualificaria després, i crec que per això mateix *Broken Arrow* va tenir més influència sobre el *western* d'indis que qualsevol altra pel·lícula feta anteriorment".

Com escriu Javier Coma, "presidia el relat (de *Broken Arrow*) la idea que la saviesa, la reflexió i la tolerància afavoreixen la constatació de la igualtat entre els homes. I com succeïa amb Cochise, el personatge de Tom Jeffords que interpretava James Stewart era també un individu històric que va contribuir l'any 1872 que el líder dels apatxes xiricahuas decidís rendir-se. En el film, que assolía un notori lirisme, Jeffords es casava, segons el ritu indi, amb la bella Sonseeahray i in-

duïa Cochise a la concòrdia. Però els ànims de guerra de Goklia, que prenia llavors el nom de Gerónimo, i l'esperit racista dels blancs fanàtics ocasionava la tragèdia: Sonseeahray moria en una emboscada. Era el preu de la pau".

*Broken Arrow* marcaria així l'inici de tot un seguit de pel·lícules ja decididament antiracistes a les quals la cultura de les diferents nacions índies (i la tragèdia del seu extermini genocida) seria objecte d'una creixent consideració antropològica i d'una progressiva fascinació, segurament no exemptes d'un més que justificat complex de culpa. Seguint l'estela de *Flecha rota*, vindrien una sèrie de pel·lícules clarament proíndies que, malgrat la decadència del *western* com a gènere cinematogràfic a partir dels últims anys de la dècada dels seixanta, no deixen d'estar presents, si bé de cada cop més espaciades, al llarg de tota la segona meitat del segle XX. *La puerta del infierno* (Anthony Mann, 1950), *Más allá del Missouri* (William A. Wellman, 1951), *Río de sangre* (Raoul Walsh, 1952), *Apache* (Robert Aldrich, 1954), *The Last Hunt* (Richard Brooks, 1956), *Yuma* (Samuel Fuller, 1957), *El gran combate* (John Ford, 1964), *Una trompeta lejana* (Raoul Walsh, 1964), *Hombre* (Martin Ritt, 1967), *El valle del fugitivo* (Abraham Polonski, 1969), *Un hombre llamado caballo* (Elliot Silverstein, 1969), *Soldado azul* (Ralph Nelson, 1970), *Pequeño gran hombre* (Arthur Penn, 1970), *La venganza de Ulzana* (Robert Aldrich, 1972) i *Bailando con lobos* (Kevin Costner, 1990) són, segu-



*En el cinema de l'oest, el naixement d'aquesta nova visió de la cultura índia fou un procés que va córrer paral·lel al de l'evolució tipològica dels herois del gènere, que eren, per excel·lència, els cowboys...*

rament, les obres més representatives d'aquesta tendència.

\*\*\*

Gairebé cada cop que he tingut ocasió de veure alguna de les pel·lícules citades, m'ha vingut a la memòria el record de *Flecha rota* i de la bella Sonseeahray, que em revelaren per primera vegada la dolcesa de l'ànima índia. La seva profunda espiritualitat, el seu sentit de la comunió tel·lúrica amb l'entorn natural i la seva percepció de l'harmonia de l'home amb el cosmos interpel·len encara avui, i potser més de cada dia, la nostra (mala)consciència d'occidentals etnocèntrics, presumptament "civilitzats". Així ho va entendre Carl Gustav Jung, gran escorcollador de les sensibilitats aborígens, qui, en el seu llibre de memòries *Records, somnis, pensaments*, refereix l'encontre i diàleg que tingué amb el cacic d'una tribu dels indis *pueblo*, de Nuevo Méjico, el nom del qual era Ochwià Bianco, que significa "Llac de Muntanya". Aquest n'és el fragment:

*"Mira", em deia Ochwià Bianco, "si ho semblen cruels els blancs. Els seus llavis són fins, el seu nas punxegut, els seus rostres els desfiguren i els solquen les rues, els seus ulls miren durament, sempre cercant qualque cosa. ¿Què és el que cerquen? Els blancs sempre volen qualque cosa, estan inquietats i desassossegats. No*

*saben què volen. No els comprenem. Nosaltres pensam que estan guillats".*

*Li vaig demanar per què creia que tots els homes blancs estaven guillats.*

*Em respongué: "Diuen que pensen amb el cap".*

*"Doncs és clar! I amb què penses tu?", li vaig demanar.*

*"Nosaltres pensam aquí", digué senyalant el seu cor".*

I postil·lava Jung aquest encontre amb la següent reflexió: "Allò que descrivim com a colonització, missions, difusió de civilitzacions, etc., presenta també un altre rostre, un rostre d'au de rapinya que aguaita amb avidesa cruel el botí llunyà, un rostre digne d'una raça de pirates i saltejadors. Totes les àguiles i altres animals rapaços que adornen els nostres escuts d'armes em semblen exponents psicològics adequats de la nostra vertadera naturalesa".

Tal vegada el fet de "pensar amb el cor" i no amb el cap (o el fet d'aplicar, diriem avui en termes actualitzats, la "intel·ligència emocional" més que no pas la "racional" a la contemplació de la realitat) és el que fa sovint als pobles aborígens, i en particular als indis de l'Amèrica del Nord, uns éssers especialment dotats d'una captivadora cosmovisió poètica en la qual la imbricació de l'home amb la naturalesa i amb el "Gran Misteri" de l'Univers esdevé íntima i total. Charles A. Eastman "Ohiyesa", un sioux dakota, en el seu llibre *L'ànima de l'indi* ho explica d'aquesta manera: "L'actitud original de l'indi americà envers l'etern, el 'Gran Misteri' que ens rodeja i ens abraça, era tan senzilla com elevada. Per a l'indi era el concepte suprem, que portava amb ell la mesura més gran possible de joia i satisfacció en aquestavida. (...) El culte al 'Gran Misteri' era silenciós, solitari, lliure de tot egoisme (...). Entre nosaltres no hi havia més temples o santuaris que els de la natura. Essent un home natural, l'indi era intensament poètic".

Miquel Mestre, un excel·lent poeta de la nostra terra (premi Ciutat de Palma de Poesia Joan Alcover de l'any 2000 amb el llibre de poemes *El foc del glaç*), adopta, en el seu darrer poemari, que porta per títol *El llibre d'Aubarca*, la mateixa percepció poètica que

podria inspirar l'ànima aborígen d'un apatxe, un comanxe, un xeroquee, un xeyenne, un sioux, un seminola o un peus-negres. I des d'aquesta sensibilitat indígena, amb una enorme força poètica, contempla la contrada artanenca d'Aubarca, aquest reducte de Mallorca encara preservat de la rapacitat blanca, com l'expressió pura d'una terra mítica, d'un paisatge físic i espiritual alhora, un espai macòndic, una geografia interior i un dels últims baluards verjos d'una illa que, en vendre's a si mateixa, ha venut també la seva ànima. Miquel Mestre, que encapçala aquest poemari amb cites del sioux "Ohiyesa", escriu versos com aquests: "*Com indígena que amb càntics / rituals reptat invasors, / amb blanques cendres d'Aubarca / m'emblanquin el cos i el front.*" O com aquests altres: "*Sonen tams-tams, tambors, / timbals, matraques, / ximbombes fondes, secrets correus, / codis sonors tanmateix indesxifrables, / aücs de corn que convoquen / els guerrers de la tribu. / (...) Tossals amunt, ran de milanes, / brillen miralls / al sol, fragments de llum, missatges / de perill: sigil·lós / l'intrús avança i profana / recintes sagrats, / territori nostre.*"

Miquel Mestre és un poeta que porta a l'ànima una sensibilitat de pell-roja i una lira de geni grec. I, com tots els poetes, també "pensa amb el cor". El seu *Llibre d'Aubarca* em porta a la memòria un dels documents antropològics més impressionants i més reveladors sobre l'ànima profunda de l'home indi. Es tracta d'aquella cèlebre carta, tantes vegades citada, tantes vegades reproduïda, amb la qual un home *natural*, un home "salvatge" —amb quina despectiva facilitat, des de la nostra complaguda autosuficiència occidental, hem qualificat de "salvatges" les cultures aborígens—, un home primitiu, un cap de tribu índia, responia a l'oferta de compra de les seves terres que li havia proposat el president dels Estats Units.

L'any 1855, Franklin Pierce, president aleshores dels emergents Estats Units d'Amèrica del Nord, va oferir al gran cap de la tribu dels *Swamish* comprar-los el seu territori, que actualment forma part de l'estat de Washington. I els digué que posassin preu per les bones, perquè, en cas con-





Broken Arrow marcaria així l'inici de tot un seguit de pel·lícules ja decididament antiracistes a les quals la cultura de les diferents nacions índies...

trari —i malgrat no explicitats cap amenaça—, era bo de veure que arribaria a passar: tanmateix els ho prendrien a la força. Davant aquesta proposició, el Gran Cap Seattle, que aquest era el seu nom, va dictar, pausadament i sentenciosament, una resposta epistolar. Era la contesta d'un home primitiu, d'un home il·lustrat, d'un home salvatge, un indi suwamish, un pell-roja..., a un home civilitzat. I, a la carta de l'home salvatge, dictades pel cor, hi havia paraules tan intensament poètiques com aquestes:

“¿Com podeu comprar o vendre el cel i el calor de la terra? La trobam incomprendible, aquesta idea. Nosaltres no som els senyors de la frescor de l'aire i del llambreg de les aigües. ¿De quina manera ens ho podeu comprar? Ho pensarem i decidirem oportunament. Però heu de saber que cada partícula minúscula d'aquesta terra és sagrada per al meu poble. La lluentor de cada fulla, cada platja arenosa, cada boirina en el bosc fosc, cada clariana i el brunzir de cada insecte són sagrats dins la memòria i l'experiència del meu poble. La saba que circula per dins els arbres porta tota la memòria de l'home de pell roja”

“(…) Som part de la terra i la terra és part de nosaltres. Les flors perfumades són germanes nostres; el cérvol, el cavall, l'àguila majestuosa són els nostres germans. Les crestes rocoses, la llecor de les praderes, la calor corporal del poltre i el mateix home, tots pertanyen a una mateixa família. (...) L'aigua llambregant que corre pels rius i les torrenteres, no és només aigua, sinó la sang dels nostres avantpassats. (...) La remor de l'aigua és la veu del pare del meu pare”.

“(…) Sabem que l'home blanc no compren la nostra manera de ser. Tant li és un tros de terra com un altre, perquè és un estrany que arriba de nit a treure de la terra allò que en necessita. No la tracta amb germanor, sinó amb hostilitat (...). Tracta la seva mare, la terra, i el seu germà, el cel, com si fossin coses que es poden comprar, saquejar i vendre. (...) I aquesta avidesa insaciable devorarà la terra i només en quedarà un desert. (...) ¿I quina classe de vida és aquella en què l'home és incapaç de sentir el crit de la garsa o el rauc nocturn d'una granota vora l'aigua d'una bassa? Els indis preferim el so suau del vent que acaricia la superfície del llac i la

flaire de la brisa purificada per la pluja del migdia o perfumada per la fragància dels pins a l'horabaixa”.

“(…) Som un salvatge i no comprend altra mode de conducta. He vist milers de búfals podrint-se sobre les praderes, abandonats allà perquè un home blanc els disparà des d'un tren en marxa. (...) ¿Què és l'home sense animals? Si tots els animals desapareguessin, l'home moriria d'una gran soledat d'esperit. Perquè tot allò que els ocorre als animals li ha de passar també a l'home. Totes les coses estan relacionades entre si”.

“(…) Nosaltres tenim molt clar això: la terra no pertany a l'home, sinó que l'home pertany a la terra. L'home no ha teixit la xarxa de la vida: tan sols n'és un bri. Tot el que faci a la xarxa s'ho farà a si mateix. Tot el que esdevingui a la terra esdevindrà igualment als fills de la terra”.

“(…) No compremem que passarà quan els búfals siguin exterminats, quan romanguin domats tots els cavalls salvatges, quan els racons més amagats dels nostres boscs exhalin l'olor de massa gent i quan la nostra mirada cap els turons verds es topi amb una barrera de filferros parlants. ¿On és el bosc espès? Ha desaparegut. ¿On és l'àguila? Ha desaparegut. Així s'acaba la vida i comença, només, la supervivència”.

\*\*\*

Hi ha, a la meva ànima cinèfila, un amor tendre de nin per una índia de trenes negres i llargues. Nasqué amb Soneeahray, l'apatxe xiricahua de

*Flecha rota*, i creixé amb la dolça Kàmiah (María Elena Marquez) de *Más allá del Missouri*, aquella pell-roja del poble dels peus-negres que habiten a les terres dels castors, de la qual s'enamorà un caçador blanc i que, com sol passar amb les Nureddunes índies, va morir també d'una manera dramàtica.

La lectura de la carta del Gran Cap Seattle, o dels llibres de Charles A. Eastman “Ohiyesa”, o d'*El llibre d'Aubarca* de Miquel Mestre, o d'una obra com *No vendas tu isla, no vendas tu alma* de Carlos Garrido, em du el record d'aquell amor infantil tendre i llunyà.

És un record que m'arriba com si vingués portat per un vent suwamish que acabàs d'acariciar suaument un llac de color maragda. O amb la flaire d'una brisa xiricahua purificada per la pluja del migdia i perfumada per la fragància que exhaleu els pins a l'horabaixa. ■

Referència bibliogràfica:

ASTRE, G.; HOARAU, A. P. *El universo del western*. Madrid: Fundamentos, 1986.

COMA, J. *La gran caravana del western*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

EASTMAN “OHIYESA”, Ch. A. *L'ànima de l'indi (Una interpretació)*. Palma de Mallorca: Hesperus, 1998.

GARRIDO, C. *No vendas tu isla, no vendas tu alma*. Palma de Mallorca: La Foradada, 1995.

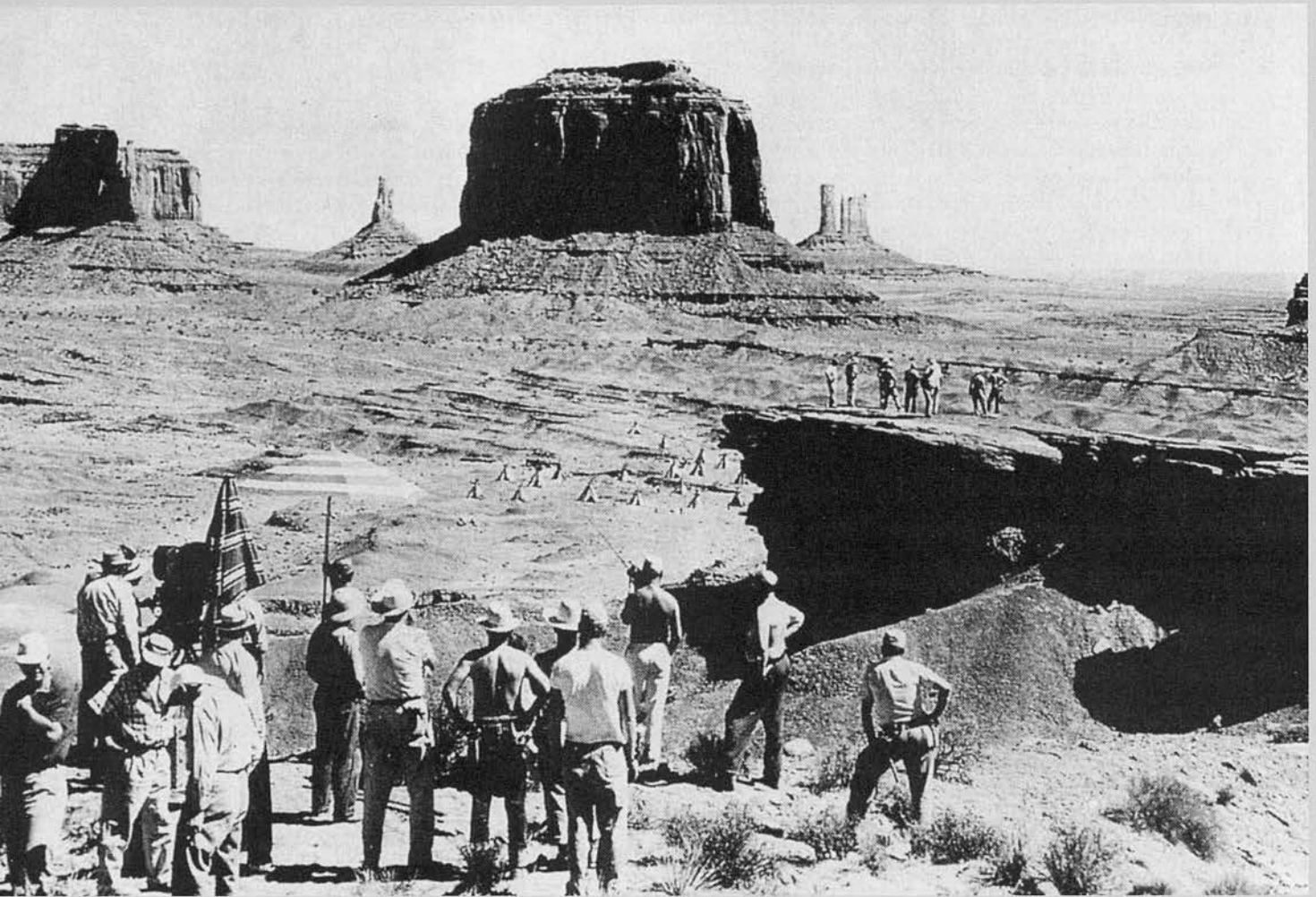
JUNG, C. G. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral, S.A., 1996.

MESTRE, M. *El llibre d'Aubarca*. Palma de Mallorca: Perifèrics, 2002.





# Centaures del desert



Guillem Fiol Pons

És un tòpic. És una elecció que podria fer qualsevol aficionat al cinema com a simple pas-satemps. Però celebrar el centenari del *western* i obviar *Centaures del desert* perquè surt a totes les enquestes no seria més que una pedanteria.

Som del tot incapaç d'afirmar que sigui l'obra mestra per excel·lència de Ford, director a qui sempre hauré d'agrair les emocions que m'ha fet viure en tants i tants films inoblidables. Parlar de *Centaures del desert* (lliure però poètica traducció de l'original) és una tasca en la qual s'ha d'escollir entre moltes qüestions per comentar. Són molts els especialistes que s'han estès en anàlisis simbòliques, filosòfiques i de tot tipus, com sempre algunes més coherents que altres. Què representa la figura d'Ethan? Què estan cercant, en sentit general, ell, Martin i la res-

ta de personatges? Com explicar en poques paraules el que representen els plans d'obertura i de tancament de la història? Les respostes a aquestes i altres preguntes, alhora que les interrogacions per si mateixes, són les que sense cap dubte ajuden a fer gran aquesta pel·lícula. Però, persorprenent que pugui parèixer, no és això el que m'atreu més d'ella, ni de les altres realitzacions de Ford. El plantejament que fa el film d'aquestes qüestions transcendents, la densitat opressiva de molts moments, són característiques que encenen en la ment de l'espectador la guspira que avisa que està davant un film magnífic. Ara bé, la grandesa de Ford s'ha de copsar amb el cor, que és quan un se n'adona que sabia destriar com ningú de quina manera i quan havia de dirigir-se al cervell de l'espectador i quan ho havia de fer als seus sentiments; quan havia de

recórrer sàviament als recursos lingüístics del mitjà cinematogràfic que coneixia com si fos fill seu i quan era més efectiu just un moviment d'un actor, una mirada, un silenci. És la millor definició que puc fer de John Ford en general; però acabo de recordar que això és un article sobre *The searchers* en concret. Aleshores, concretem-ho: seqüències com la de la casa dels Edwards abans de l'atac dels indis o la de la mort de Brad són una autèntica lliçó de control del muntatge i de l'el·lipsi. L'altre Ford, que sortosament en el fons és el mateix, el trobem en la brega entre Martin i Charlie, on s'inclou un primer pla de la núvia que, després d'haver intentat aturar-los, té els ulls humits per l'alegria de saber que els dos homes s'estan barallant pel seu amor. Els recursos de Ford no mereixen ser explicats: s'han de veure i, sobretot, viure. ■



# Les pel·lícules del mes d'octubre

*A les 18.00 hores*

## *Cicle Any centenari del western*

1 D'OCTUBRE

### CONSPIRACIÓN DE SILENCIO (VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1954  
 Títol original: *Bad day at Black Rock*  
 Producció: MGM  
 Direcció: John Sturges  
 Guió: Millard Kaufman  
 Fotografia: William C. Mellor  
 Música: André Previn  
 Intèrprets: Spencer Tracy, Robert Ryan, Dean Jagger, Walter Brennan, Ernest Borgnine, Lee Marvin

8 D'OCTUBRE

### EL ÚLTIMO TREN DE GUN HILL (VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1959  
 Títol original: *Last Train From Gun Hill*  
 Producció: Paramount  
 Direcció: John Sturges  
 Guió: James Poe  
 Fotografia: Charles Lang  
 Música: Dimitri Tiomkin  
 Intèrprets: Kirk Douglas, Anthony Quinn, Earl Holliman, Carolyn Jones



## *Cicle cinema italià*

22 D'OCTUBRE

### LOS CLOWNS (VE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1970  
 Títol original: *I clowns*  
 Producció: R.A.I.  
 Direcció: Federico Fellini  
 Guió: Federico Fellini i Bernardino Zapponi  
 Fotografia: Dario Di Palma  
 Muntatge: Ruggero Mastroianni  
 Música: Nino Rota  
 Intèrprets: Federico Fellini, Liana Orfei, Franco Migliorini, Anita Ekberg.

29 D'OCTUBRE

### MAMMA ROMA (VE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1962  
 Títol original: *Mamma Roma*  
 Producció: Arco/Cineriz  
 Direcció: Pier Paolo Pasolini  
 Guió: Pier Paolo Pasolini  
 Fotografia: Tonino Delli Colli  
 Muntatge: Nino Baragli  
 Música: A. Vivaldi  
 Intèrprets: Anna Magnani, Franco Citti, Ettore Garofolo, Silvana Corsini



# Les pel·lícules del mes d'octubre

*Cicle cinema social Ilatinoamericà (Financat pel fons Mallorquí de Solidaritat i Cooperació)*

*A les 19.00 hores*

16 D'OCTUBRE

## TAXI PARA TRES

Nacionalitat i any de producció: Chile, 2002  
 Producció: Orlando Lübbert per Cebra  
 Producciones  
 Direcció: Orlando Lübbert  
 Guió: Orlando Lübbert  
 Fotografia: Patricio Riquelme  
 Muntatge: Alberto Ponce  
 Música: Eduardo Zvetelman  
 Intèrprets: Alejandro Trejo, Daniel Muñoz,  
 Fernando Gómez, Elsa Poblete

17 D'OCTUBRE

## GARAGE OLIMPO

Nacionalitat i any de producció: Argentina,  
 França, Itàlia. 2000  
 Producció: Amedeo Pagani per Classic Srl.,  
 Paradis Films  
 Direcció: Marco Becáis  
 Guió: Marco Becáis  
 Fotografia: Ramiro Civita  
 Muntatge: Jacopo Quadri  
 Música: Jacques Lederlin  
 Intèrprets: Antonella Costa, Carlos Echeverría,  
 Dominique Sanda, Chiara Caselli.

*A les 19.30 hores*

15 D'OCTUBRE

## GOLPE DE ESTADIO

Nacionalitat i any de producció: Espanya, Itàlia,  
 Colòmbia. 1999  
 Producció: Gerardo Herrero, Sandro Silvestre,  
 Sergio Cabrera i Maura Vespini  
 Direcció: Sergio Cabrera  
 Guió: Claude Pimont i Bell Odell  
 Fotografia: Giovanni Mammolotti  
 Muntatge: Fernando Pardo  
 Música: Germán Arrieta i Gonzalo Sagarminaga  
 Intèrprets: Emma Suárez, Raúl Sender, Nicolás  
 Montero, Andrea Giordana







# Les pel·lícules del mes d'octubre

*A les 20.00 hores*

## *Cicle Paul Newman*

**1 D'OCTUBRE**

**EL BUSCAVIDAS (VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1961  
 Títol original: *The Hustler*  
 Producció: TCF/Robert Rossen  
 Direcció: Robert Rossen  
 Guió: Robert Rossen, Sydney Carroll  
 Fotografia: Eugene Schufftan  
 Música: Kenyon Hopkins  
 Intèrprets: Paul Newman, Jackie Gleason,  
 George C. Scott, Piper Laurie

**8 D'OCTUBRE**

**EL COLOR DEL DINERO (VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1986  
 Títol original: *The Color of Money*  
 Producció: Touchstone  
 Direcció: Martin Scorsese  
 Guió: Richard Price  
 Fotografia: Michael Ballhaus  
 Música: Robbie Robertson  
 Intèrprets: Paul Newman, Tom Cruise, Mary  
 Elizabeth Mastrantonio, Helen Shaver.

## *Cicle cinema italià*

**22 D'OCTUBRE**

**SENSO (VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1954  
 Títol original: *Senso*  
 Producció: Lux  
 Direcció: Luchino Visconti  
 Guió: Luchino Visconti i Suso Cecchi d'Amico,  
 G. Prosperi, C. Alianello i G. Bissani  
 Fotografia: G.R.Aldo i Robert Krasker  
 Muntatge: M. Serandrei  
 Música: A. Bruckner  
 Intèrprets: Alida Valli, Farley Granger, Massimo  
 Girotti, Rina Morelli

**29 D'OCTUBRE**

**CRÓNICA DE UN AMOR (VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1950  
 Títol original: *Cronaca de un amore*  
 Producció:  
 Direcció: Michelangelo Antonioni  
 Guió: M. Antonioni, D. D'Anza, S.  
 Giovaninetti, F. Maselli i P. Tellini  
 Fotografia: E. Serafin  
 Música: G. Fusc  
 Intèrprets: Lucia Bosé, Máximo Girotti,  
 Ferdinando Sarmi, Gino Rossi.

*A les 21.30 hores*

## *Cicle cinema social Latinoamericà (Finançat pel fons Mallorquí de Solidaritat i Cooperació)*

**15 D'OCTUBRE**

**BICHO DE SIETE CABEZAS**

Nacionalitat i any de producció: Brasil, 2001  
 Producció:  
 Direcció: Laís Bodanzky  
 Guió: Luiz Bolognesi  
 Fotografia: Hugo Kovensky  
 Muntatge: Leticia Caudullo i Jacopo Quadri  
 Música: André Abujamra i Arnaldo Antunes  
 Intèrprets: Rodrigo Santoro, Othon Bastos,  
 Cássia Kiss, Daniela Nefussi

**17 D'OCTUBRE**

**RATAS, RATONES, RATEROS**

Nacionalitat i any de producció: Equador, 1999  
 Producció: Cabeza Hueca Producciones  
 Direcció: Sebastián Cordero  
 Guió: Sebastián Cordero  
 Fotografia: Matthew Jensen  
 Música: Sergio Sacoto Arias  
 Intèrprets: Carlos Valencia, Marco Bustos,  
 Cristina Dávila, Fabricio Lalama

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

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



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



**Internet:** 24 hores, 365 dies

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

**"SA  
NOS  
TRA"**

CAIXA DE BALEARS