

Cicle Wayne-Ford

temps moderns
papers de cinema



núm. 134 Juny 2007



125 "SA
NOS
TRA"
any
CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Juny 2007 Núm. 134

Edita

Centre de Cultura "SA NOSTRA" Carrer Concepció, 12 07012 Palma
Telèfon 971 725 210 Fax 971 713 757 jvidala@fundacio.sanostra.es

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet, Andreu Ramis i Josep Carles Romaguera

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà dissenya

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques 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, Formentera, Ciutadella i Palma; llibreria Embat, llibreria Ereso, llibres Mallorca, llibreria Espirafocs (Inca) i als cines Portopí i Renoir.

Sumari

- 2 Editorial
- 4 La pel·lícula de la història
Algunes vides exemplars més
per Francesc M. Rotger
- 5 Clàssics moderns. Les heroïnes quotidianes (I):
Trois couleurs: Bleu (Tres colors: Azul, 1993) de Krzysztof Kieslowski
per Iñaki Revesado
- 8 Hepburn, Wayne, dos centenaris a considerar
per Toni Roca
- 11 I quina sort que has arribat, trasbalsant-me quietuds
per Joan Bover
- 13 XLII. Menudències
per Joan Ferrer Miserol
- 15 Riulla i tremolor
per Pere Antoni Pons
- 17 *La Jetée*: el vertigen de la memòria
per Sebastián Planas
- 20 Nou llibre de la col·lecció Temps Moderns
- 25 Crònica de cine
per Martí Martorell
- 28 Notes impertinents (XX)
El Ford del Fort...
per Antoni Serra
- 30 *Tierras lejanas*
per Guillem Fiol Pons
- 33 Influències i intercanvis entre el cinema italià i el cinema espanyol (1900-1950)
- 36 *El hombre tranquilo*
per Júlia Pons
- 38 John Ford, John Ford, John Ford...
per Gabriel Genovart
- 42 El naixement del western modern
per Josep J. Rosselló
- 44 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de juny

És més fàcil aconseguir que un actor es converteixi en cowboy que convertir un cowboy en actor

John Ford

Ah!, però hi ha pel·lícules que no siguin un western? Aquesta pregunta segurament que va fer-se-la en algun moment molta gent que va viure la seva infantesa durant les dècades dels cinquanta i dels seixanta. El western ocupava el lleure dels dissabtes i diumenges al capvespre a les sales del barri, al cine del poble, a la sala parroquial o a les projeccions que en alguns col·legis també se'ns oferien. Aquella hora i mitja de cinema acabat de descobrir atrapava les ments i l'atenció dels infants i només les potadetes arran del final, quan compareixia el setè de cavalleria —en els casos en què compareixia— incorporava un element de desordre, per així dir-ho.

Per això a Temps Moderns hem optat per fer un número de la revista aquest mes de juny, el que tanca la temporada fins al mes de setembre, dedicat gairebé exclusivament al western. I molt més que la revista sí el cicle programat a la sala 5 dels cinemes Augusta de Palma, que volta sobre dues figures Ford-Wayne, ambdós personatges claus en les principals produccions del gènere. Precisament, les quatre pel·lícules a projectar són *La diligència*, *Fort Apache*, *El hombre tranquilo* i *El hombre que mató a Liberty Valance*. A totes elles el tàndem hi és present i tots dos deixen palès el caràcter imprescindible d'esmentar-los quan es tracta de parlar del western. Per què Ford i Wayne? Doncs perquè Wayne (Iowa 1907), així d'entrada, hagués complert cent anys enguany —ben igual que Katharine Hepburn— i John Ford... n'hagués complert 112, tant se val, qualsevol pretext és bo per tornar a Ford.

Són totes elles pel·lícules que s'aferren al tòpic, pel·lícules sobre les quals fonamenta el poble nordamericà la primera pedra d'una història gairebé inexistente i que quan arribaren a Europa ho feren acompanyades de l'etiqueta del colonialisme nordamericà. Tanmateix, és bo fugir d'aquests tòpics i gratar dins cada una de les realitzacions per comprovar la qualitat cinematogràfica que exhibeixen i que ens han de servir per descarregar de culpes, també inexistents, a personatges com John Ford.

Un mateix acte celebrat a dos escenaris distints clourà el mes de juny i la temporada, la presentació del número 5 de la col·lecció Temps Moderns *El somni de l'Oest*, de Gabriel Genovart. Es presentarà dia 27 de juny a la sala Augusta, el mateix dia de la projecció de

*El hombre que mató a Liberty Valance** i també l'endemà, dia 28, al teatre d'Artà, el poble de l'autor, projectant-se en aquest cas *Tierras lejanas*, d'Anthony Mann.

Com a darrera qüestió, la gran acollida del número 4 de la mateixa col·lecció, *El secreto de la pedriza*, que incorporava el DVD de la segona pel·lícula de la història del cinema a Mallorca, ha fet que el públic escolar n'hagi estat interessat. Primer, els alumnes de batxillerat del col·legi Pius XII de Palma van tenir oportunitat de veure-la al Centre de Cultura just abans de

tancar-lo per procedir al projecte de reformes, mentre que aquesta setmana passada van ser els alumnes de segon cicle d'ESO de l'IES Juníper Serra, també de Palma, els que accediren a la projecció a les pròpies aules del centre educatiu. Una activitat que tindrà la seva continuïtat atenent les demandes rebudes.

* *El hombre que mató a Liberty Valance* no és només una pel·lícula de l'oest, és una pel·lícula que ens parla del Poder i de com el Poder pot estar basat sobre una mentida (Carlos Pumares)



La pel·lícula de la història Algunes vides exemplars més

Francesc M. Rotger

*La fuente
de la vida*



La gamma dels escenaris, les ambientacions i els entorns de les pel·lícules d'arrel històrica és tan ampla com l'evolució de la Humanitat mateixa. Fins i tot se n'han realitzat algunes, tipus *Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra*, que feien conviure, sense gaire miraments, éssers humans i diplodocus; tot i que, com és sabut, ells es varen extingir uns seixanta milions d'anys abans que els primers homínids començaren a fer voltes pel planeta. Amb una mica de fantasia, no hi ha problema per viatjar pel temps: ja ho va imaginar així H.G. Wells, a una novel·la que ha estat portada al cinema en un parell d'ocasions, i així ens ho conta també Darren Aronofsky a *La fuente de la vida*, que es desenvolupa entre l'Espanya del XVI i l'espai exterior, deu segles més tard. Un dels directors xinesos més coneguts i prestigiosos, Zhang Yimou, amb la companyia (habitual, a les seves creacions) d'una de les actrius xineses amb més projecció internacional, Gong Li, es trasllada, per la seva banda, fins al segle X, per explicar-nos, a *La maldición de la flor dorada*, les lluites pel poder a la seva terra d'origen, al si de la família imperial. Què vos he de dir de *300*, aquesta superproducció de Zack Snyder que es remunta fins a les guerres entre grecs i perses, abans de la nostra era, utilitzant un llenguatge, sembla, de marcat impacte visual, inspirat en el còmic, que ha obtingut molt bona acollida del públic.

Però no és necessari anar-se'n tan lluny, en el temps, per trobar arguments que ens puguin in-

teressar. La història contemporània, és a dir, aquella que, per convenció més o menys acceptada de bon grau pels professionals, va entre l'any 1789 (la Revolució Francesa) i els nostres dies, dona molt de sí. Amb l'avantatge que aquest tipus de coses que ens conten, probablement, ens resulten més familiars i properes. Ja que parlàvem de Xina: la commovedora i ben realitzada pel·lícula *El velo pintado* de John Curran, adaptació de la novel·la de W. Somerset Maugham, amb una esplèndida parella protagonista (Edward Norton i Naomi Watts), crec que reflecteix bastant bé la situació política d'aquell immens país als passats anys vint, amb un nacionalisme hegemònic, recelós de les grans potències occidentals.

Trobam personatges històrics recents, més o menys coneguts pel gran públic, a algunes de les produccions que recentment s'han estrenat a les nostres pantalles. Així, la cantant francesa Edith Piaf al seu biopic *La vida en rosa*, dirigit per Olivier Dahan i protagonitzat per Marion Cotillard. O el Premi Nobel de la Pau, líder històric contra l'apartheid i expresident de Sudàfrica Nelson Mandela a *Adiós Bafana*, de Bille August, que relata la seva amistat amb un blanc. D'altra banda, s'ha comentat bastant, aquests dies (per exemple: a un interessant article de Fernando Alomar a *Diario de Mallorca*) la probable identificació entre el dirigent de la CIA James Jesus Angleton i el protagonista d'*El buen pastor*, de Robert De Niro. ■

Clàssics moderns. Les heroïnes quotidianes (I):
Trois couleurs: Bleu (Tres colores: Azul, 1993) de Krzysztof Kieslowski

Iñaki Revesado



Kieslowski i
Binoche

Iniciam un nou apartat en aquest recorregut pel més destacat de la producció cinematogràfica dels darrers trenta o quaranta anys amb una selecció de pel·lícules que han pres com a fil narratiu la vida de les dones. Quan es faci el balanç definitiu d'allò que ha estat el segle XX, segurament ningú podrà negar que aquest ha estat, en el món occidental com a mínim, el segle de les dones. La lluita feminista en el primer món ha permès que les dones hagin guanyat batalles en la llarguíssima guerra que ha suposat i suposa aconseguir la igualtat plena amb els homes. No serà objecte de la nostra anàlisi els grans personatges de la història de la lluita feminista, serà aquesta feina dels historiadors, ens quedarem nosaltres amb el que el cinema ha combatut de les dones anònimes, d'aquelles que han sabut que dins de la seva insignificança estaven amagats tots els recursos necessaris per a la supervivència. I ho farem així perquè creim que si els noms de la història s'omplen de grans noms propis, el devenir quotidià, que s'allunya dels llibres però que representa el dia a dia en la vida de les persones, s'enriqueix amb les vides de les persones comunes, les que semblen que no tenen res a dir, les heroïnes quotidianes.

El fet de començar aquest recorregut per la primera entrega de la trilogia de Kieslowski no és

aleatori, no respon tampoc a un criteri de qualitat cinematogràfica d'aquesta cinta respecte de les altres que comentarem en mesos successius. Hem triat *Azul* per començar perquè creim que dins la multitud de missatges que el realitzador polonès hi deixa entreveure s'hi amaga la fórmula necessària perquè la lluita de les dones arribi a bon port: la possibilitat que elles puguin caminar totes soles, que rompïn de manera definitiva els lligams que les fermen als homes, la seguretat de saber-se suficients per si mateixes. Ja s'ha avançat en la igualtat de drets, en la independència econòmica, en el prestigi polític i laboral; ara només queda alçar el vol sabent-se suficients per viure soles en aquest món encara comandat pels homes, per sentir-se soles però completes. I és precisament això el que acaba per descobrir Julie en els 90 minuts de metratge del film. Només quan és capaç de mollar el llast que neix dins d'ella mateixa, pot encarrar un futur prometedor. Però això és només un dels petits missatges que es filtren en la dura història de la protagonista.

En un film sobri, buit d'artificis, quasi nu, el seu començament no pot ser més descoratjador: un cotxe circula per una carretera; no en veim els ocupants, només sentim les seves converses; el cotxe s'atura, la nina ha de fer les seves necessitats, pe-

rò continuam sense veure les cares dels viatgers; en un pla absolutament intel·ligent, Kieslowski ens prepara per allò més funest, la nina torna al cotxe, però les seves passes ocupen només un segon pla, la càmera s'estima més parar atenció en el tubet del líquid de fre i en el seu degoteig constant; la marxa es reprèn; veurem un autoestopista que avorrit veu com el cotxe passa de llis; 50 metres més enllà el cotxe s'estavella contra un arbre i llavors la vida de Julie es trenca en mil bocins. Després veurem Julie a l'hospital, la càmera enfoca només el seu ull quan mira d'obrir-se al món de bell nou. Està ferida però conscient. Patrice, el seu home, és mort, li diu el metge. "I l'Ana?", demana Julie, "l'Ana també", la informa el metge. Llavors Julie sent que hagués estat millor que ella també s'hagués mort.

Desconeixem com era Julie abans de l'accident. Sabem —imaginam— com devia ser la seva vida (no hi ha *flashbacks*, recurs que hagués resultat del tot innecessari en aquesta pel·lícula construïda a còpia de silencis), una existència centrada en la seva família, que tenia com a objectiu principal ser el suport del seu home (un compositor de prestigi que té l'encàrrec del Consell d'Europa de crear una partitura basada en la unificació europea) i de cuidar de la seva filla de 7 anys. Una família perfecta, amb amor, amb prestigi, amb doblers. Però el que no sabem és com era Julie en realitat, com era ella abans de la tragèdia. El que coneixerem quan surti de l'hospital és una dona ferida, freda, gèlida, callada, altiva, solitària, antipàtica. Comprèn que encarar la pèrdua de les persones que més estimava no serà feina fàcil, per això decideix oblidar, rompre amb tot el que li dugui records del passat. Julie ven la casa i els mobles, destrueix les partitures, crema en una foguera el que ha estat la seva vida fins llavors, abocant al foc fins i tot allò més personal: el contingut de la seva bossa de mà. No vol tampoc enfrontar-se a les coses de Patrice, cosa per la qual encarrega aquest treball a Olivier, fidel amic del seu home. Tot quedarà enrere en un intent desesperat per començar de nou. Julie s'instal·la en un petit apartament de París, en el lloc adequat per passar desapercibuda en la soledat de la gran ciutat. Poques coses ha conservat del passat: Olivier, l'amic prudent que sempre n'ha estat enamorat; la seva mare, internada en una institució, que la confon amb altres persones de la família i que viu ancorada entre les bubotes del seu passat; i una làmpada adornada amb pedres blaves, que és l'únic objecte que ha volgut salvar, l'única cosa del passat que l'acompanya en la seva nova etapa. "No vull amants, no vull amics, no vull res que me fermi", diu Julie a la seva mare, a l'única persona del seu entorn incapaç de rebatre amb arguments solvents la seva actitud. Julie no vol res, perquè viure sense res és la única garantia per no tornar a sofrir. Tanmateix la seva veritat se sentirà qüestionada per qualcú aliè a ella. Qualcú aliè però important: el flautista captaire que cada matí escolta des del bar on berena. "Sempre és necessari quedar-se amb alguna cosa", li diu el

fals captaire, en aquesta pel·lícula en què ningú no és el que sembla o en què ningú no és només el que sembla. Perquè de la mateixa manera que el captaire arriba cada matí a la seva cantonada en un gran cotxe acompanyat d'una elegant senyora; Lucille, la prostituta que viu en el pis d'abaix; no és una dona mancada de moralitat; Patrice no era el compositor exemplar que tots pensaven; Olivier és molt més que el prudent callat amant; i Julie tampoc no és només l'abnegada mare de família al servei i a l'ombra de Patrice.

Silencis reveladors

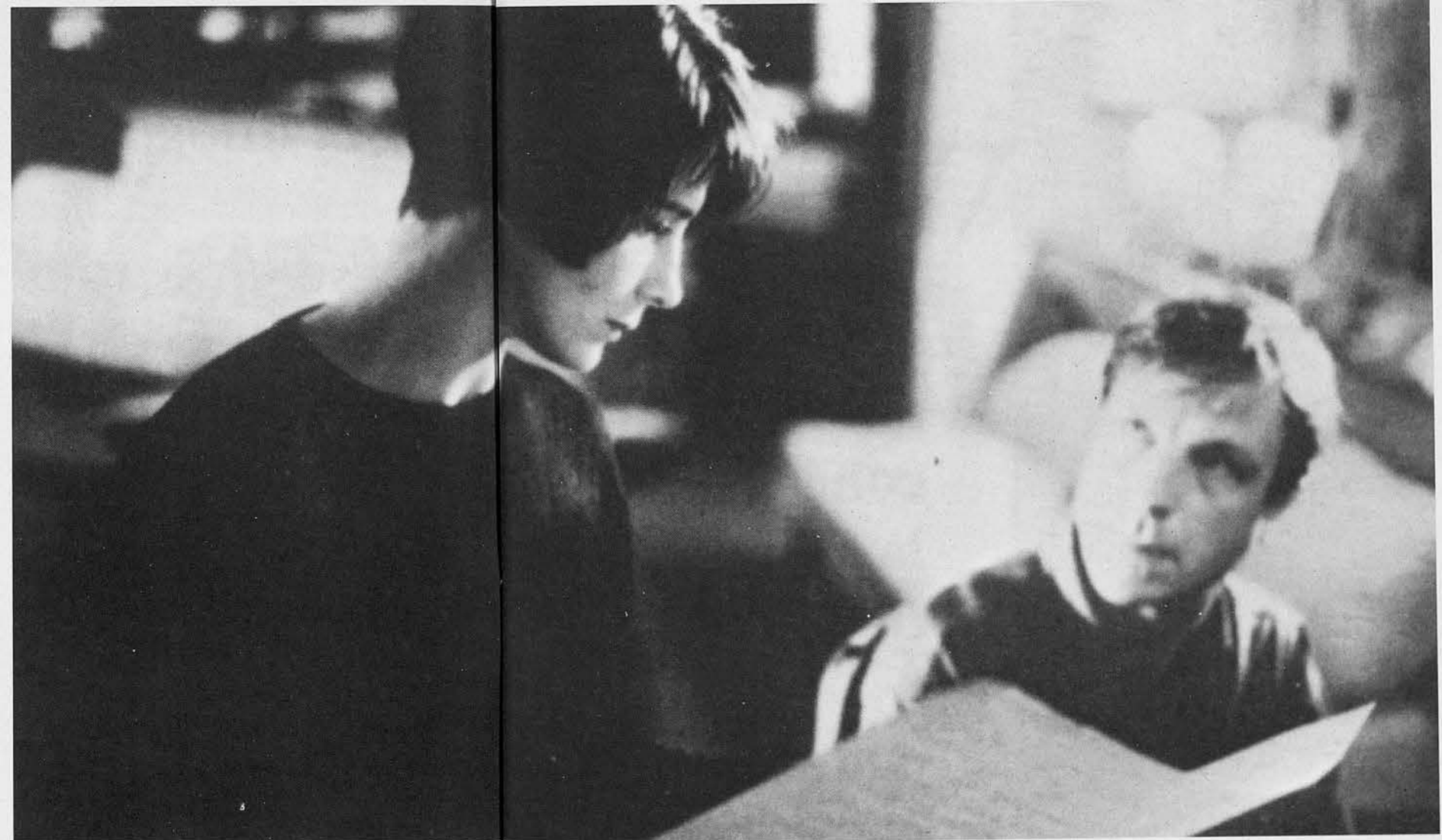
A *Azul* tan important com el que es diu és allò que es calla, allò que tan sols s'intueix, allò que guaita en un diàleg perdut. Quan Julie mira les partitures abans de destruir-les sentim la música que flueix en el seu cap. Però quan la partitura s'acaba en el treball incomplet de Patrice, la música continua sonant en el cap de Julie, hi flueixen notes belles no escrites en els pentagrames. "És veritat que vostè escrivia la música de Patrice?", li demana una periodista incapaç de respectar el dol de la jo-

ve viuda. Olivier tenia l'encàrrec de destruir-ho tot, però perquè estima Julie i perquè sap veritats que ella desconeix, en lloc de destruir-ho, ho amaga. Després, quan rep l'encàrrec d'acabar la simfonia inconclusa sortiran a la llum molts de papers, i amb ells totes les veritats. Julie veurà la mentida de la seva vida per televisió, com si d'un malson es tractàs. Una mentida amb cara i cos de dona, d'una dona que no és ella però que també abraça el seu marit. Una mentida reflectida en una foto en què una parella d'enamorats riuen: ell és Patrice, ella una desconeguda.

Kieslowski construeix el film en forma d'episodis quotidians, coses de cada dia en la vida d'una dona que mira de recuperar-se del cop més dur: Julie sent la por, la inseguretat després de veure que un intrús ha entrat en el portal de casa seva fugint dels seus agressors; Julie sent l'angoixa quan descobreix que un ratolins s'han instal·lat en el seu rebost i se sent incapaç de matar-los, però no té ningú que els en tregui; Julie sent el desconcert en el local de streptese on fa feina Lucille, quan ella li conta la seva experiència més amarga. El episodis passen, passen i no tornen. Només es

repeteixen els banys purificadors en una piscina buida en què Julie neda per ofegar qualsevol record. Tanmateix serà en la piscina on Julie tornarà a sentir la necessitat dels altres, on es deixarà abraçar per primer cop i on es permetrà demanar ajuda, encara que només sigui per solucionar l'assumpte dels ratolins. També serà en la piscina on Julie sentirà que la música no l'ha abandonat, on les notes de la inacabada simfonia acudeixen al seu cap per crear bellesa.

En aquest cant a la renaixença, Kieslowski ha disposat de tres grans aliats: Zbigniew Preisner, Slawomir Idziak i Juliette Binoche. El primer, per haver creat una banda sonora inusualment bella, una música que des del cap de Julie ocupa el moments més importants del film (si tota la banda sonora és excel·lent, els cors de la peça que du per títol "Cançó per a la unificació d'Europa" són més que excel·lents una autèntica delícia); el segon, perquè amb l'ús que fa de la llum dona al film el punt d'intimitat necessari, vessant de tant en tant una llum blava que ho impregna tot; i la tercera, per haver creat una Julie difícil d'imaginar-la interpretada per una altra actriu. ■



Hepburn, Wayne, dos centenaris a considerar

Toni Roca

2007 és l'any de dos centenaris a celebrar i a recordar en justa reivindicació apropiada i lògica ateses les biografies, intenses i fortes, dos commemoracions de glòria indubtable i més enllà de qualsevol vacil·lació probable o possible. És l'any de dos actors que varen merèixer el meu respecte més absolut en funció d'unes peces, grans peces, cal dir-ho de seguida, interpretatives del cinema modern i d'altres que vindran, que els nostres personatges d'avui —Katherine Hepburn, John Wayne, nascuts el 1907— a mesura que el temps passa, i és una opinió personal, íntima alhora que intransferible, creixen en la intensitat plena del record, en la soberania absoluta d'evocacions llargues evocacions no només cinèfiles o cinematogràfiques sino també personals, que

la vida, des de sempre, estableix un llaç, un nexe indisoluble entre allò que és l'art en imatges —imatges i paraules i una mica de so— i la vida que en general discorre i es dilueix entre una forta mar de passions sovint terribles, que una passió o és terrible o és pura misèria. I de passions, en especial l'adorable Katie, les persones que avui centren la nostra atenció, n'eren expertes i en grau elevat. En tot cas, dos psicologies fora de sèrie que en una ocasió varen coincidir al platós, *El rifle y la biblia*, western, classe B però cèlebre per una trobada excepcional de dos actors excepcionals. I que el personal més o menys progre em perdoni per aplegar dos caràcter diferencials, la rebel, inquieta, orgullosa Katherine Hepburn i el conservador —neofeixista dirien alguns— John



Wayne. Però avui la cosa tracta de cinema, no pas de ideologies. O no?.

Katie irascible, dura, sentimental

(*"Kate té poca carn, però es de molta qualitat"* Spencer Tracy)

Katharine Hepburn (New York, 1907, Filadèlfia, 2003), també coneguda com a 'verí per a la taquilla' malgrat el quatre Oscars, fou (i ara encara) una personalitat clarament diferencial en comparació a la resta de la flora i la fauna que al Hollywood dels 30 —una dècada prodigiosa per a molts— dominava al cent per cent l'escenari i el paisatge de la cinematografia. Fou en aquells dies quan la Hepburn surt, apareix i emergeix amb una força irresistible, intensa, trasbalsadora amb capacitat plena per establir i crear un clima de turbulència

frenètica que, imagino, no era de la preferència dels productors de l'època més habituats a tractar amb personatges dòcils i humils, característiques aquestes que no tenen res a veure amb l'interpret de *La Reina de Àfrica*, més aviat perfectament tot el contrari. Com deia William Mann, biògraf de l'artista a un article aparegut al *New York Times*, "la recerca de fama va significar que es va passar la vida lluitant entre les demandes de la criatura (com ella anomenava la seva imatge pública) i la vida més bohèmia i no convencional". I aquí, en aquest punt precís els qualificatius de lluitadora i poc convencional són els que crec que més lliguen, i d'una forma clara i directa, amb el seu tarannà de dona emprenedora i preparada per a tot. O per a quasi tot. Depèn, que en la vida tot depèn de moltes coses. Intel·lectual i intel·ligent, la Hepburn només aterrar al planeta Hollywood ja imagino que n'era conscient dels problemes que li arribarien a sobre. I així fou, així fou. Però el talent i la constància foren també altres paràmetres que marcaren a foc i sang una forma de veure i entendre els casos i les coses que el món del setè de forma no molt conscient li preparava a manera de benvinguda.

Sobre aquest panorama o, tal vegada, contra aquest panorama o situació no molt favorable, Katherine Hepburn presentà dura batalla...que no sempre guanyà. La vida a Hollywood, i els personatges que la protagonitzen era (i ara també), especialment cruel i d'extraordinària capacitat per fabricar autèntiques fàbriques de dolor. Vulnerable i sensible, sentimental i emotiva. Resta, però, i pels segles i segles, el talent inconmensurable de films com, per exemple, que la llista és llarga i es profunda, *Damas del teatro*, *Historias de Filadèlfia*, *La fiera de mi niña*, *El león en invierno*, *Adivina quién viene a cenar esta noche*, *En el estanque dorado* o la ja mencionada *La reina de Àfrica*.

Wayne, el poder de la mirada

Per la persona aquella interessada en la vida professional de John Wayne (Iowa, 1907, Los Angeles, 1979) i vol tenir a l'abast alguns aspectes cinematogràfics a la vora de pel·lícules en la pràctica desconegudes i filmades abans del seu gran esclat, *La diligència*, recomanaria l'adquisició d'una col·lecció de cintes de John Wayne, primera època, i que publicà la revista esportiva *As* i així poder gaudir de westerns, tots ells de to molt menor però fonamentals a l'hora de la creació i perfil d'un personatge que després, al pas del temps i de la vida, es transformaria en llegenda viva i potent. Cintes com *Frontera sin ley*, *Jinetes del Destino*, *El ángel del pistolero*, *Acero azul*, *Camino de Sagebrush* o *El largo camino*, productes de no molt alta categoria però que, per a l'historiador, per al cinèfil contumaç i perseverant —queden pocs, que entre el DVD i la repugnant pirateria, la cosa minva i es desfà com sucre a la tassa del cafè— sempre atent en arribar el moment de poder recollir tota la documentació possible, és important i els esmentats films ofe-



reixen, a pesar d'una qualitat artesanal més aviat discreta, dades, curiositats, anècdotes d'un actor, aleshores joveníssim i que posteriorment es transformaria en el mite més perdurable i sòlid —superior fins i tot a James Dean, per exemple— de tota la història del cinema. Quasi després de tres dècades de la seva desaparició, el mite, la llegenda roman ferma i poderosa, com un foc enorme que, irreversible, s'aixeca cap el cel. El passat festival cinematogràfic de Cannes presentà amb tots els honors una reedició en 3-D digital d'*Hondo*.

Dos centenars de pel·lícules rodades confirmen, si més no, la quantitat d'històries que va rodar entre els anys 1930 i 1976. Tota una intensa vida dedicada a la cosa del cinema malgrat que el 1963 li detectaren un càncer al qual va saber sobreviure amb esperit lluitador tretze anys. Això marca caràcter i poder de superar una greu malaltia. John Wayne és la cara del western —o, si no hi ha desig de monopoli o exclusivitat, una de les cares del gènere— i la seva presència en pantalla era poderosa. Tot un repertori d'excel·lents interpretacions on el matís, el moviment, la forma

de caminar, la cosa gestual quan agafava un rifle o un pistola, eren temps marcats i estudiats a consciència per donar i oferir, veritat al personatge que interpretava de manera formidable i dúbtil. Però la seva principal arma, aquella amb la qual va conquerir públics i crítica —bé, algun esquerrà excessiu no hi estarà d'acord— de tot el món fou la mirada. Una mirada única i principal, seductora, llarga, de considerable penetració incisiva, d'admirable capacitat per captar l'interès (però també l'emoció perdurable) de l'espectador. Parc en paraules —la literatura torrencial no era la seva fonamental característica—, en la brevetat austera de la síntesi explicava i explorava la psicologia de tots els personatges que interpretà. Sota la vigilància i el control de dos dels grans directors de Hollywood de sempre, Howard Hawks i John Ford. I amb ells, cintes memorables, *La diligència*, *Río Grande*, *Centauros del desierto*, *El hombre que mató a Liberty Valence*, *El hombre tranquilo*, *La Legión invencible*, *Río Rojo*, *Río Bravo*, *El Dorado*, *Hatari*, i *Río Lobo*, per cert, magnífica pel·lícula que tancava la biografia de Howard Hawks. ■





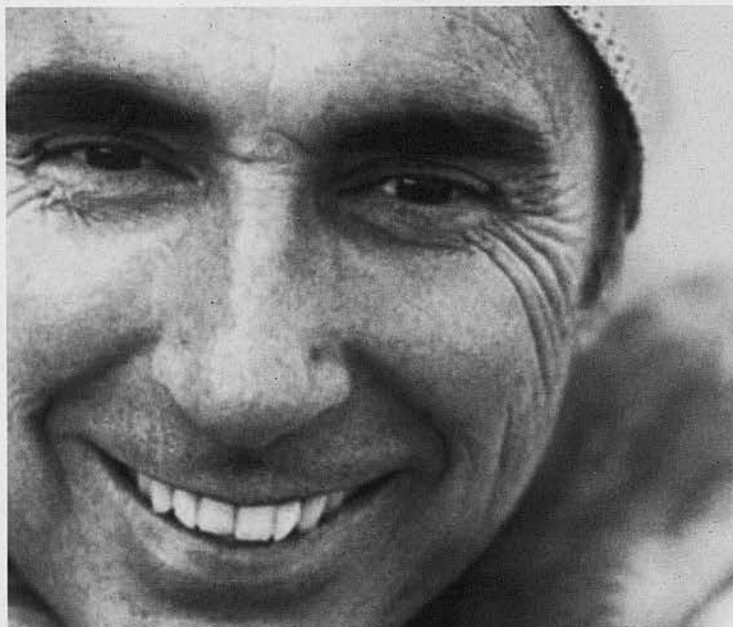
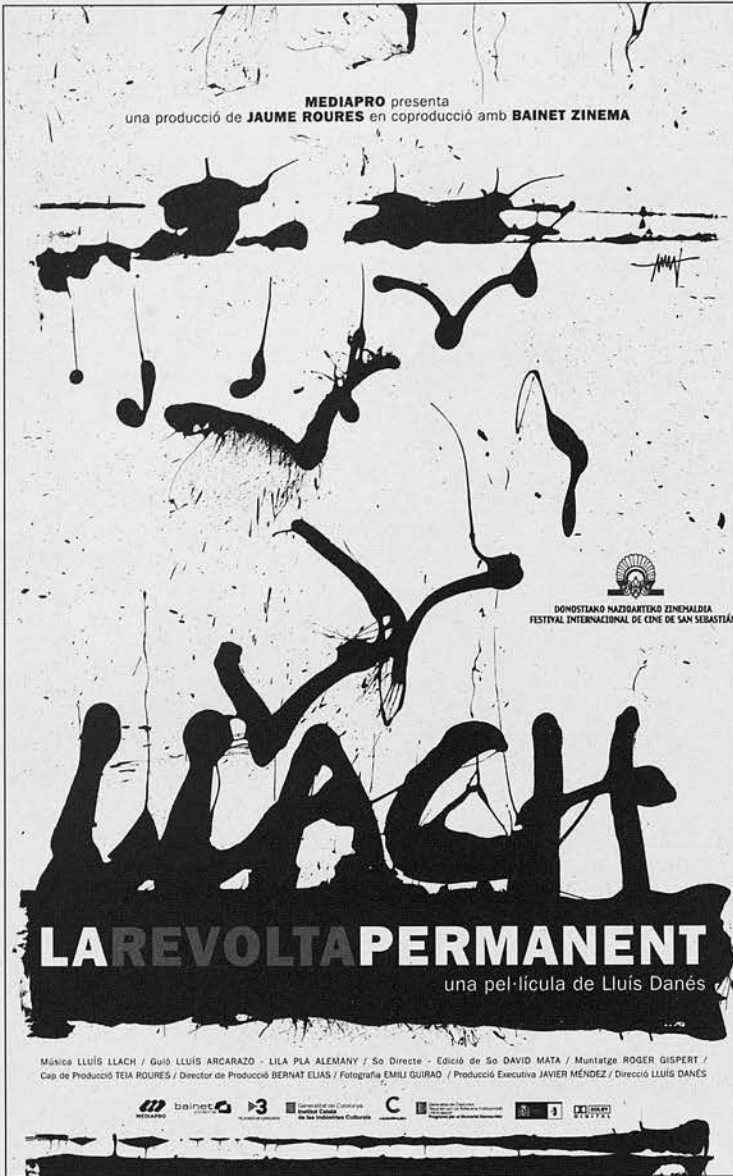
Parlarem, a continuació, d'una pel·lícula que la gran majoria no haurà vist. És estrany que passàs per alt als nostres exhibidors, sempre atents a obres artístiques revolucionàries i compromeses, però precisament perquè no s'ha arribat a estrenar mai a Palma es fa encara més necessària aquesta ressenya.

Així doncs, vull comentar breument *Llach*: la *revolta permanent* (Lluís Danès, 2006). Aquest documental tracta sobre les causes que provocaren la creació de la cantata *Campanades a morts* (Lluís Llach, 1976): durant una assemblea de treballadors a Vitòria, el 3 de març del 1976, l'actuació de la policia va causar cinc morts i més de cent ferits de bala. Trenta anys després, amb l'avinentsa d'un concert commemoratiu, la càmera aplega testimonis d'aquells fets per reconstruir-los i analitzar-los des de la perspectiva que dóna el temps.

D'aquesta manera, davant la pantalla van desfilant sindicalistes, capellans, familiars de morts i ferits, treballadors..., que s'apleguen amb una munió de documentació: fragments de telediarios de

l'època, converses mantingudes per la policia el dia dels fets a través de radiotransmissors, retalls de diaris, bocins de programes televisius com *Personatges* o *Popgrama*, etc. Tots aquests documents criden la nostra atenció per distints motius. D'una banda, la valentia de les declaracions del mateix Llach en els anys 77 i 78 contrasta amb el clima de repressió que encara hi havia. De l'altra, és admirable la seva coherència ideològica i actitudinal, ferma però no tancada a través de tants d'anys. Ara i aquí, és a dir, quan les suposades defensores de la cultura catalana s'enrolen a les llistes d'un partit que la malmena, és un fet que no ens pot passar per alt.

No és casualitat que l'equip format per Jaume Roures (productor), Lluís Arcarazo (guionista, aquí secundat per Lila Pla) i Lluís Llach (música), sigui el mateix que també enguany ens va proporcionar Salvador (Manuel Hueriga, 2006), de l'excel·lència de la qual dóna prova el fet que fos menystenguda per l'Acadèmia d'Arts i Ciències Cinematogràfiques. Està vist que Roures s'ha proposat que



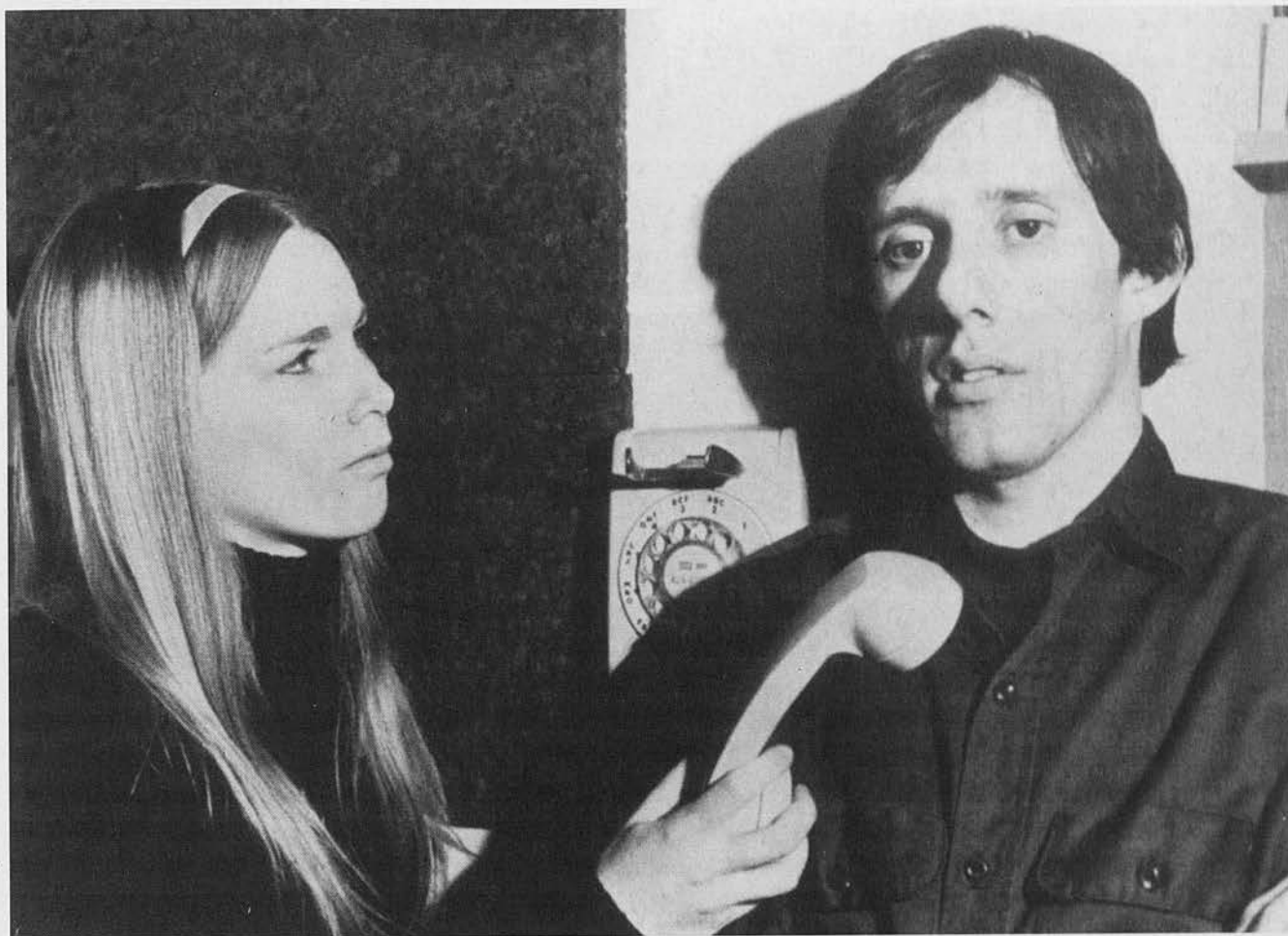
determinats fets no caiguin a l'oblit. Així, escarrufa sentir bravejar als policies que hemos contribuido a la paliza más grande de la historia i que ahora reconeixen que allò es una massacre. Empegueeix veure un Martín Villa eximint Fraga i culpant els responsables de l'assemblea. I indigna contemplar el mateix Fraga Iribarne imputant tothom, fins i tot la premsa, i deixant caure l'amenaça en què tan bé l'havia ensinistrat el règim franquista: que sirva de lección.

L'execució cinematogràfica d'aquest lloable propòsit són figures d'un altre paner. Lluís Danès prescindeix encertadament de la veu en off per deixar parlar uns primers plans ben tancats dels protagonistes. A més, la idea d'anar trenant la trajectòria artística de Llach amb els fets del 76 resulta operativa: acaba per convèncer-nos de l'obra d'un músic que ha fet del compromís un dels seus senyals d'identitat. Però aquí hem d'acabar el capítol de lloances.

Danès ha declarat que cercava, per a la seva primera pel·lícula, un llenguatge poètic, gairebé oníric. No l'ha trobat. Els fosos en negre no tenen cap funció dramàtica o expressiva, els constants canvis de plans són gratuïts, la inclusió d'un rètol estil Màtrix (!) no s'adiu gens amb el contingut... En definitiva, els seus intents per dotar de modernitat l'aspecte visual de la cinta són absolutament puerils. El que emociona de veres és l'autenticitat de les paraules, la contundència de la música, la sinceritat dels primers plans. No hi calien més afegitons. És més: hi sobren, hi fan nosa. Així com ha quedat, aquest havia d'esser un treball més periodístic que no poètic. M'atreveix a aventurar, com a hipòtesi, que potser s'hi veu darrera la mà del productor per fer més comercial el producte. O per ventura és una mala còpia de la cal·ligrafia de Manuel Huerga a *Salvador*. O tal volta és un intent d'emascarar la confessada confusió inicial dels guionistes, que han declarat que la idea final va néixer després de no poques vacil·lacions, quan ja duïen rodades moltes entrevistes i no sabien exactament cap on volien anar.

Malgrat tot, aquest mal gust visual, potser comprensible ¿i perdonable? en una opera prima, no lleva força a la cinta. Sort en tenim, de cineastes com Danès, que s'atreveixen a trasbalsar la nostra quietud quotidiana! Tal com està el panorama, els revulsius, sobretot si fan justícia a la memòria històrica, són ben necessaris. Per això ens atrevim a demanar als responsables de la programació cinematogràfica del Centre de Cultura "Sa Nostra" que rescatin la pel·lícula perquè els balears en puguem gaudir ni que sigui en una única sessió. Per acabar, vull afegir una nota que aquí sonarà poc menys que exòtica: els cinemes Albatros de València, on la vaig veure, no deixen entrar ni beguda ni menjar dins les sales en benefici dels espectadors i per respecte als autors de les pel·lícules. ■

(1) El títol d'aquest article és un vers de la cançó "Véns" de Lluís Llach, inclosa en el disc *Nou* (1998).



Per la propensió de la nostra civilització a produir coses grans, cada cop se fa més necessari admirar la bellesa d'allò menut. En els anys seixanta del segle passat, el moviment *hippy* va començar a alertar-nos sobre el fet que les menudències podien transmetre'ns sensacions més grans que les desmesures. Aquests pensaments me vénen al cap perquè he tingut la sort de veure una pel·lícula molt petita d'un cineasta situat entre els grans. M'estic referint a Elia Kazan, al qual mai l'he considerat excessivament, perquè les seves pel·lícules, fins i tot les més aconseguides, manquen sempre d'allò que en diem tancar el cercle. M'és molt difícil trobar en la seva filmografia el que habitualment anomenem una obra rodona. Això no vol dir que no hagi fet pel·lícules de gran dignitat i, sobretot, moments que mereixin figurar a qualsevol antologia de l'art del cinema. Especialment un d'ells, l'escena final de *Splendor in the Grass* (1961), que és per a mi un dels moments més alts que ha assolit mai l'art cinematogràfic. Una escena poèticament comparable a les dels acabaments de la majoria de les pel·lícules d'Ozu; és a dir, els moments més sublims de la història del cinema. És *The Visitors* (1972), aquesta

seva pel·lícula petita, petitona, que m'ha mogut a escriure aquestes línies. Una pel·lícula, que, com tot allò que interiorment és realment gran, és a la vegada socialment maleït. Fins a tal punt, que Leonard Maltin, el factòtum actual de l'opinió cinèfila, en el seu llibre *Movie Guide*, qualifica *The Visitors* amb BOMB, la puntuació més baixa de tot el seu repertori. Idò bé, jo no sé si en el seu cas l'hauria qualificada amb un quatre, el d'obra mestra, però no m'hauria allunyat massa d'aquest criteri. En tot cas, no puc deixar de considerar-la una obra important i significativa; per a mi, la meua preferida de Kazan, encara que només sigui per demostrar que se pot fer art en pocs diners. Rodada amb 16 mm, va costar 175.000 \$, quan en el seu temps les pel·lícules d'estudi no baixaven dels 600.000\$.

Los visitantes

The Visitors, no és solament petita pel seus mitjans, sinó que també ho és en el seu tractament formal. La majoria dels seus plans són fixos, sense el més mínim moviment de càmera; i els pocs personatges, parlen i se mouen solament allò indispensable per comunicar el que Kazan creu necessari perquè l'espectador hi pugui connectar; és a dir, el mínim que la història requereix per esser completa-

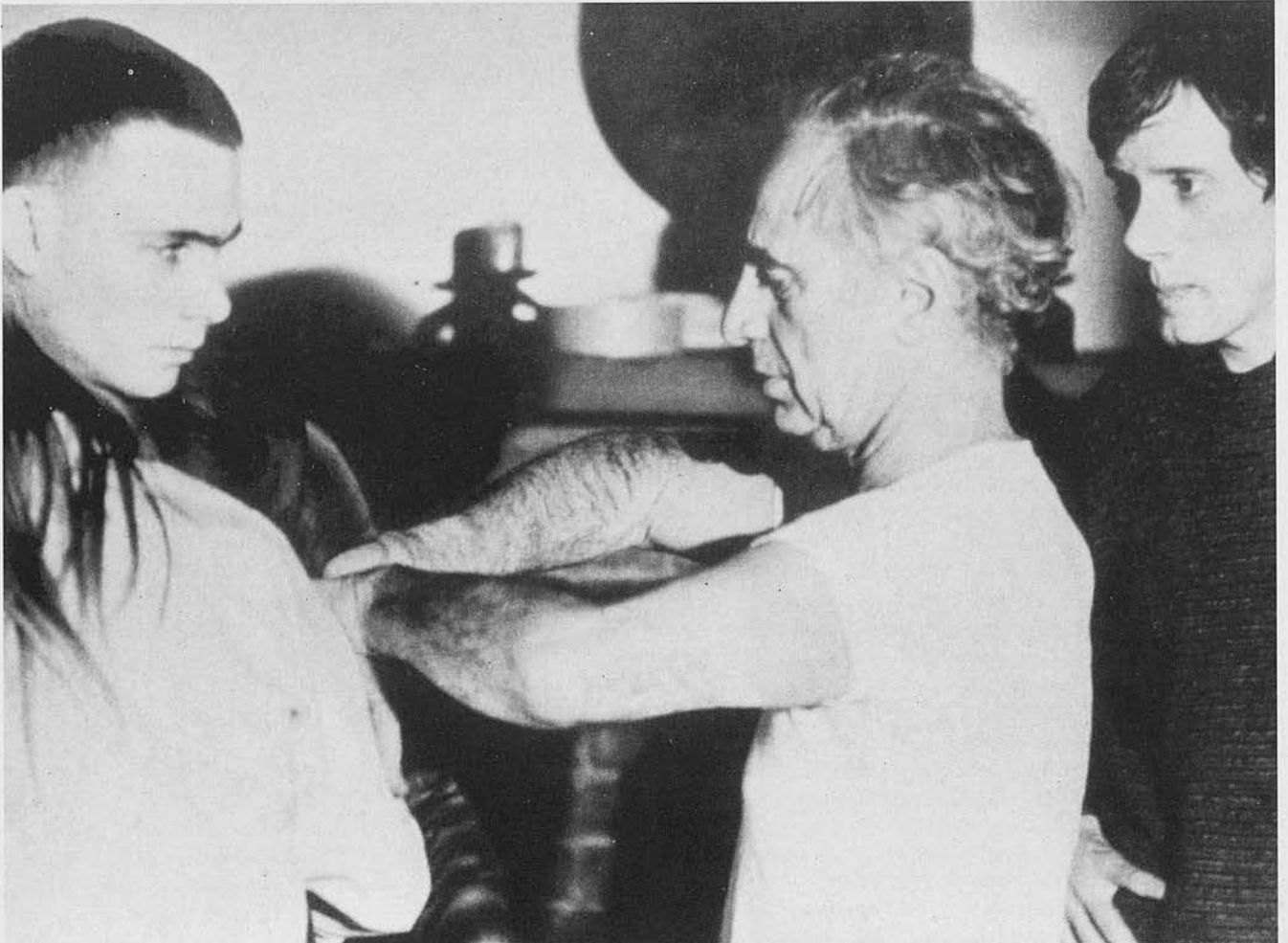
da. Tota la pel·lícula està feta amb el mateix to que aquell final de *Splendor in the Grass*, ja comentat, en què és més el que se suggereix que el que se mostra o se diu, perquè tot ja està suposat. Per això, cada pla, cada escena, cada seqüència, fan la impressió que no són necessaris res més del que veiem, perquè ja sabem el que està passant... i el que passarà; fins al punt, que quan arriba alguna cosa que ens sorprèn, no culpam a Kazan per l'escaldada, sinó a nosaltres mateixos, per no haver-la intuït, per haver estat insuficientment conscients del devenir de les relacions humanes dels personatges. És una pel·lícula sobre les dificultats d'aquestes relacions i, malgrat tot, la seva predictibilitat, perquè, en el fons, tot obeeix a un esquema universal del qual resulta impossible fugir-ne. Per això, possiblement, sigui una pel·lícula amb una certa dificultat per a l'espectador mitjà, ja que li exigeix l'experiència i els coneixements de saber que les persones se comporten tal com cal, i que els conflictes entre elles són inevitables, conseqüència de les ineludibles interferències socials.

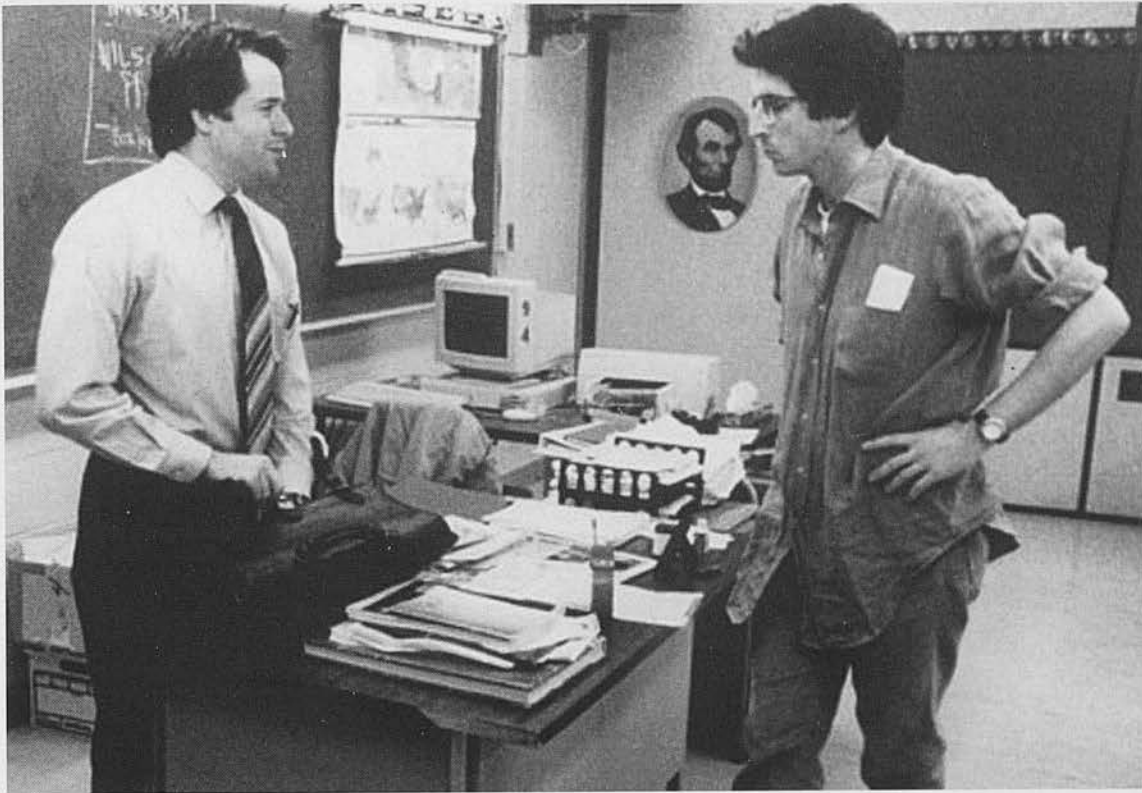
Podria comentar moltes coses d'aquesta pel·liculeta; però, si ho fes, trairia el títol de l'article. Per això me limitaré a ressaltar l'aspecte central. Dos joves violaren i mataren una indígena a Vietnam i passaren dos anys a la presó perquè un company els va delatar. Després d'haver complit la pena, van

a casa del delator per venjar-se. Malgrat uns puguin semblar els dolents i l'altre el bo, la magnificència d'aquesta pel·lícula és que tots són intercanviables, tots tenen carències i debilitats semblants que se complementen. A qui acaba violant l'al·lota del delator no se'l pot jutjar amb el mateix raser que al qui el justifica dient que ella l'havia provocat; advertint-la que una partida no se pot abandonar abans d'acabar-la. Ni tampoc amb el delator, amb el qual ella no s'hi vol casar perquè li nega la necessària entrega desinteressada per a una relació duradora. Si hi ha un moment que resumeix tot això, és quan el pare de l'al·lota se dorm damunt el sofà recolzat sobre el jove que ve a venjar-se del company de la seva filla, i que, mirant-la, mig endormiscat, li diu al pare, amb una gran tendresa i sinceritat, que és una al·lota molt guapa. Perquè la gran magnificència d'aquesta pel·lícula és que tots els personatges tenen un fons comú, solament malmès per unes relacions que duen al conflicte. Els que violen i assassinen durant la guerra no són pitjors que els que els denuncien, per molt que aquests es creguin millors.

Si els que nodreixen la dreta espanyola fossin capaços d'entendre alguna cosa més que l'odi, els convindria veure intermitentment aquesta pel·lícula per adonar-se que ells són germans dels que condemnen. ■

Kazan dirigint
Los visitantes





Election

El cinema americà independent dels anys vuitanta i sobretot dels anys noranta es caracteritza principalment per fer un retrat alhora cru i divertit, simpàtic i molt cínic, dels vicis i els costums de la classe mitja nord-americana —que són els mateixos, amb mínimes variacions, que els de la classe mitja europea. Els directors més representatius d'aquest cinema només es distingeixen entre ells per la quantitat de mala llet i pels diferents tons de color negre humorístic que fan servir, ja que els paràmetres —tant crítics com creatius— en què es mouen són quasi sempre molt similars. Todd Solondtz, per exemple, filma amb una mala llet infinita, i el seu humor és invariablement negre com la pesta. El primer Steven Soderbergh, en canvi, el de *Sexo, mentiras i cintas de vídeo*, té una mala llet potser més moderada o més concentrada, i el seu humor no és negre rabiós sinó més aviat gris, tèrbol i dramàtic. Terry Zwigoff, per la seva part, director de la fantàstica *Ghost World*, té també moltíssima mala llet, però la compensa —o potser l'emfatitza— amb un vernís, molt entranyable però alhora molt maliciós, de tendresa.

En definitiva: allò que distingeix aquesta colla de creadors de tots els altres, i especialment allò que els ha donat el prestigi main stream i poderosíssim del qual fa temps que la majoria gaudeixen, és haver estat capaços de mostrar els pedaços molt bruts d'un món i d'una gent i, a la vegada, fer-los creure que aquests pedaços bruts es poden lluir sense desentonar en qualsevol passejada dominical

o en qualsevol festa. D'entre tots els creadors que han intentat de fer això, però, em sembla que cap no ha reeixit tan bé, amb tanta intel·ligència amarga, amb tanta alegria i, alhora, amb tanta desolació subtil com Alexander Payne en la seva pel·lícula *Election*, de l'any 1999, interpretada per una Reese Witherspoon gloriosament rabiosa i repel·lent i per un Matthew Broderick virtuosament vulgar i bàmbol. Poques pel·lícules han aconseguit fer empassar als espectadors, d'una manera aparentment tan comestible però en el fons tan espantosament indigesta, les seves pròpies frivolitats, pors i futilitats.

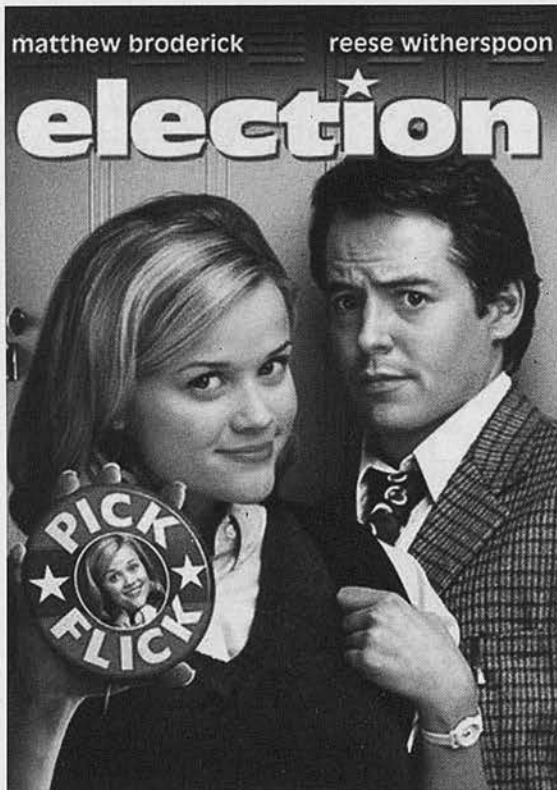
Ja des del seu mateix punt de partida argumental, *Election* fa veure que es postula simplement com una broma, però només per demostrar tot seguit que les bromes poden ser més funestes que cap tragèdia, i molt més eficaces a l'hora de revelar les misèries humanes que cap discurs recargolat i seriós. La pel·lícula conta la història d'un grup d'estudiants i professors que participen, d'una manera o altra, en les eleccions per triar el representant dels alumnes al Consell d'un Institut. En un principi, l'única candidata que es presenta és Tracy Flick (Witherspoon), la típica alumna maquinal, freda i ambiciosa, diligent fins a l'excés, malèvolament innocent i minuciosament programada per una mare frustrada que vol que la filla assoleixi tot allò que ella no va poder o no va saber assolir. Per la seva banda, però, a l'últim moment el popular professor Jim McAllister (Broderick) decideix de convèncer un altre candidat perquè es

presenti, argüint que és molt millor per a l'esperit democràtic de la contesa. En realitat, però, McAllister només pretén evitar que guanyi l'alumna exitosa, amb qui es veuria obligat a passar molt de temps, cosa que l'espanta perquè fa un any ella es va embolicar sentimentalment amb un professor de l'Institut, bon amic de McAllister, al qual va arruïnar la vida...

A partir d'aquesta situació aparentment tan insignificant i tan adolescent (hi ha res de menys important que unes eleccions escolars?), Payne és capaç d'ofe-

rir un retrat (brutal en la seva vulgaritat, monstruós en la seva grisor, però divertidíssim en el seu deliri de despropòsits) de tot un seguit de personatges propis de la classe mitja americana —i europea, també. Matrimonis monòtons i insatisfets que cerquen en l'adulteri o en els fills la felicitat que si ja no tenen és perquè no la tendran mai; la innocència estúpida de l'adolescència; les grans ambicions de la joventut que, de gran, encara es recorden però que ja ni tan sols no pertorben a pesar de no haver-les complit; l'autoengany amb què ha de viure tothom per fer-se més tolerable la pròpia vulgaritat... Tant és si es tracta d'una alumna obsessionada en realitzar-se i en triomfar en la vida com d'un professor que en té més que suficient amb què els seus alumnes el valorin superficialment; tant és si es tracta de l'alumne guaperes, perfectament ignorant però innocent, o de l'adolescent estranya i rebel que ningú no aprecia, o de l'esposa tan avorrida i tan desenganyada amb el marit que ja només el fa servir com a instrument fisiològic: per a Payne, al capdavant, totes les vides de tots els personatges venen a ser exemples particulars del ridícul, formes inefables del fracàs, de la mediocritat més insolventable.

A aquesta idea, però, Payne és capaç de donar-li un embolcall lluminós, simpàtic, desenfadament frívol i festiu: la fotografia de la pel·lícula és colorista i llampant, el ritme és àgil i endimoniat, l'estructura és directa encara que està construïda a partir de les veus de narradors canviants, la banda sonora és suau i esplèndidament popera... La proposta de Payne ha consistit, evidentment, en crear un contrast entre el fons i la forma de tal manera que ambdós fossin més expressius, i que fos més evident la no concordança entre la felicitat aparent i raonable de la superfície de la vida i el desvari risible, desbaratat i sense sentit que es podreix al fons. *Election* és una pel·lícula per tremolar de riure. ■



Election



La Jetée: el vertigen de la memòria

Sebastián Planas



"Tot el que un fa a la vida, fins i tot l'amor, passa en un tren exprés que corre cap a la mort."

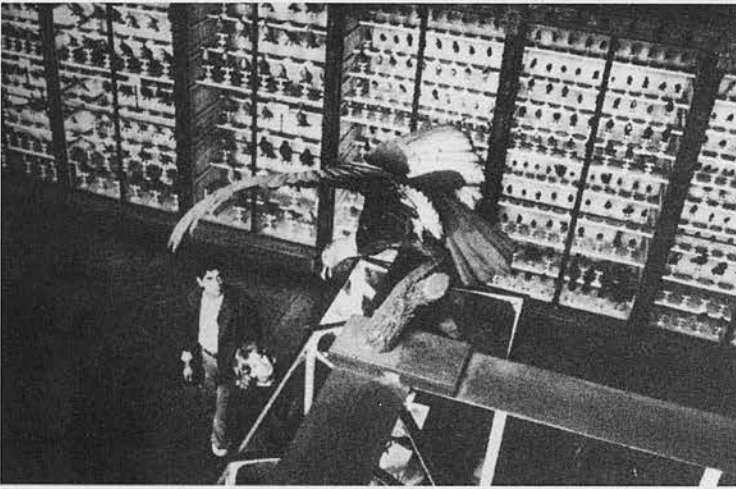
Jean Cocteau. *Opium* (1929)

"La fotografia és la veritat. El cinema és la veritat 24 vegades per segon."

Jean-Luc Godard. *Le Petit Soldat* (1960)

Amb vint-i-vuit minuts d'imatges fotogràfiques estàtiques i a penes uns segons de fotogrames en moviment, Chris Marker crea a *La Jetée* (1962) una faula de ciència-ficció, que reflexiona sobre el llenguatge cinematogràfic mateix i manté una especial posició com a film de culte dins de la història del cinema. És durant el rodatge de *Le Joli mai* quan Marker aprofita un parell de dies lliures de l'equip i agafa la càmera rèflex Pentax d'Antoine Bonfanti, el seu tècnic de so, per fotografiar una història que, segons Alain Resnais, enllaçava amb els primers films que el director va rodar en 8 mm el 1946.

La Jetée imagina un futur en què té lloc la destrucció nuclear de París i relata el tràgic destí del seu protagonista (Davos Hanich) qui, després de



veure durant la infantesa una escena en la torre de control d'Orly, associa el rostre d'una dona (Helène Chatelain) i la caiguda d'un cos amb imatges que queden fixades de manera obsessiva en la seva memòria. Temps després d'aquesta escena, esclata la Tercera Guerra Mundial i l'apocalipsi nuclear. Amb la superfície de la terra inhabitable, els supervivents es refugien en el subsòl i els vencedors utilitzen els vençuts sotmetent-los a experiments per viatjar en el temps, amb el fi de trobar ajuda en el passat o en el futur.

Com Scottie a *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), Davos Hanich vol retornar a un amor del passat, recuperar un temps passat i revivre'l. A les imat-

ges de Scottie espiant Madelaine a la floristeria, les restitueixen els primers contactes visuals directes de l'antiheroi de Marker amb la dona, amb la seva imatge atraient de la infantesa, envoltada d'exòtics arranjaments florals. Al cabell fermat de Madeleine, correspon ara la imatge del cabell sobre el clatell d'Hélène, en el Museu d'Història Natural. Al gest de Madeleine senyalant els cercles del tall d'una sequoia, respon el protagonista de *La Jetée* amb un gest igual, per afirmar misteriosament "jo vènc d'allà", mentre senyala fora de l'arbre, fora del temps. Són els punts paral·lels d'un calc desplaçat que traça el mateix trajecte de *Vértigo* en la lluita impossible per negar el temps, per vèncer-lo en les seves més doloroses empremtes.

Vértigo és "l'únic film que ha pogut retratar una possible memòria, veure la memòria", afirma la veu over a *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982). *La Jetée* relaciona el subjecte d'aquest retrat amb els mecanismes essencials del llenguatge cinematogràfic. Precisament per escapar-se del principi del mitjà cinematogràfic segons el qual aquest reproduïx la impressió de moviment, *La Jetée* en desvela el mecanisme i el poder. La metàfora del cinema es reafirma constantment. El subsòl on sobreviuen els supervivents correspon als soterranis del Palais de Chaillot, que va albergar els arxius de la Cinémathèque d'Henri Langlois. El cap del camp és interpretat per Jacques Ledoux, director de la Cinémathèque belga, encarnant així la capacitat de manipulació cinematogràfica. Els batecs que s'escolten durant durant els experiments corresponen al muntador del film, Jean Ravel, com a cop de pols implícit i físic del llenguatge cinematogràfic. L'apel·lació al muntatge es fa explícita en les hamaques dels presoners, en translació directa de les dels mariners amotinats a *El acorazado Potemkin* (S. E. Eisenstein, 1925). Amb els espais, amb els sons, amb els personatges, amb tots els elements s'autoreferència el mateix mitjà d'expressió, després de la qualitat més evident, el moviment, per acabar construint un soprenent exercici de meta-cinema.

Els únics instants de moviment ens converteixen en objecte de la mirada de la dona, ajaguda, obrint plàcidament els ulls. Instants que fan evident com la successió de fotogrames a una determinada velocitat genera la sensació de moviment. I durant aquest fugaç lapse se'ns transmet la màgica i cinematogràfica impressió de recuperar per al present un interval de temps ja embalsamat. Allò que sedueix l'antiheroi és aquesta dona com a transposició de la il·lusió de reinventar i dominar el temps. El rostre de la dona com a encarnació de l'objecte del desig anomenat cinema és una idea present en Marker, que ha declarat la seva fascinació i identificació primària del cinematògraf amb el rostre de Simone Genevois a *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* (Marc de Gastyne, 1928), des que va veure el film als set anys. Des d'aleshores, per a Marker, "el cinema i la dona són dues nocions absolutament inseparables." L'efímer moviment de la dona repre-

senta a més la possibilitat de reinstal·lar el passat, i d'aquesta utopia se'n nutreix la capacitat d'ensomni que proporciona el cinema, possibilitat tot d'una negada per la presència opressiva del cap del camp que avorta les imatges de la dona i se-gresta el somni de l'home. Recordant Barthes, els subjectes de les fotografies són spectrum, terme doblement significatiu perquè remet a "espectacle" i perquè afegeix "aquesta cosa de terrible que hi ha en tota fotografia: el retorn de la mort." La dona es refereix a Davos literalment com el seu "espectre" i els dos viuen com a fantasmes fragments d'un temps prestat per unes imatges que pareixen fer-nos oblidar, a nosaltres i a ells, la barthesiana idea que ombrívola dictamina que "la fotografia repeteix mecànicament allò que mai més no podrà repetir-se històricament."

En la seva riquesa de nivells, el film transllueix altres capes, els pols fonamentals del seu context sociopolític. Sota la forma d'una obscura faula s'integren en un apocalíptic marc la memòria dels camps nazis, les tortures de la guerra d'Argèlia, els processos de reconstrucció urbana sofert pel París d'aquells anys i la presència de l'amenaça nuclear. Els plans de caire postnuclear d'un París

arrasat s'assenten sobre fotografies que remeten, amb el seu caràcter d'imatges d'un arxiu historico-fantasmal i tanmateix tan real, a un to documental d'estranya conciliació amb el pol de la ficció. Hi ha imatges que apunten clarament a la condició de fotogrames de ficció cinematogràfica pels seus paràmetres formals d'enquadrament, composició, planificació i transicions. Vora tot això, s'obri una altra fètil i estimulante enclotxa per la via d'altres imatges que resulten autocontingudes, més independents del relat, que responen a momentànies i aparents digressions. Precisament aquestes darreres imatges, amb la seva aurèola de fotografia, amb la seva absència de necessitat de moviment, són les que impregnen el film d'un halo de rar magnetisme. Per aquestes imatges hi guaita la guardadora ferida del cinema-assaig que tan hàbilment sap suturar Marker amb recursos de ficció i elements documentals, a l'entorn de les quals gravita el poder d'un film que, a través de les seves múltiples capes hi cristal·litza una meditació sobre una cicatriu comuna a tots els mortals: l'impossible anhel per reviure instants pretèrits, per evadir-se de la inexorable espiral del temps, per una segona oportunitat. ■



Ha sortit el número 5 de la col·lecció editorial Temps Moderns "El somni de l'oest" de Gabriel Genovart. Reproduïm un capítol dins aquesta revista.

TEMPS MODERNES



Gabriel Genovart

El somni de l'Oest

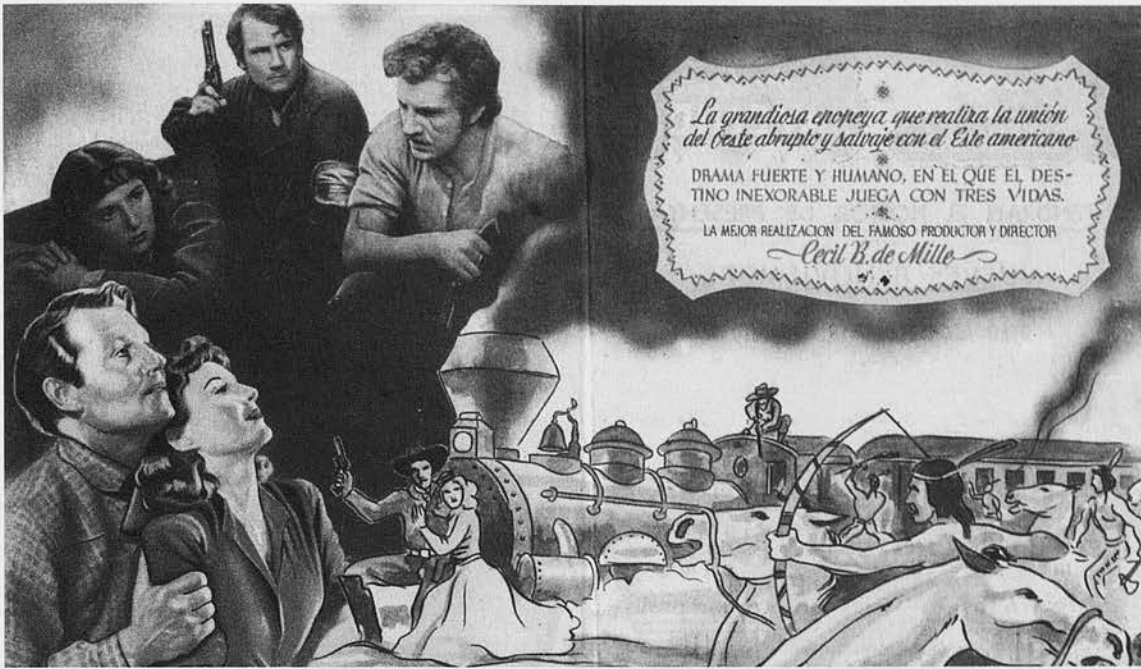
M'encanta el cine i m'encanten els trens. En conseqüència, m'agraden moltíssim les pel·lícules amb trens. I com que, en matèria cinematogràfica, el western figura entre els meus gèneres predilectes, resulta perfectament lògic que m'agradi especialment els westerns amb ferrocarrils.

Els trens han donat molt de si en el cinema en general i en el western en particular. Tant pel que fa a la creació de situacions purament visuals com pel que respecta a la creació de situacions dramàtiques, els ferrocarrils han proporcionat un interessantíssim joc cinematogràfic. Hitchcock, que era un geni en aquestes dues coses (la visualitat i la dramatització), va fer un ús magistral del tren en un bon nombre de les seves pel·lícules: a 39 escalones, *Alarma en el expreso*, *Sospecha*, *Sabotaje*, *La sombra de una duda*, *Extraños en un tren* i *Con la muerte en los talones*, principalment

Hitchcock a part, la història del cinema està plena de pel·lícules magnífiques i de seqüències meravelloses que tenen el tren com a referent principal o, si més no, destacat. Trens que arriben, trens que parteixen, trens que passen...; homes i dones que entaulen coneixença, o que s'acomiaden, o que es retroben després de llargues absències i separacions a les andanes d'una estació; il·lusions i esperances que neixen, que es trenquen, que reneixen

o moren definitivament al compàs de les entrades i sortides dels ferrocarrils; vides humanes que, com els rails de les vies fèrries, divergeixen, convergeixen, s'entrecreuen fugaçment o s'allunyen cap al punt de fuga de l'horitzó; persones que arriben tard i perden un tren que és tant com perdre el tren de la vida; altres que arriben just en el darrer moment, però encara són a temps d'agafar, per molt poc, un tren que ja se'ls escapava; cors enamorats que esperen sota la pluja, a la paleta d'un vagó, el ser estimat amb el qual havien de partir i que mai no compareixerà; trens que es detenen perquè en baixin, o hi pugin, personatges enigmàtics, inquietants, que porten no se sap molt bé quins secrets o quines intencions amagades; ferrocarrils que roden a velocitats vertiginoses i es persegueixen, descarrilen, xoquen o són escenari d'intrigues complicades i escenes d'alta tensió..., quan no de situacions de comèdia o de moments còmics i gags divertidíssims. Citarem només una mostra representativa de títols d'una relació que podria ser inacabable i que, des del terror al *slapstick*, passa per una ampla diversitat de gèneres (drames, melodrames, cinema negre, pel·lícules bèl·liques, films d'aventures i comèdies de la més variada factura i estil): *El maquinista de la General* (Buster Keaton, 1926), *El expreso de Shanghai* (Joseph von Sternberg, 1932), *El puente de Waterloo* (Mervyn LeRoy, 1940), *Los hermanos Marx en el Oeste* (Edward Buzzell, 1940), *Perdición* (Billy Wilder, 1944), *Breve encuentro* (David Lean, 1945), *El andén* (Eduardo Manzano, 1952), *Estación Termini* (Vittorio de Sica, 1953), *Los apuros de un pequeño tren* (Charles Crichton, 1953), *Deseos humanos* (Fritz Lang, 1954), *Locuras de verano* (David Lean, 1955), *Conspiración de silencio* (John Sturges, 1955), *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957), *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959), *La India en llamas* (J. Lee Thompson, 1959), *El tren* (John Frankenheimer, 1964), *Doctor Terror* (Freddie Francis, 1964), *El coronel Von Ryan* (Mark Robson, 1966), *Pánico en el Transiberiano* (Eugenio Martín, 1972), *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), *El emperador del Norte* (Robert Aldrich, 1973), *Asesinato en el Oriente Expres* (Sidney Lumet, 1974), *El tren de los espías* (Mark Robson, 1979), *El tren del terror* (Roger Epottiswoode, 1980), entre moltes altres més.

Els estudiosos de la simbologia profunda han descobert que la figura del tren ha irromput dins l'imaginari col·lectiu per assolir un lloc destacat a l'univers dels nostres símbols inconscients. En els dibuixos i somnis infantils, així com dins la vida i somnis dels adults, el tren ha vingut a assolir, dins la societat tecnològica, equivalents simbòlics que en segles passats s'expressaren amb les imatges de les diligències i els cavalls. La xarxa ferroviària, l'estació de partida, la d'arribada, el cap de l'esta-



ció, el revisor, la locomotora, els vagons, els bitllets, les incidències amb l'equipatge, els túnels, el descarrilament, el xoc entre combois, etc., apareixen sovint en els somnis —i també en el cinema— com a expressió d'una conflictivitat psíquica emocional o de significats simbòlics de caràcter subconscient, fins al punt de poder afirmar sense cap reserva que la imago del tren ja forma part, per dret propi, del repertori d'arquetipus de l'inconscient col·lectiu.

I si ens centram en el western, hem de dir que també els trens, amb totes les seves dimensions simbòliques, hi han tingut un lloc preminent. És forçós citar en primer lloc la pel·lícula amb la qual va néixer el gènere: *Asalto y robo a un tren* d'Edwin S. Porter, l'any 1903. Si la història del setè art havia començat, com aquell qui diu, amb les imatges mòbils de trens filmats pels germans Lumière, la història del western, que és un dels gèneres més purament cinematogràfics, també va començar amb el tràfec accidentat d'un comboi ferri. Tot just ara se'n compleix un segle, com molt bé ve recordant la revista *Temps Moderns* al llarg del present any de 2003. Després del film esmentat, els ferrocarrils no deixaren de ser una presència assídua a les pel·lícules del *Far West*, fins al punt que hi ha hagut historiadors del cinema que han parlat de "westerns de cavalls" i de "westerns de ferrocarrils" com a dos subgèneres del cine de l'Oest (que, al capdavall, haurien començat a l'uníson amb la pel·lícula de Porter). Aquesta presència, que sovint ha assolit caràcters èpics i dramàtics, té fites tan importants com *El caballo de hierro* (tota una obra mestra de John Ford de l'any 1924) i, a continuació, ja dins l'època més clàssica del gènere, s'han de mencionar especialment pel·lícules com *Tierra de audaces* (Henry King, 1939), *Unión Pacifico* (Cecil B. DeMille, 1939), *Dodge, ciudad sin ley* (Michael Curtiz, 1939), *La venganza de Frank James* (Fritz Lang, 1940), *Solo ante el peligro* (Fred Zinneman,

1952), *La pradera sin ley* (King Vidor, 1955), *El tren de las 3,10* (Delmer Daves, 1957) i *El último tren de Gun Hill* (John Sturges, 1958), sens oblidar l'extraordinari inici de *Río Lobo* (Howard Hawks, 1970) i les esplèndides i efectistes seqüències filmades per Georges Marshall a *La conquista del Oeste* (1963) que són tot un homenatge, no únicament als trens dels westerns, sinó també a les escenes més dinàmiques protagonitzades pels combois ferroviaris al llarg de la història del cinema en general i de l'època muda molt particularment.

De totes aquestes pel·lícules, el més emblemàtic dels "westerns ferroviaris" és probablement *Unión Pacifico* de Cecil B. DeMille*. Ara, que el tren a Mallorca torna a estar damunt fulla —escric aquestes línies a finals de maig de 2003, quan els ferrocarrils retornen, després de vint-i-cinc anys d'absència, a les terres del llevant de l'illa (de moment han arribat, i ja és molt, fins a Manacor)—, m'ha vingut al pensament, tal volta perquè tant els trens com les pel·lícules formen part de la meua memòria sentimental, aquest vell film de la Paramount que, en el seu moment, va fer història.

El "senyor DeMille" (com li deia Norma Desmond) tal vegada no va ser mai el director de cap obra mestra rodona, però no hi ha dubte que fou el director de films notabilíssims i que, com molts dels vells realitzadors procedents de l'època silent del cinema, va ser un extraordinari creador de seqüències visuals, concebudes generalment amb una utilització magistral de les el·lipsis i un brillant sentit de l'espectacle. De tot això en fa gala a *Unión Pacifico*, una pel·lícula de 1939 que revisitava un tema que ja havia tractat John Ford l'any 1924: la magna epopeia col·lectiva nacional de l'habilitació, entre 1863 i 1869, de les vies fèrries que possibilitaren, per part de les companyies "Central Pacific" i "Union Pacific" (una des de l'est i l'altra des de l'oest), el primer gran ferrocarril transcontinental de

la història, enmig de tots els enormes obstacles i entrebancs que suposaren l'hostilitat permanent de les tribus índies, l'oposició dels grans ramaders, les maniobres subterrànies de polítics i financers sense escrúpols, la rivalitat entre les dues empreses implicades per avançar-se l'una a l'altra i les quasi insalvables dificultats orogràfiques del terreny, fins a arribar al solemne moment històric en què els rails arribaren al punt d'encontre prefixat (a Promontory Point, prop de la ciutat d'Ogden, a l'estat de Utah, el 10 de maig de 1869).

Poc després d'aquella memorable gesta històrica (que, mesclada amb intrigues novel·lesques i notable abundància de recursos i mitjans cinematogràfics, havien de narrar en imatges, molt lliurement, tan John Ford a l'època muda com Cecil B. DeMille en ple cinema sonor), el ferrocarril es va inaugurar també a Mallorca. Però des que s'establí la primera línia fèrria entre Palma i Inca l'any 1875, fins a creuar en un zig-zag diagonal quasi tota l'illa per venir al meu poble d'Artà l'any 1921, hagueren de passar, exactament, quaranta-sis anys! És a dir, quasi vuit vegades més del temps que s'havia tardat a posar en funcionament aquell trajecte transcontinental de mils de quilòmetres de llargària a la llunyana Amèrica de les pel·lícules. Veurem ara, per tornar de bell nou fins a l'extrem oriental de l'antic traçat, quin temps hauran de menester.

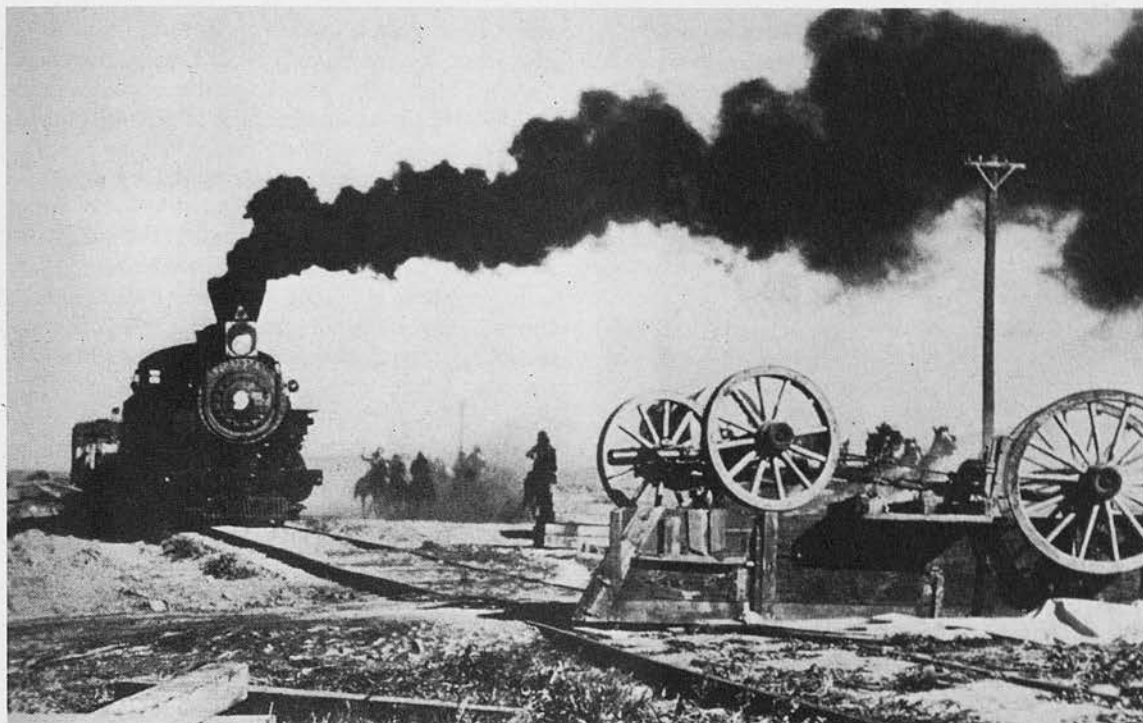
Quan, ara com ara, el restabliment d'aquest servei ferroviari és, per mi com per molts de paisans meus, tan sols una il·lusionant perspectiva de futur, emergeixen mentrestant de la memòria els records d'aquells trens de la infantesa que semblaven trets de les pel·lícules del *Far West*. Aquelles velles locomotores a vapor de la "primera època", fabricades quasi totes en el darrer terç del segle XIX, amb pistons i bieles que s'accionaven per calderes de carbó, i aquells vagons de fusta encadellada i plataformes d'accés haurien pogut figurar perfectament, sense desentonar gens ni mica, a qualsevol *western* (a *Unión Pacífico* o a *Dodge, ciudad sin ley*, per exemple). Aquelles màquines i furgons es mantingueren en funcionament regular fins a les darreries dels anys cinquanta, quan començaren a ser reemplaçats per les modernes locomotores Ferrostahl, amb tracció de motors dièsel, i per nous remolcs per a passatgers. Es guanyà en comoditat amb la substitució, però bona part d'una vella aurèola romàntica va morir amb la desaparició d'aquells ferrocarrils que eren ja quasi centenaris. (¿Hi ha quelcom més romàntic que una vella estació on encara suren les emocions i les nostàlgies de tot quant va arribar, va partir, va tornar o se n'anà per a sempre amb els trens llunyans del record?).

Veure partir un d'aquells trens de fumassa i carbonissa i de xiulo afilat i estrident —i no en parlem ja del fet de pujar-hi per anar fins a Manacor, Inca o Palma— era, per a un infant d'aquells temps, com a romandre captat per la seducció d'una aventura; un somieig en el qual els agraciats paisatges per on el ferrocarril transitava podien arribar a fusionar-se amb els espais imaginaris de les ficcions cine-

matogràfiques. Era gairebé com que trespasar amb la imaginació per paratges de praderes verdes i planícies immenses amb estols de bisons, ramats bovins, indis salvatges i saltejadors de trens, encara que les vies només passassin, realment, pels termes de Son Servera, de Petra, de Sant Joan o de Sineu. El viatge Artà-Palma podia arribar a convertir-se així en una espècie d'*Unión Pacífico* de la fantasia.

Aquell *western* de DeMille, que era una producció, com hem dit, de 1939, es degué estrenar a Espanya poc després del Moviment. Però es va restrenar amb tots els honors una dècada després, quan la Paramount, devers l'any 1953, va posar en circulació per les sales d'exhibició espanyoles una sèrie d'èxits memorables dels anys trenta i principis dels quaranta: *Fatalidad, Tres lanceros bengalíes, Si no amaneciera, Siguiendo mi camino* i la magnífica *Cleopatra* del mateix Cecil B. DeMille formaven també part d'aquest lot extraordinari de pel·lícules inoblidables en reposició. Fou llavors quan els al·lots de la meva generació poguérem veure *Unión Pacífico*.

Unión Pacífico era una d'aquestes pel·lícules que et deixava la retina impressionada per mil imatges colpidores i el cor tot ple d'emocions. I com que de l'abundor del cor en vessava la boca, no únicament parlàvem mitja setmana de la pel·lícula que havíem vist el diumenge, sinó que era també habitual que els recents records cinematogràfics estimulassin els nostres jocs infantils. Em contava un vell mestre rural, jubilat de fa anys, que podia endevinar perfectament quin tipus de pel·lícula havien projectat el diumenge anterior en el poble pels jocs dels seus alumnes en el temps dels esplais. Jugar entre setmana a la pel·lícula vista la tarda dominical era un entreteniment freqüent que venia a enriquir la ja de per si frondosa varietat dels jocs de carrer més antics i tradicionals. Va ser l'aportació que va fer el cinema a l'activitat lúdica infantil quan encara sobrevivia molts de jocs populars que avui, com tantes altres coses, tristament també han desaparegut. Jugàvem que érem pirates, vaquers, aviadors, soldats, espadatxins, policies, exploradors i un caramull de coses més... La setmana que havíem vist *Unión Pacífico* devia ser ja temps de primavera, perquè el sol encara era alt quan sortíem d'escola, aquells capvespres. En acabar la jornada lectiva, anàvem escapats a les nostres cases per cercar el berenar i reunir-nos tot seguit a uns indrets determinats que eren els llocs habituals de concentració de les colles d'al·lotea. I allà desplegàvem tota la nostra capacitat de jugar fins que la fosca entrava i s'acabava el dia. Una de les tardes que seguiren la visió del *western* de DeMille, algú de la colla —degué ser un d'aquells companys més grans que normalment liderava el grup— va donar l'ordre d'anar a jugar a l'estació del tren: "Anem a veure les maniobres" —digué l'al·lot gran—. I, tots plegats, alguns a peu i altres en bicicleta, partírem alhora cap a l'indret indicat. Ningú no va mencionar *Unión Pacífico*, però jo juraria que, en el nostre



fur intern, l'impuls que ens motivava a acudir a aquell lloc era el record recent d'unes imatges cinematogràfiques i el desig de rememorar, de qualche manera, la tarda apassionant d'aventures ferroviàries d'una pel·lícula l'Oest.

D'altra banda, cal dir també que el tren i el seu entorn ja formaven part, de per si, dels nostres escenaris lúdics preferents. Quan s'acostaven les festes de Nadal, anàvem pels voltants de l'estació i de les vies per cercar *cagaferro* (una espècie d'escòria brescada i ferruginosa de carbó cremat que tiraven les locomotores i que ens servia per fer les muntanyes dels betlems). Altres vegades, aplicàvem l'orella sobre els rails per veure qui primer advertia la vibració produïda per un tren que s'aproximava (com els indis de les pel·lícules i dels tebeos posaven l'oïda sobre el terra per detectar a temps el galop de genets enemics que s'acostaven). En ocasions, deixàvem sobre un carril una moneda de cinc o deu cèntims —qualsevol altra d'un valor superior hagués suposat un dispendi prohibitiu en aquella època— perquè el tren li passàs per damunt (resultava així una efígie deforme d'aquell general que era "*Caudillo de España por la gracia de Dios*", una imatge aplanada i grotesca que expressava la realitat esperpèntica del país que ens havia tocat viure, amb molta més propietat i exactitud que no pas la moneda en el seu estat normal). I, llavors, hi havia encara les *maniobres*, que, aleshores, vistes de tant en tant, constituïen tot un espectacle. Com que Artà era final de línia, la disposició del comboi s'havia de capgirar per complet per tal que pogués tornar sortir cap a Palma; i tal cosa significava la reubicació dels vagons per a passatgers a la part davantera i els furgons de mercaderies a l'extrem posterior, amén d'haver de voltar la màquina sobre una plataforma giratòria i recol·locar-la després al

davant de tot. Tota una complexa operació que et podia evocar perfectament escenes i moviments que havíem vist a les pel·lícules. A *Unión Pacífico*, per exemple.

Molt poques coses del darrer quart del segle XX m'han produït més tristesa que el fenomen progressiu de la mort (o supervivència agònica) dels antics cinemes de poble i la desaparició quasi simultània dels vells trens de la part forana fins a deixar reduïda la xarxa ferroviària mallorquina, altre temps tan estesa, a una expressió esquifida del que abans havia estat. L'opulenta societat nascuda del desenvolupament econòmic (i concretament, a la nostra illa, del *boom* turístic) no va fer emmalaltir només la gent de telemania, com diu Francisco Baena, sinó de *cotxermania*, també. Com que ja teníem un cotxet (o un cotxot) per als nostres desplaçaments, oblidàrem la importància i la necessitat del transport col·lectiu, amb tot el grau de civilitat que aquest servei representava. Com que ja teníem un "cine petit" dins ca nostra, ens anàrem oblidant del plaer compartit de les sales de teatre i de cinema i de l'insubstituïble goig estètic que aquests espectacles comporten quan es contemplen en el seu lloc natural. I, en comptes de renovar i modernitzar una cosa i altra, ho deixàrem morir o desaparèixer quasi tot. Concretament, al llevant de l'illa, mentre les estacions abandonades ploraven de pena, també anaven tancant, o finien per diverses causes, locals tan entranyables com el *Teatre Principal*, la *Sala Imperial* i el *Cine Goya* de Manacor, el *Cine Ideal* de Sant Llorenç des Cardassar, el *Cine Unión* de Son Servera, el *Teatre Principal* de Capdepera i l'*Oasis Cinema* i el *Teatre Principal* d'Artà. Sortosament, en aquests darrers temps, una encertada política del Govern autonòmic i la no menys laudable

iniciativa de les corporacions locals han portat a terme una recuperació en aquests sectors, que, esperem, segueixi progressant per la mateixa via. Però, entretant, quina desolació la dels últims anys del passat segle!

Quantes vegades he recordat, aquests anys passats, aquella divertida pel·liculeta anglesa de Charles Crichton (una d'aquestes comèdies delicioses dels estudis Ealing) que portava per títol *Los apuros de un pequeño tren* i contava les peripècies que eren capaces de passar les persones més humils i algunes de les "forces vives" de dues petites comunitats humanes per tal d'aconseguir la supervivència d'aquell pintoresc trenet que les unia i de tot quant representava sentimentalment aquell mitjà de transport i comunicació. ¿Per què no férem aquí el mateix? Vaig veure aquesta pel·lícula a l'*Oasis Cinema* del meu poble en un dels meus diumenges d'infància; i el seu record m'ha portat sempre a la memòria el dolor punyent dels trens i dels cines que han mort en aquests darrers anys i de la indiferència amb què els deixàrem perdre, perquè, econòmicament, havíem progressat molt i tot això ja no importava.

I quantes vegades he recordat també aquella escena memorable de l'extraordinària pel·lícula d'Orson Welles, *La magnificència dels Amberson*, a la qual Eugene Morgan (Joseph Cotten), coinventor de l'automòbil i fabricant d'aquests "cotxes sense cavalls", divaga filosòficament, en el curs d'una sobretaula, respecte del progrés i la civilització. A *The Magnificent Ambersons* (absurdament titulada a Espanya *El cuarto mandamiento*), un film de 1942 ambientat en els albors del segle XX, Orson Welles tracta amb una enorme sensibilitat un dels temes predilectes de la seva obra cinematogràfica: el regust amarg que comporta el pas dolorós del temps i el canvi inevitable de les coses velles per allò que les ve a reemplaçar. A l'escena referida, els membres de l'aristòcrata i decadent família Amberson conversen, després d'haver sopat, amb el seu convidat Eugene Morgan, pioner de la indústria automobilística i avançat d'una nova època que ja ha començat a entrar. A un moment donat, el jove i altiu George Minafer Amberson (Tim Holt), l'hereu del clan familiar, li enfloca sense cap mirament la seva opinió personal al fabricant de cotxes: "Els automòbils —li diu— són una molèstia inútil i mai no s'haurien d'haver inventat". Els vells Amberson se senten incòmodes davant el que consideren una manca de delicadesa de l'insolent jove vers el comensal convidat, i li'n reproven el comportament. Però, lluny de molestar-se, Eugene Morgan, que ha dedicat tota la seva vida al nou invent, desgrana amb serena malenconia la següent reflexió: "No estic gens segur que George s'equivoqui amb la seva opinió sobre els automòbils. A pesar de tota la seva velocitat, potser signifiquin una passa enrere en la civilització. És possible que no augmentin la bellesa del món ni la noblesa de l'ànima humana. No n'estic segur. Però l'automòbil ha arribat i totes les coses seran diferents per tot allò que ens porta.

Per la seva causa canviaran les guerres i canviarà la pau, i crec que també és probable que la mentalitat de la gent canviï de manera subtil a causa de l'automòbil. I és possible que George tingui raó. I també és probable que dintre de deu o vint anys, si podem observar el canvi que s'ha produït aleshores a l'interior dels homes, jo no pugui defensar el motor de gasolina i hagi d'estar d'acord amb George que l'automòbil mai no es degué d'inventar".

No es tracta ara d'entrar a discutir sobre quines són les innovacions que, tot i significar més progrés tecnològic, comporten una grau major o menor de civilització, ni es tracta tampoc de sustentar la convicció, decididament reaccionària, que "qualsevol temps passat fou millor". Les innovacions, simplement, arriben, i les coses passen a ser diferents. Però, dit això, cal afegir tot seguit que aquesta illa nostra, avui congestionada de ciment i d'automòbils, fa cinquanta anys era molt més bella; i, malgrat totes les pobreses, fosques i mancances d'aquells temps de dictadura, era també, en multitud d'aspectes, infinitament més *civilitzada*. Compagnin el progrés tecnològic amb la civilització i no pas amb la barbàrie és avui, i serà més de cada dia, un repte permanent i molt difícil. Mentrestant, conec algun amic que, trenta anys després, ha volgut fer de bell nou el trajecte ferroviari i sentimental que separa Manacor de Palma. Els nous trens —benvinguts siguin— són més còmodes, ràpids i puntuals i suposen la recuperació racional d'un transport col·lectiu que mai no s'havia d'haver deixat de banda. Però la visió de la Mallorca interior que han pogut contemplar des de les finestrelles dels vagons de passatgers ha estat, a molts de punts del recorregut, desoladora: les terres abandonades, els sementers sense conrar i els arbres envellits d'una agricultura agònica; i parets seques esbaldregades, un camp rururbanitzat amb casetons *cutres* i una proliferació absurda de murs de formigó sense gairebé un pam de superfície que no es trobi empastifat de *grafittis* horribles.

A vegades, fa ganes de tancar els ulls i somniar com fèiem de nins quan havíem vist pel·lícules com *Tierra de audaces*, *Unión Pacífico* o *Dodge, ciudad sin ley*. Somniar en praderes verdes, en pasturatges abundosos, en manades de bisons... I en les tribus índies indòmites, i resistents, de les terres verges. ■

(*) Títol original: *Union Pacific*. Títol versió espanyola: *Unión Pacífico*. Any: 1939. Productor adjunt: William H. Pine. Productor i director: Cecil B. DeMille. Producció i distribució: Paramount. Guió: Walter DeLeon, C. Gardner Sullivan i Jesse L. Lasky, a partir de la novel·la *The Trouble Shooter*, d'Ernest Haycox. Fotografia: Victor Milner, en blanc i negre. Direcció artística: Roland Anderson. Música: Sigmund Krumschmidt i John Leipold. Muntatge: Anne Bouchens. Duració: 135 minuts. Intèrprets principals: Joel McCrea (Jeff Butler), Barbara Stanwyck (Mollie Monahan), Robert Preston (Dick Allan), Brian Donlevy (Sid Campeau), i Akim Tamiroff, Anthony Quinn, Evelyn Keyes i Francis McDonald.

Referència bibliogràfica

BAENA, F. *Los programas de mano en España*. Barcelona (Cornellà de Llobregat): F. B. P., 1994.
CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., *op. cit.*

Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus (Retrato de una obsesión)

Els anys vuitanta, l'escriptor i filòsof Eugenio Trías va escriure el llibre *Lo bello y lo siniestro*, publicat per Seix Barral, en què, mitjançant l'anàlisi de diverses obres artístiques, desenvolupava la teoria que darrere la bellesa sempre hi roman la lletjor, un concepte que no tan sols s'ha d'entendre en un sentit unívoc, sinó també com a imperfecte i, fins i tot, malèvol, sinistre, com ja indica el títol del llibre. Descríu la sinistralitat com a límit i, sobretot, condició de la bellesa, i els presenta com els dos elements que defineixen tot allò que és sublim. Per ell, l'obra artística marca el punt d'inflexió que hi ha entre la repressió pura del que és sinistre i la representació real i sensible que mostra en aparença. Per extensió, en la part dedicada a l'examen del *Naixement de Venus* de Botticelli, afirma que és possible intuir, darrere la bellesa que traspua la deessa, la por i, a la vegada, l'atracció que sentim els humans pel buit, l'abisme. Aquest atraïment el mostra molt bé Alfred Hitchcock a *Vertigo* —la part central del llibre està dedicada a l'anàlisi d'aquesta pel·lícula i, de fet, l'autor va publicar un altre llibre que amplia l'estudi que en feia a *Lo bello y lo siniestro*—, quan el protagonista, Scottie (James Stewart) mira cap avall des de la torre el cos mort de Madeleine Elster i Judy Barton (Kim Novak).

D'altra banda, Diane Arbus (1923-1971) va ser una fotògrafa de bona família que, abans de dedicar-s'hi professionalment, simplement es dedicava a ser l'ajudanta del seu marit, un fotògraf que es dedicava a fer fotografies de moda estil *Vogue*. Ara bé, en un moment determinat, quan tenia trenta-cinc anys, va abandonar la família i es va dedicar a córrer món per dedicar-se a retratar principalment gent amb anormalitats o en situacions conflictives.

Fur..., del director Steven Shainberg, té el gran encert de no ser la típica producció hagiogràfica en què solen recaure les pel·lícules biogràfiques. De fet, el subtítol original de la pel·lícula és prou explícit: "*An Imaginay Portrait*". La pel·lícula transcorre durant tres mesos, des del moment en què Diane Arbus (Nicole Kidman) entra en una crisi d'identitat i sentimental fins que la resol amb l'abandonament del seu marit i les dues filles, per cercar "models" per a les fotografies que començarà a fer a partir d'aquell moment. No se cerca, doncs, un apropament real a allò que va passar, sinó que tan sols s'intenta explicar què li va passar en aquests tres mesos que li trastocaren la vida.

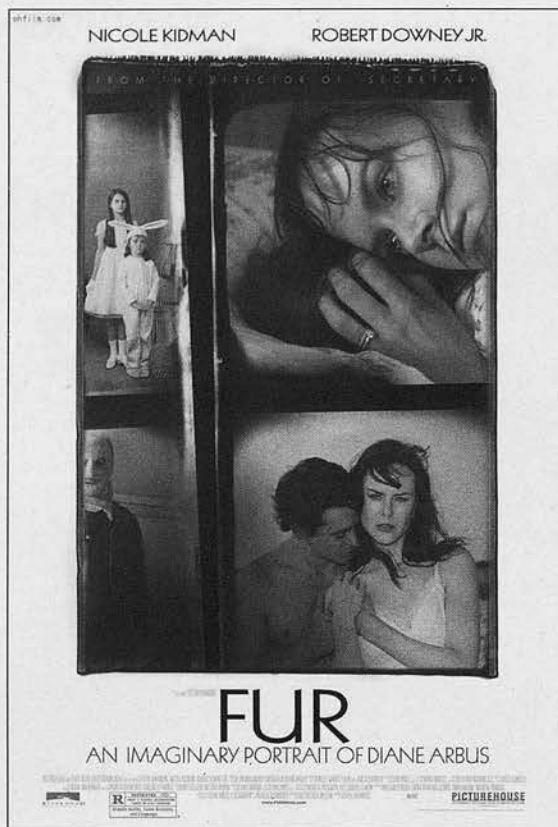
La primera escena de *Fur...* mostra la primera incursió de Diane Arbus a un refugi nudista i la impressió que li provoca que li demanin que ella també es despulli si vol fotografiar-los, tot seguit



comença el *flashback* explicatiu que s'estén durant tot el metratge de la pel·lícula. Després d'un començament tan convencional, comença a passar per la pantalla tot allò que envoltava la protagonista: actes socials molt formals i encara més avorrits, sessions de fotos insípides, una vida regalada però gens apassionada, fins al punt que les relacions sexuals amb el seu marit són inexistents.

Ara bé, l'arribada d'un veí al bloc ho capgira tot: amb ell descobreix la part sinistra de la vida —abans he comentat que li escau molt a la pel·lícula el subtítol "*An Imaginay Portrait*", perquè els títols de crèdit ja indiquen que el veí és un personatge fictici. Aquest veí, Lionel Sweeney (Robert

Fotografia típica de Diane Arbus



Downey Jr.), pateix hipertricosi, un desenvolupament excessiu del sistema pilós, a part de tenir una malaltia pulmonar que li ha acurçat la vida. Diane Arbus des d'un bon començament s'hi sent completament atreta i, de fet, se'n converteix en una mena d'esclava.

L'ambientació de la casa de Lionel i els amics que té prenen com a referència clara pel·lícula *Freaks* (1932), de Tod Browning, pel·lícula sobre un circ ambulant format per gent deforme, 'monstres' si se n'ha de fer la traducció literal del títol. D'altra banda, la manera com és mostrat Lionel Sweeney i la història d'amor que estableix amb Diane Arbus remet a tot un clàssic del cinema francès: *La belle et la bête*, versió cinematogràfica de la història homònima de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont que en va fer Jean Cocteau el 1946. Dos referents excel·lents que s'adiuen molt amb el to que cerca el director i que insinua una relació gairebé masoquista.

Dos detalls molt ben trobats:

1. A mesura que el metratge avança, els *freaks* que formen el grup d'amics de Lionel Sweeney són presentats com els "normals", mentre que la resta de gent és vista com la que se surt de la norma, especialment en el cas del marit de Diane, Allan Arbus (Ty Burrell), i la filla major, Grace (Emmy Clarke).

2. És tan sols una escena curta al començament de la pel·lícula, però molt representativa. Quan es fa un sopar a casa dels Arbus per exposar una col·lecció d'abrics de pell, Diane mira absorta com la gent menja i, juntament amb l'espectador, sentim com masteguen, els sons orgànics quan comença la digestió..., un avançament de les coses que no es poden mirar ni escoltar en públic però que tanmateix sempre hi són.

En resum, una pel·lícula de la qual no s'ha parlat gaire, però una de les més interessants que han passat per les pantalles els darrers mesos. ■





22 Festival
Internacional
de Cine

Valencia, del 16 al 19 de junio de 2007

Cinema JÓVE

www.cinemajovefilmfest.com

Bases para el Encuentro Audiovisual de Jóvenes
Bases per a la Trobada Audiovisual de Jovens

Bases

Notes impertinents (XX) El Ford del Fort...

Antoni Serra



Sol, aïllat a l'estudi, envoltat de llibres (entre d'altres, el de John Huston *An Open Book*) i a la plena de la campanya electoral *corpore insepulto* (uf, quanta fotografia trucada i deformada pròpia del cinema més mediocre!) que transcorre a una Terra Inexistent de dia en dia més allunyada dels seus orígens entre ciment i formigó, he decidit veure a la petita pantalla familiar un film de John Ford de 1948 i en blanc i negre, *Fort Apache*. És una de les meves debilitats, si em permeten expressar-ho així, i intentaré explicar el perquè...

He confessat en no poques ocasions que, com a vell escèptic i incrèdul que es troba a la darrera volta de la vida (o d'això que ens han fet creure que és la vida en època de beatitud consumista o, si més no, de la societat del benestar), el cine modern, del efectes especials, de la gran ficció de la pobresa imaginativa, m'interessa poc o quasi bé gens. Són poques les pel·lícules dels darrers vint anys que aconseguixin atreure la meua atenció discolora. I vet aquí per què retorn, dia rere altre, a les velles cintes —que són tan joves, dinàmiques i artísticament vàlides com el mateix any que es filmaren i s'estrenaren per primer cop— dels gran clàssics... perquè tenc plena consciència de la seva perennitat. Que són aquí, que no moren, que s'eternitzen gràcies al rigor

estètic i conceptual de qui —directors, intèrprets, guionistes, fotògrafs, músics, muntadors— les varen fer possibles. I Ford és un d'aquests mags del llenguatge filmic, de la narració en imatges que ha fet de la cinematografia un exponent intel·lectual rigorós i de qualitat més que evident.

Alguns crítics i comentaristes del setè art —per exemple, el nostre sempre enyorat Francesc Llinàs, encara que afortunadament viu, però distant geogràficament— han assenyalat que John Ford és un dels realitzadors que té, en el conjunt de més d'un centenar de films, una obra més harmònica i coherent. Fins al punt que l'han convertit en mite. Jo, a causa del meu escepticisme vocacional, no crec en mites, com no crec en déus ni àngels ni arcàngels (els dimonions ja són una altra cosa, sobretot si tenen la categoria de *boets* o *cucarells*), i manco en sants i santes i beats i beates (com no sigui alguna beata voladora a ple estiu tòrrid), però sí que estic convençut que Ford ha fet de la cinematografia, des del seu primer film de 1917 (*The Tornado*) o qualssevol dels darrers de finals dels seixanta del passat segle (*Cheyenne Autumn* o *Seven Women*, per què no?), un envejable model d'art expressiu no tan sols coherent, sinó també rigorosament crític. Ho demostra no tan sols en la sèrie magistral

dels westerns com a gènere —més d'un el consideren un especialista, però crec que és més que això: és un creador i recreador de la història nord-americana (i ell era d'origen familiar irlandès!), del genocidi indi, de la violència en sentit crític, del principi d'autoritat (militar i social) que pot arribar a l'obsessió i prepotència—, sinó en la més àmplia i diversificada trama dels arguments vitals, dels personatges i, fins i tot, dels paisatges urbans o no que recrea a vegades amb subtilesa, però d'altres vegades ho fa amb rotunditat, per sensibilitzar la capacitat d'anàlisi de l'espectador. Diria que Ford en tot moment, al llarg de la seva extensa filmografia, és versemblant i fidel al principi de la realitat creativa. I ho és des de *The Informer*, per exemple, fins a *Sergeant Rutledge* (teniu present el tractament que fa del racisme a l'obra?) i *The Man Who Shot Liberty Valance*, però també i d'una manera magistral a les seves obres temàticament distants de les citades, com *The Quiet Man* (quina meravella!) o *Donovan's Reef*.

Al meu parer (limitat, erroni, capriciós, com quasi tots el parers que no tenen l'ambició de convertir-se en dogmes), *Fort Apache* —es va realitzar quan jo tenia dotze anys, i encara pensava que les dones eren pecat mortal gràcies als frares! (després vendrien les hironelles amb la seva màgia i el sexe es convertiria en una de les virtuts teològals més valorades)— és de les obres més emblemàtiques, més vives i intel·lectualment més vàlides de Ford. Sempre he tingut una especial inclinació, a més de passió artística, per *Fort Apache*. El començament de la pel·lícula, amb el marc incomparable d'aquell gran paisatge de l'oest americà i del qual Ford n'era un expert filmic, em va recordar *Stagecoach*, realitzada nou anys abans i que jo vaig veure —embadalit— al petit, però gran en cabuda d'espectadors, cinema del meu poble. És cert, probablement a causa de la diligència (¿recorden els seus dos únics ocupants: el hieràtic Henry Fonda i la simpàtica Shirley Temple, amb els seus vint anys, iniciada amb pel·lícules com *L'ocell blau* i que aleshores encara no havia sucumbit a la dèria de la política, re-

tirant-se del món del cinema?), de les polsegueres, de l'entorn paisatgístic desèrtic, de les muntanyes solitàries i de formes, com ho diria, tal vegada sensuals...? Aquest principi narratiu en imatges, ja és una promesa: o sigui, el tractament irònic —no sé si dir fins i tot cruel o si crític— amb què Ford es planteja, seguint el guió de Frank S. Nugent (i basat en una novel·la de James Warner), l'arribada del gran cap militar, vestit amb les millors gales dins la solitud del paisatge, que no és rebut amb els honors que es mereix pel seu rang. Hi ha dues escenes de ball —la dels oficials, just al començament, i la dels sots-oficials ja avançada la pel·lícula— que tenen una força de contrast admirable, ja que la emoció exultant acaba en tensió i rigidesa. A *Fort Apache* hi ha una perfecta simbiosi dels elements fordians més característics, paisatge, personatges (els humans i el cavalls, no oblidin l'escena dels reclutes que s'exerciten com a genets), ambients (posada de la diligència, sales de ball, interiors de cases, despatxos militars), converses, diàlegs, batalles, moviments de masses, tot, absolutament tot, configuren un mateix cos narratiu sense fissures. Ford exigeix dels seus col·laboradors i s'exigeix a si mateix, en *Fort Apache*, una perfecte sincronització entre acció, imatge, veu i música per assolir, amb uns resultats esplèndids, una inquietant força intel·lectual —estètica, conceptual— que fa de la pel·lícula un dels seus millors films. ■

(P.S.- Mentre redactava aquesta nota, sens dubte menys impertinent que d'altres ja publicades, m'assabentaren de la mort del meu amic, professor, assagista, gran coneixedor de la llengua francesa, el sòl·leric Antoni Vicens. Ha estat un cop dur. He recordat els anys que coincidirem d'estudiants universitaris a Barcelona, a una pensió de Via Laietana i, poc després, a València (érem assidus, amb Jaume Vidal i Alcover, d'un cafè que ens ofería música en directe, a través d'un tercet, de Mozart, Brahms, Beethoven, Vivaldi...) I aquells dos anys que passàrem, els dos sols, les festes nadalenques a una casa aïllada dins l'excel·lent paisatge d'Orient, parlant de literatura, filosofia, cinema... Sí, em costarà refer-me de la notícia, però també som conscient que l'amic Vicens no és mort, segueix aquí, viu entre nosaltres... i he decidit rellegir la seva obra *Un mallorquí a París durant el Segon Imperi*. Com diu John Wayne a *Fort Apache*, referint-se als soldats morts a la batalla, Antoni Vicens és, continuarà per sempre viu perquè ha passat a la Història.)



Tierras lejanas

Guillem Fiol Pons

D'entre els nombrosos directors que van dedicar un gruix més o menys acusat de la seva carrera al gènere del western, Anthony Mann és possible-ment un dels més atractius i, cosa que crec també molt important, un dels més recomanables per a totes aquelles persones que desconeguin què és això del western.

No, no pensi el lector que ara el que pretenc, just començar l'article, sigui erigir-me com a individu messiànic que ha estat il·luminat per entendre què és el western, a diferència de la resta de pobres mortals que creuen seguir vivint felïços quan en realitat haurien de patir pel seu indigne desconeixement d'un dels tradicionals gèneres cinematogràfics. La meua intenció amb aquest article és, simplement, aportar un gra d'arena en la difusió d'un gènere avui en dia menyspreat, no en qualitat d'expert en res, sinó de seguidor incondicional de les "pel·lícules de l'Oest" i, a més, admirador de l'obra d'Anthony Mann, fins i tot de la que dugué a terme creuant les fronteres genèriques del western per introduir-se en els territoris del cinema negre i èpic, els tres pilars bàsics de la seva carrera, tot i l'existència d'alguna o altra pel·lícula que romanguí fora d'aquests tres calaixos.

Tierras lejanas (*The far country*, 1954) forma part de la quinzena de westerns que va realitzar Mann, formant part ja d'una etapa en la seva carrera on havia deixat els films de sèrie B de cinema negre per a integrar-se en el sistema de producció dels grans estudis amb pressuposts correctes i amb actors de primera línia. Són inconfusibles (i molt populars) els westerns que féu per a la Universal, però també va treballar el gènere per a altres grans companyies, com la Metro o la Columbia, companyies que van saber veure en aquest director una persona que sabia com tractar el que tenia entre mans perquè l'audiència gaudís de tot el que esperava que li oferís un western, al mateix temps que demostrava un talent prou excel·lent per a la composició, la narrativa i la definició de personatges. Evidentment, seria injust per la meua part obviar el seu tèrbol episodi professional en relació a *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960), pel·lícula per a la qual va rodar algunes escenes, fins que Kirk Douglas el va fer fora per no confiar en les seves capacitats.

El film que ens ocupa, protagonitzat per un dels actors habituals de Mann i del western, James Stewart, és un exemple més de la complexitat que pot ser capaç de desprendre una pel·lícula de cow-

boys, ben al contrari d'aquell tòpic que qualifica el western de simple, maniqueu i no sé quantes coses més.

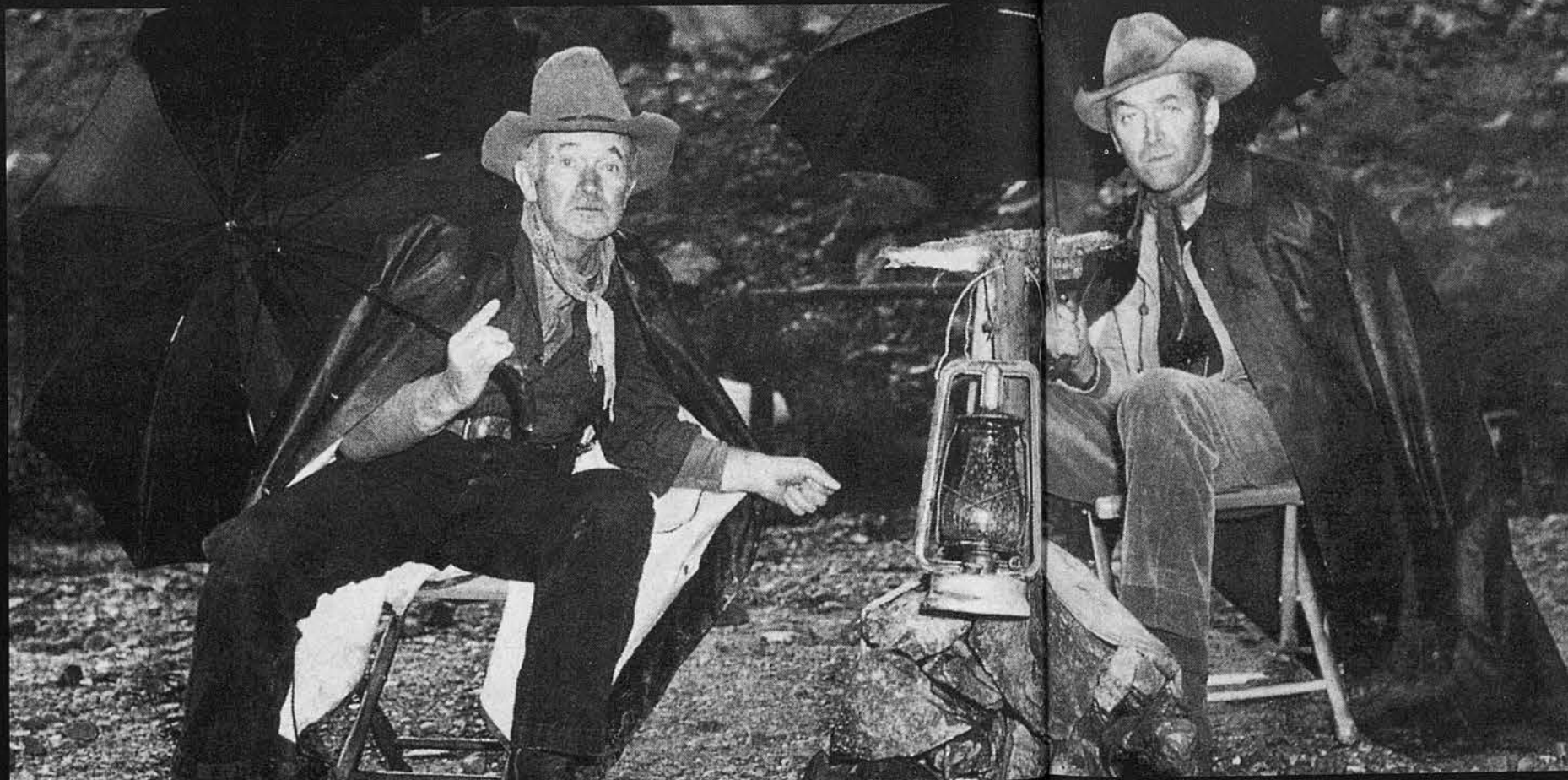
Allunyat dels àrids deserts d'Arizona i els seus voltants, Mann i el seu guionista Borden Chase localitzen l'acció en les terres del nord-oest americà, més humides però no menys perilloses, configurant una ambientació que recorda immediatament *Horizontes lejanos* (*Bend of the river*, 1952), l'anterior western de Mann per a la Universal. Molt s'ha parlat del tractament de la naturalesa en la filmografia d'aquest director, i certament tant a *Tierras lejanas* com a altres pel·lícules seves se li atribueix una gran importància. En el nostre cas, és l'element que funciona com a obstacle a superar perquè la gent que cerca establir-se als paratges d'Alaska pugui arribar als seus destins, on pretén, per altra banda, treure profit de la naturalesa mateixa, en voler dedicar-se majoritàriament a l'extracció d'or.

Aquesta vinculació entre la dualitat de l'element natural i l'expansió del que anomenariem civilització es complementa amb els altres grans obstacles per a la prosperitat social, que apareixen en diverses pel·lícules de Mann: la cobdícia i la injustícia. Mann no té cap interès (ni hi hauria cap motiu perquè ho fes) en prescindir dels fonaments històrics del gènere en què està treballant, els que expliquen les dificultats per a la supervivència en unes terres perilloses per naturalesa però també per la progressiva però en aquells moments encara insuficient implantació de

la llei l'ordre. Degut a aquesta circumstància, tots aquells que tenien menys escrúpols eren capaços de matar i fer el que fos necessari per aconseguir els seus propòsits, fent complir les seves pròpies lleis i abusant dels indefensos. És el cas de Gannon, el peculiar personatge (que sembla que va existir realment) portador d'un capell de copa (amb clares connotacions de voler destacar en la vestimenta sobre la resta de la gent), interpretat per un dels secundaris més habituals del western, John McIntire.

Però és que, a més, les particulars circumstàncies del lloc i del moment també feien possible l'existència d'altres personatges no especialment malèvols, ni inclinats a manifestar inhumanes crueltats, sinó supervivents cegats per l'ambició. És el cas de Ronda (Ruth Roman), personatge que intenta fer-se un lloc com a empresària, per dir-ho així, en un món controlat, no ho hem d'oblidar, pels homes.

Entremig de totes aquestes lluites de poder i manifestacions diverses dels instints de supervivència és on *Tierras lejanas* situa el conflicte que implicarà el protagonista, Jeff Webster, un individu que, acompanyat pel seu inseparable amic Ben (un altre dels grandíssims secundaris del gènere, Walter Brennan), sembla tenir clar que l'única manera de seguir viu entre tanta gent disposada a trepitjar-te és mirar per tu mateix. Ho direm d'una altra forma: l'única via per a poder triomfar en una societat que encara estava per consolidar era l'egoisme. La seva única pretensió és poder reunir els doblers necessaris per a comprar



un ranxo a Utah (força lluny d'on es troba en aquests moments, per cert, element que no descartaria que tingués una doble lectura). El conflicte intern que se li plantejarà serà el de la validesa de la seva creença en el predomini de l'egoisme per sobre de la resta de valors, una reflexió que anirà fent forçat, per una banda, per les circumstàncies, però també ajudat pel paper que juguen les persones senzilles però que veuen que això de no voler ajudar qui ho necessita no du enlloc, evidència que li pretenen fer veure tant el citat Ben com, sobretot, Renée (Corinne Calvet). Aquest qüestionament dels valors s'extrapola molt fàcilment a la transcendència negativa que pot tenir en la configuració de la societat en general, la supervivència de la qual, més enllà d'idíl·lics idealismes (gens propers a la filmografia de Mann, per cert), és més que dubtosa. Sort que la nostra societat, la d'avui en dia, ja consolidada i on ningú fa la traveta a ningú, això de l'egoisme ja està totalment rebutjat, i que el que planteja aquest western és un conflicte que poc té a veure amb nosaltres i que ja està caducat. O no?

Tots aquests plantejaments estan perfectament plasmats en el guió de Borden Chase, guionista contundent i poc amant de les floritures i dels discursos, molt en la tònica del cinema de Mann, caracteritzat per l'aridesa i la voluntat d'explicar les coses pel camí més dret possible, fet que no significa de cap manera que suposi triar les solucions més simplificadores, sinó el saber escollir les solucions més efectives i menys retòriques per expressar el que interressa comunicar en cada circumstància. Els conflictes que apareixen en pantalla, i altres qüestions interessants però que excedirien aquest article, són virtuts lloables, lògicament, però que perdrien gran part del seu valor si Mann i la resta de professionals implicats en la producció haguessin passat per alt que estaven treballant en una pel·lícula de gènere, en un western.

Per tant, això significava que tots aquestes reflexions s'havien d'emmarcar en un context de recerca d'entreteniment per a una audiència que havia pagat una entrada precisament per això, per a veure un western, que com a públic sabien què era i esperaven que els qui havien fet la pel·lícula també ho sabessin. En altres paraules, això significava que Mann havia d'incloure les corresponents cavalcades, tirotejos, bregues al "saloon" i tots aquells elements que, en fi, són propis del gènere i que contribueixen al divertiment del públic. És aquesta una obligació amb el gènere que van respectar tots els grans directors que van fer westerns, des de John Ford a Raoul Walsh o Henry Hathaway, que van saber equilibrar la balança entre entreteniment i creativitat (comunicació, reflexió o com li vulguin dir), una balança que es va començar a desequilibrar als anys 70 i principis dels 80, quan els anomenats "westerns revisionistes" van confondre les sales de cinema amb púlpits de pretès alligament històric, en detriment del dinamisme propi del gènere que havien sabut incorporar Ford i companyia sense per això perdre ni mica de serietat en els plantejaments.

La qüestió era, òbviament, saber encadenar aquestes escenes amb el que es volia contar des d'un punt de vista més narratiu, per dir-ho així, consecució que crec que assoleix sense cap problema *Tierras lejanas* i, a més, també es tractava d'aportar-hi alguna cosa més en aquest sentit, tal i com aconsegueix Mann al duel final, que resol per sota dels graons d'entrada a un edifici, en una nova mostra de l'esplèndid aprofitament de l'espai, tant el reduït (com és aquest cas) com l'ampli espai dels grans paisatges (tal i com es veu en l'escena de l'allau o en la del precís dispar de rifle per part del protagonista a un bandit que es troba en una planura pel camí), d'un director a reivindicar indubtablement. ■



Influències i intercanvis entre el cinema italià i el cinema espanyol (1900-1950)



Coordinació:

- Daniela Aronica, professora associada del Departament de Filologia Romànica de la Universitat de Barcelona i directora de la revista anual de cinema italià *Quaderni del CSCI*, publicada per l'Institut Italià de Cultura de Barcelona.
- Magdalena Brotons, professora titular del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts de la Universitat de les Illes Balears.
- José Enrique Monterde, professor titular del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona i president de l'Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics.

Professorat

1. Daniela Aronica, Universitat de Barcelona.
2. Romà Gubern, catedràtic emèrit de la Universitat Autònoma de Barcelona.
3. José Enrique Monterde, Universitat de Barcelona.
4. Julio Pérez Perucha, president de l'Associació Espanyola d'Historiadors del Cinema.
5. Esteve Rimbau, professor titular del Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la UAB i historiador cinematogràfic.
6. Magdalena Brotons, Universitat de les Illes Balears.

Dates:

Del 2 al 6 de juliol de 2007.

Lloc:

Edifici Sa Riera. C/ de Miquel dels Sants Oliver, 2. Palma.

Horari:

De 17 a 21 hores (el dilluns començarà una hora abans).

Durada: 21 hores.

Nombre de places: 57

Crèdits de lliure configuració: 2

Hores de formació permanent de professorat:

Sol·licitades

Introducció

La complexa relació entre Itàlia i Espanya resulta avui més clara en tots els àmbits culturals gràcies a les investigacions d'ambdues parts. En aquest terreny ja consolidat però encara ple de sorpreses, aquest curs proposa mostrar els resultats i les aportacions problemàtiques dels estudis més recents en

una disciplina decisiva per a la societat contemporània com el cinema.

Així doncs, es farà una revisió de les relacions entre el cinema espanyol i l'italià des dels orígens fins als anys cinquanta. Es tracta d'individualitzar els moments més destacats de la llarga tradició que vincula les dues cinematografies i d'inserir-los en el marc sociopolític i cultural de cada etapa del període considerat, analitzant les influències i les col·laboracions directes més significatives.

A més a més, el curs proporcionarà l'oportunitat de veure ¾ comentades¾ pel·lícules poc conegudes pel públic actual però, tanmateix, de rellevància notable tant estètica com documental, no sols en el context de les coproduccions, sinó també per a la història del cinema dels dos països.

Objectius

1. Aprofundir en l'estudi de la història del cinema, centrant el curs en un període i una geografia molt concrets. El curs suposa un complement a l'escassa oferta formativa actual a les Illes Balears pel que fa a la història i les tècniques cinematogràfiques.

2. Reconstruir amb profunditat el llarg camí de les relacions cinematogràfiques entre Itàlia i Espanya més enllà dels tòpics que imposen una visió reduccionista de les influències recíproques, amb Itàlia com a transmissor i Espanya com a receptor fins als anys setanta del segle XX.

3. Formar especialistes amb una visió global del marc històric, econòmic i cultural en què es desenvolupa el cinema, com també de la metodologia d'anàlisi dels textos filmics.

4. Mostrar i analitzar el paper que fa el cinema com a vehicle de coneixement, difusió i promoció cultural i identitària.

5. Mostrar i analitzar el paper que fa el cinema com a vehicle de comunicació entre cultures.

Metodologia

El curs està estructurat en cinc sessions, cada una de les quals tractarà un període i una filmografia concreta, partint de l'època del cinema mut fins a arribar a la dècada dels anys cinquanta. La darrera sessió suposa un recopilatori dels



elements més destacats del període que es vol tractar, com també una porta oberta a la segona meitat del segle XX, quan les influències, els intercanvis i coproduccions són intensos entre ambdós països.

En cadascuna de les sessions, partint del visionat de fragments de pel·lícules i de pel·lícules senceres i de l'anàlisi de l'estructura d'aquestes, s'establiran les comparacions pertinents que permetin reconstruir la història de les relacions entre les cinematografies italiana i espanyola.

Continguts

Estructura:

Cada una de les sessions s'estructurarà de la manera següent:

1. Breus notes sobre el context historicocultural amb especial referència al cinema
2. Contextualització del període i les característiques filmiques del moment per tractar
3. Projecció i anàlisi d'algunes seqüències i pel·lícules triades per il·lustrar les sessions
Comentaris i debat posterior



Sessions:

- Magdalena Brotons, *Introducció al seminari. Mallorca als documentals de l'Archivio Storico Istituto Luce*
- Julio Pérez Perucha, *L'etapa del cinema mut*
- Daniela Aronica, *El cas de Sin novedad en el Alcázar (1940) d'Augusto Genina en el marc de les coproduccions hispanoitalianes entre 1939 i 1943*
- José Enrique Monterde, *La recepció del neorealisme italià a Espanya*
- Gian Piero Brunetta, *Marco Ferreri en el cinema espanyol*
- Romà Gubern, *Panoràmica de mig segle d'influències recíproques*
- Presentació del número 2 dels *Quaderns del CS-CI. Rivista Annuale di Cinema Italiano. Institut Italià de Cultura de Barcelona.*

Bibliografia

Breu bibliografia orientativa del curs

1. Aronica, Daniela: "La génesis de *Sin novedad en el Alcázar*. Estudio comparativo del argumento al guión", a *Archivos de la Filmoteca*, núm. 35, Ediciones de la Filmoteca, Valencia 2000
2. Brunetta, Gian Piero: *Storia del cinema italiano* (4 vols.), Editori Riuniti, Roma 1993
3. Gubern, Román: "I film del consenso a Franco e Mussolini", a *Cinema Nuovo*, núm. 284-285, 1983
4. Gubern, Román: "La imagen de España en el cine extranjero", a *Claves de la razón práctica*, núm. 63, Madrid 1996
5. Gubern, Román: Benito Perojo: *Pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española - Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales (Ministerio de Cultura), Madrid 1994
6. Monguilot-Benzal, Félix: "Producciones cinematográficas hispano-italianas (1939-1943)", a *Quaderns del CS-CI*, núm. 1, Istituto Italiano di Cultura, Barcelona 2005
7. Monterde, José Enrique: "Bases estéticas para la definición del Neorealismo", a (Cervantes Virtual)
8. Monterde, José Enrique: "Zavattini y el cine español", a *Quaderns del CS-CI*, núm. 2, Istituto Italiano di Cultura, Barcelona 2006
9. Pérez Perucha, Julio: *Cine español. Algunos jalones significativos 1896-1936*, Films 210, Madrid 1992
10. Rimbau, Esteve: *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Cátedra, Madrid 1990

Matrícula

Termini: del 7 de maig al 25 de juny de 2007.

Preu: Estudiants, comunitat universitària: fins al 10 de juny 30 euros, a partir de l'11 de juny 60 euros. Formació permanent de professorat i altres: fins al 10 de juny 45 euros, a partir de l'11 de juny 90 euros.



El hombre tranquilo

Júlia Pons



John Ford (1895-1973), tot i ser conegut internacionalment com a autor de westerns memorables (*La diligència, Centauros del desierto, Río Grande, El hombre que mató a Liberty Valance*), dedicà un lloc especial dins la seva extensa filmografia a Irlanda, la terra dels seus avantpassats. Dins aquest grup de pel·lícules, destaca *El hombre tranquilo* (*The quiet man*, 1952), una de les realitzacions recordades amb més afecte pel director, i tot un clàssic present a qualsevol filмотeca digna d'aquest nom. Passats cinquanta-cinc anys, la cinta conserva tota la seva màgia i valor inicials i es veu amb plaer una vegada i una altra.

Després de l'èxit de *Río Grande* (1950), i en una de les seves etapes de plenitud creativa, Ford abordà un projecte en el qual portava treballant des de feia anys: portar a la gran pantalla la novel·la de Maurice Walsh que havia llegit el 1933, els drets de la qual li costaren una quantitat irrisòria. Per contra, hauria de lluitar de valent per aconseguir la financiació per part de Republic Pictures. La parella protagonista la formaren novament dos dels seus actors predilectes, John Wayne i Maureen O'Hara, que ja havien demostrat una química notable a *Río Grande* i tornarien a treballar junts a *Escrito bajo el sol*.

El hombre tranquilo, faula bucòlica, costumista, comèdia romàntica, poètica i irònica, lírica i violenta, on es mesclen delicadesa i passió a parts iguals, ens transporta a un poblet imaginari, Innisfree (tot i que l'illa existeix a la realitat, i és també títol de la famosa poesia de Yeats i cançó popular), a una Irlanda idíl·lica, de paisatges de colors intensos, saturats (la fotografia de Winton C. Hoch aconseguí

el segon Oscar del film), on arriba d'Amèrica l'ex-boxejador Sean Thornton (John Wayne), fugint d'un passat que el turmenta i cercant la pau interior a la terra dels seus pares. Allà toparà amb una sèrie de pintorescs personatges, i amb l'amor de la seva vida, Mary Kate Danaher (Maureen O'Hara), prototip de la dona irlandesa: una pelloja desconfiada, ingènua i temperamental. Ford aprofità aquesta pel·lícula coral, festiva, per fer una revisió amable i satírica dels tòpics sobre els irlandesos.

Aprentatge sentimental

No cal cercar versemblança, n'hi ha prou que l'espectador es deixi seduir per aquesta narració amb aire de conte de fades. Més enllà del retrat costumista, trobem una relació sentimental amb totes les seves fases, des dels anhels passionals inicials fins a les dificultats i compromisos de la convivència diària, amb els seus acords i desavinences. Assistim a la història d'un amor apassionat entre dues persones de cultures i percepcions amoroses diferents, gairebé oposades, que només podran arribar a viure juntes fent una lliçó d'humilitat, aprenent a rendir-se l'un a l'altre.

Sean, prototip del nord-americà urbà, individualista, liberal en les relacions amoroses, pacient, farà un aprenentatge sentimental de la mà del simpàtic matrimoni Michaleen Flynn (Bary Fitzgerald), que li obre els ulls cap al que és Irlanda: el pes de la comunitat, el valor de l'honor i les tradicions, el caràcter impulsiu i irascible vora l'amabilitat.

La primera imatge del film és prou eloqüent: Sean Thornton arriba en tren a Castletown, i en demanar per Innisfree congrega una multitud de personatges carregats de bones intencions i xafardia alhora, que li expliquen tot d'anècdotes, encarnant un dels tòpics nacionals: el gust per divagar.

Ben aviat apareix Micheleen Flynn amb els seu cotxe de cavalls, que el condueix per paratges d'una natura exhuberant, de verds intensos, i el camí permet introduir nous personatges decisius: el pare Lonagan (Ward Bond), capellà catòlic del poble i veu en *off* de la narració, que reconeix en l'americà al petit irlandès i li dóna la benvinguda amb un càlid *welcome home*. Quan Sean s'atura i encén un cigarret, veu Mary Kate enmig del camp, envoltada de ramat i descalça, amb un aire entre salvatge i innocent, com una visió resplendent. Ambdós creuen una mirada silenciosa i expressiva, una escena pròpia de l'art de Ford per mostrar emocions intenses sense paraules. Al dia següent es trobaran a missa i aquí començaran les peripècies de la parella i l'educació sentimental i social de Sean Thornton: compra la casa dels seus avantpassats i preten casar-se amb Mary Kate ben aviat, però les coses no van com als Estats Units, cal festejar primer. La dot de Mary Kate i el valor que aquesta representa serà tot un obstacle simbòlic entre ells (Mary Kate, davant la indiferència de Sean: "Hi ha tres-cents anys de somnis felicos en aquests objectes... i els vull"), a més de l'oposició del germà, Will Danaher (Victor McLaglen, nominat a l'Oscar), prototip de l'irlandès bevedor i amic de la brega, amb bon cor i males puges. S'ha acusat la història de misògina, i té elements masclistes certament, pròpies de la cultura irlandesa. De totes maneres, Mary Kate demostrarà un caràcter a voltes rebel a les convencions (les inoblidables escenes d'amor abans del casament, amb tota la intensitat d'una passió continguda; l'escapatòria de la vigilància del matrimoni, el refús inicial a consumir el matrimoni, i la lluita obstinada de la dona pel que considera seu amb tota justícia i per obtenir una prova d'amor i respecte per qui ha de ser el seu home). L'escena on els dos esposos es troben, a la nit, per encetar de veritat el seu amor, i comencen a acceptar-se, és d'una tendresa inigualable.

Secundaris entranyables

Els diàlegs i frases memorables se succeeixen contínuament: a les famoses i antològiques escenes de passió entre Sean i Mary Kate (Sean: "no hi haurà més panys i claus entre nosaltres, Mary Kate, excepte les que tu posis al teu coret mercenari!"); a la divertida menció del sac de dormir de Sean, on sentim parlar veritable gaèlic al cinema en boca d'O'Hara; quan Flynn contempla el llit de nocces esfondrat ("homèric! Impetuós!"); i moltes més. Una roman secreta fins avui, per ordre de Ford: la que O'Hara-Mary Kate xiuxiueja a cau d'orella a Wayne-Sean a l'escena final.

Ford desplega aquí un grapat de caràcters secundaris que aporten encant a aquesta comèdia sentimental: el matrimoni, el germà de la noia, els dos entranyables sacerdots, el catòlic i el protestant, la rica vídua Tillane (Mildred Natwick), entre d'altres. No manca un jove membre de l'IRA (l'element polític quedà no obstant eliminat, només vagament suggerit; el verd, per exemple, no es podia emprar a la roba dels personatges, només al paisatge). La majoria d'aquests actors eren habituals del director, qui comptà també amb actors del famós Abbey Theatre de Dublín.

Motius fordians

La cinta és plena d'elements recurrents al cinema fordian, tant temàtics —la comunitat i la integració social, la lluita dels protagonistes per aconseguir-la; la religió; les celebracions col·lectives; el protagonista solitari i reflexiu— com visuals: la música i el ball (les cançons populars són presents al llarg de tota la narració, cantades a la taverna, a les festes, taral·lejades per la protagonista: Maureen O'Hara mateixa interpretà les seves); l'alcohol, la taverna i les baralles; les portes i tanques carregades de simbolisme iniciàtic.

El rodatge al poblet de Cong i la costa oest irlandesa (allà hi romangué el vaixell de Ford, l'*Araner*) esdevingué, com la pel·lícula, una aventura familiar: els fills de Wayne, alguns familiars de Ford i d'O'Hara interpreten petits papers, quant amb els altres escollits entre la població d'Ashford Castle, principal lloc del rodatge.

El home tranquilo va suposar el quart Oscar per John Ford i un èxit notable de crítica i públic. Una obra mestra que conserva intacte tot el seu encant. ■



John Ford, John Ford, John Ford...

Gabriel Genovart

Centaus del
desierto

Conten que quan la RKO, cap allà l'any 1940, va donar carta blanca a Orson Welles, arran de l'èxit espectacular de l'adaptació radiofònica de *La guerra dels mons* (el relat fantàstic del seu quasi homònim H. G. Wells), per fer el cine que volgués i com volgués, el jove realitzador —no tenia més que vint-i-cinc anys— es va tancar dins una sala de projeccions i feu que li passassin un cop i un altre *La diligència* de John Ford. Quan l'hagué vista devers catorze o quinze vegades (n'hi ha que diuen que més i tot), va manifestar que "molt bé, que ja havia après a fer cinema, i que se sentia per tant capacitat per envestir immediatament la tasca de dirigir la seva primera pel·lícula". I aquesta pel·lícula, com tothom sap, va ser, l'any 1941, ni més ni menys que *Ciudadano Kane*.

Anys després, quan ja figurava en la nòmina dels més grans realitzadors de la història del setè art, li demanaren quins eren els seus tres directors predilectes. La resposta d'Orson Welles fou la següent: "John Ford, John Ford, John Ford..."

Potser Orson Welles era massa categòric quan es manifestava d'una manera tan contundent, però dubt moltíssim que avui hi hagi algú que vertaderament estimi el cinema i n'entengui una mica que no situï John Ford en el cim més alt de la realització cinematogràfica en tota la història d'una art que a dia d'avui ja és més que centenària. Però no sempre ha estat així. Quan jo estudiava a la Universitat de Barcelona —vaig acabar la carrera de Filosofia i Lletres l'any inefable de 1968— i freqüentava fòrums i cine-clubs, a vegades més o manco clandestins, on es veien pel·lícules com *El acorazado Potemkin* (que, per cert, em va meravellar), John Ford, i amb ell gairebé tot el cinema nord-americà en bloc, eren objecte de les desqualificacions més absurdes i increïbles. Eren els anys "cineclubés" de Losey, d'Antonioni, de Bergman, de Nunes i les seves *Noches de vino tinto*, de l'Escola de Barcelona, de Serena Vergano i *Dante no es únicamente severo*, de cinema soviètic i coses així. A una d'aquelles sessions, a un cine-club de Terrassa, després de la projecció

de la pel·lícula (em sembla que era un film de José María Nunes), algú amb pinta de progrés va aixecar i, sense que vingués a tomb, va començar a blasmar el cinema de John Ford. I la concurrència, tota aquella "progressia a la violeta", assentia complaguda. Quin espectacle! Crec que va ser aquell dia que em vaig plantejar si havia de ser progrés o havia de ser fordista (perquè ja es veia que ambdues coses eren incompatibles), i em vaig decantar per la segona de les opcions. I d'aquí no m'he mogut.

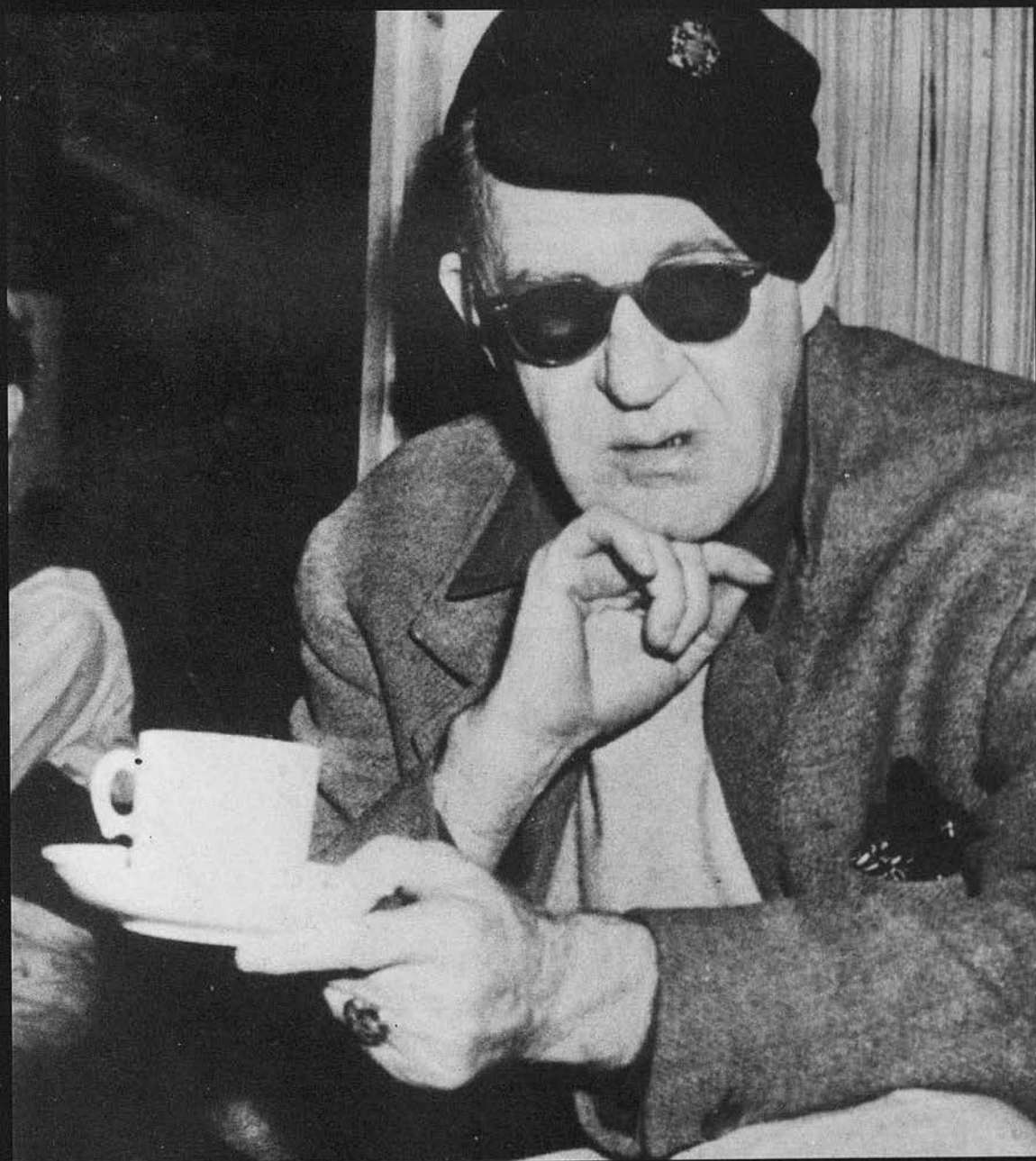
El clima "intel·lectual" d'aquells anys el descriu perfectament Javier Marías en el seu llibre *Donde todo ha sucedido*:

"A John Ford —diu Marías— lo vilipendiaron durante muchos años los críticos europeos estalinistas —los españoles a la cabeza—, que lo acusaban de fascista y militarista, a él y a su cine. Hoy parece increíble y ridículo, pero durante largo tiempo hubo que

defenderlo a capa y espada de esos ataques "políticos" que le negaban todo mérito cinematográfico. (...) En aquellos años los toros y el fútbol eran de derechas, como el whisky, mientras que el vino (tinto) era de izquierdas. Nada escapaba a esas etiquetas cretinas, nada era inocente, ni la ropa ni la comida ni las aficiones ni por supuesto el arte. Se ejercía una vigilancia continua, y a la bien real y carcelaria del régimen franquista se unía la más teórica pero igualmente censora de la ortodoxa simpleza de izquierdas.

"Ford era condenado sin ni siquiera mirar cómo eran en realidad sus películas, de qué hablaban o qué decían. Bastaba con que en ellas apareciera el ejército y hubiera indios muertos para que a partir de semejante superficialidad se le tildara de 'reaccionario'".

Les dues primeres pel·lícules que record haver vist de John Ford són, per aquest orde, *La legión invencible* i *Cuna de héroes*, dues pausades refle-



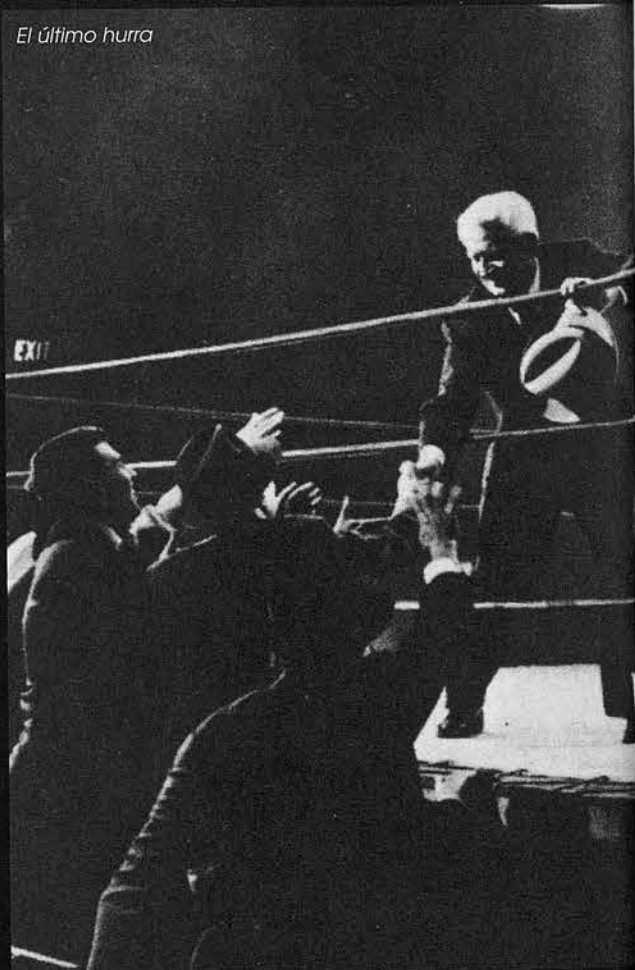
John Ford

La diligència



xions sobre el pas melangiós del temps i el pòsit dolorós que va deixant el passat sobre el present (que és, al capdavant, una de les constants de la poètica fordiana). Les vaig veure ambdues a la preadolescència i em deixaren una empremta indeleble. Tots els sentiments i emocions que em va produir La legió invencible els he intentat de plasmar a un dels capítols del meu llibre *El somni de l'Oest* que acaba de sortir publicat dins la col·lecció de "Llibres Temps Moderns". El títol d'aquest capítol és "La ferida del temps", que és el que vaig sentir, tal volta per primera vegada, quan vaig veure aquesta pel·lícula. Tenia aleshores dotze anys i vaig tenir el pressentiment que, qualche dia, em tornaria a trobar amb Nathan Brittles, aquell vell capità de cavalleria que viu en el destacament fronterer de Fort Starke els dies previs a la seva jubilació de l'exèrcit, aquella gran família de la qual sempre s'ha sentit que formava part. Avui, quan jo mateix, com feia Nathan Brittles, estic també tatxant a la fulla del calendari els pocs dies que ja em resten per jubilar-me de la meua feina de professor (i de la gran família de professors d'institut), sent que aquest dia m'ha arribat. I aquest fet m'ha servit de motivació per escriure aquest "somni de l'Oest", un llibret ple de ressonàncies fordianes, un retorn a les terres mítiques del record, que s'obre amb el soliloqui inicial del protagonista de ¡Qué verde era mi valle! (mesclat amb el meu propi soliloqui personal) i, després d'un recorregut per diverses pel·lícules del gènere de directors diferents, acaba amb tres capítols dedicats a sengles obres de John Ford: La legió invencible, *El hombre que mató a Liberty*

El último hurra



Qué verde era mi valle!

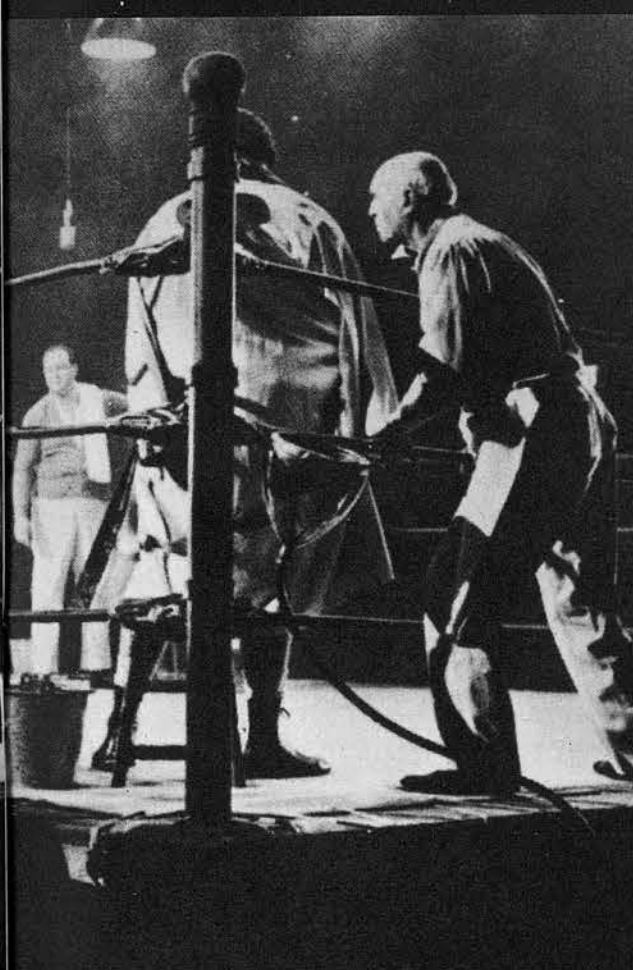


Valence i *Tres padrinos*, que són tres pel·lícules que mai no em cansaré de veure.

John Ford, John Ford, John Ford... ¿A algú li pot caber dins el cap que un home que va realitzar pel·lícules com totes les més amunt mencionades i obres com *Las uvas de la ira*, *Pasión de los fuertes*, *Fort Apache*, *Centauros del desierto*, *El último hurra*, *Misión de audaces*, *El sargento negro*, *El gran combate* i tantes altres pugui haver estat titllat de racista, militarista, bel·licista, fatxa i reaccionari? Ho proclam solemnemente: si John Ford és tot això, jo també ho som. I els valors que consagra a les seves pel·lícules (l'amistat, la lleialtat, la cavalleriesitat, la solidaritat, l'honor, el deure, l'austeritat, el sacrifici, la generositat, la família, la tradició, la religió, les formes educades, el respecte ètnic, la fidelitat a unes arrels profundes i la compatibilitat de la pertinença a dues pàtries diferents i complementàries) són també els meus valors.

El periodista Eulogio López va escriure un llibre titulat *Por qué no soy progre*, i va desgranar les seves raons en una llarga explicació. Jo sé per què no ho som, malgrat pertànyer cronològicament a una generació —la del seixanta-vuit— de la qual sempre he renegat. No som progre perquè som fordian.

El meu admirat Jaume Vidal, que m'ha fet l'honor d'incloure *El somni de l'Oest* dins la col·lecció de "Llibres Temps Moderns", que ell dirigeix, diu que el meu llibre és una espècie de "testament ecologista". Potser. Al capdavant, el fet de ser fordian tal vegada sigui una manera de ser progressista molt diferent a la tants de progres de saló. Que no de saloon. ■



El naixement del western modern

Josep J. Rosselló



Encara que avui ens costi de creure, l'any 1939 el western estava en declivi, infravalorat i declarat passat de moda. Aleshores, John Ford, que ja era un director de prestigi acreditat i que, des de el seu primer film (*The tornado*, 1917), havia signat nombrosos westerns, decideix rescatar, reinventar el gènere. I va rodar *La diligència* (*Stagecoach*, 1939): així, aquells 96 minuts de pel·lícula van esdevenir un clàssic del cinema i, a més a més, el naixement d'un mite, el de John Wayne.

La diligència explica el viatge de nou passatgers que surten de Tonto provant d'arribar a Lordsburg, a terres d'Arizona. Des d'un primer moment, planeja per sobre els viatgers l'amenaça dels indis, que han abandonat la seva reserva sota el comandament de Gerónimo; i la tensió suscitada per l'aparició de Ringo Kid (Wayne), que s'ha escapat de la presó per executar una venjança i viatja en qualitat de presoner del sheriff Curley (George Bancroft), que va de vigilant del vehicle que condueix Buck (Andy Devine). A més de les històries particulars, misèries i grandeses, de cada un dels personatges.

Perquè la pel·lícula de Ford és, fonamentalment, un estudi de personatges. L'acció és gairebé anec-

dòtica; de fet, el bessó queda reflectit en els breus minuts: la diligència fent el seu camí, els indis cavalcant i destruint tot quan vestigi troben de l'home blanc, i la cavalleria intentant trobar-los, detenir-los i reintegrar-los a la reserva.

Allò que realment importa és saber perquè van al carruatge la jove Dallas (Claire Trevor), una al·lota de saloon, o Josiah Doc Boone (Thomas Mitchell, que fou guardonat amb l'Oscar a l'actor secundari per aquest paper), un metge que s'ha fet malbé pels seus excessos alcohòlics; quina història s'amaga darrera del personatge anomenat Hatfield (John Carradine), jugador d'atzar i pistoler; o el comportament hipòcrita del respectable senyor Gatewood (Berton Churchill), el director del banc que fuig amb els diners d'una nòmina dipositada a la seva custòdia. El planter es completa amb Lucy Mallory (Louise Platt), la dona embarassada d'un capità de l'exèrcit, que viatja per trobar-se amb el seu marit; i amb el pusil·lànim senyor Peacock, un representant de whiskey que veu com el seu mostrari es va diluint en mans de Doc Boone.

Així, doncs, la pel·lícula s'ha d'entendre, fonamentalment, com una anàlisi interior dels personatges que, a mesura que transcorr l'acció van desvetllant les seves hipocresies, en el cas dels "respectables"; i els seus més nobles sentiments, en el dels individus de "mala condició". Tot això, sense que John Ford renunciï a l'espectacularitat dels escenaris del Monument Valley —una proposta personal de John Wayne—, que apareixien per primer cop en la història com a plató cinematogràfic, que després es repetiria en tantes i tantes aventures, que intentarien repetir-hi —no sempre de forma reeixida— l'atac de Gerónimo a la diligència, en una trepidant seqüència que reuneix i resumeix les habilitats del director en aquestes conteses.

El guió de *La diligència* era de Dudley Nichols, un autor amb qui Ford ja havia treballat, per exemple, en *El delator* (1935), que els va suposar un Oscar a cadascun d'ells. Nichols va partir d'una història signada per Ernest Haycox, *Stage to Lordsburg*, que a la vegada estava inspirada en el primer èxit literari de Guy de Maupassant (*Normandia*, 1850-París, 1893), titulat *Boule de suif* (*Bola de sèu*, 1880), on ja apareixia el grup de viatgers que fuig a bord d'un carruatge, amb una protagonista prostituta, de la qual podria ser ben bé transsumpte el personatge de Claire Trevor.

A l'hora de bastir el cast del film, Ford va decidir, a més d'incorporar alguns dels actors que ja li eren habituals, donar una oportunitat al seu amic John Wayne. La història ha demostrat que la va encertar de ple.

El director i l'actor —tot i que tots dos van exercir els dos papers en un moment o altre— s'havien conegut l'any 1927, durant el rodatge de *Mother Machree* (*Mare meva*), dirigida per Ford per a la Fox. Duke Morrison (el llinatge era l'autèntic de l'actor; el

duke era un malnom heretat d'un ca que va tenir de jove) provava d'obrir-se camí a Hollywood, fent tota mena de feines per a la productora. En aquella ocasió, Wayne feia part de l'equip d'atrezzo i s'estava al càrrec d'una guarda d'ouques; en un moment donat, i creient que el rodatge s'havia aturat, el meritori i els anàtids van comparèixer al bell mig del plató. No és de dir l'enrabiada que va agafar Ford, que tot eren trons i llamps contra els intrusos. Tanmateix, quan se n'adonà de la cara d'angunia i d'empeguement de Wayne, el director va esclafir a riure: era el començament d'una llarga i profitosa amistat.

John Ford va procurar, des d'aleshores, que a Duke Morrison no li mancàs la feina. Fins arribar a l'any 1939, John Wayne va participar en una setentena de westerns i pel·lícules de baix pressupost, en ocasions a les ordres de Ford: *Hangman's House* (Llegat tràgic, 1928), *Men without Women* (Tragèdies submarines, 1929) o *Born Reckless* (L'intrèpid, 1930). Precisament l'any 1930 Ford va recomanar l'actor a un dels seus amics, Raoul Walsh, que li va donar el primer paper protagonista i el va rebatejar com a John Wayne, que és com apareix acreditat per primer cop a *The Big Trail* (La gran jornada). El film no va tenir gaire èxit, però el nom de John Wayne es feu un lloc en una bona sèrie de westerns de sèrie B per a diverses productores, com la Columbia, la Monogram o la Republic. I així va arribar a 1939, així es va apujar a la diligència.

El joc de zoom de presentació de *Ringo Kid*, quan la pel·lícula ja està pel minut quinze, és senzillament inoblidable. Aleshores ja sabem que és un proscrit, escapat de la presó després d'un tèrbol afer en el què van ser morts son pare i el seu germà petit, amb la única intenció de venjar-se del responsable de totes les seves desgràcies, Luke Plummer (Tom Tyler), i els seus germans.

Al llarg del film, comprem que Ringo no és en absolut un delinqüent, ni tan sols un pistoler, sinó un cow-boy arrossegat pel destí. Durant el trajecte a Lordsburg, on s'estan els Plummer, té temps per construir una tendra història d'amor amb Dallas, i els espectadors ens adonem fins a quin punt genera la complicitat de la gent corrent, fins i tot la del sheriff Curley, que el duu arrestat per evitar l'enfrontament i, finalment, el deixa partir cap al futur compartit amb la seva xicota.

Ja a *Stagecoach* s'apunten les maneres que definiren John Wayne com un mestre del western, de la interpretació mesurada de personatges exemplars, que fan de la senzillesa l'arquetip de l'actor, amb el seu peculiar caminar i un accent que en deien d'ànc.

En el terreny personal, el tarannà progressista que de jove va compartir amb John Ford, va fer un tomb ultradretà després de la Segona Guerra Mundial, en la qual no va combatre: potser aquesta absència explica la radicalització que el va dur a constituir, ja l'any 1944, la Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals; no crec que calgui la traducció. També es va manifestar aferrissadament a favor de la intervenció nord-americana a Vietnam; l'any 1968 va estrenar *The Green Berets* (Boinas verdes), una de

les dues úniques pel·lícules que té acreditades com a director: l'altres és *The Alamo* (El Álamo, 1960), un altre panegíric de l'heroi nord-americà, tot i que no tan maniqueu com la primera.

En tot cas, és avui evident que a partir de *La diligència* es consolida la parella Ford-Wayne, que encara donarà autèntiques joies del gènere del western durant un parell de dècades: *The Long Voyage Home* (Homes intrèpids, 1940), *Fort Apache* (1948) i *Three Godfathers* (Tres padrins, 1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (La legió invencible, 1949), *Río Grande* (1950), *The Searchers* (Centaures del desert, 1956) —rodada just després d'una de les pitjors pel·lícules de Wayne, *The Conqueror* (El conquistador de Mongolia, 1956), on interpreta a un impossible Gengis Khan—, *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), entre d'altres. I encara s'haurien d'afegir dos títols imprescindibles, tot i que no transcorren al far-west, com són *The Quiet Man* (L'home tranquil, 1951) i *Donovan's Reef* (La taverna de l'irlandès, 1963).

L'any 1966, el director Gordon Douglas filma una innecessària segona versió d'*Stagecoach*. Agafant el mateix guió de Nichols i Haycox i el mateix títol —a Espanya s'estrena com a *Hacia los grandes horizontes*—, Douglas recrea els mateixos personatges, les mateixes escenes, els mateixos diàlegs..., això sí, en colorins. Si no hagués existit la feina de Ford, aquesta lectura hauria pogut tenir algun sentit, tot i que mai hagués assolit el cim de mestria de la primera, i només se'n poden salvar, si de cas, els esforços d'Alex Cord i Ann Margret per aficar-se en la pell de Wayne i Claire Trevor o, sobretot, la magnífica creació que Bing Crosby fa del doctor Boone. Poca cosa més.

Una darrera dada anecdòtica encara, tornant a l'*Stagecoach* original. El paper del jove tinent de cavalleria que comanda la tropa que fa amb la diligència part del camí, és Tim Holt, un secundari gairebé desconegut que tanmateix té un paper a un altre clàssic de John Ford, *My Darling Clementine* (Passió dels forts, 1946); i, sobretot, dóna la rèplica a Humphrey Bogart i Walter Huston en el trio protagonista de *The Treasure of the Sierra Madre* (John Huston, 1948). ■



Les pel·lícules del mes

Cicle Wayne-Ford

CINEMA AUGUSTA SALA 5

Cicle Wayne-Ford

A les 20.00 hores



6 DE JUNY

La diligència (1939-VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1939

Títol original: *Stagecoach*

Director: John Ford

Producció: United Artists

Guió: Dudley Nichols

Fotografia: Bert Glennon

Música: Richard Hegeman, Frank Harling, John Leipold, Leo Shuken i Louis Gruenberg

Muntatge: Dorothy Spencer i Walter Reynolds

Intèrprets: John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell, John Carradine

13 DE JUNY

Fort Apache (1948-VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1948

Títol original: *Fort Apache*

Director: John Ford

Producció: RKO

Guió: Frank S. Nugent

Fotografia: Archie Stout

Música: Richard Hegeman

Muntatge: Jack Murray

Intèrprets: John Wayne, Henry Fonda, Shirley Temple, Víctor McLaglen

20 DE JUNY

El home tranquil (1952-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1952

Títol original: *The quiet Man*

Director: John Ford

Producció: Republic

Guió: Frank S. Nugent

Fotografia: Winton C. Hoch i Archie Stout

Música: Victor Young

Muntatge: Jack Murray

Intèrprets: John Wayne, Maureen O'Hara, Barry Fitzgerald, Ward Bond

27 DE JUNY

Presentació llibre *El somni de l'Oest de Gabriel Genovart*, a càrrec de **Jaume Oliver i Jaume**, doctor en pedagogia

El home que mató a Liberty Valance (1962-VOSE) de John Ford

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1962

Títol original: *The Man Who Shot Liberty Valance*

Director: John Ford

Producció: Paramount

Guió: Willis Goldbeck i James Warner Bellah

Fotografia: William H. Clothier

Música: Cytel J. Mockridge

Muntatge: Otho Lovering

Intèrprets: John Wayne, James Stewart, Vera Miles, Lee Marvin, Edmond O'Brien



de juny

TEATRE D'ARTÀ

A les 20 00 hores

28 DE JUNY

Presentació llibre *El somni de l'Oest* de
Gabriel Genovart, a càrrec de l'escriptor
Miquel Mestre

Tierras lejanas (1955-VOSE)
d'Anthony Mann

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1955

Títol original: *The Far Country*

Director: Anthony Mann

Producció: Aaron Rosenberg

Guió: Borden Chase


Fotografia: William H. Daniels

Música: Henry Mancini, Hans J. Salter, Frank Skinner,
 Herman Stein

Muntatge: Russell F. Schoengarth

Intèrprets: James Stewart, Ruth Roman, Corinne
 Calvet, Walter Brennan





Desperta! T'esperen molts avantatges

Nòmina Viva Jove

Domicilia la teva nòmina a "SA NOSTRA" i gaudiràs de tot un conjunt de productes i serveis pensats per a tu.

- Avançament de la nòmina, fins a 30 dies
- Prèstec nòmina, fins a 18 mensualitats
- Assegurança col·lectiva d'accidents gratuïta
- Targeta Euro 6000 Maestro Balears Jove
- Targetes Visa Classic i Euro 6000 Mastercard, de franc el 1er any

A més, participaràs en els sorteigs mensuals de **6.000 euros!**

Informa-te'n a qualsevol oficina de "SA NOSTRA"

Nòmina Viva

B A L E A R S
jove

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS