

Núm. 107
Novembre
2004



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA



**Cicle Els Estats
Units d'Amèrica.
La carrera d'un imperi**

**Cicle Vincente
Minnelli**

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	La noia de la 5a avinguda i La reina de Nova York	16 i 17	James Newton Howard: el sorprenent	32 i 33
De la funció social del cinema per Antoni M. Thomas	4 i 5	Les vides creuades per Sebastià Sansó	18	Tres musicals de Vicente Minnelli per Iñaki Revesado	34 a 36
La tristesa d'Anarene (i III). Artà, 1984: disset anys de soledat per Gabriel Genovart	6 a 9	Entrevista a José E. Monterde per J.C. Romaguera	19 a 22	La llei del silenci per José Enrique Monterde	37
Janet Leigh, sempre la tendràs al cor per Toni Roca	10	La conquesta de l'oest per Guillem Fiol Pons	23 a 27	Exposicions. Silencis Latents. Manel Esclusa	38
Kar Wai Wong 2046 per Joan Estrany	11 i 12	El sentit de l'aventura per Antoni Serra	28 i 29	Exposicions. Autoretrats. Pepe Cañabate	39
Quan als anys trenta ballava a Xicago per Joan Ferrer Miserol	13	Lliçons de història contemporània per Francesc M. Rotger	30	Crònica de cine per Martí Martorell	40 i 41
Mar adentro per Joan Obrador	14 i 15	Kubrick, profeta del segle XIX per J.C. Romaguera	31	Cinema a "SA NOSTRA" Les pel·lícules del mes de novembre	42 i 43

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Novembre 2004. Núm. 107

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

Director
Jaume Vidal
Secretari Redacció
Miquel Pasqual
**Assessorament lingüístic i
traduccions**
Jeroni Salom

Assessors
Francisca Niell
Andreu Ramis
Josep Carles Romaguera
Miquel Alenyà

Fotografies
Arxiu Centre de Cultura
Imprimeix
Gráficas Planisi, SA
Dipòsit Legal: PM 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).

CONCEPTE CLARS

*Viuré pitjor si no escric,
i escriuré pitjor si no visc*
Françoise Sagan

Cinema art o cinema entreteniment. Aquesta qüestió es plantegen investigadors com Magdalena Brotons, que presentarà la publicació *El cinema, art de la modernitat*, aquest mes de novembre entre pel·lícules com *Melodías de Broadway* o *La conquista del Oeste*,

pertanyents a cada un dels dos cicles programats. Per una banda el dedicat a Vincente Minnelli, per l'altra el que tracta sobre els Estats Units d'Amèrica i la carrera d'un imperi.

També la funció social del cinema és un tema tractat per Antoni M. Thomàs, amb aquest mateix títol, a l'exemplar que teniu a les mans, tot a partir de la darrera pel·lícula d'Amenábar. *Mar adentro*, encaminada a convertir-se en referent al llarg d'aquest curs cinematogràfic mereix igualment un altre article de Joan Obrador. Observau la cita de Séneca que hi incorpora i comparau-la amb la que encapçala aquest escrit. Vint segles de diferència per dir les mateixes coses, el *Carpe diem* reivindicat i posat en pràctica per Françoise Sagan fins a la seva mort recent. La referència a Sagan no és forçada, tenim el pretext de l'adaptació al cinema de la seva primera i més coneguda novel·la *Bonjour tristesse*, de la mar d'Otto Preminger. La senyoreta de casa bona, educada a La Sorbona, va saber créixer sobre uns pilars sòlids que ens ajuden a entendre el que volia expressar i el que va ser de fet tota la seva vida. Prengué el seu llinatge —substituint el Quirez de naixença— pel d'un personatge de Proust a *La recerca del temps perdut*. El títol del llibre pertany a Paul Eluard i establí una bona amistat amb Truman Capote un cop va traslladar-se a Amèrica després d'haver-se publicat el llibre.

Si resseguim el contingut de la revista, no us perdeu l'entrevista amb José Enrique Monterde que considera finit el que fou denominat cinema d'autor. Monterde signa també un article sobre Kazan i *La ley del silencio*, una altra de les pel·lícules programades per aquest mes. Correspon tanmateix a Hazael González la ingrata tasca de parlar d'una pel·lícula per oblidar aviat, *El bosque*, tot i que ho faci a partir de l'únic que hi ha defensable en ella, la banda musical de James Newton Howard. Finalment, *guest star*: Antoni Serra i les pel·lícules de tota la vida. ■





De la funció social del cinema



Antoni M. Thomas

D'això, de la funció social del cinema, se'n parlava ja fa un munt d'anys, a conseqüència del maig del 68, a conseqüència de les teories socials sobre l'art descrites pel l'hongarès György Lukács o a conseqüència d'estar patint aquí, al país, la que aleshores semblava seria eterna dictadura franquista. Era quan es desenvolupava el *free cinema* britànic i la seva càrrega insubornablement social que no feia més que confirmar la validesa dels plantejaments. Era també quan havia madurat la *nouvelle vague* francesa i Godard, Marker i d'altres signaven documentals filmics com *Loïen du Vietnam*. I era quan arribaven en comptagotes pel·lícules de l'ICAIC cubà, i Bertolucci, Petri, Germi,

Bellochio, i etcètera, reflectien l'agitació política a una Itàlia sempre a punt d'arribar al compromís històric, mentre un grapat de joves cineastes espanyols escrivien, filmaven, les primeres cartes a Berta. En efecte, en aquells temps, trenta i tants anys enrere, se'n parlava, se'n feien debats, es teoritzava i es duia a la pràctica la funció social del cinema.

Ara sembla que ja no, és clar.

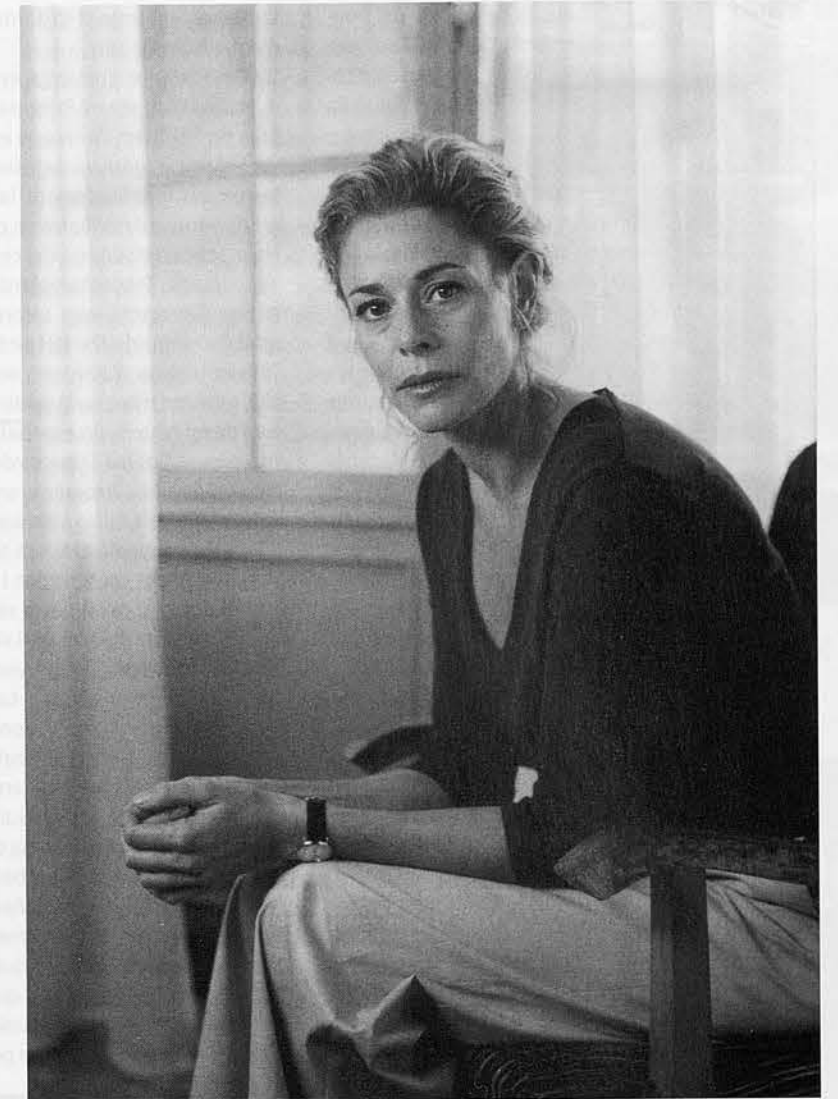
I és per això, perquè ara ja no, que sorprèn i ens sorprèn Amenábar i la seva recent premiada pel·lícula *Mar adentro*, tant més salvable o més admirable quan més apel·lem a aquells temps passats i li continuem atorgant al cinema una clara funció social, desempolsada o no, enlluernada o no, apuntalada o enfortida per tants d'exemples que acumula ja la història del cinema.

Si no és així em fa l'efecte que *Mar adentro*, amb Lleó de Plata venecià inclòs, no sigui més que un digne melodrama, ben intencionat, ben conduït, ben interpretat, ben emotiu i ben resolt. Més encara, si practiquem el joc de les abstraccions i oblidem la realitat del drama que conta el film, aleshores *Mar adentro* pot baixar un parell de graons i restar com un simple *culebrón* que es diu en foraster, de magnífica factura, això sí, fins i tot en les diverses dosis de llàgrimes que suscita i provoca.

D'aquesta manera és millor i més recomanable que ens aferrem a la primera de les diverses propostes sobre *Mar adentro* i convinguem així que és una mostra renovada i moderna de la funció social que sempre ha tingut el cinema, funció que ara roman oculta, bé,



...d'aquí que *Mar adentro* per sobre de moltes altres consideracions mereixi un aplaudiment per haver recuperat el sentit social perdut del cinema, tot i que sigui restant lluny de Johnny agafà el fusell, del nord-americà Dalton Trumbo, un film de trenta anys enrere tan antibel·licista, cosa que no ve al cas, com agitador del tema i del dret a l'eutanàsia...



ara no, d'ençà de vint anys, rere les successives onades de liberalisme, onades de postmodernitat i sobretot, rere la *tsunami* o onada gegantina que ens envia una i altra vegada la indústria cinematogràfica nord-americana fins a inundar de produccions tot el mercat europeu.

Perquè la pel·lícula d'Amenábar tracta un tema encara tabú a la nostra societat. I el tracta amb admirable delicadesa fins a capgirar el *leiv-motiv* de la Mort en *leiv-motiv* de la Vida. L'eutanàsia, aquesta fita encara pendent en la societat, és plantejada en el film a partir d'una història real de sobres coneguda, una història commocionant i colpidora que mitjançant un hàbil i ben estructurat guió queda convertida en un tractat sobre l'Amor. I és que en aquest film tothom s'estima, la qual co-

sa ja va bé, ja, en temps tant convulsionats i tan individualistes com els actuals. Tothom s'estima (si fos peça teatral diria que fins i tot estima l'apuntador) però, per contra, no apareix per enlloc ni una simple espurna de rancúnia, de rebel·lia, de desesperació, de temença, de menyspreu, en definitiva, de la resta de sentiments que també formen part dels éssers humans. Si a això hi afegim que Amenábar substitueix la realitat per la poètica, o dit d'altra manera, substitueix els espais de dura, difícil i segurament de vegades sòrdida realitat a retratar, per espais de poesia visual i convencional també, entendrem que el drama a mida que transcorre derivi cap al melodrama i que, a la vegada, sembli relliscar cap a la llàgrima prefabricada, sense que per això

es perdi en cap moment la manera, és a dir, l'equilibri, la bona intencionalitat, la bona factura, l'estil narratiu, els bons sentiments i la bona voluntat de contribuir a obrir un debat que, tard o prest, la nostra societat encararà, d'aquí que *Mar adentro* per sobre de moltes altres consideracions mereixi un aplaudiment per haver recuperat el sentit social perdut del cinema, tot i que sigui restant lluny de *Johnny agafà el fusell*, del nord-americà Dalton Trumbo, un film de trenta anys enrere tan antibel·licista, cosa que no ve al cas, com agitador del tema i del dret a l'eutanàsia, i una prova acabada i encara vàlida, de la funció social del Cinema que els publicistes del liberalisme donaven per perduda, sepultada o oblidada per sempre més. ■



La tristesa d'Anarene (i III).

Artà, 1984: disset anys de soledat

Gabriel Genovart

El dia 29 de juny de mil nou-cents vuitanta-quatre, per mor d'un desgraciat accident (o a causa tal vegada d'una imprudència imperdonable) es calà foc el vell i bell Teatre Principal del meu poble. En poc menys d'una hora, els artanencs, plens de consternació (n'hi hagué molts que ploraren), varen contemplar impotents com les flames implacables devoraven en un no res el que havia estat al llarg de tres quarts de segle el recinte d'innumerables funcions teatrals i d'un sens fi de sessions cinematogràfiques. I va ser com si els records de centenars de tardes i nits de tremor de bambolines i fulgors de *candilejas*, de milers de tardes i nits de somnis de cine, cremassin a la focatèria immensa. Els qui el coneixien millor, actors que hi havien actuat (com per exemple aquest irrepitible artanenc i home de teatre que és Serafi Guiscafrè), diuen que aquell lloc tenia ànima i una màgia indefinible. Potser aqueixa part de l'ànima de les persones que s'enganxa als llocs i als objectes que s'han estimat especialment; potser aquesta màgia que, misteriosament, només atorguen les muses als recintes destinats a ser els espais sagrats de la il·lusió, de les ficcions i dels somnis. I aquella màgia i aquella ànima, que ja eren part indeleble de l'ànima col·lectiva del poble, cremaren

també en un instant la tarda infausta d'aquell dia de juny.

Desaparegut pocs anys enrere l'humil cine Oasis, el vell Principal, que datava de 1910, era l'únic que ens quedava; i el seu incendi va suposar que s'interrompés indefinidament la possibilitat de veure a Artà teatre en condicions i la pràctica desaparició del cinema com a espectacle. Tot contemplant les ruïnes encara fumejants, vaig recordar el desolat darrer pla de *The last picture show*. Tota la tristesa d'Anarene era present allà, a davant meu; i vaig sentir que quelcom de mi mateix, en especial de la meua infància (les mil i una tardes de diumenges de cine...), romania entre aquelles cendres: els mites i els somnis d'un temps de minyonia que em semblà en aquell moment més perdut i més desfet del que mai m'ho havia semblat.

Amb la mort del Principal va ser també com si morissin definitivament tots els altres recintes i salons —tan humils, la majoria— que havien jalonat a Artà la història de l'espectacle teatral, cinematogràfic i de *varietés* al llarg gairebé d'una centúria: el Teatre Guiscafrè, el teatret de Can Mas, el cinema de la Congregació (ubicat just en els baixos de la sagristia parroquial), el Cañaverall i el Victòria (que foren dos cinemes d'estiu, a l'aire lliure), el Saló Joventut Seràfica i l'Oasis Cinema, de tots els quals el teatre cremat n'havia restat únic hereu i últim representant. Tota una petita i en-

tranyable història bellament contada per Jaume Casellas Flaquer a les pàgines del *Bellpuig*, la veterana publicació local artanenca.⁶

La tristesa d'Anarene és la tristesa de tants de cinemes que moriren i de la impotència, la resignació o la indiferència amb què les gents contemplaren, en molts de casos, aquesta desaparició. La tristesa d'Anarene és la de la mort d'aquell tren d'il·lusió i de fantasia que passava puntualment tots els dissabtes i diumenges d'hivern pel meu poble —i si l'anyada havia estat abundosa i generós l'esplet d'ametlles, també ho feia els dijous, excepcionalment—, en aquella Mallorca rural, agrícola, tradicional i parsimoniosa, avui tan perduda i esbucada com els meus anys infantils. I alhora que desapareixien les velles sales dels pobles, que venien a ser com les estacions d'aquell "tren dels somnis" que era el cinematògraf, anaven morint, gairebé simultàniament, com si tot formàs part aquí també d'una mateixa agonia, els inoblidables ferrocarrils que ens havien unit durant dècades amb altres localitats i amb la capital de l'illa, en un temps en què, com diria el meu amic Cristòfol Carrió, Ciutat, encara, "queia enfora".⁷ I les velles estacions fèrries es clausuraven així com anaven tancant les sales de teatre i de cinema. El temps de la bellesa havia passat. Havíem progressat molt i tot allò ja no interessava. Quan ens vol-

Els palaus de cinema a l'època daurada:
l'Astòria de Brixton (EUA).



Probablement, la diferència fonamental entre aquell temps presidit pel cinema com a l'entreteniment audiovisual preferit pel cor de les masses i els temps actuals presidits per la televisió és aquesta: tot, o quasi tot, el cine de l'època clàssica era enormement educatiu...

guérem donar compte, tots els trens de la il·lusió havien mort en un curt espai de temps. I, en lloc seu, arribaren els televisors i els cotxes. Molts televisors i molts de cotxes. I molts de turistes i hotels. Mallorca, definitivament, havia canviat. Havia canviat en tot, pràcticament. En els seus hàbits, en els seus usos, en els seus costums..., però, sobretot, en el seu sistema de valors. I era tot un món el que s'esfondrava.

Probablement, la diferència fonamental entre aquell temps presidit pel cinema com a l'entreteniment audiovisual preferit pel cor de les masses i els temps actuals presidits per la televisió és aquesta: tot, o quasi tot, el cine de l'època clàssica era enormement educatiu i certificava a la perfecció aquell judici de Julián Marías que el cinema ha estat "la gran potència educadora del segle XX"; la televisió, en canvi, sobretot la televisió d'aquests darrers anys marcats pel signe de la *tebasura*, és un focus permanent de deseducació i degradació.

I és el cas que la televisió no sempre ha estat, ni prop fer-hi, l'esguerro que és avui. La televisió espanyola, en els seus vint-i-cinc o trenta primers anys de vida, va ser una televisió molt digna, que, més que competir amb el cinema, el complementava perfectament. En especial aquella "tele" inoblidable dels darrers anys cinquanta, de tota la dècada dels seixanta i de principis dels setanta que Fernando Savater, en el seu llibre *Mira por dónde*,⁸ evoca en el capítol titulat "La televisión como inocencia". La televisió de sèries tan admirables (en capítols sovint realitzats per extraordinaris "directors artesans" procedents de la gran sèrie B del cinema nord-americà) com van ser *Dimensión desconocida*, *Cinco dedos*, *Perry Mason*, *Investigador submarino*, *El Santo*, *Los intocables*, *El fugitivo*, *Bonanza*, *Los vengadores*, etc. ¿I què en direm de produccions espanyoles com les *Historias para no dormir* de Narciso Ibáñez Serrador, els documentals ecologistes de Rodríguez de la Fuente o *La cabina* d'Antonio Mercero? Aquella televisió, al marge de la seva manipulació com arma de propaganda política pel règim franquista —que, en tot cas, tampoc era superior a les manipulacions actuals per part del poders polítics (en plena democràcia!)—, complia molt satisfactòria-

ment, com havia fet la ràdio de la postguerra, les tres funcions bàsiques desitjables d'un mitjà de comunicació: entretenir, educar, informar. "Para mí—escriu Savater—, en aquellos tiernos años (tan duros a veces en su ternura, ay), fue otra forma de liberación y éxtasis, como los tebeos o los libros... o los sueños". Lluny de tot això, la televisió actual (dominada per la porqueria des de l'aparició de les cadenes privades), envileix, empobreix i embruteix. I fer la dignitat humana, com bona part del cinema d'aquestes darreres dècades, contaminat per l'"estètica" televisiva i la misèria moral d'uns programes caracteritzats per la barroeria i l'exaltació del materialisme i de l'hedonisme més grollers.

Per si no n'hi hagués prou amb tot l'anterior, cal afegir que la televisió ha pervertit també el bon gust tradicional del gran públic. Vegem-ne només un exemple: l'arribada de la televisió en color, percebuda inicialment com un *status simbol* —quan s'introduí a mitjans dels anys setanta en el mercat consumista espanyol, no tothom, efectivament, es podia permetre el luxe d'adquirir-ne un aparell— va provocar un rebuig despectiu vers la imatge en blanc i negre. El blanc i negre era "lleig" i "feia pobre", el blanc i negre era una cosa "del passat"; com més colorines, millor. Molts de joves indocumentats pensen encara avui que també en el cinema, com a la televisió, hi hagué una època en què "tot era en blanc i negre", a la qual en va seguir una altra, més "perfeccionada", en què "tot era color". Fins i tot una locutora de televisió espanyola, glossant l'altra dia la figura de Marlene Dietrich, va ser capaç de dir que "era una actriu de quan el cine era encara en blanc i negre". Segurament ignorava que les experimentacions cromàtiques començaren ja a l'època muda del setè art, que les primeres pel·lícules plenament en color daten de la primera meitat dels anys trenta, que la imatge en blanc i negre i la imatge en color coexistiren en el cinema fins a principis dels setanta, que els millors realitzadors del setè art foren refractaris durant molt de temps a la fotografia en color perquè restava qualitat estètica i intensitat a la fotografia fílmica (fins que el color va anar revelant també, a poc a poc, les seves considerables pos-



sibilitats expressives), que en el global de la història del cine és encara molt superior el número d'obres mestres en blanc i negre que no pas en color i que fins i tot aquella Marlene Dietrich (que segons la locutora del telediari era "una actriu del blanc i negre") va ser la pro-



...que en el global de la història del cine és encara molt superior el número d'obres mestres en blanc i negre que no pas en color i que fins i tot aquella Marlene Dietrich (que segons la locutora del telediari era "una actriu del blanc i negre") va ser la protagonista d'una de les primeres pel·lícules en technicolor de la història (El jardí de Alá, de Richard Boleslawski l'any 1936) i de l'esplèndida Encubridora de Friz Lang l'any 1954.

tagonista d'una de les primeres pel·lícules en technicolor de la història (*El jardí de Alá*, de Richard Boleslawski l'any 1936) i de l'esplèndida *Encubridora* de Friz Lang l'any 1954. Ho haurien de saber, tot això, aquests joves cultes, a vegades universitaris, que tornen l'entrada a la taquilla —en el *Renoir* de Palma, per exemple— quan adverteixen que la pel·lícula que han anat a veure és en blanc i negre; és a dir, rodada en una fotografia que ningú no els ha ensenyat a valorar. ¡Com es nota a faltar, a vegades, un mínim d'educació cinematogràfica a les escoles i els instituts! Nosaltres tampoc no la tinguérem, aquesta educació, a les aules; però el cinema mateix ens educava. Mai no vaig sentir a la meua infància que ningú menyspreàs una pel·lícula per fet de ser en blanc i negre. En tot cas, el color, especialment per als infants, podia suposar un atractiu addicional, però mai absolut ni definitiu. El que sobretot importava d'una pel·lícula era que fos o no fos bona. Que agradàs o no agradàs. Tota la resta tenia caràcter secundari.

Quan l'any 1984, en ple auge del vídeo i de la televisió en color, es cremà el Teatre Principal del meu poble, el blanc i negre ja havia desaparegut quasi del tot de les pantalles de cine. La televisió havia imposat la seva tirania policroma en el gust de la gent. Tot era en color —colors plans i almivarats, o cridaners com els dels anuncis i programes televisius—, però la qualitat de la programació cinematogràfica (plena de sexe i de violència i contemplada indiscriminadament per tots els públics, inclosos els infantils) que arribava fins Artà era de cada vegada més deplorable. Sobretot comparada amb la de dècades anteriors. El "cine com innocència" tanmateix ja havia deixat també d'existir i

el vell "tren de la fantasia" havia perdut gran part de la seva estela màgica. Però, al menys, encara arribava. Fins la tràgica tarda d'aquell dia de juny...

L'incendi del vell Principal va suposar una llarga absència de cinema i de teatre en un poble que al llarg del segle s'havia caracteritzat per la seva condició cinèfila i el seu acendrat amor a l'art de Talia; una absència que es veuria perllongada fins a l'any 2001 en què s'inaugurà l'esplèndida sala municipal de nova planta que porta per nom Teatre d'Artà. Foren disset anys, en total; disset anys llarguissims; disset anys... de soledat. Perquè, sense cinema i sense teatre, Artà no era del tot Artà. Ara en torna tenir, tant d'una cosa com de l'altra. Però la vella màgia d'aquell teatre desaparegut, ¿ha pogut, després de més de tres lustres, ser recuperada?

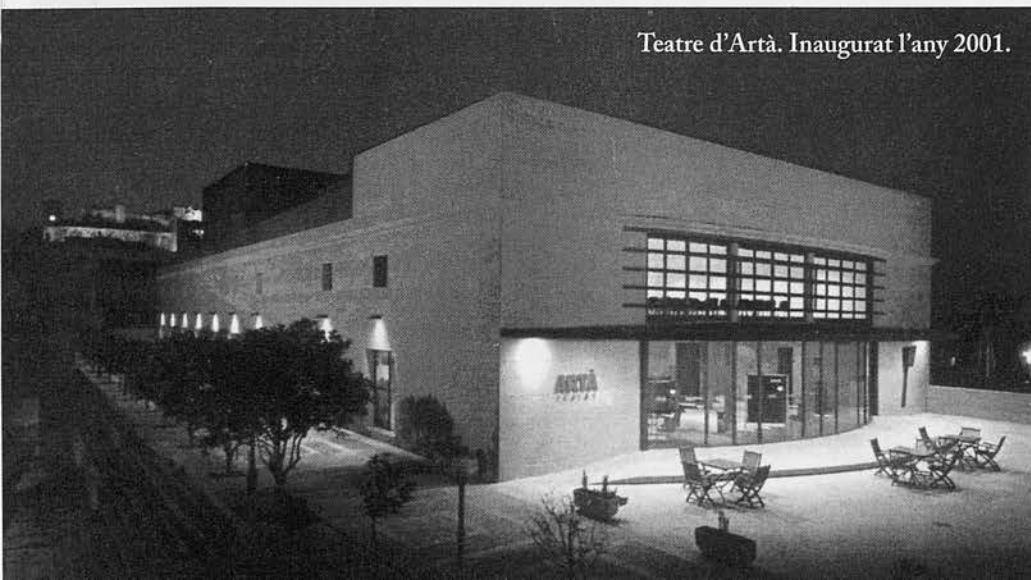
¿Què es pot fer, si és que hi ha la possibilitat de fer alguna cosa, perquè el cinema recuperi la fascinació d'antany, el seu vell encant, part d'aquella bella innocència perduda? ¿Què es pot fer perquè sigui capaç de sobreviure a la caiguda de la fulla del calendari del noucens i perduri en els anys dos mil? Diu Alfonso Basallo: "*Humanismo, poesía. Magia, misterio. Eso era el cine. ¿Volverá a serlo? (...) Tal vez cuando el público reaccione, cambie de sensibilidad y exija calidad. Cuando las películas dejen de considerarse bic mac con pepinillo y mostaza. Cuando los guionistas tengan algo interesante que contar y lo cuenten bien, o sea, "con clase" —como dice Paul Newman en El buscavidas—. Cuando las directoras comprendan que el cine, como la estatua de aquel halcón que hizo perder la cabeza a varios hombres y a una mujer, está hecho del mismo material que los sueños*".⁹ Per sort, de tant en tant es realitza qual-

que pel·lícula—molt poques—que compleix amb aquestes condicions. Però pot ser que, a més de pel·lícules de qualitat, calguin també sales d'exhibició "amb classe" i amb categoria. Com, per exemple, el nou Teatre d'Artà.

Temps enrere, quan el cine era l'únic que hi havia, la seva màgia s'imposava a les condicions de projecció més miserables. Bastava el misteri de la sala fosca, el raig de llum, la pantalla blanca... Victor Erice a *El espíritu de la colmena*, Giuseppe Tornatore a *Cinema Paradiso* i José Luis Garci a *You are the one* han mostrat aquesta fascinació del cinematògraf malgrat fos exhibit en les condicions més precàries. En els pobles, les pel·lícules arribaven tard, en còpies ratllades i sovint també amb talls. El públic consumia cacauets, caramels, galletes..., berenava a les sessions dels diumenges a la tarda, bevia gaseoses i feia comentaris en veu alta. Però l'encís del cinematògraf se sobreposava sempre a totes les deficiències i mancances de la seva exhibició; i àdhuc aquelles limitacions i aquella manera d'anar al cine tenien un encant irrepetible. Ara bé, si un al·lot de poble d'aquells anys tenia la ventura d'anar alguna vegada a un cine de categoria d'una gran ciutat —i no en parlem si es tractava d'un d'aquells majestuosos "palaus de cinema" (tan diferents, ai, dels actuals multicines)—, allò sí que podia adquirir ja les proporcions d'una levitació i un èxtasi.

La primera vegada que vaig anar a un cine de Palma va ser a la Sala Augusta i jo tenia devers déu anys. La pel·lícula era *Demetrius y los gladiadores*, realitzada, com solemnement s'anunciava, amb la nova meravella del *cinemascope* i del "so estereofònic-magnètic" (que s'havia inaugurat feia poc amb *La túnica sagrada*). Estic per dir que va ser com una revelació, com l'experiència, quasi mística, del "cine total". Com el petit protagonista de *Días de radio* de Woody Allen la primera vegada que va anar al majestuós cinema del *Radio City Music Hall* de Nova York, jo també em vaig sentir aquell dia "com si estàs a la glòria". La Sala Augusta, gairebé "com el seu propi nom indicava", era aleshores un dels cinemes més distingits de Palma. Tot era elegància, categoria i classe. Ningú no menjava cacauets, ni bevia gaseosa, ni xerrava en veu alta; ni

Teatre d'Artà. Inaugurat l'any 2001.



tampoc es consumien com avui—de quina manera han canviat els temps!—crispetes i Coca Cola. Abans de començar la projecció, com passava amb altres cines importants de “la capital” (el Born, el Palacio Avenida, la Sala Astoria...), la pantalla romania coberta per un joc de cortines de vellut verd, talment si es preservàs quelcom sacrosant o misteriós: un espai d'iniciacions, un grial sagrat, una arca de l'aliança. La gent entrava i se seia en silenci, educadament, amb respecte; tot disposant-se a assistir a la projecció amb un recolliment quasi litúrgic, tal com corresponia a la categoria d'aquell lloc, que era aleshores un autèntic “temple del cine”.

L'inici de la projecció era tot un ritual. Així com la sala s'enfosquia lentament s'anaven descorrent a poc a poc les cortines de vellut per deixar a la vista un altre joc de cortines transparents de gassa blanca, sobre les quals es projectaven a l'instant les primeres imatges de la pel·lícula, que normalment corresponien al logotips de la productora (aquell dia, els reflectors de la Twenty Century Fox). A l'acte, eren els fins cortinatges blancs els que s'anaven retirant amb lentitud, en un gràcil desplaçament ondulatori, per deixar totalment descoberta, o *desvelada*, la pantalla enorme a la qual ja hi desfilaven els títols de crèdit, que donarien pas tot seguit a les seqüències inicials.

Quan, molt de temps després, en els meus anys d'estudiant de filosofia, vaig llegir per primera vegada el poema de Parmènides d'Elea sobre la veritat i el ser, em va acudir sobtadament a la memòria aquella tarda de la Sala Augusta. Conta el filòsof de l'antiga Grècia com fou arravatat per un carro estirat per dos fogosos corsers i guiat pes les *heliades*, les “filles del Sol”, que *aparten els vels del seu rostre* i deixen a rere seu la morada de la nit. Les filles del Sol porten el filòsof a la regió celestial de la Deessa on, més enllà de les aparences dels sentits i de la vida vulgar, hom pot trobar-hi la realitat verdadera, en un trànsit de la fosca a la llum que Parmènides expressa amb una bella metàfora a la qual els vels que es van decantant signifiquen la *veritat*, entesa a Grècia com un *desvelar* o descobrir (*aleteia*). I aquella tarda de l'Augusta jo també vaig experimentar, com

pot fer-ho un al·lot de deu anys, la meua particular *aleteia*; perquè, més que no pas a la Roma imperial de Calígula de *Demetrius y los gladiadores*, on em vaig sentir realment transportat, com Parmènides d'Elea, va ser a la plenitud del *Ser...*, enllà la morada de la nit i les grisors de la vida ordinària. Sens dubte, la màgia del cinema era capaç de tot això.

Han passat, des d'aquell dia, moltes llunes, moltes pel·lícules, molts d'anys. I s'ha esdevingut també quelcom que, temps enrere, hauria resultat impensable: els trumfos han canviat. Avui, aquella elegant Sala Augusta de primer s'ha convertit en un de tants multicines de crispetes i begudes de cola, i d'aquell ambient selecte i aquell senyoriu d'antany ja no en queda quasi res. En canvi, en el meu poble, el nou Teatre d'Artà, construït i administrat pel consistori municipal, és una sala que impressiona per la seva elegància i distinció; una sala a la qual no deixen que ningú hi entri begudes ni res de menjar i, quan hi ha sessions de cinema (que s'alternen amb representacions teatrals en el que és, avui per avui, un dels escenaris més ben dotats de condicions tècniques de tota Mallorca), uns cortinatges de vellut cobreixen també la pantalla abans d'iniciar-se la projecció. No hi han incorporat encara el segon joc de cortines de gasa; però esper que ho arribin a fer, qualche dia. Com en els vells temps dels cines de Palma amb categoria i *glamour*.

El dia set de juliol de 2001, després de disset anys sense cinema, es reuaren a Artà les projeccions cinematogràfiques. Malgrat jo hagués estat un dels artanencs que, per motius sentimentals, amb més vehemència s'havien significat per demanar la reconstrucció immediata, sobre el mateix solar en ruïnes, del vell Principal incendiat (més que

no pas envestir l'incert projecte d'aixecar-ne un de nou a un altre lloc, no se sabia quan), els gestors del nou Teatre volgueren que la primera sessió de cinema anàs precedida de la presentació, a la sala de conferències del mateix edifici, del meu llibre *La placenta dels somnis*,¹⁰ que just llavors s'acabava de publicar. Va ser tota una deferència i una gentilesa que no oblidaré. La pel·lícula escollida per a aquella *primera sessió* va ser *You are the one*, el bell i evocador film de José Luis Garci. Difícilment se n'hagués pogut elegir un altre que fos més encalcat ni més apropiat.

Ningú mai no em tornarà el vell Teatre Principal, ni l'entranyable Oasis Cinema, ni tot allò que s'ha emportat el vent impassible del temps. Però aquest nou Teatre d'Artà ha aconseguit que sentís molt menys amargament la meua tristesa d'Anarene. I que em fos molt més suportable el buit que han deixat al cor totes les coses que han mort.

NOTES

(6) CASELLAS FLAQUER, J. “Història dels teatres artanencs”. *Bellpuig*, núms. 611 a 618, d'octubre de 1999 a febrer de 2000.

(7) CARRIÓ, C. *De quan Ciutat queia enfora*. Palma (Mallorca): Documenta Balear, 2003.

(8) SAVATER, F. *Mira por dónde*. Madrid: Taurus, 2003

(9) BASALLO, A., ob. cit.

(10) GENOVART, G. *La placenta dels somnis. (Els mites, els contes i el cinema en la formació de l'afectivitat)*. Palma (Mallorca): Universitat de les Illes Balears (Institut de Ciències de l'Educació), 2001.

Teatre d'Artà (pati de butaques).





Janet Leigh, sempre la tendràs al cor

Toni Roca

Sempre/sempre tendràs al cor el nom i la presència, el record i l'amor de Janet Leigh, un altre personatge del Hollywood clàssic (clàssic a contar després de la Segona Guerra Mundial) que també desapareix. I per aquest camí, d'altra banda lògic i previsible, ens quedarem orfes i sense cap punt de referència a l'hora de pensar en el cinema. Després de músics gloriosos, Jerry Golshmit, Elmer Berstein o mites difícils de superar, Katherine Hepburn, Marlon Brando, per exemple, poca gent d'aquell cine viu i respira entre nosaltres. Així de

cop, en mans de la memòria i sense consultar llibre ni arxius, ¿qui resta de gent de rellevància?. ¿Glen Ford, vellet i ple de records?, ¿Richard Widmark, més sord, diuen que una tàpia allà al seu ranxo d'Arizona encara que en bona salut?, ¿probable Jack Palance, el rostre més dur, acer puríssim, però no n'estic segur?, ¿Kirk Douglas amb el cervell tocat i una mica ferit d'ala?, ¿Cyd Charisse ballarina eterna a *Party Girl* i que de forma fantasmagòrica he pogut entreveure el seu rostre com a secundària a telefilms?, ¿Mel Ferrer...?. Bé, Mel Ferrer m'és igual, mai fou res excepcional, quina enveja, mare meva, quina enveja!, de casar-se

amb la inoblidable per tants i tants conceptes, Audrey Hepburn, una altra que també ens va deixar massa d'hora i quan la seva cara d'àvia prematura era tot un homenatge obert a l'encís i a l'encanteri de dona, simplement, meravellós. ¿Podria continuar amb la llista?. No. Deixem-ho córrer.

Molts són els títols, moltes les pel·lícules protagonitzades per la intèrpret de *Coraza negra*, en companyia del que aleshores era el seu marit, Tony Curtis (¡home, un que també encara viu!). Però a l'hora, sembla que definitiva de la seva mort, tres són els films que ara puc, puc i vull evocar al llarg camí de la sempre traïdora memòria, *Els vikings*, de Richard Fleischer, *Psicosis* d'Alfred Hitchcock amb tota probabilitat la dutxa més famosa de tota la història del cinema i, a efectes de tancada i cloenda, *Scaramouche*, de George Sidney que, en certa manera, sempre m'ha semblat una mena de continuació de *Los tres mosqueteros*. Janet Leigh fou una ac-

triu típica i característica d'uns anys concrets, la dècada dels cinquanta, l'apoteosi del color i si aquest color era de la *Metro*, llavors la cosa adquiriria un aire més que notable. Llavors hi havia la seva figura, tan atrevida com audaç, el rostre agressiu, dur que amagava, no obstant, una tendresa i una dolçor digna de qualsevol de les nostres mares. O almenys així m'ho semblava quan aquell pobre (però menys, cal dir-ho) nin de postguerra que jo era es deixava seduir a un cinema de Palma o Barcelona també quan el setè art res tenia a veure amb aquest que tot just ara mateix es fa i es desfà. Però tractant-se de la Janet Leigh, hem de fer de forma obligada un punt i a part, en arribar el moment de parlar dels seus pits. Sens dubta els pits més extraordinaris i més bells que mai tengueren la seva ubicació en pantalla. Uns pits lluïts de forma espectacular a *Els vikings*, una de les grans pel·lícules del gènere de l'aventura acompanyada, una vegada més, Tony Curtis, Kirk Douglas, Ernest Borgine. De mirada enamorada i ulls que tot ho devoraven, al film de Richard Fleischer es va saber situar a l'alçada d'unes difícils circumstàncies. Cinta de nervi i vibració, insòlits paisatges d'Escandinàvia i una banda sonora que encara recordo gairebé a la perfecció. De *Psicosis*, no és possible ni just voler evadir-se. Ni de la seqüència de la dutxa tampoc. Terror sobre el terror i a l'entorn del terror, el director d'*Alarma en el expreso* va saber extreure el millor de l'actriu. Des de l'inici, quan ella mira plena d'avarícia una quantitat més que apreciable de dòlars fins a l'assassinat entre sang, crits, gemecs, un diabòlic ganivet que sempre recordaré i una música que penetra més enllà, molt més enllà, de la pell de l'ànima i de l'esperit. I *Scaramouche*. *Scaramouche* és la plenitud de la *Metro Goldwind Mayer*, de la utilització de tota una gamma de colors, verds, rojos, grocs, blaus, d'una intensitat física i sensual que ompli les pantalles de tot el món i l'altre dia, homenatge obligat, la pantalla del meu televisor. Inspirada en una novel·la de Rafael Sabatini. Amb Stesarth Granger, un altre mort, i Eleanor Parker (¿viu l'Eleanor Parker?). Janet Leigh, sempre la tendràs al cor. ■



Joan Estrany

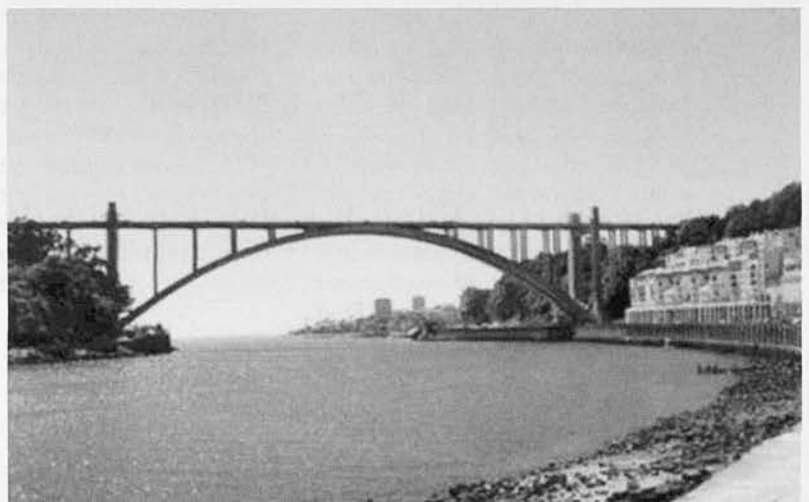
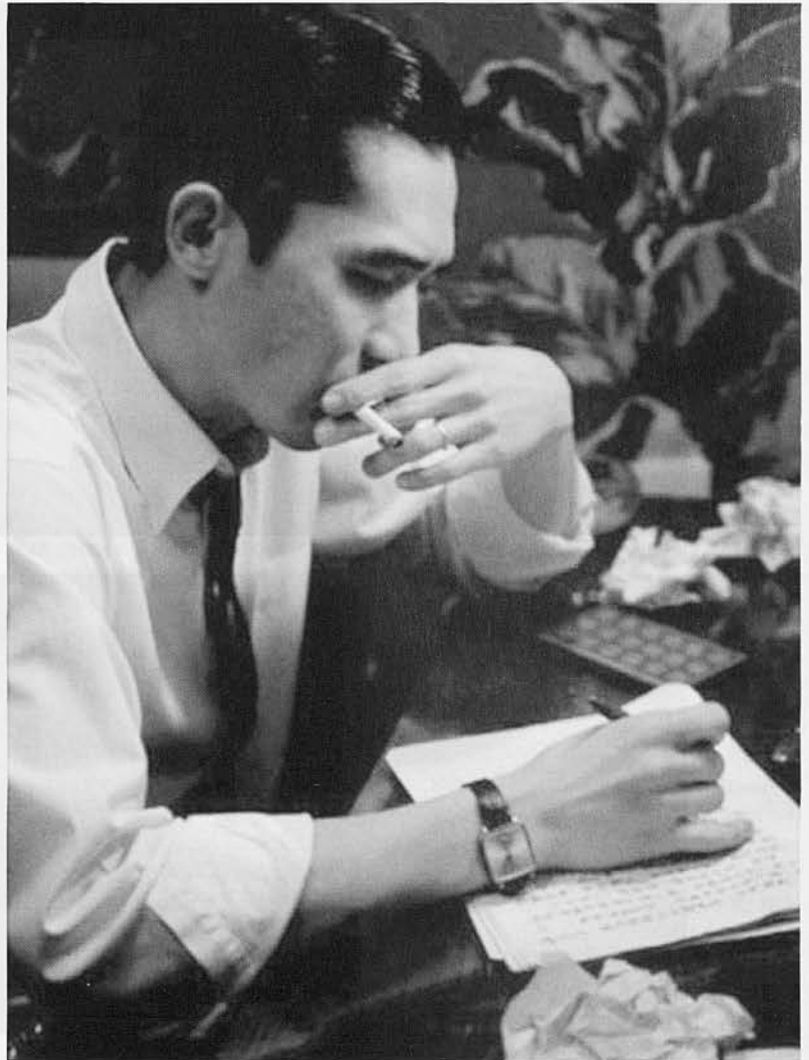
Quan vaig engegar el 33 ara fa uns mesos, no feia molt que l'al·lota de Tony Leung, li havia dit allò de "a partir d'ara palles a cor què vols, monada." Perquè li quedàs clar, la mala puta s'arronsava com una raboa al seu nou fitxatge.

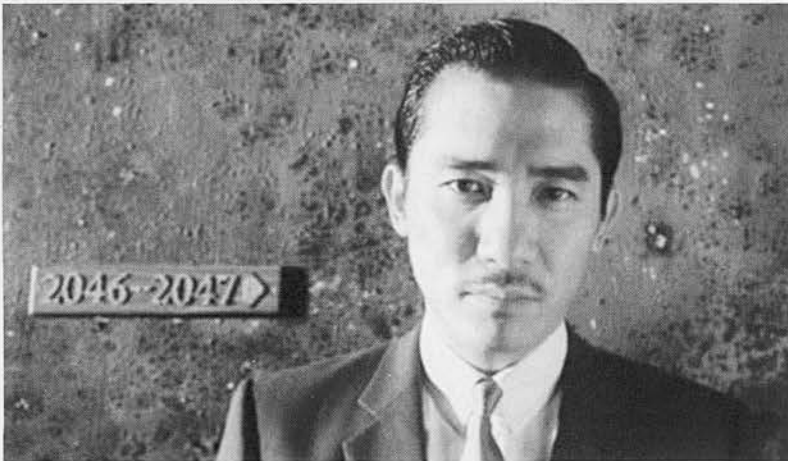
El policia Leung s'esbravava, corria sota la pluja i mirava de refer la vida de solter entre els torns de patrulla i les anades i vengudes d'un bistró xinès d'escassa concurrència. Allà dedins, a la cuina, sonava a totes hores *California Dreaming* i ella, la nouvinguda, la Faye Wong, sempre més pendent de la cançó que de les comandes, era a milers de milles a l'est de Hong Kong.

Hieràtic ell, Leung, espera el seu sopar; ella, tota boja, absent, esprimatxada, amb el seu univers condensat dins cinc minuts de música, se li acosta i, com si qualcú pitjàs de sobte *pause*, es treu els auriculars imaginaris i la seva viciadura oriental de bogeta enamorada envaeix la pantalla. Ell la fa depositària d'un sobre adreçat a la seva "ex" ..., ella se'l fa seu: unes claus. L'endemà la trobam ja rebosteiant dins la cambra del fadrí.

Als reductes colonials - quan Kar Wai Wong va rodar *Chungking Express*, Hong Kong feia just un parell d'anys que havia deixat de pertànyer a la corona britànica —la claustrofòbia que delimita la duana contrasta amb la variada procedència dels vols internacionals. Les pluges del monzó estancades dins la primera franja horària del dia són fàcilment franquejables només posant un peu a l'avió i posant rumb a l'ahir. De l'avui de Hong Kong a l'ahir de San Francisco. Guanyar un dia..., viatjar, això és el que vol ella. *California dreaming* una i una altra vegada.

Quan més estrets estam, més amarga la sensació de soledat. Del bull demogràfic xinès, el director en separa dos grans d'arròs, els mira, els escolta, els posa l'esment que demanen i conta una història, només una, que té les particularitats del Toni i la Faye; que parlen, riuen, s'ignoren i callen i, per això mateix, un té la sensació, la il·lusió almenys, que les nostres vides no estan regides per guions cinematogràfics. Pens que no hi ha cosa més decebedora que veure





convertides les nostres existències en comú denominador, en generalització, en repetició de la jugada. Wong enalteix l'existència humana i reivindica les nostres rareses, les nostres frustracions, fins i tot les nostres il·lusions mentre duren. Les confessions en veu alta, la parsimònia, la manca de previsió, la naturalitat a primer toc, a baticor..., l'exquisida poètica de l'imperfecció.

Així es presenta la història d'amor o història de Tony i Fane. La relació del grup de dos, la col·lisió de dues ciutats al mateix carrer en la recerca mútua d'un refugi: l'amor contra o a causa de la soledat. Aquest nou instint de supervivència.

La llunyania i la proximitat són ja paraules obsoletes del nostre diccionari. Els avions ens volen a sobre. Ajagut al llit, Leung intueix la seva trajectòria amb una flota de joguina, mentre li arriben

per la finestra els darrers avisos de les portes d'embarcament, portes on mai posarà un peu, portes on, tard o d'hora, s'acomienen sempre les seves *stewardess*, sirenes de l'aire, que un bon dia prenen vol, *one way* de tarifa reduïda, i mai més tornen a trepitjar la ciutat franca.

A Kar Wai Wong li queden quaranta-dos anys per sobreviure el seu relat futurista. Al darrera de l'habitació 2046 un jove escriptor i una prostituta novel·len en clau de record els amors de dues parelles d'androides i d'humans. Tot i el molt que s'hagi especulat en els darrers anys —l'estrena a Europa s'ha anat demorant des de l'any 2000— fins fa un mes era pràcticament tot el que sabíem de la darrera creació de Wong. Temps d'espera que ha servit per alimentar tot tipus de comentaris i llegendes com la que publicita el seu dis-

tribuïdor francès: "misteriosos trens que parteixen cap a 2046 carregats de passatgers, la intenció dels quals es retrobar els records perduts." Amb tot això les referències a *Blade Runner* i al gènere de la ciència ficció no s'han fet pregar. L'escriptor Carlos F. Heradero fins i tot ha tengut temps d'escriure el llibre *La herida del tiempo*. El cine de Wong Kar-Wai entre el rodatge de *In the Mood of love* i *2046* amb què diuen està molt emparentada... Shangai, la geisha andrògina, l'interiorisme nipó, les torres bioniques, els manga, l'Àsia superpoblada, superentotsolada..., pareix que sigui ací on s'hagi inspirat l'atrezzo del futur.

Cinematogràficament l'autenticitat és una falsa impressió, si voleu tant com el mecanisme de les imatges en moviment a 25 per segon i no 60 minuts, com a vegades es té la sensació. Per evitar-me el disgust del desencant, prohibiria de bon grat que els actors interpretassin més d'un paper al llarg de la seva carrera, que els dobladors traficassin la seva veu amb més d'una cara, que els directors accedissin a concertar la primera entrevista, instauraria un integrisme de la coherència i desterraria els Michael Moore de la meua illa.

L'entranyable botiguer del *Chungking Express*, si de cas, ens guarirà les penes amb una mica de xerrameca..., aquella bonhomia que ho consent tot, a la Fane, la música a tota, els retards; la broma que en fa del seu flirteig. El punt just de sal perquè no ens prenguem tan a la valenta la malastrugança dels nostres plans imperfectes quan es torcen i cal reconduir. Una història de dos cuinada amb el lirisme just de la vida, que sovint destruiem, substituint-lo per lirismes d'importació *made in Hong Kong* o de qui sap on.

Filmografia Kar Wai Wong

2046 (2004)
Six days (2002)
In the mood for love (2000)
Happy torgethe (1997)
Fallen angels (1995)
Ashes of time (1994)
Chungking Express (1994)
The true story of Ah Fei As tears go by ■

Joan Ferrer Miserol

Quan comencen, totes les ballarines somnien interpretar Stravinsky arreu del món. Però la majoria acabam ballant músiques més populars, més vulgars. Al començament dels anys trenta del segle passat, ballava com una de les quatre primeres vedettes la coreografia de *Party Girl* a la sala Gall D'Or, de Xicago, propietat del gàngster Rico Àngelo. Era habitual que, quan acabava la representació, ens oferissin cent dòlars per seguir la festa a casa de Rico. Me feia oi només veure'l, però cent dòlars eren massa llépols per rebutjar-los. Un d'aquests dies, millor dit, una d'aquestes nits, Àngelo va pegar un tret i tothom se trasbalsà; havia disparat a una fotografia emmarcada de Jean Harlow, perquè aquell matí s'havia casat i ell n'estava bojament enamorat de veure-la al cinema. Això reflectia la seva mentalitat i la dels seus servidors; com Canetto, que m'estava amoinant amb unes galanteries molt grolleres. Per fugir-ne, d'ell, vaig anar cap Farrell, l'advocat d'Àngelo, l'únic que semblava condret, perquè m'acompanyàs a casa i me tragués d'aquella soll. Quan s'aixecà, vaig quedar de pedra perquè vaig veure que era coix; però preferia la invalidesa de Farrell que la dels altres. Mai no m'hauria imaginat que aquella demanda d'auxili seria l'inici de la nostra mútua regeneració.

A l'arribar a casa vaig rebre l'ensurt de la meua vida, vaig trobar-hi Joy, la companya de ball i de pis, a la banyera, que s'havia tallat les venes. Tanta sort que Farrell era allà, tota sola no sé què hauria fet. Clar que, si no hagués anat a ca n'Àngelo possiblement ella no ho hauria fet. Després dels tràmits policials anàrem a casa seva i vaig descobrir que Tommy Farrell no era només un invàlid físic, també psíquic; a causa de l'extracció social i de la pressa d'arribar a dalt s'havia dedicat a la defensa de gàngsters i de criminals. Vaig notar molt aviat com la seva feina l'enriquia materialment, però l'estava empobrint psíquicament. Totd'una me vaig sentir identificada amb ell perquè pensava que jo tampoc havia arribat professionalment on hauria d'haver-ho fet per les meves facultats. L'endemà vaig anar al seu despatx dels jutjats perquè tornàs els do-

blers a Canetto, no volia res d'ell i així esperava que Tommy veiés com jo pretenia mantenir la meua dignitat. Però allà, el que vaig constatar va ésser que ell, malgrat el seu poder i la seva situació econòmica, havia caigut encara més baix que jo; amb una gran habilitat i amb molt d'enginy, fraudulentament, va aconseguir que el jurat alliberàs el criminal Canetto de la cadira elèctrica. Érem dues ànimes bessones, encara que sols jo n'era conscient.

M'aconseguí un ball per a mi com a primera ballarina i un dia a casa seva me contà que la seva primera dona havia estat també corista, però que, passat un temps, li digué que sols s'havia casat pels doblers i que li feia fàstic la seva coixera. Estava clar que esperava el mateix de mi, per això m'hi vaig lliurar sense condicions, però ho rebutjà fins que va estar-ne segur. Quan vaig anar veient l'ambient en què es desenvolupava la seva feina li vaig demanar que ho deixàs i que es dedicàs a una altra especialitat dins el dret; però estava agafat pel luxe i el poder i no podia assumir l'austeritat i l'anonimat. Veia que no me seria gens fàcil treure'l del pou on s'havia ficat; almenys tan difícil com sortir-ne jo; però ho havia d'intentar perquè tenia clar que això ja era cosa de dos. Com a primera mesura li vaig proposar que intentàs rehabilitar-se la cama; per a mi era vital que pogués sentir-se com una persona completa, perquè això feria que no necessitàs del prestigi ni de l'abundància per veure's realitzat.

Després de rehabilitar-se, el vaig convèncer perquè deixàs Rico i ens n'anéssim a la costa per començar una nova vida. Ho intentà, però Rico no el deixà partir, embolicant-lo encara més. El fiscal el tancà a la presó per fer-lo parlar,

però ell no podia declarar contra Rico perquè aquest l'havia amenaçat de fer-me malbé la cara. Mentrestant, en el Gall d'Or me demanaren un número estel·lar per a la nit de Cap d'Any. Vaig fer, crec, la interpretació de la meua vida; una dansa molt eròtica, per afirmar la meua existència front a un món que m'estava tancant totes les portes. Crec que amb aquell ball vaig expressar el meu desig de viure en llibertat i al mateix temps l'esperança que Tommy, amb la seva intel·ligència, oratòria i coneixements jurídics i processals, trobàs la manera de sortir del pou on la vida i les seves ambicions l'havien ficat. El que cada dia tenia més clar, i ho vaig sentir encara més amb aquell ball de la vida i de la mort, era que la meua salvació i la de Tommy anaven de la mà. No era possible que pogués sortir-se'n un tot sol deixant-hi l'altre.

Tommy va arribar a veure que no tenia altra escapatòria que declarar contra Rico. Amb aquest fet, els esdeveniments se precipitaren a un ritme tan frenètic que no els puc contar; sols la narració cinematogràfica gaudeix dels mitjans necessaris per plasmar fidelment el que passà. El que sí que puc dir és que Tommy va tenir forces per fer el que va fer gràcies a mi i jo vaig tenir valor per afrontar —ho gràcies a ell. Per això, encara avui, m'és molt difícil saber on s'acaba un i comença l'altre. Crec que a ell li passa una cosa semblant, perquè quan necessitam diferenciar-nos per sentir-nos humans ens projectam *Party Girl*, l'obra mestra de Nicholas Ray, que conta la nostra història. Mirant-la, ens embadalim de veure com entre els rojos i els negres, els verds i els daurats de Ray, surten tan definides les nostres dues individualitats; mostrant com un pot no ésser res, però dos poden ésser-ho tot. ■



Joan Obrador

"No hi ha per què conservar sempre la vida, perquè el que és bo no és viure, sinó viure bé"

Séneca (4-65)

Mar adentro no és només una gran pel·lícula d'Alejandro Amenábar; perquè és molt més: és el postrer homenatge que es mereix la memòria de Ramón Sampedro i, especialment, tots aquells que li feren costat durant la seva vida i la seva mort. Amb aquest film, la veritat de Ramón s'estendrà per tot arreu, més enllà del mar, per tots els punts cardinals de la terra. A més, gràcies a Amenábar, Sampedro li guanya la partida, per segona vegada, a una justícia espanyola tancada sobre formalismes procedimentals i incapaç d'escoltar

les persones de carn i os. Jo, com la majoria de vosaltres, també vaig quedar commocionat en presenciar el darrer discurs de Sampedro, tot exigint el seu dret a acabar amb la seva existència paralitzada, de fel. Bardem no interpreta aquest personatge, sinó que és la mateixa reduplicació dins el cel·luloide de la persona que fou. Mirant fixament l'ull de la càmera i prenent molt pausadament el verí que havia de paraitzar el seu cor i la seva consciència va fer públic que es llevava la vida de manera voluntària, amb plenes facultats mentals. A més feia saber als jutges que, portats per un excés de zel professional, volguessin fer acomplir l'actual codi penal (el suïcidi no és delictes, però qui ajuda una altra persona a morir pot ser acusat d'homicidi), que no li havia ajudat una única persona, sinó que ho havien fet una multitud d'amics fent cadascun d'ells un petit gest insignificant des del punt de vista legal: ficar aigua dins un got, la quantitat justa de cianur dins l'ai-

gua, col·locar el tassó a l'alçada de la seva boca... però ell xuclava voluntàriament aquell líquid que posaria fi al seu infern particular.

Emperò, ¿qui fou Ramón Sampedro?, ¿quina és la seva veritat? Sampedro era un jove mariner, inquiet i amb unes ànsies immenses de conèixer món; fins que una petita distracció, amb l'ajuda involuntària d'unes mans amigues, el varen condemnar a viure eternament prostrat sobre el seu llit. Ramon va patir l'accident l'any 1968 i fins 1998, any en què aconseguí el seu propòsit, va sortir comptades ocasions de la seva habitació. Luis de Moya és professor de Teologia a la Universitat de Navarra i, ben igual que l'antic mariner gallec, també és tetraplègic. En el moment en què descobrí el cas de Sampedro i el seu desig de morir, corria l'any 1993, el primer que li va sobtar de la situació de Sampedro va ser la inactivitat de l'antic mecànic naval. Aquest sacerdot catòlic pensa que una persona pot tenir una vida plena,



Val a dir que l'aspecte més fluix de *Mar adentro* és el personatge del Padre Francisco; no perquè Josep Maria Pou no faci una gran interpretació, sinó perquè dins una pel·lícula seriosa, en què es reflexiona profundament sobre la mort, i sobre les diferents actituds que les persones manifesten davant els patiments postrem, els postulats oficials de l'església catòlica es mostren com una simple paròdia

encara que no pugui moure el seu cos. Es va posar en contacte amb ell amb dues intencions: demanar-li consell per ser capaç de viure tant d'anys com ell amb un cos absolutament inutilitzat i, a més, volia comunicar-li l'alegria cristiana pel fet d'estar viu. La vida, segons el cristians, és un do que va rebre l'home de Déu i si se la lleva atempta directament contra la voluntat del creador. El diàleg entre el professor de Teologia i Ramon fou, simplement, un diàleg de sords. Però fou prou rellevant perquè Amenábar el reculli al seu film. Val a dir que l'aspecte més fluix de *Mar adentro* és el personatge del Padre Francisco; no perquè Josep Maria Pou no faci una gran interpretació, sinó perquè dins una pel·lícula seriosa, en què es reflexiona profundament sobre la mort, i sobre les diferents actituds que les persones manifesten davant els patiments postrem, els postulats oficials de l'església catòlica es mostren com una simple paròdia. Precisament és en aquest aspecte en què Amenábar mostra la seva profunda simpatia per la lluita de Sampedro; però ell no fa una ingènua apologia de l'eutanàsia perquè, al costat del mariner gallec, apareix un personatge com el de Júlia. L'advocada de la DMD, en contra de tot el que havia dit, quan intueix la paràlisi final, en lloc de precipitar la seva pròpia mort, al costat del seu amor platònic, s'estimarà més transformar-se en un ésser passiu ens mans del seu marit. Júlia no té la sang freda de Ramón i es deixa dominar pels sentiments que ens aferren a la vida, tingui la forma que aquesta tingui.

Sampedro - Luis de Moya tenia raó en lloc d'intentar portar una vida "activa" -la veritat és que, donada la pobresa de la seva família i de la Galícia dels anys 60, no tenia gaire alternativa-, va optar per dur una vida "contemplativa". Si el seu cos no funcionava, ell va decidir posar en funcionament la seva ment. Ramón Sampedro fou el filòsof ideal, un tipus de personalitat que no té cap preocupació d'ordre pràctic i que només pretén resoldre el gran interrogant que persegueix al ser humà des del principi: "¿Quin és el Sentit d'allò que ÉS?". Ell va tenir una immensitat de temps per resoldre l'interrogant que la majoria de nosaltres, degut a les exigències de la vida quotidiana, no arribem



ni a intuir. El més curiós és que la conclusió a què arribà Sampedro sobre la vida i la mort es correspon, gairebé al peu de la lletra, amb les idees que la major part de la filosofia clàssica grega, pre-cristiana, va defensar. Per als primers filòsofs occidentals, aquells que encara no varen ser dominats pel cristianisme, la vida és qualche cosa lògica, racionals que, fins i tot, els humans podem arribar a entendre. El nostre Sampedro, ¡pobre d'ell!, s'assembla tant a Sòcrates que li exigeix al seu nebot una justificació racional perquè li deixi mirar el partit del Dépor, perquè a ell no li agrada el futbol. ¿Quin és l'autèntic problema de Sampedro? En el fons, el seu cos paralitzat no és la qüestió, sinó que no arriba a comprendre per quina raó ha de continuar vivint contra la seva voluntat, sense cap possibilitat de desenvolupar la vida que caracteritza a qualsevol ésser viu.

Per als filòsofs grecs, la nostra vida no tenia cap justificació sobrenatural, ni des del punt de vista del seu origen ni en allò que es refereix a la moralitat. Així, Heràclit (535-470 aC) recomanà llançar els cadàvers a l'abonament. Sòcrates (469-399 aC) inaugura la història de l'ètica occidental amb una autoex-

cució voluntària. Epicur (341-270 aC) i els seus seguidors no dubtaven en recomanar el suïcidi si la nostra vida només era font de dolor i de sofriment. Els estoics, Sèneca ens va mostrar el seu camí, estaven fermament convençuts que si la nostra vida es troba en un carreró sense sortida, ja sigui per qüestions polítiques o mèdiques, no hi ha res de dolent, ans al contrari, en llevar-se-la voluntàriament. Sampedro va voler tornar enrere des del punt de vista metafísic i teològic, posant un immens parèntesi als dos mil anys de cristianisme que tots portem a sobre, i va creure que ell tenia el mateix dret que els filòsofs antics per jutjar si la seva vida tenia valor o no, per a ser viscuda. De vegades m'he demanat si Sampedro coneixia la intuïció filosòfica de Nietzsche, i la seva mort de Déu i l'aparició del Superhome. Si Déu mor, desapareix el sentit. I, una vegada desaparegut el sentit, només un nou home serà capaç de sobreviure: aquell que sigui capaç de donar un nou valor a la vida i a la mort. ¿És el rostre de Sampedro, la figura del Superhome que Nietzsche albirà? En cert sentit sí, perquè, a la fi, fou capaç de fer realitat la seva voluntat; encara que no fos una *Voluntat de Vida*, sinó de *Mort*. ■

Pere Pons

Nova York, tot i trobar-se a l'extrem oposat de Hollywood en la geografia americana, ha estat, des de sempre, una de les ciutats preferides com a rerefons de variades històries cinematogràfiques, per no parlar ja de la impossibilitat de deslligar-la de la filmografia de Woody Allen, el director que més, i probablement millor, l'ha sabut incloure en els seus enginyosos guions.

Anem-nos, però, més enrere en el temps per recordar dues comèdies ambientades a la gran metròpoli, exponents brillants i no aïllats de l'auge que va viure el gènere del somriure als anys 30 i principis dels anys 40: *The 5th Avenue girl* (La noia de la 5a Avinguda) i *Nothing sacred* (La reina de Nova York).

La més tardana de les dues, *Nothing sacred*, és coneguda tant en la seva versió castellana com en la catalana amb

un títol que la relaciona explícitament amb la ciutat dels gratacels, res a veure amb el seu títol original, molt més cru i menys altisonant. Si cru és el títol, no ho és pas en dissonància envers la història que conta, escrita per Ben Hecht, figura amb qui la comèdia americana té un deute impagable per ser l'autor de la peça teatral *The front page* (Primera plana), que donà lloc a dues pel·lícules fonamentals d'aquest subgènere, l'homònima de Lewis Milestone amb Adolphe Menjou i la de Howard Hawks protagonitzada per Cary Grant, que tenia com a principal novetat la transformació del periodista Hildy Johnson en "la" periodista Hildy.

I és que no és necessari aprofundir gaire en *Nothing sacred* per veure que tot gira entorn dels mateixos temes que *The front page*: el comportament periodístic davant successos tràgics, la hipocresia social i la fama, retratada aquesta des del punt de vista del famós però també des del punt de vista del públic, que no crea la seva popularitat sinó que, paradoxalment, l'assumeix i l'engrandeix perquè així ho volen els mitjans de comunicació (un tema que ens és molt proper, en aquests anys de programes televisius destinats a fer famosos personatges sense gaires més atributs per aconseguir-ho que, precisament, apareixer a aquests espais per la gràcia de Déu).

Si a *The front page* el punt dramàtic l'aporta la proximitat de l'execució d'un condemnat, a *Nothing sacred* ho fa la contaminació de radi a què suposadament que ha estat sotmès el personatge interpretat per Carole Lombard, l'atractiva actriu rossa que també va protagonitzar una de les comèdies més extraordinàries d'aquests inicis dels anys 40, *To be or not to be* (Ser o no ser), d'Ernst Lubitsch. Però a diferència del condemnat a mort Earl Williams, ella no es troba realment immersa en la tragèdia, ben prest sabem que tot és una farsa, compartida amb el seu metge. Aquí hi ha un major interès que a l'altra obra per retratar amb un cert equilibri tant els periodistes que provoquen la notícia com el seu protagonista i, sobretot, el que arriba a sentir davant el boom suscitat.

La duresa i valentia del plantejament està en la crítica exercida a l'opinió pública i els seus manipuladors, en relació a la compassió, la generositat i la hu-

manitat. La manca d'aquests tres factors és el que tradicionalment s'ha considerat com a tret característic de les societats "avançades" o "desenvolupades", de les quals n'és paradigma la ciutat escollida per a ubicar la narració, Nova York. Quan ens trobem encara satisfets i emocionats amb *Mar adentro* i la crida d'atenció d'Amenábar sobre les postures personals, socials i jurídiques davant la desafortunada situació de Sampedro, ens pareix encara més agosarada una pel·lícula que fa anar alerta a l'hora de ser compassius, generosos i humanitaris, no sigui cosa que et donin gat per llebre. Evidentment, les dues postures no són contraposades, sinó complementàries i lloables, però la de *Nothing sacred* resulta bastant més insòlita.

William A. Wellman, director que coneixem sobretot per westerns tan notables com *Along the wide Missouri* (Més allá del Missouri) o *Westward the women* (Caravana de mujeres), farcits de detalls còmics que delaten aquests orígens, s'interessa també per reflexionar sobre els que s'aprofiten del que podríem anomenar com a "negoci de la virtut", aquell que intenta nodrir-se no dels vicis sinó de les bones accions personals, tant necessàries per intentar portar millor el saber-se els afavorits d'un món injust i no acabar d'estar interessat en canviar-lo.

Un dels actors secundaris de *Nothing sacred*, Walter Connolly (que interpreta un editor curiosament anomenat Oliver Stone), gaudeix d'un paper més destacat a l'altra comèdia novaioquesa que ens ocupa, *5th Avenue girl*. Gregory La Cava, realitzador que uns anys abans havia dirigit Katharine Hepburn a *Stage door* (Dames de teatre), li va assignar, a Connolly, el paper de milionari avorrit i cansat de tot, amb una situació familiar tant preocupant que l'obliga a cantar-se a ell mateix el "Happy birthday" el dia del seu aniversari. Decideix regalar-se la companyia d'una al·lota que troba sense res a fer a Central Park, a qui aviat contractarà perquè faci reflexionar, com qui no vol la cosa, tots els membres de la caòtica família fent-se passar per l'acompanyant del cap de família a les festes. El paper d'aquesta noia del títol va recaure en una de les actrius més populars del moment gràcies als seus es-

Ginger Rogers.



Els dos films que he recordat, per tant, són exemples prou aconseguits de la comèdia americana en els seus anys daurats, però en cap cas poden ser qualificats com a comèdies "desimboltes" o "intranscendents",...



SEIZNICK INTERNATIONAL PICTURES
CAROLE LOMBARD · FREDRIC MARCH
Nothing Sacred
CHARLES WINNINGER · WALTER CONNOLLY

plendorosos musicals, Ginger Rogers (permetin que confessi aquí la debilitat que sento cap a ella).

Tot i la castedat que regna en tot moment en la relació entre el milionari i la jove, tornem a trobar-nos amb una comèdia àcida, de diàlegs vertiginosos típics de les anomenades *screwball comedies*. El fil principal de l'argument, que he intentat esbossar, ja és de per si prou provocador, com també ho és el que comporta: la necessitat que té una família de recórrer a una espurna externa per a encendre de nou l'amor mutu, una família que gaudeix de tot menys de contacte humà, problema del qual se n'adona només el pare (que és tractat immediatament de boig). Com a *Nothing sacred*, Nova York i els seus habitants són una metàfora de la societat en general i de la seva "alienació", paraula que no és gens gratuïta parlant de *5th Avenue girl*, en que el socialisme

i el capitalisme mal entesos són objecte de constants sarcasmes.

La fluïdesa interpretativa que va caracteritzar sempre Rogers i Connolly es veu afavorida per aquests ràpids diàlegs, però també per la posada en escena de La Cava, qui confia en tot moment en els trèvelings (fins i tot descendents, aprofitant l'escala de la mansió) i en els plans llargs (per exemple al diàleg al banc de Central Park), per no interrompre la successió de rèpliques i contrarèpliques.

Els dos films que he recordat, per tant, són exemples prou aconseguits de la comèdia americana en els seus anys daurats, però en cap cas poden ser qualificats com a comèdies "desimboltes" o "intranscendents", ja que, com he intentat expressar, els seus arguments i la seva consideració de les societats avançades com a insatisfetes permeten, entre rialla i rialla, serioses reflexions. ■



Sebastià Sansó Vanrell

Tenc la sensació de conèixer el mort de tota la vida. Tot i que l'amistat encara no fos estreta, les circumstàncies de la malaltia són semblants a les d'altres membres de la família, ara menys nombrosa però més conscient d'un problema de solució incerta. El final del Chaplin no crea precedent, ja sembla una llastimosa tradició.

Sempre m'han agradat les sales grans, les que provenen de la moqueta vermella pelada per les sabates, que no ocultava el so de la fusta rànica sota els peus. Les que tenen aquells sostres alts i blancs d'enteixinats capritxosos amb làmpades que no saps molt bé com encara s'hi poden aferrar. De columnes treballades mal-leables en els claroscurs que la boira de llum del projector llança per ampliar el misteri.

I supòs que deu ser per una espècie de mística agustiniana, per la història que hi ha dins i perquè així eren quasi totes quan —no fa tants anys— jo era petit, i observava l'ambient i la posada en escena de la gent que anava entrant. Podia passar-me mitja pel·lícula sense mirar la pantalla, em bastava el decorat.

El carrer era (i és) estret, mal il·luminat i arraconat del centre. Però la soledat del paratge es rompia de sobte amb un camí d'entrada enrajolat en blanc i negre, que vestia d'etiqueta les taquilles de fusta laca amb una dona de mitjana edat engabiada a l'interior, amb més simpatia pel seu tabac negre que no pels clients. A l'altre costat, les vitrines amb els cartells de les properes estrenes, acompanyades d'unes fotografies que deixaven aclarida quasi tota la història, a no ser que desviassis la vista premeditadament. Com jo feia.

La vidriera repartia el bar a l'esquerra i a la dreta a una escala amb un pendent perjudicial per a qualsevol nin de la meua edat. Després ja podies donar l'entrada a un senyor encorbatat per a l'ocasió i entrar dues hores —si no hi havia descans— dins l'hermetisme.

Això passava al cinema Goya de Manacor, com abans a la Sala Imperial i des-

prés al Teatre Municipal. Molts ja deveu saber el final: el primer agafa pols a una travessia (ironies de la vida) del carrer anomenat del Pou Fondo, el segon ja deu fer vint anys que es reconvertí en un bingo i el tercer malviu (cinematogràficament parlant) amb algun cicle de cinema "minoritari" els diumenges capvespre.

Va passar un temps, i recordo els multificines Chaplin com una de les meves frustracions cinèfiles: la de no haver anat mai a les dotze hores de terror. Imperdonable. En l'època d'institut sempre em va temptar la idea, però sense carnet de conduir ni pis avinent a Palma, la cosa pintava malament. I això que la madona que sempre sortia al cartell prometia; ¡feia cara de passar-ho ben puta!

També me'n recordo de les primeres setmanes després d'instal·lar-me a Palma per estudiar la carrera. Perdut del pis al bus, del bus al campus i tornar endarrera. Un dia i un altre. Però això era quan encara tenia la responsabilitat i el sentit del deure massa desenvolupat i no m'havia agafat la perversió del cinema.

De sobte em vaig acostumar a obrir el diari sempre per les darreres fulles per mirar les estrelletes de les pel·lícules de la televisió i els horaris de les sales properes. Tota una oferta de vides alienes, trames inversemblants i detectius alcoholitzats.

Però era ja l'època inicial de la decadència, quan subsistien (seguint lesavingudes), el cinema Abc, l'Avenida, l'Augusta i el Rívoli un poc més amunt. I quan començaven a estirar la pota el Rialto i l'Astòria. Quatre d'aquests sis ja no hi són.

Quan el Chaplin era referent, un motiu per anar mig adormit l'endemà a la universitat, quan pensaves seriosament que no ho tornaries a fer, que no tornaries a vetllar fins a la una o les dues per després estar en aquell estat. Però valia la pena i ara que ja m'he llicenciat, puc confessar la meua reincidència.

Quan fa un parell de mesos vaig llegir al diari la notícia del "tancament per vacances", les hipòtesis s'acaramullaren de tal manera que avui i tot m'és impossible trobar una única explicació. ¿Potser era pel tipus de pel·lícules?, ¿mas-

sa "cultes"? ¿l'ostracisme de la versió original? La resposta és no. Es pot dir que hi havia un poc de tot. Fins i tot, moltes estrenes sols s'hi podien veure allà, almenys les primeres setmanes. Tampoc es tractava de la maledicció de la sala única, perquè havien sabut subsistir, pioners en el tema de les multisales, el que semblava una encertada visió de futur. Podem tornar a tatxar l'aposta.

N'hi ha que diuen que són les baixes normals a qualsevol conflicte, els caiguts per la causa. I ara li ha tocat al Chaplin, ofegat pel calor de la canícula i per una economia i una societat que demanda o li imposen una altra cosa, un altre model.

Tal vegada la resposta més coherent sigui la de la comoditat contemporània que ens impedeix anar a peu als llocs, no fos cosa ens herniàssim. Multiaaparcaments, multioferta, multidespesa...

Ara toquen les multisales lluminoses, d'una olor quirúrgica i de preus inflats per amortitzar ràpidament l'inversió. I encara que s'ha de reconèixer que les butaques són bastant còmodes, la sensació d'estretor quan la capça s'omple arriba a ser molesta. Tot és llis, prefabricat, quadrat.

El cine ja no és el reclam, sinó que s'ha subvertit ell mateix en l'oferta complementària dins una maquinària molt més ampla, és un recurs com un altre dins el pressupost. I aquí és on hauriem de gratar si volem trobar alguna pista del per què de cada cop arriben més còpies de Steven Seagal i menys de David Cronenberg. I és que realment el cinèfil anirà allà on sigui per veure allò que realment li interessa, desgraciadament som una espècie en vies d'extinció i el panorama selvàtic no hi ajuda gens. Aparca, juga a bitlles, patina damunt el gel i si ve bé passa el temps veient una pel·lícula, la que sigui, la que et serveixi per no quedar malament davant els amics dient que no l'has vista.

Això sí, ara les taquilles són més joves..., però igual de poc agraciades. Però aquest és un tema que mereix un monogràfic que, si em deixen, algun dia escriuré. ■



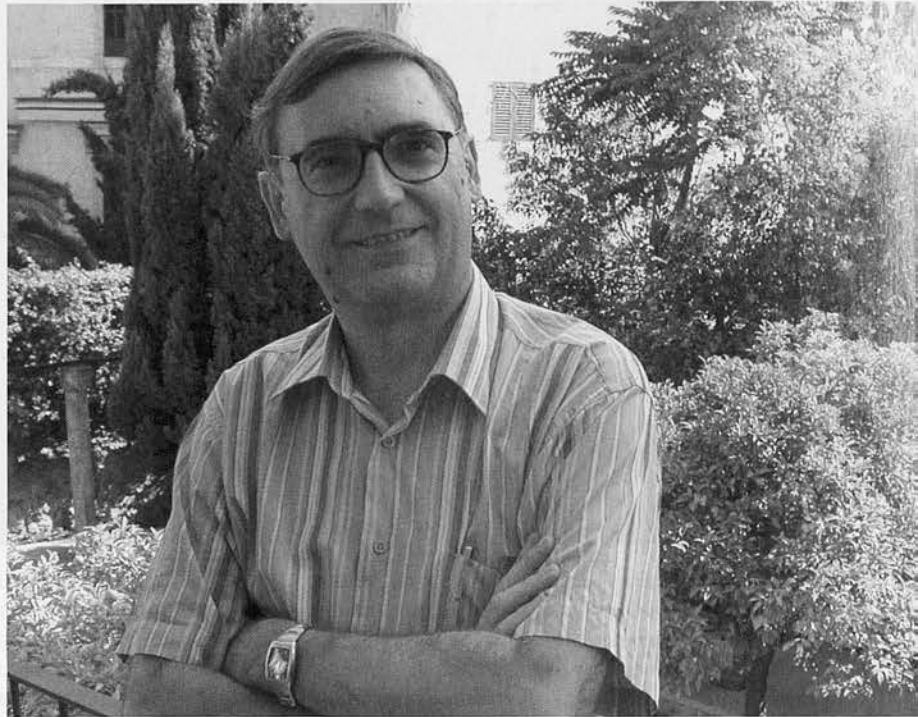
Entrevista a José E. Monterde

José E. Monterde és professor titular del Departament d'Història de l'Art a la Universitat de Barcelona i col·labora a l'Escola de Cinema i Audiovisuals de Catalunya. Actualment, a més, és el president de l'Associació de Crítics i Escriptors Cinematogràfics de i desenvolupa una important tasca com a crític i historiador cinematogràfic, a través de les seves col·laboracions en revistes especialitzades, com *Dirigido por...* i *Nosferatu*, i de les seves publicacions tant de caràcter monogràfic com enciclopèdic. Entre el 15 i el 24 de juliol va dirigir un taller de crítica cinematogràfica al Centre de Cultura Sa Nostra i amablement va concedir a *Temps Moderns* un moment per contestar una sèrie de qüestions al voltant de la crítica cinematogràfica.

—En primer lloc, m'agradaria que fessis un *flash back* i així poder conèixer com varen ser els teus inicis dins el món de la crítica cinematogràfica.

—Òbviament, vaig arribar a la crítica cinematogràfica a partir de l'afició adquirida pel cinema com a espectador. Ja des de la meua infància em vaig convertir en un espectador assidu, pel fet que a casa meua els agradava molt el cinema i jo acompanyava el meu pare i la meua mare al cine. D'aquesta manera vaig adquirir una àmplia experiència cinematogràfica infantil, encara que evidentment no pensava dedicar-me a la crítica cinematogràfica.

Ja quan vaig acabar la secundària, vaig anar aficionant-me de cada vegada més i, tenint en compte que una característica meua és que si hi ha alguna cosa que m'interessa, doncs, m'hi interesso profundament, al llarg de dos anys vaig fer tot un reciclatge informatiu sobretot en història cinematogràfica, la qual cosa va ser el meu principal punt de partida per entrar en contacte amb la gent que es movia per l'àmbit dels cineclubs. Llavors, a partir d'això, i una vegada ja vaig entrar en aquest ambient, vaig estar treballant en diversos cineclubs, presentant pel·lícules, dirigint col·loquis, fins que posteriorment ja vaig començar a formar part de l'esfera organitzativa, tant en la Federació Catalana de Cineclubs com en la Confederació Espanyola de Cineclubs. A partir, d'aquesta experiència dins el món



del cineclubisme, vaig conèixer altres presentadors i organitzadors que també treballaven com a crítics cinematogràfics, la qual cosa me va permetre començar a fer les meves primeres publicacions, en una revista efimera, que tan sols va durar quinze números, com era *Film Guia*. Després vaig col·laborar en diverses publicacions, com per exemple en una secció de crítica cinematogràfica en la revista *Nueva Historia*. I finalment, ja l'any 1978, la gent de la revista *Dirigido por...* ens va proposar a mi i al meu col·lega Esteve Rimbau, amb el qual treballava habitualment dins l'ambient del cineclub, si volíem col·laborar en la revista.

Paral·lelament a l'entrada a *Dirigido por...*, dins el que era la Federació Catalana de Cineclubs varem fer un intent de treure una revista catalana de cinema que tan sols va tenir dos anys de vida, durant els quals només sortiren cinc números, i que es deia *Fulls de cinema*. Llavors, jo era el responsable federatiu de la publicació, la qual cosa comprenia des de la redacció fins a la distribució. A més, i mentre anava desenvolupant els meus estudis universitaris, primer d'Arquitectura i posteriorment d'Història de l'Art, a partir del 75 vaig començar a col·laborar amb la cooperativa Drac Màgic fins que l'any 1979 ja vaig entrar-hi com a membre.

—Després d'aquest exercici de memòria i de comprovar la teua prolífica activitat, crec que cal saber que et va portar a escriure sobre cinematografia. ¿Es tracta d'un exercici d'exhibicionisme, d'un treball purament alimentici o d'una altruista deferència cap a la resta d'espectadors?

—D'entrada sempre m'ha resultat fàcil expressar-me escrivint; no vull dir ni bé o malament, però sí que és veritat que no tinc problema per escriure sobre algun tema. I no em refereixo a la literatura de creació, sobretot perquè en aquest sentit sóc molt autocrític i no crec que em dediqui a la literatura, sinó que em refereixo al camp més propi de l'assaig o de la reflexió. Llavors, diríem que això era un instrument ràpid i còmode per expressar una sèrie d'idees que no me bastava que quedessin reduïdes al simple fet d'haver vist la pel·lícula. No es tractava de dir si simplement una pel·lícula m'havia agradat o no i romandre en una espècie de solipsisme cinematogràfic, sinó que considerava que tenia coses a dir. Però no eren coses a dir perquè ho llegissin o escoltessin uns o altres, sinó coses a dir que esdevenien un exercici de reflexió personal, tasca, aquesta, en la qual hi he insistit molt en el taller de crítica: d'allò que es tracta és d'establir un punt de vista, partir d'una relació perso-



nal amb les pel·lícules, amb els autors, i llavors convertir allò en un text. Hipotèticament aquell escrit podrà interessar més o menys. Però, en definitiva, l'exercici de la crítica té per a mi un component de reflexió personal i posteriorment de diàleg amb qui llegeix.

A tot això, a més, personalment sempre m'he mogut per territoris fronterers perquè al mateix temps que començava a escriure sobre cinema també estudiava la carrera d'Arquitectura, que posteriorment vaig abandonar per dedicar-me a la Història de l'Art. Amb això vull dir que, a mi, sempre m'ha agradat jugar en camp contrari i, per tant, si estic amb gent que pertany a l'àmbit de la crítica i la teoria cinematogràfica adopto el paper d'historiador de l'art i la cultura, i també viceversa. Jo espero que això sigui una cosa que entengui la gent al llarg del taller que estem fent, com també espero que es vegi en les meves crítiques o en les meves publicacions, ja que jo considero que no s'ha de ser tan monotemàtic quan ens referim a la cinefilia. Sembla com si algun no considerés que hi ha coses més importants que el cinema. Jo no sóc obsessiu amb aquest tema ni pateixo una espècie de bulímia cinematogràfica, sinó que considero més important inserir tot allò referent al cinema en un àmbit cultural i social molt més ampli.

—Hauriem, doncs, de deslligar aquests dos conceptes que tan habitualment s'associen i que fan que es consideri el crític cinematogràfic com un cinèfil.

—En molts casos ambdues característiques coincideixen, però no té per què ser així. No tots els cinèfils, evidentment, es dediquen a la crítica, com tampoc tenen per què ser tots els crítics de cinema uns cinèfils. Hi ha moltes maneres d'aproximar-se a la crítica cinematogràfica, però si una d'aquestes s'entén com un acte pur i dur de cinefilia s'han de tenir en compte una sèrie de coses. Per una banda, cal considerar que aquest caràcter monotemàtic, aquesta manera de tancar-se dins un univers exclusivament cinematogràfic, ja no es converteix només en una manera de relacionar-se amb el cinema sinó també en tots els àmbits de la vida. Per altra banda, i lligant amb això últim, ens trobem davant una actitud d'exhibicionisme erudit, aquesta demostració d'una enorme quantitat de coneixements que en realitat són d'allò més prescindibles en si mateixos, però que permeten aquest exhibicionisme de dades, noms, títols etc. Temps enrere vaig conèixer aquest tipus d'exhibicionisme, el qual avui en dia ja no es practica tant i si es fa, ho és d'una manera diferent; diríem que més sectorial. Llavors, sí que és veritat que, dins el camp de la crítica, hi podem trobar el perfil del cinèfil, però jo no crec que aquesta sigui una condició pertinent a l'hora d'exercir la crítica. Penso que és més important escriure bé, correctament, organitzant de forma ordenada un discurs, sabent expressar una experiència cinematogràfica i tenint la capacitat de transcendir el camp cinematogràfic.

—També s'ha comentat al llarg del taller la qüestió sobre quin és el límit de coneixement que se li ha d'exigir al crític. En moltes ocasions escoltem com en l'aspecte cinematogràfic el crític ho hauria saber tot sobre tot —influències, referències i confluències de diversos tipus—. S'ha discutit sobre el perillós exercici, per part del crític, de caure en la sobreinterpretació o de caure en l'omissió de determinades claus culturals.

—Jo crec que no és absolutament necessari saber-ho tot. Hi ha una part d'allò que un pot aplicar com a sabers en l'acte de la crítica que, en realitat, crec que no són el resultat d'una acció conscient, d'una acció decidida, sinó que més bé sorgeixen per osmosi. És a dir, un al llarg d'anar construint tota una experiència cinematogràfica, segurament més ampla, intensa i distinta que la de l'espectador convencional, i amb l'afegit addicional al simple fet d'anar al cinema, va adquirint una informació a través de lectures complementàries. Jo ara ja no ho faig, però durant els meus primers anys com a crític intentava estar molt al dia llegint la crítica francesa, sobretot perquè moltes pel·lícules aquí no s'estrenaven i si un volia estar informat, i tenia ocasió de viatjar a l'estranger, era important saber quin era l'estat del cinema. Hi havia una època en què seguia la crítica internacional, però és una activitat que vaig deixar de fer, i no tant com un acte de suficiència, sinó perquè ja no m'era especialment imprescindible estar informat. El que sí és cert és que l'acumulació d'informació es va digerint i roman dins els nostres co-



neixements, de manera que a l'hora de fer un exercici de crítica cinematogràfica sorgeix espontàniament.

No m'agrada aquesta mena d'exercici d'erudició que consisteix en anar buscant el màxim d'informació expressament, sinó que considero més important deixar fluir tota l'experiència cinematogràfica. Evidentment, com més rica i densa sigui aquesta, doncs més ens ajudarà a l'hora de fer una crítica o una reflexió.

En canvi, i ja no parlo de l'activitat de la crítica en una revista o en una revista especialitzada, si ens referim a l'anàlisi més detallada, a l'estudi monogràfic al voltant d'un director, un gènere, etc. Sí que cal exigir un treball de documentació. Però cal tenir en compte que més important que saber la informació és saber on trobar-la. Després hi pot haver una intenció d'evitar el tòpic o l'obvietat, la qual cosa ens obligarà a acudir a fonts molt diverses, que, això sí, cal ajustar a uns criteris.

—Abans hem fet un exercici de memòria i hem parlat dels teus orígens, però ara m'agradaria fer una el·lipse de 25 anys i passar a l'actualitat. Just quan estàs a punt de complir les tres dècades dedicat a la crítica cinematogràfica, i tenint en compte el teu càrrec de President de l'Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics, ¿com veus l'estat actual de la crítica cinematogràfica?

—Han canviat moltes coses. Aquest és un tema que tractarem l'últim dia del taller. Per una banda, podem parlar de la situació actual de la crítica i els canvis que

s'han produït en aquest terreny, sobretot quant als canvis que hi ha hagut respecte del personatge del crític. I és que cal considerar que la gent que hi ha ara dins el món de la crítica cinematogràfica no és la mateixa que hi havia fa vint o trenta anys, sobretot perquè el marc d'experiència i la formació adquirida, etc. és distinta, la qual cosa, inevitablement, repercuteix en l'exercici de la crítica. Han canviat el crític i les seves circumstàncies i això queda demostrat perquè cert tipus d'activitat cultural i periodística no és com fa tres dècades. Si a Espanya, per posar un exemple, molt obvi, en la dècada dels 70 un segment de la crítica cinematogràfica seguia un moviment que es va començar a anomenar "cinema metafòric", llavors el crític es convertia en una espècie de traductor d'aquelles metàfores. Llavors, aquella funció tenia un sentit per mor de les circumstàncies de l'època.

No s'ha d'oblidar, en un altre àmbit, que la figura del crític s'ha vist afectada per tot allò que fa referència a la transformació de la indústria cinematogràfica i periodística. Sobretot pel que fa a la primera, tenim aquesta mena de dissolució del cinema dins el terreny de l'audiovisual, i és que, per exemple, tothom entendre que en el camp de la crítica i la historiografia cinematogràfica hi ha un abans i un després de l'aparició del vídeo. El canvi és radical. Quan jo escrivia els meus primers articles o estudis monogràfics sobre Renoir, Wajda, etc. gran part de la feina era el resultat d'haver vist un cicle a la filmoteca o d'haver acumulat el visionat d'una filmografia al llarg

d'un parell d'anys. No és com ara, que si necessites fer un estudi sobre Scorsese pots tenir tota la seva filmografia a casa, a més de poder veure totes les vegades que vulguis les pel·lícules i revisar una determinada seqüència. A tot això, també cal afegir-hi tota la sèrie de canvis que han afectat el món del cinema mateix i que remetent a tots aquells que afecten al món de la distribució i l'exhibició cinematogràfiques, i els quals repercuteixen també en la forma d'accedir i consumir el cinema.

I, finalment, hi ha l'element influent que és aquell referent a la pròpia naturalesa del cinema que es fa actualment. En el meu cas, jo vaig començar a fer crítica en els moments finals d'allò que podríem considerar la modernitat cinematogràfica, els últims anys d'allò que es considerava el cinema d'autor. En l'actualitat, aquest tipus de cinema esdevé residual, de manera que podríem parlar d'un cert resistencialisme autoral o bé perquè hi ha autors que continuen en actiu, com en el cas de Rivette, Godard o Chabrol, o bé perquè hi ha cineastes, sorgits al llarg dels 80 i dels 90, que es consideren hereus, d'aquest tipus de cinema d'autor. El fet, com en el meu cas, que algú s'iniciés en la crítica dins el panorama dels anys 70, i que tan sols restin vestigis de tot allò, porta el crític a buscar la resta d'aquella concepció del cinema, ja sigui en el cinema iranià, xinès, etc.

—Quan abans parlàvem sobre si el crític ha d'abraçar tot, tractant de no-drir-se dels elements més heterogenis i

És cert, sembla que hem passat de l'omnipresència i l'omnipotència d'una única església, a la proliferació protestant de múltiples esglésies o sectes, que són molt exclusives i tancades, però molt capficades en el tema que tracten. Ja no hi ha una sola església universal cinèfila com la que hi havia abans, sinó que a partir dels 80 i els 90 ens trobem amb una multitud de capelletes en cada una de les quals hi ha una secta que poques vegades es relacionen entre elles

dispars, apuntaves que aquesta exigència deriva cap a un model de crítica cinematogràfica molt especialitzada. Hi ha un tipus de crítica que concreta molt el seu terreny cinematogràfica, el qual a vegades reivindica uns nivells que tal vegada són excessius.

—És cert, sembla que hem passat de l'omnipresència i l'omnipotència d'una única església, a la proliferació protestant de múltiples esglésies o sectes, que són molt exclusives i tancades, però molt capficades en el tema que tracten. Ja no hi ha una sola església universal cinèfila com la que hi havia abans, sinó que a partir dels 80 i els 90 ens trobem amb una multitud de capelletes en cada una de les quals hi ha una secta que poques vegades es relacionen entre elles. I això crec que és producte de la individualització, la fragmentació i el narcisisme promogut per la postmodernitat, a l'hora que és conseqüència també d'unes noves formes de consum cinematogràfic que comencen amb la televisió i s'amplien i perllonguen amb les noves tecnologies. Aquestes provoquen que tot el material sigui més accessible, però provoquen un consum individual i exclusiu, a més d'encoratjar l'especialització individual.

—Hi ha el comentari generalitzat entre els cinèfils i també entre els crítics que el cinema actual no és com el d'abans pel

que fa referència a un descens de la qualitat de l'oferta. Crec que són opinions que s'haurien de matisar i discutir. Consideres, si atenem aquestes opinions, que la crítica cinematogràfica segueix una trajectòria paral·lela, de la mateixa manera que durant el període de la modernitat cinematogràfica hi va haver l'època de màxim esplendor de la crítica amb Cahiers du cinema, etc.

—Evidentment si seguim aquest discurs apocalíptic i decadentista, i establim un paral·lelisme amb la trajectòria de la crítica, arribem a la conclusió que avui en dia hi ha molt poca crítica que sigui interessant i que el nivell de qualitat ha descendit.

Però, en part, això respon al fet que ha davallat el nivell d'exigència per part dels lectors. Ens trobem, doncs, amb un joc molt més dialèctic, perquè està clar que si el lector de crítica, que és una minoria dins el grup de consumidors de cinema, respon al nivell d'exigència del públic en general i es troba en una fase, diguem-ho, de pensament més "dèbil", llavors la crítica dirigida a ells també serà més "debilitada". Evidentment, els crítics que van sorgint en els últims quinze anys ja provenen d'aquest tipus de públic, la qual cosa repercuteix en el nivell de la crítica. Amb perdó i sense ànim de suficiència, algú que comença a fer ara crítica no pot evitar el contacte amb el context dins el qual comença.

És lògic que, si establim un paral·lelisme entre el cinema actual i la crítica actual, adoptem un discurs decadentista. Una altra cosa, tal i com comentaves, és si el discurs hauria de ser tan apocalíptic. S'ha de tenir clar que al llarg de l'època clàssica es va fer molt de cinema espantós, del qual ni ens en recordem. La diferència, en aquest sentit, és que la nostra memòria selecciona allò que ha superat els controls de qualitat per acabar confeccionant una antologia. Però també hauríem de saber adoptar cert distanciament crític respecte dels clàssics i fugir dels tòpics. Perquè, ¿quantes obres mestres hi ha cada any en la història de la literatura i quantes obres mestres hi ha cada any en cinema?

El discurs apocalíptic cal matisar-lo també establint tota una sèrie de proporcions perquè cal tenir en compte que abans es feia molt més cinema que actualment. Llavors en els anys 40 l'amant del gènere musical podia veure 10 pel·lícules, però en

l'actualitat, ¿quants de musicals s'estrenen al llarg de l'any? Era, en definitiva, molt més fàcil trobar un film de qualitat.

—Parlàvem abans de la relació establerta entre cinema – lector – crític, però crec que hi ha un altre aspecte important, que és la relació entre el crític i la pel·lícula quan ambdós es troben dins un mateix marc empresarial.

—És el que ara s'anomenen les sinèrgies industrials o comercials. Tradicionalment el món de la indústria cinematogràfica i la indústria dels mitjans de comunicació anaven en paral·lel encara que, a vegades, hi havia punts de contacte. En aquests moments, es produeix tot el contrari i allò habitual és que la indústria cinematogràfica es junti amb la indústria mediàtica, amb la qual cosa tenim grups de comunicació a nivell nacional o mundial, que agrupen alhora els mitjans de comunicació i les empreses cinematogràfiques. A l'època del cinema clàssic, el periodisme podia exercir certa influència sobre el món de Hollywood, però es tracta de una influència externa. A partir de la dècada dels 80 això ja no és així i tenim, per exemple, que un dels grups de comunicació mundial es Time Warner.

—Llavors ens trobem que el crític i la pel·lícula defensen els mateixos interessos empresarials.

—Efectivament, i es produeixen moments molt incòmodes pel crític. No vull donar a entendre que el crític no tingui una ètica professional i que defensi la seva pròpia opinió, però es produeixen situacions incòmodes.

—Un altre fet que podem observar en els últims anys és que el crític sembla adaptar-se al lector, la qual cosa implica que sigui el lector i les seves preferències cinematogràfiques les que determinin l'opinió del crític.

—Això és indubtable i ve provocat per la necessitat de pertànyer a un mercat. Hi ha la necessitat de vendre determinat nombre d'exemplars i això fa que el crític estableixi complicitat amb el lector. De la mateixa manera que l'espectador ha rebaixat el seu nivell d'exigència, el crític també ha rebaixat els seus plantejaments, no només pel que fa als continguts sinó també quant a la redacció. Això està clar. ■



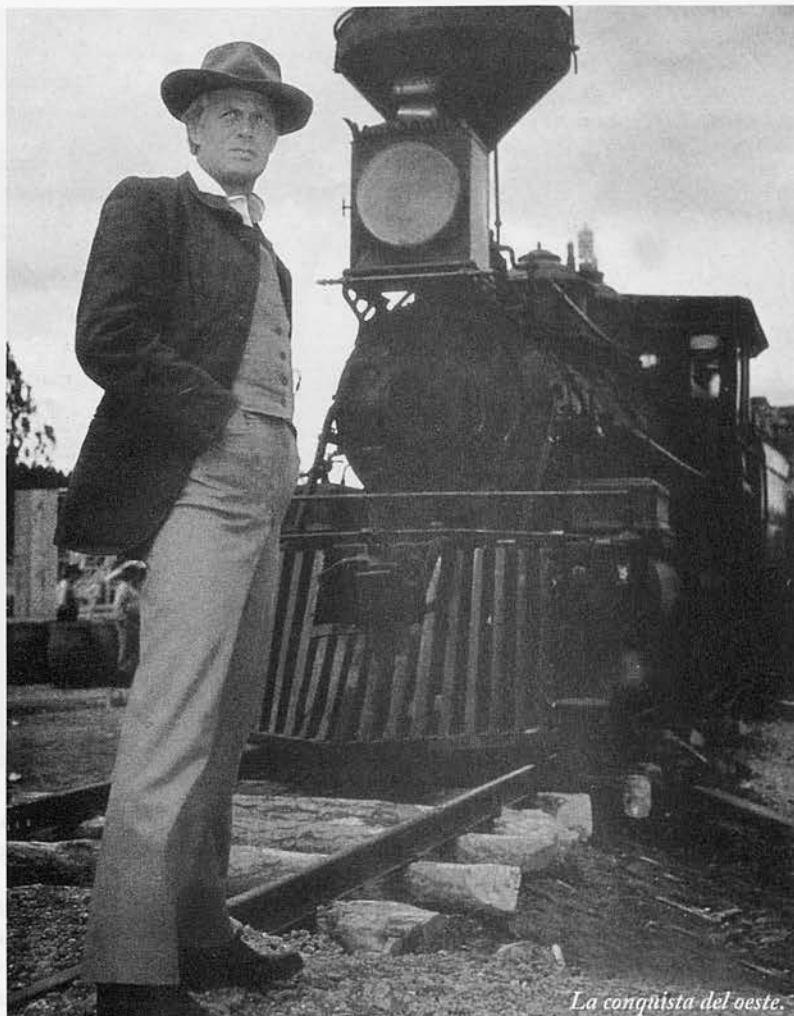
Guillem Fiol Pons

La nació més poderosa del món té la seva història, per molt que nosaltres, els cultes europeus, la hi neguem o, més ben dit, la menyspreem. La seva història coneguda es remunta només al segle XVI i com a nació varen néixer al segle XVIII, però això no ha impedit al poble americà respectar, recordar i admirar el seu passat.

Els seus inicis com a colònia, sota el jou d'espanyols, francesos i britànics dependent del lloc i del moment, han estat menys productius cinematogràficament que el que va passar al segle XIX. Són ben presents en la consideració d'un servidor films emmarcats en èpoques colonials com *The last of the Mohicans* (*El último mohicano*), adaptació de la popular novel·la homònima a càrrec de Michael Mann, o *The patriot* (*El patriota*, R. Emmerich, 2000). Dues mostres recents del que s'ha anomenat *pre-western*, com també ho seria, per citar algun film clàssic, l'estranya *The big sky* (*Riu de sang*, H. Hawks, 1952). Hi hauria més films colonials a destacar, però sense cap dubte res a veure amb la quantitat i qualitat dels pròpiament anomenats *westerns*.

Això ens permet afirmar que el cinema americà s'ha mostrat més interessat en tot el relacionat amb la formació del seu país i no tant en la seva gènesi, molt més en el que els seus avantpassats varen anar construint que en les lluites per deslligar-se dels dominadors europeus.

Aquestes són les aventures i desventures que ocupen l'extens metratge de *How the West was won*, coneguda a Espanya com *La conquesta de l'Oest*, produïda pel mític estudi Metro-Goldwyn-Mayer el 1962. La denominació unitària encobreix una estructura en episodis separats per fosos en negre i que engloben una quantitat d'anys bastant important. La participació de diferents directors segons el fragment ha estat una fórmula poc habitual (per motius lògics), però sí que s'ha recuperat puntualment; per exemple, a *New York stories* (*Historias de Nueva York*, 1989), on Martin Scorsese, Francis Ford Coppola i Woody Allen ens conten una història per cap, sense més vincle comú que la ciutat dels gratacels. Així, doncs, comencem el nostre camí cap a l'Oest segons la ruta marcada per cada un dels episodis.



La conquesta del oest.

PRÒLEG I THE RIVERS (ELS RIUS)

Els títols de crèdit, acompanyats de pintures evocadores de l'èpica del *far west*, ofereixen a l'espectador ja de bon començament informació sobre l'espectacle que els seguirà. Primer, donant a conèixer que està veient un film enregistrat en format cinerama, de què en parlarem tot d'una; i després, del repartiment que s'ha aconseguit ajuntar per a l'ocasió, format, entre d'altres, ni més ni menys que per James Stewart, Gregory Peck, Carroll Baker, Debbie Reynolds, John Wayne, George Peppard, Thelma Ritter, Karl Malden, Richard Widmark, Lee J. Cobb, Eli Walach i Henry Fonda. De fet, el total de noms és tan important que, a la pel·lícula, apareixen per ordre alfabètic i no per transcendència dins el metratge. Un els repassa i no pot evitar quedar meravellat

per tenir la possibilitat de gaudir de tots ells sense haver de canviar de cinta. Si no tenim l'oportunitat de sentir *How the West was won* en versió original, com ha estat el meu cas, els títols de crèdit també ens fan la boca aigua en saber que la veu genuïna del narrador és la de Spencer Tracy. Per si faltaven noms.

Comença el pròleg amb la veu del narrador i amb una sèrie de plans aeris en moviment d'aquest ampli territori que serien els Estats Units d'Amèrica. Vists aquests plans en l'esplendor de la projecció en cinerama devia ser molt espectacular, finalitat que, com anirem comprovant, tenien molt present els responsables del film. Però si la pel·lícula es projecta amb un sistema diferent o es veu per televisió, l'efecte minva i, el que és pitjor, les distorsions en la imatge són notables. Hem de recordar que el cinerama era un procediment basat en l'enregistrament a partir de tres cà-

Això ens permet afirmar que el cinema americà s'ha mostrat més interessat en tot el relacionat amb la formació del seu país i no tant en la seva gènesi, molt més en el que els seus avantpassats varen anar construint que en les lluites per deslligar-se dels dominadors europeus

La conquesta del oest.



meres, una centrada perpendicularment respecte a l'objecte i les altres dues als laterals, fet que implicava que també es necessessin tres projectors (que funcionessin, a més, a 26 fotogrames per segon, no a 24) i una pantalla corba segons un angle de 165 graus. El problema del cinerama, a la meua manera d'entendre, no està en les distorsions patides quan es veu per televisió (es noten sobretot a les línies d'unió entre els tres fragments verticals d'una mateixa imatge). És més o menys el que passa amb el format panoràmic en general o amb aquelles pel·lícules amb una fotografia que deixa un gran paper a les zones fosques: es diu allò de "per televisió perden"; s'hi pot reaccionar dient que estan pensades per veure's en una sala de cinema. El primer cas, vist que això de mutilar-les i passar-les a format *full-screen* és prendre el pèl a l'espectador, s'està intentant solucionar amb els televisors panoràmics i, en el segon, amb la major qualitat aportada pel DVD (facin la prova de mirar *Sin perdón* en VHS i després en DVD i veuran més coses de la pel·lícula la segona vegada). Crec més aviat que el problema del cinerama estava en la seva incomoditat a l'hora de filmar, sobretot quan es treballava en

exterior, i en les seves elevades exigències tècniques i d'infraestructures per a gaudir-ne en condicions.

El primer episodi de la sèrie de cinc que integra *How the West was won*, titulat *The rivers*, va anar a càrrec de Henry Hathaway, afamat director de *westerns*, com *True grit* (*Valor de llei*, 1969) i autor també d'alguna altra obra interessant fora del gènere, com la inquietant *Niagara*. *The rivers* està dedicat a la figura d'aquells exploradors i paranyers que varen ser els primers que varen obrir-se camí cap a occident, figures solitàries i valentes com el Linus que interpreta James Stewart. En tot cas, aquest no és pròpiament el protagonista del capítol, sinó la família que serveix per homenatjar els colons, aquella gent que carregava el poc que havia aconseguit a l'est (només "rocs", segons Karl Malden) per aventurar-se a trobar quelcom millor a l'encara desconegut i perillós oest, que així de simplement es coneixia una gran amplitud de terres. La família Prescott en bloc emprèn aquest viatge amb esperances, però amb una Debbie Reynolds que té clar que vol tornar a l'elegància de Nova York i Boston. Per arribar al seu destí, la família es trobarà amb els dos tipus de perills que seran presents al llarg de tot el procés de

conquesta: la naturalesa (en aquest episodi, els rius) i els mateixos éssers humans (aquí, els bandits). La lluita conjunta de tots ells, la força dels llaços familiars, seran les principals armes de què disposaran, a més de l'ajuda de Stewart, més experimentat en aquestes qüestions.

La lluita contra els elements naturals i humans dona peu a Hathaway per treure profit del cinerama, amb plans subjectius des de la barca de troncs durant l'escena dels ràpids (la càmera rep fins i tot esquitxos) i a la brega contra els lladres, entre els quals, per cert, s'hi troba Lee van Cleef, posterior estrella dels *spaghetti-westerns* i que ja havia treballat a altres grans *westerns* americans com *High noon* (*Solo ante el peligro*, F. Zinnemann, 1952) i *Gunfight at O.K. Corral* (*Duelo de titanes*, J. Sturges, 1957). Les trobades que pateixen els colons i Stewart amb aquesta espècie de pirates de riu mostren com l'home és capaç de tot per aconseguir el que no li pertany, fins i tot d'exhibir i honrar la bandera de les barres i estrelles per tal que els ingenus confiïn en la seva bona voluntat. És un detall molt ben presentat per Hathaway en una pel·lícula d'aquest tipus, que no obstant no el fa caure en el patriotisme més fàcil en què sí que cauen constant-

En un western plantejat a manera de síntesi del gènere no podia faltar una gran cavalcada amb persecució índia inclosa, recordant escenes semblants i molt espectaculars de *Stagecoach* (La diligència, J. Ford, 1939) o *Winchester 73* (Id., A. Mann, 1950), entre moltes altres

La conquesta del oest.



ment directors actuals com Michael Bay (*Armageddon*), que contribueixen així a la mala fama que té el cinema americà de mirar-se el llombrigol sense descans.

La part final del capítol està marcada per l'emotivitat que es desprèn tant de l'enterrament del pare de família i la seva esposa com de l'amor que senten Carroll Baker (bonica com ella sola) i Stewart, que promet una nova generació que no faci banal la mort dels qui no han pogut acabar el trajecte. Per contrast, la solitud del personatge de Debbie Reynolds, que posa la vista en un vaixell fluvial que pot ser la via de retorn cap al món que li agrada a ella, l'est.

THE PLAINS (LES PLANURES)

El mateix Hathaway ens ofereix un segon episodi que reprèn el fil del personatge de Debbie Reynolds, qui, efectivament, treballa com a ballarina. Dic "efectivament" perquè és ben comprensible que es vulgui treure partit a les qualitats musicals de la inoblidable protagonista de *Singin' in the rain* (*Cantant sota la pluja*, S. Donen i G. Kelly, 1952). El protagonista masculí és un al-

tre pesant del *western*, Gregory Peck, actor a joies com *Duel in the sun* (*Duelo al sol*, K. Vidor, 1946), *The big country* (*Horizontes de grandeza*, W. Wyler, 1958) o *The stalking moon* (*La noche de los gigantes*, R. Mulligan, 1969).

Haviem deixat Reynolds intentant allunyar-se de l'oest, però ara una mina d'or deixada en herència li pareix un bon motiu per a tornar-hi, sobretot quan té la seguretat d'haver-se convertit en una dona forta i valenta, cosa que Hathaway transmet simbòlicament a través de la seva habilitat per dur les regnes dels cavalls i per fer anar el fuet contra qualsevol home que es vulgui passar de la ratlla.

En un *western* plantejat a manera de síntesi del gènere no podia faltar una gran cavalcada amb persecució índia inclosa, recordant escenes semblants i molt espectaculars de *Stagecoach* (*La diligència*, J. Ford, 1939) o *Winchester 73* (Id., A. Mann, 1950), entre moltes altres. Igual que als moments moguts de *The rivers*, les peculiaritats del cinerama s'aprofiten per enregistrar plans subjectius i des de llocs inversemblants (el forat al terra amb la càmera a dins i els cavalls passant per sobre és efectiu i per al mateix John Ford era un recurs habitual). S'obre aquí l'etern problema del paper jugat pels indis

a la històrica conquesta de l'oest i als *westerns*. "Racisme", "maniqueisme", "falsetat", "feixisme", són termes freqüents a l'hora de fer-ne crítica. Certament, alguns exemples poden ser-ne acusats, però personalment he de rebutjar que es puguin aplicar al gènere en conjunt. Deixem-ho ara aquí, que hi tornaré quan em dediqui al quart capítol.

La fita del descobriment d'or va ser l'esperança que va omplir els cors de molts que decidiren anar a Califòrnia i voltants. I bastants també varen comprovar, com els nostres protagonistes, que l'esperança sovint només és fum d'una realitat ja cremada. Un dels actors secundaris més preuats del *western* (sobretot per a Anthony Mann), Jay C. Flippen, és l'encarregat de donar la mala notícia a Reynolds, qui haurà de tornar a fer de corista, ara ja no per a jugadors com Peck, sinó per a miners, en un entorn semblant al lloc de treball de Marilyn Monroe a *River of no return* (*Riu sense retorn*, O. Preminger).

Comsi d'una estructura cíclica extractada, l'episodi culmina en un altre pla d'un vaixell, que torna a anar cap a l'oest, on Peck i Reynolds, animats de nou, pensen invertir en la pròspera ciutat de San Francisco. Espectacular a l'escena de la

La participació de Ford a *How the West was won* es va limitar al capítol que ens ocupa, de solament una vintena de minuts i, certament, se'n reconeix clarament la seva marca. A més d'aparèixer alguns dels actors de la seva "companyia", com John Wayne, Andy Devine, Willis Bouchey o Ken Curtis...

cavalcada, divertit en els fragments de Thelma Ritter (la graciosa infermera de *Rear window* [La ventana indiscreta, A. Hitchcock, 1954]), tendre en les desventures de Reynolds, *The plains* no oblidada que també ha de mirar amb fe cap al futur, com feien Stewart i Baker al final de *The rivers*, un futur que portarà sucre i mel, però que ha costat sang i suor. I en seguirà costant.

THE CIVIL WAR (LA GUERRA CIVIL)

La guerra contra els indis no va ser l'únic conflicte violent de l'Amèrica del segle XIX. Igual que els indis es barallaven entre ells, els blancs tenien els seus problemes entre el nord i el sud, però a escala gegant. Al film ens ho conta ni més ni menys que el gran mestre, John Ford, qui tres anys abans ja ho havia tractat a *The horse soldiers* (Missió d'audaços), el mateix 1962 estrenaria un dels seus westerns més aclamats, *The man who shot Liberty Valance* (L'home que va matar Liberty Valance) i entre mig n'havia fet altres dos gens menyspreables: *Sergeant Rutledge* (El sergent negre, 1960) i *Two rode together* (Dos cavallers junts, 1961).

La participació de Ford a *How the West was won* es va limitar al capítol que ens ocupa, de solament una vintena de minuts i, certament, se'n reconeix clarament la seva marca. A més d'aparèixer alguns dels actors de la seva "companyia", com John Wayne, Andy Devine, Willis Bouchey o Ken Curtis, també ho fa el cementiri familiar, lloc reservat que ens va deixar alguns dels moments més brillants de la seva filmografia i, aquí, ens deixa el moment més notable de l'episodi. Així era el peculiar geni de Ford, un director que, com ell deia, dirigia westerns, amb els corresponents moments de tirs i cavalcades, però els posava significativament títols com *My darling Clementine* (La meva estimada Clementine), *She wore a yellow ribbon* (Ella duia una cinta groga) o *Cheyenne autumn* (La tardor cheyenne), que a Espanya eren substituïts per títols més "virils" com *Pasión de los fuertes*, *La legión invencible* o *El gran combate*. La recerca de l'emotivitat es manifesta igualment a *The Civil War*, a l'esmentat mo-

ment del cementiri. Carroll Baker, el fill de la qual (George Peppard) portarà el pes dels pròxims episodis, resa a les ànimes dels seus pares perquè preguin per ells, pels vius, ficats en una guerra fratricida, una guerra que és vista per molta gent com un tràmit necessari però breu i senzill per posar ordre al país, tal i com ho veuen el carter i el mateix Peppard. Per experiència, ja sabem que la guerra no és mai breu ni molt menys senzilla, fet que ja recordava Rhett Butler (Clark Gable) als animats sudistes als inicis de *Gone with the wind* (Allò que el vent se'n duqué, V. Fleming, 1939).

La resta del capítol està destinat a mostrar molt sintèticament, però de manera efectiva, els desastres de la guerra i a humanitzar les figures dels generals Sherman i Lee (els generals en conjunt, en definitiva), concedint a aquells que han de prendre decisions importants el just reconeixement que es mereixen en la construcció d'una nació.

Pareix indiscutible que a un film com *How the West was won* s'havia de comptar amb la batuta, encara que només fos durant vint minuts, del mític John Ford. El que no he tingut mai del tot clar és si aquesta participació pot ser considerada com a plenament satisfactòria. Durant l'episodi, tinc la molesta sensació que alguna cosa no és al seu lloc, que els breus instants magistrals al cementiri o al retorn del fill al ranxo familiar, són insuficients per soterrar un aspecte que em sembla molt fluix: la composició d'alguns plans. Parlant de Ford, això és com criticar una de les seves grans virtuts. D'algunes imatges es desprèn un desequilibri compositiu que probablement sigui degut a l'ús del cinerama, que el mateix Ford va menysprear per la seva incomoditat, res estrany en un director que era reticent a avanços assumits com el color o el format panoràmic. Segurament, l'embalum del cinerama, amb les tres càmeres i tota la resta, era per a Ford com una espècie de joguina de fira, de la qual no va saber com treure'n un bon rendiment.

THE RAILROAD (EL FERROCARRIL)

El quart capítol va ser confiat a George Marshall, director habituat al western



Arizona.

(*Destry rides again* [Arizona, 1939]), però sempre ubicat en una segona línia de prestigi. La famosa cursa constructor entre la Union Pacific i la Central Pacific per unir els diferents trams de via és el marc on s'ambienta *The railroad*, episodi dedicat a la importància que té en el creixement de tota nació el desenvolupament de les comunicacions. Per això, el narrador també recorda dos mitjans "menors" però d'importància indiscutible, sorgits abans de l'arribada del ferrocarril a l'oest: el Pony Express, perillós servei de correus al qual també va homenatjar fa uns anys Kevin Costner al seu western futurista *The postman* (Mensajero del futuro), i el telègraf. La construcció dels quilòmetres i quilòmetres de via era, de nou, una lluita contra la naturalesa, havent de travessar terrenys abruptes, però també era una font de problemes per a les tribus índies allunyades de la civilització. El "cavall de ferro" espantaria els animals que

The railroad és, des del meu punt de vista, un dels episodis més aconseguits del conjunt, per guió, posada en escena i interpretació de Peppard, Widmark (actor subestimat) i Fonda, oferint a més algun pla antològic com el de Widmark dret no a dins, sinó al davant de la locomotora que avança cap a la càmera

te indi, molt ben tractat a *The railroad*. No crec que s'hagi de discutir que tot aquell que és expulsat de les seves terres, passant per tot tipus de crueltats a mans de conqueridors tècnicament més avançats, és la víctima del problema. Ara bé, crec que també s'ha de ser conscient que, justa o injustament, els indis posaven tots els obstacles possibles per al desenvolupament de la societat que arribava i, per tant, el western els ha vist sovint i encertadament com als enemics dels blancs. Per tant, em semblen interessants films proindis com *Broken arrow* (Flecha rota, D. Daves, 1950) pel seu interès en fer reflexionar sobre el tractament indigne rebut pels indis, però també vull destacar la visió de *The railroad*, en què Peppard no es dedica tant a queixar-se del tracte per respecte al proïme, sigui de la raça que sigui, sinó de la mateixa ceguesa dels opressors quan no veuen que hi haurà una legitima defensa dels indis que sí, perdran la guerra, però deixaran molts blancs morts pel camí.

A més del tractament intel·ligent d'aquest problema, Marshall no oblida que també ha de satisfer el públic àvid d'espectacle, i ens ofereix una magnífica desbandada de bisons, provocada pels indis per destrossar el campament de l'empresa ferroviària. Apart d'espectacular, em sembla una proposta molt ben pensada i coherent amb les possibles estratègies d'un poble tècnicament inferior que havia de lluitar amb altres armes, com per exemple les ofertes per la naturalesa.

The railroad és, des del meu punt de vista, un dels episodis més aconseguits del conjunt, per guió, posada en escena i interpretació de Peppard, Widmark (actor subestimat) i Fonda, oferint a més algun pla antològic com el de Widmark dret no a dins, sinó al davant de la locomotora que avança cap a la càmera.

THE OUTLAWS (ELS FORA DE LA LLEI I EPÍLEG)

Henry Hathaway inaugura i tanca *How the West was won*, i ho fa amb un argument que recorda el de *High noon*: un *sheriff* s'ha d'enfrontar, encara que pareixi que ho pot evitar, amb un bandit que vol venjança. Aquest fora de la llei és Eli Walach, que havia despuntat

a *The magnificent seven* (Els set magnífics, J. Sturges, 1960) i seria el lleig de la popular *The good, the bad and the ugly* (El bueno, el feo y el malo, S. Leone, 1966). *The outlaws* és un episodi en el qual ja es parla de l'oest com del "vell oest", intuïnt-se que el violent procés de civilització està a punt d'acabar. Per aconseguir-ho, s'ha de parar els peus als bandits que encara volen trencar amb l'incipient ordre. El personatge de Peppard, com a *The railroad*, mostra un sentit comú admirable a partir de l'anàlisi raonada de la situació que es troba: un vell enemic ha vingut al poble per robar un tren carregat d'or i, de passada, amenaça la seva família. El *sheriff* està fora i la seva jurisdicció, però si ajuda a impedir el robatori, acabarà amb el bandit sense anar en contra de la llei que ell ha de defensar.

El film recorre de nou a la tradició del gènere per plantejar un dels moments més espectaculars, l'assalt al tren, protagonista ja del primer western de la història seixanta anys enrere. Tot i les transparències, és una seqüència força conseguida, amb plans subjectius que transformen la situació en una muntanya russa, idea que reprendria Spielberg a l'escena de les vagonetes de *Indiana Jones and the temple of doom* (Indiana Jones i el temple maleït, 1984), resultant tot plegat un clímax ben vàlid, seguit per una bucòlica escena amb tota la família cantant i passant per la immensitat de Monument Valley, localització feta mítica, curiosament, per Ford, però homenatjada aquí per Hathaway.

S'acaben les anades i vingudes amb un atractiu epíleg en què el narrador reflexiona sobre els pioners, sobre l'herència deixada a les generacions posteriors, les quals, partint de gestes reals o llegendàries, però en tot cas exemplars, han aconseguit aixecar les ciutats que se'ns mostren des de l'aire (recordem que el film també començava amb plans aèries). Amb l'èpica música d'Alfred Newman de fons, s'uneix així el passat de les històries narrades i el present de l'espectador, enviant-li, a més, un missatge a través d'un pla aeri que passa per sota del Golden Gate i acaba a l'horitzó: la història i el progrés han d'omplir els dos plats de la balança per tenir-la equilibrada, però amb els ulls posats sempre en el futur. ■

Antoni Serra

Un escriptor mexicà que vaig conèixer ja fa un grapat d'anys (a finals dels seixanta del segle passat, a les terres aleshores promeses de Barcelona), Sergio Pitol, ha escrit —i amb prou encert— que “un novel·lista es algú que oye voces a través de las voces”. És cert. El mateix succeeix amb la gent del cinema. Un director de cine, sempre que no sigui un clònic dels efectes especials, veu les imatges a través de la gran imatge de l'aventura. He de dir que l'aventura o, almanco, l'aventura imaginada a través de la pantalla ens va fer lliures; en tot cas, si ho voleu d'una altra manera, ens va fer creure que podíem ser lliures en una terra mancada de llibertat.

Però, què era per a nosaltres —nins i jovencells del franquisme— l'aventura?

És evident que no va ser —el dimoni ens alliberi de creure el contrari— la mediocre, eclesiàstica pel·lícula en blanc i negre *Jeromín* (¿o era *Pequeñeces* de l'aiguallit Orduña i que, si no record malament, va representar una de les primeres aparicions del “mite encartonat” dit Sara Montiel?) basada en la no menys insulsa i arterioscleròtica novel·la del pare Coloma. És clar que no, fotre! L'aventura real, il·luminadora, enriquidora, estèticament —i èticament també, com és lògic— eficaç té una altra dimensió molt més suggestiva i alhora vitalista.

L'aventura, per a nosaltres, es va diluir a través dels nostres porus sota la pell, carn endins fins arribar al ventrell, fent-se cèl·lula, molècula i àtom —protons i electrons inclosos— de la pròpia, insubstituïble i mortal carn. La qual cosa no era possible, com és fàcil d'imaginar, a través de *Pequeñeces* —o d'un altre equivalent qualsevol—, sinó de dos films que sempre he considerat excepcionals: *The Three Musketeers* en versió de George Sydney i *The Adventures of Robin Hood* (que vàrem veure amb el títol abreujat de *Robin de los bosques*), film dirigit per Michael Curtis i William Keighley.

Què he volgut expressar o suggerir, quan no insinuar, exposant dos exemples tan sensiblement antagonics? Senzillament, que *Pequeñeces* com a film no ens el vàrem creure, tot el contrari



Los tres mosqueteros.

dels que ens va succeir amb els altres dos films, *The Three Musketeers* i *The Adventures of Robin Hood*, molt més distants històricament al nostre viure diari, però molt més pròxims a la nostra sensibilitat. Les dues pel·lícules de Sydney, Curtis i Keighley les vàrem viure com si nosaltres mateixos haguéssim estat els protagonistes, si, les vàrem viure, repetesc, fins i tot ens varen emocionar i han perdurat en el record, mentre que la d'Orduña només la patírem d'una manera exasperantment avorrida. Aquesta és la diferència entre el bon cinema i el cinema intel·lectualment boiós: gaudir i viure o avorrir-te i morir.

Entre la realització d'una i altra pel·lícula, entre *The Adventures...* i *The Three Musketeers*, hi ha deu anys de cinema... i de cinema extraordinari en no poques ocasions: el que es va materialitzar des de finals dels anys trenta del segle passat (i em sembla tan distant,

aquella època, de la qual en vàrem ser protagonistes passius i reprimits!) fins a finals dels quaranta. Concretament, el film de Sydney pertany al 1938 —dos anys després del meu naixement i de la guerra incivil franquista— i, malgrat aquesta realitat inqüestionable, sembla una pel·lícula com si s'acabàs de produir: vital, àgil, d'acció trepidant, misatge fresc, imatges d'una força impecable... Flynn, n'Errol Flynn, un actor que ha estat qüestionat no poques vegades, com intèrpret i per la seva ideologia dubtosa (alguns li atribuïren certes vel·leitats hitleristes), va aconseguir un Robin excepcional. Però la pel·lícula tenia —i té, perquè és una obra que perdura i perdurarà— molts d'altres al·licients, a més del mateix personatge central: l'aventurer, el defensor d'oprimits, el valeros i al mateix temps galant o festejador Robin de Locksley, per exemple la participació —dura, continguda— de



Robin de los bosques.

Basil Rathbone o l'aportació d'un “secundari” magistral, encara que poc reconegut i menys valorat, com Alan Hale. Fins i tot la *pomeria pamera* (o *bledda blanera*, el que vostès vulguin) d'una actriu tan poc atractiva —no tan sols pel que fa al físic, sinó a l'aspecte interpretatiu— com Olivia de Havilland no em va resultar excessivament molesta: tal vegada perquè era el que li esqueia a una princesa normanda i no se'n podia esperar altra cosa.

La veritat és que jo no sabia qui era Alexandre (Davy de la Pailleterie si vos ve de gust) Dumas, però ja m'havia enamorat d'una de les seves novel·les no llegides i sí “vistas” en *technicolor* —que eren tots els colors del món i de la teoria d'Ostwald— a la gran pantalla del cinema de poble: *Els tres mosqueters*. Probablement, el *corpus* físic o filmic —i perquè no cel·luloidic, que m'agrada més?— de Sydney no té res a veure amb el que

va imaginar, crear literàriament Dumas... però estic per dir, i dic, que la pel·lícula és superior —en interès, en intencionalitat, en polissonada— a la novel·la, almanco a mi la novel·la em va semblar un llibre d'aventures avorrit i em va costar Déu i tres angelets orfes i sense *pedigree* poder-la acabar. El film de Sydney compta, a més, amb alguns actors magnífics: Vicent Price fent de magistral Richelieu, Van Heflin, Frank Morgan, Gig Young,

Angela Lansbury de dona pàmfila com sempre (és el que li pertoca a una reina, per altra part) i Lana Turner és una malèfica dolenta, tan perversament dolenta que resulta del tot impossible no tenir pensaments pecaminosos —per tant, carnals— amb ella.

En fi, que l'aventura ens va ajudar a suportar un poc millor les misèries de cada dia... i la porta de la imaginació ja va restar per sempre oberta. ■



Francesc M. Rotger

El coneixement humà és ple de convencions i la Història no és una excepció. Els especialistes varen decidir, ja fa temps, que, amb la Revolució Francesa (1789), s'inicia l'època que estem vivint ara, o sia, l'Edat Contemporània. De les pel·lícules que tenen alguna cosa a veure amb la Història, que són moltes, és obvi que la immensa majoria s'ambienten al llarg d'aquests darrers dos segles i busques. Per diverses raons. Per exemple: perquè els Estats Units, la superpotència (cinematogràfica) per excel·lència, han produït un bon nombre de llargmetratges sobre els episodis de la seva trajectòria com a país, que comença el 1776, amb la seva declaració d'independència. Perquè el nostre passat més recent; els anys de la nostra infantesa o de la nostra joventut, o de la infantesa i la joventut dels actuals directors de cinema, formen part, lògicament, d'aquesta mateixa era. I, possiblement, perquè, tot i les seves compli-

cacions, segurament resulta més senzill situar un rodatge a l'Espanya o a l'Argentina dels anys cinquanta que a Camèlot o a l'Atenes d'abans de Crist.

Això precisament, és a dir, tornar a l'Espanya de la postguerra o a l'Argentina de Perón, és el que han fet dos realitzadors destacats, tot i que de personalitats i trajectòries bastant diferents. Amb la curiositat que els argentins surten a la pel·lícula de José Luis Garcí (els personatges d'un director de cinema i una actriu) i Espanya i els espanyols a la pel·lícula d'Adolfo Aristarain: és el país on s'exilia el protagonista i on transcorre l'acció quan se situa als nostres dies. *Tíovivo* c. 1950, de Garcí, resulta irregular, com sol passar amb moltes creacions compostes de diferents narracions curtes; encara que, indiscutiblement, amb la participació d'un bon grapat d'intèrprets excel·lents. La seva visió d'aquells anys, és veritat, sembla idealitzada, de vegades irreal; però crec que recull algunes de les qüestions més penoses de l'època: la pobresa, les deten-

cions, les penes de mort. També l'Argentina dels cinquanta o els seixanta a *Roma*, d'Aristarain, respon a la subjectivitat del realitzador. Però ens proporciona unes pinzellades de les situacions polítiques prou interessants, des del període d'Evita fins als antecedents del retorn del seu marit a la presidència del país. Tot i la nostra ignorància d'aquelles qüestions, a aquest costat de l'oceà. O justament per això.

Ja que parlem de l'Amèrica Llatina, com no fer-ho de *Diarios de motocicleta*, de Walter Salles, una altra pel·lícula ambientada als cinquanta, i de la qual el seu personatge principal (interpretat pel mexicà Gael García Bernal) és un jove Ernesto Guevara, uns pocs anys abans de convertir-se en un dels màxims dirigents de la Revolució cubana amb el sobrenom de "Che". Un altre episodi de la història americana és el que recull *El Álamo*, una nova versió del llargmetratge dirigit i protagonitzat per John Wayne, amb la presència, una mica sorprenent, del català Jordi Mollà. ■

J.C. Romaguera

Des d'un principi allò que crida l'atenció sobre un cineasta com Stanley Kubrick és que malgrat una característica i personal visió del món, identificable en cada un dels seus films, i unes constants temàtiques, el cineasta novaiorquès defuig de reduccionismes genèrics i d'encaixonaments estètics, per convertir-se en un autor original i sorprenent, audaç i radical. Basta repassar la seva filmografia i comprovar com de la farsa i la caricatura més patètica que defineix *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Dr. Strangelove, 1963) passa a la reflexió metafísica i a la narració poètica de *2001, una odisea del espacio* (2001: a space odyssey, 1968), o fent la vista enre-re, observar com abans havia dirigit la seva incisiva i freda mirada a la cínica i grotesca història d'Humbert Humbert i la seva desitjada Lolita. I encara que no hi manca, com comentava, en cada una d'elles la consciència d'un autor que tracta de transmetre la seva particular mirada i una determinada actitud envers el món i les persones que l'habiten, també cal reconèixer que el fet d'elaborar una comèdia esbojarrada sobre un tema, tan compromès i tan candent en aquella època, com és el d'una possible guerra nuclear entre soviètics i estadunidencs, esdevé postura heterodoxa.

Tot el disbarat comença quan el general Ripper (Sterling Hayden), un comandant de la base naval de Burpelson convençut que existeix un complot comunista per conquerir el "món lliure", decideix enviar els bombarders atòmics B-52 a l'URSS amb ordres d'atacar. Una vegada coneguda la notícia, el president Mufley (Peter Sellers, en una de les seves tres interpretacions) es reuneix amb l'ambaixador de Sadeski a la sala privada d'operacions del Pentàgon i, contra l'opinió del general Turgidson (George C. Scott), el cap d'estat major favorable a la guerra atòmica limitada, ordena les tropes que ataquin Burpelson. Un punt de partida, aquest, que ofereix a Kubrick la possibilitat, una vegada més, de constatar com la racionalitat pròpia de l'ésser humà desemboca en actitud irracional sobretot, incideix el cineasta, per part d'aquells que ostenten càrrecs de gran responsabilitat sobre les nostres vides. I és precisament el personatge que

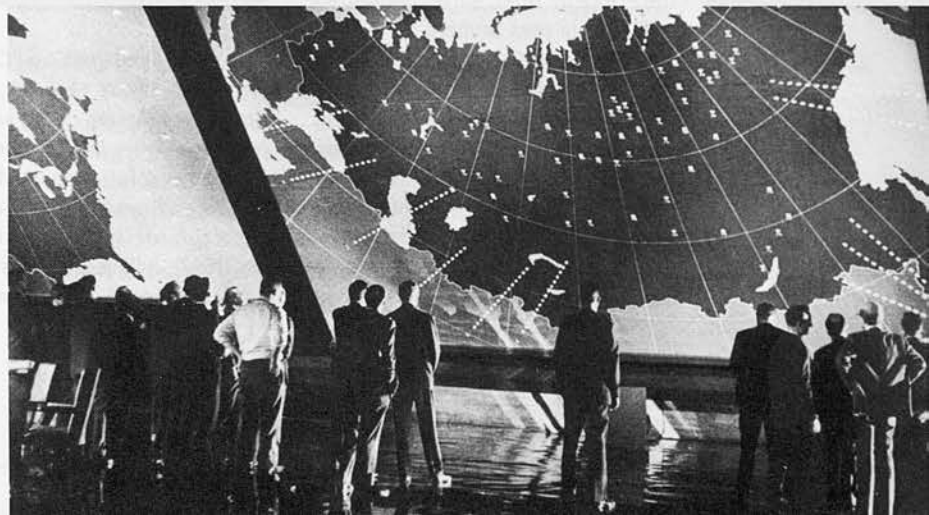
dóna títol (original) al film, el Dr. Strangelove (també Peter Sellers), el que millor exemplifica aquesta dicotomia establida per la pel·lícula, en la mesura que es tracta d'un personatge que malgrat ser un savi alemany, conseller del president, manifesta unes reaccions delirants i properes a la bogeria —prou significatiu és el sobtat gest que realitza, en una salutació de clares i evidents reminiscències nazis, mentre amb l'altre braç tracta d'evitar-ho—.

Però al marge de la deformació caricaturesca que ofereix la interpretació dels actors, al marge del to de farsa sarcàstica que provoca la ridícula de les situacions, cal tenir en compte que una de les principals claus del sentit de l'humor de la pel·lícula resideix en l'ús que fa el cineasta de la cultura popular estadunidenc. La tàctica de Kubrick consisteix en provocar la brutal topada entre l'ús que en fa el seu film de la cultura popular i la imatge totalment codificada que en té l'espectador més comú. Més enllà, però, que l'actor Slim Pickers, famós per les seves interpretacions com a *cowboy*, cavalqués sobre una bomba llançada des d'un bombarder amb un capell de vaquer, penso en la importància que hi juga la música —com en moltes de les obres de la filmografia kubrickiana, com per exemple a *La naranja mecànica*—.

Durant els títols de crèdit, per exemple, i mentre veim unes imatges en què un B-52 està repostant durant un vol, podem escoltar "Try a little tenderness" (Tracta de ser una mica tendra), la qual cosa aporta a la situació, tant per l'ús de la cançó com també per una posada en escena d'allò més ritual i sensual, unes connotacions sexuals que esdevenen un acudit hilarant i ple de cinisme. Humor corrosiu que parla de la copulació dels avions i que reflexiona, en un tema tan present en Kubrick, sobre els vincles entre el sexe i la mort. La mateixa inten-

ció burlesca hi ha darrere la inclusió a la banda sonora del tema "When Willie comes marching home" (Quan Willie torna a casa) i finalment quan escoltem "We shall meet again" (Tornarem a trobar-nos), moment puntual del film que evidencia un sarcasme que et provoca una dissimulada rialla però alhora et deixa un incòmode calfred a la resta del cos. D'aquest recurs se'n deriva, doncs, una exagerada comicitat, un gruixut sentit de l'humor, tal vegada massa explícit i desimbolt, però tremendament efectiu quan l'espectador topa amb unes suaus melodies que il·lustren unes imatges apocalíptiques.

A tota aquesta escenificació paròdica contribueix l'estil adoptat per Kubrick, un cineasta que es caracteritza sobretot per l'ús d'unes formes que, encara que no excessivament exhibicionistes, sí que són notablement elegants, paleses en els característics i llargs travellings frontals o en retrocés rodats amb *steadicam* i en els precisos i mesurats plans fixos. Rebutja, en canvi, a *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* aquest cinema geomètric, aquesta planificació estilitzada, en part heretada de Max Ophuls, i opta per utilitzar una planificació expressivista, fonamentada en primers plans, en contrapicats i en el joc de llums i ombres. D'aquesta manera les imatges de Kubrick es corresponen amb la seva mirada, carregada de misantropia i punyentment esperpèntica, i ens transmeten aquest retrat caricaturesc de l'estupidesa, la decadència, en definitiva, el fracàs de l'ésser humà. Conclusió final, aquesta, a la qual arriba Kubrick al llarg de la seva filmografia, malgrat que *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* amb la seva excessiva tendència al grotesc, la seva absència de subtilesa i manca de contrapesos respecte el burlesc, acabi per posar en perill els seus efectes o, fins i tot, atenuar-los. ■



Házael González

Parlem aquesta vegada d'un compositor de cinema que, malgrat sigui dels joves (aquells que ja no es poden catalogar com a grans promeses, perquè ja porten una vintena bona d'anys fent feina, però que tampoc podem considerar clàssics encara), és un dels més prolífics i sorprenents de tot el panorama: ens referim a James Newton Howard, qui ens acaba d'estrenar no un, sinó dos treballs seguits, ben semblants i ben diferents al mateix temps, com son *El Bosque* (*The Village*, M. Night Shyamalan), i *Collateral* (id., Michael Mann), dues partitures molt bones de gaudir, tant si les escoltem per separat com si les mirem acompanyant les imatges... i és que, com bé deia el nostre company Heribert Navarro, aquest compositor és una persona que et pot fer qualsevol tipus de feina, que sempre quedarà bé. I això que estem parlant d'un compositor que fa una mitja de sis feines per al cinema cada any, més temes per a televisió que no són precisament qualsevol cosa (de fet, seu és un Emmy per al tema principal de la sèrie *Gideon's Crossing*), és a dir, molta molta feina...

Newton Howard es va formar al final dels anys 80 i principis dels 90, amb treballs tan variats i diferents (i també no massa recordats) com *Señalado por la Muerte* (*Marked for Death*, Dwight H. Little, 1990, on Steven Seagal era el protagonista) o *Pretty Woman* (id., Garry Marshall, 1990, que va ser una pel·lícula plena de cançons, on gairebé no es pot distingir cap nota original del compositor), però no va passar massa temps fins que tothom conegués el seu nom, i va ser amb *Elegir un Amor* (*Dying Young*, Joel Schumacher, 1991, una banda sonora rècord de vendes) i també amb *El Príncipe de las Mareas* (*The Prince of Tides*, Barbra Streisand, que va ser la seva primera de les cinc nominacions a l'Oscar que té fins ara mateix, i que mai ha aconseguit). Des d'aquest moment, ens acostuariem aviat al nom del músic, que sempre ha triat molt bé allò que volia fer, i que sempre ha fet feines molt diferents i també molt memorables... des de cinema de persecucions com *El Fugitivo* (*The Fugitive*, Andrew Davis, 1993, la



El bosque.

seva segona nominació a l'Oscar), westerns com *Wyatt Earp* (id., Lawrence Kasdan, 1994, una de les seves feines més recordades per els aficionats), la ciència ficció futurista de *Waterworld* (id., Kevin Reynolds, 1995) o *Mensajero del Futuro* (*The Postman*, Kevin Costner, 1997), o l'aventura clàssica d'*Océanos de Fuego* (*Hidalgo*, Joe Johnston,

2004). Amb aquesta carrera, no és gens estrany que una companyia totpoderosa com Disney li hagi fet encàrrecs (seves són les excel·lents partitures d'*Atlantis, el Imperio Perdido*—*Atlantis, the Lost Empire*, Gary Trousdale i Kirk Wise, 2001—, i *El Planeta del Tesoro*—*Treasure Planet*, John Musker i Ron Clements, 2002—), i tampoc és

I és que Newton Howard és un home en qui es pot confiar: probablement mai ens sorprendrà amb estridències fora de to o feines massa arriscades o amb voluntat d'innovar, però és ben cert que allà on ens trobem el seu nom darrere la música, sempre ens quedarem ben contents de tot el que ens doni...



Collateral.

com sempre, ens deixa un bon (musical) gust a la boca...

I és que Newton Howard és un home en qui es pot confiar: probablement mai ens sorprendrà amb estridències fora de to o feines massa arriscades o amb voluntat d'innovar, però és ben cert que allà on ens trobem el seu nom darrere la música, sempre ens quedarem ben

contents de tot el que ens doni, sigui el que sigui, i sigui per al tipus de pel·lícula que sigui... i això és una cosa que molts dels aficionats a la música de cinema apreciem enormement. I ara, com sempre, gaudim-ne, i per partida doble: a veure si enguany ens donen qualche sorpresa als Oscars de Hollywood, que ja és ben hora... ■

Inaki Revesado

Malgrat només una part de la seva extensa filmografia estigui dedicada a la realització de films musicals, la figura de Vincente Minnelli sempre estarà associada a pel·lícules d'aquest gènere, cosa que ha eclipsat el seu talent i ha deixat com a obres menors la seva incursió en altres gèneres, en què de vegades no ha aconseguit l'èxit mesurat, a pesar d'haver fet films excel·lents com ara *El hijo de la novia*, *Té y simpatía* o *Como un torrente*, en què els seus protagonistes, a desgrat de molts, no es posaven a cantar o a ballar en qualsevol moment de la història, com tothom espera en seure's a veure un film seu.

Tanmateix, el que li ha negat el drama o la comèdia li ha estat compensat pels musicals. Aquest gènere, que en l'actualitat no gaudeix ni del suport dels productors ni del públic (a pesar dels èxits recents de *Moulin Rouge* i de *El otro lado de la cama*), no seria el mateix sense un bon grapat de pel·lícules creades per Minnelli. Cita en *Sant Louis*, *Yolanda y el ladrón*, *Un americano en París*, *Melodías de Broadway*, *Brigadoom*, i *Gigi* són avui per avui unes de les bones representacions del gènere musical i darrere de totes elles està la mà encertada de Minnelli. Si llevem l'actual cinema de Hollywood, venut a interessos absolutament comercials que no respecten ni tan sols un mínim de credibilitat en els arguments que ens proposen, el musical és, segurament, el gènere més inversemblant de quants es nodreix la història del cinema. Realment no és molt habitual trobar-nos pel carrer gent que vagi marcant-se uns passos de claqué o cantant les delícies d'estar enamorat o les tristors per l'amor perdut. Però és precisament allò que li lleva versemblança al gènere, allò que constitueix la base sobre la qual se suporta el seu èxit. Deixant ara Minnelli de costat, ¿qui s'ha trobat mai un tipus ballant i cantant alegrement sota una pluja intensa? Ningú, segurament ningú. O qui ha vist mai que qualcú es posi a ballar dins una habitació i els seus peus es moguin indistintament pen terra, per les parets o pel sostre... Però, igualment, el musical no seria el que és sense aquelles inoblidables es-



Tanmateix, el que li ha negat el drama o la comèdia li ha estat compensat pels musicals. Aquest gènere, que en l'actualitat no gaudeix ni del suport dels productors ni del públic (a pesar dels èxits recents de *Moulin Rouge* i de *El otro lado de la cama*), no seria el mateix sense un bon grapat de pel·lícules creades per Minnelli

cenes interpretades per Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia* i per Fred Astaire en *Bodas Reales* ambdues dirigides per Stanley Donen.

El pirata, *The pirate* (1948)

Aplega *El pirata* un bon grapat dels tòpics més habituals del musical en particular i de Hollywood en general. La senzillesa de l'argument està duita a uns extrems tan exagerats que fa que el film no s'acabi de prendre de manera seriosa. Tanmateix això no suposa cap problema, ja que tampoc està entre les intencions dels autors generar cap tipus de reflexió. *El pirata* és pur cinema d'entreteniment, allunyat de més complicacions. Creat com a vehicle per a l'exhibició de les dues estrelles protagonistes: Judy Garland (Mercedes, en el film) i Gene Kelly (que interpreta l'espanyol Serafin) la pel·lícula els situa en l'exòtica ambientació d'un país del Carib. Allà viu la jove Mercedes, en el si d'una família que ha anat perdent les seves riqueses, que somia amb l'arribada del temible pirata Macaco, per enamorar-lo i partir amb ell a conèixer món a través dels mars. Però els plans de la seva tia són ben diferents. Pretén casar-la amb el batle de la ciutat, gens atractiu però molt ric i educat. La disciplinada Mercedes no gosa contradir els desigs de la seva tia, però... Compaixerà el còmic Serafin, arribat d'Europa, d'Espanya per ser exactes, més jove, més atractiu i més aventurer que el seu promès. Com és d'esperar, l'amor farà acte de presència i, en tractar-se d'un musical, els autors del guió sabran trobar la solució adient que no faci mal a ningú i que permeti la victòria de l'amor. L'esquematisme de l'argument es trasllada també als decorats, on l'ús d'un cromatisme intens i d'uns materials no massa treballats fan pensar que els autors no han intentat en cap moment fer creure l'espectador que es rodava en paratges naturals. Com deïem, els tòpics poblen el film: l'espanyol Serafin és negre de cabells... i quasi també de pell; les al·lotes del poblat caribeny, com a llatines que són, totes elles són morenes de cabells llargs i fins i tot, quan ballen, fan un parell de moviments de *bailaoras* de flamenc; el promès, Don Pedro, únic per-

dedor del film, resultarà tan beneït, tan dolent i tan ximple que és impossible no alegrar-se que les coses no li surtin bé... No estam davant un dels millors films de Vincente Minnelli, perquè fins i tot les escenes de ball no assoleixen una gran lluentor (semblen estar en consonància amb l'esquematisme que caracteritza el film) i són, a més, escasses, comparat amb el que sol ser habitual en films de gènere musical. La música és de Cole Porter i la coreografia de Gene Kelly i Robert Alton, però per damunt de les seves grans deses sobresurt la veu sempre intensa i genial de Judy Garland.

Melodías de Broadway, *The band wagon* (1953)

Melodías de Broadway és un musical ambientat en el món del musical. El protagonista és un actor veterà anomenat Tony Hunter (Fred Astaire) que en un altre temps havia gaudit d'una glòria com a intèrpret d'obres de teatre musicals, d'obres de revista. Però el pes de Broadway en l'*star system* ha anat perdent pes front les noves estrelles de cinema. La condició d'estrella relegada de Tony Hunter està sensacionalment presentada a l'inici del film, quan la seva arribada a Nova York en tren es veu totalment eclipsada per la presència en el mateix tren d'una gran diva del cinema, Ava Gardner, front a qui Tony Hunter, malgrat l'afectuosa salutació de la Gardner, no pot fer res, són altres temps, i Hunter forma ja part del passat. Tanmateix, una parella d'escriptors d'obres musicals, vells amics de Hunter, han escrit una nova obra pensada perquè ell la interpreti. El problema és el seu finançament, ja que la presència de l'oblidada estrella no és garantia per cap productor. Sortosament, la parella d'escriptors també és amiga de Jeffrey Cordova, una espècie de monstre del teatre que escriu, produeix i interpreta les seves obres, sempre versions de textos clàssics, pels quals sent una especial devoció. Cordova és un vell admirador de Hunter. Es mostra entusiasmat amb el projecte, perquè li donarà la possibilitat de treballar amb l'actor que admira i perquè el text de l'obra li sembla una versió contemporània de *Faust*. Només demana introduir una se-

El pirata és pur cinema d'entreteniment, allunyat de més complicacions. Creat com a vehicle per a l'exhibició de les dues estrelles protagonistes: Judy Garland (Mercedes, en el film) i Gene Kelly (que interpreta l'espanyol Serafin) la pel·lícula els situa en l'exòtica ambientació d'un país del Carib

rie de canvis en el text, que finalment acabaran per destrossar l'obra original. El film mostra tots els preparatius de l'obra, amb especial atenció a l'elecció de l'actriu que ha de donar la rèplica a Tony Hunter. L'escollida és Gabrielle Gerard (Cyd Charisse), una ballarina de ballet clàssic, que té certes reticències en participar en una obra d'un gènere considerat menor. La topada entre la parella protagonista és totalment desastrosa, cosa que ajuda poc a aixecar un projecte en què només confia el productor. L'obra s'estrena i, evidentment, no funciona. Llavors tots els actors decideixen prendre de bell nou el text original, sense les modificacions introduïdes per Cordova i fer un muntatge alegre i senzill, simple fins i tot, titulat *The band wagon*. En definitiva, el de sempre... Evidentment tot plegat funcionarà meravellósament, i per suposat el rebuig recíproc que senten els protagonistes es convertirà en el més sincer dels amors. Quina altra cosa podria passar? Estam davant un musical dels anys 50... El que importa és el ball, la resta és només superflu. Tres són les peces musicals a destacar. La primera un solo que es marca Fred Astaire en un Broadway canviat, davant un

local de màquines recreatives. El segon, el ball romàntic i nocturn que fa la parella després d'una agradable passejada per un parc immaculat que acaba en un encara més romàntic passeig en un carro tirat per cavalls. I el darrer, és tal vegada, el que ha quedat com a record emblemàtic de la pel·lícula en les ments de tothom, que és aquell en què la parella, acompanyada de Cordova (que també intervé a l'obra) fan disfressats d'infants petits. Tot plegat, una delícia. Una autèntica delícia.

Un extraño en el paraíso, Kismet (1955)

La realització d'aquest film és compartida entre Minnelli i l'altre gran realitzador de pel·lícules musicals, Stanley Donen, i està basada en una obra musical d'Edward Knoblock i inspirada en l'atmosfera de *Les mil i una nits*. Novament l'ambientació exòtica acompanya uns actors que es mouen entre amors i passions turbulentes. El sumptuós món dels califes de Bagdad es barreja amb la vida més humil dels habitants anònims

de la ciutat, gràcies als interessos del califa en conèixer de primera mà com és la vida dels seus súbdits, cosa per a la qual decideix sortir de palau vestit com si es tractàs de qualsevol del seus servents i barrejar-se amb la població. Aviat s'enamorarà d'una jove de qui evidentment el separarà un gran abisme. En el film també hi ha lloc per a les intrigues interessades de qui cerquen beneficis que engrandeixin les seves fortunes, com Wazir, que ha d'aconseguir que el califa es casi amb tres princeses d'Ababu, si vol aconseguir un emirat. Evidentment l'amor que sent el califa per la jove Marsinah serà un bon entrebanc per a les intencions de Wazir. Interpretada per Dolores Gray, en *Un extraño en el paraíso* trobam coses ja vistes a *El Pirata*, com ara el gust pels ambients exòtics o per la caracterització tòpica i banal dels personatges, però l'argument (en la redacció del guió participà l'autor del text en què se basa el film) està molt més elaborat. També hi ha més elaboració en els números musicals són molt visuals i on s'aprecia un major esforç en la coreografia, encara que no assoleixin la plenitud aconseguida en *Melodías de Broadway*. 🎬



José Enrique Monterde

En el declivi de l'activitat de la HUAC o Comitè d'Activitats Antiamericanes, Elia Kazan va invertir un projecte que ràpidament es va identificar com una maniobra autojustificadora de les seves activitats en els pitjors moments de la "caça de bruixes"; encara que, tot d'una, s'ha de dir que, amb la *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, 1954), va aconseguir un dels seus millors films i una peça clau en la història del cinema americà. L'altre temps líder de l'esquerranós Group Theatre; col·laborador de la mítica Frontier Films; introductor a Broadway del teatre de Tennessee Williams i d'Arthur Miller; i artífex, juntament amb Lee Strasberg, de l'Actor's Studios, en què s'hi va formar Marlon Brando, gegantesc protagonista del film, va desenvolupar, a *La ley del silencio*, una proposta molt més complexa i ambigua que en títols anticomunistes anteriors com *Pánico en las calles* (*Panic in the Streets*, 1950) i *Fugitivos del terror rojo* (*Man on a Tight Rope*, 1953), o, fins i tot, més subtil que en la revisició revolucionària de *Viva Zapata!* (*Viva Zapata!*, 1952).

La història que va recollir Kazan estava inspirada en fets reals, narrats en una sèrie d'articles publicats per Malcom Johnson en el *New York Sun*, pels quals va obtenir el premi Pulitzer de 1949 i que varen ser recopilats en el llibre *Crime on the Labor Front*. En la pel·lícula, Kazan ens presenta Terry Malloy (M. Brando), ara estibador, després d'haver estat un modest boxejador, al servei dels pinxos que controlen el sindicat portuari de Nova York, gràcies a la intervenció del seu germà Charlie, corrupte advocat del gàngster Johnny "Friendly". La complicitat de Malloy creix en silenciar l'assassinat d'un altre estibador disposat a declarar davant del Comitè Anticrim, però, alhora, la labor del rector del barri (K. Malden), qui té un relació amorosa amb Eddie (E. Marie-Saint), germana del mort, van semblant de dubtes Malloy, mentre que un altre estibador és assassinat en un fals accident laboral. La insistència d'Eddie, convençuda de qui són els assassins del seu germà, es contraposa a la pressió de Charlie, enviat pel sindicat per reafirmar el seu silenci i oferir-li un lloc de feina com a capatàs. Terry no accep-

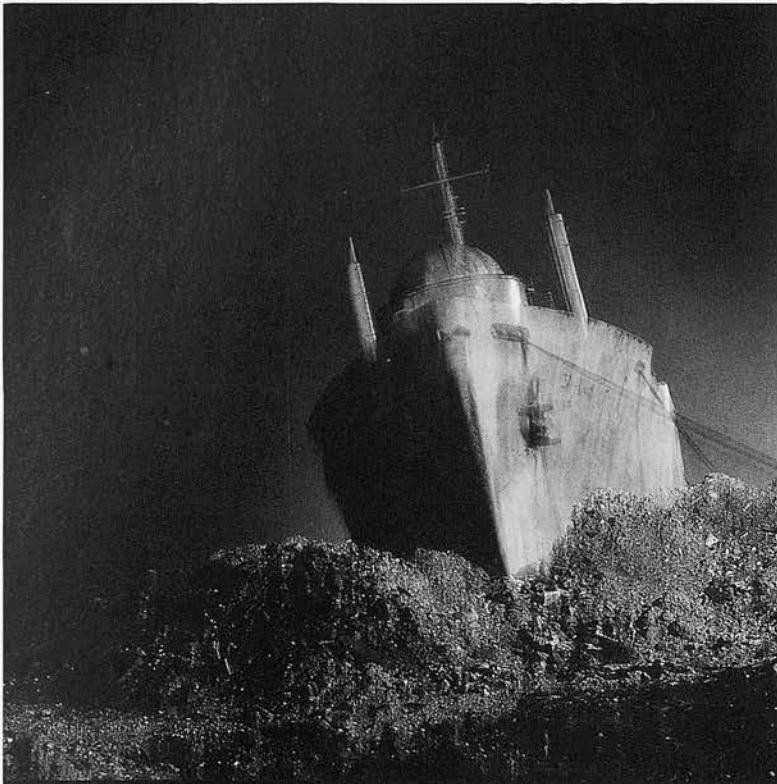
ta i quan descobreix que han assassinat el seu germà acut a declarar contra el sindicat, encara que això li reporta una brutal pallissa, assumida com a expiació de les seves faltes anteriors, obrint així el camí per al triomf dels obrers honests disposats a enfrontar-se amb el sindicat.

És interessant comparar aquest desenvolupament de *La ley del silencio* amb el llibre *Waterfront*, escrit pel guionista del film —Budd Schulberg— a partir de les seves pròpies investigacions: aquí Johnny Friendly és a la presó una breu temporada abans de retornar al front del sindicat; Terry Malloy desapareix per un temps fins que reapareix a l'interior d'un barril de ciment en un pantà de New Jersey... tal com va passar-li a Peter Panto, l'estibador assassinat que va inspirar el personatge de Terry i abans una obra teatral d'Arthur Miller, *The Bottom of the River / The Hook*. Per la seva banda, el pare Barry estava basat en el pare John Carrigan, veterà anticomunista de la Xavier Labor School de Nueva York, mentre que els trets de Johnny Friendly recorden els de Michael J. Skelly, cap de

la ILA, secció 968, que tornaria a ser inculpat el 1979, juntament amb un altre membre de la "família" de Vito Genovese, per intentar "controlar i influir de forma corrupta sobre la indústria dels molls del port de Nova York."

A la vista del context sociopolític i la trajectòria recent de Kazan no ha d'estranyar que *La ley del silencio* fos entesa per l'esquerra liberal com una apologia i justificació de la delació. Una "lectura" sens dubte sensata, ja que amb el seu magnífic embolcall cinematogràfic, es donaven les condicions idònies perquè la delació pogués aparèixer com un acte alliberador, sense entrar mai en les causes de la corrupció i infiltració gangsteril en els sindicats. Però, a pesar d'aquest caràcter de coartada, els problemes plantejats per *La ley del silencio* no eren aliens a l'actualitat dels EEUU del moment. Allò que tampoc ningú no discutirà és la potència i convicció del treball de Kazan, la idoneïtat del repartiment seleccionat, i, sobretot, la impressionant figura de Brando en la seva críctica encarnació del rude obrer Malloy. ■





SILENCIS MANEL ESCLUSA LATENTS

Inauguració dia 28 d'octubre, a les 20 h

Exposició del 29 d'octubre al 4 de desembre de 2004

Centre de Cultura "SA NOSTRA"

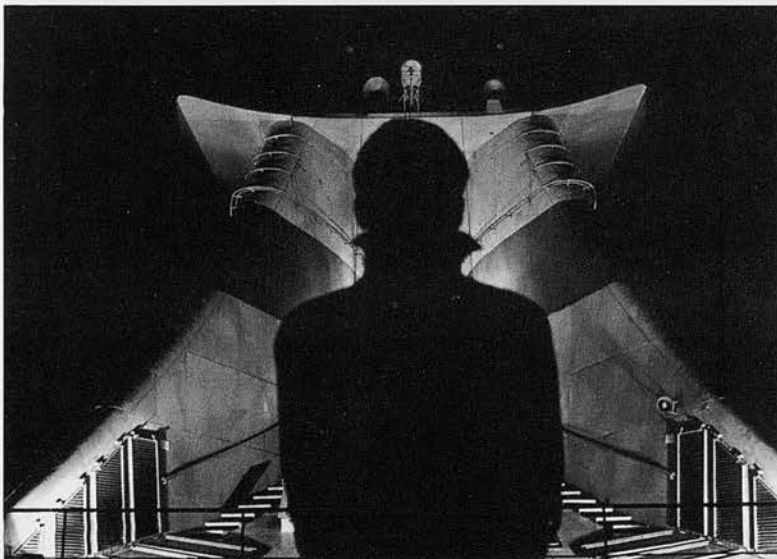
Carrer de la Concepció, 12 - Palma

Producció:
Centre d'Art Santa Mònica
Departament de Cultura
de la Generalitat de Catalunya

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS

Fundació
SA NOSTRA

LUNWERG



Des que a finals de los anys setanta Manel Esclusa presentà la sèrie *Sil·lepsis*, la seva obra ha estat un referent fonamental per entendre la fotografia espanyola dels anys vuitanta. La nit com escenari metafòric i la ciutat són dues de les constants que recorren el seu treball dels darrers vint anys. De fet, la major part de les sèries que ha creat durant aquest temps tenen un nucli comú —la ciutat de Barcelona— que ha servit com a catalitzador per desenvolupar un llenguatge propi en el qual la iconografia urbana adquireix un caràcter de símbol col·lectiu. Tal vegada es pot dir que Esclusa és el fotògraf espanyol que millor ha sublimat l'esperit de les urbs contemporànies. L'obra de Manel Esclusa se serveix de la presència hegemònica de l'arquitectura per subratllar la influència que les transformacions urbanístiques operen sobre la societat, però també proposa una estètica més en sintonia amb la grandiloqüència formal i la nova poesia visual que els esmentats escenaris convoquen.

D'altra banda, el seu interès por traslladar a les imatges les emprentes de la identitat, cada vegada més intercanviables, de les societats que habiten aquestes urbs finiseculars no és solament una proposta formal. Esclusa és un d'aquests pocs autors posseïdors d'un univers iconogràfic personal i això li dona la possibilitat de sotmetre la seva percepció de la vida a les claus de la gramàtica por creada per ell mateix. Tota la seva obra conté, de forma subtil, un caràcter introspectiu que es fa especialment visible a la seva última sèrie *Scan-Tac*, on convergeixen els elements nuclears de la seva simbologia —la llum, la ingravidesa i la nit— i el seu interès per investigar amb noves eines de creació (en aquest cas els sofisticats programes de diagnòsi mèdica). L'omnipresència de la simbologia a totes les seves sèries dota l'obra de Manel Esclusa d'una estructura i una coherència ideològica i conceptual no gaire freqüent entre els creadors de la seva generació, però també li confereix una atemporalitat que l'allibera de la necessitat de situar el seu treball en sintonia amb les doctrines de l'art contemporani.

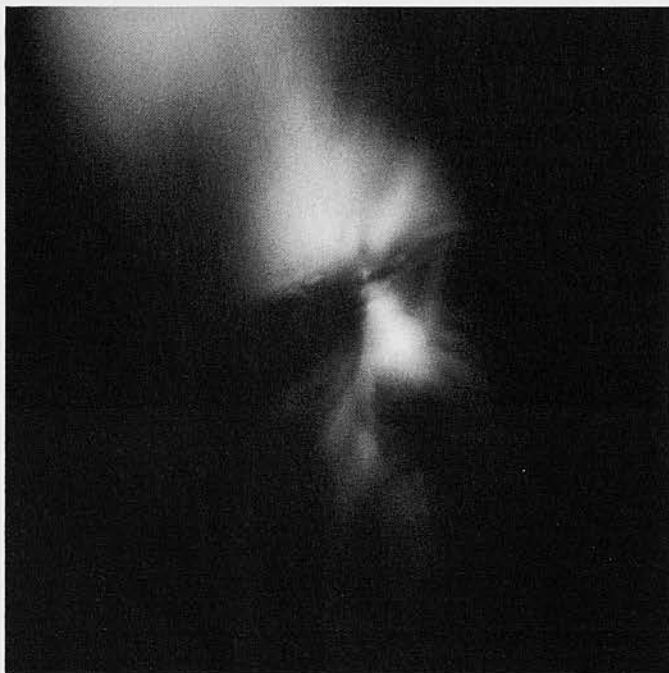
L'exposició i també el llibre realitzen un recorregut per la totalitat de la seva obra fotogràfica, començant per les sèries *Git* (1969-74), *Ahucs* (1972-74), *Crisàlides* (1974) i *Els ulls aturats* (1977-78) on convergeixen els primers posicionaments ideològics d'ordre ètic i estètic, *Veneza* (1979) un viatge que anticipa alguns dels elements fonamentals de la seva obra: la llum, l'aigua, la ciutat i la nit, que seran desenvolupats extensament al llarg de les sèries com *Sil·lepsis* (1979-81), *Naus* (iniciada el 1983 i enriquida a través de diferents treballs fins al 1996), *Aquariana* (1986-89), *Urbs de nit* (1984-93), *Scan-Tac* (1995-2000) i *Aiguallum* (1999-2000). Incloses en aquest recorregut semicronològic figuren sèries experimentals com *L'arbre* (1991-98) on utilitza càmares pobres i pel·lícula de color, fins al seu particular homenatge a Gaudí *Trencadís*, *Flor de Claus* (1992) en què torna a col·laborar amb Joan Brossa per realitzar una col·lecció d'imatges que refan l'estètica de fragmentació que tant va utilitzar Gaudí para revestir les seves superfícies arquitectòniques.

Comissari: Alejandro Castellote

Exposició a la Sala Gran del 29 d'octubre al 4 de desembre de 2004.

Col·lecció fotogràfs a les Illes

Pepe Cañabate



Autoretrats

Fotografies de Pepe Cañabate
Centre de Cultura "SA NOSTRA"
Carrer de la Concepció, 12. Palma

Inauguració 11 de novembre a les 20:00 h.
Exposició del 12 de novembre de 2004 al 8 de gener de 2005

Pepe Cañabate és un reconegut operador de laboratori, especialitzat en el tiratge manual en blanc i negre, la qualitat i l'alta exigència del qual són valorades per molts fotògrafs que li confien les seves imatges. Tot i que eventualment treballa en el camp comercial de la fotografia, autodidacta com molts de la seva generació, també ha desenvolupat una obra personal i creativa de gran interès.

Indagant les seves exposicions i publicacions es podria incloure el seu treball, fins al recent canvi de segle, en la tradició documental. Són imatges del món exterior més pròxim, escenes quotidianes, sense manipulacions ni efectismes, fotografies directes que miren de forma crítica la vida sense dissimular la seva subjectivitat.

La sèrie d'autoretrats que Pepe Cañabate presenta en aquesta exposició s'assemblen a espectres, a fantasmes, a imatges irrealment de si mateix fruit d'algunes lucinacions o de l'efecte de les drogues. Aquestes fotografies no cerquen fixar o definir la seva persona, no són un instrument d'autodescobriment, sinó tot el contrari. El seu rostre apareix fragmentat, dispers, mogut, difús, deforme, es desdobra i pareix voler dissoldre's en l'obscuritat. D'aquesta manera transporta l'espectador a un món fosc, estrany, tremendament introspectiu, en una metamorfosi incessant i plena. Aquest mirar-se a si mateix només condueix al dubte, a més enigmes i a l'estranyesa existencial.

És fàcil enumerar reconeguts artistes contemporanis que plantegen el seu treball des de l'autoretrat: Francesca Woodman, Mapplethorpe, Cindy Sherman, John Coplans, Yasumasa Morimura, Lucas Samaras i un llarg etcètera. Però no seria exacte relacionar Pepe Cañabate amb aquests discursos de la postmodernitat. Més convincent seria cercar nexes, punts en comú, amb les avantguardes històriques: amb l'angoixa vital dels rostres d'Edvard Munch i l'expressionisme, amb el cubisme i la simultaneïtat, o amb fotògrafs de l'entorn surrealista com Man Ray, Raoul Ubac, Frantisek Janousek o André Kerstész. Un clar precedent podria ser el poc conegut pintor, escriptor i fotògraf polonès Stanislaw Ignacy Witkiewicz, que en la segona dècada del segle XX "va enfocar l'objectiu sobre el seu rostre, i en va fer una finestra a través de la qual albirar la inquietud de la seva ànima".

Els autoretrats de Pepe Cañabate desprenen un desfici pròxim a l'antropomorfisme esgarrat del teòric surrealista George Bataille, el qual, segons Georges Didi-Huberman: "Va voler lluitar de totes les formes possibles contra el que anomenava figura humana. Descompondre les formes tradicionals de l'antropomorfisme, exasperar tota imatge de l'home per destruir millor la idea i, amb ella, la tradició, cristiana i iconogràfica, de l'antropomorfisme diví mateix."

Xisco Bonnín. Fragment del text del catàleg "Autoretrats" de Pepe Cañabate. Col·lecció Fotògrafs a les Illes, núm 16

Exposició a la Sala de Paper. Inauguració dia 11 de novembre a les 20 hores. Fins el 8 de gener de 2005.

Marti Martorell

The Village (El bosque)

La cinquena pel·lícula de Michael Night Shyamalan (recordem que la primera, *Wide Awake*, no s'ha estrenat comercialment a l'Estat espanyol) recupera l'esperit de *The Sixth Sense* i *Unbreakable (El protegit)*, és a dir, al final hi ha una sorpresa que sosté tot l'entramat narratiu i, alhora, li dona sentit. Shyamalan utilitza, doncs, una fórmula que els espectadors ja coneixen i que pot córrer el perill d'esgotar-se. Ara bé, en aquest cas se'n surt prou bé, de crear una sensació de *déjà vù*.

El marc en què transcorre *The Village* és una petita població perduda entre les valls de Pennsylvania en la dècada dels vuitanta del segle XIX. És un poble idíl·lic, dedicat a l'agricultura i ramaderia i és autosuficient, però, a la vegada, viu una desgràcia: els habitants no poden sortir-ne perquè, si ho fan, seran morts i atacats per uns éssers diabòlics que viuen als boscos, per la qual cosa tota la vida l'han de passar sense conèixer res més de la resta del món. Aquesta situació es duu més malament que bé, sobretot per part dels joves, encuriosits per descobrir què hi ha més enllà, fins que un atac de gelosia d'un retardat mental provoca que un dels protagonistes (el sempre excessivament hieràtic Joaquin Phoenix) acabi malferit. Per sobreviure, ha de rebre un tractament mèdic que tan sols pot aconseguir-se fora del poble i ara algú ha de travessar el bosc...

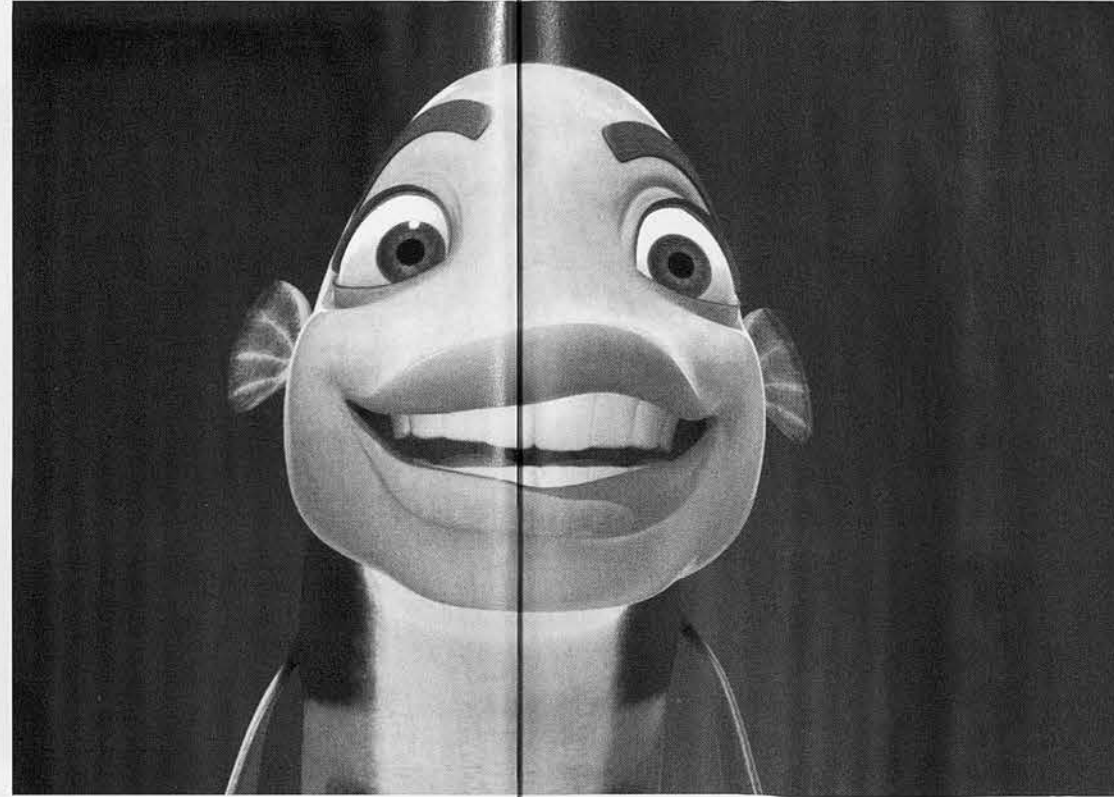
Com a la resta de pel·lícules de Shyamalan, la persona que ha de descobrir el que passa en realitat és més vulnerable i indefensa que la resta de gent: a *The Village* és una jove cega, la qual cosa facilitarà que el secret que amaga la gent vella del poble resti sense ser descobert. Canxi o no aquesta manera de desenvolupar les pel·lícules, vull destacar l'escena de la dansa després de la celebració d'un matrimoni, que fa recordar molt els balls que gairebé sempre surten les pel·lícules de John Ford, aquí clarament homenatjat.

Shark Tale (El espantatiburones)

Llàstima de pel·lícula, que no ens ha arribat en versió original. No vaig poder veure el doblatge en català (inexplicablement estrenada una setmana més tard), però la versió en castellà és simplement insofrible.

En la versió original els actors que presten les veus als personatges principals són Will Smith (Oscar); Robert De Niro (Don Lino); Renée Zellweger (Angie); Angelina Jolie (Lola, una peix *fa-tale*) i Martin Scorsese (Sykes). Si tenim en compte que en aquests tipus de produccions primer es fa l'enregistrament sonor i després l'animació, no és estrany, doncs, que els dibuixos reflecteixin els personatges reals. I quina decisió pren aquí United International Pictures, dis-

tribuidora espanyola de *Shark Tale*? El doblatge al castellà ha d'anar a càrrec de gent famosa formada bàsicament a la televisió (com és el cas de la presentadora Mercedes Milà i d'algun intèrpret d'*Aquí no hay quien viva*), però sense cap formació en doblatge de pel·lícules. Quin n'és el resultat? Algunes frases que surten a la sèrie i que fan mal d'orelles



Tanta sort dels Renoir, perquè és l'única sala de Mallorca que ens ha permès veure aquesta pel·lícula coreana que es va estrenar realment el deu de setembre, tard, però sempre millor així que haver d'esperar que surti editada en DVD o vídeo

quan les sents a la pel·lícula i, sobretot, un doblatge pla i sense gens de gràcia. Per què no s'encarreguen de la versió castellana els dobladors habituals dels actors en les pel·lícules d'acció real? Tanta gent anirà a veure *Shark Tale* tan sols perquè l'ha doblada Fernando Tejero?

Bé, si deixam de banda l'aspecte del doblatge, podem dir que *Shark Tale* tèc-

nicament compleix la funció principal de fer-nos oblidar que és tracta d'animació realitzada per ordinador, perquè de cada vegada més les textures i els moviments que s'aconsegueixen s'apropen—sense igualar-los, però—als aconseguits amb l'animació tradicional. Deu anys després de la primera pel·lícula animada digital, *Toy Story*, aquest temps es fa notar molt quant a la qualitat fotogràfica aconseguida. No obstant això, *Shark Tale* destaca especialment per la visió irònica del cinema de gàngsters dels anys setanta i vuitanta, com ara *The Godfather* i *Goodfellas (Uno de los nuestros)*, i d'aquí ve que en la versió original apareguin les veus de Robert De Niro i Martin Scorsese, malgrat que el guió flaqueja en alguns punts i desenvolupament dels personatges més secundaris, fet que situa aquesta pel·lícula per davall d'altres de la mateixa productora, Dreamworks, com ara *Shrek* i *Antz*, que pertany, juntament amb altres magnats de Hollywood, a Steven Spielberg i no és d'estranyar, doncs, que també hi hagi referències a *Jaws (Tiburón)*.

Bom, yeorum, gaeul, gyeowool, geurico, bom (Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera)

Tanta sort dels Renoir, perquè és l'única sala de Mallorca que ens ha permès

veure aquesta pel·lícula coreana que es va estrenar realment el deu de setembre, tard, però sempre millor així que haver d'esperar que surti editada en DVD o vídeo. En tot cas és d'agrair aquesta política empresarial, que contrasta en positiu respecte de la resta de sales que no arriben gens en les estrenes que ofereixen.

Quant a *Bom...* es pot resumir en una història de la degradació personal, i redempció dolorosa posterior, d'un personatge que l'espectador veu en cinc èpoques diferents i que es correspon cadascuna a les estacions a què al·ludeix el títol: infantesa (primavera); joventut (estiu); adultesa (tardor); vellesa (hivern) i, una altra, vegada infantesa (primavera).

L'encert del director és recórrer als elements mínims per fer efectiva la trajectòria vital del protagonista: amb un petit monestir budista enmig d'un llac com a marc principal; vuit personatges (cinc dels quals amb un paper poc rellevant) i cinc animals (ca, gall, moix, serp i tortuga), n'hi ha prou per desenvolupar-la amb detall precís i molt bona mà.

Kim Ki-Duk, que ens havia deixat amb mal cos després de *Seom (La isla)*, canvia el registre i combina amb gran encert fragments tendres amb tràgics, sense que en cap el resultat final se'n ressentí. ■





Les pel·lícules del mes de novembre

A les 18.00 hores

Gènere Musical. Cicle Vincente Minnelli

10 DE NOVEMBRE

El pirata (1948-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1948
 Títol original: *The Pirate*
 Producció: M.G.M.
 Director: Vincente Minnelli
 Guió: Albert Hackett i Frances Goodrich
 Fotografia: Harry Stradling
 Música: Cole Porter
 Muntatge: Blanche Sewell
 Intèrprets: Judy Garland, Gene Nelly, Walter Slezak, Gladis Cooper



17 DE NOVEMBRE

Kismet (1955-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1955
 Títol original: *Kismet*
 Producció: M.G.M.
 Director: Vincente Minnelli
 Guió: Charles Lederer i Luther Davis
 Fotografia: Joseph Ruttenberg
 Música: André Previn
 Muntatge: Adrienne Fazan
 Intèrprets: Howard Keel, Ann Blyth, Dolores Gray, Vic Damone

24 DE NOVEMBRE

Melodías de Broadway 1955 (1953-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1953
 Títol original: *The Bad Wagon*
 Producció: M.G.M.
 Director: Vincente Minnelli
 Guió: Betty Comden i Adolph Green
 Fotografia: Harry Jackson
 Música: Arthur Schwartz
 Muntatge: Albert Akst
 Intèrprets: Fred Astaire, Cyd Charisse, Oscar Levant, Nanette Fabray

A les 19.00 hores

Cicle Els Estats Units d'Amèrica. La carrera d'un imperi.

Amb la col·laboració del Departament d'Economia Aplicada. (Història i Institucions Econòmiques). UIB

3 DE NOVEMBRE

La Conquista del Oeste (1962-VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1962
 Títol original: *How The West won*
 Producció: M.G.M.
 Director: John Ford, Henry Hathaway i George Marshall
 Guió: James R. Webb
 Fotografia: Joseph La Shelle
 Música: Alfred Newman i Ken Darby
 Muntatge: Harold F. Kress
 Intèrprets:
 Episodi The Rivers
 Karl Malden, Agnes Moorehead, Carroll Baker, James Stewart, Debbie Reynolds, Walter Brenann
 Episodi The Plains

Gregory Peck, Robert Preston, Thelma Ritter
 Episodi Civil War
 John Wayne, George Peppard, Carroll Baker, Harry Morgan, Andy Devine, Russ Tamblyn, Willis Bouchey, Claude Johnson
 Episodi Railroad
 Richard Widmark, George Peppard, Carroll Baker, Lee J. Cobb
 Episodi The Outlaws
 George Peppard, Eli Wallach, Lee J. Cobb, Carolyn Jones





Les pel·lícules del mes de novembre

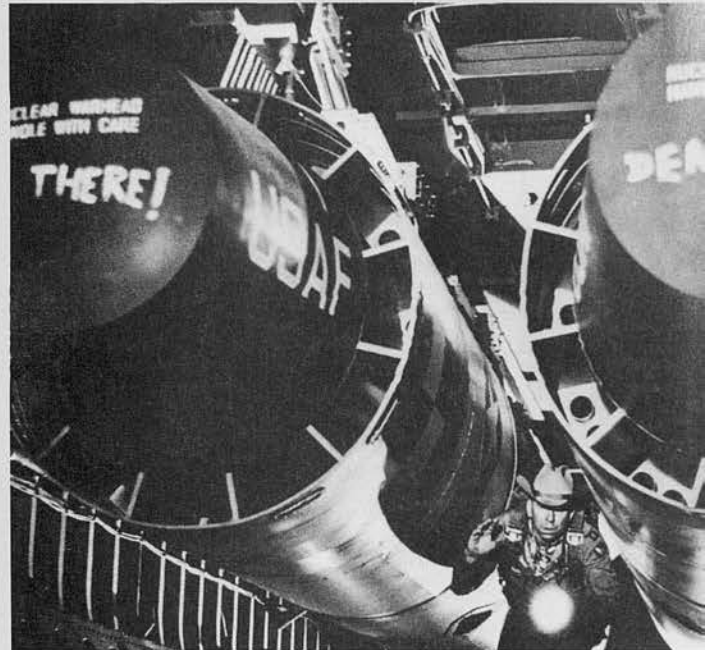
A les 20.00 hores

Cicle Els Estats Units d'Amèrica. La carrera d'un imperi.
Amb la col·laboració del Departament d'Economia Aplicada. (Història i Institucions Econòmiques). VII

10 DE NOVENBRE

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú
 (1963-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1963
 Títol original: *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*
 Producció: Columbia Pictures
 Director: Stanley Kubrick
 Guió: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George
 Fotografia: Gilbert Taylor
 Música: Laurie Johnson
 Muntatge: Anthony Harvey
 Intèrprets: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn



17 DE NOVENBRE

La ley del silencio (1954-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1954
 Títol original: *On The Waterfront*
 Producció: Horizon, per Columbia Pictures
 Director: Elia Kazan
 Guió: Budd Schulberg
 Fotografia: Boris Kaufmann
 Música: Leonard Bernstein
 Muntatge: Gene Milford
 Intèrprets: Marlon Brando, Eva Marie Saint, Karl Malden, Lee J. Cobb, Rod Steiger



24 DE NOVENBRE

Roger and Me (1989)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1989
 Títol original: *Roger and Me*
 Producció: Michael Moore i Wendy Stanzler
 Director: Michael Moore.
 Guió: Michael Moore
 Fotografia: Chris Beaver, John Prusak, Kevin Rafferty i Bruce Schermer
 Muntatge: Jennifer Beman i Wendy Stanzler
 Intèrprets: Michael Moore, James Bond, Pat Boone, Rhonda Britton, Anita Bryant



18 ESTACIONS MULTIMÈDIA MEGAEQUIPADES,

PREPARA'T PER ATRAPAR-NE UNA!

- > Internet de banda ampla al teu abast
- > Aplicacions ofimàtiques i multimèdia
- > Correu electrònic
- > Accés lliure per als titulars de la targeta Balears Jove o qualsevol targeta de **"SA NOSTRA"** vinculada a un compte de l'entitat.

CIBERESPÀI
jove

CiberEspai. Centre OCIMAX. S1
Horari: d'11:00 a 21:00 h. Excepte diumenges i festius

BLEARS
jove

Fundació
"SA NOSTRA"