

Cicle Raoul Walsh
Any Darwin: *L'enfant sauvage*
Dues mostres de Marcel L'Herbier

temps moderns 
papers de cinema

núm. 151 Març 2009



15 anys a la fosca

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Març 2009 Núm. 151

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 i Martí Martorell

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet i Antoni Sorà

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 Els ulls de Jodorowsky (4)
El Topo i *Bouncer* i *Juan Solo*: el far west del país de les fades
per Leazah Zelaz
- 9 Glosa cinematogràfica ara que hem liquidat la nit dels Oscars
per Toni Roca
- 10 La butaca
per Antònia Pizà
- 12 Bandes de so
Premis Goya 2008: Roque again!
per Házael González
- 13 Clàssic moderns. Les vacances (I)
Le Rayon Vert (El rayo verde, 1986) d'Eric Rohmer
per Iñaki Revesado
- 15 Cinema i espectador
per Joan Ferrer Miserol
- 16 Costa-Gavras, denunciar des de la complexitat
per Pere Antoni Pons
- 17 L'acomiadament cinematogràfic de Jean Renoir:
Le caporal épinglé (El cabo atrapado, 1962), una renovació de *Le grande illusion*
per Xavier Jiménez
- 22 *L'enfant sauvage* (1969), de François Truffaut. Educació/cultura o natura?
per Ramon Bassa i Martín
- 26 Aproximació a la definició de cinema negre (i II)
per Martí Martorell
- 36 *Los implacables*
per Guillem Fiol Pons
- 38 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de març

Editorial

L'estora roja

Dove se crida non e vera scienza

Leonardo da Vinci

Temps Moderns mai no ha pres els Oscars com a referència qualitativa. Sí que és cert que en algunes ocasions hi ha dedicat atenció per allò de seguir l'actualitat cinematogràfica i els criteris valoratius que s'usen al bressol nord-americà. Kate Winslet va ser nominada aquest any a l'Oscar a la millor actriu principal. Fou pel seu paper protagonista a *El lector*, tot i que també podia haver estat per *Revolutionary Road*, magnífica interpretació. Havia de ser per tant favorita a endur-se'n la figura i així va ser, tenia oposició però a poca gent va poder sorprendre la de-

cisió. Veure Winslet a una o altra pel·lícula permet entendre perfectament el personatge al qual posa cara. És a dir, comparant les dues pel·lícules som capaços de veure dues persones totalment distintes, transmetent missatges totalment oposats, en una paraula, que resulta molt creïble.

D'altres actrius —i actors també, per descomptat— mai no abandonen la seva pell, resulta impossible veure quelcom que no sigui sempre el mateix rostre, la mateixa expressió, histriònica, exagerada, *almodovarada*. Quan es dona aquest cas, a la vista dels fets, s'opta per concedir l'Oscar a la millor actriu secundària. És cert que així es percep molt millor la diferència entre principal i secundari, però hom pensa que ha d'haver-hi quelcom més, tal vegada una mena d'homenatge al caràcter multidisciplinar de la cultura. Aquests dies s'han complert seixanta-cinc anys de la mort del pintor Edward Munch, que ens llegà una producció pictòrica magnífica, d'entre la qual hi destaca el quadre *El crit*. Deu ésser això, un Oscar al crit.

Davant tanta transgressió també a *Temps Moderns* modificam costums, si més no el segon dimecres del mes de març. Avançam una hora, no el rellotge sinó la programació. Hi haurà un Walsh a la primera hora, com cada un dels altres quatre dimecres, però en aquesta ocasió a les cinc de l'horabaixa perquè la segona projecció es planteja com una contribució a l'Any Darwin. *Le petit sauvage* de Truffaut vendrà acompanyada d'una taula rodona que exigeix més temps de l'habitual per poder escoltar el debat sobre l'evolució de les espècies, tornam al mateix tema anterior.

La sessió vespertina, la resta de setmanes, es dedicarà a Buñuel, *Ese oscuro objeto del deseo* —Molina/Bouquet o viceversa—, Jean Renoir, *Le caporal épinglé*, i dos Marcel Herbie, *L'inhumaine* i *La nuit fantastique*. No hem de deixar de banda les sessions de clàssics en família dels dissabtes. Aquest mes Laurel & Hardy, els germans Marx i *Charlie i la fàbrica de chocolate*, un nou passeig per la història del cinema i una bona manera de celebrar els nostres quinze anys.



Els ulls de Jodorowsky (4) *El Topo* i *Bouncer* i Juan Solo: el far west del país de les fades

Leazah Zelaz



¿Com es pot parlar d'una cosa de la qual s'han fet fins i tot tesis doctorals, llibres i estudis de tota mena, i no caure en la repetició o en el tòpic més típic? Perquè tal vegada no hagi aconseguit canviar la història del cinema, però és inqüestionable que *El Topo* (Alejandro Jodorowsky, 1970), tercera pel·lícula del nostre home, no va deixar mai indiferent ningú: apadrinada per John Lennon i Yoko Ono, segrestada pel seu productor americà (Allen Klein, qui també era productor de The Beatles) durant més de trenta anys, perseguida i censurada i maleïda i mitificada, aquesta visió tan particular del western s'ha analitzat i esmicolat (i interpretat) fins a la sacietat (fins i tot pel seu mateix creador, qui va escriure un llibre narrant-la i interpretant tota la seva complexitat en una llarga entrevista, llibre que per cert avui és un veritable i molt interessant objecte de col·leccionista), però així i tot segueix contenint (i desvetllant) uns secrets extraordinaris alhora que no ha perdut ni una mica de la seva potència.

El Topo és, abans de tot, una història "de l'oest", és a dir, una pel·lícula de

pistolers i bandits (fetitxistes, això sí), i Jodorowsky mateix ens explica que quan ell era petit i veia les pel·lícules "de l'oest" al cine, es creia que els vaquers i els indis vivien no dintre d'un lloc físic o d'un temps històric concret (¡que sabia ell on era Nord-americà!), sinó en una mena de "país de les fades" on tot era possible, i això ho va adaptar per fer la seva pel·lícula "de l'oest", per tal d'aconseguir una mena de món paral·lel on pot passar qualsevol cosa (on també s'hi poguessin encabir les interpretacions esotèriques de tota mena, és clar). Com ell mateix ens explica, "en aquella època jo encara tenia la il·lusió, que venia d'Antonin Artaud, del surrealisme, que el cinema era art. I que era l'art més gran que podia existir. Jo em demanava: perquè en l'Escriptura s'accepta que hagi un Evangeli, un Sutra, i per què en el cinema no hi ha d'haver una cosa tan important com un Sutra, com un text sagrat? Per què no? Aleshores, vaig utilitzar símbols crítics, símbols hindús... tot tipus de símbols, encara que no tan oberta-

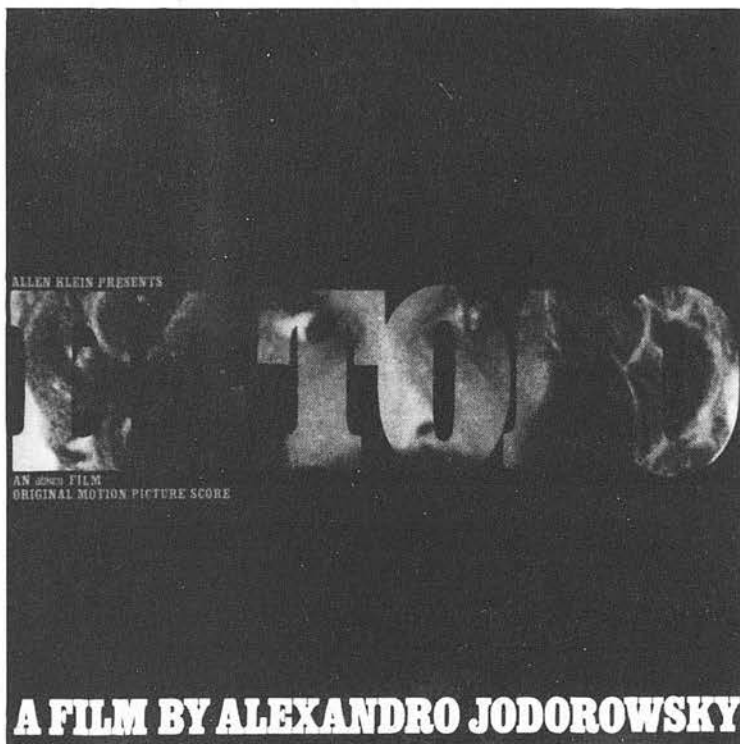


ment com a *La Montaña Sagrada*". Això va ser una de les causes que, al llarg dels anys, molts de crítics es perdessin dintre d'aquest magma simbòlic i es dediquessin a fer tot tipus d'especulacions sobre el significat de les cabres, de la roba de cuir negre del protagonista (que per cert, segons ell mateix ens aclareix, és una influència directa ni més ni menys que d'Elvis Presley, perquè a una pel·lícula apareixia amb un vestit de cuir negre), dels gemecs i sons angustiosos, el flautí que toca, o la seva transformació. I encara que és innegable que la pel·lícula es basa en la relació entre pare i fill i els conflictes resultants (El Topo mata el coronel perquè és el seu pare metafòric, i després li demana al fill que ho destrueixi a ell mateix), que el zen és un element prou important (l'excavació del túnel prové d'una història zen, i fins i tot Jacqueline Luis, l'actriu que fa el paper de la seva companya amb malformacions, es va convertir després en mestra d'aquesta filosofia), i que

com sempre la intenció del seu creador és sacsejar consciències per tal que tant l'espectador com ell mateix arribin a la il·luminació, *El Topo* és molt més que una col·lecció de símbols.

Per començar, és una declaració de principis: "Quan tu estàs fent el teu cine, no tens per què escoltar l'opinió de ningú, ni del públic. Has de fer el que tu sents, succeeixi el que succeeixi, encara que la gent abandoni la sala. Cada vegada que donen les meves pel·lícules, fins avui, sempre hi ha tres o quatre que se'n van, no ho suporten. A mi què m'importa que no ho suportin, si jo he fet el que jo vull! Ja el temps dirà, si el que vaig fer valia o no." Al mateix temps, parla de com crear un públic propi, i no fer com els artistes "industrials" per satisfer un públic determinat que ja existeix, resumint la seva pròpia filosofia filmica en cinc paraules o qualitats: "Això és el que s'ha de tenir: paciència, perseverança, pobresa, honestedat, autenticitat." És a dir: el més important és creure en tu mateix i en el teu art, deixant que les coses passin i que l'obra es defensi per ella mateixa, perquè, a fi, en definitiva, això és l'únic que es pot fer.

Després, resulta d'allò més interessant des del punt de vista tècnic: Jodorowsky ens explica que no li agradaven gens coses com els zooms: per a ell, la televisió són "cares", però el cinema són "cossos" (potser per la seva formació mímica), i això s'ha de notar, precisament perquè el cinema és cinema i no "teatre filmat". I això vol dir que per a ell el cinema no ha de reflectir necessàriament la realitat: "Jo no crec que el cine sia un retrat de la realitat. Tal vegada per això m'agrada mostrar tot allò estrany, tot allò bizarre, tot allò monstruós, tot allò diferent. I un



nan és diferent, un gegant és diferent, un amputat és diferent. Aquesta fascinació per allò monstruós i allò diferent es remunta des de fa molt de temps, està inserit dintre de la tradició artística espanyola. Velázquez, Goya, Picasso, varen mostrar monstres a les seves pintures. Jo som part d'aquesta tradició."

Pel que fa al mètode de treball, ens aclareix: "Primer, vaig fer el guió. Després, vaig cercar els llocs, i això em va canviar el guió. Després, vaig cercar els actors, i això em va canviar el guió. Jo, en principi,

no havia d'actuar: vaig cercar un actor que volgués tenyir-se els cabells, rapar-se, deixar-se la barba, tot el que fa El Topo: cap actor mexicà no va voler fer-ho, perquè fan feina a la televisió, i com que ningú no va voler fer-ho, ho vaig fer jo." Les veus però, són diferents: Jodorowsky mateix es va fer doblar per un actor amb la veu més ronca que la seva; ningú no té la seva pròpia veu al film. Ho fa com a tècnica artística, un recurs que ja va fer servir a *Fando y Lis* i que utilitzarà més endavant, així com els jocs amb els efectes de so (per exemple, el renou amplificat de les cabres), anant a la recerca dels seus objectius i sense preocupar-se de la versemblança. De pas, també explica que els actors de l'*star-system* són el pitjor per al cinema, perquè sempre fan d'ells mateixos (i per això ell va treballar amb actors anònims o poc coneguts, cercant l'autenticitat).

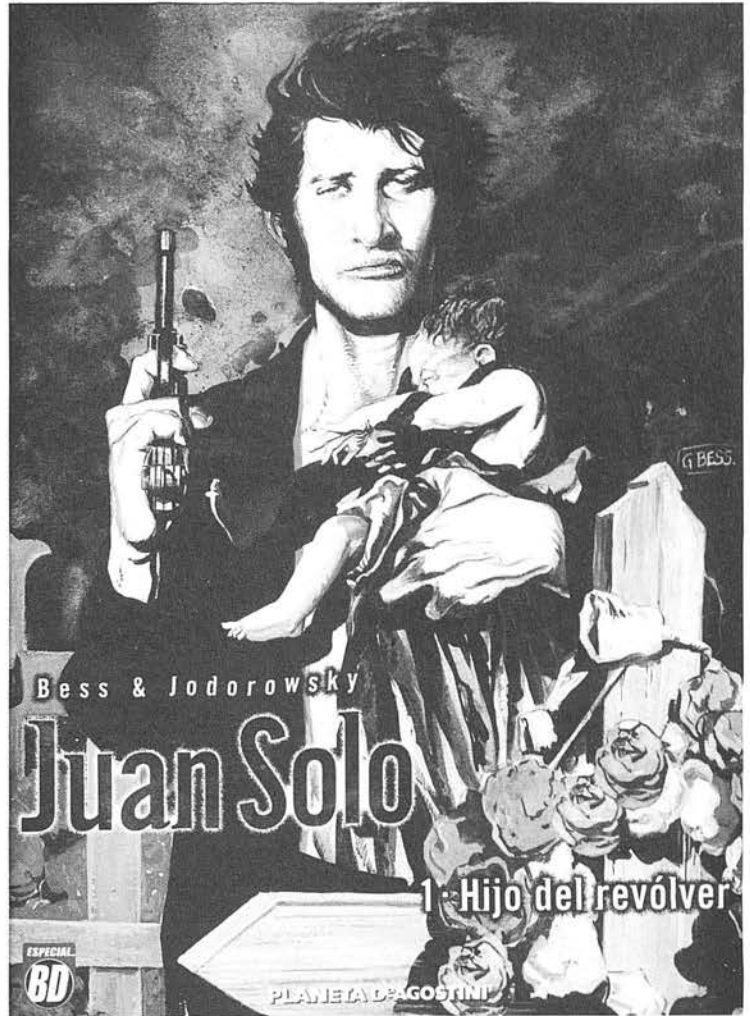
Però tal vegada el que resulta més sorprenent de tot és que el conjunt aconsegueix allò que es proposa: és a dir, la construcció d'una pel·lícula personal, carregada de missatges amb força, i que al mateix temps és tota una lliçó de com fer bon (i barat) cinema. Jodorowsky reconeix influències directes de Luis Buñuel (el bandit que llepa una sabata, que per cert és ni més ni menys que Alfonso Arau, director de la coneguda *Como Agua Para Chocolate*, 1992), de l'*espaguetti-western* de Sergio Leone (de fet, diu que després va arribar a sopar amb ell, i el director li demanava per la tècnica utilitzada a una de les escenes del poble sorprenent-se dels mètodes "artesanals" de Jodorowsky), i que *Pierrot, El Loco* (*Pierrot Le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965) li va obrir la ment però que no el va influir, perquè Godard és un intel·lectual i ell no. També Erich von Stroheim amb els seus mètodes tècnics (com vestir tot un exèrcit amb roba interior de seda: El Topo porta uns calçotets de seda que va fer servir durant tot el rodatge) i, per descomptat, Sam Peckinpah: de fet, *El Topo* està filmada al poble que ell havia construït per rodar *Grupo Salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969), on per cert també s'hi havia rodat una producció mexicana anomenada *La Ley de Tombstone* (i a *El Topo* es pot veure qualche cartell amb el nom d'aquest poble).

D'altra banda, és obligada una aturada allà on molts passen de puntetes sense fer-ne massa cas: a la música, que també és obra de Jodorowsky. D'aquesta composició tan estranya i a la vegada tan evocadora com la pel·lícula, també circulen moltes llegendes i confusions, i aleshores el millor és escoltar-ne les pròpies paraules sobre el procés de creació: "Agafava una partitura de Beethoven i la tallava a trossets. Després els posava en desordre, un devora l'altre. Un altre mètode: donava una nota a catorze amics que partien de catorze llocs distints de la ciutat, i a mida que arribaven un rere l'altre jo anava anotant les notes que arribaven. Quan la melodia apareixia li deia a un músic que la toqués amb una flauta. Jo li deia "no, no, canvia això", i anava canviant d'oïda". Altra vegada, és sorprenent el resultat: ajudat pels professionals Nacho Méndez i John Barham (i amb influències evidents de mestres com Ennio Morricone), la partitura d'*El Topo* és una

petita joia formada per senzilles melodies de flauta (com "Entierro del primer juguete" o "El agua viva"), estranys i grinyolants sons (els de "La catedral de los puercos", "Vals fantasma" o "300 conejos"), o bufonades inclassificables com el jazz d'"El infierno de los ángeles prostitutas" o "Marcha de los ojos en el triángulos" (sic), peces que tenen una efectivitat molt consolidada i compleixen ben bé la seva funció, sobretot tenint en compte que la música no és el camp de Jodorowsky ni de molt (curiosament, el seu fill més petit, Adán, qui actua a la pel·lícula *Santa Sangre*, sí que s'ha dedicat a la música, amb el nom artístic d'Adanowsky i amb composicions ben peculiars). Basta anar a revisar una altra partitura del 1970 en què participa directament, la de la seva obra de teatre *Zarathustra*, per adonar-se que a *El Topo* estava molt més inspirat (de fet, el recull editat en vinil que conté diàlegs i música del grup Las Damas Chinas és tot un desgavell de sons electrònics gairebé improvisats i ni de lluny tan sòlids). Editada per Apple Records (la companyia discogràfica de The Beatles) en disc, i existint també una curiositat del grup Shades of Joy interpretant de nou aquests temes (un disc que no té a veure amb la pel·lícula: la seva música no hi apareix), la banda sonora original d'*El Topo* també va ser molt difícil de veure durant anys, fins que es va adjuntar a l'edició en DVD de la pel·lícula (on per cert a l'edició espanyola no hi figuren els títols dels temes, encara que la música és la mateixa que al disc d'Apple).

I és que, finalment, després d'anys de disputes i baralles, Jodorowsky i Klein arribaren a un acord que va permetre la nova edició d'*El Topo*, completament restaurada (i sense censures) i comentada pel seu director, amb afegits tan interessants com el tràiler original de cine, una entrevista de set minuts amb Alejandro (en què desvetlla que, sobretot, va foliar molt després, perquè gràcies al seu personatge i a la seva fama, totes les dones el trobaven atractiu), una molt bona selecció de fotografies i retalls de diaris, i el CD amb la banda sonora original: sens dubte, ja era ben hora.

Però tal vegada el que menys coneix la gent és la faceta jodorowskyana del western al còmic, que l'artista ha cultivat almenys a una sèrie de manera específica i molt ben aconseguida com és *Bouncer*, històries de l'oest més clàssic (barrejat sempre amb aquell oest de país de les fades tan del gust del seu autor) dibuixades per François Boucq, un autor amb qui ell ja havia col·laborat (a un altre còmic tan personal com *Cara de Luna*, o també il·lustrant llibres seus com *Albina y los Hombres-Perro*) i a qui aquesta vegada convenç per tal de traduir les seves idees en vinyetes en lloc de fotogrames. I això, és clar, no és gens estrany en un home que sempre s'ha queixat de totes les dificultats que ha trobat dins el món del cinema: durant anys va especular amb la possibilitat de fer una continuació d'*El Topo* anomenada *Sons of El Toro* (els drets encara estaven en mans de Klein, i per això va voler convertir a *El Topo* en *El Toro*: fins i tot existia un cartell on un raig, oportunament col·locat, era l'encarregat de convertir la paraula



"top" en "toro"), que havia de comptar amb gent com Johnny Depp o Marilyn Manson com a actors, i encara avui es parla de coses semblants, però mentrestant, Jodorowsky va decidir que totes les seves inquietuds referents a aquest gènere podrien trobar una sortida millor, i com sempre, se'n va sortir bé.

Bouncer té una font d'inspiració molt clara àmpliament reconeguda pel seu creador: les novel·les de l'oest signades per Silver Kane, pseudònim de l'escriptor (i també guionista de còmic) espanyol Francisco González Ledesma que durant anys i anys va escriure aquest tipus de literatura barata i fàcil (jal ritme d'una novel·la per setmana!) i a qui Jodorowsky admira profundament (tant és així que el seu llibre *El Maestro y las Magas* cadascun dels capítols comença amb una frase d'una novel·la de Kane, i al pròleg conta com va ser la trobada física amb l'escriptor). Encara que com sempre, ell pot desfer-se de totes les convencions i respectar tots els tòpics del gènere al temps que exposa les seves idees i passions (i obsessions): sense anar més lluny, l'originalitat comença per presentar un *bouncer* (una mena de vigilant del *saloon*, aquells bars i llocs de reunió de l'antic *Far West*) a qui li falta ni més ni menys que un braç, la qual cosa no impedeix que sia un gran pistoler, per descomptat. D'aquesta manera, als indis i vaquers i bandits i rufians de tota mena,

s'afegeixen encontres màgics, històries d'amor confús sàdic i masoquista, venjances antigues barrejades amb mística, i mestres il·luminats que mostren als protagonistes el camí: sense anar més lluny, el mestre de Bouncer és un home que havia estat el pistoler més famós i s'anomenava Silver Kane, i ara ha trobat la pau i s'ha convertit en Crazy Butterfly.

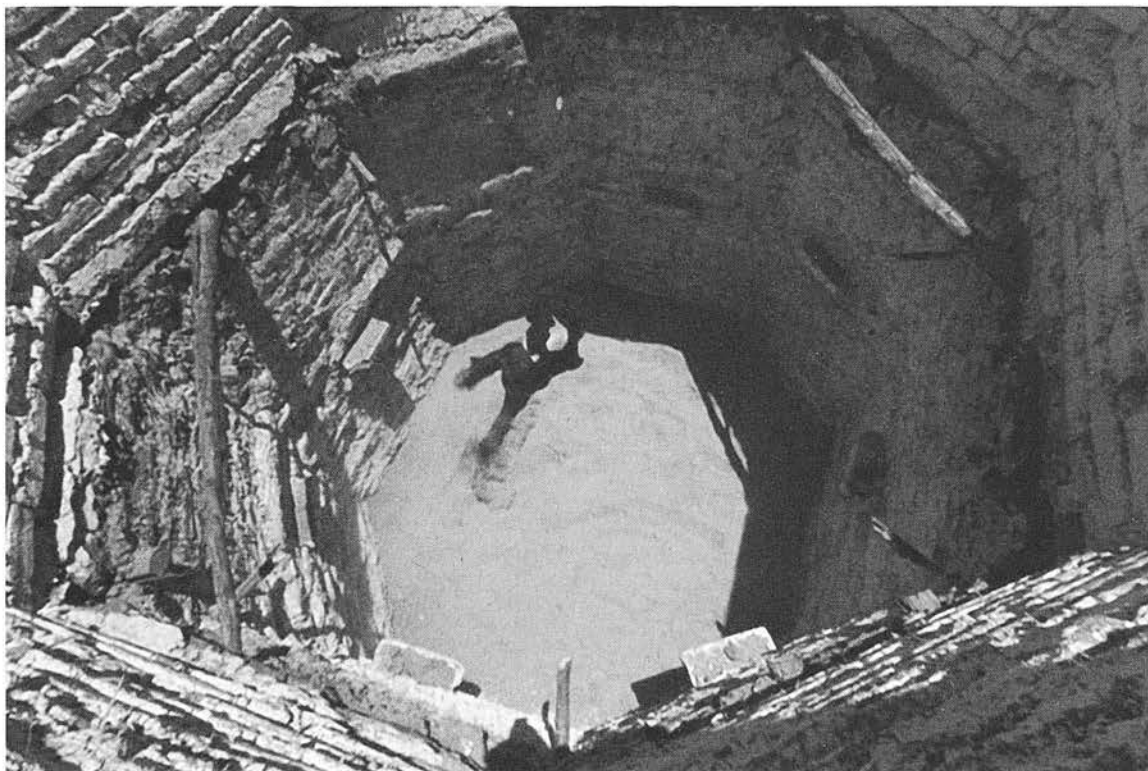
I sí, una vegada més, la barreja funciona. I en aquesta ocasió, funciona amb una força espectacular i fora de dubtes: les efectives pàgines de Boucq i la riquesa dels seus dibuixos aconsegueixen que fins i tot els més puristes del gènere (i que per tant no tenen cap ganes d'assistir a allò que ells anomenen "les excentricitats de Jodorowsky") reconeixin que *Bouncer* és una gran història de l'Oest, de les de tota la vida, plena d'influències d'altres còmics del gènere (des de tan famoses com el *Blueberry* del seu amic Moebius a, fins i tot, *Lucky Luke*) i també de cineastes com John Ford o Sergio Leone. De fet, si qualche persona acceptés el repte de traduir aquest còmic a la pantalla gran, obtindria sense massa esforç un *western* tan digne i complet com qualsevol dels més clàssics que esperem que continuï endavant amb la mateixa força i ritme (amb cinc toms publicats fins ara per Norma Editorial, no és ni molt menys una sèrie tancada: està a punt de veure la llum el sisè, i que duri).

I ja que parlem d'influències d'*El Topo*, tampoc no ens podem oblidar d'un dels seus treballs autoconclusius (almenys de moment, perquè amb ell mai se sap) de còmic que han passat més desapercebuts, com és *Juan Solo*: únic còmic editat a Espanya per Planeta DeAgostini (en quatre toms recollits dintre d'un estoig preciós), està dibuixat pel seu també amic Georges Bess (aquell d'*Anibal*

5 i amb qui signarà més coses de les quals ja en parlarem), i ens conta la història d'un nin abandonat als fems per motiu de la seva coa de ca que es converteix en assassí professional per defensar un polític corrupte d'una dictadura i acaba sent un sant que demana miracles a Déu clavat a una creu. Amb similituds evidents amb *El Topo* però també amb *Santa Sangre*, *Juan Solo* és una mena de "western modern" que funciona prou bé com a història curta, i que sens dubte resultaria massa forta per al cinema d'avui, com tantes altres històries visualitzades per la ment (i pels ulls) de Jodorowsky...

"Quan vaig fer *El Topo* ho vaig fer en un estat, com ho diria, quasi de santedat, perquè el que jo volia era expressar el que jo estava aprenent a la meditació zen, i, és clar, que volia triomfar com a artista, i tenia grans ambicions, i però després, em vaig oblidar. És a dir, vaig voler fer altres coses, i em sentia malament veient-la: vaig perdre el gust per la pel·lícula, ho vaig perdre, ja l'havia vist tant, vaig perdre el gust. Llavors, avui queestic veient la pel·lícula després de tants d'anys de no veure-la tinc un gran plaer, perquè és la primera vegada que m'agrada. Qui la va fer ja és un altre, a mi ja no em toca aquesta pel·lícula, és a dir, és una pel·lícula, i bé, veig que és molt inventiva, em vaig proposar coses que ningú no s'havia proposat, i està ben filmada, i està ben actuada, i i em dona un gran plaer veure-la, i no pateixo de veure'm més jove, això és el que més m'agrada. No pateixo per res, estic content d'ésser el que sóc: no em canviaria per aquell! (rialles, referint-se a ell mateix)". Permanent impermanència...

El topo es un animal que cava galerías bajo la tierra, buscando el Sol. A veces, su camino lo lleva a la superficie. Cuando ve el Sol, queda ciego. ■



Glosa cinematogràfica ara que hem liquidat la nit dels Oscars

Toni Roca

"La glosa és cinematogràfica i l'esperit de nirvi i compulsió. Era la cartellera i era l'emoció. Gregory Peck portava capell d'ala ampla i Mirian Hopkins somreia al llarg d'un Sunset Boulevard pletòric però de cendra i difunts sota els atmetllers en flor. La glosa és cinematogràfica. Però teatral el teu somriure a l'estil bergmanià d'una nit d'hivern."

Tomeu R. d'Oliva

La matinada de febrer —encara humitat que penetra més enllà de la pell— perdura perquè vol tenir sentit de la cosa, del sentiment perdurable. Però tot és un gest i tal vegada també una satisfacció quan el nostre home d'avui, un home del cinema, cal dir-ho, mira, observa però no analitza amb profunditat metafísica —ni falta que fa, ni falta que fa, que altres són les seves dèries i preocupacions— els desplegament filmic que pot oferir avui, concretament aquesta tarda/nit, els cinemes de la seva ciutat. ¿Quina ciutat?, no importa. Importa la sensualitat impreganada a les imatges, el matis i l'accent de la història a contar, la destil·lada passió que surt dels intèrprets. O el vertigen d'una banda sonora que amb una mica de sort passarà a formar part —íntima, privada, intransferible— de la seva vida fins a l'arribada de la mort. O almenys aquest són els càlculs. Cartellera ampla però no sé si generosa que com ventall màgic enlluerna, decep, aixeca interès, dorm amb profunditat al pacient/impacient espectador de sempre i mai més. Abans convé advertir que aquesta d'avui és cartellera abans de la nit dels Oscars, aquesta mena de fantasia mica ròtica que a tots ens entreté —i sense malícia— uns dies del febrer. I poca cosa més.

La nota d'intencionalitat bèl·lica a la vegada que històrica, porta el nom de *Valkiria*. La cinta és correcta i l'espectador surt de la sala quasi content perquè esperava encara que no ho desitjava que fos material infumable al servei de l'actor Tom Cruise. Tom Cruise feia una carrera en ascens notable. Per exemple, *Nacido un 4 de julio*, treball digne d'Oscar que finalment fou per a un altre. Llavors el seu talent va caure en picat probablement influït pels descobriments cristians d'una secta qualsevol. Aquí, però, està correcte i el film, es deixa veure i no molesta. El que sí que molesta i molt és *El curiós caso de Benjamin Button*. Scott Fitzgerald novament assassinat. L'escriptor americà fins ara no té sort a l'hora d'adaptar-lo a la pantalla. Però aquí, superat quant a mediocritat. Mediocritat de tota mena i condició. Les a penes originals 30 pàgines de l'autor de *Tendra és la nit* transforma en quasi tres hores. La caracterització de Brad Pitt és per



fugir i començar a córrer. I a tota llet. La direcció de David Fincher penosa, penosa. La sempre excellent Cache Blanche salva la funció. Per oblidar.

Las horas del verano

Llavors, poquet a poquet arribaríem a una de les singularitats i pluralitats de la temporada, *Estómagu*. Coproducció italobrasileira que parla sobre les relacions de poder a partir de la doble ascensió del protagonista gràcies a la gastronomia, com a cuiner de la presó i en la seua ascensió particular a la ciutat des que surt del poblet humil. El tema va aquí de sobreviure, cosa que fa com pot el protagonista qui, en aquest cas, i contràriament al passa en la majoria de pel·lícules que tracten de gastronomia, la cuina en comptes de millorar-lo, l'envileix. Una grata sorpresa. Encara que la grata sorpresa i de veritat quasi perfecta la trobem a una de les més atractives de l'actual temporada, *Las horas del verano*, molt ben dirigida per Olivier Assayas. Aquí mostra els camins de tres germanes que es retroben quan mor la mare i es veuen en la necessitat de decidir que s'ha de fer amb l'excel·lent col·lecció familiar d'art del segle XIX que ella gestionava. Una pel·lícula aparentment senzilla, quasi simple, que és no obstant una reflexió sobre la relació personal que mantenim amb els objectes, alhora que un pretext per parlar de la mort, del pas del temps, dels records i del valor dels objectes amb capacitat per interconnectar diverses generacions. Altres títols i emocions han restat perduts per un camí de cinema i llargues sessions a les fosques de la sala, dels llocs on encara, i no sé si per molts anys, es projecta aquest estrany fenomen anomenat cinematògraf.

La glosa i també l'auca, com volgui el bon, amable lector, tenia pretensions de ser cinematogràfica quan febrer ens colpejava amb tot un repicó d'aigua, fred i una mica de vent i el món sencer esperava amb candeletes la terrible explosió de la nit dels Oscars, meravella de totes les meravelles, lluerna i foc encès, obert d'on tothom menja i beu temporada rere temporada fins la fi dels segles i dels segles amén. ■



Valkyrie (Valquiria)

L'equip de *The Usual Suspects* ha tornat: Bryan Singer a la direcció; Christopher McQuarrie al guió; i John Ottman, que se n'ha encarregat, una vegada més, de la música i del muntatge (funcions no habituals que realitzi una mateixa persona).

Explicar l'argument de *Valkyrie* és així de senzill: el coronel von Staunffenberg (Tom Cruise) és el líder d'un grup de militars que volen assassinar Hitler.

Cruise, per al qual no tenc especial simpatia, és qui suporta tot el protagonisme. De fet, sembla que el coronel von Staunffenberg sigui la peça clau per dur a terme l'atemptat contra Hitler, com si els altres militars no fossin capaços d'actuar per ells mateixos.

No crec que la intenció de Singer sigui crear la intriga al voltant de saber si Hitler mor o no en l'atemptat, sinó que és l'excusa per realitzar una pel·lícula d'aventures bèl·liques (i per favor, que ningú no faci una lectura equivocada de "pel·lícula d'aventures"): és absurd suposar que algú amb la intel·ligència de Singer sigui tan banal com per prendre l'espectador per ignorant. Això seria una falta de respecte.

Valkyrie no és un llargmetratge perfecte. És cert que la realització i el guió són excel·lents, però on ranqueja és amb l'elecció del protagonista principal. Sí, ja he dit que Cruise no és el meu favorit, malgrat que està molt contingut i es veu un gran esforç de la seva banda per tal de no resultar pesat, tal vegada aquest fet sigui mèrit de Singer. La meva opinió és que amb un actor desconegut la

història resultaria més autèntica. Kenneth Branagh, Bill Nighy, Tom Wilkinson i Terence Stamp si són creïbles en els papers de conspiradors.

You Want Me to Kill Him? és el nou projecte de Singer, encara sense data d'estrena però que esperam amb ansietat, o no?

No vull deixar de comentar, com a apunt final, que *Valkyrie* està basada en la pel·lícula per a la televisió alemanya *Staunffenberg* (també coneguda com a *Operation Valkyrie*) i que una cadena de televisió la va programar el mateix dia de l'estrena de la de Singer i la va anunciar com si es tractés de la mateixa... El mateix canal, que des de fa anys té com a programa estrella al migdia *The Simpsons*, sempre ha pecat d'oportunista, amb una maniobra ja utilitzada anys enrere amb *Titanic*. Lamentable.

In Bruges (Escondidos en Brujas)

In Bruges és un títol estrenat l'any passat però que, gràcies a la candidatura als Oscar com a millor guió, s'ha reestrenat als cinemes de Palma. Per ser exacte s'ha tornat a projectar a una multisala de Palma, i en versió original subtitulada en castellà... i no, no és el cinema dedicat a la versió original, sinó a un multicinema que sembla que cerca nous espectadors.

Ray (Colin Farrell) i Ken (Brendan Gleeson) són dos gàngsters que s'amaguen (com indica el títol) a la ciutat belga, mentre esperen instruccions de Harry Waters (Ralph Fiennes), el seu cap. No es pot explicar res més de l'argument sense estripar fets fonamentals de la pel·lícula.

Personatges còmics i altres dramàtics, persecucions sense vehicles motoritzats, acció en un esplèndid escenari... què més es pot demanar?

Farell, Gleeson i Fiennes són els actors idonis: Farell com un tímid assassí, Gleeson és el filòsof i Fiennes el cap boix. Sí, també hi ha una història d'amor, però que no resulta gens ensucrada, sinó tot el contrari.

Un personatge més és Bruges, la ciutat, que s'integra perfectament en la història. En les primeres imatges Ray desconeix on s'ubica la ciutat, de fet, en arribar-hi només protesta i Ken li contesta "ets el pitjor turista". Frases com aquesta són les que fan gran un modest film que no ha tingut la distribució idònia. Però sempre ens en quedarà l'edició videogràfica.

Classificar *In Bruges* com a thriller no seria del tot correcte, ja que hi ha molt més: hi ha humanitat i també esperança.

In Bruges és una excel·lent campanya turística sobre la millor ciutat medieval conservada, de fet, en acabar de redactar aquestes línies, prepararé un viatge a tan fantàstic lloc.



Doubt (La duda)

Meryl Streep i Philip Seymour Hoffman coincideixen per primera vegada a la pantalla. Ho fan en l'excel·lent *Doubt*, la segona cinta com a director de John Patrick Shanley, divuit anys després de *Joe versus the Volcano* (idea, i gratis, per a directors de programació de televisió: fa anys que no s'ha emès per cap cadena que no sigui de pagament).

1964. La germana Aloysius Beauvier (Meryl Streep) és la superiora del col·legi St. Nicholas, al Bronx, que té el primer alumne de raça negra. El pare Brendan Flynn (Philip Seymour Hoffman) és acusat de pedofília.

Basada en l'obra homònima del propi Shanley, que també s'ha encarregat de l'adaptació cinematogràfica, s'ha d'entendre com un exercici sobre l'ètica i la moralitat, sobre els rumors i la intolerància, sobre la fe i la veritat, sobre el dubte i la certesa.

El pare Flynn, proper i carismàtic, i la germana Beauvier, severa i estricta, són les dues cares d'una mateixa moneda. Dos antagonistes que no entenen la fe i el deure de la mateixa manera.

Vull destacar, així mateix, la importància del personatge de la germana James (Amy Adams, millor actriu que la fada Anne Hathaway), la causant de tot l'embolic de la història.

L'esgarrifosa escena entre la superiora i la mare (Viola Davis) del nin que ha sofert, suposadament, els abusos, està tractada d'una manera molt subtil. Seria una mare capaç de fer (i no vull desvetllar què) el que fa?

El millor de *Doubt* és que no sembla que s'estigui veient una obra teatral. Els diàlegs, igual que els silencis, són els conductors de la història, els que en marquen el tempo. ■



Bandes de so Premis Goya 2008: Roque again!

Házael González



Los crímenes de Oxford

Un any més, la vida et dona sorpreses i això que, com sempre, parlem del mateix tema que fa dotze mesos exactes: els Premis Goya, carregats de bon cine, de produccions espectaculars, d'actors que cada vegada són més internacionals i de sorpreses, és clar. I pel que fa a la música de cine, no podíem estar més contents.

Perquè Alberto Iglesias és, sens dubte, un home que no necessita presentacions: competint amb la partitura de *Che, El Argentino* (Steven Soderberg, 2008), vuit vegades proposat per aquest premi i set vegades guanyador (la darrera fa només dos anys, per la música de *Volver*, Pedro Almodóvar, 2006), i dues vegades proposat a l'Oscar (per *El Jardinero Fiel, The Constant Gardener*, Fernando Meirelles, 2005, i *Cometas en el Cielo, The Kite Runner*, Marc Forster, 2007), demostren prou bé la seva vàlua, encara que fins ara només havia perdut el premi la primera vegada que havia estat proposat.

I encara que no tingui un palmarès tan abundant, ningú no dubta tampoc de les qualitats musicals de Bingen Mendizábal, qui competia amb *El Juego del Ahorcado* (Manuel Gómez Pereira, 2008) per primera vegada als premis. Molta gent ho podria trobar injust tenint en compte la qualitat de partitures com *La Madre Muerta* (Juanma Bajo Ulloa, 1993), i esperem que a partir d'ara veiem més sovint el seu nom per aquí. Com també passa un poc amb l'argentí Lucio Godoy, proposat per *Los Girasoles Ciegos* (José Luis Cuerda, 2008) i qui tampoc no havia estat proposat mai, encara que ell sí que te un premi (compartit amb la cantant Bebe) a la Millor Cançó Original per "Tiempo pequeño", de *La Educación de las Hadas* (també José Luis Cuerda, 2006). Encara queda camí.

Però una vegada més, l'home del moment ha estat el mestre Roque Baños, qui s'ha tornat aconseguir el màxim premi per *Los Crímenes de Oxford* (Álex De la Iglesia, 2008, on per cert apareix ell mateix en persona, dirigint un grup de músics). Ja ho va fer l'any passat amb *Las Trece Rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), i probablement ho continuï fent durant molts d'anys més: encara està lluny dels set d'Alberto Iglesias o dels sis de José Nieto, però tenint en compte que ja porta vuit proposicions i tres premis, no porta mal camí. Felicitats de nou,

mestre, i endavant!

I pel que fa als Globus d'Or, també ens han agafat una mica de sorpresa, o tal vegada no, després de tot. Competien veterans com Alexandre Desplat per *El Curioso Caso de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher, 2008), quarta proposició per a un home que ha va guanyar fa dos anys per *El Velo Pintado* (*The Painted Veil*, John Curran, 2006) i que darrerament es deixa veure molt per aquí; Clint Eastwood per *El Intercambio* (*Changeling*, també Clint Eastwood, 2008), tercera proposició dintre d'aquesta categoria a la qual definitivament ha agafat afició (com a la de Millor Cançó on també estava proposat); James Newton Howard per *Resistencia* (*Defiance*, Edward Zwick, 2008), per segona vegada a la categoria reina (i altres dues més a la Millor Cançó); i Hans Zimmer per *El Desafío: Frost Contra Nixon* (*Frost/Nixon*, Ron Howard, 2008), qui ja l'ha guanyat dues vegades i acumula ni més ni menys que nou proposicions (i només una és a la Millor Cançó), però qui ha guanyat ha estat el compositor hindú A. R. Rahman, per *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, Loveleen Tandan, 2008), qui per Occident no és massa conegut però que a l'Índia és considerat "el John Williams asiàtic". A veure si també guanya l'Oscar.

I parlant de cançons, el Goya ha estat per "A tientas", feta per Juan Manuel Montilla "Langui" (també Millor Actor de Repartiment) i Woulfrank Zannou (*El Truco del Manco*, Santiago Zannou, 2008), i el Globus d'Or per *The Westrler*, de Bruce Springsteen, per *El Luchador* (*The Westrler*, Darren Aronofsky, 2008), qui per cert ja tenia un altre per la cançó "Streets of Philadelphia" (de *Philadelphia*, Jonathan Demme, 1993). ■

Clàssic moderns. Les vacances (I) *Le Rayon Vert* (El rayo verde, 1986) d'Eric Rohmer

Iñaki Revesaso

Les vacances són el privilegi més desitjat de la classe obrera. Un període de temps en què poder trencar amb la rutina, abandonant les obligacions quotidianes, amagant els despertadors dins el calaixos, deixant les hores passar sense frisança, vivint al compàs d'un temps que sembla haver-se aturat i prendre un ritme més lent. Tot plegat massa preciós com per no voler aprofitar-lo. Tot plegat massa temptador com per no dipositar-hi expectatives que, de vegades (quin desastre!), després no es veuen complertes.

Com no podria ser d'una altra manera, el cinema també s'ha ocupat d'aquest període deliciós. Des d'aquestes pàgines us acostarem la visió d'alguns cineastes, els quals tenen en comú la condició amb què tracten els seus protagonistes, però sense deixar de banda també un to una mica agre que sembla recordar-nos que els qui tenim la sort de poder tenir vacances, en ocasions fem d'aquest privilegi un problema.

La primera de les nostres mirades la dedicarem a *Le Rayon Vert* d'Eric Rohmer, cineasta francès amb una extensíssima filmografia, qui com si encara fos un jove de 20 anys (malgrat trobar-se ja en la vuitantena) continua generosament actiu amb una actitud només comparable a la del portuguès Manoel de Oliveira. La major part dels treballs de Rohmer s'han estructurat entorn a una sèrie de temes o idees, no són trilogies ni pentalogies, són només una manera d'englobar els seus títols, així tenim els "Contes Morals" o les "Comèdies i Proverbis". El film que ens ocupà pertany a aquesta darrera sèrie i està coescrit amb Marie Rivière, que és també qui dona vida a la protagonista, Delphine.

Amb només quatre detalls Rohmer ens situa el personatge. Delphine viu a París, fa feina com a oficinista, és una al·lota no gaire xerraire i està més sola del que desitja. A més, de cop i només uns dies abans de partir de vacances a Grècia amb una amiga, es troba que el viatge ja no es farà perquè l'amiga ha conegut un jove i ha decidit canviar de company de viatge. De tot d'una, quan Delphine penja el telèfon després de saber-se abandonada veim que allò que per a la majoria seria un contratemps i una mala jugada, per a ella, veure's exclosa dels plans comuns amb l'amiga, representa alguna cosa més. Les vacances a la feina ja no es poden anul·lar i Delphine es troba en els primers dies de juliol sense cap pla per a quan ja no s'hagi d'aixecar d'hora i hagi d'anar a treballar. Les hores d'esbarjo sense plans es faran difícils de passar.

Però Delphine té més gent a més de l'amiga barruda, cosa que li permetrà tocar altres portes que li puguin oferir plans alternatius. Anar a Irlanda amb el seu germà i les seves nebodes no



és un pla que l'entusiasmi, per a ella les vacances són sinònim de bon temps, de nits a la fresca, de bany a la mar i Irlanda no li pot oferir això. El seu antic al·lot té un negoci en una estació d'esquí, a l'estiu no té gaire feina i tal vagada anar-hi pot ser un bon pla, ja que si el torna a veure seria una ocasió per comprovar si es poden donar una altra oportunitat. També té altres amigues però totes elles ja tenen els plans estivals fets. Només podria apuntar-se d'acompanyant en viatges que no ha volgut fer i que tampoc no ha preparat. Són tres opcions, tres possibilitat per abandonar la ciutat, tres maneres de sentir-se acompanyada quan menys necessita estar sola. Però res de tot això és el que ella vol. Anar-se'n a Irlanda amb la família li fa sentir-se malament, és l'opció fàcil, és gairebé com admetre que no té ningú més, és afegir-se a un viatge fracassat abans de la partida. L'estació d'esquí és l'opció que més li agrada, és la més temptadora, perquè compartir uns dies amb la seva antiga parella podria propiciar un acostament que ella desitja, el problema és que ell no mostra el mateix entusiasme, i si bé veu de bon grat que ella faci el viatge fins a la muntanya, cedint-li el seu apartament del qual en podrà disposar a plaer, el que no farà és compartir les vacances amb Delphine, ja que te preparat un pla alternatiu en què ella no te cabuda. Finalment queden les amigues. El problema d'aquesta opció és que elles, les amigues, no es cansen de retreure-li moltes

coses i mai no la deixen tranquil·la. Critiquen que sigui massa solitària, la seva tendència a la indolència, les seves rareses i exigències quant als al·lots, l'altivesa davant la vida, les reserves davant tothom... Aquest seria el pla perfecte per tornar de vacances sentint-se una fracassada i sabent-se més rara del que ja se sap, perquè l'opció d'intentar canviar i ser com elles ja sap que és totalment inviable.

Cherbourg. Acompanyar la més discreta de les seves amigues a Cherbourg a la casa familiar serà finalment l'opció triada. La fórmula no és màgica però servirà per esquivar el fantasma de la soledat. Després d'una escena amb tres amigues on s'ha vist censurada pel seu caràcter i la seva manera d'enfrontar la vida, a Cherbourg, en un dels àpats familiars, novament tothom vol dir la seva davant les opcions de Delphine. I és que la protagonista, a més de solitària i reservada, és també vegetariana, cosa que sembla estranyar fins a la molèstia a la família que l'ha acollida. Així assistim a una escena memorable en què Delphine defensa la seva actitud amb el menjar davant un tribunal que la sotmet a un judici sumaríssim. Passats un dies, Delphine comprèn que aquelles no eren les vacances adequades i després d'un passejada devora una mar salvatge i enfadada (fidel reflex dels sentiments de Delphine que davant les seves evidències l'únic recurs que li queda és plorar), decideix tornar a París.

Els dies a París transcorren monòtons. La gran ciutat està buida, els parcs i els jardins solitaris. L'ànima de la ciutat és un mirall de l'ànima de Delphine, qui enmig d'aquest silenci sent que s'ofega. Així serà como s'aventurarà a un segon intent i decideix aprofitar l'oferta de l'apartament de la muntanya a l'estació d'esquí. Però el viatge serà només d'anada i tornada, perquè lo soledat també envoltat tot el paisatge, amb els comerços i els hotels tancats esperant l'arribada dels turistes. Tot plegat ben igual que París. Tot plegat insistint en recor-

dar-li que està tota sola. Les coses així decideix donar per acabat el malson de les vacances i tornar a ca seva decidida a no fer nous intents i a esperar pacientment el dia que hagi de reincorporar-se a la feina. Tanmateix les oportunitats arriben quan menys s'esperen. Asseguda a una terrassa prenent un cafè troba una vella amiga. Comparteixen una conversa que els serveix per traçar un desdibuixat retrat de les seves vides i de cop Delphine es troba amb una invitació que encara podria salvar l'estiu. L'amiga li ofereix un apartament a Biarritz. Hauria d'anar tota sola, però tanmateix també està sola a París, encara a Biarritz podrà gaudir del sol i de la platja.

Novament de vacances la realitat torna a confirmar-li el que ja sap. La resta de joves es diverteixen a les platges, comparteixen amistats, però ella no. Ella només gaudeix de la companyia d'un llibre amb què passa les hores a la platja. Acaba per conèixer una turista sueca que com ella viatja tota sola. Però tret d'això no hi ha res més que les assemblees. La nova amiga també insistirà en dir-li que ha deixar de ser com és i que ha d'intentar ser d'una altra manera, ja que si no, no gaudirà de la vida i serà sempre infeliç. En un dels seus passeigs solitaris de capvespre sent una conversa d'un grup de persones grans que parlen d'una novel·la de Jules Verne, *El Rayo Verde*, que ha fascinat una de les contertulianes. D'aquesta manera coneix la llegenda que diu que qui veu aquest raig que es projecta en el darrer moment en què el sol s'amaga darrere la mar només en comptades ocasions, podrà entendre els seus propis sentiments i també els aliens. Delphine queda fascinada per la llegenda i encara que sap que només és això, una llegenda, també comprèn que és precisament això el que ella necessita. De fet, al llarg de la pel·lícula va trobant una sèrie de cartes de baralla girades i quan les fira per veure quina carta és, mai la sort no encerta amb el que ella vol. Les cartes perdudes, l'horòscop, els raigs miraculosos, tot són excuses amb què eludir la veritat. Biarritz tampoc no ha estat un bona opció. Ja falten pocs dies perquè s'acabin les maleïdes vacances i un parell de dies a París tampoc seran mals de passar. Però les sorpreses que no han confirmat les cartes i que no han pronosticat els horòscops li donaran encara una nova oportunitat, una oportunitat de color verd, una oportunitat serena però forta com un raig.

Le Rayon Vert és una entrega més a les quals ens té acostumats el realitzador francès. Delphine i la resta de personatges es mouen i parlen com si la càmera no hi fos. Assistim així a petits retrats de realitat filmada. Poc importa que el que ens conta sigui ficció creada ja que en cada diàleg, en cada situació, en cada personatge trobam petits bocins de la vida de cada dia. De fet, sabem que finalment aquest haurà estat un estiu especial per a Delphine, però que segurament s'anirà esborrant del seu record quedant només l'anècdota d'aquell raig verd. ■



El cinema va néixer amb moltes semblances amb el teatre, fonamentalment de cara a l'espectador, el qual per presenciar-lo necessitava fer-ho junt a una comunitat d'espectadors, i que, contràriament a la novel·la, no podia aturar el discurs filmic quan ell volia, ni per descomptat tornar enrere l'acció per reviuir algun passatge que hagués quedat una mica incomprès o oblidat. En canvi, la narració, s'assemblava més a la novel·lada, perquè seguia un ritme més acordat amb el temps real i sense la hipoteca teatral de la unitat d'espai. Per tant, no és gens estrany que amb el temps el cinema hagi recuperat, gràcies al DVD, les similituds amb la narració escrita, en el sentit de poder recórrer a la visualització de passatges particulars sense necessitat de veure l'obra completa i, sobretot, de veure-la individualment i no comunitàriament. Fins i tot, una gran semblança que tenia amb el teatre, la catarsi aristotèlica que podia transformar en algun moment l'espectador, s'està perdent també gràcies a la particularització del visionat. Avui dia, tenint en compte que molts d'espectadors, els més aficionats, més que veure cinema el reveuen en solitud, la possibilitat de catarsi està pràcticament desapareguda, perquè el cinema, com la novel·la, avui es veu més amb l'intel·lecte i la sensibilitat que no amb el sistema emocional.

El DVD ha aportat, a més de la facilitat quant al visionat per part de l'espectador, la possibilitat de la multiplicitat de llenguatges i de subtítols. Fins i tot, la possibilitat que l'autor, algun d'ells, o un expert en l'obra, puguin afegir-hi un comentari. Gràcies a aquesta qualitat, l'espectador té la possibilitat de poder veure la pel·lícula amb el so de l'acció, i, simultàniament, amb la subtítolació del comentari esmentat. És a dir, se pot seguir perfectament l'obra i a la vegada tenir el comentari de l'autor o l'expert al mateix moment que s'està veient l'escena objecte de l'observació. Això és una particularitat de la qual la novel·la no en pot fruit. És un do que està reservat a les obres plàstiques; però el cinema és l'art que més pot ésser assimilat intel·lectualment per part de l'espectador perquè les altres arts plàstiques per gaudir-les a la intimitat i/o amb l'ajuda d'un expert sempre s'ha de fer mitjançant una còpia, però en el cinema la còpia, si gaudeix dels requisits necessaris, és realment un original. Per tot l'esmentat podem concloure que el cinema gaudeix de les particularitats narratives de la novel·la, de la dramatització del teatre, de les particularitats visuals de la plàstica i de l'arquitectura i, fins i tot, de la música com a part integrant de l'obra. Per això podríem considerar al cinema com l'art que més s'acosta a l'art total, aquest art que tants de creadors han somniat des dels inicis dels temps. L'art total quant a recursos utilitzats per a la creació, i quant a la multiplicitat d'autors que inter-



venen en la seva composició; des de la concepció fins a la finalització, passant per la realització.

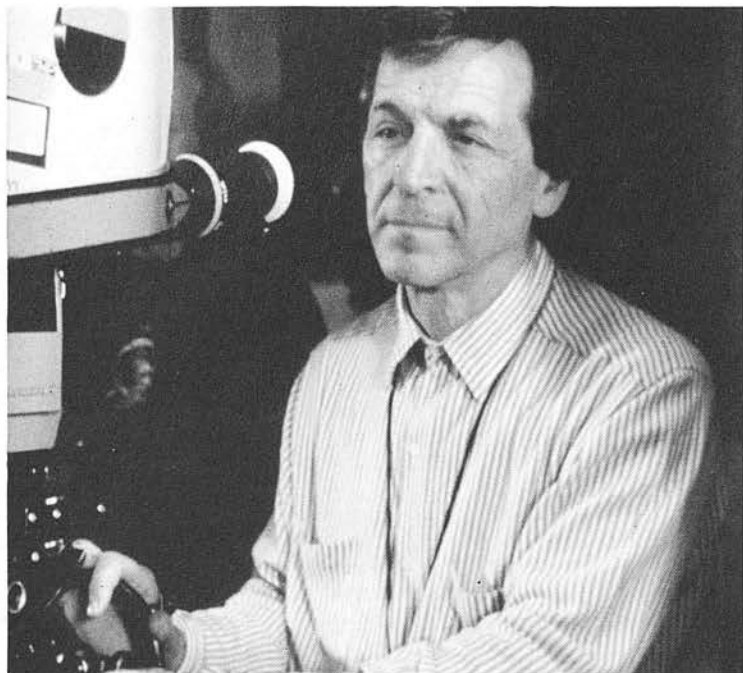
Fins a l'arribada del moment actual el cinema ha recorregut un camí popular molt llarg. Va començar com una exhibició de fira per sorprendre l'espectador per la seva novetat, i espantar-lo amb la grandiositat; després es convertí en l'espectacle popular que feia riure, plorar, emocionar i entretenir tothom; fins al declivi actual, que és essencialment seguit per la part més adolescent de la societat, la qual el consumeix per matar el temps mort que té aquesta edat, mentre cerca desesperadament un camí que encara no ha trobat. Curiosament, aquest moment en el qual el cinema està patint el seu declivi com a art popular coincideix amb el moment tecnològic de la informàtica que està fent possible que el cinema pugui ésser més fàcilment gaudit per les gens que volen, o necessiten, una manera de entretenir-se amb la possibilitat d'enriquir a la vegada els seus coneixements i d'elevat la seva consciència. No és que creiem que el cinema, en un futur, sigui consumit solament per aquest tipus d'espectadors, el que volem dir és que aquests espectadors, que existeixen, com existeixen encara els lectors de les grans novel·les, disposaran d'una tecnologia que els permetrà gaudir del cinema, tant com a art com a vehicle cultural o intel·lectual, d'una manera tan completa o enriquidora que cap altra art té la possibilitat de proposar.

Per finalitzar, acabarem amb el més obvi, encara que no amb allò més poc important. Amb el DVD, en molt poc espai, cada particular pot tenir a mà la seva col·lecció preferida de pel·lícules i anar visionant-les a la seva comoditat. Això és una possibilitat de la qual gaudeix també la narrativa literària; però, que, en el cas del cinema, ha seguit un camí diferent. Mentre la narració literària ha passat d'un estadi exclusiu a un de popular, el cinema està fent un recorregut invers, passant d'un estadi popular a un de més especialitzat. ■

Cuentos de Tokio d'Ozu, pel·lícula imprescindible a qualsevol videoteca

Costa-Gavras, denunciar des de la complexitat

Pere Antoni Pons



Constantin
Costa-Gavras

El cinema dit de denúncia, o amb contingut explícitament polític, sol donar uns resultats bastant decebedors, sobretot perquè són molt pocs els directors i guionistes que saben expressar la seva opinió clara i forta sobre un tema i, a la vegada, mostrar-ne tots els angles, equilibrant la seva ideologia manifesta amb un suplement d'ambigüïtat o, almenys, de complexitat.

Constantin Costa-Gavras és, segurament, un dels millors directors de cinema polític de la història. La seva filmografia és un exemple perfecte de com és possible exposar les pròpies inquietuds i conviccions —ideològiques, socials, morals— sense sacrificar els dobles i els claroscurs on necessàriament es forja sempre el gran art.

Probablement no es compten entre les millors obres d'una filmografia que inclou peces mestres com *Z*, *Missing* i *Amen*, però les dues pel·lícules que ha filmat Costa-Gavras a partir de sengles guions de Joe Eszterhas —*Betrayed* (o *Senderos de traición* segons la presumptuosa traducció castellana) i *Music Box* (*La capsa de música*)— són una magnífica mostra de la capacitat de l'autor grec-francès per llançar el seu missatge contundent sobre un determinat tema sense degenerar mai cap al pamflet purament demagògic, ben intencionat però primari.

Tant *Betrayed* com *Music Box* tenen al centre del seu conflicte argumental un personatge d'ideologia absolutament perversa, de comportament detestable sense excusa ni matisos: Gary Simmons (l'habitualment desaprofitat Tom Berenger) és un granger de l'Amèrica profunda, supremacista blanc i membre violent del Ku Klux Klan, mentre que Mi-

ke Lazslo (memorable Armin Mueller-Sthal) és un hongarès que va emigrar a Amèrica després de la Segona Guerra Mundial deixant enrere un passat de col·laboracionista nazi, cruel i exterminador.

En principi, l'espectador no hauria de tenir ni la més mínima temptació de simpatia —o d'empatia— per cap dels dos personatges. Però la manera com Costa-Gavras s'aproxima als seus caràcters, des del punt de vista d'una agent de l'FBI (Debra Winger) que s'enamora de Simmons, en el cas de *Betrayed*, i des del punt de vista d'una cèlebre advocada (Jessica Lange) que és la filla de Lazslo, en el cas de *Music Box*, obliga l'espectador a renegociar amb ell mateix els seus sentiments unidireccionals i extrems.

Tant en una pel·lícula com en l'altra, drames político-socials amb estructura de thriller psicològic i ruixades per les gotes justes de suspens, en un principi no és evident que els dos personatges siguin veritablement la bèstia inhumana que els acusen de ser. En un primer moment, només se'n té la sospita. És una sospita, però, en què totes les proves indiquen que la pitjor hipòtesi és també la més plausible. Sí, Gary Simmons és un pare encantador i un bon amic dels seus amics, i sí, Mike Lazslo és un pare amantíssim i un padri generós i afable, però l'espectador endevina que això només són les cares amables dels monstres, les catifes de bondat que amaguen la porqueria dels seus mals.

A pesar de les evidències, però, en tots dos casos l'espectador es descobreix a ell mateix, a mitjan pel·lícula, desitjant que tot plegat només hagi estat una penosa confusió o un malentès abominable, confiant que, a l'últim instant, apareixerà una prova inopinada que demostrarà que cap dels dos no ha comès les atrocitats que se'ls atribueixen, que Simmons no creu que els negres siguin inferiors als blancs i que per això es mereixin de ser linxats, i que Lazslo no va dedicar la seva joventut a assassinar massivament tots els jueus amb qui s'anava trobant.

A la fi, però, Costa-Gavras, gens ni mica propens a les versions edulcorades de la història, no tan sols no fa cap concessió a la predisposició pietosa o a les ganes de tendresa de l'espectador, sinó que a més l'obliga a assumir que, si la veritat és dolorosa o indigesta, amb més motius s'ha d'entomar tal com és, i que no importa si això és causa d'incomoditat o de malestar. I aquesta, justament, és la clau. El cinema de denúncia de Costa-Gavras és art de primera categoria perquè no deixa l'espectador recreant-se morbosament en la indignació davant les horribles injustícies de la vida, sinó enfangat en aquell malestar estupefacte i insoluble que li fa repetir-se, una vegada i una altra, que els homes haurien de ser bons i el món hauria de ser just, i tanmateix no sabrem mai per què no ho són. ■

L'acomiadament cinematogràfic de Jean Renoir: *Le caporal épinglé* (El cabo atrapado, 1962), una renovació de *Le grande illusion*

Xavier Jiménez



És una norma no escrita, però posseïdora d'una gran efectivitat real en el supòsit que es fes un estudi pel que fa a la seva incidència: la darrera pel·lícula d'un director, mai —o pràcticament mai—, no és la millor de la seva carrera; de fet, està allunyada considerablement de les mostres de genialitat a les quals pogués arribar en un moment determinat; malauradament, en el cas de Jean Renoir, aquest plantejament no va ser aliè a la seva figura; però, encara que *Le caporal épinglé* (*El cabo atrapado*, 1962), sigui una obra menor a dins la seva filmografia, manté dos valors essencials que la fan d'atura obligatòria pel que fa a la seva anàlisi.

Per una banda, funciona com una curiosa renovació moderna d'un dels seus clàssics per excel·lència, no tan sols de Renoir, sinó de tot el cinema europeu, com és *La grande illusion* (*La gran il·lusió*, 1937); i per una altra —aquesta més de caire simbòlic—, és que amb aquest títol es tancava una de les carreres cinematogràfiques fonamentals per comprendre una part essencial del desenvolupament del cinema, del francès en particular i del europeu en general, que arrancava a l'etapa muda de finals dels vint, i viatjava a través del temps pel realisme social dels trenta, el període nord-americà dels quaranta i la fase final, encetada a partir del 1950.

Aquest recorregut cronològic i cinematogràfic es tancava l'any 1962, quan el director parisenc aportava a la causa cinematogràfica el seu darrer llargmetratge, titulat *Le caporal épinglé* (*El cabo atrapado*, 1962), un film que arrodonia una gloriosa trajectòria de quasi quaranta anys. Considerada en termes generals una obra secundària de Renoir, principalment si es compara en proporció a la magnitud i la influència que projecta l'allargada ombra del conjunt de la seva carrera, el pas del temps ha jugat al seu favor, i avui en dia està considerat un film que marca un paper intermedi entre el Renoir geni i el Renoir més convencional; a més del fet que resulta més interessant i profund del que a priori pot veure's en una primera visió.

De fet, l'any 1962, la figura de Renoir no gaudia de la fama aconseguida anys enrere; però encara que *Le caporal épinglé* pugui ser considerat un epíleg per sota de les expectatives, no deixa de tractar-se d'una pel·lícula rodada per un dels mestres de la història del cinema europeu, del qual precisament el passat mes de febrer —en concret el dia 12—, es varen complir trenta-dos anys de la seva mort, a la ciutat de Los Angeles, als EUA, una data històrica que provoca una atenció obligada cap a un dels directors més determinants per comprendre la configuració i evolució del cinema



europeu entre el 1930 i el 1960, aturant-nos ara a l'últim període de tots els que conformen el conjunt global del seu cinema.

La trajectòria de Jean Renoir arrossegava des del 1950 una etapa d'experimentació i innovació des de la direcció de *The river* (*El río*, 1950), aquella mirada cap a l'Índia, on Renoir emmarcava una de les seves històries més emotives i sentimentals, que destacava especialment des de l'aspecte visual, amb la utilització de forts contrastes que oferien, a més del fil argumental de ficció, un recorregut per una part de les tradicions i costums d'aquell país.

Va significar la seva primera pel·lícula en color i el seu retorn al mercat europeu, després del període desenvolupat al llarg de la dècada dels quaranta al mercat nord-americà, on es va establir a causa de l'exili polític provocat per la instauració del règim de Vichy, a la franja de la França col·laboracionista amb el règim nazi alemany; un exemple semblant al d'altres directors contemporanis de Jean Renoir, com Luis Buñuel o Fritz Lang, que també fugiren per motius ideològics dels seus respectius països en direcció als EUA, per poder continuar així amb la seva trajectòria professional en el món del cinema, amb més o menys fortuna.

El 1950, una vegada finalitzat el periple al mercat nord-americà, on dirigirà un total de sis projectes, Renoir retorna a Europa, i comença una etapa de dotze anys que finalitzarà amb l'estrena de *Le caporal épinglé*; entre *The river* (*El río*, 1950) i aquest *caporal atrapat*, el director francès desenvoluparà una carrera eclèctica, sense una línia de

continuïtat, i que el durà des del to de comèdia amb gotes melodramàtiques de *Le carrosse d'or* (*La carroza de oro*, 1953), passant per la recreació històrica —un altre aspecte recurrent en el cinema de Renoir—, de *Elena et les hommes* (*Elena y los hombres*, 1956) i per finalitzar en una singular aproximació al gènere de terror i suspense, de la mà d'una versió molt particular del mite del Dr. Jekyll i Mr. Hyde, amb *Le testament du Docteur Cordelier* (*El testamento del Dr. Cordelier*, 1959), possiblement la seva obra més desconcertant i sorprenent, a dins d'un període que com explicava Renoir mateix a una de les seves entrevistes més conegudes, intentava aplicar al cinema conceptes complementaris com el teatre, formats literaris..., per aproximar-se d'alguna manera a la cultura francesa i al gran públic en general.²

Renoir va renunciar als aspectes més polítics i socials com a marques particulars i ineludibles del seu cinema més militant, el del Front Popular, per afrontar un tipus de film on la representació cultural i les històries ambientades tant a França com fora de les seves fronteres fossin les protagonistes. El realisme d'antany va transformar-se en un espectacle, en unes històries més trivials.

Són alguns exemples del que va representar aquesta dècada per a Renoir, una etapa que va desembocar en una recuperació de la diversitat de gèneres tractada durant els seus inicis com a cineasta a l'etapa muda de finals dels anys vint —una tendència que va mantenir al llarg de la seva trajectòria—, però que va recuperar amb forces renovades i d'una manera més evident als anys cinquanta.



Aquest retorn a les seves arrels franceses va cristal·litzar amb el llargmetratge *Le caporal épinglé* (1962), versió moderna d'un dels seus clàssics dels anys trenta, *La grande illusion* (*La gran il·lusió*, 1937), un al·legat pacifista rodat poc abans de l'esclat de la Segona Guerra Mundial. Aquí, Renoir dibuixava una descripció del concepte humà, de les seves interrelacions i dels seus sentiments, en aquest cas en un context bèl·lic que recreava el conflicte de la Primera Guerra Mundial; en canvi, l'acció de *Le caporal épinglé*, com si d'una continuació es tractés, recreava una mateixa atmosfera, però en aquesta ocasió establerta durant la Segona Guerra Mundial.

Així, Renoir recuperava 22 anys més tard, els plantejaments de la seva gran obra, o almenys, la que ha transcendit amb més força cap el gran públic, i ho feia recuperant al mateix coguionista i col·laborador habitual seu, l'escriptor Charles Spaak, i amb unes premisses semblants, encara que més adaptades o més relacionades amb els seixanta, tan des del punt de vista formal com en el fons.

Per començar amb aquest apropament a *Le caporal épinglé* (*El cabo atrapado*, 1962), reproduïrem unes paraules del crític José María Torre, publicades a les pàgines de *Dirigido por...*³

"...en *Le caporal épinglé* [...] todo resulta tan previsible y facilón que cuesta un gran esfuerzo entender cómo el responsable de esta película disfruta del renombre de ser uno de los más geniales directores de la historia del cine."

En canvi, un comentari més pròxim en el temps, fet per un dels més destacats escriptors i

col·laboradors de la primera etapa de *Cahiers du cinéma*, Jean Douchet, defensava la revisió i les intencions de *Le caporal épinglé* en els següents termes:⁴

"...tras treinta o cuarenta años, el artista siente el deseo de volver a una obra que quiere, y que pretende enriquecer mediante un proceso de evolución de su propio pensamiento a través de las modificaciones estilísticas sucedidas durante su carrera."

Es pot notar en aquesta simple comparació, la subjectivitat que desperta una obra, o els diferents modes de defensar-la o atacar-la. Una vegada feta aquesta aproximació hemerogràfica, podem passar a comentar els diferents elements que componen el film.

L'acció, com ja hem assenyalat, s'emmarca dins la Segona Guerra Mundial, concretament al juny del 1940, una vegada el govern de la zona de Vichy —amb el general Petain al capdavant—, firmava l'armistici amb l'Alemanya invasora, vist a través d'unes imatges d'arxiu d'uns tres minuts de durada. Els tres protagonistes, Balloch, Caporal i Papa, són traslladats a Àustria després d'un intent de fugida, i allà viuran tota una sèrie d'encontres i desencontres que finalment els duren a l'anelada llibertat. El concepte de llibertat, com explica a la perfecció Àngel Quintana a la seva biografia sobre el director francès,⁵ és tractat amb gran diferències, i es pot comprovar a través dels dos finals. Mentre que a *La grande illusion*, el desenllaç és optimista, positiu, esperançador de cara a un canvi social, a *Le caporal épinglé* Renoir el capgira, i opta per

descriure una sensació on el destí es presenta més ennuvolat, fosc, gràcies en part a la recuperació del blanc i negre, opció que pràcticament havia abandonat als anys cinquanta.

Renoir enfoca un missatge més desolador, més pessimista quan parla de l'Europa de la postguerra de la Segona Guerra Mundial en comparació amb *Le grande illusion*, on sí que plantejava una possibilitat de retrobament, de comprensió i de convivència entre les persones i les seves interrelacions —un dels leitmotiv del seu cinema—, i ho manifesta amb un final trist i depriment, encara que Caporal i Papa han aconseguit el seu desitjat objectiu de la llibertat.

La descripció del desenllaç d'aquest film és no més una de les diferències amb la seva predecessora, però hi ha més punts a destacar. Per exemple, l'apropament de Renoir cap els postulats de la *nouvelle vague*, moviment ja estès per tota la França cinematogràfica, i del qual Renoir formava part dels mestres venerats per aquell grup agrupat entorn a la publicació de *Cahiers du cinéma*, que provocaren una ruptura dins la narració més clàssica, una nova manera de representar l'espai i el temps al cinema.

Renoir no va ser partícip d'aquest renovador moviment, però sí que va aprofitar dues transformacions essencials provocades en part per aquesta ruptura, que va originar posteriorment tot el moviment del cinema moderns: la introspecció de la història, l'assimilació i la implicació personal —en aquest cas, reformulava un anterior film rodat per ell mateix— i l'ús renovador de la fotografia com a un element més de l'acció i com un mitjà de transmissió d'aquesta soledat i d'aquesta desesperació humana.

Pel que fa als actors i a la seva evolució introspectiva, Renoir planteja canvis substancials. El desig de fugida és la base del seu ideal, tant d'uns com dels altres, però mentre que a *La grande illusion* podem assenyalar l'existència d'una atmosfera còmica, o més distesa, a *Le caporal épinglé*, els personatges en general són retratats d'una manera més tancada, amb comportaments més rígids; a més, la importància que atorga Renoir a les interrelacions entre els presoners i els seus guardians, no es reflexa amb la mateixa evidència al film del 1962; en aquest, l'ambient d'esperança, de canvi social que poden esperar Caporal i la resta dels seus companys està més amagat per una necessitat imperiosa d'escapar del camp d'empresonament, recuperar l'essència fonamental de les persones, una llibertat tan física com intel·lectual. A *Le grande illusion*, les interrelacions que sorgeixen entre persones enemistades per pertànyer a un bàndol o un altre, ja fos a causa de la classe social, la ideologia, l'idioma, o la religió, ara és modificat i substituït per una conducta més angaiant i una sensació de major negativitat: la suposada esperança ja no existeix, i la crisi dels valors ètics i morals és un fet; tota una sensació que possiblement va directament relacionada amb l'edat de Renoir, un home que ja tenia 68 anys, i que havia viscut una àmplia experiència personal en aquest sentit.



André Bazin parla d'aquesta obra des d'un sentit més existencial. Exposa que *Le caporal épinglé* és una reflexió sobre l'home del 1962, sobre la fi del món; és la presentació de l'enfonsament de la civilització occidental, i es refereix amb el missatge del film, a replantar-nos l'existència i la vida.⁶

Aquest concepte d'existència relacionat amb una opressió i una intolerància per part dels nazis, trenca amb els valors i esquemes socials bàsics com és la societat, la pàtria o la civilització, imposant-se un nou context en què està prohibit qualsevol manifestació de vida personal, finalitza Bazin.

És en aquest punt on radica el principal debat entre les dues propostes: la desigual sensació del qual depararà el futur, que els espera a aquests anònims herois.

El darrer apunt és el que fa referència a l'estructura cinematogràfica, al desenvolupament narratiu de la història. A *Le caporal épinglé* destaca un

avançament més tancat, a través de diferents blocs que tenen el seu índex en els intents de fuga dels protagonistes. Totes dues pel·lícules poden considerar faules d'un plantejament certament dramàtic: la presa de la llibertat i el risc de morir, encara que a *Le caporal épinglé*, Renoir descriu aquesta faula des d'un punt de vista més asfixiant, més personal pel que fa al caràcter dels personatges protagonistes.

En definitiva, la trajectòria cinematogràfica de Jean Renoir es va tancar amb aquest títol el 1962, que va ser un retorn ple de malenconia a un dels punts culminants de la seva carrera. Un renovat estudi social a través d'un petit microcosmos, i que juntament amb *La grande illusion*, conforma el díptic per excel·lència de la evolució i explicació entre la Primera Guerra i la Segona Guerra Mundial, un tema que va obsessionar Renoir, i del qual es va erigir en una de les figu-

res cinematogràfiques més destacades pel que fa a la seva anàlisi i descripció social, amb una sensibilitat i una agudesca que conformaren el suport bàsic dels seus postulats artístics, revertits posteriorment en una evocació realista de la història, de la seva pròpia i de la del cinema en general. ■

NOTES

- (1) Al 1969, Renoir va dirigir per a la televisió el telefilm *Le petit théâtre de Jean Renoir...*, a *El libro de Jean Renoir*. Charlotte Garson, París, Cahiers du Cinéma, 2007. pàg. 84-85.
- (2) A *La política de los autores*. Entrevistas. Barcelona, Paidós, 2003. pag. 67-68.
- (3) Al número 113 del mes de març, any 1983. pàg. 11.
- (4) Al número 133 del mes de juliol, any 1962. pàg. 37.
- (5) A *Jean Renoir*. Àngel Quitana. Madrid, Cátedra (Signo e Imagen / Cineastas), 2003. pàg. 281-282.
- (6) A *Jean Renoir: períodos, films y documentos*. Autor André Bazin; Barcelona, Paidós, 1999. pàg.253-254.

L'enfant sauvage (1969), de François Truffaut. Educató/cultura o natura?

Ramon Bassa i Marfín



"Il ne s'agit pas de tourner avec des enfants pour mieux les comprendre, il s'agit de filmer des enfants parce qu'on les aime"

(Truffaut: *Le plaisir des yeux*, 1987)

Ens trobam immersos en l'any Darwin, en el qual celebrem el segon centenari del naixement d'aquest il·lustre naturalista que revolucionaria el pensament de la societat del segle XIX, i encara d'ara. Una de les pel·lícules triades per *Temps Moderns* per comentar i encetar el debat a l'entorn de la dicotomia natura i societat, és aquesta obra mestra titulada *L'enfant sauvage*, del director François Truffaut, filmada, per cert, ara fa quaranta anys.

Truffaut i els infants

Dins la filmografia de François Truffaut (1932-1983) trobam quatre obres (*Les mistons*; *Les quatre-cents coups*; *L'argent de poche*; *L'enfant sauvage*) en què l'educació, l'escola i el món de l'adolescència hi són reflectits directament. Ja el primer llargmetratge de Truffaut: *Les quatre-cents coups* (1959), és la vida d'un jove, Antoine Doinel, amb trets autobiogràfics del nostre director, en què es fa patent la incomunicació dels

infants amb els adults, l'avorriment dins la institució escolar enfront de la llibertat del carrer. Com es diu a Quartz Films, "vol destruir la imatge de la culpabilitat de l'infant en establir la seva capacitat".¹

No deixa de ser significatiu que les millors o més colpidores pel·lícules sobre el món dels infants i l'escola provinguin del cinema francès i no de les, per una banda, moralitzadores dramatitzacions de rebels o, per l'altra, disbauxades o poca-vergonyes històries de col·legis d'adolescents de la filmografia americana. Recordem *La classe* (2008) o *Ça commence aujourd'hui*, però segurament el precursor a l'hora de donar un paper protagonista a l'al·lot en el món escolar és François Truffaut.

L'enfant sauvage / Victor i Itard / Truffaut

L'enfant sauvage va ser rodada l'any 1969 i estrenada el febrer de l'any següent. La pel·lícula adopta la forma d'una crònica històrica, afavorida per l'ús del blanc i negre i uns tancats en iris de les imatges, que li donen un aire de cinema dels anys vint i trenta, talment les pel·lícules mudes de Charlot. La banda sonora amb música d'Antonio Vivaldi contribueix a accentuar aquest volgut rere-

fons històric i documental, o antidocumental, com li agradava dir a Truffaut.

Des del primer moment, Truffaut s'implicà molt personalment en aquesta pel·lícula, fins al punt de fer el paper del doctor Itard, l'educador i protector de Victor, el nostre salvatge.

Qui era Victor de l'Avairon? La primera vegada que fou vist per uns pàgesos l'any 1797 devia tenir vuit o nou anys. Dos anys més tard serà vist i atrapat per uns caçadors a Saint-Sernin-sur-Rance. S'escaparà i tornarà a ser agafat. Uns dies més tard és enviat a l'orfenat de Saint-Affrique, poc després a Rodés. El seu cas despertà l'interès públic, i el ministre Lucien Bonaparte el va fer enviar a París, l'agost de 1800, on, després d'un cert temps, passada la curiositat² de la gent —que esperava trobar el bon salvatge de Rousseau—, serà tractat pel doctor Jean Itard. Per cert, que en el camí cap a París Victor agafa la verola, primera retrobada amb la civilització.

Pel que fa a l'estat psicològic de Victor, en una primera descripció Pinel diu "haber encontrado sus sentidos en un estado tal de inhibición, que el infeliz se hallaba, según él, a este respecto, bastante por debajo de algunas de nuestras especies zoológicas domésticas: los ojos, sin fijeza ni expresión, sin cesar divagan de un objeto a otro, sin detenerse jamás en uno de ellos, hallándose tan poco ejercitados, tan poco coordinados con el tacto, que en modo alguno sabían distinguir entre un objeto de bulto o una simple pintura; el oído tan insensible a los ruidos más fuertes como a la más emotiva de las melodías; el órgano de la voz, en el estado de mudez más absoluto, no emitía sino un sonido uniforme y gutural [...]".³ Aquesta és la situació de partida que es troba el metge Itard.

Jean Marc Gaspard Itard (1775-1838) era aleshores un jove metge francès de vint-i-sis anys que cercava trobar a l'explosiva ciutat revolucionària de París les oportunitats d'ampliar els seus horitzons professionals. Havia estat deixeble de Philippe Pinel, que havia escrit el primer llibre sobre diagnòstic psiquiàtric i, com diu Harlan Lane: "había dispuesto, con gran sorpresa de todos, que quitaran las cadenas a los locos internados en los asilos de la ciudad". Ara bé, en el cas de Victor, Pinel el diagnosticarà com un "idiota incurable". Consideració que no acceptà Itard. És més, Itard es planteja una pregunta ben interessant "establecer cuál sería el grado de inteligencia y cuál la naturaleza de las ideas de un adolescente que, excluido desde su infancia de toda educación, hubiese vivido totalmente aislado respecto de los otros individuos de su especie".⁴

Itard comença una detallada i reflexiva *Mémoire* sobre els progressos de Victor de l'Avairon intentant aclarir la premissa del paper de l'educació i de la societat en la conformació de la part humana dels éssers, tema que era objecte de debat als cercles filosòfics de final del segle XVIII, juntament amb el mite del bon salvatge, esmentat abans, i reflexiona així: "Echado al mundo sin fuerzas físicas y sin ideas

innatas, impedido para obedecer por sí mismo a las propias leyes constitutivas de su organización, que lo destinan, sin embargo, al primer puesto en la escala de los seres, solamente en el seno de la sociedad puede el hombre acceder al lugar eminente que le fue señalado en la naturaleza; sin la civilización jamás podría llegar a situarse sino entre los más débiles y menos inteligentes animales".⁵

Itard pensa que és una "verdad cien veces repetida pero nunca satisfactoriamente demostrada".⁶ I és el que ell vol demostrar, recollint "con esmero el historial de un ser fascinante, [que] estableciese lo que realmente es, y dedujese de aquello que le falta el caudal hasta la fecha incalculable de ideas y de conocimientos que el hombre alcanza con la educación".⁷

D'entrada Itard —com també fa Truffaut amb les seves declaracions i els seus escrits—, creu en la naturalesa bona de l'infant, i per tant, també creu en Victor. Victor no és un idiota ni un ésser inferior, com l'han catalogat: "el niño en quien se me ha dado alcanzarlos no es en modo alguno, como unánimamente se pensaba, un idiota sin remedio, sino un ser que merece, por todos los respectos, el interés y la atención de los observadores y los cuidados especiales que una Administración ilustrada y filantrópica le viene concediendo".⁸

Quan Itard observa el cos de Victor hi troba vint-i-tres cicatrius, entre les quals destaca la del coll, que suposa que és intencionada i produïda per arma blanca. A més, com diu H. Larne (1984: 20), "*l'enfant sauvage de l'Aveyron*" no és tal, ni és un infant, sinó ja un adolescent entre dotze i quinze anys, ni és un salvatge a l'estil que s'usava en francès per referir-se als pobles primitius, ni procedeix de l'Aveyron sinó de Tarn.

El fet que des del primer moment de la captura, el gener de 1800, a la casa del tintorer Vidal, on fou exposat a la curiositat pública, Constans Saint-Estève, el comissari del poble, —tal com escrigué en unes cartes— observi que Victor tira patates al foc i després se les menja, pot fer suposar que havia tingut algun contacte previ amb adults. El seu menjar predilecte eren, doncs, les patates, els aglans i les castanyes crues. Acostumat al fred de la muntanya, l'espècie de vestit de tela gris que li posen el molesta, tal com descriuen els que l'observen. S'intenta escapar diverses vegades.

Una vegada confiat a la tutela d'Itard, aquest, com veiem a la pel·lícula, es proposa un programa de cinc punts: a) acostumar l'infant a la vida entre els homes, b) restaurar la seva sensibilitat nerviosa, c) ampliar el radi de les seves idees, e) obligar-lo, a partir de la imitació, que parli, i e) fer que a partir d'operacions simples sobre els objectes immediats els pugui substituir més endavant per objectes d'ensenyament.⁹

Truffaut té una visió optimista sobre la naturalesa bona de la infància, dels infants, i ho demostra quan escriu que "no hi ha infants nazis, fanàtics, terroristes, feixistes, no hi ha més que infants de nazis, de fanàtics, de terroristes, de feixistes, i per-

què són infants, són innocents" (*Le plaisir des yeux*, pàg. 240).

No serà per casualitat que Truffaut agafarà el paper del doctor Itard a la pel·lícula. Truffaut confessa que fins a aquells moments de la seva vida s'havia identificat més amb els infants que filmava com si ell fos un al·lot, però que a partir de *L'enfant sauvage*, ho farà des d'una perspectiva d'adult, des del paper del pare, en una clara manifestació psicoanalítica d'un canvi més profund:

«Le docteur Itard manipulait cet enfant et j'ai voulu le faire moi-même, mais il est possible que ça avait des significations plus profondes. Jusqu'à *L'enfant sauvage*, quand j'avais eu des enfants dans mes films, je m'identifiais à eux et là, pour la première fois, je me suis identifié à l'adulte au père au point qu'à la fin du montage, j'ai dédié le film à Jean-Pierre Léaud parce que ce passage, ce relais, devenait complètement clair pour moi, évident. (Desjardins, 62)»

Truffaut remarca la dicotomia entre natura i cultura, entre interior i exterior, així la finestra juga un paper de transició entre aquests dos mons: Victor corre i tresca pel bosc, en una altra escena —ja en procés d'educació— mira per la finestra del despatx des de la institució a l'exterior. Molts dels experiments es realitzen a l'interior. Alguns ens semblen durs, cruels, com el que posa a prova el sentit de la justícia en Victor. La llarga seqüència ocorre a l'interior del despatx, quan Itard fa la prova amb Victor, quan veiem la reacció de l'infant i com finalment Itard/Truffaut acaba acariciant tendrament el nostre salvatge. Una impactant escena que ens ve a dir que l'estimació cap a l'infant sempre serà millor que el càstig. No obstant això, hi ha la duresa de la mestra cap a la seva deixeble sordmuda Anne Sullivan, però també acompanyada d'un afecte amorós, d'una fe en l'educabilitat de la persona. Només així l'educador/Truffaut pot trobar forces per seguir endavant. Sense l'optimisme i la confiança no hi ha educació, encara que moltes vegades, per respecte a l'alumne, no es pugui prescindir de l'exigència en la feina.

Itard continuarà els seus ensenyaments amb Victor durant quatre anys i mig més. Però després, tot i les recomanacions d'Itard, l'educació de Victor va ser abandonada, i com explica molt patèticament H. Lane (1984: 167): "El Ministerio concedió ciento cincuenta francos al año a madame Guérin por sus esfuerzos y cuidados, y el joven se fue a vivir con ella a una casa cercana al Instituto, en el número 4 del callejón sin salida de Feuillants." Quan el naturalista Virey el visità deu anys després el troba en un estat lamentable, sense quasi poder parlar. Victor va morir en aquella casa l'any 1828, quan tenia al voltant de quaranta anys.

A manera de final obert

Podem considerar que les energies que emprà Itard per educar el bon salvatge Victor varen ser inútils? Hem de dir que no, en absolut. Els seus experiments foren la base de tècniques per a l'edu-

cació dels sordmuts i dels infants amb problemes de parla. Convé recordar que encara l'any 1751 La Mettrie suposa que serà més fàcil ensenyar a parlar a un orangutà que "intentar educar o instruir a un niño salvaje sordo de nacimiento".¹⁰

Molts d'educadors¹¹ influïts per les idees i tècniques d'Itard continuaran la seva tasca, començant per Edouard Séguin (1812-1880), que ampliarà el material per als alumnes d'educació especial. El seguirà la doctora i educadora Maria Montessori (1870-1952), que diu d'Itard: "ell fou el primer a intentar una educació metòdica del sentit de l'oïda, a l'institut dels sordmuts fundat a París per Pereire, i aconseguí que els sords hi sentissin; i després, havent-se dedicat a la cura d'un nen idiota anomenat el salvatge de l'Aveyron durant vuit anys, estengué a tots els sentits aquells mètodes educatius que ja havien resultat excel·lents en el camp de l'oïda."¹² Molt del material d'encaixos d'objectes geomètrics de fusta dins el buit d'un tauler, o reconeixements de formes, lletres i colors usats encara ara per a l'educació dels pàrvuls tenen la base en el material que confeccionà Itard.

Fixem-nos, per tancar el cercle cinematogràfic i psicològic, que Truffaut dedicà el film a l'actor Jean-Pierre Léaud, el protagonista de *Les quatre cents coups*, com si fos la majoria d'edat del seu fill artístic. Jean-Pierre Léaud serà l'Antoine Doinel de la ficció —l'àlter ego adolescent de Truffaut—, que veurem créixer al llarg de diverses pel·lícules



de Truffaut com *Les quatre cents coups*, *Antoine et Colette (L'amour à vingt ans)*, *Baisers volés*, *Domicile conjugal*, i *L'amour en fuite*. Truffaut ja és pare, i a *L'enfant sauvage* intervé com a actriu la seva filla Eva.

I una anècdota per als afeccionats a la història del cinema i l'educació, l'infant que fa el paper de Victor era un nin gitano de la zona de Perpinyà que parlava català, i per dirigir-se a ell, Truffaut emprava com a intèrpret el fotògraf de la pel·lícula, Néstor Almendros, que també parlava català, ja que era fill de l'inspector de Lleida Herminio Almendros, l'introduïdor de les tècniques Freinet a Catalunya.

El mite del bon salvatge o de l'home que viu sol fora del contacte amb la civilització té un llarg tractament literari i cinematogràfic. Basta pensar en Robinson Crusoe de Defoe, en Mowgli i *El llibre de la jungla* de Kipling, en Tarzan i fins i tot en King-Kong. Els corrents creacionistes contraris a l'evolucionisme ens fan veure que el tema que encetà Darwin encara desperta passions, tot i les aportacions científiques posteriors, i és que a la persona humana li agrada creure el que vol o s'imagina i no sempre el que diu la ciència. I ens fa veure la necessitat de l'educació i la instrucció del poble per desfer els prejudicis. ■

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

DESJARDINS, A. (1987): *Aline Desjardins s'entretient avec François Truffaut*. Paris: Ramsay.
ITARD, Jean (1801): *De l'éducation d'un homme sauvage ou des pre-*

mières développements physiques et moraux du jeune sauvage de l'Aveyron. Paris: Goujon.

ITARD, Jean (1982): *Memoria e Informe sobre Victor de l'Aveyron*. Madrid: Alianza.

LANE, Harlan (1984): *El niño salvaje de Aveyron*. Madrid: Alianza (AU: 389).

MICHELET, André (1977): *Los útiles de la infancia*. Barcelona: Herder.

QUARTZ Films: "La Peau dure: l'image de la faiblesse des enfants détruite". A: <http://www.quartzfilms.com/writing/truffautch3.htm> (consultada: 15 de febrer de 2009).

MONTESSORI, Maria (1984): *La descoberta de l'infant*. Vic: Eumo.

TRUFFAUT, François (1987): *Le plaisir des yeux*. Paris: Flammarion. (N'hi ha edició en llengua castellana: *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós, 1999.)

NOTES

(1) Quartz Films: "Truffaut établit ses sentiments au sujet de l'enfance dans son premier long métrage, *Les quatre cents coups*. Dans ce film, il examine le rôle de l'enfant dans la société française. Il établit aussi l'image de la solitude des enfants; que les adultes les forcent de vivre aux marges de la société. Enfin, il détruit l'image de la culpabilité de l'enfant en établissant leur capacité."

(2) Itard (1982) ho descriu magistralment així: "Acudieron a verla en multitud: vieron sin observar; sin conocer juzgaron; y nadie habló ya más."

(3) Segons reproduceix Itard (1982: 13-14).

(4) Itard (1982: 15).

(5) Itard (1982: 7).

(6) Itard (1982: 7).

(7) Ibid. anterior, pàg. 9.

(8) Ibid. anterior, pàg. 10.

(9) Vegeu com ho explica a la seva *Mémoire* Itard (1982: 18).

(10) Esmentat per Lane (1984: 33).

(11) Vegeu l'interessant llibre d'A. Michelet (1977) on explica detalladament les influències del material i les idees d'Itard.

(12) M. Montessori (1984: 29). Fixem-nos que Montessori encara anomena "idiota" com a sinònim de retardat mental Victor. A més, s'equipoca en el nombre d'anys, que només foren cinc.



Aproximació a la definició de cinema negre (i II)

Març Martorell

Amb motiu de les projeccions de les pel·lícules del cicle de cinema negre a Maó i Eivissa, l'autor acaba la revisió d'una sèrie de vuit articles que es varen publicar amb el mateix títol l'any 2000.

El maccarthisme

El que es coneix com a cinema negre clàssic té, malauradament, una data exacta de caducitat, provocada d'una manera no gens natural. Aquesta data s'escau quan el maccarthisme comença a fer de les seves. Però, què hi ha darrere aquest nom?

El maccarthisme és tot l'entramat que permet que, l'any 1947, el senador republicà Joseph Raymond MacCarthy posi en marxa el Comitè d'Activitats Antiamericanes, un òrgan per a la persecució, principalment, d'artistes i intel·lectuals esquerrans. Però, abans d'explicar què va fer aquest comitè, convé parlar de la comissió presidida per Martin Dies el 1940, com a mostra del fet que l'anticomunisme ja venia de molt enrere: Dies, congressista demòcrata —però més aviat ben ultraconservador— va presidir una comissió en principi encarregada d'estudiar que les pel·lícules de Hollywood no fossin una font possible d'infiltració d'elements totalitaris. Tot i que semblava que les persones que més por havien de tenir d'aquesta comissió havien de ser els simpatitzants de l'Eix, realment hi va haver més testimonis anticomunistes que acusacions contra partidaris de la causa feixista. Aquesta comissió va obrir vint-i-dues convocatòries contra testimonis acusats de pertànyer al Partit Comunista dels Estats Units (partit, però, declarat totalment legal el 1938, d'altra banda). Només cal dir el nom de tres dels "acusats" per veure que el gènere negre començava a estar en la ment d'aquest nous inquisidors: Humphrey Bogart, James Cagney i Fredric March. També una altra passa que es va fer per "netejar" Hollywood de comunistes va ser la creació el 1944 de la Motion Picture Alliance of the Preservation of American Ideals, presidida per Sam Wood i secundada, entre d'altres, per Walt Disney, Norman Taurog, Robert Taylor, Adolphe Menjou, Gary Cooper i John Wayne. Curiosament, va rebre l'oferta de ser-ne president el congressista Martin Dies.

Tornant a la tasca realitzada pel comitè que va concebre MacCarthy, cal tenir en compte el factors polítics i socials que van permetre'n la creació:

1. La mort del president Roosevelt va fer pujar al poder Harry S. Truman, que va aplicar una política, tant de caire nacional com internacional, de bloqueig al comunisme, mal temps, doncs per al Partit Comunista dels Estats Units i dels sindicats esquerrans sorgits a l'empara del *New Deal*, la política social i econòmica promoguda per Roosevelt per tal de superar la depressió econòmica del 1929. Precisament la política del *New Deal* havia estat

qüestionada fortament pel sector més ultraconservador del Partit Demòcrata. A més, l'any 1946, tant el Senat com el Congrés passen a mans d'una majoria republicana.

2. La força que varen arribar a tenir els sindicats de cineastes tot just esmentats va atemorir els polítics i propietaris de les productores.



3. La política pròpia del Partit Comunista, que aglutinava sensibilitats diferents, en el sentit que hi cabien totes les forces més o menys esquerranes tot i que no fossin d'obediència soviètica, va fer que, en començar la depuració, tota persona que havia militat anys enrere en qualsevol associació política o social d'aquest tipus podia ser processada.

4. Com és habitual en els moviments d'esquerra, ben aviat varen començar a produir-se dissidències que, a la llarga, afeblien aquestes forces davant la dreta més radical. De fet, el Partit Comunista ja des

del 1944 va reivindicar la dependència de Moscou i, per tant, va condemnar tot tipus de "desviació" ideològica.

5. El començament de la guerra freda, és a dir, la tensió que, a partir del 1947, oposà, d'una banda, els EUA i els països occidentals i, de l'altra, l'URSS i el bloc comunista.

L'altre nom del maccarthisme, "cacera de bruixes", prové de l'obra *The Crucible* (*Les bruixes de Salem*), peça de teatre escrita per Arthur Miller el 1953 com a crítica a tot el procés encetat per MacCarthy: és una obra que mostra el judici que



La jungla del asfalta

es va fer a l'Amèrica colonial contra un seguit de dones per ser considerades bruixes simplement perquè no seguien les normes de la societat: el paral·lelisme, doncs, és ben bo d'establir.

L'octubre del 1947 es posa en marxa la primera comissió parlamentària sorgida de les consignes de MacCarthy, presidida pel congressista Parnell Thomas i que comptava, entre d'altres membres, amb Richard Nixon, futur president dels Estats Units. Varen citar quaranta-una persones: dinou considerades "amistosès", és a dir, anticomunistes, com ara Adolphe Menjou, Ronald Reagan i Robert Montgomery; i vint-i-dues de "no amistoses", per tant, esquerranes, les més significatives de les quals eren Bertold Brecht, Edward Dmytryk, Lewis Milestone i Dalton Trumbo. Els famosos "deu de Hollywood" varen ser el resultat d'aquesta comissió: els altres vuit no arribaren a declarar i Bertold Brecht, com a estranger, va poder anar-se'n dels Estats Units abans de declarar. Aquestes deu persones varen patir tot un seguit de condemnes i interrogatoris que es varen allargar durant més de dos anys i que aconseguiren que una d'elles es convertís en un "penedit": era Edward Dmytryk, que llavors va començar a delatar antics amics seus. A canvi, va poder tornar a fer cinema.

L'any 1951 va aparèixer en escena la comissió Wood, que encara va superar la de Parnell Thomas en nombre d'interrogatoris: va citar més de cent persones, cinquanta-vuit de les quals es varen "penedir". Va ser a partir d'aquest moment que totes les persones citades només podien triar entre penedir-se, la qual cosa suposava inevitablement delatar altres persones, o passar a treballar clandestinament, perquè començaren també els *blacklisted*, les famoses llistes negres: qui hi figurava, no podia treballar a Hollywood. Aquestes llistes, malgrat que la campanya encapçalada per MacCarthy va acabar el 1954 perquè va voler acusar l'intocable exèrcit, varen ser efectives fins l'any 1960, quan la crisi marcada per l'aparició de la televisió i pel final de l'època dels grans estudis, a més de la política de distensió de John F. Kennedy, varen obrir una nova etapa.

El mal, no obstant això, ja estava fet, perquè, a causa d'aquesta política de persecució, es varen perdre un bon grapat de professionals del cinema, el més famós dels quals va ser Charles Chaplin, que, quan viatjava el 1952 cap a Londres per a la reposició de *City Lights* (*Luces de la ciutat*), va decidir no tornar als Estats Units.

Una vegada vist el que va suposar el maccartisme, és evident que, pel que ja s'ha dit a l'article anterior quant a la filiació política de molts dels directors, productors o guionistes assidus del gènere negre, molts d'ells en patiren la conseqüència. Segurament el cas més paradigmàtic va ser la mort de John Garfield per un atac de cor causat per l'angoixa el 1952 mentre anava en tren a declarar davant la comissió. Aquest actor, i també productor, era el protagonista de *The Postman Always Rings Twice* (*El carter sempre truca dues vegades*, Tay



Garnett, 1945) i de *Body and Soul* (*Cos i ànima*, Robert Rossen, 1947). Rossen també va ser un dels citats a declarar a la comissió Parnell Thomas. També va recórrer a l'exili el citat Jules Dassin, director de *The Naked City* (*La ciudad desnuda*, 1948) i de *Night and the City* (*Noche en la ciudad*, 1950).

Tres directors que no es veieren directament implicats per cap de les comissions però que, per motivacions polítiques, varen decidir exiliar-se davant la situació que es va crear foren John Huston, Orson Welles i Fritz Lang. Aquest darrer director ja només va poder fer tres pel·lícules més a Alemanya: *Der Tiger Von Schnapur* (*El tigre de Esnapur*); la seva continuació *Das indische Grabmal* (*La tumba india*), ambdues del 1958 i, finalment, *Die tausend Augen des Doktor Mabuse* (*Los crímenes del doctor Mabuse*), del 1960.

Han passat molts d'anys, però encara ara romanen ferides obertes. Només cal recordar que va passar a la cerimònia de lliurement dels premis Oscar del 1999 quan Elia Kazan, un dels directors "penedit", va recollir el premi honorífic amb què l'Acadèmia el guardonava: una gran part dels assistents va optar pel silenci, en comptes d'aplaudir, com a mostra de protesta i de suport a les persones que Kazan va perjudicar.

Autors literaris principals

Ja gairebé des del naixement del cinema, han estat ben usuals les adaptacions cinematogràfiques d'obres literàries i, les pel·lícules negres, potser són un dels gèneres que més "es nodreixen" de la literatura. La raó d'aquest fet és que el tipus de "narració literària" que més s'adiu amb aquest gènere té moltes de concomitancies amb la "narració cinematogràfica".

Per què això? Un dels motius, no l'únic però sí que n'és un dels més significatius, prové del component conductista que impregna gran part de l'obra d'una gran part dels conradors d'aquest gènere. És evident que una de les principals doctrines psicològiques que aparegueren al començament del segle xx, el behaviorisme o conductisme de John Broadus Watson, va influir notablement el gènere negre. Aquesta teoria,² en poques paraules, afirma que l'estudi de la conducta s'ha d'ajustar a l'anàlisi de les dades del comportament que són perceptibles i mesurables d'una manera objectiva i, per tant, s'ha d'excloure la descripció del contingut de la consciència i ha d'abstenir-se de la introspecció.

Com es tradueix tot això literàriament? Doncs en un tipus de narració en què el que abunda són especialment els diàlegs i la descripció de comportaments físics, la qual cosa va fer veure als productors cinematogràfics que aquesta era un gènere literari "fàcil" d'adaptar, més que no altres que fan servir recursos literaris més difícilment "traduïbles" cinematogràficament, com ara els monòlegs interiors.

No obstant tot això, i ben afortunadament, cal tenir present que, tanmateix, la personalitat literària



JACK NICHOLSON
JESSICA LANGE

DAVE UN FILM DE BOB RAFELSON

JACK NICHOLSON JESSICA LANGE
"LE FACTEUR SONNE TOUJOURS DEUX FOIS"
MONTÉ PAR JOHN COUGOS SCÉNARIÉ PAR DAVID MARMET
D'APRÈS LE ROMAN DE JAMES M. CAIN RÉVISÉ PAR MICHAEL SWALL MONTÉ PAR SVEN NYKVIST MONTÉ PAR GEORGE JENKINS
MONTÉ PAR ANDREW BRAUNSBURG MONTÉ PAR CHARLES MULVEHILL MONTÉ PAR BOB RAFELSON MONTÉ PAR BOB RAFELSON

de cadascun dels principals autors no se subjecta mai a cap teoria ni, especialment, a cap simplificació. És per aquest motiu que convé parlar un per un de cada novel·lista, més que no intentar encabir-los tots amb unes mateixes coordenades. El que sí que és un fet gairebé constant de la majoria d'aquests autors és que també varen fer de guionistes, no tan sols per escriure les versions cinematogràfiques de la seva obra literària, sinó també per redactar els guions de les novel·les d'altres escriptors, com ja es veurà més endavant. Són quatre els autors que encapçalen una llista de creadors que, malgrat que són "negres", tracten múltiples temes i amb tècniques i estils molt variats: William R. Burnett, Raymond Chandler, Dashiell Hammett i James Mallahan Cain.

El primer, escriptor influït per Ernest Hemingway i Honoré de Balzac, va voler construir tot un mosaic narratiu sobre la història contemporània dels Estats Units, amb punt de partida la guerra de Secessió. Tota la seva novel·lística té com a tret comú una visió crítica de la societat nord-americana i una mirada del món de la infantesa com a paradís perdut, en altres paraules, els temps feliços de la infantesa com a temps irrecuperable. Quant a les obres de gènere negre, contra principalment el corrent de

les *crook stories*, és a dir, narració contada des del punt de vista dels delinqüents. Tot i que abans ja havia treballat com a guionista al cinema, és l'any 1941 quan es va professionalitzar com a guionista cinematogràfic. Per ordre cronològic, es poden destacar aquestes novel·les, amb les versions cinematogràfiques de títol homònim: *Little Caesar* (*Hampa dorada*, Mervyn Le Roy, 1930); *High Sierra* (*L'últim refugi*, Raoul Walsh, 1941)³ i *The Asphalt Jungle* (*La jungla d'asfalt*, John Huston, 1950).

Si hi ha cap adjectiu que més s'acosta a la definició de l'obra de Raymond Chandler és romàntic, però alerta, no dit en sentit pejoratiu. El romanticisme a Chandler rau en la presentació dels seus personatges com a persones íntegres dins un món que precisament no convida a ser-ho, personatges que, pel sentit de la justícia i pels impulsos que senten, van contracorrent, com n'és una mostra clara el detectiu Philip Marlowe, tantes i tantes vegades portat al cinema. Una de les millors versions d'una novel·la interpretada per Marlowe és la crítica i atraient *The Big Sleep* (*El son etern*, Howard Hawks, 1946). Chandler també va col·laborar en diferents guions, una tasca en què cal ressaltar especialment el guió de la magnífica pel·lícula *Double Indemnity* (*Perdició*, Billy Wilder, 1944), basada en la novel·la homònima de James M. Cain.

Segurament les versions cinematogràfiques de les novel·les de Dashiell Hammett no varen ser tan afortunades com les d'altres autors, per exemple, la versió cinematogràfica *The Maltese Falcon* (*El falcó maltès*, John Huston, 1941) de la novel·la del mateix nom és fallida,⁴ sobretot per la tria de la protagonista femenina (Mary Astor), inversemblant com a dona fatal. Aquesta novel·la té com a protagonista Sam Spade que, juntament amb Philip Marlowe, han esdevingut els paradigmes d'un dels personatges més representatius del gènere negre, el detectiu privat. Sam Spade és un personatge més aviat cínic i dur, fill indiscutible de la concepció literària de Hammett: una narrativa marcada per la l'ambigüitat, la duresa i l'enfocament realista. Gairebé com un fet curiós, hi ha també tota la sèrie de pel·lícules basades en un altre personatge de Hammett, l'"home prim". Són un seguit de quatre pel·lícules dirigides per W. S. Van Dyke i que, pel tractament que varen rebre, poden ser considerades més aviat comèdies, malgrat que presentin una mínima trama policíaca: *The Thin Man* (*El sopar dels acusats*, 1934), *After the Thin Man* (1936), *Another Thin Man* (1939) i *Shadow of the Thin Man* (1941). La tasca directa de Hammett dins el món del cinema va consistir sobretot a aportar històries originals que poguessin ser portades al cinema, com ara *City Streets* (*Las calles de la ciudad*, Rouben Mamoulian, 1931).

Finalment, James M. Cain descriu a les seves novel·les personatges innocents que, enganats pels paranys sexuals, fan la passa cap al món del delictes, com ho demostren ben clarament les dues obres més conegudes que va escriure: *Double Indemnity* i *The Postman Always Rings Twice*. Amb-

dues novel·les tenen versions cinematogràfiques: la primera, com ja s'ha vist en parlar de Chandler, és deguda a Billy Wilder, i la segona ha conegut com a mínim tres versions, la més famosa de la qual és la dirigida per Tay Garnett el 1946 i amb el mateix títol que la novel·la. Com a guionista, no va tenir sort, perquè, malgrat que va participar en molts de guions, molt poques vegades el seu nom va aparèixer als títols del crèdit, com és el cas de la pel·lícula *Out of the Past*.

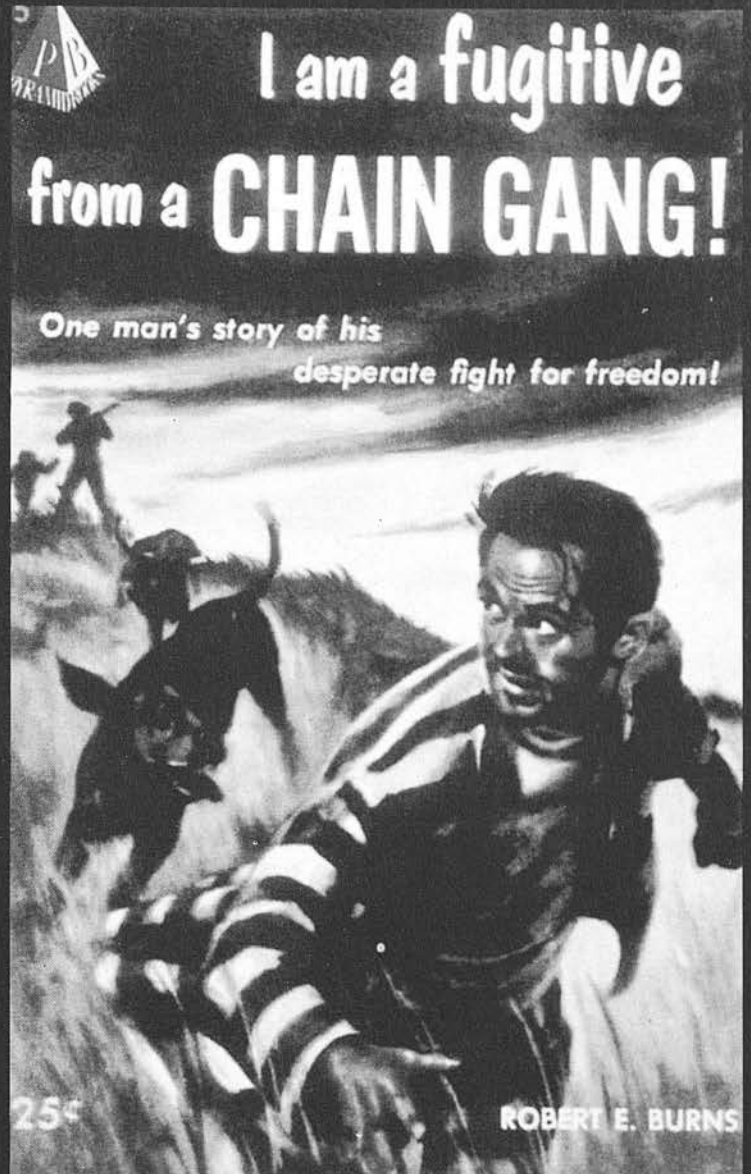
Aquesta ha estat només una aproximació ràpida i breu a aquests escriptors, perquè per a cadascun d'ells es podria parlar molt més, però la intenció tan sols és esbossar-ne els punts principals. A més, és clar que encara es poden esmentar molt més autors, com ara William Irish, Ross Macdonald; Daniel Mainwaring, pseudònim de Geoffrey Homes, guionista i autor de la novel·la *Build My Gallows High*, en què es basa l'esplèndida pel·lícula *Out of the Past* (*Retorno al pasado*, Jacques Tourneur, 1947), de la qual s'ha fet esment abans i en la primera part d'aquest article; Virginia Kellogg; també guionista i autora del relat en què es basa la pel·lícula, amb reminiscències de William Shakespeare, *White Heat* (*Al roig viu*, Raoul Walsh, 1949) Horace McCoy; Ben Hecht; Jonathan Latimer; William Peter Macdonald i Jim Thompson.

Abans de tancar aquest apartat, cal fer una reflexió sobre una qüestió que ha estat gairebé oblidada: s'ha estudiat⁵ molt la influència del gènere literari sobre el cinematogràfic, però s'ha deixat de banda que també és ben segur que la influència va anar en sentit contrari, és a dir, no s'haurien escrit segons de quina manera algunes novel·les si els autors no haguessin rebut influències del món cinematogràfic, ja sigui simplement com a espectadors o —més implicats en el procés creatiu de les pel·lícules— guionistes. Seria interessant, doncs, poder tenir estudis dedicats a tractar la manera com el cinema, ja de ben prest, va influir en la literatura.

La fotografia

El director Raoul Walsh afirma a les seves memòries⁶ que —per ell i molts dels directors de la seva època— l'aparició del cinema sonor va suposar, entre d'altres coses, aprendre a no fer recaure en els elements sonors el pes de la pel·lícula: com a màxim, diu Walsh, els diàlegs havien de ser un element més i complementari de tots els altres; és a dir, s'havia d'evitar de totes totes fer teatre filmat, perquè són ben diferents les concepcions que de l'espai i muntatge tenen el cinema i el teatre i, per tant, els diàlegs també són utilitzats de manera diferent. La consciència de voler defugir aquest teatre filmat va obligar els directors a tenir en compte tot un seguit d'innovacions i elements que varen haver de resoldre els directors de fotografia o també anomenats operadors en cap.

Bàsicament, la tasca dels operadors en cap ha consistit i consisteix encara a tractar i assessorar



el director en qüestions relacionades amb els cinc elements que formen la composició fotogràfica: 1) la perspectiva; 2) l'enquadrament segons el format cinematogràfic (clàssic, panoràmic, cinemascop i cinerama); 3) l'enquadrament entès com a diferents modes de filmació (escales dels camps i dels plans, graus angulars i graus d'inclinació); 4) la il·luminació i, finalment, 5) l'ús del blanc i negre,⁷ en uns casos, i el color, en altres. Es veu, doncs, que la feina d'un director de fotografia no és senzilla i, per tant, no es pot obviar la tasca important que realitza en una pel·lícula a l'hora de fer-ne una valoració.

Tota aquesta introducció serveix per valorar encara més la tasca feta pels operadors en cap quan varen haver de resoldre la composició fotogràfica de les pel·lícules negres, perquè segurament aquest és un dels gèneres cinematogràfics —juntament amb el musical— en què la fotografia és un dels elements principals. La raó d'aquest fet és que el cinema negre és gairebé la negació absoluta de teatre filmat: el primer és principalment la conjunció de llum, ombres i enquadra-

ments, l'altre és la seqüenciació de diàlegs i més diàlegs.⁸

Ja s'ha dit a l'article anterior que, de la llarga nòmina de directors de fotografia que treballaren a Hollywood durant l'època clàssica, molts eren europeus, sobretot provinents de la zona germànica. La causa? Fugir del nazisme, que, des del 1933, s'havia instal·lat al poder a Alemanya. No va ser tan sols aquest sector el més afectat. També s'hi troben, entre d'altres, directors (Fritz Lang i Robert Siodmak) i dramaturgs (Bertolt Brecht). Moltes d'aquestes persones havien treballat a Europa, més concretament a Alemanya, quan l'expressionisme creava les principals obres per les quals és conegut. Per tant, no és gens estrany que es vegi una solució de continuïtat entre aquest moviment i el gènere negre.

Un director de fotografia molt lligat a la productora Warner va ser l'immigrant italià Sol Polito. Ja format durant l'etapa del cinema mut, s'han de remarcar les pel·lícules següents en què va treballar: *The Petrified Forest* (El bosque petrificado, Archie L. Mayo, 1935); *G-men* (Contra el imperio del crimen, William Keighley, 1935) i *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Soy un fugitivo, Mervyn Le Roy, 1932).

Nicholas Musuraca, també nascut a Itàlia, es va professionalitzar el 1923 com a director de fotografia. Musuraca crea un ambient ple d'ombres gràcies a un contrast molt marcat de blancs i negres, que produeix una sensació d'intranquil·litat i amenaça. Aquests efectes es poden comprovar sobretot a *Out of the Past* i també a *Clash by Night* (Encuentro en la noche, Fritz Lang, 1952).

Tony Gaudio és director de fotografia de pel·lícules com ara *Little Caesar* i *High Sierra*. A la primera, predominen els interiors, el tractament dels quals, mitjançant contrapicats i ombres, els presenta com a llocs foscos i cau del mal. En canvi, *High Sierra* és sobretot una pel·lícula d'exterior: si, com diu Xavier Coma,⁹ és "el cant a la marxa de Roy Earle [...] cap a la llibertat", la simbologia que representa aquesta marxa és mostrada per una fotografia que, sense cap estridència, exposa la grandesa de la naturalesa i la insignificança de l'home quan s'hi compara.

Un altre operador en cap que també va treballar amb Raoul Walsh és Sid Hickox a *White Heat*. És una de les fites cabdals del cinema negre per la interpretació de James Cagney, per la direcció de Walsh i també per la fotografia, de la qual sobresurt l'escena final: James Cagney es provoca la mort disparant contra els enormes dipòsits de combustible on ell està enfilat. La planificació de l'escena i el contrast molt fort entre la fosca de la nit i el foc provocat per l'esclat dels dipòsits fan d'aquest final un dels més expeditius del gènere negre.

També és de l'any 1949 la pel·lícula *Criss Cross* (El abrazo de la muerte, Robert Siodmak), amb fotografia de Franz Planer, un operador en cap nascut a Karlovy Vary, a la República Txeca, i que als quaranta-tres anys es va traslladar a Hollywood, després d'haver treballat pel cinema alemany.

L'experiència que hi va adquirir la va traslladar fidelment a les pautes estètiques que el gènere negre requereix: imatges diürnes per als escassos moments de lleure i felicitat; imatges de llocs tancats o nocturnes per a les escenes en què es planifica el robatori o els personatges cauen abatuts.

Una de les poques pel·lícules d'aquest gènere en color de l'època clàssica, tot i que ja a les darreries d'aquest període, és *Slightly Scarlet* (Ligerament escarlata, Allan Dwan, 1956). La fotografia va anar a càrrec de John Alton, polifacètic quant als gèneres que tocava,¹⁰ que en aquest film va saber conjugar el que havia aconseguit en altres pel·lícules negres amb el cromatisme i format que imposaven el tecnicolor i el cinemascope i on ressalta la captació de zones ombrívoles.

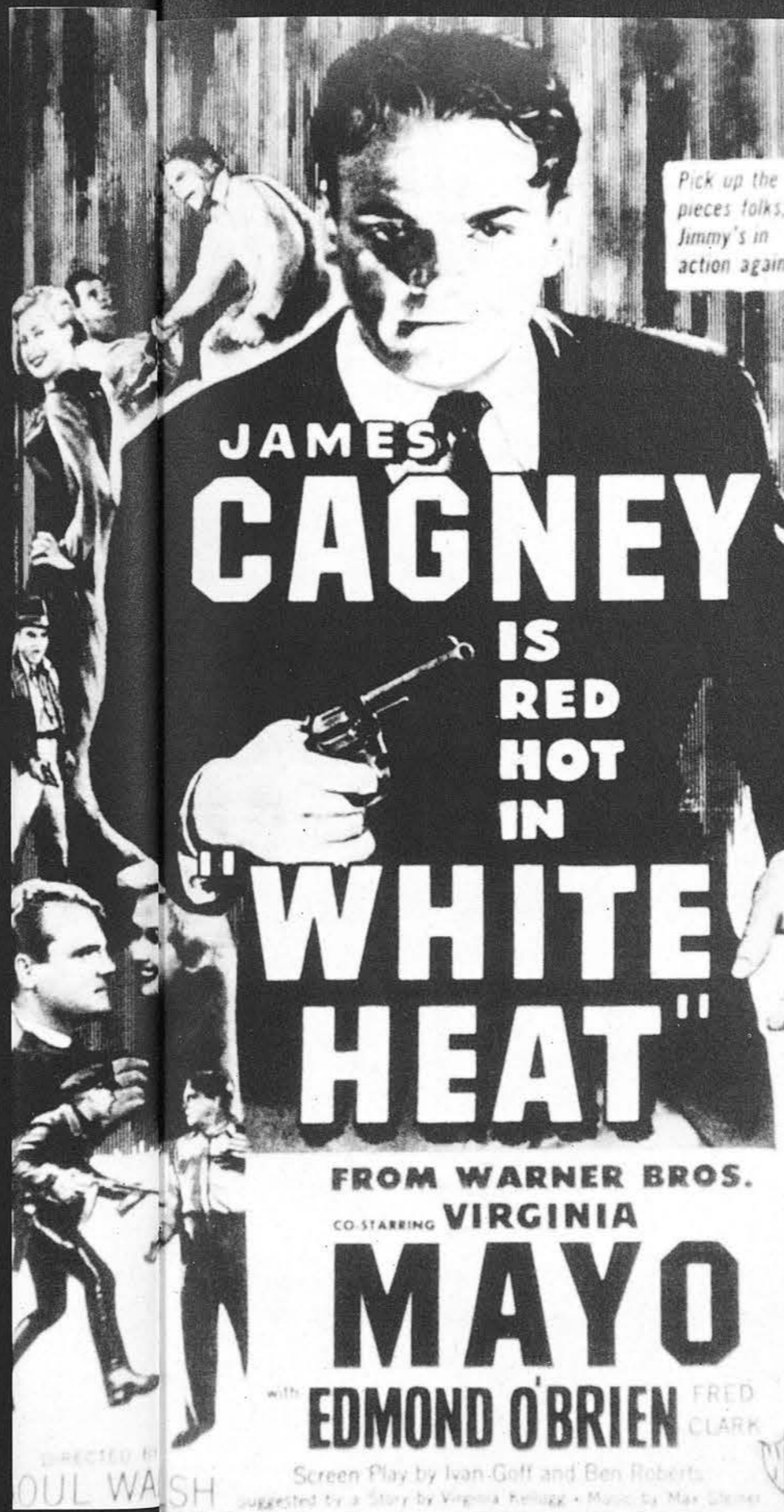
Norbert Brodine va imposar a gran part de les pel·lícules que fotografiava un estil documentalista, ajudat sobretot pel rodatge en els llocs on passava l'acció i la utilització d'exterior. Aquest documentalisme es veu molt ben reflectit, per exemple, a *Somewhere in the Night* (Solo en la noche, Joseph L. Mankiewicz, 1946) i *Thieves' Highway* (Mercado de ladrones, Jules Dassin, 1949).

La fascinació que provoca la pel·lícula *Scarface* (El terror del hampa, Howard Hawks, 1932) segurament es ressentiria si la fotografia no s'hagués encarregat a Lee Garmes, especialment si es recorda la manera com, sense fer servir cap paraula, en acabar la pel·lícula, es fa una crítica de l'idealista i utòpic somni americà: tan sols amb un moviment de càmera molt subtil es veu que el protagonista mor abatut per la policia just davall una tanca publicitària que diu "The Word is Yours" ('El món és teu'). També destaquen aquestes altres pel·lícules fotogràfades per Garmes: *City Streets*; *Caught* (Atrapada, Max Ophüls, 1949) i *Detective Story* (Brigada 21, William Wyler, 1951).

Hi ha molt més directors de fotografia, aquí tan sols se n'ha esmentat una petita part com a manera de reivindicar la gran importància que tenen en la realització d'una pel·lícula, la qual sovint és oblidada injustament.

L'herència

Per acabar aquesta sèrie de dos articles dedicats al gènere negre, es fa



tot seguit un repàs de les pel·lícules que es poden considerar hereves de l'època clàssica.

En primer lloc, cal assenyalar una pel·lícula la visió de la qual, sense cap pal·liatiu, ha de considerar-se imprescindible per veure com perviu l'essència del cinema negre més genuí: *Atlantic City*, de Louis Malle, estrenada el 1980. Dos intèrprets austers, Burt Lancaster i Susan Sarandon, i la història desesperada d'un món que s'enfonsa, com ho fa l'edifici que surt al començament de la pel·lícula.

Un director que va fer un tot un clàssic del cinema negre com és *The Asphalt Jungle* el 1950, encara el 1985 va realitzar *Prizzi's Honor* (El honor de los Prizzi), una producció menor dins la filmografia d'aquest autor i més aviat una mirada irònica del món de la màfia. No obstant això, el 1972 sí que va realitzar una pel·lícula colpidora i que deixa l'espectador amb el cor estret: *Fat City* (Ciutat daurada), una crònica de l'ocàs d'un boxejador que comparteix molts de punts en comú amb el protagonista perdedor de *The Asphalt Jungle*, Dix Handley.

El poc prolífic Lawrence Kasdan —vuit pel·lícules en vint anys— va debutar l'any 1981 en la direcció amb *Body Heat* (Foc en el cos), una història que deu molt a *Double Indemnity*, interessant i amb escenes d'intensitat sexual ben alta. Del mateix any, i també d'un autor poc prolífic, és *The Postman Always Rings Twice*, una nova versió de la novel·la homònima de James M. Cain, dirigida per Bob Rafelson i amb guió de David Mamet. Rafelson ha explicat que totes les altres versions li semblaven poc creïbles quan tractaven la història de l'adulteri entre els dos protagonistes i, per tant, va carregar molt l'aspecte més eròtic de la relació entre Frank (Jack Nicholson) i Cora (Jessica Lange): en estrenar-se, les escenes de contingut sexual marcat varen provocar molt d'enrenou. És inevitable comparar aquesta versió amb la dirigida per Tay Garnett l'any 1946 i interpretada per John Garfield i Lana Turner: la mesura i la contenció que marquen les pautes de la pel·lícula de Garnett encara potencien més la desmesura i la part òbvia de la versió de Rafelson. En canvi, l'any 1999 Bob Rafelson va estrenar *Poodle Springs*, una pel·lícula que no va tenir tanta repercussió com *The Postman Always Rings Twice*, però en

tot cas superior a aquesta. A *Poodle Springs* hi ha la novetat de presentar un Philip Marlowe, creat per Raymond Chandler, ja envellit i casat amb una advocada rica que participa en els negocis no gens nets de son pare. Malgrat l'edat, Philip Marlowe, interpretat per James Caan, conserva l'escepticisme i el cinisme que sempre l'han caracteritzat.

També amb la figura de Philip Marlowe com a protagonista, el 1973 va estrenar-se *The Long Goodbye* (*El llarg adéu*) una pel·lícula de Robert Altman, adaptació de la novel·la del mateix títol de Raymond Chandler. Aquesta versió va ser molt contestada per la crítica, però per ventura és una de les millors adaptacions d'una obra de Chandler perquè, revisada amb perspectiva, es veu que presenta un Marlowe que "esdevé un antiheroi superat pels esdeveniments i pel seu temps, un home que no arriba mai a controlar la situació. Actitud que reflecteix lliurament, però de manera molt fidel, el pessimisme depressiu del llibre".¹¹ L'any 1997 Robert Altman encara va fer una altra aportació al cinema negre amb *Kansas City*, una pel·lícula ambientada durant l'època de la gran depressió econòmica amb un rerefons de campanyes electorals, violència i corrupció i que, alhora, com a homenatge fa del jazz el vertader fil conductor de la pel·lícula.

D'altra banda, *The Godfather. Part III*, esdevé una cloenda que no desdiu gens amb la resta de pel·lícules que formen la trilogia dirigida per Francis Ford Coppola, una saga que comença l'any 1972 amb *The Godfather*, continua el 1974 amb *The Godfather. Part II* —la millor de les tres pel·lícules, excel·lent sobretot la part que conta l'arribada d'Itàlia i l'ascens en la màfia de don Vito Corleone, interpretat aquí per Robert de Niro, i muntada en paral·lel amb la història de l'ascens del fill, Michael— i acabada el 1991 amb la tercera part. És un mosaic que abraça quatre generacions dels Corleone i que continua el camí marcat per les pel·lícules que descriuen l'ascens i caiguda, inevitable, de personatges rellevants de la màfia, un conjunt en què destaquen *The Roaring Twenties* (*Els turbulents anys vint*, Raoul Walsh, 1939) i *Scarface* (Howard Hawks, 1931).

L'any 1974 Roman Polanski dirigeix *Chinatown*, una història malaltissa en què apareix des de l'incest, amb embaràs inclòs, fins el món de la corrupció. El protagonista de *Chinatown*, Jack Nicholson, quinze anys més tard va dirigir-ne una segona part *The Two Jacks*, amb el mateix guionista que l'anterior, Robert Towne, però mancada de l'empenta que tan bé caracteritzava l'altra.

Martin Scorsese ha realitzat en aquests vint darrers anys cinc pel·lícules que es poden relacionar si fa no fa amb el gènere negre: *Goodfellas* (*Un dels nostres*, 1990) *Cape Fear* (*El cabo del miedo*, 1992), *Casino* (1995), *Gangs of New York* (2002) i *The Departed* (*Infiltrados*, 2006)). La tercera és un *remake* fallit d'una pel·lícula de J. Lee Thompson, superior en tot cas a la de Martin Scorsese, i *Casino* mostra el món fosc i corrupte que amaguen les sales de

joc de la ciutat de Las Vegas. En canvi, *Goodfellas* sí que s'inscriu plenament en el marc del cinema negre i és una pel·lícula molt captivant que conta, sense la transcendència de vegades excessiva de la trilogia de Coppola, la manera com funciona el món de la màfia i les famílies que la formen.

Amb un aire historicista, *Gangs of New York* té la peculiaritat d'oferir el naixement del Nova York modern mitjançant les lluites entre els *gangs* anglesos i irlandesos per controlar el mercat negre d'una ciutat emergent durant la guerra de Secessió. D'altra banda, *The Departed*, *remake* d'una pel·lícula hongkoguessa *Infernal Affairs* (Wai-keung Lau i Siu Fai Mak, 2002), tornava a recuperar un Scorsese cru, violent, en la millor línia de *Goodfellas*.

També Ridley Scott va oferir el 2007 un bon retrat del món dels gàngsters els anys setanta amb *American Gangster*, en l'estil marcat en aquella dècada per William Friedkin amb *The French Connection* (1971).

Amb un caràcter revisionista i manierista alhora, els germans Coen han fet *Blood Simple* (*Sang fàcil*, 1984); *Fargo* (1996); *Miller's Crossing* (*Mort entre les flors*, 1990) i *The Man Who Wasn't There* (*El hombre que nunca estuvo allí*, 2001), incomprensiblement menystinguda per la crítica i el públic.

L'any 2006 Brian De Palma va estrenar *The Black Dahlia* (*La dàlia negra*), basada en la novel·la homònima de l'escriptor James Ellroy. No agafa en cap moment volada; llastrada per un academicisme vacu, desconegut en un director que ha destacat per pel·lícules molt més agosarades i interessants.

Finalment, dues grans pel·lícules que fan pensar que potser el gènere negre recupera la dimensió que tenia fa més de setanta anys: *Twilight* (*Al caer el sol*) i *L. A. Confidential*.

A *Twilight*, dirigida per Robert Benton el 1998, es conta la història de Harry Ross, interpretat magníficament per Paul Newman, que, com a detectiu privat ja retirat, decideix ajudar uns amics, que han triomfat en el món del cinema actual, en un cas de xantatge. Els tres factors que fan especial aquesta pel·lícula són: primer, una trama policíaca que retracta un món d'assassinat, sexualitat i excés, i amb un guió sense trampes i molt d'ofici. Segon, una història d'amor impossible, però sense estridències. Finalment, una mostra de les dificultats per lligar els valors dels temps passats amb el món actual.

També ambientada en el món del cinema, però durant els anys cinquanta, hi ha *L. A. Confidential*, pel·lícula dirigida per Curtis Hanson i estrenada el 1997. El guió es basa en una novel·la del ja esmentat James Ellroy, la qual cosa suposa la descripció d'un món tèrbol i aspre: tres policies (interpretats per Kevin Spacey, Russell Crowe i Guy Pearce) s'encarreguen d'investigar un cas d'assassinats que finalment es traduirà en el coneixement del món en què el sexe, la corrupció i el poder tot ho transfiguren i res no és el que sembla.

Pel·lícula amb ben pocs efectismes, recupera en gran part el to narratiu i la temàtica de moltes de

les pel·lícules negres dels anys trenta i quaranta: violència moltes de vegades no evident, però soterrada; forta crítica social de les forces que en principi són portadores de la virtut; la visió de la ciutat com a cau del mal; finalment, els diners bruts i la prostitució com a veritables motors de la societat. ■

NOTES

- (1) Les persones interessades a aprofundir en aquest tema poden consultar: GUBERN, R. *MacCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*. Barcelona: Anagrama, 1970 (segona edició revisada: 1987). RIAMBAU, E. "La posguerra y el maccarthysmo". *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Volum VIII. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen), 1996, pàg. 81-116. —; Torreiro, C. "La caza de brujas. Una pesadilla en la fábrica de sueños". *Dirigido por...*, núm. 70 (1980). —. *En torno al guión. Productores, directores, escritores y guionistas*. Barcelona: Festival Internacional de Cinema, 1990.
- (2) Per a més informació, es pot consultar: FERRATER MORA, J. *Diccionario de Filosofía*. Volum 1. Barcelona: Círculo de Lectores (sisena edició ampliada), 1991.
- (3) Encara va tenir dues versions més: la més fluixa de totes, *I died a Thousand Times* (Mil vegades mort, Stuart Heisler, 1955) i, en versió western, *Colorado Territory* (Juntos hasta la muerte, Raoul Walsh, 1949).
- (4) N'hi ha dues versions més: *The Maltese Falcon* (El halcón), Roy Del Ruth, 1931, i *Satan Met a Lady*, William Dieterle, 1936.

(5) Un estudi molt representatiu d'aquest fet és: GUERIF, F. *Le film noir américain*. París: Henri Veyrier, 1986 (amb edició espanyola: *El cine negro americano*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988).

(6) WALSH, R. *La vida de un hombre. La edad de oro de Hollywood*. Barcelona: Grijalbo, 1982.

(7) De tant en tant, com a rareses cada vegada més difícils de trobar, s'estrenen una o dues pel·lícules l'any en blanc i negre, com és el cas de l'estrena el 1999 de *Celebrity*, escrit i dirigida per Woody Allen i, en la línia revisionista del gènere negre *The Man Who Wasn't There* (2001), dels germans Coen.

(8) No s'ha de confondre aquí la noció de teatre filmat amb el de versió cinematogràfica d'obres de teatre, perquè són dos tipus de cinema molt diferents. Les versions cinematogràfiques narren visualment, el teatre filmat no és més que simple diàleg, un intent fallit de traducció cinematogràfica, moltes de vegades provocat per un excés de subjecció al text teatral. Un exemple de versió cinematogràfica és *Othello* (1952), una pel·lícula d'Orson Welles basada en l'obra de William Shakespeare; un exemple de teatre filmat és *The Petrified Forest* (El bosque petrificado, 1935) d'Archie L. Mayo, basada en l'obra homònima de Robert Emmet Sherwood.

(9) COMA, X. *Diccionario del cinema negro*. Barcelona: Edicions 62, 1990.

(10) De fet, l'únic guardó de l'Acadèmia Americana el va obtenir com a director de fotografia d'un musical: *An American in Paris* (Un americano en París, Vincente Minnelli, 1951).

(11) Adaptat de TAVERNIER, BERTRAND; COURSONODON, JEAN-PIERRE. *50 años de cine norteamericano*. Madrid: Akal, 1998, pàg. 306.



Los implacables

Guillem Fiol Pons



Possiblement no sigui la millor de les pel·lícules dirigides per Raoul Walsh, ni tampoc es tracta del seu western de capelera. Possiblement la incorporació de nombrosos fragments de comèdia per part d'un realitzador poc dotat per a fer-ho no li sigui gaire beneficiós. Però el que sí té *Los implacables* (*The tall men*, 1955) és un carisma especial, una flaire a manifestació particular i diferenciada dels seus parents en el gènere que fan del seu visionat una experiència més que satisfactòria.

Com a tot western plantejat a manera de *road movie*, és a dir, de relat d'un recorregut, el concepte de territori juga un paper fonamental. En primer lloc, a nivell visual, un aspecte que Walsh, a través del director de fotografia Leo Tover, controla a la perfecció, com no podria ser d'altra manera en un professional que aleshores ja duia més de trenta anys de carrera i que ja havia rodat un nombre molt elevat de westerns: *La gran jornada* (*The big trail*, 1930), *Murieron con las botas puestas* (*They died with their boots on*, 1942), *Juntos hasta la muerte* (*Colorado Territory*, 1949), *Camino de la horca* (*Along the great divide*, 1951) o *Historia de un condenado* (*The lawless breed*, 1952) són només els títols més destacats dins el gènere que havia realitzat abans de *Los implacables*, la major part dels quals demostrant un talent visual i una magnífica habilitat en la composició, que per res no se'n ressent en aquest últim cas tot i diferenciar-se en aquest sentit respecte a les anteriors per la utilització del format panoràmic (no inventat encara en les dates de producció dels títols esmentats). Però gràcies a Déu i a tots aquells magnífics directors que, des dels inicis del cinema, varen treballar el western, aquest no és un gènere que visqui només del vessant visual, i la importància del territori no es pot reduir només a la seva plasmació estètica, sinó que el seu tractament conceptual ha de ser tingut molt present

(no oblidem, per això, les aportacions d'Anthony Mann). *Los implacables* és un film que transcorre bàsicament entre dos territoris, els de Montana i Texas, que juguen un paper gairebé protagonista. Tots dos són climatològicament i geogràfica molt diferents, però el seu paper va més enllà d'aspectes físics (no obviats en tot cas per Walsh, evident coneixedor de la necessitat de la seva presència en el western, com a obstacles a superar en unes terres encara no domades per l'home), per convertir-se en símbols dels anhels dels seus protagonistes. Pel personatge interpretat per Clark Gable, Montana només és un lloc més on intentar aconseguir els mitjans per aconseguir assentar-se en la seva Texas natal, el marc per a la seva retirada de la vida errant i delictiva que du a terme amb el seu germà; en canvi, per a Jane Russell (tan limitada en la interpretació com li era habitual) i per a Robert Ryan (tan sòlid en la seva interpretació com li era habitual), el somni de tenir un petit ranxo texà on viure plàcidament aïllat els sona a deliris de pagès, i prefereixen fer-se milionaris a Montana envoltats de luxe i ostentació (no podem oblidar, per altra banda, que l'acció del film transcorre després de la Guerra Civil americana, quan Montana i Texas formaven part de bàndols enemics). D'aquesta manera, es produeix una fusió entre territori i somnis vitals que esdevé en una espècie de leitmotiv de la pel·lícula (i que, recordem-ho, és l'element de discòrdia entre els enamorats Gable i Russell). Si s'ha reflexionat moltes vegades sobre el western com la representació cinematogràfica de l'únic pasat èpic de què gaudeixen els Estats Units, no és menys cert que el gènere de l'oest és un gènere en què el present de finals del segle XIX és enfocat pels protagonistes mirant cap al futur, com un moment essencial per a l'establiment de les bases per a un porvenir sòlid a nivell individual i col·lectiu.

D'aquí la importància que sempre ha tingut en el western el camí, físic o metafòric, ple de decisions i obstacles, per arribar a l'anelhada estabilitat. No és necessari citar una legió de westerns que tracten aquesta qüestió de manera prou clara, però sí que en recordarem alguns com a prova, com *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948), *Caravana de paz* (*Wagon master*, John Ford, 1950), *Caravana de mujeres* (*Westward the women*, William A. Wellman, 1951), *Horizontes lejanos* (*Bend of the river*, Anthony Mann, 1952), *Colorado Jim* (*The naked spur*, Anthony Mann, 1953) o, fins i tot, *Los siete magníficos* (*The magnificent seven*, John Sturges, 1960).

No s'allunya molt d'aquesta línia la referència del títol original del film que ens ocupa, *The tall men*, en relació a la talla en termes de coratge i determinació dels homes que van contribuir amb les seves accions a erigir la societat americana. També és anomenat com "l'home alt" el protagonista de la cançó que va cantant Jean Russell al llarg del film, amb la particularitat que la lletra és modificada en funció de la seva consideració del personatge de Gable. En certa manera, la repetició de la cançó amb variacions aconsegueix un paper similar al de la tradicional balada que, com si d'un europeu cantar de gesta es tractés, es fa sentir en alguns títols clau del gènere, com *Solo ante el peligro* (*High noon*, Fred Zinnemann, 1952) o *Duelo de titanes* (*Gunfight at OK Corral*, John Sturges, 1957), encara que sigui, òbviament, en un to molt més desenfadat.

Igualment desenfadada és la simbologia d'un element, gairebé anecdòtic però prou picant, de la pel·lícula de Walsh: l'acció d'ajudar el personatge de Jean Russell a treure's les botes. És curiós la manera amb què el director posa en escena aquesta en principi intranscendent acció quotidiana i galant, conduïda des d'aquesta aparent intranscendència inicial fins a la clara simbologia sexual, i ho aconsegueix gràcies, sobre tot, a dos recursos. En primer lloc, a la seva repetició, a la qual sens dubte se li ha d'atorgar algun tipus de denotació; en segon lloc, per la col·locació d'aquesta acció just després de

mantenir converses personals bé amb Gable, bé amb Ryan, i produint-se després de la sol·licitud de Russell. Si abans he dit que Walsh no em semblava un realitzador especialment dotat pels tocs còmics, he de subratllar en aquest ordre de coses que sempre va tenir bona mà per a la transmissió subtil o directament subliminal de l'erotisme, com a la ja citada *Juntos hasta la muerte*. Suposo que, en part, en el cas de *Los implacables* també se li ha de reconèixer el mèrit als seus dos guionistes, Sydney Boehm i Frank S. Nugent, aquest darrer un habitual en la filmografia del mestre John Ford, per a qui escrigué, per exemple, la deliciosa *Tres padrinos* (*Three godfathers*, 1948), la brillant *Fort Apache* (1948) o l'emotiva *La legión invencible* (*She wore a yellow ribbon*, 1949).

Però possiblement la característica més definitiva de Raoul Walsh en la seva filmografia sigui la duresa de les situacions, històries i personatges posats en escena, fet que provoca la sensació a l'espectador que està tocant en tot moment de peus a terra, tot i no deixar mai de banda la mitologia inherent al gènere en qüestió (no fa gaire, jo mateix comentava aquesta qüestió al lector de la nostra revista en relació al seu film *Los violentos años 20* [*The roaring twenties*, 1939]). Certament, el títol espanyol de la pel·lícula, *Los implacables*, no dona fe de l'essència de la història, però sí que podríem considerar-lo com a apropiat per definir l'interès de Walsh per determinats arguments i la manera de contar-los; a la pel·lícula que estem comentant, no hi ha concessions en el desenllaç de la figura del germà de Gable, massa inconscient per a sobreviure en un món tan "implacable" com el del Far West, ni concessions fa Gable a l'hora d'enfrontar-se als seus oponents, com tampoc les fa Ryan. Precisament la duresa de caràcter i l'instint de supervivència és el que uneix els personatges de Gable i Ryan i el que fa que aquest no ens acabi de semblar odiós, sinó un individu més que intenta obrir-se camí com pot en un entorn on l'única llei consolidada és la del més fort. ■



Les pel·lícules del mes

Cicle Raoul Walsh. Cicle Any Darwin. Cicle Luis Buñuel. Cine francès. Dissabtes: Clàssics en família.

A les 17.00 hores
Cicle Raoul Walsh

11 DE MARÇ

Los implacables

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1955

Títol original: *The Tall Men*

Director: Raoul Walsh

Guió: Sydney Boehm i Frank S. Nugent

Fotografia: Leo Tover

Música: Victor Young

Intèrprets: Clark Gable, Jane Russell, Robert Ryan, Cameron Mitchell

A les 19.00 hores
Cicle de cinema Any Darwin

11 DE MARÇ

El pequeño salvaje

Amb la participació de:

Guillem X. Pons (UIB)

Magdalena Brotons (UIB)

Maties Garcies (Consell de Mallorca)

Francisca Niell (Centre de Cultura "SA NOSTRA")

Jaume Vidal (Temps Moderns)

Nacionalitat i any de producció: França, 1969

Títol original: *L'Enfant sauvage*

Director: François Truffaut

Guió: François Truffaut i Jean Gruault

Fotografia: Néstor Almendros

Intèrprets: François Truffaut, Jean-Pierre Cargol, Françoise Seigner, Paul Villé



A les 19.30 hores
Cuina i cinema

30 DE MARÇ

La última cena

Presentació a càrrec de Reynaldo González, escriptor i Premi Nacional de Literatura (Cuba).

A continuació se servirà un sopar cubà. És imprescindible reservar al 971 72 52 59. Preu sopar: 30 €

Nacionalitat i any de producció: Cuba, 1976

Títol original: *La última cena*

Director: Tomás Gutiérrez Alea

Guió: Tomás Gutiérrez Alea, Tomás González, Maria Eugenia Haya

Fotografia: Mario García Joya

Música: Leo Brower

Intèrprets: Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García y José Antonio Rodríguez

de març

A les 18.00 hores
Cicle Raoul Walsh

4 DE MARÇ

Más allá de las lágrimas

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1955

Títol original: *Battle Cry*

Director: Raoul Walsh

Guió: Leon Urís

Fotografia: Sid Hickox

Música: Max Steiner

Intèrprets: Van Heflin, Tab Hunter, Dorothy Malone, Raymond Massey



18 DE MARÇ

The Revolt of Mamie Stover

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1956

Títol original: *The Revolt of Mamie Stover*

Director: Raoul Walsh

Guió: Sydney Boehm

Fotografia: Leo Tover

Música: Hugo Friedhofer

Intèrprets: Jane Russell, Richard Egan, Joan Leslie, Agnes Moorehead



25 DE MARÇ

La esclava libre

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1957

Títol original: *Band of Angels*

Director: Raoul Walsh

Guió: Ivan Goff, Ben Roberts, John Twist,

Fotografia: Lucien Ballard

Música: Max Steiner

Intèrprets: Clark Gable, Iivonne de Carlo, Sydney Portier, Patric Knowles



A les 20.00 hores
Cicle Luis Buñuel

4 DE MARÇ

Ese oscuro objeto del deseo

Nacionalitat i any de producció: Espanya-França, 1977

Títol original: *Ese oscuro objeto del deseo*

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Jean-Claude Carrière

Fotografia: Edmond Richard

Música: Pierre Guffroy i Pierre Bartlet

Intèrprets: Fernando Rey, Carole Bouquet, Angela Molina

A les 20.00 hores
Cine Francès: Jean Renoir

18 DE MARÇ

Le caporal épinglé

Nacionalitat i any de producció: França, 1962

Títol original: *Le caporal épinglé*

Director: Jean Renoir

Guió: Jean Rendir i Guy Lefranc

Fotografia: Georges Leclerc

Música: Joseph Kosma

Intèrprets: Jean-Pierre Cassel, Claude Brasseur, Guy Bedos, Claude Rich

A les 20.00 hores
Cine Francès: Marcel L'Herbier

25 DE MARÇ

L'inhumaine

Nacionalitat i any de producció: França, 1924

Títol original: *L'inhumaine*

Director: Marcel L'Herbier

Guió: Marcel L'Herbier i Pierre MacOrlan

Fotografia: Georges Specht

Música: Darius Mihaud i Jean Christophe Desnoux

Intèrprets: Georgette Leblanc, Jaque Catelain, Philippe Hériat i Marcelle Pradot

26 DE MARÇ

La nuit fantastique

Nacionalitat i any de producció: França, 1942

Títol original: *La nuit fantastique*

Director: Marcel L'Herbier

Guió: Louis Chavance

Fotografia: Pierre Montazel

Música: Maurice Thiriet

Intèrprets: Fernand Gravey, Micheline Presle, Bernard Blier, Saturnin Fabre

A les 18.00 hores
Dissabtes: Clàssics en família

7 DE MARÇ

Laurel & Hardy

**Dos buenos chicos
Noche de duendes
Trabajo sucio**

14 DE MARÇ

Los hermanos Marx en el Oeste

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1940

Títol original: *Go West*

Director: Edward Buzzell

Guió: Irving Brecher

Fotografia: Leonard Smith

Intèrprets: Groucho, harpo i Chico Marx

21 DE MARÇ

Charlie y la fábrica de chocolate

Nacionalitat i any de producció: EUA, 2005

Títol original: *Charlie and the Chocolate Factory*

Director: Tim Burton

Guió: John August

Fotografia: Philippe Rousselot

Música: Danny Elfman

Intèrprets: Johnny Deep, Freddie Highmore, Helena Bonham Carter i Christopher Lee



Cinema a Maó Multisalas OCIMAX

3 DE MARÇ
El sueño eterno

Cinema a Eivissa Multicines EIVISSA

3 DE MARÇ
Al rojo vivo

10 DE MARÇ
El sueño eterno



FITXES TÈCNIQUES:

El sueño eterno

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1946
Títol original: *The Big Sleep*
Director: Howard Hawks
Guió: William Faulkner, Jules Furthman i Leigh Brackett
Fotografia: Sid Hickox
Música: Max Steiner
Intèrprets: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgely, Martha Vickers

Al rojo vivo

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1949
Títol original: *White Heat*
Director: Raoul Walsh
Guió: Ivan Golf i Ben Roberts
Fotografia: Sid Hickox
Música: Max Steiner
Intèrprets: James Cagney, Virginia Mayo, Edmond O'Brien, Margaret Wycherly



DIPÒSIT 4X4

EXCLUSIU PER A NOUS CLIENTS I INCREMENTS DE POSICIONS A "SA NOSTRA".
SOL·LICITAU MÉS INFORMACIÓ A QUALSEVOL DE LES NOSTRES OFICINES.

"SA NOSTRA"

CAIXA DE BALEARS