

Núm. 97
Novembre
2003



MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Cicles: Fritz Lang
i Selecció de Temps Moderns a
les millors pel·lícules de 2002

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	Crònica de cine per Martí Martorell	22 i 23	Un malenconiós Peckinpah, <i>Ride the High Country</i> per Antoni Serra	37
Aproximació a Stanley Kubrick (I) Per Miquel López Crespi	4 i 5	Tres morts, tres resonàncies per Toni Roca	24 i 25	Lluitar contra la llegenda per Carles Sampol	38
Realismes per Joan Bover	6 i 7	L'eivissenc que va crear el cos de <i>King Kong</i> per Xicu Lluy	26 i 27	<i>Grup salvatge</i> per Guillem Fiol Pons	39
Quan enganyar és un art per Fernando Arribas	8 a 11	Elia Kazan per José Tirado	28 a 31	La flor del cactus per Gabriel Genovart	40 a 42
El talent de Mr. Morricone per Házael González	12	Dos iconoclastes en el món del cinema per J.C. Romaguera	32 i 33	<i>Gone with the wind: una simfonia en dos moviments</i> per Pere Estelrich	43
Festival de Cinema de Sant Sebastià per Iñaki Revesado	13 a 17	III Curs sobre el cinema	34 i 35	Fritz Lang i els gèneres per Ramon Freixas	44 i 45
Mahler s'enfila pel Narajama el dia de Tots Sants per Joan Estrany	18 i 19	Novembre i una mica de teatre per Francesc M. Rotger	36	Cinema a "SA NOSTRA". Les pel·lícules del mes de novembre	46 i 47
<i>Real Women Have Curves</i> per Joan Obrador	20 i 21				

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Novembre 2003. Núm. 97

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).

METRÓPOLIS



A començament de segle passat, de cada cinc persones que treballaven, quatre feien coses amb les mans i una feia coses amb paraules, amb imatges, amb signes. Ara, una fa coses amb les mans i quatre fan coses amb paraules o idees. I el 2005, de cada deu persones que treballaran, nou faran coses amb paraules i amb idees, manipularan símbols, i una farà coses amb les mans

Sebastià Serrano

Aquesta setmana passada, a les pàgines d'un diari local, l'historiador **Gabriel Llompart** titulava un interessant article de la manera següent: *Otto, sense Fritz, a "SA NOSTRA"*, tot destacant l'obra de **Rudolf Otto** sobre l'experiència religiosa i fent referència al curs d'Història de les Religions que té programat el Centre de Cultura.

Hem volgut recordar aquesta curiosa cita, perquè ben bé nosaltres haguéssim pogut titular el present escrit de manera inversa, com a *Fritz, sense Otto, a "SA NOSTRA"*. Perquè el cicle de **Fritz Lang** —fins i tot hi ha també una certa religiositat d'adepte cinematogràfic— omple la pantalla del Centre de Cultura durant el mes de novembre, acompanyat d'un altre igualment interessant i que es ve reproduint cada any, de les millors pel·lícules de l'últim

curs a criteri de Temps Moderns, és a dir que també va a missa.

La projecció obligada i esperada, com a última pel·lícula del primer dels cicles, de *Metropolis*, anirà acompanyada de *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), *Lundi matin* (2002), *Éloge de l'amour* (2001, sempre Godard) i *Cravan vs Cravan* (2002). Seleccionar significa decidir i refusar, per tant. Davant això, només la comprensió i un punt d'indulgència —novament la religió— ens podran salvar. Ens protegem per endavant perquè també aquest any que és dins al seu darrer tram haurà presentat pel·lícules de procedència diversa que faran difícil la selecció del proper exercici. **Bollaín**, **Bertolucci** i **Medem** són d'una actualitat rabiosa amb les seves darreres produccions.





Aproximació a Stanley Kubrick (I)

Miquel López Crespi

Són molts, jo diria que incomptables, els directors de cinema, els guionistes, els actors i actrius d'aquesta indústria dels somnis i de la revolta, que han conformat la nostra existència. Stanley Kubrick, al costat de Charles Chaplin, Eisenstein, Michelangelo Antonioni, Juan Antonio Bardem, Luis Buñuel, Andrei Tarkovski o Orson Welles, és un d'aquests noms que han marcat per sempre la nostra vida, deixant marques indelebles en la nostra sensibilitat. Aquests, entre molts d'altres, són els intel·lectuals que han ajudat a modificar la nostra pràctica quotidiana davant la vida i ens han empès, com un huracà, a sintonitzar, no de boqueta, sinó amb les accions diàries, el que ells proposaven amb el seu art, amb les seves rebels propostes estètiques i ideològiques.

Parlar de Stanley Kubrick és parlar del cinema de la segona meitat del segle XX. Kubrick és el típic director autodidacte format a les sales de projecció. Als disset anys ja treballa com a fotògraf de les revistes *Look* i *Life*; a partir dels anys cinquanta, sobretot després de l'estrena de *El perfecte atracament* (1956), es passa uns anys fent una sèrie de *thrillers* d'aquest tipus fruit de la seva col·laboració amb el productor James B. Harris. *The killing* és considerada, juntament amb *Sed de mal* (1957) d'Orson Welles, una de les millors pel·lícules del "nou cinema americà" (el sorgit després de la repressió macarthista).

Però a Staley Kubrick no li bastava el gènere policíac per a dir tot el que havia de dir sobre l'home i la societat. Amb *Senderes de glòria* (1957), una pel·lícula ambientada a França en temps de la Primera Guerra Mundial, ens trobam amb un dels manifestes antimilitaristes, antiautoritaris i antimperialistes més importants de la història del cinema.

La pel·lícula era inspirada en uns versos de Thomas Gray que deien: "Les senderes de la glòria només menen a la tomba". No hi hagué cap estudi nord-americà que acceptàs el projecte i, tan sols l'ajut econòmic del protagonista del film, l'excel·lent actor Kirk Douglas, va fer que la Uni-

ted Artists s'interessàs pel projecte de Kubrick.

La pel·lícula de Kubrick va ser prohibida a l'Estat espanyol per la dictadura franquista. Tan sols va poder ser estrenada després de la mort del dictador. Nosaltres l'havíem vist en alguns dels nostres viatges a l'estranger de finals dels anys seixanta, en obscures i marginals sales d'art i assaig, entre estudiants que encara recordaven els recents fets del maig del 68.

Senderes de glòria mostra ben clar l'absurditat de les guerres imperialistes, la criminalitat i manca del més mínim sentiment humà entre l'alt comandament de l'exèrcit de la burgesia francesa. Al costat d'això, l'humanisme de l'oficial revoltat (el coronel Dax, interpretat per



El suïcidi l'any 1962 de Marilyn Monroe marcava, potser simbòlicament, el final d'un tipus de cinema conservador ianqui...

Her Soft Mouth Was the Road to Sin-Smeared Violence!



Kirk Douglas), els desesperats esforços per salvar els soldats de la seva unitat de les irracionals ordres que sortien de generals i comandants sense escrúpols, et feia copsar tota la tragèdia d'uns homes honrats en mans de la bèstia militarista.

Gabriel Albiac va més enllà en la seva anàlisi i parla clarament de la "lluita (guerra) de classes" que ens descriu la pel·lícula: soldats plens de fang que moriran per una pàtria inventada davant les metralladores de l'enemic o, els altres, els que han gosat protestar per la massacre, amb les mans fermades davant els murs d'execució, després d'injustos consells de guerra en els quals oficials d'acadèmia, senyorets de "casa bona", jutgen, com sempre al llarg de la història, el fill de manobre, del picapedrer, de l'artesà que ha pensat pel seu compte.

Com diu Albiac analitzat la pel·lícula: "Que entre los habitantes de la trinchera y los del palacio sólo hay una relación posible: quién matará primero al otro. Como lo subraya muy bien la monografía de P. Guiliani, a la orden del general Mirau ('si tienen miedo a las balas alemanas, tendrán que vérselas con las balas francesas') responde como un eco la estrofa de

La Internacional: 'Pronto sabrán que nuestras balas son para nuestros propios generales'. Los años revolucionarios que siguen a la catástrofe de la guerra son su epílogo lógico'.

La lluita de classes en la pantalla, Kubrick i les seves *Senderes de glòria* superant aquelles altres produccions clàssiques que anaven en la mateixa direcció: *L'esquadró de la matíada*, *La gran desfilada*, *Res de nou a l'Oest*, *La gran il·lusió*, *Rei i pàtria*, *Johnny va agafar el fusell*, *Sargent York*, *Gal·lípoli*...

Amb guió del mateix Stanley Kubrick, de Jim Thomson i de Calder Willingham, la música d'aquesta pel·lícula va ser escrita per Gerald Fried, i la fotografia fou de George Krause. Produït per James B. Harris, el film de Kubrick tengué de seguida molts problemes per a l'estrena a França,

Canadà, Estat espanyol, Marroc i molts d'altres països, malgrat els elogis que rebé de part de Winston Churchill.

Aquests són alguns detalls tècnics d'aquesta famosa pel·lícula de Stanley Kubrick protagonitzada i, en bona part pagada, per Kirk Douglas. Detalls tècnics que palesen, emperò, el seu tarannà revoltat i conflictiu a la recerca sempre d'una tipus de cinema que commoguéssin la consciència de l'espectador. D'una manera o d'una altra, tota la llarga filmografia de Kubrick així ho demostra.

Amb *Senderes de glòria* Kubrick era, al costat de directors com Robert Aldrich, Richard Brooks i Nicholas Ray, l'exemple més evident del "canvi del temps" als EUA. El suïcidi l'any 1962 de Marilyn Monroe marcava, potser simbòlicament, el final d'un tipus de cinema conservador ianqui (que es continuarà fent, però des d'unes altres perspectives). A partir de 1954, amb el manifest pro-indi *Apache* de Robert Aldrich i els films contra la guerra i antimilitaristes que el segueixen, com per exemple, *Kiss me deadly* (1955), *Attack* (1956) i *The big knife* (1955), s'inicia el final del cinema hereditat del simpisme tipus Tom Mix. ■

Joan Dover



Noviembre.

Sembla que, en el cinema espanyol, s'han decidit a recollir el testimoni de *Los lunes al sol* i fer unes quantes passes més en la cursa per descriure la quotidianitat. Així han sorgit *Noviembre*, *Te doy mis ojos* i *La pelota vasca*, les tres — no per casualitat — fruit de directors que són, alhora, guionistes. La meua intenció és analitzar com cadascuna parteix d'una noció diferent de realisme.

Noviembre, d'Achero Mañas, simula una realitat inexistent per retratar la societat d'ara. Això, que en aparença fan moltes pel·lícules, cobra un sentit diferent quan sabem que aquesta simulació afecta no només l'argument i el dibuix dels personatges sinó el gènere mateix de la pel·lícula. L'autenticitat neix a partir d'un documental fals: la paradoxa està servida. Però la cinta encara va més enllà i es desmarca del *mockumentary* quan presenta actors reals perquè facin d'actors ficticis que desenvolupen *happenings* reals. Així, gran part del material que es veu a la pantalla so-

bre les suposades actuacions del grup *Noviembre* va sorgir de la improvisació dels actors "de veres" i, per tant, les reaccions de la gent del carrer, filmades *in situ*, són autèntiques.

Encara que tot plegat possibilita lectures sobre el caràcter documental del cinema o sobre les fronteres entre realitat i ficció, jo em quedaria amb una altra idea: l'anàlisi que hom pot fer de la societat espanyola del canvi de segle a partir d'una proposta formal que, a primer cop d'ull, podria semblar una mistificació. I en canvi no ho és, perquè el panorama que veim és ben vigent. Malgrat que alguns temes queden només apuntats, a la cinta hi desfilen qüestions tan actuals com la marginació econòmica, la paranoia terrorista o la dificultat de supervivència de l'idealisme en una societat voraçment capitalista.

En canvi, *Te doy mis ojos*, d'Iciar Bollain, opta per centrar-se en un sol tema i desenvolupar-lo en profunditat: els mals tractes dins la parella. El seu mètode també és radicalment diferent del de Mañas, tot i que el resultat s'acosti força al de la primera

realització d'aquell: *El Bola*. Bollain es dedica a analitzar i estudiar el seu tema partint de materials ben reals: les entrevistes a dones maltractades i l'assistència a sessions de teràpia no només d'aquestes mateixes dones, sinó també de les seves respectives parelles. El resultat no pot ésser més brillant: un guió concís, que defuig la truculència i en què cada seqüència examina un aspecte diferent del problema. Així, no és estrany que algunes de les escenes (en concret, les del psicòleg amb el grup d'homes) semblin filmades en una teràpia autèntica i tenguin, per tant, un cert regust documental. Però el flirteig de la directora amb el realisme — amb aquest tipus de realisme, vull dir — acaba aquí, perquè el seu guió no deixa mai de banda una rigorosa construcció dramàtica, és a dir, des dels paràmetres de la ficció, encara que allunyada dels tòpics. Un exemple d'això darrer és la manca de maniqueisme: ja des del principi, la cinta presenta la figura masculina com una altra casta de víctima, desvalguda i presonera de la feblesa, dels complexos i d'uns im-

pulsos que no pot controlar. En aquest punt, compta amb l'extraordinària tasca interpretativa tant de Laia Marull com d'un Luis Tosar capaç d'oferir totes les cares d'un personatge força complex.

Finalment, *La pelota vasca* de Julio Medem si que és un documental. Però m'agradaria remarcar que, potser per damunt de tot, és una pel·lícula. Com que ja s'ha parlat prou del caràcter conciliador de la cinta, de la seva pluralitat, la seva valentia i la seva manca de prejudicis, em vull fixar ara en els trets que la doten d'una personalitat pròpia i diferenciada respecte dels reportatges televisius, per exemple.

Un dels detalls que l'acredita com a obra cinematogràfica i que la converteix, de vegades, en un espectacle (en el millor sentit del terme) són les fabuloses vistes aèries del paisatge basc, de poderós alè èpic, que es complementen amb un l'ús dramàtic d'una música tan peculiar com la de Mikel Laboa. Un altre aspecte interessant, i molt específicament cinematogràfic, és el muntatge metafòric a partir d'imatges idiosincràtiques: el joc de pilota basca, els aixecadors de

pedres, les bregues d'animals i les regates de piragüistes. Sense sortir del muntatge, una solució arriscada és la manera de tallar qualsevol petit espai mort durant les declaracions dels entrevistats. El resultat té un curiós i potser fins i tot molest efecte sincopat, però també indubtablement dinàmic. Per cert que, a les entrevistes, el director rebutja el típic fons negre per contextualitzar cadascuna de les intervencions en un espai concret que acaba configurant-se com un personatge més d'aquest enorme debat.

Però encara n'hi ha més: Medem recorre sense manies al mateix cinema com una de les fonts a consultar. Quan no pot aconseguir, per raons òbvies, imatges de determinats fets, no dubta a inserir fragments de *Días contados*, *Yoyes*, *Vacas* o *Operación Ogro*. D'aquesta manera, les pel·lícules de ficció queden gairebé elevades a la categoria de font documental o, si més no, com un text més a tenir en compte en l'anàlisi sociològica. En acabar la projecció, restam convençuts de l'apologia que es fa del cinema com a defensor d'un diàleg molt més imparcial i plural del que ofereixen avui

tots els altres mitjans de comunicació. Com si tot això fos poc, Medem s'hi implica a fons i edita ell mateix la cinta, amb la qual cosa s'assigura que la combinació d'elements reals (les entrevistes, els paisatges, els reportatges televisius) amb elements dramàtics (sobretot la música i el muntatge, però també una certa planificació i els bocins esmentats d'altres pel·lícules) donarà un resultat que podríem etiquetar de *dramatúrgia de la realitat*.

En resum, *Noviembre fingeix la realitat*, *Te doy mis ojos l'estudia i l'analitza* i *La pelota vasca* la plasma des de tots els angles possibles. Des de la utopia teatral de Mañas fins al compromís polític de Medem, cal saludar amb entusiasme aquestes tres mostres d'honoradesa, sobretot perquè les seves diferents maneres d'entendre el realisme no els fan menysprear el valor dels elements més essencialment fílmics. ■

(1) Del qual són exemples, entre d'altres, *The War Game* (Peter Watkins, 1965), *Zelig* (Woody Allen, 1983) o *Ciudadà Bob Roberts* (Tim Robbins, 1992).

Te doy mis ojos.





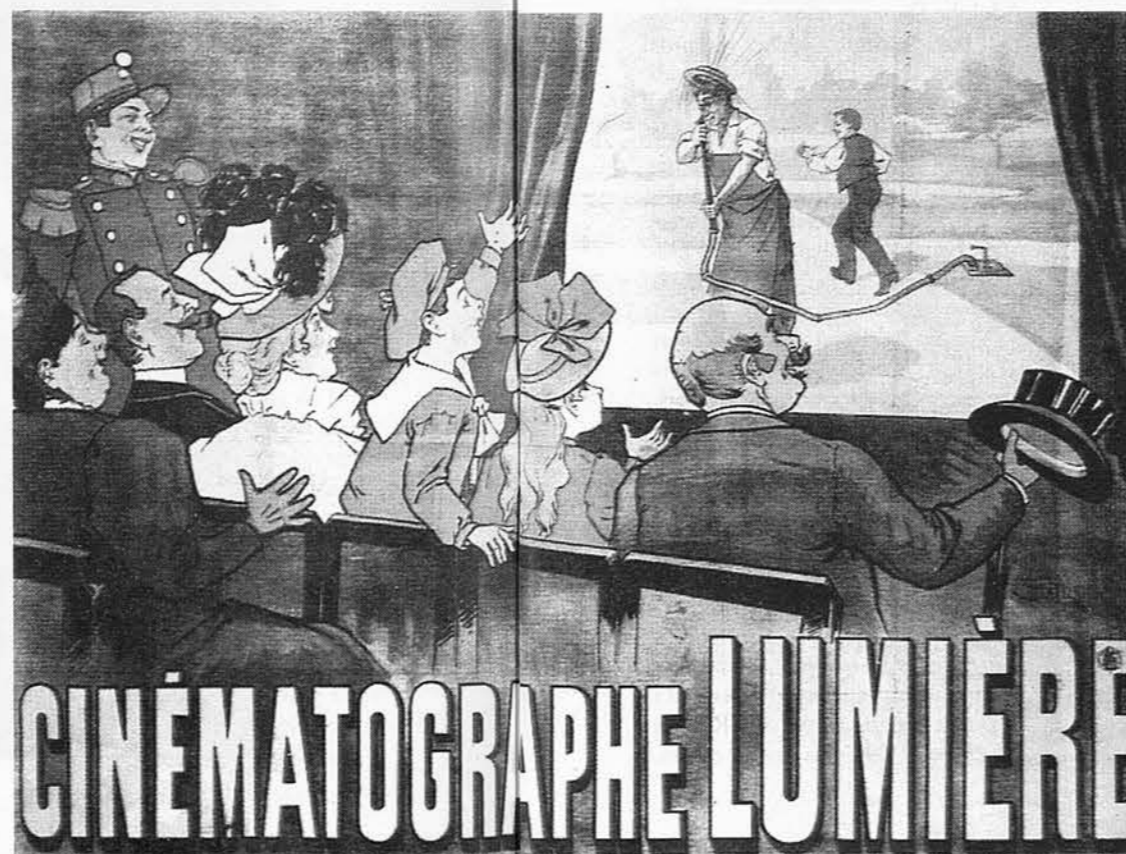
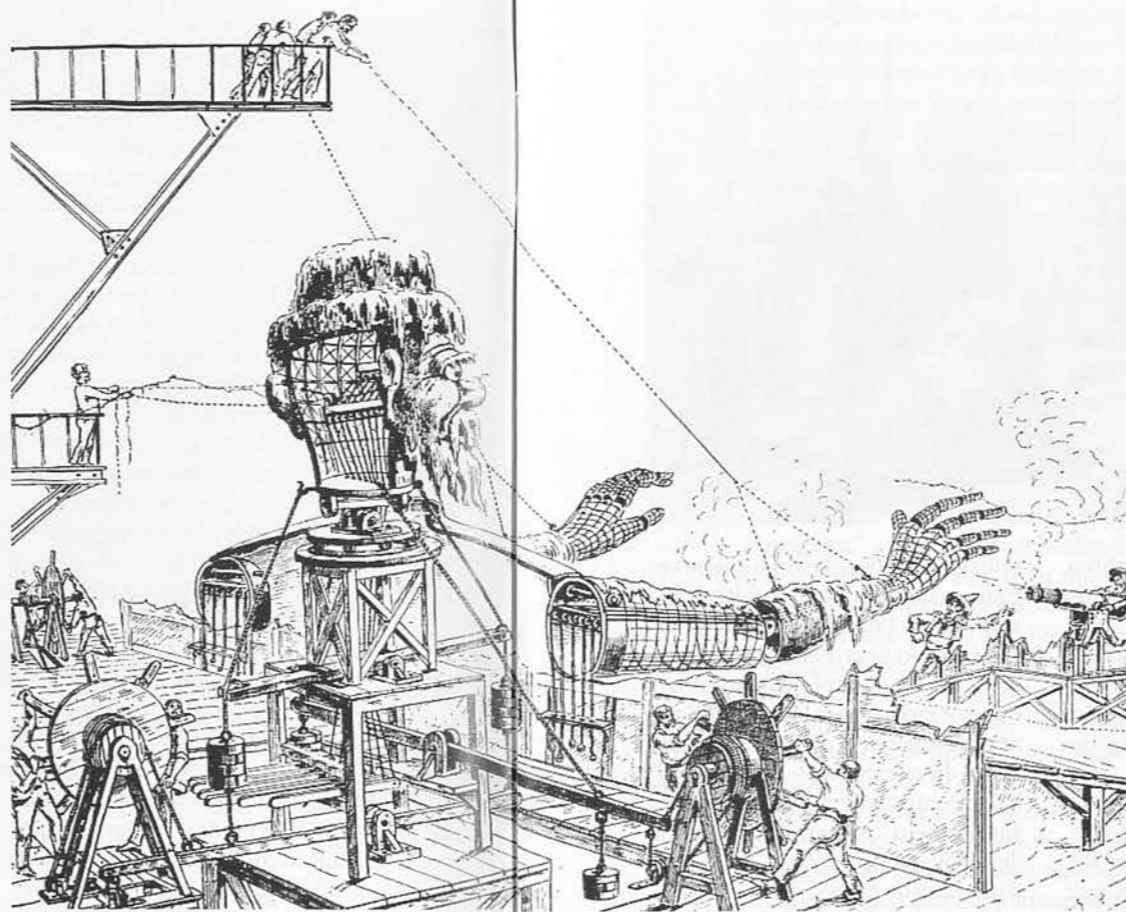
Fernando Arribas

Fa més d'un segle, a París, el 28 de desembre de 1885, un grup de curiosos pagà un franc per assistir a una exhibició d'imatges en moviment anunciat com el cinematògraf Lumière. Baixaren al Saló Indí, el nom del qual obeeia a la seva luxosa decoració oriental, en el soterrani del Gran Café del Boulevard des Caputxins. El saló es llogava algunes vegades per a festes o reunions i els propietaris estaven encantats d'oferir-lo als germans Lumière a un preu de trenta francs diaris, i preferien un pagament en efectiu i rebutjaven la proposta que els oferien de cobrar el vint per cent de la recaptació. La del primer dia fou de trenta-tres francs. A mitjans de gener de 1896, se superava la xifra de dos mil cinc-cents francs diaris.

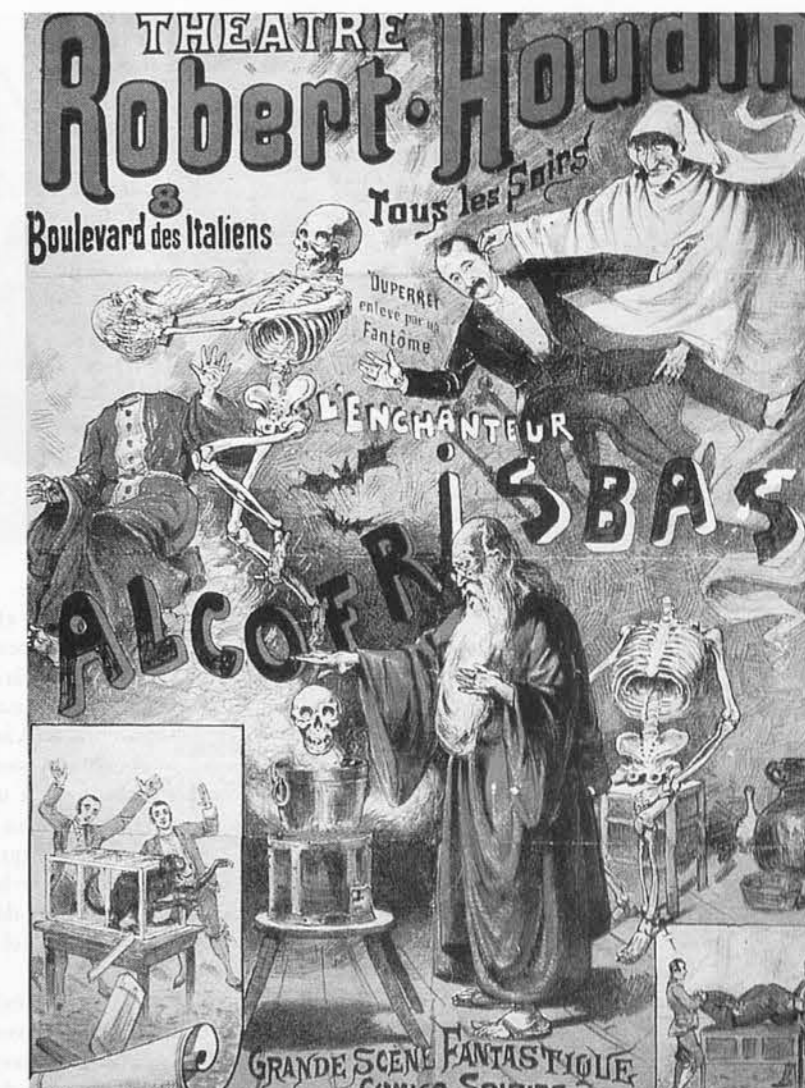
Hi cabien al voltant de cent persones que es varen anar acomodant en unes cadires enfront d'un llenç blanc de poc més d'un metre per metre i mig. Els llums s'apagaren i en aquella pantalla aparegueren unes tremolants imatges en blanc i negre que pareixien tenir moviment. L'espectacle va durar uns trenta minuts i es varen poder veure dotze escenes, essent dues les més celebrades: *Llegada de un tren a la estació de la Cio-*

tat i El regador regado. Els espectadors foren enganyats per una il·lusió òptica però, així i tot, sortiren feliços i encantats; tant que ho contaren als seus amics i familiars, recomanant-los que no deixassin de veure aquella meravellosa il·lusió. Ben aviat la premsa va difondre l'espectacle. G.R. Backer va escriure: "...El tren pareix apropar-se, es fa més gros i més proper fins que la locomotora passa per on aparentment ens trobam. El tren es deté, creua el cap de l'estació, els passatgers davallen... i tot és real! Backer, també havia estat enganyat per aquella il·lusió.

L'engany es va produir gràcies a un curiós aparell que projectava imatges fixes, unes fotografies impreses a una tira de cel·luloide de catorze metres, a una determinada cadència: setze de cada una d'elles per segon i a un defecte a la visió humana, la persistència de les imatges a la retina, que no pot analitzar-ne separatament més de vuit per segon. La combinació de l'artilugi mecànic i el defecte de la visió va fer creure al cervell de l'espectador que aquella successió d'imatges fixes, tenien moviment. De manera que, sense saber-ho, aquells espectadors varen ser els primers que veieren el primer "truc". El primer "efecte especial", que és el



El primer "efecte especial", que és el cine en si mateix, ja que res del que veiem a la pantalla, ocorre realment davant dels nostres ulls

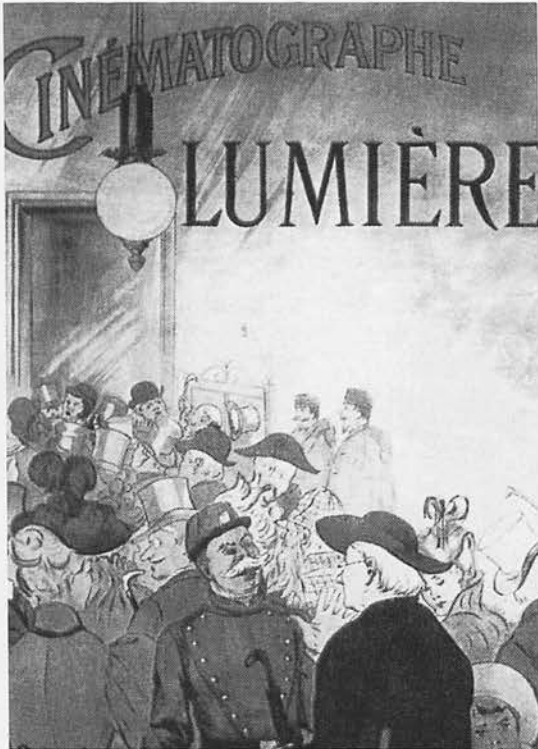


cine en si mateix, ja que res del que veiem a la pantalla, ocorre realment davant dels nostres ulls.

L'espectacle cinematogràfic havia nascut. Per una banda, la sorpresa. De l'altra, la diversió. Emoció en veure arribar el tren que pareix que s'acosta, rialles en veure el jardiner banyat per la entremaliadura d'un al·lotet. Complia la verdadera funció del cinema tantes vegades oblidada pels seus creadors: entretenir. El primer cartell anunciador de l'espectacle anunciava simplement *Cinematògraf Lumière*, això com el segon que el va substituir uns dies més tard. Però mentre que el primer donava una informació bastant ambigua, el dibuix del segon suggeria diversió. El públic d'avui que assisteix a les sales cine-

matogràfiques vol continuar majoritàriament essent enganyat.

Molt prest, el públic va començar a cansar-se de veure sempre escenes que s'assemblaven tant les unes a les altres. Ja no entretenia. La imatge en moviment havia deixat de ser un espectacle en sí mateix i els espectadors volien un altre tipus de pel·lícules que els fessin somniar i divertir-se. Encara que resulti increïble, aquells cineastes no havien notat l'interès del públic per *El regador regado* i continuaven oferint unes "vistes" mortalment avorrides que no eren res més que postals en moviment, repetició d'uns mateixos temes, d'uns devuit a vint-i-dos metres. L'estàndard fabricat per la factoria dels germans Lumière.



Però una pel·lícula rodada el 1895 per la companyia d'Edison a Estats Units va obtenir un notable èxit i va ser difosa arreu del món: *L'execució de Maria Estuardo, reina d'Escòcia*. És molt simple i es conserva íntegra en el Museu de l'Art Modern de Nova York. Davant els membres de la cort, la reina s'agenolla i posa el cap al patíbul. El botxí aixeca la destal. La càmera s'atura i el cos de l'actriu es substituït per un maniquí amb les mateixes robes. La càmera torna a rodar. El botxí talla el cap del ninot que cau a terra. És una pel·lícula quasi perfecta, a la qual únicament un imperceptible moviment d'alguns actors, durant el temps en què la càmera no rodava mentre era substituïda l'actriu, provoca un salt en la continuïtat. El públic contempla una escena que no reproduceix la realitat. Veu la primera pel·lícula trucada.

Mai no sabem si Méliès va veure la pel·lícula a París abans o després d'utilitzar aquest mateix truc, el pas de maneta, a les seves produccions. Molts li atribueixen aquest descobriment d'una forma accidental mentre fotografiava la façana del teatre de l'Òpera de París on la càmera va patir una avaria, però la veritat és que

sorprené tothom amb aquest efecte utilitzant-lo per a crear una pel·lícula de màgia el 1896, *Escamoteo de una dama*: A la vista del públic, un prestidigitador cobreix amb una tela una dona asseguda a una cadira, quan la retira, en el seu lloc hi ha un esquelet, torna a cobrir-lo i en retirar-la per segona vegada, reapareix la dama, que s'aixeca i juntament amb el mag saluden el públic.

El mag era George Méliès les pel·lícules del qual no es limitaven a mostrar la realitat, sinó que contaven històries fantàstiques d'una candorosa ingenuïtat. Concèixia pel cap dels dits tots els trucs teatrals emprats a començament del segle vint i des de 1888 era propietari del teatre de fantasia Robert Houdin, on oferia espectacles màgics molt elaborats i de gran espectacularitat, molt del gust del públic parisenc. Si bé en un principi les seves pel·lícules estaven destinades a formar part del programa que oferia en el seu teatre, ben aviat la seva producció va passar a ser la seva principal activitat. El gran Méliès va dissenyar i construir el primer estudi cinematogràfic seguint l'esquema dels pintors per a aprofitar el llum natural a Montreuil-sous-Bois el 1897.

El seu major mèrit va ser el de fer les primeres pel·lícules com a tals. Component-les per escenes, unint unes amb altres dotant-les de conti-

nuïtat i d'una durada tres o quatre vegades major del que era habitual, fins a arribar, el 1902, als catorze minuts al seu sorprenent *Viaje a la luna*. La pel·lícula no du títols explicatius encara que en el catàleg hi havia una minuciosa descripció de la trama perquè servís de referència als "explicadors" que acompanyaven les projeccions amb els seus comentaris. Consta de devuit quadres que recreen l'argument d'una obra de màgia basada en la novel·la de Julio Verne, adaptada per Adolphe Dennery que se representava al Teatre Chatelet. Méliès és el protagonista de la història cubert amb una enorme barba postissa, el científic Barbenfouillis, juntament amb altres actors, ballarines del Teatre Municipal del Chatelet i acróbates del Folies Bergere representant als selenites. És, a més, probablement, la primera pel·lícula en la qual s'empraren decorats en miniatura.

Mai no va deixar d'experimentar i d'aplicar els seus nous coneixements a les seves produccions. Efectes òptics creats exclusivament amb la càmera i mecànics de tot tipus al seu davant. A les seves pel·lícules va sorprendre amb les dobles exposicions creant així fantasmals imatges semi-transparentes. Reserves del negatiu emprant màscares que ocultaven parcialment l'àrea de la imatge, rebobinant la pel·lícula i tornant a rodar descobrint la part tapada anteriorment i cobrint la part impressionada. Rodant o copiant la pel·lícula marxa enrera.

Alterant la velocitat del rodatge, creant efectes d'acceleració del moviment o de càmera lenta. Inclinant-la per simular que els objectes pujaven o baixaven de forma inversemblant. Emprant miniatures i models a escala reduïda. El seu estudi de Montreuil estava equipat amb escotilles, cortines, plataformes mòbils, capaces d'apropar o allunyar de la càmera l'escenografia o els actors, politges que subjectaven invisibles cables per simular vols o moure titelles, grans aquaris per rodar-hi a través amb peixos en primer terme que recreaven els fons marins..., un estudi preparat com el millor teatre per rodar les que ell anomenava "escenes creades artificialment" i el públic "pel·lícules de trucs". Un estudi únic en el seu gènere dedicat exclusivament als efectes especials, poblat per fantasmes, gegants, fades, monstres marins, esquelets, insectes de grans proporcions, mags impossibles i científics desbaratats que foren els seus personatges favorits. El catàleg de les seves produccions constava d'uns cinc-cents títols, dels quals sols en queden devers cent. Moltes d'elles minuciosament acolorides a mà fotograma a fotograma. L'última està datada el 1912: *A la conquesta del Polo*, on una vegada més ens sorprèn al llarg dels seus vint-i-dos minuts. Aquesta vegada, amb un gegantesc habitant dels gels, mogut per uns tècnics, que engoleix a alguns dels arriscats exploradors àrtics.

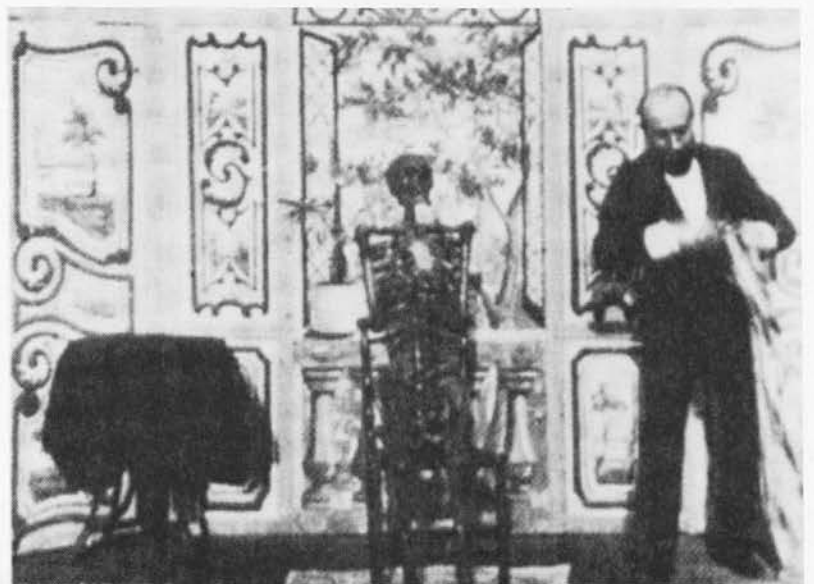
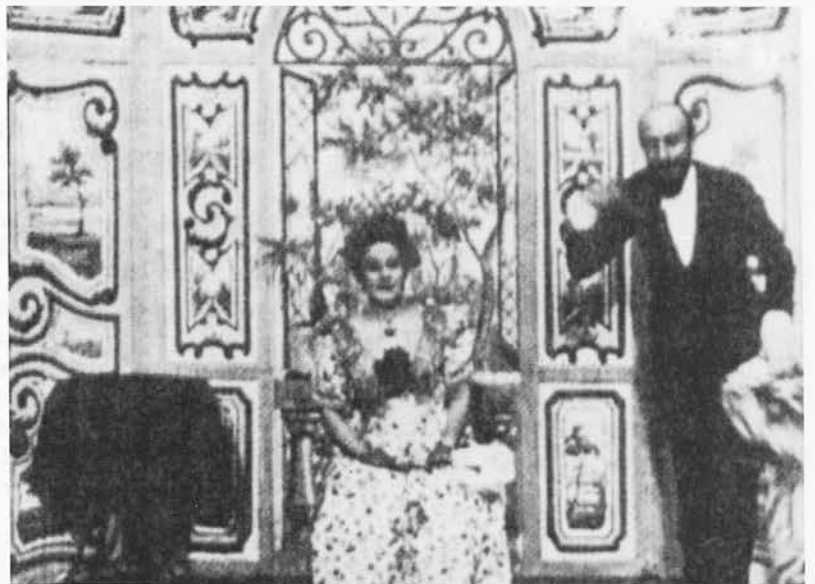
"El cinema ofereix tal varietat de possibilitats, necessita tal quantitat de distints treballs i reclama tanta quantitat d'atenció en la seva creació, que no dubta a proclamar que és la més atractiva de totes les arts", deia George Méliès, productor, escriptor, escenògraf, operador ocasional, actor i director de quasi totes les seves pel·lícules.

Durant cinc anys, Méliès, va ser l'única estrella cinematogràfica mundialment coneguda. Les seves pel·lícules encara ofereixen un univers que mai no va pretendre ser real, amb personatges tridimensionals en un entorn format per telons i formes bidimensionals que els dona un curiós efecte surrealista. Va posar els fons

de l'art d'enganyar, descobrint la quasi totalitat dels sistemes que encara ara empram. Va descobrir i ens va deixar els seus secrets per a utilitzar-los segons les nostres necessitats. Va innovar, inspirà i sense voler, va ensenyar les següents generacions.

La Primera Guerra Mundial va suposar la destrucció dels seus estudis i de moltes de les seves pel·lícules. No obstant això, a pesar de ser durant quasi dues dècades el rei indiscutible del trucatge, de l'engany, de l'espectacle cinematogràfic i l'autor més vilment plagiat de la història del cinema, no va sobreviure en no evolucionar en el

seu art. Les seves darreres pel·lícules; una repetició dels mateixos efectes amb molt poques variacions, denoten un cansament i un esgotament en els temes. Quasi totes es basen en un determinat truc al voltant del qual es munta la història. La càmera sempre col·locada a l'alçada de l'ull de l'operador i frontal a l'escenari, els actors entrant i sortint del quadre lateralment, abraçant-ho tot en pla general, com si d'un privilegiat espectador d'una funció de teatre es tractés. Això, naturalment, no basta. I és que cometé el pitjor pecat que un narrador pot cometre: avorrir. ■



Házael González

Parlamos aquesta vegada d'un d'aquells intocables que, més que professionals, gairebé els podríem anomenar tòtems, no només perquè el seu nom sigui reconegut per molts sectors de públic que res tenen a veure amb el món de les bandes sonores, sinó perquè el nom de Ennio Morricone, un compositor nascut ja fa setanta-cinc anys i en actuï pràcticament tota la seva vida, és un nom que ens fa aturar-nos i anar cap al cinema amb ple convenciment que mai, mai, no en sortirem defraudats. I no només això, sinó que sortirem encantats, convinguts, i desitjosos de tornar a sentir més composicions d'un home que és una veritable llegenda viva. I que sigui per molts anys...

No és gens estrany que avui per avui mr. Morricone es pensi molt i molt bé allà on donarà mostra del seu talent, i que sempre vulgui fer feina amb gent que, com a mínim, doni un ample marge de confiança. Aquest ha estat el cas de Liliana Cavani, una més que coneguda seva (aquesta és la tercera vegada que fan feina junts) i veritable mestra del cinema italià que ha portat al cinema, ni més ni menys, que una novel·la de Patricia Highsmith, *El Juego de Ripley* (*Ripley's Game*), donant a tot el film un ritme i una ambientació d'aquelles

que s'enyoren un poc avui a l'hora de fer cinema... I Morricone ha aportat el seu talent per a la banda sonora, una banda sonora amb un protagonista tan especial i tan sorprenent com el clavicordi, i no qualsevol clavicordi, perquè aquell que surt al film és una veritable joia, una joia que el mateix Tom Ripley és capaç de tocar amb tota mestria, encara que no tanta com la seva parella (concertista professional), el qual fa possible que les composicions musicals es desenvolupin per tot el film i per tot l'ambient que envolta l'història, amb aquells tocs metàl·lics i inconfusibles que pertanyen a un instrument d'altra època, tal vegada d'altre món, d'altre Univers.

Però, després de tot, què no podem esperar d'un talent com el de mr. Morricone?, capaç de renovar el western juntament amb Sergio Leone als anys seixanta amb bandes sonores (i pel·lícules) mítiques com *La Muerte tenía un Precio* (*Per Qualche Dollaro in Più*, 1965), o *El Bueno, El Feo, y el Malo* (*Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo*, 1966); agombolar ni més ni menys que a Bertolucci a *Novecento* (1900, 1975) o a Pasolini a *Salò* (1975); fer feina juntament amb John Carpenter, qui normalment no vol ningú al seu costat per fer la música de les seves pel·lícules, a *La Cosa* (*The Thing*, 1982); o simplement, haver fet bandes

sonores per a directors com Roland Joffé (*La Misión - The Mission*, 1986, una de les seves nominacions als Óscar, i potser un dels seus treballs més famosos-), Brian DePalma (*Los Intocables - The Untouchables*, 1987, una altra nominació-), Roman Polanski (*Frenético - Frantic*, 1988-), Franco Zeffirelli (*Hamlet*, 1990-), Pedro Almodóvar (*Átame!*, 1990, per la qual va estar nominat als Goya), Giuseppe Tornatore (*Malena*, 2001, la seva darrera nominació d'Óscar... al manco fins avui...) i ens hem d'aturar, simplement per manca d'espai. Només ens queda a dir que aquest home, que ha arreglat tot tipus de premis arreu del món, ha estat nominat cinc vegades per l'Acadèmia de Hollywood, però mai ha tengut l'estatueta a les seves mans. Tal vegada ens hauríem d'indignar amb ells, i tal vegada poguem pensar que potser ens durem una sorpresa precisament amb *El Juego de Ripley*, però tal vegada allò que hem de pensar només és que hi ha certs talents que se situen molt lluny d'aquestes coses, i cap premi els pot fer tota la justícia que caldria.

Després de tot, allò que més importa és que Mr. Morricone ens ha tornat a regalar una mostra del seu sorprenent talent, i nosaltres només hem de gaudir, gaudir d'un treball fet per un home que és tot un geni. Grazie, maestro... ■

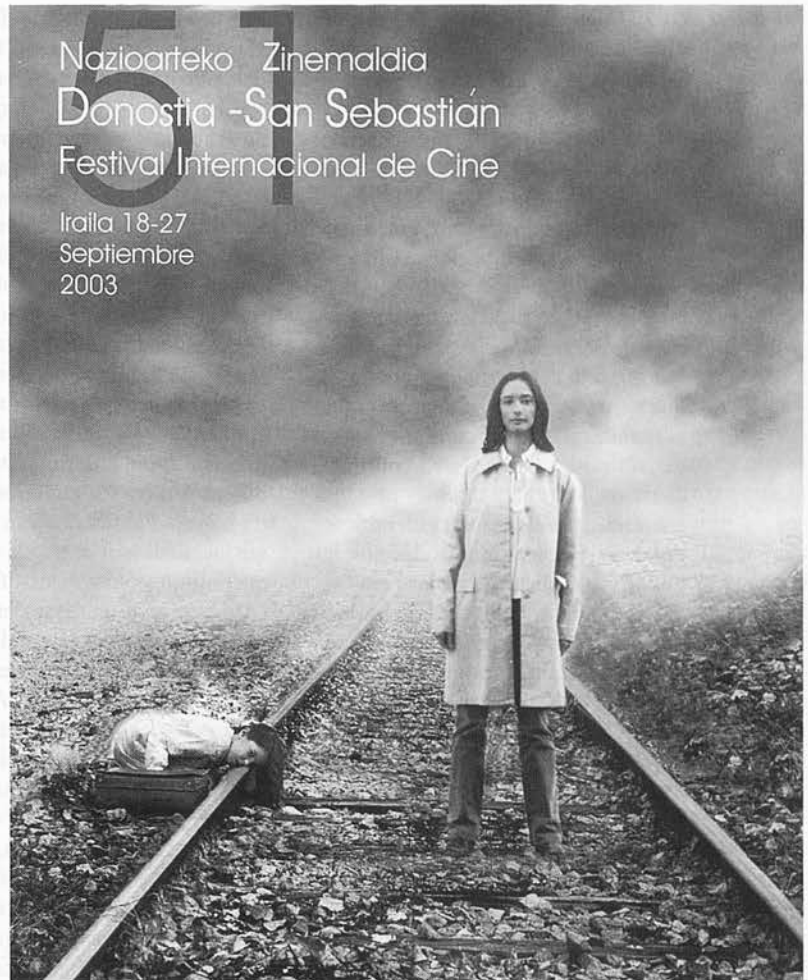


Festival de Cinema de Sant Sebastià:

Jurats estrafolaris, polèmiques absurdes i cinema d'altura

Iñaki Revesado

Novament, i ja van ... el Jurat del Festival de Cine de Donostia s'ha encarregat de deslluir una bona edició cinematogràfica. L'edició d'enguany va començar amb mal peu, quan l'actor i realitzador Chazz Palmintieri, que havia de presidir el jurat, va excusar amb una breu nota la seva assistència per motius professionals (com si presidir un jurat no fos també una feina). Passats deus dies de cinema desigual però de bon nivell en conjunt, novament el jurat va a tornar a cobrar protagonisme amb una decisió, si més no, absurda i, en tot cas, equivocada en decidir la pel·lícula que s'havia de dur el màxim guardó. I és que en aquest festival, quan ja hem viscut unes quantes edicions en què el malefici de la decisió del jurat pareix repetir-se de manera incomprendible (en uns quants anys, només la Conxa d'Or atorgada a *Los lunes al sol* l'any passat no va ser protestada i va semblar una decisió justa per a tothom), qualcú hauria d'intentar introduir-se dins les deliberacions dels elegits per mirar de comprendre quins són els motius (ben segur extracinematogràfics) que els fan prendre decisions tan poc encertades. Per deixar de banda aquest tema incòmode, farem un breu comentari de *Shussangst*, film de l'alemany Dito Tsintsadze, que per sorpresa de tothom es va dur enguany la Conxa d'Or. Per començar se'ns fa difícil preveure la sort comercial que podrà tenir aquesta pel·lícula. Sempre serà possible que qualche arriscat distribuïdor confii en què aquesta Conxa d'Or sigui un reclam pel públic, però francament les possibilitats que aquesta pel·lícula pugui ser vista més enllà d'alguna pantalla a Madrid o a Barcelona són realment escasses. I és que el que més podem destacar de *Shussangst* és que és una autèntica pèrdua de temps. Com a mostra, un botó. Parlarem per exemple del guió: un jove objector (suposam per tant, si som coherents, que es tracta d'una persona no massa amiga de la violència o al manco de les armes), que es dedica a repartir menjar entre la gent gran impossibilitada, coneix una al·lota que li demana ajuda. Ella no manifesta



Nazioarteko Zinemaldia
Donostia -San Sebastián
Festival Internacional de Cine

Iraila 18-27
Septiembre
2003

mai quin és el motiu d'aquesta necessitat d'ajuda, però devem suposar, a mida que el metratge avança, que els abusos sexuals a què és sotmesa per son pare estan darrera de la seva petició. El jove, naturalment, cau perdudament enamorat d'ella, però, ah... desgràcies de la vida! aquest no serà un amor correspost, cosa per la qual l'objector decideix acabar amb el pare violador, com a gran mostra d'amor. No se subjecta de cap manera la forma en què aconsegueix fer-se amb un arma, per no parlar de les investigacions paral·leles d'un policia, tret com a mínim d'algun dels apartaments de *13, rue del Percebe*, però el que acaba sent més patètic de tot és que el pare violador mor d'un atac de cor just quan el protagonista ho tenia tot preparat per cometre el seu assassinat. I llavors, ja posats, atès que el pobre havia perdut part del seu temps en aprendre a disparar i part del seu

doblers en aconseguir l'arma, clar, amb aquest contratemps, què havia de fer, pobrissó? Doncs, matar l'al·lota, l'objecte del seu amor, això sí, amb un tret net i perfecte. No hi ha dubte que el nostre objector s'ha transformat en un pistolero de precisió, digne dels episodis més negres de la guerra de Bòsnia.

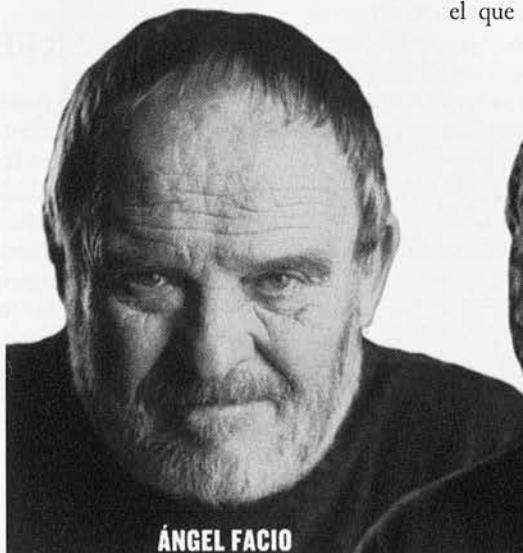
ANEM PER FEINA

Anem per feina i parlem de cinema. Hi ha hagut a Sant Sebastià pel·lícules excel·lents, tant en la competició com a les seccions paral·leles, sobretot a Zabaltegi. Podem començar des del punt de partida del Festival, és a dir, amb la pel·lícula que enguany es va encarregar d'inaugurar la competició, es tracta del documental (no sé si és del tot correcte utilitzar aquest terme, ja que es tracta d'un film que com passa

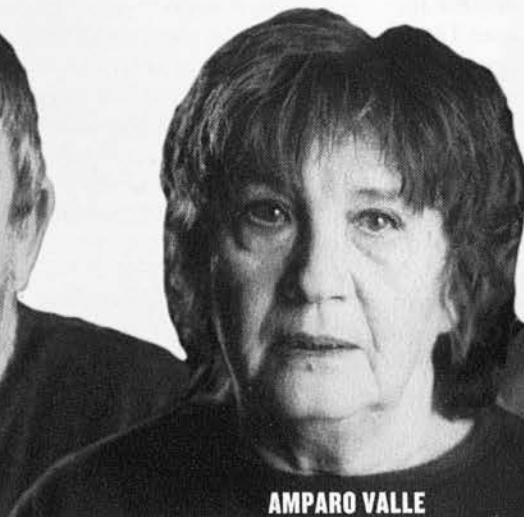
en *En construcción* o *Aro Tolbukin*, és difícil de catalogar-lo per ser una espècie de document de ficció) *Suite Havana*, que és un encert del cubà Fernando Pérez. Des del títol (realment el so del film, construït amb música i amb els renous amb què vivim a qualsevol ciutat, adquireix, gràcies a la seva perfecta combinació, un protagonisme primordial) la pel·lícula esdevé un encertat retrat de la vida d'una desena de persones de la capital cubana. No hi ha diàlegs, cosa que no vol dir que els personatges no s'expressin, no es manifestin. Ans al contrari, els gestos, els posats, les petites i continuades rutines de totes aquestes persones ens ajuden a conèixer-los i identificar-nos amb els seus somnis i desitjos, les seves penes i desgràcies, les seves vides repetides en cada una de les persones ja siguin cubanes o japoneses, xineses o de Madagascar. La millor prova que el realitzador surt aïrós la trobam al final del film, quan el realitzador ens ofereix un pla fix de cada un dels protagonistes, per donar-nos just llavors, al final, més detalls sobre les seves vides, i a manera d'epíleg dir-nos quin és el somni de cadascú. I cap d'aquests somnis ens sorprenen, qualsevol de nosaltres hagués pogut identificar quin són els desitjos de cada un dels protagonistes. Podem veure darrere del film una crítica al règim castrista, més que res per un to entre melangios i angioixant que acompanya cada pla del film, però ben bé podrien extrapolar la vida d'La Havana a la vida de qualsevol gran ciutat. Ciutats anònimes, renoueres, solitàries, abandonades... En el repartiment de pre-

mis del Festival (s'ha de dir que deixant de costat la Conxa d'Or, la resta del palmarès ha estat encertat, amb un repartiment de premis en què ha tengut cabuda quasi tot el més destacat del que hem pogut veure aquests deu dies) s'ha trobat a faltar un espai per aquesta aposta innovadora. I ja que hem tret el tema dels obllits del palmarès, n'hi ha un altre, d'obllit. El darrer dia de la competició, juntament a la ja esmentada *Schussangst* es va presentar *En la ciudad* de Cesc Gay que va ser un altre del treballs notables en competició. Es tracta d'un film molt diferent al seu anterior, *Krampack*, en què el realitzador ens mostra la vida d'un grup d'amics que van deixant de ser joves (diríem entre els trenta i els quaranta anys) i les seves dificultats per enfrontar-se a una nova etapa en les seves vides. En tractar-se d'una pel·lícula coral, hi ha personatges que estan més encertats que d'altres. Així, el personatge de Sofia (fet a mida per na Maria Pujalte), una mentidera compulsiva que intenta contínuament demostrar als seus amics que ella pot ser també estimada i desitjada, i que s'inventa dia sí dia també històries que li fan perdre el que la vida realment li ofereix, és un personatge que resulta a vegades tan patètic que és fins i tot caricaturesc. Hi ha més solvència en la creació de les parelles formades per Irene i Manu (Mònica López i Xisco Amado) i per Sara i Mario (Vicenta Ndongo i Eduard Fernández). El primer és un matrimoni que pareix haver aconseguit tot allò que havien somniat. Una filla, una bona casa, unes bones feines i un nivell econòmic excel·lent. Un home enamorat, però una dona que dubta que tot el que té

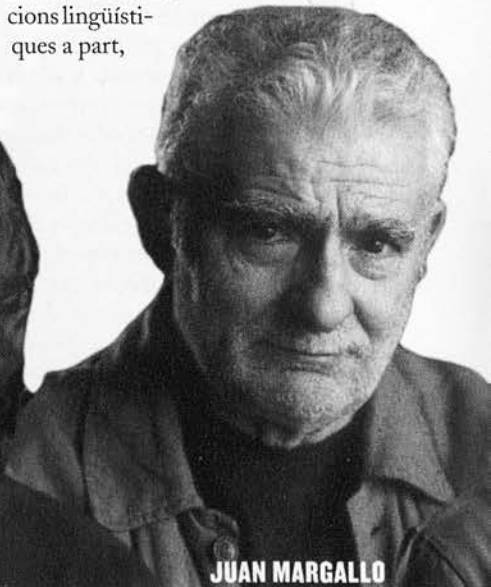
sigui realment el que ella vol. Confoesa per un embaràs que no desitjat i per la trobada d'una antiga amant, Irene (quina bona actriu que és Mònica López!) necessita deixar-ho tot i començar de bell nou. Sara, en canvi, si està enamorada de Mario, però no li posa emperons a tenir relacions amb altres homes que l'allunyin d'una monotonía que no l'incomoda però que no li és suficient. Mario, en canvi, estima Sara. L'estima tant que quan coneix les aventures de Sara s'estima més no dir res, i fer el que sigui per recuperar-la. L'estima tant que no pot comprendre les altres necessitats de Sara. Clar que de cop coneix Cristina (Leonor Watling) i s'adona que tal vegada el seu amor per Sara no sigui tan exclusiu. En ser una pel·lícula de molts de personatges, no és en canvi una pel·lícula de molts de diàlegs. Els personatges xerren, però xerren poc (tret de na Sofia), en el que pareix un treball de depuració de guió que dona al conjunt una sobrietat encomiable. El treball dels actors és excel·lent. El que més sorprèn de la pel·lícula és que no estigui parlada en català. El realitzador mostra plans de Barcelona que fan que la ciutat estigui clarament identificada i s'ha envoltat d'un grapat de bons actors formats en el teatre català. És ver que a Barcelona hi viuen moltes persones de parla castellana, però hi ha diàlegs del film que són traduccions literals d'expressions catalanes, que resulten incòmodes o inexactes quan es tradueixen al castellà. Fins i tot alguns dels personatges utilitzen l'expressió *Ciao* per acomiadar-se, però no sentim mai un *Adéu*. Observacions lingüístiques a part,



ÁNGEL FACIO



AMPARO VALLE



JUAN MARGALLO

En la ciudad va ser un veritable regal. Millor sort hagués merescut també *Ojos que no ven* del sempre eficaç Francisco Lombardi. És el peruà un assidu total al Festival de Sant Sebastià, on sempre ve a presentar els seus treballs. En aquest cas es tracta també d'una pel·lícula coral on mostra la vida d'una sèrie de personatges de la vida peruana en els dies en què es va enfonzar el règim de Fujimori. La tria de personatges inclou persones de diferents estaments i posicions en la vida de Perú. Des de magistrats i militars inclosos en la xarxa de corrupció que es mantenia en el país, fins a persones més desfavorides que lluiten per sobreviure d'una manera digna. El film està rodat com si es tractés d'un documental (no càmera en mà, cosa que sembla no agradar a Lombardi) per donar una major proximitat als fets. Són 149 minuts de cinema que passen sense que ens adonem i que per alguns va ser un treball massa senzill, vell, amb un cert aire de *dejà vu*, tal vegada per tractar-se d'un cinema de denúncia política, gènere que no passa pel seu millor moment, però ningú pot negar que hi ha denúncia i valentia en *Ojos que no ven* i que segurament és una pel·lícula necessària per la societat peruana.

Hi ha hagut altres tres films excel·lents que sí han tengut la sort de figurar en el palmarès. *La joven de la perla*, coproducció entre Gran Bretanya i Luxemburg, dirigida per Peter Webber és una bella adaptació de la novel·la homònima de Tracy Chevalier, en què se'ns conta la fascinació mútua haguda entre el pintor holandès Vermeer i la seva criada Griet (impecable recreació del seu

personatge de l'actriu Scarlett Johansson, la nina de *El hombre que suurraba a los caballos* de Robert Redford, que fa un treball perfecte, sostingut bàsicament en la força d'uns ulls plens d'expressivitat i en les seves mirades netes i colpidores). S'ha de destacar en la pel·lícula la bellesa de les seves imatges i la intel·ligència amb què es construeix el joc de la fascinació entre els dos personatges, fascinació nascuda de la necessitat de creació del pintor i del descobriment de la bellesa de la pintura per part de la humil criada. No és una pel·lícula d'amor tradicional (els personatges no s'enamoren), és una pel·lícula d'amor a l'art. *The Station Agent* del nord-americà Tom McCarthy és un film entranyable, que entusiasmarà als amants de la solitud que saben apreciar el plaer d'una bona conversa en companyia. El protagonista fuig de tot i es refugia en una estació de tren abandonada enmig del camp. Tanmateix, el seu refugi d'eremita s'acabarà per convertir en el punt de trobada de tres bons amics. Iciar Bollaín amb *Te doy mis ojos* va dur a Sant Sebastià el seu tercer treball que la confirma com una de les realitzadores (i realitzadors) més importants d'aquest país. Impecable és *Te doy mis ojos*. Cauta, poruga i expectant es mostra la directora després de la projecció esperant la reacció del públic. I és que la pel·lícula assumeix un gran risc. Hagués estat fàcil fer una història sobre la violència domèstica presentant una víctima per la qual tenir compassió i un maltractador sense escrúpols a qui odiar. I hi ha molt d'això en el film, però Iciar

Bollaín ha anat molt més enllà. Ha desenvolupat molt el personatge masculí en un desig d'entendre'l (mai de justificar-lo o de disculpar-lo) i s'ha acostat a les raons d'una dona que aguanta anys en companyia d'un monstre sobrevivint amb l'esperança que ell qualque dia canviarà. I el públic es va mostrar entusiasmat amb la seva aposta allunyada de la llàgrima fàcil (s'agraeix l'absència de violència física explícita) i del maniqueisme. Malgrat la duresa del tema tractat, en el film hi ha lloc per a la rialla, cosa que s'agreuja per la tensió que s'arriba a acumular, situacions disteses que es donen sobretot en els dinars que la protagonista comparteix amb les seves companyes de feina. La parella protagonista està interpretada per dos excel·lents actors: Laia Marull i Luis Tosar, però la mà experta de Bollaín en la direcció d'actors (ja en els seus anteriors treballs *Hola, ¿estás sola?* i *Flores de otro mundo* els actors feien treballs formidables) es manifesta en el bon grapat d'actors secundaris que completen el repartiment, encapçalats per Candela Peña i Rosa Maria Sardà. Menys afortunat ha estat Achero Mañas, tot i que *Noviembre* és un film que es gaudeix amb atenció i amb un somriure que acompanya l'espectador fins al tràgic desenllaç. Molts diuen que en la pel·lícula hi ha un idealisme infantil, ingenu, no creïble. És ver que els protagonistes d'aquest grup de teatre resulten un tant anacrònics (però encara queda gent que fa coses sense cercar un profit econòmic?), però Mañas ha creat uns perso-



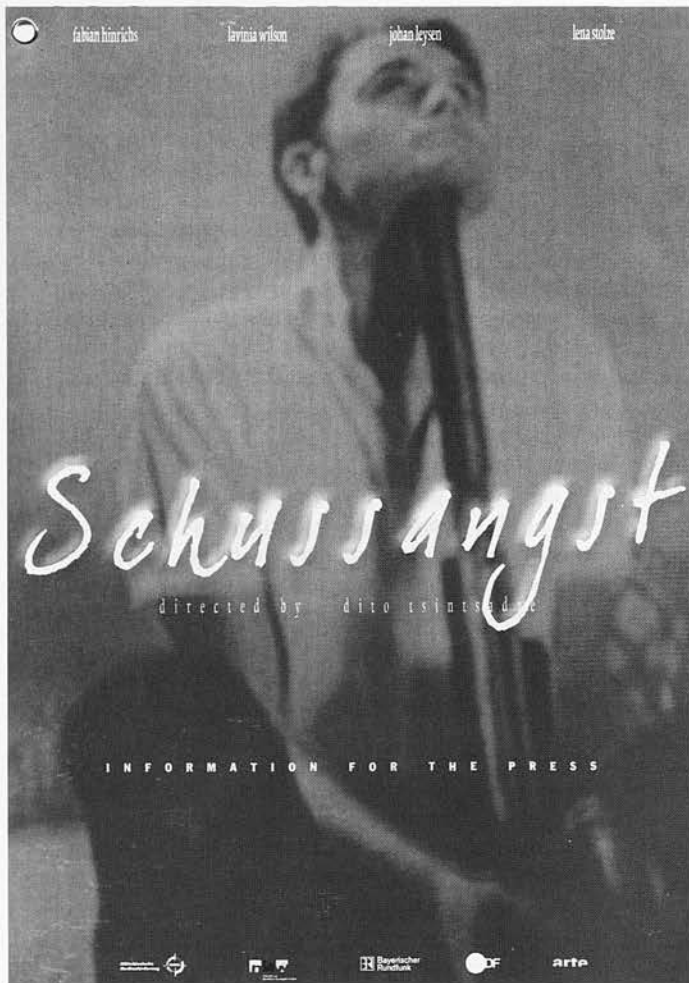
PALOMA LORENA

JUAN DIEGO

AMPARO BARÓ

FERNANDO CONDE

...un dels films d'aquest nou apartat es va veure envoltat per una polèmica absurda, que, pel que sembla ara... no ha fet més que beneficiar-lo...



exercici de pedanteria de la mà del gran Jacques Rivette, que, a priori, havia de ser una de les apostes segures de l'edició d'enguany. Per començar, qualcú hauria d'explicar a aquest senyor el funcionament de les tisesores, més que res per si s'anima a reduir el metratge dels seus films. *Histoire de Marie et Julien* és una de les pel·lícules més inconsistentes vistes en bastant de temps, on ni tan sols la presència sempre agradable de Emmanuelle Béart serveix per donar crèdit a una història d'amor (!) entre dos éssers estranys. És avorrida, avorrida. Per intentar donar un poc de misteri a l'assumpte existeix una línia argumental paral·lela que intenta introduir una mica de misteri però que acaba duent el film fins el darrer extrem del ridícul.

de les pel·lícules que més èxit l'han donat, però també ambientada a Europa (a París, per ser exactes), *Le divorce* presenta en clau de comèdia seriosa les diferents actituds a la vida entre la societat europea i americana. Tal vegada no està a l'alçada dels seus millors treballs, però Ivory ha tornat a fer un treball notable. Michael Winterbottom, a qui el Festival, ha dedicat tota una retrospectiva, va presentar dins Zabaltegi *In this world*, amb la qual va aconseguir l'Ós d'Or al Festival de Berlín d'enguany. En un to més proper al documental que a la ficció, la història de Winterbottom és la del viatge de dos refugiats afganesos des d'un camp de refugiats a Peshawar (el Paquistán) fins a Londres, amb el desig sempre present de fugir d'una vida desgraciada per començar de bell nou en l'opulenta Europa. El film, com una narració èpica pròpia de l'Edat Mitjana, emociona en tot el seu metratge per la veritat que en vessa, gràcies a la bona interpretació del seus protagonistes i a l'ús fet de la càmera, que es converteix en l'ull de l'espectador. El danès Christoffer Boe havia guanyat a Cannes el Premi de la Joventut i la Càmera d'Or amb *Reconstruction*, que és una original *collage* que l'espectador ha de construir amb un conjunt d'escenes per tal de dilucidar què és realitat i què pertany a la imaginació del protagonista en una sensible història d'amor, així el realitzador aconsegueix crear una intriga que no abandona en cap moment. *Son frère* de Patrice Chéreau (Premi al millor director a Berlín) és el dolorós acostament a la mort, centrat en la relació que quasi obligatòriament s'estableix entre dos germans, quan un d'ells pateix una malaltia que el condueix a la mort. És un film incòmode (el cinema de Chéreau té qualche punt de contacte amb el de Michel Haneke) pel mal que fa, però necessari. La manera que té de mostrar el patiment dels dos germans és esferèdora, és com un cop de puny a la boca de l'estómac. Molt menys interessant va resultar *Uzak* de Nuri Bilge Ceylan, que va guanyar a Cannes el Gran Premi del Jurat. Dos personatges a qui només uneix un

ZABALTEGUI

ges honests que ens fan creure en el seu projecte. Serà inevitable que es compari *Noviembre* amb *El Bola*, i en la comparació el seu segon film sortirà perdent. Però Mañas ha estat valent perquè després de l'èxit aconseguit amb la seva primera pel·lícula ha arriscat amb una història gens comercial, fins i tot difícil, ja que en el metratge hi ha molt de teatre de carrer rodat. A més, un poc d'idealisme en el temps que corren no li hauria de caure malament a ningú. És, per una altra banda, esperançador que *Noviembre* s'hagi fet a Sant Sebastià amb el premi del jurat juvenil. Hi ha hagut més pel·lícules a competició, però ja menys aconseguides. Coses insuportables com a *Dans le rouge du couchant* (què dimonis fa Marisa Paredes en aquesta pel·lícula?) i coses que ràpidament passen a l'oblit, com ara *Supertex*, *Arven* o *O caminho das nuvens*. Deixarem espai per parlar d'un altre

Una vegada més Zabaltegi s'ha estructurat en dos grans apartats: els films ja exhibits en altres festivals i els primers films de molts de realitzadors. Enguany, a més s'ha deixat espai per altres treballs que no tenien cabuda en cap dels dos apartats anteriors, però que per diversos motius el Festival ha considerat que s'havien de projectar dins aquesta secció. Precisament un dels films d'aquest nou apartat es va veure envoltat per una polèmica absurda, que, pel que sembla ara, una vegada estrenat en sales comercials, no ha fet més que beneficiar-lo; es tracta del documental de Médem *La pelota vasca. La piel contra la piedra*, a què ja vam dedicar un article en la revista del mes passat, motiu pel qual ara no hi reincidirem. James Ivory amb *Le divorce* es va encarregar d'obrir les projeccions de Zabaltegi. Allunyat en ambientació

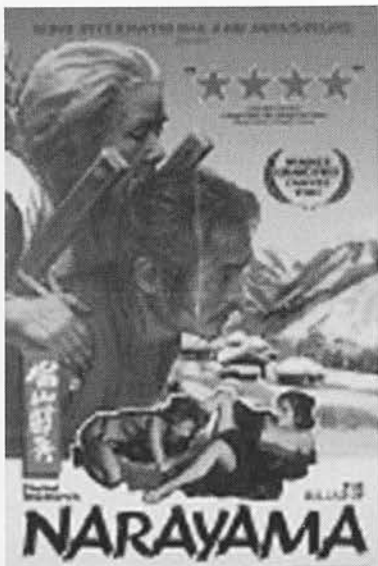
Michael Winterbottom, a qui el Festival, ha dedicat tota una retrospectiva, va presentar dins Zabaltegi In this world, amb la qual va aconseguir l'Ós d'Or al Festival de Berlín d'enguany

origen comú (són del mateix poble) comparteixen pis a Istanbul. La distància entre ells és enorme, de manera que la convivència esdevindrà un problema de difícil solució. Espanya va estar present a Zabaltegi amb una sèrie d'obres, entre les quals destaca l'adaptació de la novel·la de Lorenzo Silva *La flaqueza del bolchevique*, novament amb un Luis Tosar omnipresent i amb la sorpresa d'una nova gran actriu, María Valverde. De França va arribar una altra aproximació al tema de la mort des de *Les corps impatients* de Xavier Giannoli. També com en el film de Chéreau la duresa del tema tractat i la impossible compassió cap a la jove afectada per un tumor fan que l'espectador es remeni impacient a la butaca. La pel·lícula no assoleix l'altura de *Son frère*, però és també un film estimable. Pels darrers dies del Festival l'organització es va reservar un dels treballs més esperats, el darrer film de Bertolucci, *Los soñadores*. A aquesta pel·lícula li fa poc favor el que es pugui escriure sobre ella relacionat amb les escenes de sexe o amb el compromís polític del director. S'hauria de veure el film amb ulls nous, per gaudir de la proposta de l'italià, que és un homenatge al cinema, a la política d'esquerrres, a l'amor i a l'amistat, a l'adolescència, a la solidaritat... Perquè tot això i més hi ha a *Los soñadores*. Una altra cosa és que per molts no respongui a les expectatives creades, perquè al cap i a la fi en el film no hi ha ni massa sexe ni massa compromís polític, i sí, i sobre tot, una història d'amor i amistat a tres bandes entre uns joves assedegats de descobriments.

Com sempre, a Sant Sebastià hi ha hagut espai per seccions paral·leles. Juntament amb la retrospectiva de Winterbottom, n'hi ha haguda una altra de Preston Sturges i una secció que darrera el nom de "Entre amigos y vecinos" ha englobat una nodrida representació del cinema magrebí actual. "Horizontes Latinos" per la seva part ha servit per presentar les darreres produccions d'Amèrica Llatina, destacant pel nombre de produccions el cinema argentí. ■



Joan Estrany



"El firmament de sempre fou blau, la Terra seguirà on és per molt Temps i florirà en arribar la primavera. Però tu Home, fins quan viuràs?"
(Li Tai Po: "Cançó bàquica del dolor de la terra")

Tres anys abans de morir, al setembre de l'any 1909, Gustav Mahler va enllestir a Toblach (Sud Tirol) el sisè i definitiu cant de la "Simfonia per Tenor, Alt o Bariton i Orquestra", més coneguda com *Das Lied von der Erde* (*El Cant de la Terra*). Els versos de Li Tai Po, Txang Tsi, Wang Sei i Mong Kao Jen, desdriats d'una antologia xinesa apareguda l'any 1907 a cura de Hans Bethge (1876-1946) sota el nom "La flauta xinesa", cobraren mica en mica plenitud sonora dins l'imaginari del compositor alemany.

Fórmula més panteista com la que porta per títol el seu darrer cicle de *lieds* hauria estat mala de trobar. Un panteisme que supuren i destilen, com esquerdes al terrós, els seus sis cants: *Cançó bàquica del dolor de la terra*, *El solitari a la tardor*, *De la joventut*, *De la bellesa*, *El begut a la primavera*, *L'A-*

comiat. Indicis d'una protorrelió, d'una alquímia a cor obert, que fa servir el solc i el rierol com alambic. Ben arribada l'hora, les marjades d'arrós i els cants de la terra encatifaran les parets del Narajama.

Les muntanyes del nord del Japó permeteren al realitzador Shohemi Imamura (1926), transportar l'espectador occidental al Japó més ancestral de finals del segle XIX. Premiada al Festival de Cannes l'any 1983, *La Balada de Narajama*, és un testimoni corprenedor on l'home, la bèstia i la natura esdevenen unitat, parts iguals d'un únic decorat que, per aquest mateix motiu, es difumina i deixa d'existir. L'home no és més protagonista que la muntanya, ni l'ocell més que el gra...tota cuca viu, tot esser té nom propi —la muntanya: Narajama— tot ritual una balada, un cant.

Imamura deixa que sigui la natura qui parli; la brutalitat, la tendresa i la saviesa de l'home i, o la bèstia que la cohabiten. La falç sega, l'hortolà mor..., però mai mancaren gavelles a les païsses. Encivellades dins un mateix feix, s'escenifica temporada rere temporada el cicle etern de la terra, on només, les primaveres brosten, tant bon punt l'hivern es fa enrere.

Abans però, caldrà proveir-se d'estelles..., i preparatius de viatge. Orin, la mare ha sentit la crida del Narajama, la Cançó de la Terra entona el seu sisè cant a les portes de la tardor. Tatsuhei es corda les esperdanyes. Gustav ha sortit una estona a veure de prop els Dolomites.

Abendrot

A la vall tot d'una s'imposa la fosca. Les tetes, les pipes i les llars...l'encens domèstic enlairant-se, declina *cap al tard*. L'àvia Orin vigilant: el refilet de l'oboè insinuant, enredós, persistent, l'acompanyà tota la tarda. "Anit pujarem al Narajama" determinació d'un fil de veu que potser tremola ben endins, la paràlisi serena d'una por amagada.

El fill Tatsuhei es regira, no treu fill ni agulla, no comprèn, mira de fer-la enraonar. El seny impotent envers l'instint. La lluentor als ulls del qui sap, del qui tem, del qui s'empassa el plor.

A me coll, com un xerpa ensenyat Tatsuhei, carrega Orin a ses esquenes. El primer revolt i el sostre del paller és ja rodapeu, paretó a ran de camí; dintre: la blanura de l'alfals allita l'amor, la son i les rondalles de la muntanya sagrada. Dues ziga-zages, del poblat ara en resta un mosaic. Cap del dos capgira.

El camí s'entfila i s'enfonya dins la garriga... s'estreny i es perd. A les palpentes, els peus miren de no ensopegar arrels, rocs i dorments. Brossa humida, bambús i fullaca. La por als peus. La fosca i el silenci tot una mateixa cosa: un color, un so. Ni les petjades sonen, tan amunt els grins no pasturen. Ulls i ombra espessa. Les arrulles d'Orin reposen robinaades...poca lluna manco estels, només un llum d'oli dins una vall condormida. Fill i mare a me coll... camina, caminaràs.



Morgengrau

Escatologies i rapinyaires a l'aguait. Rodola la fam roseguera avall. Les trinxes de Narajama esquinquen la boira, en fan vels i pedaços, l'auba escampa un blau indecís, ni vigília ni nit. Així s'acosten, terrabastall de còdols i osseres..., pas i comparsa.

L'aucell invisible altra vegada...el seu refilet repetitiu, mesurat i tanmateix enervant... ara s'eixampla dins la balma del cim... és el cant de la terra, el ressò amb retard, que aviat emplenarà tota la vall. Tatsuei s'agup i Orin toca dempeus. S'estrenyen, un dins l'altre,...els ulls premem amb força: vidres i talls. La mare s'asseu. El fill d'esquenes, al puny el cor, ja devalla cap el poble. Escatologies i rapinyaires.

Subtils i ingràvides com a bimbo-lls, els flocs de neu. La vall de Narajama escolta ara el cant blanc del cel. La blanca pregrària s'espesseeix per tot la fondalada, als marges, als sostres, als cimals, als bambús i als camps d'alfals. A la tornada, voltes i voltes al mateix... la seva oïda no havia estat capaç de destriar aquella veu que tan nítida s'oferia a la mare. Aquell ocell empenyós que també encaçava Gustav dins la muntanya sudtirolesa... aquell istrió volander que botava de branca en branca a sol ixent. Mai l'acabà de veure de prop, el seu cant que la ment torbava, arribava tard a l'oïda. El Tirol sota la neu.

El cant i la terra eternament blancs, eternament blaus.

Gustav Mahler no arribaria a sentir mai aquest *Abschied* premonitori de mitja hora, el seu sisè Cant de la Terra restà insonor a la partitura fins que el 20 de novembre de 1911, mig any després de la seva mort, Bruno Walter estrenava *Das Lied von der Erde* a Munic.

La mort era ara la seva pròpia..., la macabra juguesca del compositor el reptava ara amb les seves pròpies armes.

Mitja hora de Silenci, potser no tant, tanca la pel·lícula d'Imamura al comellar del Narajama. Ni els grins, ni les petjades, ni tan sols el vent del lector que em sepulta al Silenci en passar plana, pot tanmateix fer-li ombra.

L'Acomiat

(sobre textos de Mong Kao Jen)

El sol es pon rere les muntanyes.
A totes les valls cau la tarda,
Amb ses ombres plenes de serena.
Oh mira! com una barca d'argent
La lluna es repenja sobre el blau llac del cel.

Sento l'oratge d'un vent lleuger
baix dels foscos pins!
El rierol canta amb goig i travessa l'ombra

Les flors s'esblanqueixen dins el crepuscle

La terra respira retuda pel descans i la son
Tota quimera vol ara somiar
Els homes cansats tornen cap a cases
En tocar llit aprendran de bell nou
La sort oblidada i la joventut
Els aucells en silenci enfilats a les branques

El món condormit!
Bufa una aire fred a l'ombra dels meus pins

Aquí plantat esper el meu amic
Esguard el seu darrer adéu.
Oh amic meu, jo voldria gaudir al teu costat

la bellesa d'aquest capvespre.
On pares tu! Em deixes aquí sol!
Camín amunt i avall amb el meu llaüt
Per camins encatífats de molsa
Oh Bellesa! O món ebrí per sempre d'amor i de vida.

(sobre textos de Wang-Sei)
L'amic davallà del cavall
i li ofertà la copa de l'adéu.
Ell demanà on havia d'anar
I per mor que havia de ser així
Ell va dir amb una veu apedaçada:

"Amic meu
La ventura no em féu costat en aquest món!

On vaig em demanes? Aniré a les muntanyes

A cercar la pau del meu cor solitari!
Marxaré a ca meva, al meu refugi
Ja mai trescaré terres llunyanes
El meu cor és en calma i espera la seva hora!

L'estimada Terra brosta cada primavera
i verdeja a tots els indrets
Onsevulla i per sempre blavejarà la llum de l'horitzó!

Eternament...eternament...

(traducció de Joan Estrany)



Joan Obrador

Aquest estiu no he pogut anar gaire al cinema i, no sé per quina raó, he vist especialment cinema d'arrel llatina: la producció brasilera *Madame Hata* i el film mexicà de Patrícia Cardoso *Les dones de veritat tenen corbes*. Són dues pel·lícules absolutament dispars, però que han rebut un gran reconeixement en diferents festivals: *Madame Hata* va triomfar a certàmens tan significats com el de Huelva o La Havana de 2002; mentre que *Real Women...* ho va fer a Sundances i a San Sebastià 2002. La producció brasilera no em va resultar cap novetat perquè un ja està cansat de la temàtica de la sexualitat anormal i, en especial, de la grandiloqüència almodovariana. És curiós com l'estil del director manxec comença a germinar més enllà de l'Atlàntic. Al contrari, la pel·lícula de Cardoso fuig de tota exageració, perquè només vol contar una història simple, repetida una i mil vegades entre la gent humil del país més poderós del nord.

Per aconseguir el seu propòsit, la directora només emprà les dues eines essencials per a qualsevol film de valor: un bon argument, creïble i ple de sensibilitat, i una interpretació portentosa de tots i cadascun dels actors que hi intervenen. L'actuació arriba a ser tan convincent que no sembla una obra de ficció, sinó que la directora ha introduït la seva càmera dins la vida quotidiana d'una família mexicana immigrada als EEUU. No sé si m'equivoco, però noto una clara influència del cinema de Ken Loach en *Real Women Have Curves*; en aquest film no trobareu cap efecte especial ni cap escena estrident fora del seu fil argumental. Només trobo una petita diferència entre un i altre director a l'hora de fer pel·lícules: allà on es manifesta les inquietuds polítiques del director anglès, en aquest film trobem la sensibilitat femenina d'una dona que coneix perfectament la triple marginació que pateix la dona xicana als Estats Units. Es veu discriminada pel seu origen racial (color de pell i tipologia corporal); per unes tradicions familiars que l'impedeixen adaptar-se lliure-



ment a la societat moderna i per una incultura profunda, fomentada pel seu aïllament lingüístic i la seva dependència familiar. Per això, una dona xicana mai podrà competir amb una dona blanca a l'hora de desenvolupar les seves energies en un context de lliure mercat. Mai?

Tal vegada, el dia en què la dona mexicana pugui parlar d'igual a igual a la dona nord-americana no queda massa enfora. És en aquest context que s'ha de situar la història d'Ana, la protagonista de *Real Women...* Ella és mexicana, però nascuda als EEUU i amb domini de l'anglès superior a la ma-

Per això, una dona xicana mai podrà competir amb una dona blanca a l'hora de desenvolupar les seves energies en un context de lliure mercat. Mai?

joria dels seus companys de classe. Ana és pobre i haurà de fer feina al taller de la seva germana tot l'estiu per ajudar el sosteniment de la seva família i, a més a més, com la majoria de les dones del seu nivell social ella és grassa. Per tant, recull en ella mateixa totes les característiques que l'haurien de fer repetir el mateix estil de la seva mare o de la seva germana gran; un altre, no hagués protestat, hagués cercat un bon home del seu entorn, hagués tingut fills i s'hauria sacrificat tota la vida per ells. Però Ana, no és com les altres filles dels immigrants: la seva intel·ligència no només li serveix per destacar als estudis i comprendre que la vida de les dones com ella als EEUU, les xicanes, és profundament injusta, sinó que arribarà a l'extrem de reivindicar el dret a ser diferent i, a la vegada, tenir els mateixos drets que les dones blanques.

Però ella ho fa tot sense estridències, sense que ningú arribi a sospitar la determinació que amaga el seu rostre de deessa asteca per assolir els mateixos drets que posseeixen les dones blanques al seu país. Per això, no li tremola la mà quan compra els preservatius per fer l'amor amb el seu xicot de l'institut, ni plorarà en el moment de l'acomiadament -"no fa falta que et molestis en escriure'm, ja sé que a la universitat trobaràs qualque al·lota més prima que jo". Perquè ella vol fer l'amor com les seves companyes de classe: sense prejudicis i amb l'única condició d'estimar a la persona que ella ha decidit estimar. Fins i tot, en el moment de la veritat, quan el xantatge emocional de sa mare arriba a la màxima intensitat perquè no se'n vagi a la universitat i no abandoni la família, Ana serà capaç de triar per ella mateixa i continuar l'únic camí que li permetrà créixer com a persona.

Em demano si la lluita d'Ana no és la mateixa que vàrem haver d'afrontar Amèrica Ferrera, protagonista del film, i Patrícia Cardoso per tal de poder realitzar un film deliciós en un món bàsicament masculí i blanc. Segons diuen ni el fet d'haver rebut el premi del públic al festival de Suanes, ha permès que aquest film s'hagi pogut estrenar als cines del seu propi país. ■



Marti Martorell

Al passat número de *Temps Moderns*, Sebastià Sansó feia a l'article «L'estiu i l'avoriment (cinematogràfic)» una reflexió crítica i interessant sobre la política comercial de les estrenes estiuencques que tenen les sales comercials a Mallorca. I la veritat és que en gran part de l'anàlisi que fa coincidim tots dos, però sí que m'agradaria demanar-li una mica més de paciència amb els multicinemes abans de «donar-se'n de baixa», perquè la veritat és que, gràcies a ells, enguany sí que hem pogut veure *Punch Drunk Love* (Paul Thomas Anderson), això sí, tot just una setmana, als AMC de Marratxí; *Dolls* (Takeshi Kitano), dues úniques sessions nocturnes també durant una setmana, a les sales de Porto Pi; *Amen*. (Costa-Gavras), *Va savoir (Vête a saber*, Jacques Rivette) i *Mies vailla menneisyttä (El hombre sin pasado*, Aki Kaurismäki) als cinemes Chaplin, també l'únic cinema en què s'ha estrenat el documental de Julio Medem, *Euskal Pilota*. A més, des de fa sis o set anys, afortunadament tenim la possibilitat de veure pel·lícules en versió original amb més o menys regularitat als cinemes Renoir, amb repeticions de clàssics molt de tant en tant.

Que estam molt lluny de les possibilitats de tria cinematogràfica de grans ciutats com Barcelona i Madrid és indubtable, però també tenir multicinemes algunes vegades ofereix la possibilitat que ens facin el «favor» de programar alguna de les pel·lícules menys conegudes en la sala més pe-

tita del centre; però, així i tot, el panorama no és tan decebedor com fa set o vuit anys enrere, en què la sala d'actes del Centre de Cultura de «Sa Nostra» era l'únic lloc on poder gaudir del cinema menys vist i que surt dels paràmetres més comercials, ja sigui per «estrany» o per «vell».

CONFIDENCE

Confidence és una pel·lícula emmarcada dins el gènere de preparacions de grans robatoris amb molta aparositat que darrerament ha intentat recuperar l'esperit de les rodades els anys seixanta i setanta de la mateixa temàtica. Moltes de vegades, però, els resultats són ben discrets i *Confidence* n'és una bona mostra.

James Foley no és un director gaire prolífic, però la veritat és que no esperava que un autor que havia realitzat *Glengarry Glen Ross* fes una pel·lícula tan plana i mancada d'idees, malgrat la «modernitat» de la manera com presenten les presumptes víctimes. Fins i tot hi és totalment previsible que hi haurà un gir «imprevisible» al darrer minut del metratge.

Un altre dels punts que falla és la direcció d'actors, amb un Edward Burns com a protagonista que demostra ser millor guionista i director (com es pot veure amb *The Brothers McMullen* o *She's the One*) que actor. Tampoc no sobresurt Dustin Hoffman, que es dedica a fer carusses i poca cosa més. I la protagonista femenina, interpretada per Rachel Weisz,

no acaba de trobar-li el punt per fer-la creïble com a dona fatal. En poques paraules, doncs: pel·lícula decebedora, la veritat.

EUSKAL PILOTA. LARRUA HARRIAREN KONTRA (LA PELOTA VASCA. LA PIEL CONTRA LA PIEDRA)

Quan una pel·lícula ha estat precedida per una polèmica política i social com ha passat amb aquesta darrera producció de Julio Medem, m'és difícil deslligar-la del context per fer-ne una valoració purament cinematogràfica. Per tant, per minimitzar-ne la interrelació, primer faré esment de la lectura política, per parlar després del punt de vista cinèfil.

Políticament és un document valuos perquè l'autor ha intentat donar veu a totes les actituds implicades en el conflicte del País Basc. No hi són totes perquè les postures absents varen decidir no participar-hi, però les que hi surten ja omplen un ventall important d'opinions davant un mateix problema. En poques paraules: totes les polèmiques produïdes abans de l'estrena no han tingut sentit i han estat gratuïtes i, algunes, fins i tot fetes amb molt mala idea. Si l'espectador vol sentir què pensen de tota aquesta problemàtica les persones que el viuen directament, anar a veure *Euskal pilota* és ben recomanable. Aquells que encara cerquin més informació, podran esperar a l'edició en DVD de la pel·lícula, perquè l'autor ja ha anunciat que, en editar-s'hi, hi haurà més de cinc hores de material rodat.

Ara bé, la veritat és que em costa més aconsellar-ne el visionat si l'espectador, a més, desitja veure un documentat ben construït: Medem decideix, molt encertadament, intercalar, per evitar tot un seguit de declaracions sense interrupció, escenes de la vida quotidiana basca. Ara bé, com que totes aquestes imatges tan sols mostren la pràctica d'esports i tradicions del País Basc, s'acaba produint la sensació feixuga que estam davant un catàleg d'agència de viatges d'allò

Confidence.



Si l'espectador vol sentir què pensen de tota aquesta problemàtica les persones que el viuen directament, anar a veure *Euskal pilota* és ben recomanable

La pilota vasca.



que el turista no pot deixar d'anar a veure si visita aquelles terres. No hi ha referències a la vida urbana i actual basca i la visió bucòlica que transmet em recorda massa al «regionalisme» mallorquí que, com a màxim, es basa en la reivindicació de l'ensaïmada i dels vestits de pageseta.

A més, la decisió de mostrar al final tots els entrevistats amb un moviment ascendent de càmera que imita el vol d'un ocell em va semblar sobrer i innecessari, una solució no gaire ben trobada i que, per mi, desdiu molt de la resta del documental.

OPEN RANGE

Tres pel·lícules dirigides, tres *westerns*: *Dances with Wolves* (1991); *The Postman* (1997), pel·lícula futurista però que no deixa de banda aquest gènere, i, ara, *Open Range*. Kevin Costner té entre cella i cella fer el *western* actual definitiu, però fins ara no se n'ha sortit gens bé.

Dances with Wolves era una pel·lícula de temàtica ben intencionada, però bastant fal·laç i excessivament llarga. Encara pitjors eren els resultats de *The Postman*. I què passa amb *Open Range*?

La pitjor crítica que pot fer-se d'aquesta pel·lícula és que el director no n'ha après gens, de les altres experiències anteriors. Per començar, no sap controlar la durada de les pel·lícules, massa llargues, un dels mals principals

d'*Open Range*, a la qual sobren trenta o quaranta-cinc minuts bons.

Segon problema principal: tota la successió de tòpics, com ara la bonhomia dels vaquers, oposada a la maldat i caciquisme dels grangers; el *sheriff* corrupte i la seva host d'incondicionals; protagonista amb un passat ple de sang que lluita per no haver-hi de retornar i que és redimit per una dona; presència d'un vell vaquer a punt de retirar-se; el jove impetuós... massa tòpics agafats amb quatre agulles que finalment no lliguen gaire, és a dir, la incapacitat de donar-li una coherència a tot aquest desgavell, que finalment esdevé una desfilarada de conceptes units sense gens de gràcia.

Els diàlegs són el tercer problema, perquè la veritat és que no tan sols són previsibles, també pequen de ser redundants. No ha après encara Kevin Costner que no s'ha de dir als diàlegs allò que després podrà ser mostrat en imatges? El fet que els diàlegs siguin redundants i innecessaris pro-

voca que, ja a la primera escena en què apareixen junts Charley Waite (Kevin Costner) i Sue Barlow (Annette Bening), l'espectador sàpiga que s'enamoraran. Per ara, subtilesa és una paraula que Costner no aplica i, això, a la llarga, repercuteix negativament en la pel·lícula.

I finalment, una de freda i una de calenta: la fotografia. El director de fotografia, James Muro, sap treure molt bon profit del format panoràmic, imprescindible en un *western* que passa a espais oberts, la qual cosa permet situar prou bé els personatges en l'ambient en què es mouen. No obstant això, la moda d'utilitzar el format cinematogràfic super35 mm, que no aprofita tot el fotograma, fa que el visionat en una gran pantalla no sigui del tot satisfactori per la presència excessiva de gra, que desdibuixa uns resultats fotogràfics que haurien estat molt millors si s'hagués rodats amb 35 mm (o 70, si pogués ser) i lents anamòrfiques. ■

Open Ranch.



Toni Roca

*América, América.*

La mort no només és una immortalitat, també és un acte desagradable i estúpid que té el detall i la característica escassament cordial i educada de visitar tothom. Morir és un acte tan innecessari com inútil. Però la mort, altra volta (i encara altres per arribar... o que ja han arribat, que tot és sempre possible) ha volgut fer més viatges a Hollywood al llarg d'un estiu lent, sorollós i de dolor (molt dolor) que ha tingut com a premi, a les seves acaballes i quan el poc turista que ens ha visitat deixava les illes, tres noms propis, tres desapareguts, tres personatges a diferents escales i valors. Probablement. Però que entre ells han format, han aixecat un temps al sòlid edifici, ara ple de nyaps i forats, del Hollywood de sempre. Setembre i la mort, no enca-

ra recuperats de Katherine Hepburn, Bob Hope i Gregory Peck, ha lligat un entremat estructurat a l'entorn de tres rostres passats a millor vida i en circumstàncies diverses, Elia Kazan, Donald O'Connor, Gordon Mitchell. Un director, dos actors, tres mons diferents ara junts i gairebé coincidents al moment precís de rebre la recepció —pèssima recepció, la veritat— de la mort. Foren tres ombres i tres llums d'intensitat variada.

Del tres homes de cine el més popular (i ja és estrany) i conegut és Elia Kazan, director primer de teatre, llavors i finalment de cine. Però novel·lista també, no debades una de les seves darreres pel·lícules, *Los visitantes*, una de les primeres vegades que Hollywood gosava parlar del tema vietnamita, s'inspirava en una novel·la seva del mateix títol. Kazan era la prime-

ra generació important que arribà a Hollywood després de la Segona Guerra Mundial, una dècada, els quaranta, vital i decisiva per el futur de la indústria del cinema als Estats Units. El crític cinematogràfic Toni Vidal tenia un sensible recordatori de l'autor de *Río salvaje*. "Sigui on sigui, segur que seu a la seva vella cadira de director, amb la boina tapant-li els ulls, xerrant amb Lee Strasberg, oblidant velles disputes, rient i recordant les dones de la seva vida, brindant amb una ginebra amb gel a la salut de l'etern record...". Entranyable, dolça evocació perdurable. El meu primer contacte amb la seva filmografia fou a través d'un film, *Al este del Edén*, que aleshores em semblava estrany, dispers, de difícil qualificació, desconcertant i ple d'ambigüitats morals, estètiques i polítiques. Fosca aproximació que llavors



s'acostava a Espanya de la mà d'un altre mite ja mort quan el vàrem descobrir, James Dean. Després, al pas del temps, la meua valoració, excel·lent, no oferia dubtes. Cineasta de talent, versàtil i múltiple, la seva és una biografia repleta d'èxits assolits any rere any. Conegut també com el millor director d'actors i actrius del món, crec, amb la perspectiva de tot just ara mateix, que la seva obra mestra, la seva millor cinta fou *América, América*, testament visible, autobiografia autèntica, explicació del seu llarg viatge iniciat a temps d'infància fins l'arribada a Nova York. Un film extraordinari.

Donald O'Connor —una altra història, una altra vivència, un altre experiment— era l'alegria i la vitalitat, l'entusiasme i la felicitat. Història, resum, exposició, narració i desenllaç d'allò que sempre s'ha entès com el "musical" —un dels gèneres més esplèndids de tota la història del cinema—, aquesta forma de narrar, d'explicar una vivència que marcà l'esplendor i la glòria del Hollywood daurat i mític. I de tota l'extensa, exten-

síssima llista de "musicals" perfectes i a la vegada meravellosos, destaca, és clar, *Cantando bajo la lluvia*, amb tota seguretat la cinta més mítica del gènere. En aquella pel·lícula formava parella amb Gene Kelly i el seu número mentre cantava allò de *Make em laugh (Fés-los riure)* feia esclatar la pantalla. Un duo d'excepció i d'equilibri cinematogràfic en què el sentit del ballet i de la dansa, de la música i del color, del ritme i de la passió a l'hora de vertebrar l'emoció que a través de la càmera ens arriba. Nascut a la ciutat de Xicago (1925) als onze anys participà, *Melody for two*, per primera vegada a una pel·lícula. Al marge de l'esmentada *Cantando bajo la lluvia*, fou un dels companys de Marilyn Monroe a *Luces de candilejas*, un correcte "musical" dirigit per Walter Lang. Llavors convé a la vegada destacar *Llámeme señora*, un gran èxit de Broadway traslladat a la pantalla. El 1954 rebé un Emmy per una comèdia feta per a la televisió *The colgate comedy hour*. Feu breus aparicions a la sèrie també de televisió *S'ha escrit un*

crim i a la cinta de dibuixos animats *Toys* amb Robert Williams.

La darrera de les tres resonàncies és dedicat a una figura molt poc coneguda pel gran públic però que el cinèfil impenitent, màrtir i sacrificat conceixerà de seguida només veure la foto, Gordon Mitchell. Inicialment culturista, fou especialista en cintes de la sèrie "B", gènere que un temps era de prestigi. Treballador del cinema arreu del món, la seva vida cinematogràfica oscil·là entre Amèrica i Europa. Participà o interpretà, no sempre primers papers, és clar, a *El hombre del brazo de oro*, *Los diez mandamientos*, *Prisionero de guerra*, al costat, per cert, de l'expresident dels Estats Units, ara malalt d'alzheimer, Ronald Reagan. La seva llarga estada a Europa, de 1961 a 1968, fou molt popular a l'interpretar pel·lícules de romans i *spaghetti westerns*. De forma sorprenent fou cridat per Federico Fellini al 1970 per a la seva intervenció en el cèlebre *Satiricón* fellinià. Gordon Mitchell va rodar més de dues-centes pel·lícules. ■

Xicu Lluy

Carles J. Cardona Tur —Josep, en realitat— és un altre dels eivissencs il·lustres que avui dia encara representa un absolut desconegut a la seva pròpia illa natal, tot i que el seu cas no va assemblar-se mica a la trajectòria d'altres emigrants molt destacats de les Pitiüses com ara l'antropòleg Àngel Palerm Vich i el també home de cinema Emilio García Riera, ambdós exiliats a Mèxic arran de la derrota republicana a la Guerra Civil. Aquell al·lot de la família pagesa de can Pis (Sant Rafel de sa Creu) que va veure's obligat a salpar envers una vida millor a l'altra banda de l'Atlàntic no podia imaginar-se que, amb el pas del temps, arribaria a treballar al cor mateix de la indústria del cel·luloide, a Hollywood, on va esdevenir un dels constructors de la maqueta de *King Kong*, el goril·la immens i desgraciat de la pel·lícula de Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack, sense dubte una de les obres mestres del gènere fantàstic.

Malgrat que Cuba i l'Argentina constituïen, des de la segona meitat del segle XIX, els principals destins americans, els Estats Units, la terra de promissió, van acollir a un bon grapat d'eivissencs. El caricaturista Josep Costa Ferrer (*Picarol*), que fundà el 1927 a Chicago una botiga d'antiguitats, la famosa Spanish Shop, i el militar Joan Juan Serra, que també va realitzar petits papers cinematogràfics a Mèxic abans d'instal·lar-se definitivament a Los Àngeles, en són dos dels exemples més significatius. De totes maneres, cap d'ells va assolir el prestigi del fanfarró mallorquí Fortunio Bonanova, el desesperat professor d'òpera de *Ciudadano Kane*, l'únic emigrant de les Balears que s'integrà realment dins la constel·lació d'estrelles de la meca del cinema. Però la història particular de Carles J. Cardona se'ns presenta no menys fascinant.

Enamorat de la màgia del descobriment dels germans Lumière gràcies a les projeccions —només de les imatges perquè les veus trigarien una bona estona en fer acte d'aparició— del vell teatre Pereira,¹ aquest jove i valent eivissenc va deixar casa seva per ofegar les seves il·lusions d'enginyer



a Barcelona i anar després a reunir-se amb Joan Cardona, un cosí que s'havia establert feia uns anys a les llunyanes terres de Waterbury, a l'estat de Connecticut. La fabricació de rellotges, un dels oficis que va exercir a l'Amèrica dels somnis, no suposaria prou lligams per fer-lo a una petita ciutat que oferia poques oportunitats per a una persona inquieta, un veritable cul remena, i força emprendora, així que en Carles va decidir canviar d'aires i traslladar-se a Boston, una capital molt més important i atractiva, sobre la moto que s'havia

pogut comprar amb els seus primers estalvis. A Massachussets, l'intrèpid emigrant va entrar en el món de la fotografia professional, pas decisiu per donar després el salt al cinema. Únicament participaria en el rodatge d'una cinta publicitària, però aquella experiència tan modesta i, a la vegada, tan engrescadora li va permetre prendre contacte amb una càmera. D'algun forma s'ha de començar.

Mitjançant la col·laboració d'un altre emigrant espanyol, Mariano Gómez, l'eivissenc va concloure a la càlida costa oest el seu llarg periple pels

Willis O'Brien, dibuixant i maquetista cinematogràfic d'enorme talent, probablement el millor tècnic d'efectes especials del moment, va recórrer a Carles J. Cardona i als germans mexicans Delgado per donar cos a la bèstia que s'enamorava d'Ann Darrow

fesomia d'arquetip mediterrani. És a dir, com a una mena d'Antonio Banderas de l'època de Rodolfo Valentino i Douglas Fairbanks. D'aquesta mediocre pel·lícula a penes recordada, que portava per títol *La ley de la pradera*, Cardona en trauria una lliçó tan dolorosa com realista: la seva raó d'existir no es trobava precisament davant la càmera, sinó més aviat darrera dels focus, en un segon lloc més discret. L'eivissenc havia pres una decisió transcendental: aprendria a fer cinema, allò que tant li agradava, i després tornaria a Europa per muntar la seva pròpia empresa. Somnis que s'esvaïren de pressa.

A pesar d'aquesta decepció, en Carles va obrir els ulls i, ja convertit en un notable enginyer, va concentrar-se en la feina que s'ajustava com un guant a les seves capacitats, tot i que no deixaria de banda les incursions a la galàxia dels fotogrames i així, quasi sense voler-ho, fou un dels ballarins de *La viuda alegre*, l'èxit aclaparador de la Metro Goldwing Mayer, entre altres actuacions entremaliades. Emperò, la seva carrera professional el portaria a la tramoia, les maquetes dels més estranys artefactes i la construcció de miniatures, gairebé sempre dins l'organigrama de la productora RKO, que va embarcar-se a l'ariscat projecte de *King Kong* (1932) com a conseqüència de la depressió econòmica produïda pel *Crack* de 1929. S'havia de dur endavant, fos com fos, una pel·lícula relativament barata capaç d'encisar uns espectadors avorrits pels productes tradicionals. Un simi gegant arrencat del seu hàbitat natural i portat al Nova York dels gratacels substituiria als monstres de la gran pantalla. Willis O'Brien, dibuixant i maquetista cinematogràfic d'enorme talent, probablement el millor tècnic d'efectes especials del moment, va recórrer a Carles J. Cardona i als germans mexicans Delgado per donar cos a la bèstia que s'enamorava d'Ann Darrow.

L'eivissenc va crear els esquelets articulats de tres aparells mecànics de quaranta centímetres d'alçada, que després serien recoberts de goma i escuma per obtenir una fidel aparença de bèstia tan poderosa com tendra.

L'aposta de la RKO va resultar molt satisfactòria, més del que s'esperava: "Éramos tres isleños, dos irlandeses y un ibicenco, así que no podía salir mal", va assegurar Cardona en unes memòries que romanen inèdites. A més de la lloada *King Kong*, va poder exhibir les seves innegables habilitats a films de la categoria de *The big parade*, *La isla misteriosa* i, sobretot, *Ben Hur*, pel·lícula col·leccionista de premis Òscar, on va disposar d'un equip de vint homes a les seves ordres per preparar en les millors condicions alguns dels més espectaculars efectes especials d'aquesta impressionant superproducció del Hollywood més esplendorós. De ben segur que féu amistat amb Charlton Heston, protagonista de la posterior cinta *El planeta de los simios*, tot parlant de monos, i famós durant els últims anys per acceptar la presidència de la polèmica Associació Nacional del Rifle.

No ens ha d'estranyar, doncs, que l'emigrant eivissenc aixequés la seva pròpia empresa, la Cardona Company, centrada en els enginys mecànics i d'ús militar, com per exemple una càmera fotogràfica que s'encaixava en els periscopis dels submarins atòmics de l'Armada dels Estats Units, la *Navy*. Així va poder patentar fins a 33 invents, molts d'ells adquirits pel Govern nord-americà. En jubilar-se, als 69 anys, va tornar a Eivissa. Feia exactament mig segle que se n'havia anat. Ja podria haver travessat l'oceà el 1939, però la guerra fratricida finalment el feren desistir. Les seves idees de caire progressista tampoc l'haurien facilitat la integració a la nova i trista Espanya de Franco. Mai no més abandonaria l'illa, on va continuar inventant "coses increïbles".³ La passió pel cinema sempre l'acompanyaria. ■

NOTES

(1) Aquest local del centre històric d'Eivissa fou l'escenari el 1904 de la primera sessió cinematogràfica de les Pitiüses.

(2) Carlos Tur, Mariano Planells i Xescu Prats han estat alguns dels periodistes illencs que han reflectit sobre paper les peripècies de Carles J. Cardona.

(3) Vegi's l'article *El esqueleto de King Kong*, de Xescu Prats, publicat el 21 de juny de 2003 a *Diario de Ibiza*.

José Tirado

El director Elia Kazan, desaparegut recentment a l'edat de 94 anys, va demostrar al llarg de la seva carrera controlant amb precisió diverses disciplines artístiques: comença formant-se com a actor, aviat passa en escena obres de mestres dramàtics com Arthur Miller o Tennessee Williams, a continuació dirigeix algunes de les pel·lícules més cèlebres de la història del cinema i, finalment, dedica els darrers anys de la seva vida a l'escriptura de novel·les. Si aquest recorregut professional el situa com un dels autors americans més prolífics de les últimes dècades, el seu bagatge personal l'ha convertit també en un dels més polèmics, ja que ha separat tant l'opinió pública com la crítica especialitzada, no tant pel que fa a la qualitat de la seva obra, sinó per la qüestió moral que acabaria transcendint la seva figura: l'episodi de la delació.

La família de Kazan va abandonar Istanbul per fugir de l'opressió que la minoria grega patia a Anatòlia. El jove Kazan arriba als Estats Units amb només quatre anys. Durant un breu

període estudia interpretació, producció i direcció a l'Escola d'Art Dramàtic de Yale, però abans de finalitzar la carrera abandona el centre per unir-se al Group Theatre, el més important dins l'escena avantguardista de la dècada dels 30; un grup liderat per Harold Clurman, Cheryl Crawford i Lee Strasberg que destacava pel seu caràcter experimental i pel comprimís social que assolien cadascun dels seus missatges, cadascuna d'aquelles formes deutes del Teatre de l'Art moscovita.

A partir d'aquest moment Kazan aplicaria el mètode interpretatiu d'Stanislavski—après al Group Theatre— a les primeres obres on intervé com a actor, però també en aquelles que ell mateix dirigeix—*Dimitroff*, 1934, *The young go first*, 1935, *The Crime*, 1936, *Casey Jones*, 1938, *Quiet City*, 1939, o *Thunder Rock*, 1939, entre d'altres—.

Immediatament Kazan tindrà els seus primers contactes amb el cinema, ja que col·labora en la realització del documental *People in the Cumberland* (1937) i de l'obra *It's up to you* (1941). Aquest mateix any desapareix

el Group Theatre i es tanca així una primera etapa en la trajectòria de Kazan, marcada pel seu interès per la problemàtica social, pel Partit Comunista i pel teatre de propaganda. Aquestes característiques s'endevinaran al llarg de la seva carrera, sempre atenta a la temàtica social i al dramatisme expressat des de la interiorització i el realisme psicològic—propi del mètode Stanislavski—.

Així Kazan aconsegueix arribar a Hollywood amb la fama de ser un jove i qualificat director teatral de Broadway, una carta de presentació que aviat li reportaria encàrrecs com la realització del film *Lazos Humanos* (1945). Aquesta pel·lícula allarga l'estela de la problemàtica social que es trobava ja a les seves primeres obres de teatre—narra la història d'una família d'immigrants resident a Brooklyn— i afecta els tres films posteriors que realitzarà per la Fox: *Mar de hierba* (1947), *El justiciero* (1947) i *La barrera invisible* (1947).

Però si fins aleshores Kazan havia obtingut ja cert reconeixement, en tornar a Nova York s'involucrarà en

En una ocasió Kazan va declarar: "Sóc un director mediocre, excepte quan una obra toca alguna part de la meua experiència vital"

tres projectes que reclamaran sobre ell l'atenció de les dues costes del país: la creació de l'*Actor's Studio*—reconeguda com l'escola d'interpretació més important dels Estats Units¹ i on es van formar estrelles com James Dean, Marlon Brando o l'actual director del centre, Paul Newman— i la posada en escena de *Un tranvía llamado deseo* i *Muerte de un viajante*.

L'èxit rotund d'aquestes obres fa que Hollywood torni a reclamar-lo per rebre la comanda de rodar dos nous films—*Pinky*, 1949 i *Pánico en las calles*, 1950—. Tot i que acabarien sent dos pel·lícules de menor importància presenten ja una certa desvinculació amb el sistema d'estudis, mostren un tarannà molt més personal, amb rodages al carrer, actors desconeguts i una temàtica tant social com introspectiva. Aquests elements demostren que Kazan mai va ser, ni amb les seves primeres obres, un cineasta paradigmàtic dins el sistema de Hollywood. És cert que va treballar aprofitant els mecanismes de les majors, però sempre ho va fer atorgant un caràcter personal a les seves històries, plenes de moments d'una depuració es-

tilística i narrativa exemplar. Un bon exemple d'això és seria *Un tranvía llamado deseo* (1951), basada en l'obra de Tennessee Williams que el mateix Kazan havia portat als escenaris de Broadway anteriorment. De fet, la posada en escena del film està presa directament de la seva vessant teatral: els decorats i els diàlegs es conserven gairebé íntegrament, com a mínim en la seva estructura dramàtica i en el seu únic escenari. Hi ha qui considera que aquesta disposició eminentment teatral ha fet envellir la frescor i la força que el film va exhibir en la seva època, però realment la turbulència d'*Un tranvía llamado deseo* no ve donada tant per la posada en escena, sinó per la indagació sistemàtica en les tensions i les contradiccions humanes, encarnades magistralment per Blanche du Bois; una dona convertida en mite, una autèntica musa romàntica, una nimfomana, patètica, insatisfeta, histèrica i obsessionada pel joc de l'amor—fet sobre el qual Tennessee Williams, autor de la novel·la original, retorna una i altre vegada al llarg de la seva obra.

Havent analitzat mínimament els films inicials de Kazan podem assegurar que l'evolució de la seva filmografia seguirà un camí cada cop més personal, fent-se introspectiu a còpia de revolts, de meandres que van i tornen entre les preocupacions de tipus més genèric i les més autobiogràfiques. En una ocasió Kazan va declarar: "Sóc un director mediocre, excepte quan una obra toca alguna part de la meua experiència vital. Aleshores tinc valor, gosadia; sóc capaç de parlar amb els actors, de motivar-los perquè treballin millor. Tinc sentiments forts, fins i tot violents, però aquestes són les meves qualitats".

I és que Kazan sempre va ressaltar la importància de la marca personal en qualsevol creació artística². De fet, tota la seva obra està marcada per aquesta empremta. Doblement exiliat, Kazan va ser un estrany a la recerca de la seva identitat. El director mateix considera *América, América* (1963) la seva pel·lícula més propera, ja que, en definitiva, és la història de Kazan i la seva família. Tot i que el director no va renegar mai dels seus orígens—més aviat els reivindicava constantment— també va reconèixer

El compromiso.



ser un americà convençut, un estranger que ràpidament va assimilar i entendre, molt més que la majoria de nadius, què significa la cultura nord-americana i què són els Estats Units³.

Emparat per aquest convenciment patriòtic Kazan va justificar la delació contra els seus companys durant la lamentable *caça de bruixes*. Tot i que durant un any i mig—entre 1934 i 1935— el director havia format part de la cèdula comunista del Group Theatre novaiorquès, quan l'any 1952 Elia Kazan va ser cridat a declarar pel senador McCarthy tots els ulls es van fixar en ell, posant la seva carrera pendent d'un fil, ja que si es negava a declarar hagués estat titllat d'antipatriòtic i cap estudi de Hollywood l'hagués contractat. Kazan ho explica de la següent manera: "Jo no vaig donar la llista dels meus camarades per por a represàlies—ningú no em va amenaçar—sinó perquè després de viure des de dintre el comunisme, de ser un agitador convençut, em vaig adonar que tot allò era molt sinistre. Vaig fer el que havia de fer. No només m'havia tornat absolutament anticomunista, sinó que, a més, pensava que realment Amèrica estava en perill. I jo havia escollit aquell país".

Després d'aquests fets Kazan va filmar *Viva Zapata* (1952), on la vida del líder camperol mexicà Emilio Zapata, amb guió del novel·lista John Steinbeck, va quedar reflectida des de la vessant més intimista i poètica. Darrera



América, América és una pel·lícula imponent, per la profunditat sentimental que exhibeix i per la fortalesa moral amb què es defèn el principi de la llibertat...



Esplendor en la hierba.

de cadascuna de les seves imatges s'aprecia la sòlida dramaturgia de Kazan, però es noten també les influències del film que Eisenstein havia rodat a Mèxic —gràcies, per exemple, a la impressionant fotografia que Joe MacDonald va copiar dels clàssics soviètics.

El film, on la crítica d'esquerres va veure la justificació del seu acte de fe patriòtica durant el *macarthisme*, és una desencantada i evident reflexió sobre el fracàs de les revoltes i la impossibilitat de la victòria, però tot i així Kazan insistia que el desenllaç del film és optimista i ho justifica amb l'últim pla en què Zapata torna al camp sobre un cavall blanc com a símbol d'esperança.

Després del rodatge de *Viva Zapata!* i de *Fugitivos del terror rojo* (1953) Kazan roda dues de les seves obres

més importants: *La ley del silencio* (1954) i *Al este del edén* (1955).

Arthur Miller va escriure un preguió per a Kazan sobre la problemàtica sindical, però més tard el retira i Kazan acudeix a Budd Schulberg —altre dels col·laboradors del comitè del HUAC—, per crear el guió definitiu de l'oscaritzada *La ley del silencio* —guardonada amb vuit estatuets de l'Acadèmia—. El punt de partida del film és un fet real pres dels articles sobre els molls de New York amb què el periodista Malcolm Johnson va guanyar el premi Pulitzer. Segurament és una pel·lícula criticable en els seus pressuposts ideològics, ja que és una clara apologia de la traïció, però és lloable tant pel desenvolupament narratiu i dramàtic, com per la seva brillant reflexió de la societat americana —realitzada, novament, a partir dels conflictes humans més dramàtics— i pel tractament visual, que Boris Kaufman dona al blanc i negre.

Per altra banda, *Al este del edén* s'inspira en les darreres vuitanta pàgines de la novel·la homònima de John Steinbeck, amb qui Kazan ja havia treballat el guió de *Viva Zapata*. El film presenta la vida quotidiana d'uns pagesos de Monterrey que, poc abans de la Primera Guerra Mundial, experimenten amb la congelació de llegums. Aquest film se situa enmig de la seva obra, com a pont entre el caràcter social dels seus primers films i el lirisme de la part final. Partint de la idea de crònica es comença a desen-

cademar una trama eminentment pasional, d'una elevada intensitat emotiva, d'un arrabassador dolor, per a acabar construint una valuosa paràbola sobre la dificultat de delimitar les fronteres entre el bé i el mal. L'estructura familiar —presa directament de la Bíblia— correspon a un pare autoritari anomenat Adam i els seus antagonístics fills identificables amb el bé i el mal, Abel i Caïm, respectivament. El protagonista era un jove James Dean, que fins aleshores només havia participat com a secundari en un parell de films i que, a partir d'aquesta pel·lícula, es convertiria en un autèntic model per a tota una generació de joves nord-americans que entenen i integren la seva figura d'adolescent problemàtic i incomprès per l'entorn.

A partir d'aquests films, comença una etapa d'evident introspecció personal que, tot i haver-se donat al llarg de la seva carrera, s'accentuarà en alguns dels seus darrers films com *Amèrica, Amèrica* (1963) o *El compromiso* (1969). Quan es revisa una i altra vegada *Amèrica, Amèrica* no es pot evitar sentir la serenitat del pols amb què està feta, la confiança de qui explica una història sabent el que es diu, recreant-se amb la màxima emoció. *Amèrica, Amèrica* és una pel·lícula imponent, per la profunditat sentimental que exhibeix i per la fortalesa moral amb què es defèn el principi de la llibertat; un autèntic *collage* narratiu que salta en el temps, que transita entre la simbologia i la memòria indi-



Viva Zapata.

El compromiso és una continuació d'Amèrica, Amèrica, ja que arranca, amb mig segle de transcurs, en el punt on Kazan havia deixat l'anterior film



Un tranvià llamado deseo

la seva qualitat, sinó pel significat que té dins el conjunt de la seva filmografia. *El compromiso* és una continuació d'*Amèrica, Amèrica*, ja que arranca, amb mig segle de transcurs, en el punt on Kazan havia deixat l'anterior film. Els emigrants d'*Amèrica, Amèrica* estan en aquest film instal·lats en la societat de la opulència, però el temor profund de l'origen continua darrera d'ells, com una herència genètica.

El compromiso comença retratant un món caòtic, gairebé com si la ciència-ficció servís perfectament per a document la realitat. És una escena impersonal, mecanitzada en tot el seu pròleg de l'esmorzar, la publicitat, les autopistes, el llançament del coet, etc., és la imatge de la vida diària que ens va portant a la monstrositat que hi ha dins l'home. Així Kazan va portant-se a sí mateix, al personatge i a l'espectador mateix, cap a camins cada

vidual per donar forma a un veritable fresc sociològic.

Finalment, i malgrat no ser la seva darrera obra, no hi ha millor forma de concloure aquest repàs amb un film com *El compromiso*, potser no tant per

cop més dolorosament interiors, i assistim al triple drama de l'autor, el personatge i l'espectador. Eddie, el protagonista, es fica sota el camió per suïcidar-se, però sobreviu. En aquest moment comença així un altre nivell de

descens als inferns: el record d'un amor fracassat. A continuació vénen més records, el retorn al món de la infància, al vell negoci de les catifes, el regal de l'Empire State en miniatura, etc. Aquí trobem, sense cap mena de dubtes, l'univers més personal de l'autor, ja que presenta com cap altra obra les seves ferides i la seva memòria personal per parlar tant del seu passat com de la idiosincràsia d'Amèrica. ■

NOTES

(1) Referint-se a l'Actor's Studio Kazan va comentar en una ocasió: "D'acord, va ser molt important. Vam ser capaços de transformar l'escena americana, de canviar la forma d'actuar. Vam comunicar una nova emoció als escenaris. Però també tenim les nostres limitacions. Mai vam tenir èxit muntant obres teatrals clàssiques de Shakespeare o Molière. No sabíem fer-ho. Estàvem preparats per un altre tipus de teatre".

(2) És molt significatiu el comentari que el cineasta va fer sobre el seu gran amic T.S. Williams: "Allò més trist per a molts artistes que viuen de les seves pròpies experiències per extreure la matèria de la seva creació, és que, de sobte, deixin de tenir experiències. Es fan famosos, s'enriqueixen, ningú no els insulta, ningú no s'acosta, són respectats i admirats. Viure es converteix en una comoditat. Obliden la lluita i deixen de sentir. Automàticament deixen de crear. Hi ha qui, com Hemingway, arriben a la seva vida constantment per sentir-se vius. Tenesse no ho va fer i va perdre les seves arrels, la seva força creadora. Per això sentia els seus darrers fracassos teatrals com a fracassos en la seva vida, perquè sabia que la seva obra era el reflex de la seva vida".

(3) No és casualitat, doncs, que entre els seus directors actuals més admirats es trobesin els dos grans desarrelats d'Amèrica: Coppola i Scorsese, dos autors que també han concebut els Estats Units com un collage format per immigrants.



Un jove Eba Kazan a City for conquest (1940) enmig de Frank McHugh i James Cagney

J.C. Romaguera

Les etapes de l'amor

Edgar, director de cinema, realitza una sèrie de proves de *casting*, juntament amb els seus productors, per tal de trobar els protagonistes de la seva pròxima pel·lícula. Edgar, a qui sembla interessar-li més filosofar sobre la vida, l'amor o el món en lloc d'analitzar els seus personatges, entrevista una sèrie d'actrius abans de quedar-se fascinat per Elle, a qui li sembla haver vist abans malgrat no recorda ni el lloc ni el moment. Quan decideix que ella és l'elegida per un dels papers protagonistes, descobreix que ha mort. Llavors, Edgar recorda el moment en què va veure Elle per primera vegada: fou dos anys abans, en una entrevista amb una parella de vells, supervivents de l'Holocaust, que havien venut a un productor de Hollywood els drets del relat de les seves vides. Elle era la neta de la parella.

Una sinopsi semblant podria servir per explicar el nucli central de gairebé qualsevol pel·lícula de qualsevol cineasta, si parléssim d'una narrativa convencional, d'uns conceptes de posada en escena i muntatge comuns en el cinema d'avui dia. Però, en aquest cas, no cal confiar-se, ja que les escasses línies argumentals apuntades, no poden esdevenir res més que una idea vague, brutalment esbiaixada, quan es tracta d'endinsar-se pels terrenys habitats per Jean-Luc Godard, segurament el més personal, original i sectari cineasta de l'actualitat. El qui tal vegada més apro-

pa concepte de cineasta (*mise en scene*, "compositor"—Godard no s'ajusta fàcilment a les etiquetes—) al concepte d'artista, de geni.

Incorruptible, obstinat *outsider*, Godard continua fidel a la seva voluntat d'elaborar un cinema a contracorrent, que va a la recerca de noves formes d'expressió. *Elogio del amor*, en aquest sentit, és un compendi de totes les seves propostes (l'estructura fragmentada i dispersa del relat, la superposició de veus, las inserció d'intertítuls, l'absència de referents espai-temporals en els qual ubicar els personatges, etc.) i sembla que la pel·lícula vulgui, fins i tot, fer coexistir el passat i el present cinematogràfics de Godard. Per una banda, recupera l'esperit de la *nouvelle vague*, per la seva manera de filmar els carrers de París amb l'ús molt contrastat del blanc i negre i amb l'aparició d'uns personatges, moltes vegades a contrallum, que vaguen per carrers, com si fossin espectres. Curiosament aquestes imatges que remetien a un passat cinematogràfic, esdevenen el present de la història de la pel·lícula. Per altra banda, i quan la història viatja al passat, les imatges en blanc i negre són substituïdes per unes de "modernes", filmades en suport videogràfic, posteriorment kinescopades i tractades amb efectes digitals. Imatges de caire impressionista, gairebé abstracte, saturades de color. Tot un complex, desconcertant, però alhora apassionant bastiment narratiu que fan que el cinema

de Godard no resulti senzill, malgrat les coses de les quals parla ho siguin

La història d'Edgar i el seu ambiciós projecte de voler fer una pel·lícula sobre les quatre fases de l'amor —l'encontre, la passió física, les disputes i la separació— vistes a través de tres etapes de la vida: la joventut, l'edat adulta i la vellesa, no tardarà, per tant, en convertir-se en una simple excusa (el *mcguffin* hitchcockià). Un punt de partida, en definitiva, a partir del qual aniran sorgint les grans qüestions godardianes, plantejades, suggerides, però quasi mai no resoltes i que encara que susceptibles de ser jutjades com a pedants, penso que no es poden obviar en tant en quant són necessàries, pertinents, en una època en què la cultura ha deixat de reflexionar sobre ella mateixa i sobra el seu paper en vers la Història.

Què cal pensar quan a *Elogio del amor* es diu: "Quan un es troba pel carrer amb els joves és evident que es tracta de joves. El mateix passa amb els vells. Però un adult no és evident: als adults els fa falta una història? Quines petjades ha deixat en nosaltres les nostres pròpies vivències? I les de la resta? Com es poden transmetre aquestes històries? Podem seguir contant històries en el present si abans no ajustem els contes amb el nostre passat, amb la Història? Com es pot parlar d'amor avui dia? És possible fer-ho? Són aquestes algunes de les preguntes que sorgeixen d'un film com *Elogio del amor* que estableix contínuament uns lli-

*Elogio del amor.*



Lundi matin.

gams, una sèrie de correspondències entre el present i el passat, entre allò privat (les històries) i allò comú (la Història) de manera que vehicula entre el lirisme que suscita el pas del temps i el nihilisme que provoca el present. I és que Godard mitjançant les seves imatges i els seus diàlegs, no fa tan sols referència al passat sinó que evidència com aquest es projecta en el present d'un món globalitzat, homogeni, impersonal (ja sigui en el món del cinema, l'art, la cultura o de les relacions personals) i en el qual hi ha lloc encara per a les barbaritats d'una guerra. Tan sols, sembla ser que l'amor —també la voluntat de seguir contant històries— pot servir com exercici de resistència, encara que, i com a gran romàntic que és Godard —fins a les últimes conseqüències— la mort estigui present per donar pas a la tragèdia.

Un dilluns diferent

La figura del cineasta georgià, Otar Iosseliani, esdevé totalment desconeguda, no tan sols ja per al gran públic, sinó pels cercles cinèfils, pels espectadors més inconformistes i interessats per filmografies més allunyades dels circuits comercials. La seva trajectòria cinematogràfica no ha pogut ser seguida pels espectadors de la nostra comunitat ja que cap de les seves pel·lícules s'ha estrenat i tan sols les seves dues últimes obres (*Adiós, tierra firme* i *Lundi matin*) s'han vist projectades a la resta de l'Estat espanyol —amb l'excepció feta de la retrospectiva que li tributa el Festival de Sant Sebastià—. Les raons

que obeeixen semblant discriminació són òbvies si atenem al fet que l'obra de Iosseliani es manté al marge dels circuits comercials per mor de la seva explícita voluntat d'anar en contra dels convencionalismes culturals que predominen avui dia. I és que la primera sensació que desprenen pel·lícules com *Lundi matin*, o la seva precedent, és la del fet d'haver assolit la llibertat absoluta —a tots els nivells, ja sigui vital o creatiu— i que queda prou evidenciada a través del treball desenvolupat pel cineasta mateix com per la temàtica que serveix de punt de partida per contar les seves senzilles però profundes històries. Si Iosseliani sembla treballar sense lligams de cap mena, fent allò que li ve de gust i rebutjant l'esclavitud que imposa una relació mercantilista amb el cinema, els seus personatges principal aspiren assolir una llibertat semblant en l'exercici de les seves mediocres i alienades vides. La tesi és prou clara: treballar és no viure.

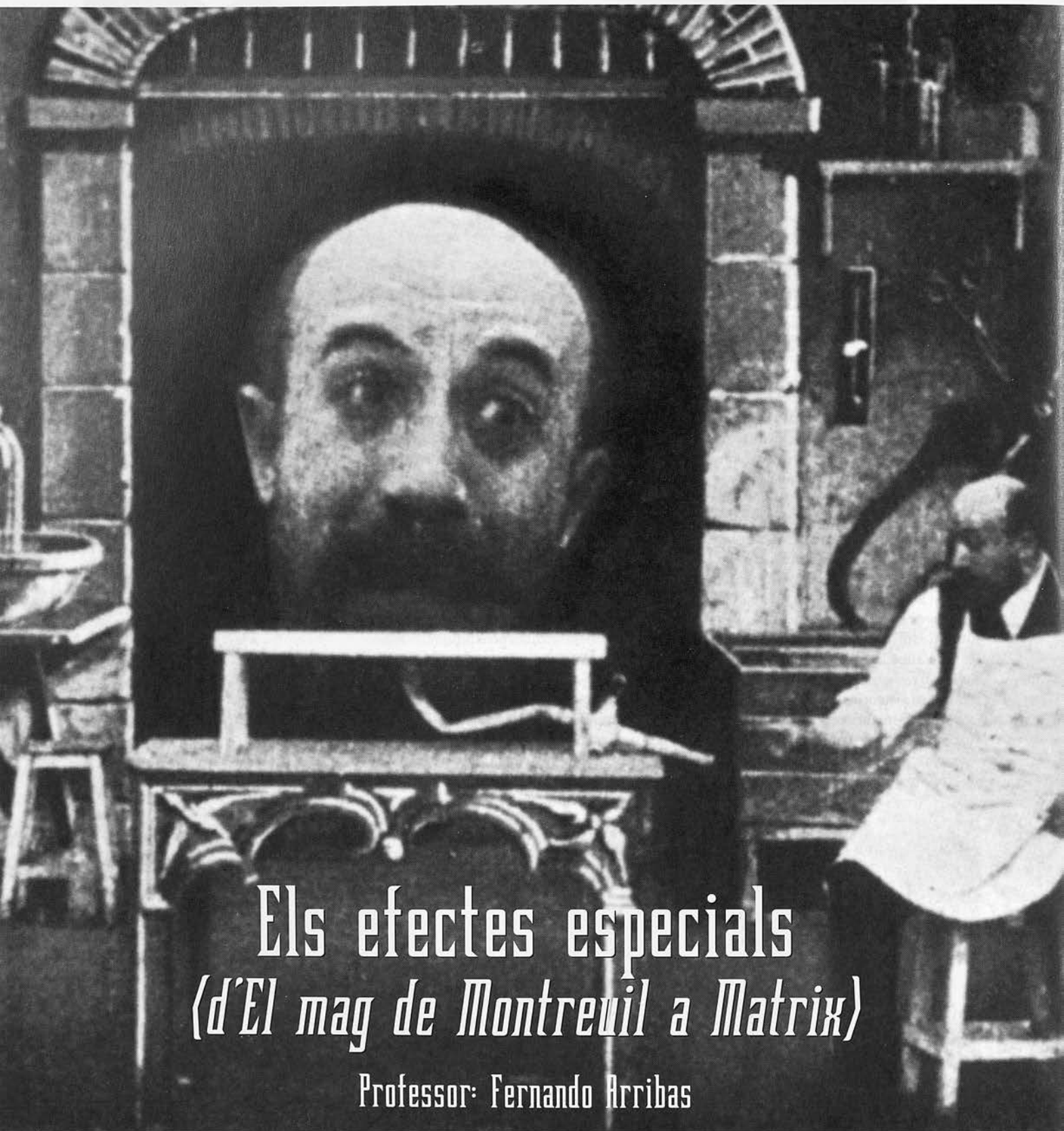
Per tal de fugir del món grisament mecanitzat i feroçment despersonalitzat de la fàbrica en la qual treballa —espai que remet directament a un dels cineastes que més admira Iosseliani, Jacques Tati—, el protagonista de *Lundi matin*, Vincent decideix fugir, sense avisar prèviament la seva família, cap a Venècia, on tal vegada sigui possible recuperar quelcom d'un hedonisme vital, oblidat en els "temps moderns" —com diria Chaplin, una altra referència imprescindible pel cineasta—. Cansat que la vida sigui un cercle repetitiu, que sempre retorna al dilluns pel matí, Vincent —antagonista voluntari dels protagonistes de l'última pel·lícula de

Fernando León, *Los lunes al sol*— decideix renunciar a tot i iniciar un periple que, contràriament a tenir l'objectiu d'anar a la recerca d'un mateix, té la intenció de recuperar el plaer per la vida. Un sentiment de felicitat que és representada per la degustació constant del vi, per les reunions amb els amics a la vora de la mar, per l'observació silenciosa de la ciutat de Venècia i sobretot, pel descobriment d'allò autènticament popular —significativament, *Lundi matin* opta per recorre els llocs menys turístics de la ciutat, amb una clara renúncia a la típica postal.

Però si el cinema de Iosseliani resulta hedonista, la qual cosa associaríem a aquesta voluntat d'assolir la felicitat, tampoc cal obviar la seva vessant anarquista, conseqüència directa de la seva obstinada consecució de la llibertat. La mirada del cineasta georgià és fruit d'una mesurada i coordinada posada en escena que paradoxalment esclata en la mesura que el seu contingut sorprèn per la seva aparent improvisació. Malgrat, prèviament hi hagi un meticulós treball de preparació les imatges de *Lundi matin* o *Adiós, tierra firme* transmeten una espontaneïtat imprevisible a través de l'aparició d'excèntrics personatges, caricaturescos —vists amb estranyesa i innocència pel protagonista—, o de l'escenificació de seqüències que no semblen tenir un lligam amb els moments previs ni amb les posteriors. La tasca de Iosseliani gaudeix d'una apreciada recompensa: escenificar el discórrer de la vida amb total naturalitat —encara que com a bon anarquista la irrupció surrealista no hi és absent. ■



III Curs sobre el cinema



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

Professor: Fernando Arribas

Centre de Cultura "SA NOSTRA"
del 24 al 29 de novembre

Carrer Concepció, 12

(Per a més informació i inscripcions tel. 971 72 52 10)

"SA
NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS

BALEARS
jove

Fundació
"SA NOSTRA"

SEMINARI

Dilluns, 24 de novembre

Els primers trucatges. Els trucatges fets amb la càmera

Dimarts, 25 de novembre

La positivadora òptica
Animació fotograma a fotograma

Dimecres, 26 de novembre

Transparències i projeccions frontals
Reserves, fons negres i blaus

Dijous, 27 de novembre

Miniatures i models a escala
L'estudi cinematogràfic

Divendres, 28 de novembre

El control del moviment
Efectes mecànics i físics

Dissabte, 29 de novembre

Postproducció digital. Composicions d'imatge real i imatge generada

FERNANDO ARRIBAS (Professor)

Madrid, 1940. Director de Fotografia per l'Institut de Investigacions i Experiències Cinematogràfiques.

L'any 1970 es comença a ocupar de la direcció de fotografia amb *Las crueles*, de Vicente Aranda.

Aquesta activitat l'ha desenvolupada fins ara i l'alterna amb el disseny de llum a espectacles teatrals dramàtics i musicals; l'ensenyança de fotografia cinematogràfica a cursos, conferències i seminaris i col·laboracions a revistes especialitzades.

Escriu i realitza una sèrie documental sobre la història del cinema valencià de vint-i-cinc capítols de trenta minuts, amb el títol d' *Imágenes en la memoria* emesos per Canal 9.

La seva tesina de doctorat du per títol: *Fotografía y cinematografía tridimensional*, i és un expert en trucatges i efectes òptics especials.

Juntament amb altres professionals, ha col·laborat en la fundació de l'Academia de las Artes y las Ciencias Cinematogràfiques i l'Asociación Española de Autores de Fotografía Cinematogràfica (AEC), de la qual és actualment vice-president.

Redacta els programes acadèmics dels tres cursos i ocupa el càrrec de tutor de l'especialitat de Fotografia a l'Escuela de Cinematografía y el Audiovisual des de la seva fundació el 1995.

LLARGMETRATGES COM A DIRECTOR DE FOTOGRAFIA

Las crueles, de Vicente Aranda.
Cántico d unas chicas de club, de Jorge Grau.
La Casa de las Palomas, de Claudio Guerin.
La morte camina con i tacchi alti, de Luciano Ercoli.
Cao-Xa, de Pedro Mario Herrero.
Black Beauty, de James Hill.
Las tres perfectas casadas, de Benito Alazraki.
La novia ensangrentada, de Vicente Aranda.
La morte acarezza a mezzanotte, de Luciano Ercoli.
Ceremonia sangrienta, de Jorge Grau.
Flor de santidad, d'Adolfo Marsillach.
Volver a nacer, de Javier Aguirre.
Pena de muerte, de Jorge Grau.
Un casto varón español, de Jaime de Armiñán.
El love feroz, de J.L. García Sánchez.
La chica del Molino Rojo, d'Eugenio Martín.
El asesino está solo, de Jesús G. de Dueñas.
Incubus, de Luciano Ercoli.
Matrimonio al desnudo, de Ramón Fernández.
Tormento, de Pedro Olea.
Open season, de Peter Collinson.
The sky is falling, de Silvio Narizzano.
Ten little indians, de Peter Collinson.
Devil's cross, de John Guilling.
Tu dios y mi infierno, de Rafael Romero Marchent.
Das Tal der tanzenden Witwen, de Volker Vogeler.
Pim, pam, pum ... ¡ fuego !, de Pedro Olea.
Las bodas de Blanca, de Francisco Regueiro.
L'uomo che sfidò a l'organizzazione, de Sergio Grieco.
Las largas vacaciones del 36, de Jaime Camino.
La trastienda, de Jorge Grau.
La Corea, de Pedro Olea.
La siesta, de Jorge Grau.
Los claros motivos del deseo, de Miguel Picazo.
El mirón, de José Larraz.
Luto riguroso, de José Larraz.

El monosabio, de Ray Rivas.
La visita del vicio, de José Larraz.
Un hombre llamado Flor de Otoño, de Pedro Olea.
Cartas de amor de una monja, de Jorge Grau.
La ocasión, de José Larraz.
La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona, de Ramón Fernández.
Las verdes praderas, de José Luis Garcí.
Cuentos eróticos (El vil metal), de Jesús G. de Dueñas.
Las mujeres de Jeremías, de Ramón Fernández.
Virus, d'Anthony Dawson.
Gay Club, de Ramón Fernández.
La leyenda del tambor, de Jorge Grau.
Comin' at Ya ! (optimax 3D), de Ferdinando Baldi.
Jalea real, de Carles Mira.
L'ultimo borem, de Sergio Garrone.
Khepera (Escarabajos asesinos), de Steven Charles Jaffe.
Truhanes, de Miguel Hermoso.
Ultimas tardes con Teresa, de Gonzalo Herralde.
Camila, de María Luisa Bemberg.
Marbella, un golpe de cinco estrellas, de Miguel Hermoso.
Nosotros en particular, de Domingo Solano.
La casa de Bernarda Alba, de Mario Camus.
Divinas Palabras, de José Luis García Sánchez.
Matar al Nani, de Roberto Bodegas.
Pasodoble, de José Luis García Sánchez.
Loco veneno, de Miguel Hermoso.
El vuelo de la Paloma, de José Luis García Sánchez.
Las edades de Lulú, de Bigas Luna.
La noche más larga, de José Luis García Sánchez.
Salsa rosa, de Manuel Gómez Pereira.
Nexus, de José María Forqué.
Tirano Banderas, de José Luis García Sánchez.
Hermana, ¿ pero qué has hecho ?, de Pedro Masó.
El seductor, de José Luis García Sánchez.
El palomo cojo, de Jaime de Armiñán.
La sal de la vida, d'Eugenio Martín.
La Duquesa Roja, de Francisco Betriu.
Como un relámpago, de Miguel Hermoso.
¿De qué se rien las mujeres ?, de Joaquín Oristrell.
Memorias del Angel Caído, de D. Alonso-F. Cámara.
Cásate conmigo, Maribel, d'Angel Blasco.
Fin de trayecto, de Pedro Pablo Zancajo.
¡Ja me maaten!, de Juan Muñoz.
School killer, de Carlos Gil.
El forastero, de Federico G. Hurtado.
Primer y último amor, d'A. Jiménez Rico.
El florido pensil, de José Antonio Porto.
Franky Banderas, de José Luis García Sánchez.

Francesc M. Rotger

Noviembre és el títol de una recent estrena del cinema espanyol, segon llargmetratge d'Achero Mañas, en principi ell mateix conegut com a actor i que visqué un debut espectacular amb la seva primera pel·lícula llarga com a realitzador, *El Bola*. En el nostre cas, ens interessa molt particularment perquè és una companyia de teatre de carrer (que es diu així: Noviembre) el col·lectiu protagonista, en la ficció, d'aquesta història. Casualment, *Noviembre* ha coincidit, a la darrera edició del Festival de Cinema de Donostia, amb una altra nova producció espanyola, *Los abajo firmantes*, de Joaquín Oristrell, en què també una companyia de teatre n'és protagonista. Una formació escènica que no necessita presentació (i no és un tòpic), Els Joglars, s'ha passat al cinema amb el seu *Buen viaje, excelencia*.

El teatre tampoc no deixa d'apropar-nos espectacles relacionats, d'una o d'altra manera, amb això que diguem el setè art. Potser el cas més

evident ha estat la visita recent, a l'Auditori de Palma, d'*Arsénico por favor*, una nova posada en escena de la comèdia de Joseph Kesselring (*Arsenic and Old Lace*), en la qual es basà Frank Capra per a realitzar aquella pel·lícula, amb Cary Grant, que coneixem amb el títol en espanyol d'*Arsénico por compasión* i que és tot un clàssic del cinema nord-americà. Sembla que aquest *Arsénico por favor* suposa la seva primera experiència, als escenaris, tant per al seu director d'escena, Gonzalo Suárez, com per al seu actor protagonista, Jorge Sanz, ben coneguts per les seves feines cinematogràfiques. I crec que resulta evident que la qualitat artística de tot dos es troba molt per damunt d'aquest treball en comú, una mica fluix.

La vuitena Fira de Teatre de Manacor ha reunit, dins els seu programa, uns quants espectacles relacionats amb el cinema. Començant, per exemple, pel seu muntatge inaugural: un *Juli Cèsar* (encara que aquesta representació, malauradament, es va haver de suspendre per accident

d'un dels actors), peça de Shakespeare que, com gairebé totes les seves, s'ha traslladat a la pantalla (la versió més coneguda és sens dubte la de Joseph L. Mankiewicz, de 1953, amb Marlon Brando; encara que n'existeix almenys una altra, d' Stuart Burge, de 1970, amb Charlton Heston). *Al·lucine*, de la companyia de Vitòria Teatro Paraíso (¿és el mateix col·lectiu que fou conegut, al passat, com Eterno Paraíso?) i amb direcció de Toni Albà (*L'ombra, Brams...*), denota, ja des del seu mateix títol, la seva inspiració cinematogràfica. *Jugant a Rodgers* (pel compositor de *Sonrisas y lágrimas*), *Star Trip* (que no *Star Trek*), els *Cyranos* de producció mallorquina (José Ferrer, Gérard Depardieu i fins i tot Steve Martin han encarnat l'espadatxí nassarrut al cinema) o l'eivissenca *Eixorca*, amb Pilar Costa (Pilar Tàvora ha adaptat al cinema no fa molt aquesta tragèdia de García Lorca), són alguns altres espectacles d'aquesta mostra amb qualche vinculació amb el cinema. ■





De l'u al deu,
western

Un malenconiós Peckinpah. *Ride the High Country*

Antoni Serra

Sens dubte, *Ride the High Country* (o també *Duelo en la alta sierra* en versió castellana) és el menys peckinpahnià de tots els films que va realitzar al llarg de la seva no massa llarga vida Sam Peckinpah —probablement és així perquè es tracta d'una de les seves primeres obres i, segons el criteri d'alguns, encara no s'havia alliberat de la influència de Budd Boetticher. Sobre aquest punt concret, el de la influència de Boetticher, hi insistiré més endavant.

Tot és possible en la vida del Senyor, que no és altra que el meu estimat Diable, del cel·luloide en blanc i negre o en *technicolor*.

Aleshores, per què he elegit *Duelo en la alta sierra* com un dels deu films més emblemàtics? Precisament per això, perquè és el menys peckinpahnià. Perquè és el *western* malenconiós, nostàlgic per excel·lència. Perquè és necessari conèixer els recursos de l'art per reflectir en imatges cinematogràfiques aquesta melangia, que ens arriba fins a la medul·la (cervell endins, ventrell endins, sexe endins), i vet aquí també perquè va elegir magistralment com a protagonistes dos actors de la vella escola, un virginiana nascut l'any 1903 (Randolph Scott) i l'altre, un californià lleugerament més jove, ja que va néixer el 1905 (Joel McCrea), i els dos debutaren al cinema quasi, quasi al mateix temps: 1929 i 1928 respectivament. Els dos comuniquen una profunda càrrega de melangia o un fort sentiment nostàlgic —«la nostàlgia del Oeste extingit», com diria Guarner el 1973— al llarg de tot el film i des de les primeres imatges, quan McCrea arriba a la ciutat polsosa i creu que la població, bolcada al carrer, el rep amb un entusiasme inesperat. O en el moment que McCrea es retroba amb Scott a una caseta de fira, patèticament disfressat el vell amic de Búfalo Bill. Els dos són ja caducs, els dos pertanyen a un altre món, el dos formen part d'una època que ja s'està extingint irremissiblement: la dels *sheriffs* o *mars-halls* dignes, la dels *cow-boys* valerosos i aventurers. Pensem que *Duelo en la alta sierra* es va realitzar el 1962 i que, per tant, Scott ja havia fet els 59 anys i McCrea els 57, o sigui: dues figures

que ja havien fet història (Scott amb films basats en les novel·les de Zane Grey) i que ja no donaven la imatge, ans al contrari, dels joves, intrèpids i freqüentment cixelebrats personatges que pul·lulaven per la geografia del *far west*. Just amb aquesta realitat impecable i implacable —nostàlgia i melangia— Sam Peckinpah aconseguí un film per a mi extraordinari, una pel·lícula d'una excepcional condició humana, un *western* d'una sensibilitat tan exquisida que només es dona en molt poques ocasions (Ford, Mann, Wyllie, Ray i alguns més)...

I vostès, amics lectors de l'impossible convertit en realitat narrativa (en imatges), ja perdonaran el meu entusiasme per Peckinpah.

I, sobretot, per *Duelo en la alta sierra*; pel·lícula que, per altra part, va arribar més intensament a la meua sensibilitat intel·lectual —o artística o com vostès vulguin nomenar-la— que d'altres films peckinpahnians, com *Major Dundee*, *Grupo Salvaje* o *La balada de Cable Hogue* —tots ells posteriors i els quals em mereixen una gran consideració.

Però, és clar, hi ha moltes altres coses a dir sobre *Duelo...* És cert que es tracta d'un «bellísim *western*» (com va escriure Josep Lluís Guarner), des del més rigorós punt de vista de l'estètica cinematogràfica, i ho és perquè Peckinpah —en aquells moments amb 32 anys, no s'ha d'oblidar— ens ofereix una capacitat anorreadora, una força subjugadora —quasi bé tirànica, de sotmetiment— a més de suggeridora, que manté en constant tensió l'espectador. També vull fer una especial menció a la bellesa de les imatges, a l'exactitud i rigor del color, tot per aconseguir un realisme màgic —però gens ni mica virtual, fotre!— del món quotidià del *western*. En aquest sentit, diria que *Duelo...* és una peça pictòrica impe-

cable, i sublim. Alguns crítics o comentaristes cinematogràfics (tan acadèmics com no pocs —la majoria— de catedràtics ben *Ilustrats*) han assenyalat, i torn a una anotació del principi de l'article, que l'obra de Peckinpah està sensiblement influïda per Budd Boetticher, el vell realitzador de *westerns* i que va dirigir en no poques ocasions a Randolph Scott. Però jo no ho crec —o no ho sé veure— així. Tenc present a la memòria alguns films de Boetticher, com *Horizontes del Oeste* (1952), *Traición en Ford King* (1953) i *El desierto de El Álamo* (1953), per exemple, i no aconseguisc trobar el fil de connexió d'aquesta possible i intuïda influència. Crec que són dos mons a part, dues concepcions del cinema, de l'estil narratiu i de la plasticitat totalment diferents.

En fi, estic arribant a la meta definitiva dels deu *western* emblemàtics: només em resta el del proper mes i és *Río Lobo*. Per què? Ja ho explicaré, però no en aquest moment.

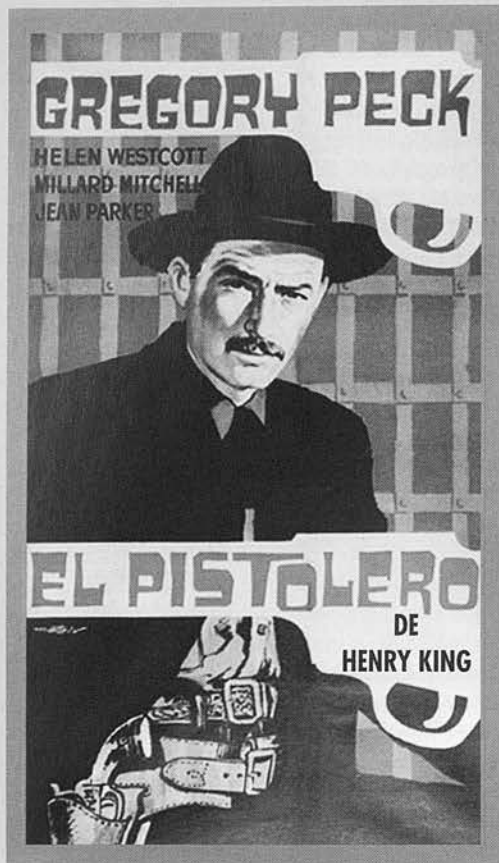
I per avui, salut i *adoramus te / glorificamus te* —oh, lectors estimats!.





Lluitar contra la llegenda

Carles Sampol



Si hagués de definir ràpidament una pel·lícula com *El pistolero* (*The gunfighter*), de Henry King, no dubtaria en assenyalar, en primer lloc, que es tracta d'un dels *westerns* més claustrofòbics que jo recordi.

I és que ens trobem, des d'un principi, amb una pel·lícula en què tots els signes distintius de la posada en escena, i que són propis del gènere, són totalment absents o, al manco reduïts a la seva mínima expressió. En aquest sentit, i amb molts altres com podem comprovar, el film s'avança a *Solo ante el peligro* (*High noon*), de Fred Zinnemann, pel fet de decidir-se per una austeritat i un minimalisme poc habituals. Gran part del fil argumental d'*El pistolero* transcorre, durant un reduït espai de temps, en l'interior del *saloon* de la localitat de Cayenne, en el qual es refugia el nostre protagonista, Johnny Ringo —un bigotut i tèrbol Gregory Peck— a l'espera de poder reunir-se amb la seva esposa i el seu fill —ambdós viuen sota una identitat falsa i sense saber, el nen, que

el seu pare és un llegendari assassí.

Un assassí, però, en estat de conversió, decidit a deixar de banda el que fins aleshores ha estat la seva vida, la qual cosa no resulta gens senzilla per un personatge cèlebre com Johnny Ringo —i si no que li ho preguntin també a William Munny—, sobretot quan un tracte de fugir de l'estela que arrossega un passat que no deixa d'aparèixer a cada localitat —“*un imbècil que sempre vol matar al més ràpid*”—. Fet, aquest, que evidentment no facilita gens les coses quan un ha de veure que la seva vida està sotmesa a una violència que rebutja però que el persegueix per allà on va i que l'obliga a practicar la incòmoda i desagradable pràctica d'haver de seguir assassinant, aquesta vegada, per tal de sobreviure. Per aquest motiu,

quan Johnny Ringo arriba a Cayenne, no ens trobem amb un cas excepcional i ha d'anar en compte, posant un ull a l'esquena perquè en la seva anterior aturada va haver d'enfrontar-se amb un aspirant a successor i ara els seus germans el persegueixen amb una insaciable set de venjança i l'arribada dels quals a l'encontre del protagonista es produirà d'un moment a l'altre —recorden l'enfrontament en solitari del *marshal* Will Kane, a *High noon*?—.

Així doncs, *El pistolero*, a més de ser un *western* claustrofòbic per mor de l'espai tancat en què es desenvolupa gran part de l'acció, és, en segon lloc, un film angoixant, que, i contràriament allò que es podria pensar degut a la seva manca d'acció, manté l'interès d'un espectador atrapat mitjançant un *tempo* lent i implacable —marcat per l'omnipresent rellotge de paret que hi ha al *saloon*—, aquell que ha de viure Johnny Ringo, mentre espera que el destí dicti la seva irrefutable sentència: o bé el permeti iniciar una nova vida amb la seva famí-

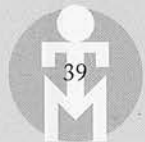
lia, o bé li ajusti els comptes pel simple fet d'exercir el seu instint de supervivència —sinó es presenta abans, una altra vegada, sota la figura d'un aspirant a heroi, en aquest cas, el fanfarró del poble, anomenat Hunt.

Claustrofòbica i angoixant, *El pistolero* arrossega l'espectador, sobretot gràcies al domini que demostra Henry King tant pel que fa a l'espai cinematogràfic com en el domini del ritme d'una narració condensada, en la qual conflueixen de manera admirable passat, present i futur. Però sobretot no es pot qüestionar la precisió d'una pel·lícula que esdevé, en tercer lloc, lacònica, en què al marge de mancar-hi l'acció física, es reciten uns diàlegs d'una concisió aclaparadora, secament precisos i absents de qualsevol retòrica —tal vegada l'ocasió en què Bresson ha guaitat pel *western*—.

Tot junt confecciona una preciosa i lírica paràbola sobre la inutilitat de la violència i les conseqüències que arrossegueu aquells que la practiquen, malgrat vagin a la recerca d'una redempció, alhora que tracta també de les dificultats d'integració dels marginats, en una societat que es defineix a si mateixa com a civilitzada —el protagonista deixant de banda per la resta de la gent, recorden, de nou, *High noon*?— Un *western*, en definitiva, ple d'alè romàntic, sota el qual roman latent de forma continua la tragèdia, per mor d'un protagonista atrapat pel fatalisme desencadenat per una llegenda de la qual sembla impossible alliberar-se.

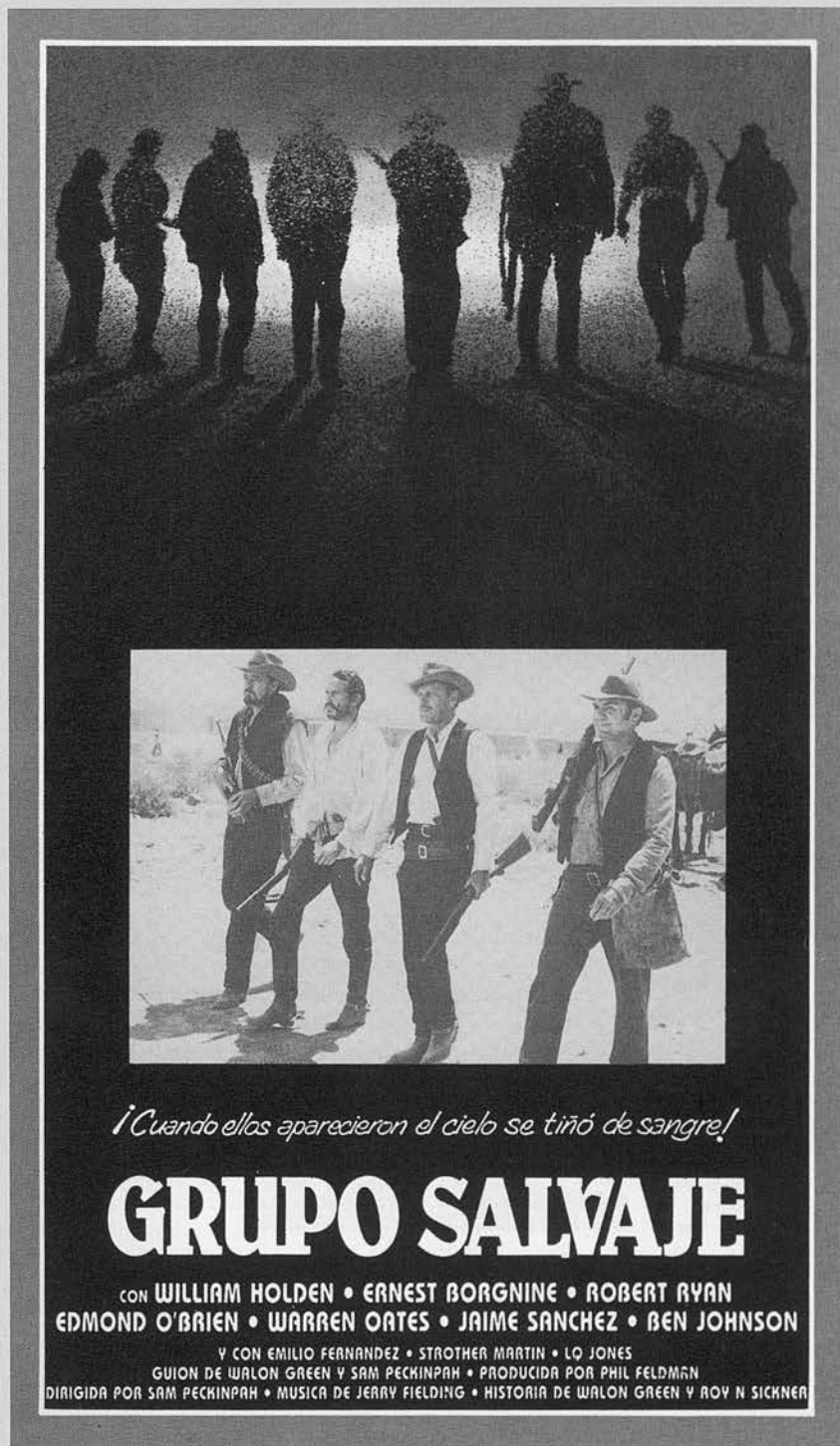
Finalment, i com a curiositat, encara que prou indicativa penso a l'hora de definir el caràcter del protagonista i també les intencions del director i els guionistes, m'agradaria matisar que el *gunman* era un malvat sanguinari, sempre disposat a assassinar encara que fos per l'esquena, mentre que el *gunfighter*, al contrari, era un cavaller magnànim i que si havia de matar ho feia sempre cara a cara i perquè no hi havia altra solució. Johnny Ringo sembla ser que va existir però segurament passarà més a la història pel retrat escèptic, solitari i fatalista que d'ell ens ha deixat el cinema, que no per la seva biografia, més propera a la del *gunman*. ■

Grup salvatge



Guillem Fiol Pons

T oc de campana. Ens trobem als anys 60, gairebé ja entreveient els 70. Els grans mestres del que convencionalment entenem com a *western* clàssic han quedat ja enrere. És l'hora de passar el testimoni a una nova manera de representar el gènere. Estem submergits en la febre europea pels *spaghetti-western*, encapçalada per Sergio Leone. Als Estats Units, un altre nom agafa força: Sam Peckinpah. Esclau d'uns anys especialment tirànics estèticament, sobretot pel que fa a muntatges un tant extravagants i l'imprescindible demostració del fet que es comptava amb una càmera amb zoom, Peckinpah ens va mostrar un *far west* força diferent del que coneixíem, traslladant-lo del pla mític a un altre de més terrenal. El sentit de les localitzacions, de la violència o del vestuari ja no responen a idealitzacions, mai exemptes de connexions històriques, d'uns estudis cinematogràfics. Ara ja no interessa cantar les gestes d'uns personatges i d'uns territoris, sinó, simplement, escriure-les en prosa. Ara, la gent ja no mor d'un tret: una bala li forada el cor i la sang raja pel forat que el projectil ha deixat en sortir per l'esquena; ja no hi ha senyoretes de companyia: són prostitutes. El títol del film no pot ser més expressiu, l'adjectiu "salvatge" es pot aplicar al grup i a tot el seu entorn, sense tabús. Certament, és una nova manera de mostrar l'oest americà, curiosament amb actors que vénen del classicisme (Holden va treballar amb Ford, Borgnine amb Daves i Ryan amb Mann), però és un arbre que no ens ha d'impedir de veure el bosc. *Grup salvatge* no és més que un relat que, per molt realista que pugui semblar, no s'allibera (ni pretén fer-ho) de transmetre sensacions de llegenda, de reflexionar sobre temes universals inherents als *westerns* "d'abans". Peckinpah, com demostra també a *Major Dundee*, entre d'altres, no es queda pas en un canvi d'estètica i en filmar sang en càmera lenta, com sí van fer els seus imitadors. La violència respon a reflexions profundes difícils d'expressar breument, i la recerca d'una major veracitat no exclou en



absolut els idealismes ni els propòsits utòpics i, conseqüentment, tràgics. L'adéu que rep el grup dels habitants del poble d'Àngel no és només això, tal i com el propi director ens confirma repetint-lo al final del film: és un homenatge a uns proscrips que busquen justícia, a uns lladres que bus-

quen solidaritat vers els oprimits, un cant fúnebre a uns romàntics que toparan, precisament, amb la realitat de què hem parlat en aquestes línies: brutal i exagerada. Peckinpah no mostra una violència excessiva (el troteig final): és la violència la que ho és per si mateixa. ■



La flor del cactus



Gabriel Genovart

Més que qualsevol altra cosa, potser sigui la flor del cactus la que expressa amb més exactitud l'autèntica naturalesa dels personatges de John Ford a les pel·lícules de l'Oest. D'aquell Oest que possiblement va morir el mateix dia en què, quasi anònimament, ho va fer també Tom Doniphon, un vell *cow-boy* solitari que havia estat el tipus més dur i més ràpid al sud del Picket Way i l'home qui realment, en contra del que contava la llegenda, havia matat Liberty Valance (encara que, això darrer, només tres amics seus ho sabien).

Com la planta coriàcia del cactus que creix a l'arena abrasada dels sorrals de foc on gairebé no hi pot florir cap altra forma de vida vegetal i és capaç de fer brostar no obstant, entre les espines més hirsutes, la flor més delicada, així, els personatges dels *westerns* de John Ford, especialment els interpretats per John Wayne —aspres i durs en aparença, com els cactus del desert—, són capaços d'oferir també, arribat el

moment, com aquell qui no fa res, el do gentil dels sentiments més nobles o del gests més exquisits.

La imatge de la flor del cactus sobre el taüt d'humil llenya de pi on descansa el cos sense vida del vell Tom Doniphon no és que valgui, únicament, per mil paraules: val també per mil silencis, per mil records, per mil sentiments continguts. Val per totes aquestes emocions compartides que hem captat en els ulls, en els gests i a les mirades de quatre persones a les quals, molts d'anys després, la mort d'un amic comú ha tornat reunir a Shinbone, aquell lloc antany salvatge del bàrbar Oest i que ara és una ciutat pròspera i civilitzada: un prestigiós senador de Washington i la seva esposa que arriben amb el tren, l'obès comissari (o *marshal*, o *sheriff*) jubilat que els espera a l'estació i el vell i fidel servent negre del difunt que vetlla,

tot sol, el cadàver del seu patró a l'interior d'un taller de fusteria que fa de cambra mortuòria. I els silencis, les mirades i els gests de tots quatre parlen, amb l'eloqüència de les paraules que no es diuen o dels mots que s'han quedat a flor de llavis, d'antigues històries i de vells records. Històries i records de quan tots eren més joves i l'amic que ara roman de cos present era el tipus més dur, més ràpid a desenfundar i, alhora, encara que ho dissimulàs, l'home de cor més noble i generós al sud del Picket Way.

Tan sols unes breus frases, a l'inici mateix de la pel·lícula, venen a subratllar fins a quin punt gravita sobre el present tot el pes d'aquest passat:

—Els cactus, ja han tret flor? — demana al comissari l'esposa del senador.

—Ara n'és la temporada —respon el vell *marshal*, mentre ambdós, pujats a la caleixa amb què han d'anar fins allà on descansa el cos sense vida de l'amic estimat, semblen dirigir un esguard carregat de sentiment cap

a un punt indefinit..., probablement aquest lloc de l'ànima on perduren aquells fets pretèrits que, tanmateix, per molt de temps que passi, sempre romandran enganxats a la memòria—. Potser —afegeix el comissari— us agradaria donar una volta per la carretera que condueix al desert...

A la carretera del desert, la caleixa es detén davant una vella casa en ruïnes que un dia es va pegar foc. La casa abandonada d'un petit ranxo solitari envoltada de cactus florits.

—Mai no va acabar aquella altra habitació què hi feia? —demana la dama, amb els ulls embargats per l'emoció, mirant fixament la vella casa derruïda.

—No. En fi..., vostè ja ho sap molt bé —es limita a dir el comissari, com si volgués fugir de la qüestió.

Poc després, a l'improvisat tanatori, el distingit senador aixeca la tapa del ferretre. Contempla el cadàver de l'amic i alça tot seguit els ulls per dirigir una severa mirada de reprovació al propietari del taller.

—On són les seves botes, Clute? —pregunta amb enuig el senador.

—És que... —embarbolla el fuster— em vaig dir que encara eren unes botes noves, i maques...

—Posa-li les botes, Clute —ordena, contundent, el senador—. I el seu cinturó. I els seus revòlvers.

Quatre amics romanen en silenci ran del taüt que conté les restes mortals de Tom Doniphon. En silenci, recordant... Evocant els fets d'una història llunyana que se'ns narrarà en un llarg *flash back*.

Ramson Stoddard: senador dels Estats Units, tota una figura de la política nacional, que, anys enrere, quan era un jove advocat que tot just havia acabat la carrera, va seguir la famosa exhortació d'Horace Greely —"Vés-te'n a l'Oest, jovenet, a cercar fama i fortuna"— i partí cap a unes terres agrestes, on encara regia el codi elemental del més fort o del més ràpid amb el revòlver, i les va voler civilitzar implantant la llei, l'alfabetització, l'ordre democràtic i els elevats principis de la Declaració d'Independència de la nació americana. (I deia la llegenda que aquell advocatet pacifista que mai no havia disparat una



Era la manera de manifestar un amor per al qual els vaquers, rudes i concisos com són, no se solen prodigar amb paraules fines...



arma i del qual tants n'havien fet befa, una nit, a Shinbone, tingué el coratge suficient de desafiar, en un duel a mort, Liberty Valance, un pistoler violent, neuròtic i fanfarró que representava tota la barbàrie d'aquell territori obert i que era el més ràpid al sud del Picket Way..., a excepció de Tom Doniphon. I quan aquell pistoler, després d'haver ridiculitzat l'advocat fent-lo ballar a tirs de revòlver, li anava a disparar un darrer projectil "directament, enmig dels ulls", va semblar que, inexplicablement, aquell lletrat tan inexpert amb les armes li havia guanyat per la mà i, amb una bala precisa, l'havia deixat sec.)

Hallie: la dolça esposa d'aquell senador que havia cimentat una brillant carrera política a partir del renom que li havia donat el fet de ser "l'home-qui-matà-a-Liberty Valance". Hallie, l'única altra flor delicada que, a més de la del cactus, vivia a Shinbone —aquell lloc inhòspit d'enmig del desert, cap allà la frontera mexicana— i que era l'al·loteta que Tom Doniphon estimava. I cada dissabte, a l'estació en què els cactus florien, Tom Doniphon li portava un cactus en flor, dins un cossiòl. Era la manera de manifestar un amor per al qual els vaquers, rudes i concisos com són, no se solen prodigar amb paraules fines, però que, donat el cas, són capaços d'expressar amb un detall, sense donar-li més importància. Do-

niphon sabia que Hallie el corresponia, però, a això de casar-se, ell hi donava llargues. Esperava engrandir la casa del seu ranxo amb una altra habitació i un porxo cobert, i tenir-ho tot a punt per a la futura esposa; i ho feia a poc a poc, sense frisar massa. Fins el dia que comparegué a Shinbone aquell advocat de l'Est, amb totes aquelles idees, i Hallie començà a enamorar-se'n.

Pompey: el vell missatge negre, home de confiança i mà dreta de Tom Doniphon. Pompey sabia, perquè es trobava allà amb el seu patró, que el tir que havia abatut aquella famosa nit Liberty Valance no havia sortit, com pensà tothom, del revòlver que empunyava l'atordit llicenciat en lleis ficat a redemptor, sinó que l'havia disparat el rifle de Tom Doniphon, qui, d'un tros enfora, des d'un carreró obscur, seguia a l'emparedada de la fosca les incidències d'aquell duel tan singular i desigual. I quan va sentir que Valance pronunciava aquelles fatídiques paraules —"i ara, directament, enmig dels ulls"— i es disposava a enclotjar entre cella i cella de l'advocat una darrera i definitiva bala, fou ell, Tom Doniphon, qui, a distància, li disparà al pistoler i el feu caure en rodo. Pompey coneixia tota aquella història, que era el secret més ben guardat del vell l'Oest. Sabia que quan el seu patró havia salvat la vida de Ramson Stoddard pràcticament havia renunciat també a la dona que estimava, perquè

havia comprès que era més digna d'aquell civilitzat misser de l'Est que no pas d'un rústec vaquer com ell. I quan l'advocat es resistia, per escrúpols ètics, a emprendre una carrera política fonamentada sobre la mort d'un home (perquè fins i tot ell, dins el seu atordiment, creia, com tothom, que havia matat, de xiripa, Liberty Valance), Doniphon li revelà la veritat i l'impulsà a lluitar pels seus ideals cívics. La vida de Ramson Stoddard fou, a partir de llavors, una cadena d'èxits polítics. La de Tom Doniphon, la història d'una llarga soledat. Fins el dia que, gairebé oblidat de tothom, morí a Shinbone, sense que ni tan sols ningú, més que un pocs amics, recordàs que en els vells temps ell havia estat l'home més ràpid al sud del riu. Més ràpid i tot que Liberty Valance, aquell execrable lladre i pistoler a sou que tenia acovardida la contrada.

Link Appleyard: el comissari grasot i poruc, segurament el *marshal* més inútil i covard (i el covard més simpàtic) de tot l'Oest. Despistat com ningú, probablement no sospità mai la veritat sobre la mort de Liberty Valance; però sí sabia en canvi, perfectament, el que havia significat una flor de cactus per a totes les persones que eren allà, a la cambra mortuòria, i, en especial, per a la qual jeia de cos present. Com tots els qui encara quedaven a Shinbone dels "vells temps", Link Appleyard recordava velles històries: la història d'a-



Dintre de totes les possibles lectures, El hombre que mató a Liberty Valance és també una commovedora història d'amor



quell vespre en què un Tom Doniphon amargat i borratxo, conscient que havia perdut la dona que estimava, li va calar foc a la casa del ranxo que havia anat construint a poc a poc com a futura llar per a ambdós; i, en aquell moment d'ofuscació, va voler també suïcidar-se morint entre les flames, cosa que hauria passat si el fidel Pompey no l'hagués tret de dins la focatèria. Mai no la tornà refer, Tom Doniphon, aquella casa, que romangué en ruïnes. Només els cactus hi seguien florint cada any, quan n'arribava el temps.

Va narrar aquesta història crepuscular i testamentària el vell mestre John Ford, l'any 1962, en una de les seves darreres pel·lícules i en una de les millors de tota la seva filmografia. Dintre de totes les possibles lectures, *El hombre que mató a Liberty Valance* és també una commovedora història d'amor. D'amor, d'ideals, de lleialtat, de generositat, d'amistat, de renúncies i de bells gests. Una història entreteixida, de principi a fi, de totes aquestes emocions i sentiments íntims que, en tota la història del cinema, ningú no va saber *filmar* mai millor que John Ford. Interpretaren aquesta història, en els principals papers, els següents actors: John Wayne, en el paper de Tom Doniphon; James Stewart, en el de Ramson Stoddard; Vera Miles, en el de Hallie; Woody Strode, en el de Pompey; Andy Devine, en el de Link Appleyard i Lee Marvin en el de Liberty Valance. Sens oblidar a Edmond O'Brien en la magistral creació del periodista Dutton Peabody, director del "Shinbone Star", i una breu i genial aparició de John Carradine.

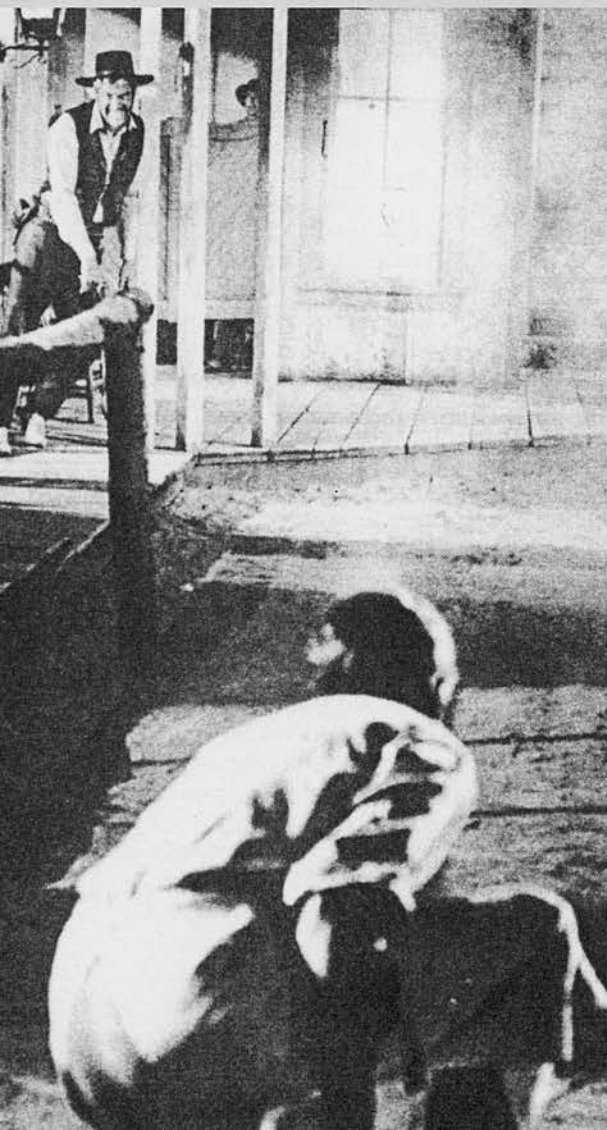
Com altres obres de John Ford que són una pura reflexió contemplativa, lírica i quasi metafísica sobre el pas del temps, *El hombre que mató a Liberty Valance* és una d'aquestes pel·lícules que segurament a molts, la primera vegada que la vérem, ens deixà una ferida interior, en forma d'una amarga sensació de tristesa i solitud. Com si també quelcom de nosaltres mateixos s'hagués mort ja, o hagués de fer-ho prest, amb la desaparició de Tom Doniphon; potser, el vell Oest de la nostra ànima. Tal vegada perquè, com diu Alfonso Basallo, després d'*El hombre que mató a Liberty Valance* ja va ser tan

difícil tornar fer *westerns* com escriure llibres de cavalleria després de *Don Quijote de la Mancha*, el que vingué posteriorment fou la història d'un llarg adéu. Tots els grans mestres del *western* s'anaren acomiadant del gènere amb pel·lícules tenyides de malenconia i de tons elegíacs: John Ford encara li dedicà una altra obra magnífica: *Cheyenne Autum*, 1964; Raoul Walsh, el mateix any, rodà l'excel·lent *Una trompeta alejana*; i Howard Hawks, dos esplèndids films: *El Dorado* l'any 1967 i *Río Lobo* l'any 1970. Tot el que va seguir a continuació, i fins el moment present, no han estat altra cosa que revisitacions més o menys afortunades i, les més de les vegades, perfectament prescindibles. Possiblement fou això el que ens ferí íntimament d'aquella elegia fordiana: la sensació del principi d'un adéu, la ferida d'aquest temps que fugí i se'n porta, com se'n portà la vella Shinbone, tot allò que hem estimat.

En el meu cas, que tenia divuit anys quan vaig veure per primer cop *El hombre que mató a Liberty Valance* en el cine Born de Palma el gener de 1963, puc dir que vaig tenir el pressentiment que tot allò que moria, o moriria aviat, amb Tom Doniphon era quelcom molt entranyable: tot el món de les sessions de les tardes dominicals de la infantesa al Teatre Principal i dels dissabtes a vespre de l'adolescència a l'Oasis Cinema del meu poble natal. Mai no hauria cregut emperò fins a quin punt eren fundats els meus pressentiments. A la dècada següent, la dels anys setanta, l'Oasis Cinema tancà les seves portes i passà a convertir-se en el magatzem d'una cooperativa agrícola. Uns anys després, el 1984, el Teatre Principal es calà foc i, com la casa de Tom Doniphon, ningú mai el tornà aixecar ni el va refer. Avui, tant un com l'altre són una ruïna del que varen ser; i a mi se'm xapa el cor cada vegada que hi pas per davant.

Sé, però, que a qualche banda dels seus voltants, en un d'aquests llocs invisibles del record, hi creix encara un cactus en flor.

Com aquell que, dins un cossioll, Hallie deixà en silenci sobre el fèretre de Tom Doniphon, abans de partir de Shinbone. ■



Gone with the wind:

una simfonia en dos moviments



Pere Estelrich

Max Steiner començà la seva carrera com a compositor en el món de la música anomenada clàssica. I aquestes arrels es noten a quasi bé totes les seves aportacions al cinema; vaja si es noten.

En efecte, Maximilian Raoul Walter Steiner (vertader nom d'aquest austríac que triomfà als Estats Units) guanyà els seus primers diners amb l'estrena d'obres per a orquestra o, fins i tot, per a petites formacions instrumentals.

El primer bot (quantitatiu a efectes d'emoluments) li va venir quan passà a musicar comèdies a Broadway. I el segon i definitiu quan signà un contracte amb la Warner per musicar algunes de les seves pel·lícules. Era l'any 1936 i d'aquest contracte en sortiren una mala fi de partitures, quasi bé totes elles interessants: *Casablanca*, *King Kong*, *Jezabel*, *El Delator* (amb un Oscar inclòs), *Arsénico por Compasión*, *La Extraña Pasajera*

(també amb Oscar), *El Halcón y la Flecha*, *Tambores Lejanos*, *Centauros del Desierto* i *Desde que te Fuiste* (el seu tercer Oscar) entre d'altres.

Però d'entre tots els títols el que més reconeixement li donà i el que aconseguí més passes vers la mitificació de l'artista/compositor fou *Gone with the wind*, el clàssic film (un western, no?) de Victor Fleming.

És en aquesta famosa partitura que aquelles arrels de música amb formació clàssica es tornen més evidents. La banda sonora del film és una autèntica simfonia (o una suite o un poema simfònic..., posau-hi vosaltres el nom que vulgueu) per a gran orquestra, amb dos moviments i que ben bé podria signar qualsevol compositor neoromàntic d'aquella època. Pensem que els anys trenta, musicalment parlant, segmenten la producció musical tradicional en dos blocs: en primer terme, els músics innovadors que aporten nous sons i –sobretot– noves harmonies i, en segon lloc, els més conservadors, que beuen en les fonts

de finals del segle XIX. Steiner se situaria en el segon bloc.

La partitura de *Gone with the wind* és una obra musical excepcional, creada per un compositor genial, i en la qual s'hi aboquen els sentiments i les arrels de l'autor a més de ser portadora d'alguns dels trets de la gran música de tots els temps.

Els dos moviments en els quals es divideix la partitura inclouen alguns temes recurrents i que ens situen, a manera de *leit motiv*, dins l'acció del film: el tema de Tara, la Pregària, el tema d'amor... Diverses melodies encadenades que ens surten a camí lligades en forma de dos moviments simfònics, i amb entitat pròpia per ser considerats, una vegada deslligades de les imatges del film, com una obra mestra.

La banda sonora de *Gone with the wind* podria (i hauria de) ser inclosa dins el repertori de les programacions de les grans orquestres del món. I de les no tan grans. Què tal si la nostra simfònica la té en compte per a properes temporades? ■



Fritz Lang i els gèneres

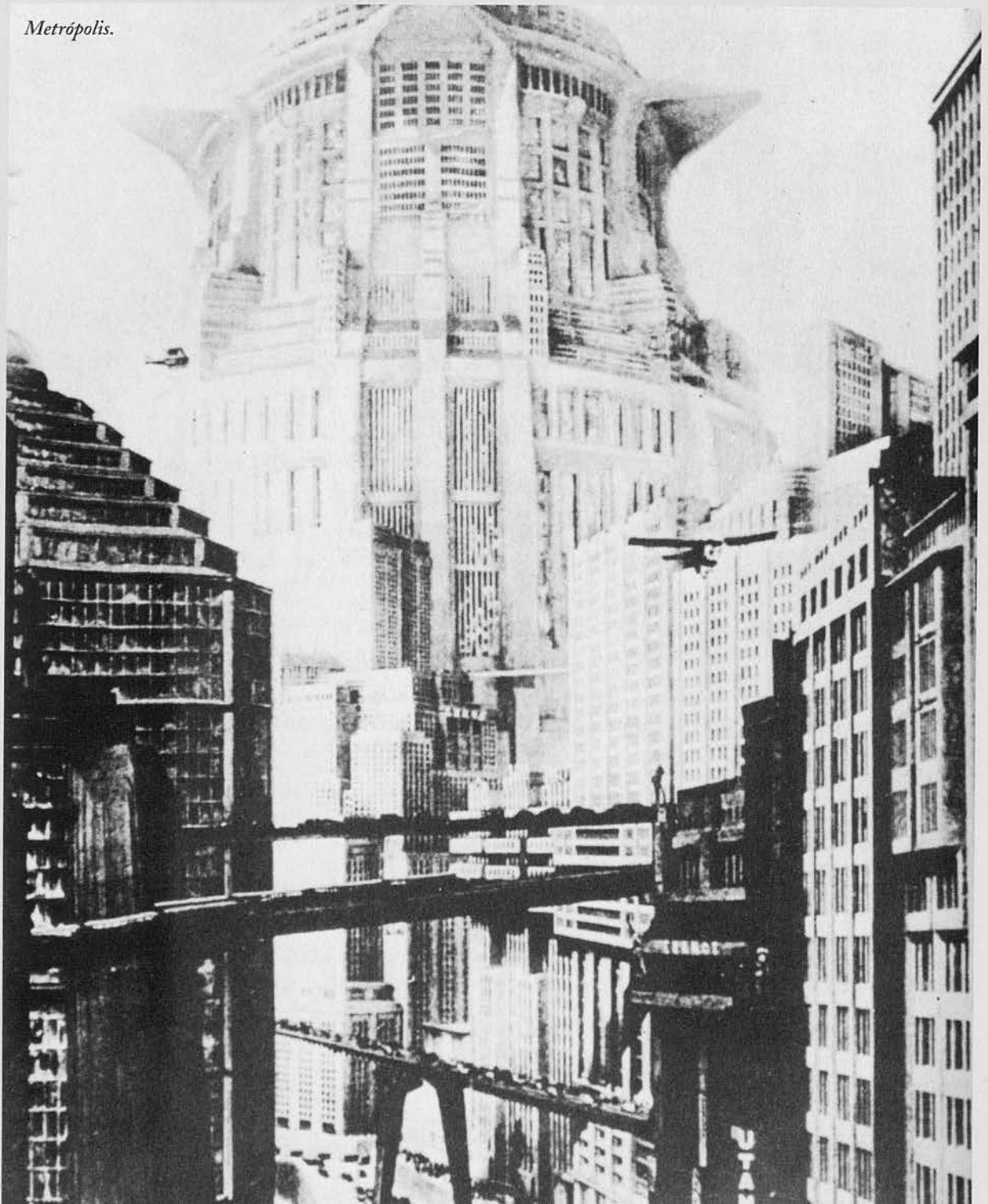
Ramon Freixas

En un repàs de la relació entre Fritz Lang i els gèneres cinematogràfics s'imposa una constatació: el seu trànsit és indeleble, deixa petjada, rebutja allò evident i fins i tot marca tendència. Un recorregut atent posa de relleu que la seva freqüentació, per mirada personalitzada i visió moderna, suposa la plasmació d'obres immortals, ennoblides per la pàtina del temps. Així, *Metrópolis* (1926), més enllà de les seves connotacions políti-

ques, la idea de la qual la hi va suggerir la contemplació d'una Nova York nocturna des d'un vaixell atracat en el port, esdevé un film de referència influent, imitat, de notable valor estètic (i profètic), tot un punt decisiu de la ciència ficció. *Hangmen also die* (1943), conjunció del talent de Lang i Bertold Brecht, és una demolidora requisitòria, un precursor al·legat antinazi, vibrant denúncia de la bogeria i terror de barbàrie totalitària. Un film que parla de l'esforç dels ciutadans txecs per preservar

la seva identitat i que mostra la solidaritat d'un poble contra el seu opressor. I tan brechtian (per didàctic) com languinà (per la seva implacable posada en escena). I un film sobre la paranoia, el complot, la traïció... reiterades constants del cinema de Lang. A la província del *western*, brilla *Encubridora* (1952), que pivota al voltant d'un tema compartit pel gènere i el cineasta; la venjança. El seu tercer *western* és un dens drama, una història clàssica, de supèrbia, resolució, d'odi, crim, des-

Metrópolis.





Hangmen also die.



Encubridora.

trucció i mort, de relacions complexes, sentiments substituïts i emocions intenses, dominat per una fascinant Marlene Dietrich. Per que fa a l'àmbit del thriller destaca *Los sobornados* (1953), sanguini i àcid, detallista i concís, que fa de la seva violència i la incisiva fatalitat el seu *leit-motiv*. Una altra vegada, una venjança (que n'encobreix més), la del policia obsessionat per castigar la mort de la seva esposa a mans d'un respectat mafiós, és el motor del relat. Altre cop, un vertader document de la consciència dels individus i del deteriorat mapa de les relacions socials als Estats Units. ■



Los sobornados.



Les pel·lícules del mes de novembre

A les 18.00 hores

Cicle Fritz Lang

DIA 5

LOS VERDUGOS TAMBIÉN MUEREN (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1943
 Títol original: *Hangmen also die*
 Producció: Arnold Productions per U.A.
 Direcció: Fritz Lang
 Guió: John Wexley, Fritz Lang i Bertold Brecht
 Fotografia: James Wong Howe
 Muntatge: Gene Fowler, Jr.
 Música: Hanns Eisler
 Intèrprets: Brian Donlevy, Walter Brennan, Anna Lee, Gene Lockhart, Dennis O'Keefe

DIA 12

ENCUBRIDORA (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1952
 Títol original: *Rancho Notorius*
 Producció: RKO
 Direcció: Fritz Lang
 Guió: Daniel Taradash
 Fotografia: Hal Mohr
 Muntatge: Otto Ludwig
 Música: Emil Newman
 Intèrprets: Marlene Dietrich, Arthur Kennedy, Mel Ferrer, Gloria Henry, Lloyd Gough

DIA 19

LOS SOBORNADOS (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1953
 Títol original: *The Big Heat*
 Producció: Columbia Pictures
 Direcció: Fritz Lang
 Guió: Sidney Boehm
 Fotografia: Charles Lang, Jr.
 Muntatge: Charles Nelson
 Música: Daniele Amfitheatrof
 Intèrprets: Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando, Alexander Scourby, Lee Marvin, Dan Seymour

DIA 26

METROPOLIS

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1926
 Títol original: *Metropolis*
 Producció: UFA
 Direcció: Fritz Lang
 Guió: Thea von Harbou i Fritz Lang
 Fotografia: Karl Freund, Günther Rittau i Eugene Schüfftan
 Música: Gottfried Huppertz
 Intèrprets: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Froelich, Rudolf Klein-Rogge, Heinrich George.





Les pel·lícules del mes de novembre

A les 20.00 hores

Cicle Les millors de Temps Moderns



Los espigadores y la espigadora.

DIA 5

LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 2000
 Títol original: *Les glaneurs et la glaneuse*
 Producció: Ciné Damaris, Filmmuseum
 Distributíey Zeitgeist Films.
 Direcció: Agnès Varda
 Guió: Agnès Varda
 Fotografia: Agnès Varda i altres
 Muntatge: Laurent Pineau i
 Música: Agnès Varda
 Intèrprets: Bodan Litnansky, Agnès Varda,
 François Wertheimer

DIA 12

LUNDI MATIN (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França-Itàlia,
 2002
 Títol original: *Lundi Matin*
 Producció: Martine Marignac, Maurice Tinchat
 (França)-Roberto Cicutto, Louigi Musini (Itàlia)
 Direcció: Otar Iosseliani
 Guió: Otar Iosseliani
 Fotografia: William Lubtchansky
 Muntatge: Otar Iosseliani
 Música: Nicolas Zouravichvili
 Intèrprets: Jacques Bidou, Anne Kravz-
 Tarnavsky, Arrigo Mozzo, Narda Blanchet.



Lundi Matin.

DIA 19

ELOGIO DEL AMOR (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França-Suïssa,
 2001
 Títol original: *Éloge de l'amour*
 Producció: Le studio Canal plus, Les Films Alain
 sarde, Vega Film i arte France Cinema.
 Direcció: Jean-Luc Godard
 Guió: Jean-Luc Godard
 Fotografia: Julián Hirsch i Christophe Pollock
 Muntatge: Raphaëlle Urtin
 Intèrprets: Bruno Putzulu, Cecile Camp, Jean
 Davy, Françoise Verny, Audrey Hlebaner.

DIA 26

CRAVAN VS CRAVAN (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Epanya, 2002
 Títol original: *Cravan vs Cravan*
 Producció: Paco Poch i Xavier Atance, per
 Benecé i Mallerich Films.
 Direcció: Isaki Lacuesta
 Guió: Isaki Lacuesta
 Fotografia: Gerardo Gomerzano
 Muntatge: Domi Parra
 Música: Víctor Nubla
 Intèrprets: Frank Nicotra, Eduardo
 Arroyo, María Lluïsa Borràs, Enric Casassas.

Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

www.sanostra.es
fonosanostra 971 757 242



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

