

Núm. 63
Maig
2000

El discret encant de Luis Buñuel.

Cicle Columbia



TEMPS MODERNS

PAPER DE CINEMA

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Sumari

Editorial	3	Fantasmès i malsons, per Francesc Rotger	10	De les maquetes "Nick" a Marilyn Monroe, per Miquel López Crespí	22 i 23
Columbia, per Fisavi	4, 5 i 6	Oscars 99: Cadascú és cadascú, per Hazael González	12 i 13	Aproximació a la definició de Cinema Negre, per Miquel Martorell	24 i 25
Els astres i les estrelles de la Columbia, per Antoni Oliver	7	Benvinguts a l'univers de Don Luis, per Josep-Carles Romaguera	14 i 15	Everett Sloane, per Eduardo Jordá	26, 27 i 28
Música i Pèplum, per Jordi Vidal Reynès	8	El món a l'enrevés, per Jaume Salvà i Lara	16 i 17	Crítica, per Joan Bover	29
Almodóvar: "Oscaritza", que no en queda res, per Antoni Serra	9	We are the people (Recordant John Ford), per Antoni Figuera	18 i 19	Cinema a Sa Nostra	30 i 31
		Petits exegesis buñuelianes, per Joan Obrador	20 i 21		

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Maig 2000. Núm. 63

Edita

Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 72 52 10
Fax 71 37 57
vidal.cultura.palma@osic.sanostra.es

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos
Jeroni Salom

Assessors

Francisca Niell, Antoni
Figuera, Andreu Ramis,
Albert Ribas, Xavier Flores.

Col·laboradors

Martí Martorell,
Josep Carles Romaguera,
Antoni Serra,
Hazael González,
Eduardo Jordá,
Jordi Vidal,
Antoni Oliver,
F.M. Rotger,
Jaume Salvà,
Joan Obrador,
Miquel López Crespí,
Joan Bover

Fotos

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

"Temps moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura 'SA NOSTRA' de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



ÈXODE

*Cal fer i dir tot allò que ajuda
els homes a emancipar-se*

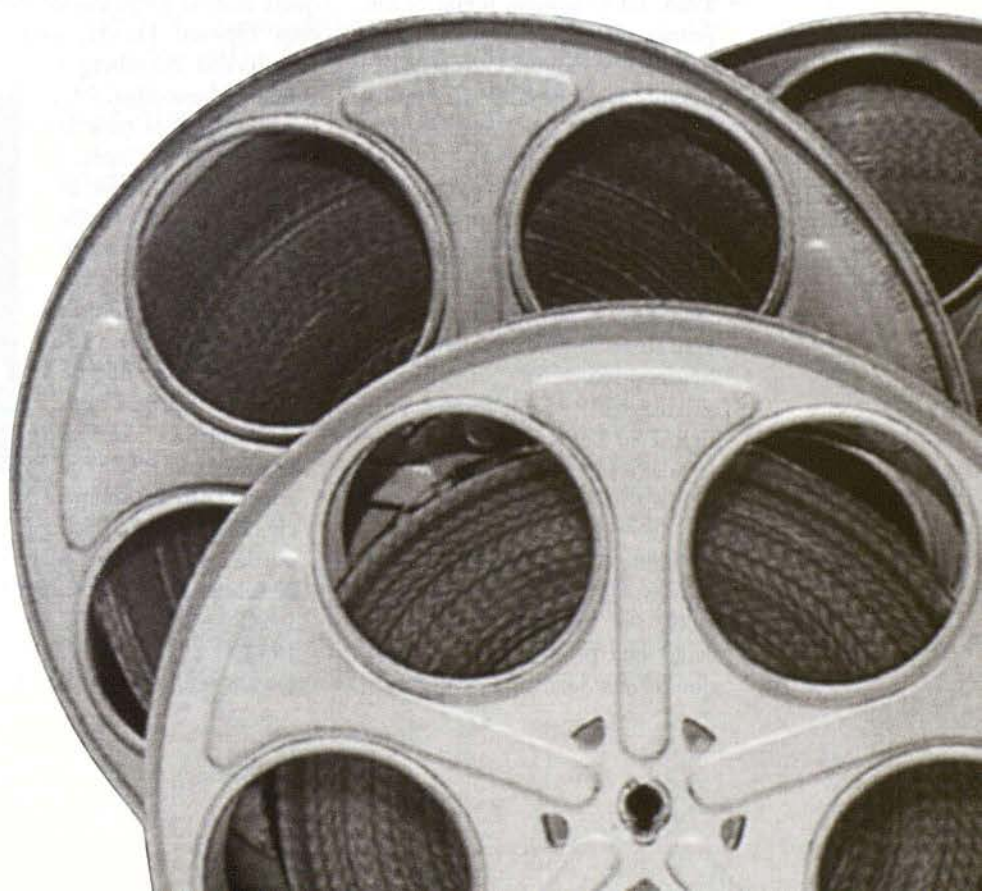
André Gide

La societat abandona cada dia més els seus costums religiosos i adquireix un component laic molt més fort. Això satisfarà sens dubte els encara militants tradicionals d'esquerres, persones altament partidàries de la independència de l'home quant a les influències eclesiàstiques. Al cinema això és aplicable pel que fa al caràcter de santuari i de centre de recolliment que constituïa anys enrere, si més no entre els més incondicionals i puristes.

Les sales de cinema s'han convertit en els eixos d'autèntics centres d'oci d'oferta variada i, en alguns casos, vinculats a les grans superfícies comercials. Fins aquí arriba també la globalització. Bars, restaurants, llocs de flat i put —o *fast food*, dit en *BBC english*—, sales de jocs, de bitlles i d'altres conformen el paisatge obligat a l'hora d'acostar-se a una sala de projecció. Moqueta i crispeta configuren el trespol a trepitjar per a les sabbates d'aquells que arribin a la sala fosca després de passar per aquestes rèpliques bonsai de Las Vegas.

Les nostres illes no són de cap de les maneres una excepció. De la mateixa manera, emperò, que tampoc no ho són de l'èxode que han iniciat les sales cinematogràfiques, del seu exili dels centres urbans cap a la perifèria. Aquest és el preu per aconseguir un increment de l'oferta. A Palma i als seus voltants s'han anunciat prop de quaranta sales noves per als propers anys i únicament haurem de parlar de mitja dotzena d'òbits en els temps més recents, **Born**, **ABC**, **Avenida** i **Astoria**, com a fets consumats, i **Hispania** i **Rialto** amenaçats seriosament. I no és un cas únic, **Eivissa** i **Manacor**, a títol d'exemple, també hauran hagut de consentir en aquest allunyament per tal d'augmentar la cartellera.

Al capdavant, el que és indubtable és la motorització de l'oci. Totes les sales de cinema exigeixen ja un desplaçament en vehicle a motor per arribar-hi i això, en un país petit com el nostre, en què el transport públic és inexistent o inhàbil, tant se val, representa un focus més de saturació amb música de sorollosa i irrespirable nadala: fum, fum, fum. ■





Columbia

La dama de la torxa

FIACVI

- 1924. Es constitueix formalment la productora Columbia dia 10 de gener, a partir de la CBC Film Sales Corporation, societat integrada per Joseph Brandt i els germans Cohn, Jack i Harry (aquest darrer havia

met a la companyia un creixement d'actius fins als tres milions de dòlars l'any 1930.

- 1930. Barbara Stanwyck entra a fer feina a la productora amb *Mexicaly Rose*.

actor, actriu i adaptació) amb *Sucedió una noche* de Frank Capra. També va aconseguir una gran popularitat *One Night of Love*, amb la cantant d'òpera Grace Moore.

- 1937. A partir d'ara, la política de Cohn consisteix a produir una pel·lícula cada setmana, realitzar tres pel·lícules importants l'any i potenciar els films de sèrie B.
- 1938. *Vive como quieras* de Capra serà Oscar a la millor pel·lícula.
- 1939. *Caballero sin espada*, darrera pel·lícula de Capra per a la Columbia.



fet feina a la Universal entre 1918 i 1921).

- 1926. La Columbia funda el seu primer sistema de producció perquè Loew's i Famous Players no l'eliminïn; quatre anys més tard té una àmplia xarxa que s'estén arreu d'Estats Units i Canadà.
- 1927. *La nave sangrienta*, primer gran èxit de la productora.
- 1928. Per fusió, la Columbia adquireix tres productores de curtmetratges: Screen Snapshots Inc., Hall Room Boys Photoplays Inc. i Starland Revue Inc.
-El fitxatge de Frank Capra per dirigir *That Certain Thing* (*Como se corta el jamón*), el realitzador més influent durant els vint primers anys de la productora, llança la Columbia a la fama. *Submarine* és el primer gran èxit de Capra.
- 1929. Per finançar l'ampliació, llança una primera emissió d'accions el mes de març, cosa que per-

Anys 30. *La dama de la torxa* s'enriqueix amb la presència de directors com Howard Hawks, John Ford, Joseph Von Sternberg i Rouben Mamoulian, tot i que cap d'ells va tenir la continuïtat d'un Capra.

- 1931. Jean Harlow es converteix en estrella amb *La jaula de oro* de Frank Capra.
- 1932. Joseph Brandt es retira i ven les seves accions per mig milió de dòlars a Harry Cohn, que ocuparà els càrrecs de president de la companyia i cap de producció. El seu germà Jack quedarà a Nova York a càrrec de la distribució, fins que va morir l'any 1956.
- 1934. La Columbia obté cinc Oscars (millor pel·lícula, director,

Anys 40. Pel·lícules molt taquilleres com *Serenata nostàlgica* de George Stevens, *Bailando nació el amor* de William A. Seiter i *Las modelos* de Charles Vidor reforçaran la productora durant aquesta dècada.

-Els curtmetratges i el taller d'animació de la companyia varen ser (fins a l'any 1948), també, un dels punts forts. Frank Tashlin, que havia fet feina amb Walt Disney, va arribar primer com a guionista i després va passar a ser supervisor de producció.

-També és l'època de l'entrada a la productora de realitzadors cultes i personals com Robert Rossen, Nicholas Ray, Orson Welles, Max Ophüls i John Huston.

- 1946. Rita Hayworth es converteix



en un mite eròtic amb *Gilda*, cosa que durà la Columbia a un dels períodes més esplèndids, econòmicament parlant. Rita farà trenta-dues pel·lícules per a la productora.

...

...

• 1949. *El político* de Robert Rossen obté l'Oscar a la millor pel·lícula.

Anys 50. La productora es consolida com una de les *majors* més importants i s'especialitzarà en títols amb un fort contingut social.

• 1951. Laslo Benedek fa una adaptació de *La mort d'un viatjant* d'Arthur Miller, amb una interpretació memorable de Fredric March.

• 1953. Oscar a la millor pel·lícula per *De aquí a la eternidad* de Fred Zinnemann.

• 1954. *La ley del silencio* d'Elia Kazan obté l'Oscar i Marlon Brando aconsegueix el seu primer Oscar d'interpretació.

• 1958. Dia 27 de febrer mor Harry Cohn i Abe Schneider es converteixen en l'amo de la Columbia.

-És curiós que, després de tants d'anys fent pel·lícules de sèrie B, no serà fins els anys 50 que la Columbia farà un seguit de westerns magistrals de la mà d'Anthony Mann (*El hombre de Laramie*, 1953) i Delmer Daves (*Jubal* -1956-, *El tren de las 3.10* -1957- i *Cowboy* -1958-). O la sèrie dirigida per Budd Boetticher i protagonitzada per Randolph Scott, des de *Decision at Sundown* (1957) fins a *Comanche Station* (1960).

-Judy Holliday, la reina de la comèdia de la Columbia, de la mà de George Cukor farà *Chica para matrimonio* (1952), *Una rubia fenómeno* (1954) i *Nacida ayer* (1959), tres retrats cruels de costums.

Anys 50 i 60. Richard Quine agafa el relleu de Cukor i descobreix un dels mites eròtics d'aquests anys: Kim Novak (*Me enamoré de una bruja* i *La misteriosa dama de negro*), actriu que havia estat llançada a la fama amb *Picnic* de Joshua Logan.

-Conscient que el pes dels nous temps, amb la televisió i una nova concepció de l'espectacle visual, clausurava tota l'època daurada dels estudis de Hollywood, Harry Cohn, a partir de 1957, afavorirà iniciatives de productors independents com Sam Spiegel, amb títols com *El puente sobre el río Kwai*



(1957) i *Lawrence de Arabia* (1962), totes dues de David Lean.

Anys 70 i 80. Alguns darrers èxits de la Columbia: *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, *Encuentros en la tercera fase* (1977) d'Steven Spielberg i *Gandhi* (1982) de Richard Attenborough.

ALGUNOS DIRECTORS COLUMBIA

Alexander Hall
Bud Boetticher
Carol Reed
Charles Vidor
David Lean
Delmer Davis
Edward Dmytryk
Frank Borzage

Frank Capra
Fred Zinnemann
Fritz Lang
George Sidney
George Stevens
Howard Hawks
John Ford
Joseph von Sternberg
Joshua Logan
Laslo Benedek
Leo McCarey
Mark Robson
Max Ophüls
Nathan Juran
Otto Preminger
Richard Quine
Robert Rossen
Rouben Mamoulian
Roy Rowland
Samuel Fuller
Sidney Lanfield
William A. Seiter

...



Richard Quine agafa el relleu de Cukor i descobreix un dels mites eròtics d'aquests anys: Kim Novak (Me enamoré de una bruja i La misteriosa dama de negro), actriu que havia estat llançada a la fama amb Picnic de Joshua Logan.



...

ALGUNS ACTORS COLUMBIA

Charles Coburn (Savannah, Georgia 1877-Nova York, 1961)
Claude Rains (Londres, Anglaterra 1889-Laconia, New Hampshire 1967)
Ronald Colman (Richmond, Surrey 1891-Los Angeles, 1958)
Edward G. Robinson (Bucarest, Romania 1893-Los Angeles, 1973)
Frederic March (Racine, Wisconsin 1897-Los Angeles, 1975)
Humphrey Bogart (Nova York, 1899-Beverly Hills, Califòrnia, 1957)

Bing Crosby (Tacoma, Washington 1901-Madrid 1977)
Melvyn Douglas (Macon, Georgia, 1901-Nova York, 1981)
Randolph Scott (Orange, Virginia, 1903-Los Angeles, 1987)
Cary Grant (Bristol, Anglaterra, 1904-Davenport, Iowa, 1986)
Ralph Bellamy (Chicago, 1904-1991)
James Mason (Huddersfiel, Yorkshire 1909-Lausanne, Suïssa 1984)
Jack Hawkins (Londres, Anglaterra 1910-1973)
Lee G. Coob (Nova York, 1911-Los Angeles, 1976)
Broderick Crawford (Filadèlfia, Pennsylvània 1911-Rancho Mirage, 1968)

John Ireland (Vancouver, Canadà 1914-1992)
Cornel Wilde (Nova York, 1915-1989)
William Holden (O'Fallon, Illinois, 1918-Santa Mònica, Califòrnia, 1981)
Montgomery Clift (Omaha, Nebraska 1920-Nova York, 1966)
Lee Marvin (Nova York 1924-1987)
Karl Malden (Gary, Indiana 1914)
Alec Guinness (Londres, Anglaterra 1914)
Anthony Quinn (Chihuahua, Mèxic 1915)
Glenn Ford (Quebec, Canadà 1916)
Martin Balsam (Nova York 1919)
Jack Lemmon (Boston, Massachusetts, 1925)
Peter O'Tool (Connemara, Irlanda 1932)
Omar Shariff (Alexandria, Egipte 1932)

ALGUNES ACTRIUS COLUMBIA

Irene Dunne (Louisville, Kentucky, 1898-1990)
Barbara Stanwyck (Nova York, 1907-Santa Mònica, Califòrnia 1990)
Jean Arthur (Nova York, 1905- Nova York 1991)
Rosalind Russell (Waterbury, Connecticut, 1908-Beverly Hills, Califòrnia, 1976)
Lucille Ball (Hamestown, Nova York 1911-1989)
Rita Hayworth (Nova York, 1918-Nova York, 1987)
Linda Darnell (Dallas, Texas 1921-Chicago, 1965)
Donna Reed (Denison, Iowa 1921-Los Angeles 1986)
Judy Holliday (Nova York, 1923-Nova York, 1965)
Gloria Graham (Pasadena, Califòrnia 1925-Nova York 1981)
Evelyn Keyes (Port Arthur, Texas 1919)
Ann Miller (Chireno, Texas 1919)
Debora Kerr (Ellensburg, Escòcia 1921)
Eva Marie Saint (Newark, Nova Jersey 1924)
Kim Novak (Chicago, Illinois, 1933) ■

Kirk Douglas: Cerc Rick Belden ¿El coneixes?
Taberner: No. Tal vegada s'ha equivocat de ciutat.
Kirk Douglas: No m'he equivocat de ciutat, sinó d'informador.
Taberner: Aquí tots som iguals, sheriff.
Kirk Douglas: En aquest cas serà un descans suprimir-ne uns quants.



Els astres i les estrelles de la Columbia

Antoni Oliver

Seguint amb el cicle dedicat als grans estudis de Hollywood al Centre de Cultura de "SA NOSTRA" es projectaran aquest mes de maig quatre films de la Columbia Pictures, representatius de la forma de fer d'aquests estudis basada en l'*lstar system*, és a dir, una manera de produir films per a lluïment de les estrelles i una forma d'alimentar la mitologia popular dels astres de la pantalla.

Parlant d'estrelles, i entre les més lluminoses, hi ha Rita Hayworth, protagonista indiscutible d'un dels films que es podrà veure: *Gilda*. "Mai hi ha hagut una dona com Gilda", deia la propaganda de la pel·lícula que va llançar Margarita Rita Cansino, nom autèntic d'una ballarina d'origen espanyol, nascuda a Nova York. A *Gilda* va fer un dels seus millors papers, interpretant escenes antològiques, com quan canta el "Amado mío", "Put a blame" que li donaren una creixent popularitat. A Espanya, la censura autoritza el film i els integristes catòlics feren una campanya en contra i als cinemes on es projectava feien actes de desgreuge, resaven rosaris, amenaçaven amb l'excomunió els espectadors. Tot perquè Gilda es llevava un guant quan cantava una suggerent cançó. Aquesta és una de les poques pel·lícules en què Glen Ford, l'altre protagonista masculí juntament amb George Mac Ready, està bé com actor, fa el paper. El director Charles Vidor va aconseguir una pel·lícula amb atmòsfera, més o menys d'acord amb les claus de la sèrie negra. No supera, per exemple *Laura* o d'altres, però té el seu atractiu; per exemple una ambigüitat en les relacions dels personatges, unes situacions plenes de suggerències i una història entretenguda i ben contada. I, sobretot, Rita Hayworth, en el millor paper de la seva vida, que més que de dona fatal, fa d'una bona persona bojament enamorada de l'ambigu Glen Ford. Mai s'arriba a saber per què el deixa la primera vegada, però segurament, malintencionats diuen que per homosexual. Si elsensors franquistes se n'haguessin adonat i d'un possible

triangle, entre dos homes i una dona, no haurien autoritzat la pel·lícula, només veieren com Gilda es llevava el guant. La veritat és que quasi sempre badaven.

Anatomia de un asesinato, dirigida per Otto Preminger, és una altra pel·lícula en què no hi manquen estrelles i astres del firmament cinematogràfic. James Stewart, Lee Remick, Ben Gazzara, Arthur O'Connell, George C. Scott, són dels més grans actors que es recorden. Protagonitzen una intriga judicial en què Lee Remick té una presència absolutament torbadora, inquietant i més que insinuant. Gran paper de James Stewart que fa d'ex-jutge convertit en advocat que defensa un militar acusat d'assassinar un home que presumptament havia seduït la seva dona. Stewart acaba absolutament penjat de Lee Remick. Impagable el paper d'Arthur O'Connell, com l'advocat borratxí que ajuda el seu amic a defensar el cas. Una intriga judicial ben feta, i malgrat la seva llarga durada, no cansa i és de les pel·lícules que s'aguanten fins al final sense ni pipellejar, perquè tot és absolutament magistral. Lee Remick sempre serà recordada per aquests paper. Per cert, música de Duke Ellington, per acabar d'arrodonir la cosa.

La "novel·la que mai podrà ser filmada" va ser protagonitzada per un altre fester d'estrelles de la Columbia dirigides per Fred Zinnemann. La vida militar a un destacament de Hawai a principis de la Segona Guerra Mundial té un argument considerat fort. Desitjos sexuals evidents, reprimits i no tant reprimits, problemes psicològics, i tot tipus de drames i situacions fortes, sota el sol tòrrid de Hawai estan en aquest drama que aconseguí vuit Oscars entre els quals n'hi ha un per Frank Sinatra i un altre per Donna Reed, endemés del millor director i pel·lícula de la collita de 1953. Grans interpretacions de Debora Kerr, Burt Lancaster, Sinatra i Montgomery Clift, en definitiva, una pel·lícula.

La dama de Shanghai, Orson Welles és director i protagonista, és una altra intriga sensacional, protagonitzada per Rita Hayworth. Una pel·lícula en què es reconeix perfectament l'ajustada escriptura cinematogràfica de Wells i, que també pertany a la sèrie negra, variant dona fatal que et pot complicar la vida, només pel fet de conèixer-la, cosa que passa al protagonista de la pel·lícula a qui li pengen, així d'entrada i com qui no vol la cosa, un assassinat. ■



Hauríem d'anar alerta amb aquests homes. Són tipus desesperats. Cap d'ells m'ha mirat les cames.
Jennifer Jones a *La burla del diablo* (1954) de John Huston



Almodóvar:

«Oscaritza», que no en queda res¹

Antoni Serra

Ho he repetit d'altres vegades. Però, i vostès em perdonaran, cal insistir-hi fins a la sacietat si és necessari. Pedro Almodóvar és al cinema el que Xesc Forteza és al teatre i, sobretot, al «teatre "re-*quional*": superficialitat, buidor, vaguetat, humor fàcil i celtibèric... Permeteu-me que ho exposi amb més claredat, Almodóvar —*sanctus, sanctus, sanctus*— és en Forteza *manchego*,

tat) i algun canonge de la Seu en estat de bona esperança, no hi ha dubte que l'Estat espanyol és un exemple simplificador de la consubstancialització de l'encefalograma pla. Vetaquí, per citar uns fets sense gaire transcendència, el que ha succeït amb els Nobel de Literatura: Echegaray i Benavente foren distingits per l'Acadèmia sueca, mentre Valle-Inclán, Baroja, Foix o Ferreiro eren ignorats, més verges (per sort) de dis-

mia fàcil i explotadora: hamburgueses, perritos calientes, *ketchup*) nord-americà s'ha pogut permetre el luxe, durant decennis i més decennis, d'ignorar una cinematografia espanyola com *Jueves milagro*, *Plácido*, *El cochecito*, *Calle Mayor*, *El verdugo* o, per citar només uns pocs films, *El espíritu de la colmena*, en bona lògica del miracle en blanc i negre i en *technicolor*, havia de premiar i reconèixer *Todo sobre mi madre* perquè era l'antítesi del bon cinema.

Els Oscar són purpurina, llums de neó i alguna *vedette* amb bolquers de seda (com la Doris Day, producte ja històric de la mediocritat de l'època juràsica de la cinematografia). Només això. Com per divertir-s'hi una estoneta, només una estoneta, com si anàssim a un cabaret flotant a fer una copa d'aigua de civada tortosina... I ja n'hi ha prou. Només Almodóvar (juntament amb Garcí i no sé qui més: vanitat de vanitats) podia ser Oscar i la seva *Todo sobre mi madre* necessàriament havia de resultar oscaritzada.

El dia que Hollywood i els seus mag-nats (¿o *mangantes*, amic Scott Fitzgerald?) deixin de concedir els Oscar i acceptin la cinematografia amb la naturalitat que implica l'art o sigui, sense la propaganda i la industrialització mossona, aleshores jo creuré que el món té salvació... i que caldrà beatificar la felicitat ja com a norma sense sintaxi.

Vull dir, és clar, que aleshores ja no faré cas a *monsieur* Renan i creuré en les aigües saludables de Lourdes.

Alabat sia sant Pancraci i el seu precu-puci Almodóvar.

Amén. ■

¹ Hàbil i metòdica traducció catalanitzada del patrici Santos i del vescomte de Robines de la famosa, genial, mai suficientment llo-ada frase castellana de «Oscaritza» que *alguna cosa sempre queda*.



mentre que Forteza —*beatificus, beatificus, beatificus*— era n'Almodóvar *mallorquinarro*. I dit així, crec que no hi ha possibilitat d'error i molt manco d'equívoca interpretació.

O sigui, Almodóvar —prest el sacralitzaran els amants de la cultura ibèrica— és indiscutiblement mereixedor de tots els Oscar de Hollywood...

De tots, és clar, i d'uns quants més.

Amb això dels premis, patenes, reconeixements, *Virgo Potens* (o sigui, ca-*tedràtics* universitaris de la moderni-

tinció que el més insignificant dels quiquiriquics de les nostres granges de pollastres criats amb pinso. No cal estranyar-se, ja que hi ha un principi bàsic que cal tenir en compte a tot-hora: la societat literària, de la mateixa manera que la societat cinematogràfica, sempre (o quasi sempre, perquè es pot produir l'error involuntari, per exemple el Nobel a Aleixandre) considera la mediocritat frívola. És una condició *sine qua non*, saben?

Així que l'Oscar a n'Almodóvar no em va sorprendre. Mentre que el modern imperi (forjat sobre l'econo-



Música i Pèplum

Jordi Vidal Reynès

Enflorats els cabells, les fembres teucres portant el pèplum se n'anaven tristes.

Virgili, *Eneida* I,41
(versió catalana de L. Riber)

Encara record la gent que feia cua per a anar a veure *Los Diez Mandamientos*. Jo era un nin i va ser impossible accedir-hi... Si consultam a un diccionari de llatí, veurem que la paraula *peplum* és la *vesta ampla i solta que porta la dona grega*. Ara bé, si parlam de cinema ens referirem, en paraules de Rafael De España, a un *gènere fascinant i singular, un univers de cartró-pedra i músiculs*, en definitiva, a films ambientats a l'Antiguitat, ja sia bíblica o clàssica. És un terme que introduïren els francesos per referir-se a les pel·lícules de romans.

I ja que ens trobam en plena Setmana Santa, aprofitarem l'ocasió per analitzar la banda sonora de tres títols que cada any es repeteixen en les programacions de televisió de Divendres Sant: *The Robe* (1953), *King of Kings* (1961) i *Barabbas* (1962). Hem deixat de banda la reina dels pèplums, *Ben-Hur*, ja que està prou estudiada per Roberto Cueto a *Cien Bandas sonoras en la Historia del cine*.

La música escrita pel gènere èpic es pot classificar en dues grans categories, i ambdues les trobarem barrejades en les pel·lícules analitzades: una és la incidental, normalment un fons musical simfònic i evocador o un simple *leit motiv*; l'altra és la música que forma part també de la ficció, com ara les danses orientalistes o les marxes militars.

The Robe (*La túnica sagrada*) va ser dirigida l'any 1953 per Henry Koster, amb guió de Philip Dunne, basat en la novel·la de Lloyd C. Douglas. Aquesta producció de Frank Ross per a la 20th Century-Fox va ser projectada en Cinemascope i en l'inevitable Technicolor. Fou protagonitzada per Richard Burton, Jean Simmons i Victor Mature. L'argument gira al vol-

tant de Marcellus, oficial romà encarregat de la crucifixió de Crist. La música fou escrita per Alfred Newman (1901-1970), autor també de la partitura d'una altra gran pel·lícula bíblica: *The greatest story ever told* (1965). Al disc que edità MCA Records, Alfred Newman dirigeix The Hollywood Symphony Orquestra, amb els cors de Ken Darby

Dels fragments musicals, en destacarem el "Preludi" (amb el tema principal) i la cançó de la Resurrecció, amb la intervenció de la cantant solista Carole Richards.

Els altres números de *The Robe* acompanyen de manera magistral totes les escenes del film: el mercat d'esclaus, Diumenge del Ram, el camí cap a la Creu, la redenció de Marcellus, el

Musíc. Després del tema principal ("Prelude") es fa un repàs a la vida de Jesús des del seu naixement: arribada de Pilat a Jerusalem, la Verge Maria, Nadal, les temptacions, Joan el Baptista i la dansa de Salomé, el Sermó de la Muntanya, arribada a Jerusalem (el Ram), Via Crucis, mort i resurrecció de Crist ("Finale").

Barabbas és una producció de Dino de Laurentiis per a la Columbia dirigida per Richard Fleischer, biografia novel·lada del cèlebre criminal jueu alliberat durant el judici a Crist, basada en l'obra del nobel Par Lagerkvist. Els papers principals foren per a Anthony Quinn, Vittorio Gassman i Silvana Mangano. Musicalment, és prou interessant, ja que la partitura de Mario Nascimbene (Milano, 1916) s'allunya una mica del que havia estat el gènere



Gran Pescador (Sant Pere), les catacumbes, el miracle, etc.

King of Kings (*Rey de Reyes*), la vida de Jesucrist dirigida per Nicholas Ray i amb producció de Samuel Bronston per a la MGM. La música fou escrita per Miklos Rozsa (1907-1995), l'autèntic mestre del gènere bíblic, autor també de *Ben Hur*, *Sodoma y Gomorra*, *Quo Vadis* i tantes altres pel·lícules històriques o d'aventures. El disc, també de la MCA Records, s'enregistrà amb l'Orquestra Simfònica de Roma i els cors de la *Roman Basilicas*

de romans. Les escenes més espectaculars són la flagel·lació de Crist ("Main Titles", a l'inici), l'eclipsi, les mines, l'incendi de Roma i la mort de Barrabàs (a la creu). ■

Bibliografia

Roberto Cueto: *Cien Bandas Sonoras en la Historia del Cine*. Nuera, Madrid, 1996
Rafael de España: *El Peplum. La antigüedad en el cine*. Glénat, Barcelona, 1997
Cine & Música, n. 28: "Jesucristo en el cine", Salvat, Barcelona, 1991
Historia y Vida, extra 58: "El cine histórico", Barcelona, 1990
Jordi Vidal: *La mort de Crist al cinema*. Balears Cultural, 23.3.1997

Francesc M. Rotger

Sempre és estimulants tenir l'ocasió d'assistir, amb no gaire diferència de temps, a la versió cinematogràfica i a l'adaptació teatral d'una mateixa història. Fa un parell de mesos, els espectadors de Palma podíem veure al cinema *Rèquiem*, pel·lícula d'Alain Tanner a partir de la novel·la del mateix títol d'Antonio Tabucchi. Ara, fa un pa-

la mateixa Lisboa, més o menys els mateixos que Tabucchi reflecteix a la seva narració. En canvi, la Lisboa del *Rèquiem* teatral és una ciutat suggerida gràcies a uns quants elements esquemàtics d'escenografia. De fet, comentaven els creadors d'aquest muntatge, no es tractava de recrear una capital portuguesa "de postal": l'objectiu era aconseguir l'atmosfera, irreal, somiada, de la passejada que fa el

nematogràfica de *Rèquiem* com la seva versió teatral són dues obres d'art: emocionen, diverteixen (en el millor sentit de la paraula, hi hauria d'afegir) i aconseguen aquesta atmosfera inquietant sobre els aspectes foscos dels éssers humans i de la seva existència.

Ja que parlem dels morts, un col·lectiu de Menorca ha escenificat fa poc,



rell de setmanes, l'actor mallorquí Pep Tosar i una companyia catalana dirigida per Xicu Masó presentaven, al Principal de la capital balear, *Rèquiem*, en la llengua de les Illes i a la vegada adaptació del mateix text a càrrec de Tosar, Masó i Lluís Massanet.

Resulten òbvies les diferències, ja d'entrada, de totes dues versions, en consonància amb la naturalesa de cadascuna d'aquestes arts. Alain Tanner rodà la seva pel·lícula a escenaris de

protagonista (sembla que el mateix Tabucchi) entre personatges vius i morts: el fantasma de l'amic, el fantasma del pare, el fantasma del mateix Fernando Pessoa.

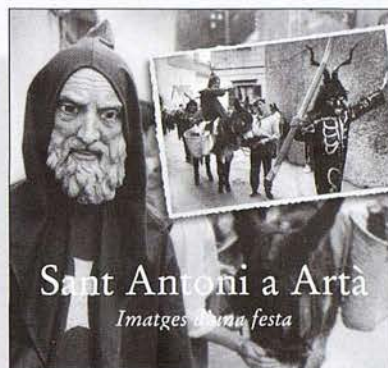
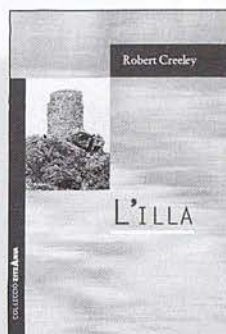
Xicu Masó, de visita a Palma, dubtava que "un suís" (Tanner) fos capaç d'assimular la ironia lisboeta, una mica "canalla", segurament molt més propera a l'estil mediterrani que no als bàrbars del Nord. Des d'un punt de vista estrictament personal, pens que tant l'adaptació ci-

al mateix Teatre Principal, *Els malalts*, d'Antonio Álamo, protagonitzada pels personatges de Hitler, Stalin i Churchill, que el cinema també ha aprofitat en diferents ocasions i des de diverses perspectives, de la sàtira al documental històric. Les característiques d'aquestes figures històriques i en particular de les dues primeres els apropen més als terrenys del malson que no a l'univers del somni que presideix les creacions de l'italià Antonio Tabucchi. ■

Estrenes en sessió contínua

L'Illa

Robert Creeley
Format 125 x 185 mm
216 pàgines
Preu 2.100 ptes

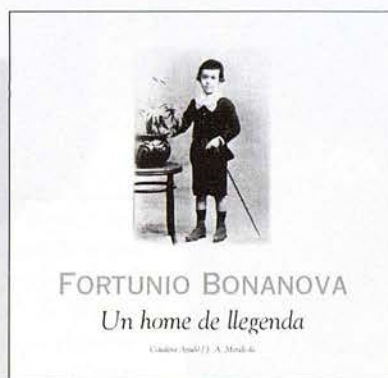
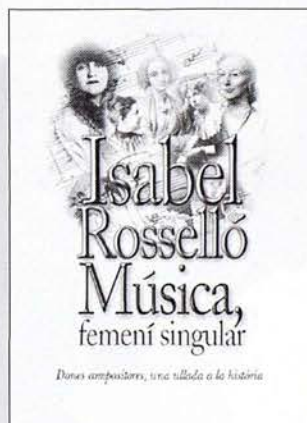


Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm
176 pàgines
Preu 3.500 ptes

Música, femení singular

Isabel Rosselló
Format 170 x 240 mm
342 pàgines
Preu 3.900 ptes

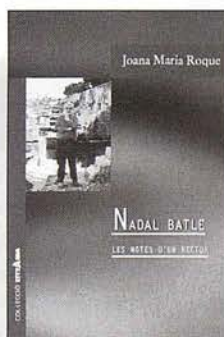
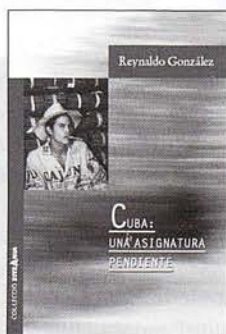


Fortunio Bonanova Un home de llegenda

C. Aguiló / J.A. Mendiola
Format 230 x 210 mm
102 pàgines
Preu 3.000 ptes

Cuba: una assignatura pendiente

Reynaldo González
Format 125 x 185 mm
262 pàgines
Preu 1.500 ptes



Nadal Batle Les notes d'un Rector

Joana Maria Roque
Format 125 x 185 mm
96 pàgines
Preu 1.900 ptes

En venda a les
millors llibreries

di7
EDICIÓ

Antoni Torrandell, 17
07350 Binissalem
Tel. 971 870 348
Fax 971 870 591
E-mail: di7@ibacom.es



Hazel González

Un altre any, des de la Meca del cine, ens arriben els guardons més esperats (potser no els més prestigiosos, però sí els més desitjats) atorgats als millors del Setè Art, premis que sempre són controvertits i que, és clar, no plou mai a gust de tothom...

En l'apartat que ens ocupa, i sembla ser que ja abolida l'efímera estupidesa de dividir la categoria en banda sonora de comèdia i ídem dramà-

tica, tornam a tenir un únic premi (sense oblidar la cançó, és clar, que enguany ha anat per a Phil Collins per *Tarzan*) que designa el millor compositor (ras i curt) de l'any, cosa que des del meu punt de vista és més correcte: no hi ha només una única millor pel·lícula, un únic millor director, etc...? Romput el monopoli Disney (recordem que Alan Menken, per altra banda un gran mestre, se'n va dur vuit Oscars en sis anys gairebé consecutius repartits entre cançons i bandes sonores, to-

tes fetes per a films de la companyia) ja no té sentit seguir amb la distinció, així que aquí som de nou, només un guardó i llest...

Així doncs, a qui li tocava enguany? Es feien apostes: John Williams per *Las cenizas de Ángela* (*Angela's Ashes*, Alan Parker, 1999) no era probable (ja van trenta-vuit nominacions i cinc premis, no podrà queixar-se...); Rachel Portman per *Las normas de la Casa de la Sidra* (*The Cider House Rules*, Lasse Hallström, 1999) ja en

Julia Roberts: Ell no és realment el meu oncle.
Elinor Donahue: Mai no ho són, estimada.
Pretty Woman (1989) de Garry Marshall

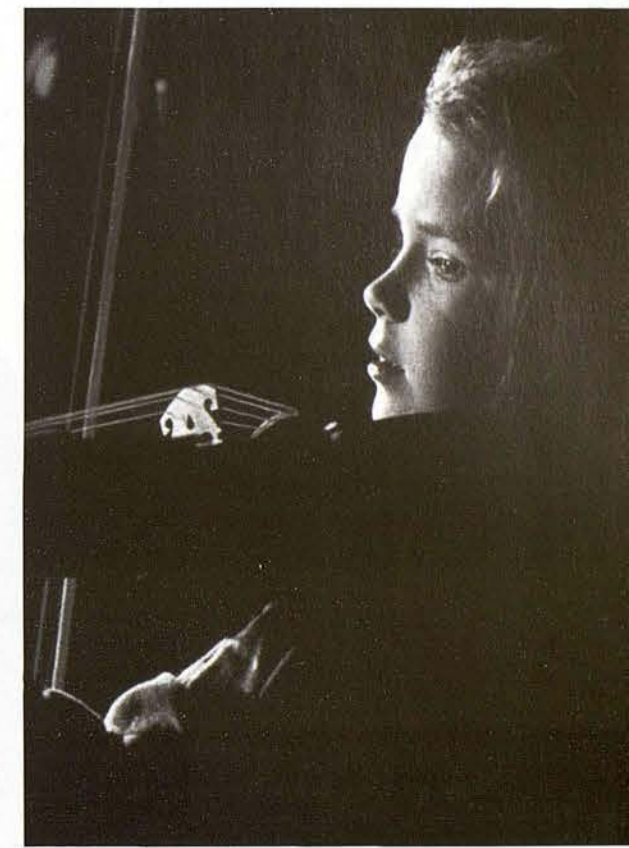


té un de fa poc (*Emma*, 1996, en comèdia), com Gabriel Yared per *El talento de Mr. Ripley* (*The Talent of Mr. Ripley*, Anthony Minghella, 1999) per *El paciente inglés* (1996, en dramàtica). Ens en queden dues, la candidata *American Beauty* (Sam Mendes, 1999, de Thomas Newman), i... bé, algú que no sona gaire, d'un film nominat únicament en aquest apartat: un tal John Corigliano, per *El violín rojo* (*The Red Violin*, François Girard, 1998, que, a més, va entrar pels pèls en la

categoria). Newman té bones cartes, és un gran treballador nominat diverses vegades que ha sabut captivar-nos amb coses tan delicioses com *Mujercitas* (*Little Women*, Gillian Armstrong, 1994), *Tomates verdes fritos* (*Fried Green Tomatoes*, Jon Avnet, 1991) o *Cadena perpetua* (*The Shawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994) i que, en aquesta ocasió, està a l'altura d'aquella "belleza americana" que ens vol mostrar, aquell misteri indesxifrable que és la vida amb tots els seus diversos matisos i ple de racons amagats fins i tot per a un mateix. El disc acaba de sortir (no us confongueu, n'hi ha dos, i el de Newman és l'*score*, el de l'al·lota entre les flors a la portada) i no es pot menysprear cap dels temes, és verdaderament bell...

Però vet aquí que Newman haurà de seguir esperant, perquè aquell "desconegut" de llinatge estrany serà qui el sobrepassarà... i els murmuris s'escampen: vejam, qui és aquest John Corigliano? Doncs ni més ni manco que un gran professional de la música més que veterà (no és cap jove, nascut el 1938) que compta únicament amb dues bandes sonores, a més de la present, en tota la seva carrera: *Un viaje alucinante al fondo de la mente* (*Altered States*, Ken Russell, 1980, per la qual, a més, ja va ser nominat a l'Oscar) i *Revolució* (*Revolution*, Hugh Hudson, 1985), partitures complicades, vertaders prodigis de música introspectiva i elaboradíssima, que no són fàcils d'escollar... però, belles, denses... com aquesta. Dubto que els aficionats de carrer poguem copsar per complet tota la gamma de matisos que acompanya

el violí vermell per la seva història, un violí que, a més, és una dona amb sentiments, que necessita expressar aquests sentiments i que alhora els recull i llança a l'aire amb la impagable ajuda de Joshua Bell, qui interpreta les peces. Bella, onírica, històrica, surreal, dolça, vellutada, vertadera, falsa... són adjectius que en aquest cas fan curt, són insuficients, tant com l'Oscar, no hi ha



cap premi capaç de reconèixer la vàlua d'aquest treball... És, sens dubte, perfecte; enguany el guardó ha estat més que just...

I encara que sempre hi ha obllits, en vull destacar un que és imperdonable, el sempre *outsider* Mychael Danna, que amb *Inocencia interrompida* (*Girl, Interrupted*, James Mangold, 1999) s'ha descobert com un compositor elegant i tan capacitat com qualsevol altre. A veure si l'any que ve ens dona una sorpresa... ■

Josep Carles Romaguera

A Calanda (Terol), un 22 de febrer de 1900 neix un cineasta genial i d'un talent privilegiat, autor d'una obra personal, original i, en conseqüència, inimitable; el seu nom: Luis Buñuel. El director aragonès fou un personatge polèmic, que va partir l'exili i la censura de la dictadura franquista, un vertader agitador de les mentalitats i costums burgesos, que es declarava religiosament ateu, estèticament surrealista i socialment llibertí. Ara el Centre Cultura Sa Nostra decideix contribuir a la celebració del seu centenari amb la projecció de quatre de les més importants i significatives pel·lícules, en les quals descobrim la complexitat de la seva personalitat, plena de suggerents contradiccions i significats ambigus, que a vegades han estat sotmesos a l'estúpida explicació racional que tracta d'ordenar allò que és fruit, per naturalesa, de la irracionalitat i l'anarquia.



Un perfecte cavaller burgès, després de contreure matrimoni, descobreix la cara oculta i paranoica de la seva personalitat, que el portarà a la gelosia, la follia i al maltractament de la seva esposa. Aquesta és la premissa argumental d'*Él* (1953), pel·lícula que Buñuel considerava com una de les més personals i en la que s'identifica més amb els sentiments del protagonista i la seva vo-



Él

luntat omnipotent. El retrat de Francisco Galván esdevé, al mateix temps, una exposició dels costums burgesos sota l'humor negre del cineasta i una mirada compassiva sobre un pobre infeliç que es veu superat per la violència i l'angoixa que habiten en el seu interior. La pel·lícula és, en definitiva, un exercici de llibertat en què el director es permet descobrir els seus desitjos prohibits. Com el mateix Buñuel reconeix, la vida és una cosa i la imaginació (el cinema) n'és una altra, en aquesta darrera l'home és lliure de poder realitzar allò que la fantasia és capaç d'engendrar. El cinema és el terreny en què la imaginació de Buñuel s'allibera i s'imposa, permetent-li reflectir aquelles idees que no tenen cabuda a la "realitat".

Però *Él* té un interès que va més enllà de la tòpica imatge que se sol tenir del director. La pel·lícula demostra la voluntat innovadora en les estructures narratives, com per exemple la inèdita utilització del *flashback*, i la sofisticació tècnica de la posada en escena, que no penetra en la paranoia del protagonista però que, en canvi, l'observa minuciosament per tal de fer trontollar l'educació moral que ha rebut.

L'estrena de *Viridiana* (1961) al festival de Cannes, on va obtenir la Palma d'Or, va portar a una Espanya reprimida i submissa una de les majors polèmiques que es recordin, essent, al final, censurada per sacrílega. La novícia Viridiana, convertida en l'obscur objecte del desig del seu oncle Jaime, veu com la seva manera de concebre el món s'ensorra davant fets concrets, com l'intent de violació que pateix per part dels mendicants als qui ella pretenia donar alberg en una comunitat regida per la doctrina catòlica.

El film es veu immers per un sentit de l'humor corrosiu i blasfem, provocat per l'exteriorització que fa el propi Buñuel d'algunes obsessions religioses i eròtiques de la seva joventut. *Viridiana* també rep la influència del surrealisme quant a les associacions d'idees que es fan a través d'alguns elements recorrents en la posada en escena, com la corda de saltar que tant serveix com a forca o cinturó, que aporten una riquesa de significats que escapen de tota lògica. Però, a més, la pel·lícula parla de la inútil persecució de l'Absolut, de l'infructuós intent de la protagonista d'erigir-se en un Déu misericordiós i compassiu amb els marginats. Al mateix temps, aquest plantejament que fa Buñuel

...

El director aragonès fou un personatge polèmic, que va patir l'exili i la censura de la dictadura franquista, un vertader agitador de les mentalitats i costums burgesos, que es declarava religiosament ateu, estèticament surrealista i socialment llibertí.

...

porta implícita una mirada a la seva pròpia funció com a director de cinema, com a creador omnipotent i tot-poderós d'una ficció que ell no pot controlar, des del mateix instant en què la seva tasca creadora es veu superada per l'aflorament de la irracionalitat.

L'any següent de *Viridiana*, ens arriba *El ángel exterminador* (1962) en què el sopar que ha preparat el matrimoni Nobile té unes estranyes conseqüències, ja que els convidats veuen com són incapaces de sortir de la sala. Aquesta situació kafkiana provoca discussions i disputes entre els convidats fins que...

Apassionant, enigmàtica, incongruent i plena d'inquietants i pertorbadores imatges la pel·lícula és la clara tendència del director a no donar explicacions lògiques. Buñuel reflecteix un dels aspectes que més li interessaven de la vida com són les repeticions i les incongruències que aquesta ens aporta i la multiplicitat d'interpretacions que hi podem treure. *El ángel exterminador* té la força d'un sermó i Buñuel, des de la seva trona, atia els convencionalismes burgesos i escupa aquesta paràbola de la condició humana cretinizada que es reclou en un univers tancat ple de prejudicis, normes i costums socials.

Paràbola que a la vegada implica, paradoxalment, l'aproximació del director aragonès a la realitat humana, mitjançant una mirada pròpia que conjuga allò oníric amb allò real, per acabar descobrint que la realitat interna de l'home és inexplicable.

Belle de jour (1967) conta la història de Séverine, burgesa frígida casada amb un metge invàlid pel matí i puta de luxe per les tardes. Però cal preguntar-se si Séverine és en realitat ambdues coses, cap d'elles, tan sols una, ¿quina? Si a *El ángel exterminador* introduïa la repetició dels fets com a figura narrativa, aquí Buñuel treballa sobre la deconstrucció del relat, provocant la fusió d'allò que és real amb allò imaginari, esborrant les delimitacions i deixant la porta oberta a l'ambigüitat. També ens trobam un tema recurrent en Buñuel: la distància insuperable entre accions i desitjos, ja sigui gent que vol sortir d'una habitació i no pot (*El ángel exterminador*), gent que vol matar i és incapaç de fer-ho (*Ensayo de un crimen*) o, com en el cas de *Belle de Jour*, de satisfer els més íntims impulsos d'una sexualitat reprimida.

La incapacitat de satisfer les pulsions internes per part de l'ésser humà i la fragilitat de les barres que delimiten la imaginació de la realitat són els dos eixos que configuren l'estructura d'una pel·lícula que presenta en l'espectador una incertesa que, la veritat sigui dita, gràcies a Deu, o sigui a Buñuel, no té resposta.



Jaume Salva i Lara

L'HE VIST

De vegades diem: la nostra terra
Josep Maria Llompart

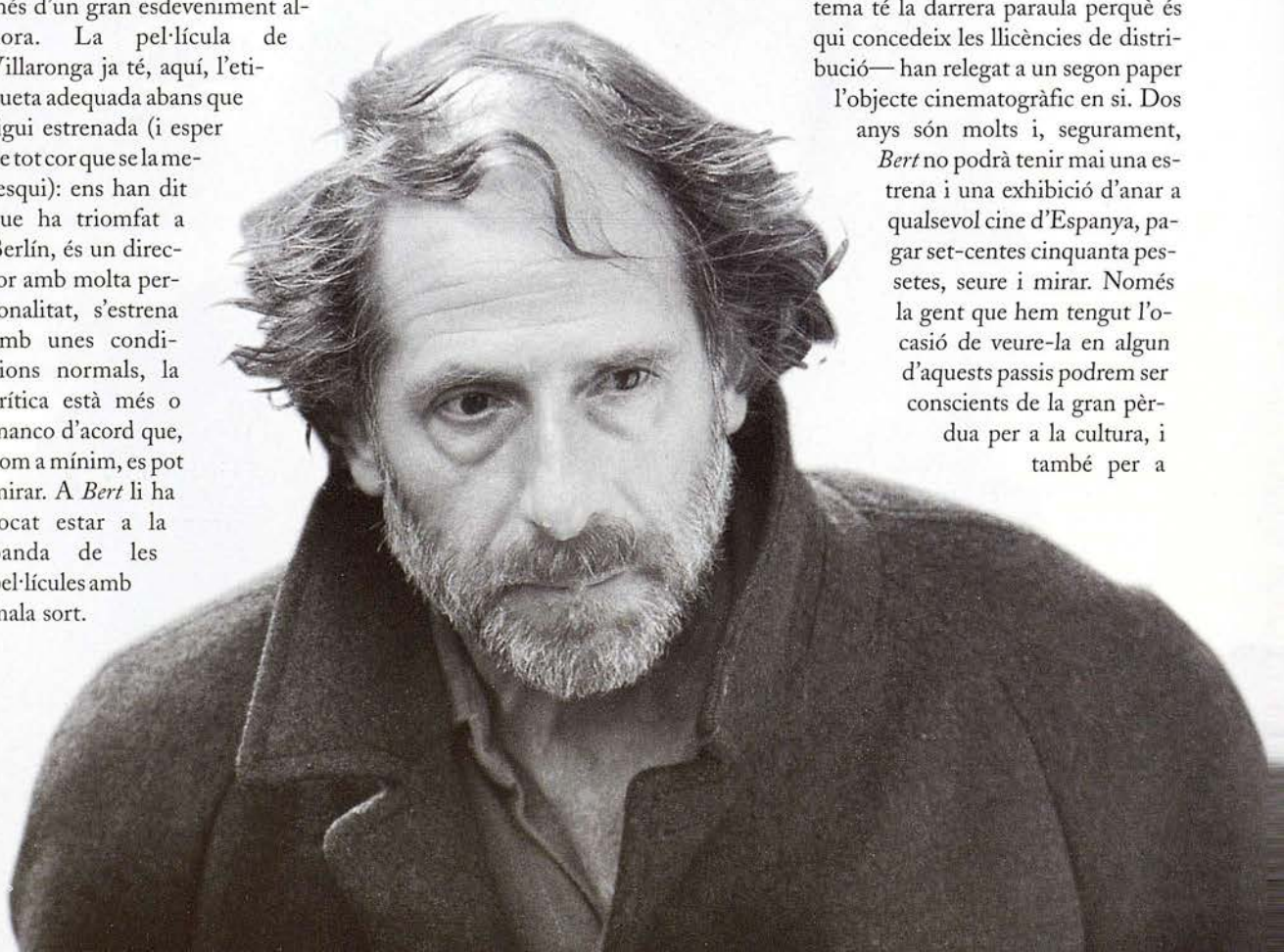
No solc ser persona de les que són sistemàticament convidades a actes mínimament exclusius, entre altres motius perquè l'elitisme no acaba de ser el meu fort, però recentment vaig tenir el privilegi de ser invitat a un passí més o manco privat de la pel·lícula de Lluís Casasayas. Temps enrere l'havia passada a una selecció de mallorquins — alguns d'ells il·lustres — però escapava al meu accés. La veritat és que tenia moltes ganes de veure-la, perquè Lluís és un perfeccionista i aquesta és la seva pel·lícula, feta com si només pogués realitzar-ne una, que esdevé el fruit madur d'un projecte personalíssim de gairebé una dècada.

Pareix que, ara, tot ha de ser *El mar*, que a hores d'escriure aquesta columna encara no he vist perquè només s'ha fet un passí amb invitació. Mallorca és massa petita, psicològicament parlant, per poder fer front a més d'un gran esdeveniment alhora. La pel·lícula de Villaronga ja té, aquí, l'etiqueta adequada abans que sigui estrenada (i esper de tot cor que se la mereixi): ens han dit que ha triomfat a Berlín, és un director amb molta personalitat, s'estrena amb unes condicions normals, la crítica està més o manco d'acord que, com a mínim, es pot mirar. A *Bert* li ha tocat estar a la banda de les pel·lícules amb mala sort.



Ara fa dos anys que Lluís va donar per acabada la pel·lícula i encara no s'ha pogut exhibir més que a alguns

festivals internacionals on, per cert, ha aconseguit alguns èxits. La burocràcia i una baralla econòmica entre el productor i el Ministeri d'Educació i Cultura — que en aquest tema té la darrera paraula perquè és qui concedeix les llicències de distribució — han relegat a un segon paper l'objecte cinematogràfic en si. Dos anys són molts i, segurament, *Bert* no podrà tenir mai una estrena i una exhibició d'anar a qualsevol cine d'Espanya, pagar set-cents cinquanta pessetes, seure i mirar. Només la gent que hem tengut l'ocasió de veure-la en algun d'aquests passis podem ser conscients de la gran pèrdua per a la cultura, i també per a



Tot i que la llengua vehicular del film és el castellà, Mallorca surt molt ben parada; de fet la terra aspra de la serra és la protagonista tant quan la veiem com quan els actors i actrius es mouen per pobles i per Palma.

Mallorca, que suposa l'arxivament d'aquest cas com un de tants que cada any es produeixen i que se suposa que entren dins del que es considera normal.

Quan Lluís va posar-se sota la pantalla, davant dels assistents, i va dir que veuríem l'única còpia positiva que existeix del film, que estava subtitulada perquè s'havia presentat en certàmens europeus i que començava a mostrar símptomes de desgast, especialment en els principis i finals de les

roducció magistral, d'aquelles que et predisposen a seure bé i deixar de fer renou; va continuar amb una trama simple d'estructura i complexa de matisos, sense deixar de créixer d'interès fins al desenllaç que, per cert, m'haurà d'acabar d'explicar un dia que ens vegem. El resultat, en essència, em va satisfer plenament, tant pel guió, construït amb una precisió i un sentiment envejables, com per les imatges i la narrativa, austeres i sòbries, sense jocs malabars ni focs d'artifici rebimbom-

dogmes. Aquesta pel·lícula, com a monòleg d'un autor que creu tenir coses a dir i demana silenci per ser escoltat, em sadolla de tot això i em demostra que Lluís és tal com el m'imaginava i li desig molta sort en aquest i en altres projectes.

Tot i que la llengua vehicular del film és el castellà, Mallorca surt molt ben parada; de fet la terra aspra de la serra és la protagonista tant quan la veiem com quan els actors i actrius



bobines, em va saber molt de greu. L'autor estava allà davant, despullant-se de sinceritat, sense poder ni voler amagar l'amargura d'haver fet un llargmetratge en 35 mm premiat i reconegut arreu d'Europa però que no s'exhibiria mai per problemes aliens a la seva qualitat intrínseca i jo no podia deixar de pensar en la injustícia que això suposava. No tot és poder fer cine en un format professional. La pel·lícula va començar amb una in-

bants; i l'actuació és correcta en el pitjor dels casos i esplèndida en el cas de Fermí Reixach (quin gran actor!).

La qualitat que més admir en una persona, en la seva paraula i en la seva obra, és la sinceritat, que em digui les coses de cor, que s'allunyi de la retòrica buida i de l'efectisme estèril sense perdre l'apassionament ni les ganes de comunicar, que tengui les coses molt clares però sense esdevenir

es mouen per pobles i per Palma. Lluís viu com és, ha evitat els tòpics postalencs i ha cercat paratges difícilment localitzables per a no excursionistes que s'adequassin perfectament a la història. En aquest sentit, ha aconseguit convertir els paisatges en actors ben dirigits, que compleixen amb una estricta funcionalitat... vaja, que no estàs pendent tot el temps d'endevinar quin lloc és. Enhorabona, Lluís! ■

Antoni Figuera

Qualsevol dia de l'any, qualsevol instant de la vida d'un bon cinèfil resulta el moment adequat per parlar de l'obra —ja sigui completa o d'alguna en particular— dels millors cineastes de la història. I pocs com John Ford es troben en millors condicions per assumir i apropiar-se alhora dels dos valors essencials del Setè Art: Classicisme i Modernitat. És a dir: per una banda, la prodigiosa capacitat de senzillesa narrativa i expositiva dels qui varen començar la seva carrera com a di-

(pens en films com *El Dorado* de Howard Hawks, *Una trompeta lejana* de Raoul Walsh; i, en el cas concret de Ford, en algunes de les seves darreres obres mestres: *Centauros del desierto*, *El hombre que mató a Liberty Valance*, *Dos cabalgan juntos*, *Cheyene* *Autumne*, etc.).

Rellegint, ja fa temps, unes pàgines del poeta nord-americà Carl Sandburg, vaig poder llegir aquests versos: "*Vaig néixer a la prada, i la llet del seu blat, el vermell del seu trèvol, els ulls de les seves dones em varen donar*

ha donat el cine. Les més catàrtiques i alliberadores. I, en el fons, les més antiviolenes també. Des de les d'*El hombre tranquilo* fins a les de *La taberna del irlandès*. Baralles que amb igual sentit i semblant significació va evocar malencònicament Sam Peckinpah a l'entanyable i injustament oblidada *Junior Booner*.

No és dels films més populars de Ford, però, que vull parlar avui aquí, sinó d'una obra mestra potser poc recordada per les més joves generacions d'amants del seu cine. M'estic referint a *Las uvas de la ira*, de 1940, i tot i així tan actual avui en dues terceres parts del món, com ho va ser a la Nord-Amèrica de l'època de l'estrena.

Des del començament, el film ens restitueix, amb senzillesa —no linealitat— i sobrietat de mitjans expressius, una imatge típicament fordiana que, lentament, es va superposant a la imatge literària que, de forma molt més prolixa i descriptiva, ens proposava John Steinbeck a la novel·la original en què es basa la pel·lícula.

En aquesta imatge primera albica una carretera deserta apallissada pel vent. Un home avança, de retorn a la llar, després de diversos anys de presó, i sota llibertat condicional. Prest reconeixem Tom Joad sota el físic cansat i reposat de Henry Fonda, els ulls clars i límpids del qual —com va dir en el seu moment el crític José Luis Guarnier— reflectien tota la injustícia que l'ésser humà és capaç de suportar (com passarà en altres dues impressionants interpretacions seves: a *Sólo se vive una vez* de Fritz Lang i a *Falso culpable* d'Alfred Hitchcock).

Quan arriba a ca seva —som a la Nord-Amèrica de l'època de la Depressió—, la troba abandonada, com els camps que ningú tornarà a conrear. El progrés ja ha arribat, com s'encarrega de comunicar-li-ho el "predicador" que troba pel camí i la influència del qual haurà de ser decisiva per al futur de



¡Qué verde era mi valle!

rectors en l'època del cine mut (Hawks, Walsh, Vidor, al costat del mateix Ford, entre d'altres); i per una altra, la també portentosa capacitat d'autoreflexió i autoanàlisi al voltant de l'evolució de la pròpia obra en concret, que passa de la puresa creativa dels primitius a la complexitat crepuscular de les obres de maduresa

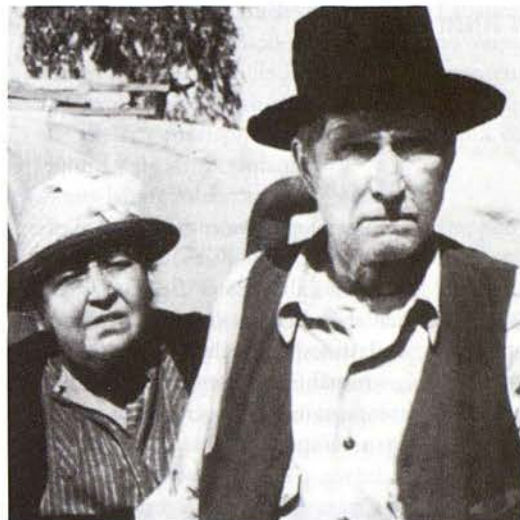
una cançó i un crit de combat." Si substituïm el color vermell del trèvol pel verd de les valls irlandeses, es podria pensar que qui ens està parlant de si mateix és John Ford: aquest irlandès bregós que compartí amb Raoul Walsh el gens dubtós honor d'haver muntat per a la gran pantalla les més desenfadades i esportives baralles que

Julie Andrews: Des de quan ets un homosexual?
Robert Preston: Des de quan ets una soprano?
Julie Andrews: Des que tenia dotze anys.
Robert Preston: Jo vaig ser una flor tardana.
Víctor o Victoria (1982) de Blake Edwards.

Des del començament, el film ens restitueix, amb senzillesa –no linealitat– i sobrietat de mitjans expressius, una imatge típicament fordiana que, lentament, es va superposant a la imatge literària que, de forma molt més prolixa i descriptiva, ens proposava John Steinbeck a la novel·la original en què es basa la pel·lícula.

Tom. A partir d'aquest instant fins a arribar a la imatge amb què es tanca el film, assistirem a un llarg i penós itinerari emprès per uns pagesos i jornaleros en la seva marxa cap a una nova "terra de promissió", a Califòrnia. Aquesta primera escena del film de Ford –totes les seves pel·lícules són tant obres d'"escenes" com d'"itineraris"– ens remet a la descripció entre alienada i humanística que ens fa Steinbeck per mostrar-nos la desolació que ha acompanyat l'arribada de Tom Joad a la seva llar: "Un vespre el vent va afluixar una teula i la va fer caure a terra. Un nou vent es va aclofar en el forat que va deixar la teula i n'arrencà tres. Un nou vent n'arrencà una dotzena. El sol de migdia cremava pel forat i llençava a terra una taca lluent. Els

Hi ha un moment Steinbeck que també és un moment Ford: el que mostra el sentiment de desolació que es respira a l'ambient no ve donat només pel desencadenament de les forces naturals, sinó que serveix de contrapunt a l'exploatació que el capitalisme havia comportat després del *crash* financer de 1929. Les hipotèques s'han apoderat de la terra i han fet fora els seus ocupants, pagesos d'Oklahoma desheretats de la fortuna. Tot i això, en aquest paisatge se sent la presència humana: la destrucció de l'o-



Las uvas de la ira

indigna abjecció –per dir-ho amb paraules del crític Andrew Sarris–, Ford evoca la nostàlgia humanitzant els insectes econòmics d'Steinbeck i els converteix en campions heroics d'un ordre agrari familiar i comunitari. Si un film com *¿Qué verde era mi valle!* tractava del passat com d'un lluminós record més real que no el present i més heroic que no el futur, *Las uvas de la ira* és una obra fonamentada en el futur, sobre l'esperança. Esperança traduïda no en llibertats abstractes, sinó en l'esforç agermanat a la recerca d'unes reivindicacions socials justes i dignes: una apologia del sindicalisme i del dret a la vaga. Tota l'esperança del món tancada en aquella memorable frase que pronuncia una impressionant Jane Darwell en un dels més antològics personatges de tota la saga fordiana: *We are the people* (*Nosaltres som el poble*).



Las uvas de la ira

moixos salvatges entraven furtivament el vespre des dels camps, però no varen miolar mai més en els esglaons de l'entrada. Es movien com l'ombra d'un nígul contra la lluna i entraven a les habitacions per caçar rates. I els dies de vent les portes colpejaven i les cortines esfilagarsades s'agitaven davant les finestres trencades."

bra dels homes per la naturalesa incontrolada i pels controls del poder que altres homes utilitzen, evoca els homes que han duit a terme una lluita aferrissada per fer el món habitable, i que continuaran aquesta lluita. Mentre Steinbeck ens descriu l'opressió deshumanitzant els seus personatges fins a fer-los criatures d'una

Las uvas de la ira és, sens dubte, com al seu moment va reconèixer el crític George Sadoul, el film més important realitzat als Estats Units durant el període rooseveltian. Però és que, a més, seixanta anys després d'haver estat realitzat, per a molts dels desheretats que encara habiten les dues terceres parts del planeta, aquella "nova frontera" que, com a frontispici obert cap al futur, el film apunta, no s'entrelluca encara. ■

Joan Obrador

Luis Buñuel no fou un director de cine surrealista, perquè ell i el seu cinema varen anar molt més enfora que aquest corrent artístic de principis de segle. Buñuel fou un creador genial que va emprar el cinema com a mitjà d'expressió, com podria haver emprat qualsevol altre mitjà. Sempre va dir que el seu cine era una eina al servei de la poesia. Ara bé, també fou un instrument de *pensament* amb un clar compromís ètic i social. Volem ajudar a comprendre la seva creació; per



això oferim una possible interpretació de les seves construccions simbòliques més rellevants. Som plenament conscient que no oferim cap interpretació vertadera, perquè no hi ha cap *veritat* que descobrir. La producció buñueliana permet una multiplicat d'interpretacions. Anirem pas a pas, perquè cada film és un monument amb molts racons per descobrir i només pretenem oferir una altra possible lectura. Sabem que ens deixem molts símbols sense interpretar —per exemples, les estranyes repeticions d'*El àngel exterminador*—, però la tasca hermenèutica és infinita i el nostre espai finit.

VIRIDIANA

En aquest film, Buñuel s'interroga sobre el sentit que ha de complir la caritat cristiana en un món laic i industrialitzat, gairebé un segle més tard que Nietzsche anunciés la *mort de Déu*. La perspectiva de Buñuel és just l'oposada a l'*ideari neorealista*: la caritat cristiana, més que solucionar la pobresa, només serveix perquè la degradació moral del pobre augmenti en proporció directa a la seva dependència respecte del su protector/a. I quan major sigui la bondat de l'amor cristià, pitjor. Per això, res més perillós que la caritat d'una monja frustrada, a causa d'un desflorament imaginari, anomenada *Viridiana*. Buñuel reflecteix tres tipus de morals diferents: el prototipus preindustrial que personalitza Don Jaime, la caritat cristinana de *Viridiana* i l'absència de valors de la societat contemporània, que viu sense cap sentit angoixós Jorge, fill *natural* del primer. La caritat cristiana fou la justícia social d'una societat injusta, injusta per desigual i immòbil. El món de Don Jaime i *Viridiana* són complementaris: allà on els rics i els pobres són sempre els mateixos; allà on els pobres no tenen cap possibilitat de deixar de ser-ho; allò on els rics ho són per dret natural, els pobres només tenien un camí per continuar endavant: la bonhomia dels poderosos que reclamaven els membres de l'església catòlica. Amb el capitalisme es varen rompre els lligams socials preindustrials i la caritat es transformà en tot el contrari d'allò que volia ser, a la pel·lícula trobem una gran quantitat d'indícis que així ho justifiquen.

La simbologia buñueliana és bàsica dins *Viridiana* a l'hora de reflexionar sobre els principis que el film posa en qüestió: Don Jaime, quan rescata la petita formiga de l'imminent ofegament, demostra que entén a la perfecció les preocupacions caritatives de la seva neboda. Jorge, a pesar de la seva immoralitat sota

els ulls de la seva cosina, es commou davant del patiment d'un ca arrossegat un carreter; ara bé, ell no salva a canvi de res, espera que aquell ca vigorós li farà un bon servei a la finca i no es mortifica perquè no pugui ajudar a tots els cans del món. La interposició de les escenes del res de *Viridiana*, amb els seus pobres enmig del camp, amb l'inici de les feines per tal de restaurar la possessió té un clar sentit: Per quina raó hem d'implorar l'aliment a un altres desconegut, quan ho podem aconseguir amb el nostre esforç? Hi ha símbols d'un anticristianisme sublim: la nova versió de *La Darrera Cena Sopar*, la cremació de la *Corona d'espines* o el crucifix que es transforma en navalla... La paròdia de *La Darrera Cena* de Jesucrist no és un acte sacríleg, simplement perquè aquells miserables han caigut tant en la seva moralitat, en directa proporció a l'extrema cura que dipostiava *Viridiana* en la vigilància dels seus cossos i de les seves ànimes, que ni s'adonen que han suplantat la imatge de Jesucrist i els seus deixebles. En quant al foc de la corona d'espines, hem de recordar el fet que ho provoca una nena, un dels éssers que més agradaven al *messies* per la seva innocència i puresa, però que llança els seu símbol al foc perquè pica. No se m'acud imatge més adequada per donar plasticitat a la *mort de Déu*.

Si la caritat no és la solució i el fort es menja el dèbil —el moix es menja el ratolí—, no podem esperar mai justícia? El que és ben segur, Buñuel ens ho mostra amb tota claretat, és que no podem esperar la nostra salvació de cap més enllà. L'únic que podem fer és jugar el joc de la vida, amb les seves pròpies regles i intentar minorar les seves contradiccions amb les nostres forces humanes... sempre finites. *Viridiana* ho aprendrà i, per això, acceptarà la partida de "tute" que li ofereix Jorge. Baldament endevina que haurà de lluitar pel seu amor amb Ramona, la serventa.

Tinent primer: Com pot explicar tot això? Només hi ha dones.

Professor: Tal vegada es tracti d'una civilització que existeix sense el sexe.

Tinent segon: I a això li diu civilització?

Professor: Francament, no.

Queen of Outer Space (1958) d'Edward Berns.

Buñuel fou un creador genial que va emprar el cinema com a mitjà d'expressió, com podria haver emprat qualsevol altre mitjà. Sempre va dir que el seu cine era una eina al servei de la poesia. Ara bé, també fou un instrument de pensament amb un clar compromís ètic i social.

EL ÀNGEL EXTERMINADOR.

Dos grans interrogants ens pot provocar a quest film: 1. Per quina raó es neguen a sortir els personatges d'aquella maleïda sala? 2. Qui és l'Àngel exterminador? Per contestar la primera qüestió, pot ser de profit recórrer a la dialèctica hegeliana de l'amo i l'esclau. L'amo es transforma en propietari en guanyar el seu dret de possessió al vèncer en la lluita; l'esclau, a partir de la seva derrota, es transforma en força bruta de treball al servei

exemplificació pràctica d'aquest problema teòric. Els criats de la pel·lícula són éssers autònoms, fins a l'extrem que són capaços d'abandonar els seus senyors amb la taula disposada per a la celebració d'un important convit. Als pobres senyors només els quedarà un criat que pugui actuar en el seu lloc. En un començament, es pot creure que fugen perquè presenten qualque cosa, que intueixen l'arribada de l'Àngel exterminador. Però no, se'n van perquè ho decideixen lliurement. A més, la bèstia mai no podria fer-los cap

patirà les seves ordres fins a l'absurd. De fet, és de suposar que no varen sortir de la sala quan era el moment oportú, perquè no hi va haver cap servei que els indiqués el camí de sortida.

Ja tenim una primera resposta, però no ens podem aturar aquí. Si no varen sortir de la sala en el moment oportú, fou per l'abúlia i, al mateix temps, per la presència insidiosa de l'exterminador. Reconec que no acabo de veure el seu rostre... Tal vegada perquè també em posseeix a mi. El seu símbol em sembla que són les ovelles. Ara bé, què hi ha de malvat en les ovelles? Possiblement, la necessitat innata que senten aquests animals de seguir el pas de l'animal que tenen immediatament davant sense demanar-se on va, ni per quina raó ha de seguir les seves passes. Per altra banda, com és evident, nosaltres no som ovelles autèntiques. El nostre gregarisme no és instintiu. Quan sentim massa a prop el cos brut del veïnat i sentim la seva pudor; el seu cos ens fa fàstic; tenim una desagradable sensació de proximitat i delatem els nostres autèntics sentiments cap al proïsme: l'enveja, l'odi, el desig d'aprofitar-nos dels altres. L'educació i la cultura no serien més que una petita pel·lícula de vernís que amaga la nostra autèntica natura. Només fa falta una petita alteració en el decurs de la nostra vida perquè ciugui aquesta petita protecció, per exemple, un sobtat atac d'abúlia.



d'aquell. A partir d'aquest punt la relació de dependència s'inverteix: el senyor, que ha emprat tota l'energia en la lluita, es relaciona amb el món només a través de l'activitat del seu serf. És a dir, el senyor es converteix en un ésser passiu, mentre que l'esclau augmenta contínuament la seva capacitat d'acció; aquest té obertes les portes de l'autoconsciència –de la sobirania vital– mentre que aquell es *cosifica* cada vegada més, impossibilitant d'actuar amb independència. La pel·lícula constitueix un perfecta

mal. Aquest perill no pot atacar qui és capaç de prendre decisions per ell mateix, sense la protecció del ramat. Els senyors del film són éssers que han perdut completament la seva autonomia a força de demanar als seus servents que els facin totes les seves feines, fins i tot les més nímies. S'han acostumat a sol·licitar tant l'ajut dels seus servents, que s'han transformat en uns individus abúlics, sense capacitat per actuar per pròpia voluntat. El pobre Julio, l'únic criat contagiats per aquesta estranya dolència,

En començar aquesta tasca aclaridora, em vaig demanar si *L'Angel exterminador* no podia ser *Viridiana*. Aquesta possibilitat no puc explorar-la ara. El que Buñuel ens deixa ben clar és que l'esperit de l'àngel exterminador és el que ha produït la institució eclesiàstica. Resulta patètic que, en el segon final, els caps del ramat –els sacerdots– esperin que surtin els seus feligresos del temple, per si passa res... Com l'actuació indiscriminada del braç armat de *L'Angel*. ■

Miquel López Crespi

El debat referent al necessari compromís de l'intel·lectual -sigui aquest director de cinema o simple mestre d'escola- amb el seu poble és un tema que comença a preocupar-me ja a mitjans dels anys seixanta (lectures de *Triunfo*, *Nuestro Cine*, els comentaris culturals de les ràdios estrangeres, l'enviament de diverses publicacions culturals soviètiques, cubanes, vietnamites o xineses...). Les meves inicials col·laboracions en el diari *Última Hora* (1969) de mans de Pepín Tous i Frederic Suau, fan referència a aquesta qüestió i, el primer article que sign en la premsa de Ciutat porta el significatiu encapçalament: "El compromiso politico del escritor". Cal recordar -com he explicat al petit resum de les meves memòries *L'Antifranquisme a Mallorca (1950-1970)*- que són els temps inicials de la nova cançó a les

Illes, els anys dels festivals organitzats per les Joventuts Musicals, el del recital de Raimon en el cinema Born, les vingudes quasi clandestines d'Ovidi Montllor, Maria del Mar Bonet, Joan Manel Serrat, Guillermina Mota, Quico Pi de la Serra... Encara surava dins l'ambient (clandestí, evidentment!) l'eco de les grans vagues d'Astúries, de la brutal repressió contra els miners (brutalment torturats per la Brigada Social del règim).

A Mallorca, anant i venint de la Cova del Drac a l'indret més inversemblant dels nostres pobles o actuant en qualsevol cau de Ciutat, feinejaven (fent-ho tot sense cobrar ni una pesseta) aquells autèntics herois de la nostra normalització cultural i... sentimental! Em referesc a Gerard Matas (que aleshores combinava el seus treballs artístics en pintura i escultura amb la feina de musicar els nostres poetes i les seves composicions mateixes), Guillem d'Efak (aquell inoblidable himne: la *Cançó de Son Coletes!*). Hi havia també Joan Ramon Bonet amb les cançons marineres, Miquelina Lladó... "Queta i Teo", que també, a la seva manera, col·laboraren en la normalització de la llengua catalana perseguida pel franquisme, feta malbé per tants "intel·lectuals" profeixistes que havien engreixat adormint la seva consciència -si és que en tenien!-, fent com qui no sap res davant cada nou crim de la dictadura.

La meva família vengué a Ciutat -procedent de sa Pobla, el meu poble de naixement- per l'octubre de mil nou-cents seixanta. Sempre he pensant que fou el sotrac produït per aquest canvi inesperat (haver de deixar els meus amics poblers, el paisatge conegut, fins i totes les olors i sabors, l'accent de la llengua, el color de les cases, aquelles mil sensacions indescriptibles, quasi indescriptibles, que conformen l'ànima, la més fonda sensibilitat d'una persona) el que de-

gué alletar, a poc a poc, el cuc que em portà vers la literatura. Si hagués d'analitzar el motius, l'origen de la meva inicial vocació literària i, per què no dir-ho?, del meu accentuat interès per la política, la lluita per la llibertat, la necessitat d'acabar amb l'oprobri, amb la vergonya de la dictadura franquista, hauria d'arribar -amb estris freudians- fins a uns antiquíssims estius amb la mare i la meva germana Francesca (na Pilar, la petita, encara trigaria uns anys a néixer) en algun xalet de coneguts de la família o -el que era més sovint- en les cases que el pare (l'exmilitar de la República exiliat forçós a sa Pobla) i el meu oncle José López (l'amic de Miguel Hernández, Francisco Galán, Modesto...) anaven a pintar pel port de Pollença, Alcúdia, Can Picafort...

El cinema esdevé aleshores la porta oberta a tots els misteris, al més ampli coneixement possible, la contrapartida a l'avorriment que era el reialme de l'encens i els maleïts horabaiques de "doctrina cristiana", a la Casa de la Congregació. Per l'estiu, -parlo de mitjans dels anys cinquanta-, quan només teníem deu o dotze anys, faltava encara una eternitat per a arribar a l'infaust dia d'agost de 1962 en el qual els diaris, a primera pàgina, ens informaven de la mort -suïcidi, assassinat?- de Marilyn Monroe. En els cinemes de sa Pobla (el Teatre "Principal" -Can Guixa-, en el "Coliseum" -Can Pelut-, en el "Gardenia", en el "Salón Montaña" de davant la casa del músic i compositor Gaspar Aguiló o en els que s'obrien ocasionalment cada estiu, a l'aire lliure, a Alcúdia, Can Picafort o el Port de Pollença) ja havíem vist, potser sense entendre gaire coses encara, però seduïts per la bellesa i la màgia d'una dona tan fascinant, *Amor en conserva*, *Niágara*, *Los caballeros las prefieren rubias*, *Cómo casarse con un millonario*, *Río sin retorno*, *Luces de candilejas*, i aquella impressionant pel·lícula dirigida per Wilder -una de les seves comèdies més importants-, *La tentación vive arriba*, que encara ens delectarà i seduirà quan, ja més



Les sessions nocturnes de cinema és el que més record dels llunyans estius que coment, quasi esvanits en la memòria. Nosaltres, amants secrets de la misteriosa màgia llumínica que ens portava a mons de fantasia o de terror, d'alegria frenètica o de pena incomprendible, fèiem passar les hores -tot esperant l'hora d'inici de la sessió- projectant les nostres pel·lícules de dibuixos animats en aquelles famoses maquetes "Nick".

granats, la tornarem veure en diverses ocasions en els anys setanta i vuitanta.

Les sessions nocturnes de cinema és el que més record dels llunyans estius que coment, quasi esvanits en la memòria. Nosaltres, amants secrets de la misteriosa màgia llumínica que ens portava a mons de fantasia o de terror, d'alegria frenètica o de pena incomprendible, fèiem passar les hores -tot esperant l'hora d'inici de la sessió- projectant les nostres pel·lícules de dibuixos animats en aquelles famoses maquetes "Nick". Altres companys, més espavilats, trescant per les golfes de les cases on estiuèjvem, trobaven increïbles aparells de projecció o de simple contemplació, segurament artefactes de començament de segle, o, qui sap!, de finals del segle XIX, que un llunyà avantpassat del propietari -de nom esvanit, d'incert record- havia deixat abandonat en un racó polsós del sostre. Estranys instruments, talment una vella olla de ferro foradada per desenes de petites ranures, per les quals, si hi miraves fixament, podies veure un cavall, un mag, una bruixa, una llebre perseguida eternament, sense aturall, com si fugís durant tota l'eternitat d'un malvat caçador sense escrúpols. Un sol moviment, repetitiu, reiteratiu, però màgic amb tantes ombres i colors, amb inesperats avançaments i retrocessos; quin poder el dels efectes especials produïts per una senzilla espelma! L'invent funcionava amb un bocí de ciri, que a vegades robàvem a la padrina, als pares de qualsevol dels amics que venien a contemplar, bocabadats, els misteris d'aquella bruixeria casolana. L'espelma, situada al bell mig del màgic instrument -s'havia d'anar alerta a no calar foc a les velles cintes encerades que aferraven les parets d'aquella "olla"!, va ser capaç de produir-nos emocions iguals o superiors que moltes de les obres hol·livudenques que contemplàvem a sa Pobla o Can Picafort. Després venia l'ho-

ra del cinema; normalment les funcions a l'aire lliure, si hi havia dues pel·lícules i l'inefable "No-Do", començaven a les nou de la nit i no finien fins ben entrada la mitjanit. En aquella hora -si anàvem a "Can Guixa" o a "Can Pelut"- ja hi solia haver la tauleta amb caramels i cacauets que posaven aquelles figures cabdals de la nostra infantesa que eren l'amo de Can Calent, s'Inquero o en Panero,

tots reis i emperadors del que més estimàvem: els xiclets, els caramels fets a casa (coberts amb paper de cel·lofana, sense marca, sense el logotip de cap marca coneguda), la xufa i el cacuet just acabat de torrat, segurament agafat el mateix dia de l'hort d'aquests entranyables venedors o comprat al veïnat (que venia a ser el mateix). Tot plegat, productes d'una qualitat a hores d'ara -època de la manipulació alimentària- intrometible. I, si era en el "Gardenia", en el "Salón Montaña" o en els cinemes a l'aire lliure de Can Picafort o el Port de Pollença, ja sabíem des de molts dies abans quina pel·lícula d'"indis i vaqueros", de "guerra", "espanyolada", "verda" (a vegades se sabia que no havien tallat una besada, es podia veure al·lotes amb banyador!)... Encara ens atemorien els films de monstres i vampirs, l'assalt de les formigues carnívores a *Quando ruge la marabunta*. Començàvem a copsar que els crims de Dràcula o del doctor Mabuse o de "Jack el destripador" no eren res en comparació amb el que Franco o les preteses democràcies feien a les colònies que dominaven a força de sang i execucions permanents (són els anys en els quals desperta el Tercer Món, s'agiten i lluiten per la seva llibertat els pobles colonitzats per l'Europa imperialista). ■



Marti Martorell

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 és realment el maccarthisme?

El maccarthisme¹ 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'aquests 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 els 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 el bloc occidental i d'altra l'URSS i el bloc comunista.
- L'altre nom del maccarthisme, «cacerà de bruixes», prové de l'obra *The Crucible* (*Les bruixes de Salem*), obra 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 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 de fer.

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-un persones: dinou considerades «amistoses», 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

Preciosa arma. Me permet veure-la? Tal vegada vulgui veure la meua. Preciosa, molt preciosa. Només hi ha dues coses més maques que una pistola. Un rellotge suís i una dona bella. Has tingut mai un rellotge suís?
John Ireland a *Río Rojo* (1948) de Howard Hawks

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.

...

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 va perdre un bon grapat de professionals del cinema, el més famosos dels quals va ser Charles Chaplin, que, quan viatjava el 1952 cap a Londres per a la reposició de *City Lights* (*Luces de la ciudad*), va decidir no tornar als Estats Units.

Una vegada vist el que va suposar el maccarthisme, és evident que, pel que ja s'ha dit a altres articles 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 cartero siempre llama dos veces*, Tay Garnett, 1945) i de *Body and Soul* (*Cuerpo y alma*, 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 què va passar a la cerimònia de lliurament dels premis Oscar del 1999 quan Elia Kazan, un dels directors «penedits», 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. ■

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: Càtedra (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.



Eduardo Jordá

Everett Sloane era d'aquesta classe de persones a qui un no li agradaria trobar-se en un banc quan va a sol·licitar un crèdit, perquè tot d'una sabem que ens en quedarem sense, i que, a sobre, haurem de pagar per haver desgastat la cadira de braços i per haver usat la tinta d'un bolígraf que no ens pertanyia. Ni tan sols ens agradaria que posàs el nas dins ca nostra per inspeccionar una canonada o per repassar el comptador de gas. Qui sap el que Everett Sloane podria ser capaç de fer amb tot quant descobrí sobre nosaltres. No, a un paio com ell, valia més tenir-lo lluny. A diferència de Felix Bressart, a qui tots voldríem trobar-nos-el en un tràngol difícil, la prudència aconsellava no tenir tractes amb un individu que tengués aquest nas àvid, aquells ulls rapaços i aquests moviments bruscos de felí engabiat. Vèiem Everett Sloane a la pantalla, i tot d'una pensàvem que amollava una descàrrega elèctrica quan algú li donava la mà. Era petit, nerviós com una mangosta, prim, nerviüt. Pareixia un esparver que es passava la vida als arbres, a l'aguait d'un pressa i incapaç d'estar quiet. Tenia un nas tallat en un ullal de porc senglar, i uns ulls que podien mirar diferents llocs alhora, com els de les mosques. Els seus gestos eren els d'algú que tenia una caldera en ebullició en comptes de sistema nerviós. A vegades desprenia tanta energia que pareixia un llamp que transitòriament, i per raons que mai no arribarem a entendre, havia adoptat la forma d'ésser humà.

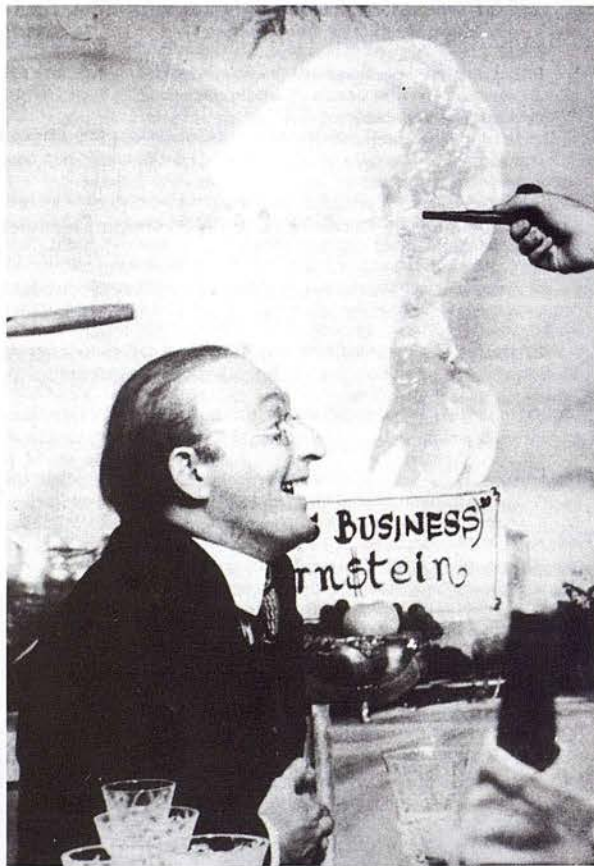
No se saben moltes coses dels inicis d'Everett Sloane, a part de les poques dades que se citen a les biografies. Va

néixer l'octubre de 1909 a Nova York. Sabem que va debutar a Broadway el 1935, als vint-i-cinc anys, o sigui, que s'ha de suposar que, abans del debut teatral, va exercir una llarga sèrie d'oficis inconnexos, en la línia de la tradició americana que aconsella als artistes conèixer bé la vida abans de representar-la en un llibre o damunt un

que també va ser actriu, de la qual no se'n va separar fins a la mort (cosa, per cert, bastant rara entre els actors). I també no hi ha cap dubte que Everett Sloane va demostrar el seu talent en només dos anys de treball teatral, perquè Orson Welles, el 1937, va integrar-lo a la plantilla del seu recent inaugurat Mercury Theater. Sloane va intervenir en la famós muntatge de *Juli Cèsar* de Shakespeare, en el qual Welles va idear un decorat de murs nus, ressaltats per una frondosa il·luminació que distorsionava els cosos dels actors. A partir d'aleshores, va passar a ser un dels actors més respectats del país.

El 1938, el Mercury Theater va participar en l'adaptació radiofònica de *La guerra de los mundos* que va fer Welles, i Sloane va tenir un paper en aquella impostura que va posar Amèrica damunt davall amb la suposada invasió dels marcians. Com que era un dels actors de confiança de Welles, aquest se'l va endur a Hollywood quan va ser contractat per la RKO pel que seria el projecte de *Ciudadano Kane* (1941). En aquest biografia novel·lada del magnat de la

premsa William Randolph Hearst, Everett Sloane va fer-hi una singular interpretació del comptable Walter Bernstein. En veure *Ciudadano Kane* és difícil saber si Everett Sloane és un comptable o una au rapaç —un aufrany, per exemple— que s'alimenta de llibres de comptabilitat i de factures ben sumades i repassades, sense treure's els maneguins negres i la visera que duïen aquells empleats diligents a qui molestava tota llum que no fos artificial. Un no sap si estimar el comptable Bernstein perquè els seus ulls guspiregen cada vegada que les



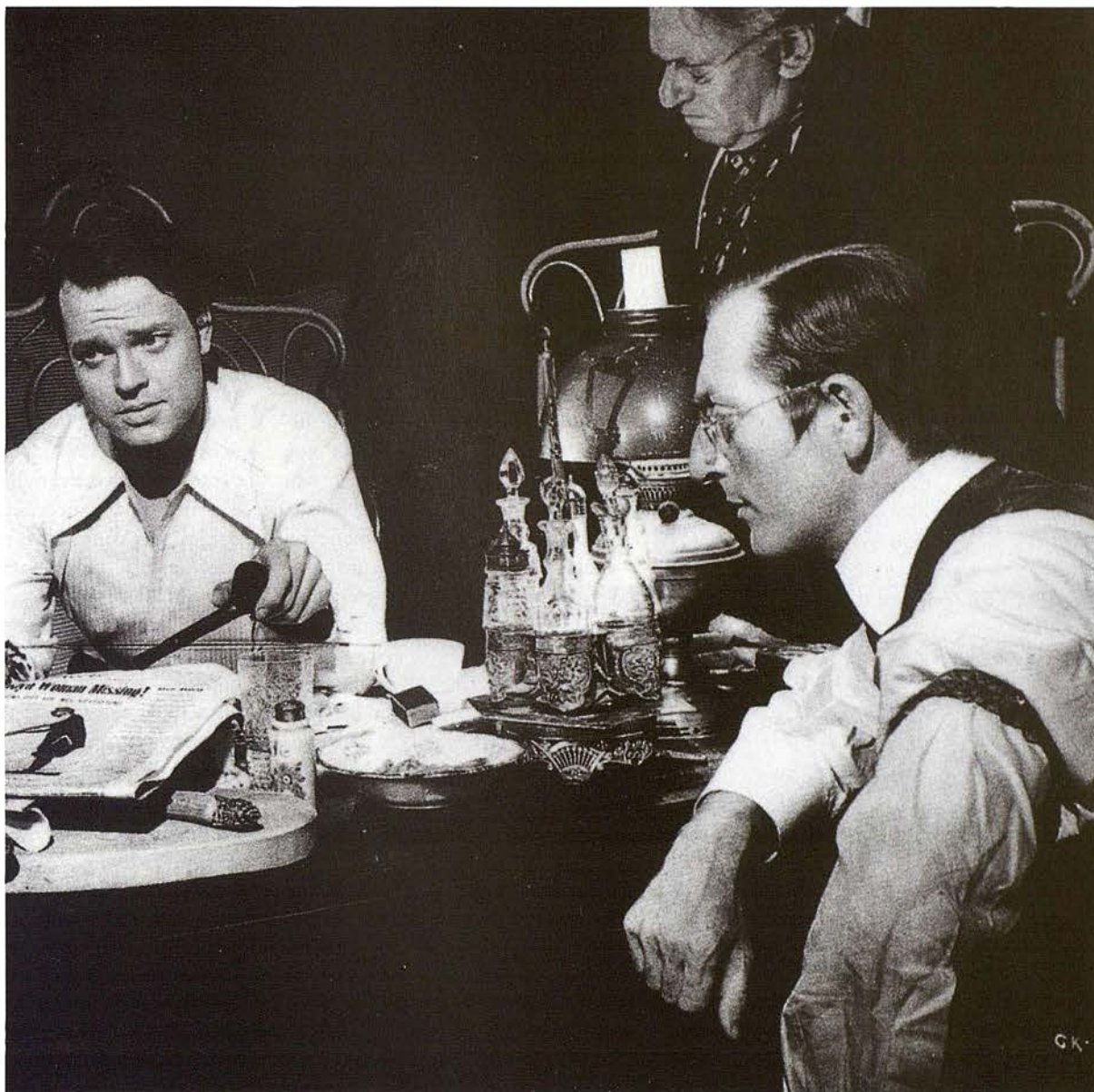
escenari. Imagín que Everett Sloane va ser comptable en un bar que servia alcohol clandestí (eren els temps de la prohibició); i tal vegada va ser també mànager de boxa, empleat d'una funerària, forner, ajudant de predicador i el paio que duia els comptes d'un respectable bordell per a banquers i fiscals de districte. No oblidem que eren els temps de la depressió del 29 i que un no podia ser molt exigent quant als treballs que acceptava. És segur que durant tots aquests anys freqüentàs els ambients teatrals, perquè el 1933 es va casar amb Luba Herman,

Marlene Dietrich: John, on has après tant sobre roba de dones?

John Lund: La meua mare vestia roba de dona.

Berlín-Occidente de Billy Wilder

Era petit, nerviós com una mangosta, prim, nerviüt. Pareixia un esparver que es passava la vida als arbres, a l'aguait d'un pressa i incapaç d'estar quiet. Tenia un nas tallat en un ullal de porc senglar, i uns ulls que podien mirar diferents llocs alhora, com els de les mosques.



xifres es disparen i va augmentant la fortuna del magnat, o si odiar-lo precisament per això, per transmetre d'una forma tan convincent l'atractiu del diner, encara que ell hagi de conformar-se amb el gaudi subsidiari de les xifres que no anaven destinades a les seves butxaques. En els millors moments de la pel·lícula, Sloane fa la impressió d'anar quadrant els balanços amb la voluptuositat resignada amb què un vell sàtir acaricia els braços d'una nina que mai no arribarà a veure créixer.

Welles degué quedar molt satisfet amb el paper d'Sloane, perquè el va tornar a cridar per a la seva tercera, i última, pel·lícula amb la RKO, *Estambul* (*Journey into fear*, 1942), que els estudis de Howard Hughes varen destrossar en imposar un muntatge diferent al desitjat per Welles. La pel·lícula va quedar tan irreconeixible que Welles va renunciar-ne a l'autoria a favor de Norman Foster. En aquesta pel·lícula, Sloane donava vida Kopeikin, que era un agent soviètic camuflat a bord d'un vaixell que solcava el Mar Negre. El guió d'*Estambul*

és tronat i inversemblant, però té magnífiques escenes portuàries i reproduceix molt bé la claustrofòbia d'un vaixell de càrrega que solca el Mar Negre amb un passatge format pels canals més selectes d'Orient i d'Occident. El millor de la interpretació d'Sloane és que no es limita a donar vida a un malvat, sinó que se les enginya per retratar la terbolesa emocional dels individus que se cerquen la vida en aquests llocs que poden a salnitre i a tota casta d'immundícies, sobretot d'ordre moral.

I és just que el seu millor paper fos el d'un milionari tortuós i turmentat, perquè si algú hagués pogut donar vida al financier Joan March, Everett Sloane n'hauria d'haver estat l'actor. El semblant físic amb March era sorprenent, i sospit que alhora hi havia entre els dos una certa semblança moral.

La millor interpretació d'Sloane va ser també amb Orson Welles, quan va fer de milionari a *La dama de Shanghai* (1948). I és just que el seu millor paper fos el d'un milionari tortuós i turmentat, perquè si algú hagués pogut donar vida al financier Joan March, Everett Sloane n'hau-



ria d'haver estat l'actor (la paraula financier és inexacta, ho sé, però s'han d'acceptar les convencions). El semblant físic amb March era sorprenent, i sospit que alhora hi havia entre els dos una certa semblança moral. A *La dama de Shanghai* és difícil saber si Everett Sloane és un milionari zelós i malèfic o si és un pertorbat que tenia estranys costums, entre els quals, navegar en iot i casar-se amb dones molt poc fiables i tenyides de ros. D'aquí que el milionari tolit de *La dama de Shanghai*, acostumat a Déu sap quins jocs de domini i humiliació amb la seva dona, sigui una de les seves millors caracteritzacions, per no dir la mi-

llor de la seva carrera. El que Sloane aconsegueix expressar, mentre somriu de forma mortífera o camina penosament amb les croses i s'escolta un esgarip que ens sembla funest, és tot el més pèrfid i el més negre que hi ha en ell – que potser fos molt. I així aconsegueix donar una dimensió terrorífica al personatge d'Arthur Bannister, qui pot comprar-ho tot, menys l'amor i el respecte de la dona que estima.

Pareix que Orson Welles era el director que va saber entendre's millor amb Sloane, perquè un cop Welles es va exiliar a Europa, oïat dels estudis de Hollywood, Sloane va tornar al teatre i va començar a actuar a la televisió. En els anys cinquanta, va fer bastants programes de teatre televisat, alternant amb pel·lícules que no estaven a l'alçada de la seva categoria. Per sort va actuar en diverses pel·lícules notables d'aquells anys, en les quals va poder demostrar uns recursos dramàtics i uns trets d'humanitat que no se li coneixien. Així, Sloane va ser el memorable mànager de boxa de Rocky Graziano a *Marcado por el odio* (Robert Wise, 1956). El mateix any va fer de compresiu doctor Gachet, una de les poques persones que varen entendre Van Gogh, a *El loco del pelo rojo* (Vincente Minnelli, 1956). El metge era viudo i pintor aficionat, i es va interessar de veritat per Van Gogh, a qui va acollir a Auvers-sur-Oise. Van Gogh deia del seu amic metge que era un persona tan malalta i malaventurada com ell mateix. Sloane, en el seu paper, va saber transmetre el desempament del doctor, alhora que el presentava com un d'aquests homes que ho havien vist tot en la vida i quasi tot ho disculpaven, menys la crueltat i l'estúpida. Però el millor del seu paper és que va saber captar molt bé l'expressió de llunyana malenconia, amb aquesta mirada aquosa de qui ha dit adéu a tot el millor de la vida,

que veim en el retrat que va pintar Van Gogh del doctor Gachet. Quatre anys més tard, Sloane va tornar a actuar en un d'aquests cabalosos melodrames de Minnelli. Va ser a *Con él llegó el escándalo* (1960), en què va fer-hi un paper curt, però enlluernador, en què feia d'un comovedor pare enganyat.

En els últims anys de la seva carrera, Sloane no va trobar ningú que sabés aprofitar el seu talent. Va actuar en dues pel·lícules de Jerry Lewis: *Jerry Calamidad* (1964) i *Caso clínico en la clínica* (1964), però la comèdia tronada no era el millor mitjà per lluir-se. Sloane necessitava personatges més complexos, més rics en experiències, més contradictoris i més difícils de definir, perquè era un d'aquests homes que coneixien bé les galeries subterrànies de la condició humana. En els primers seixanta, quan Sloane es trobava en el millor de la seva carrera, va haver d'actuar en episodis televisius de *Bonanza* i *El virginiano*, de *Perry Mason* i de *Viaje al fondo del mar*, entre molts altres papers fugaçs de vaquer o d'assassí o d'espia de l'est. El 1965 va fer el seu darrer paper: va ser el contramestre en un "pèplum" per a televisió: *Hércules y la princesa de Troya*. Sloane era relativament jove –tenia 55 anys–, però ja estava tan desgastat com una llegenda homèrica, i el seu rostre estellós pareixia la costa abrupta d'una illa grega. Quan va arribar l'estiu, els metges li varen dir que corria el risc de quedar-se cec, i Sloane no va voler acceptar-ho. ¿Què en seria, d'ell, sense uns ulls que podien mirar diversos llocs alhora, com els de les mosques? L'agost de 1965 es va prendre uns quants flascons de barbitúrics –com Cesare Pavese, com Marilyn Monroe, com Judy Garland– i va morir en un hospital de Los Angeles, i així va acabar la vida d'aquell home del nas àvid, els ulls rapaçs i els moviments bruscos d'un felí engabiat. ■

Joan Bover

EL MAR

d'Agustí Villaronga

Amb elements com la malaltia, el pecat, la religió i la fascinació, aquesta novel·la i aquest director s'havien d'acabar creuant. La trobada ha estat feliçment fructífera. Villaronga i els seus coguionistes, Biel Mesquida i Antoni Aloy, han aconseguit un bon producte fílmic a partir d'un text que Margalida Pons va qualificar de "novel·la-poema".

"En *El mar*", va dir Blai Bonet, "vaig voler descriure el racó més íntim dels adolescents de postguerra [...], una mena d'adolescent trist, tendre, diòniac i cruel." La pel·lícula transmet molt bé aquesta complexa gamma de matisos, en part gràcies a les excel·lents interpretacions del repartiment i en especial de Bruno Bergonzini i Roger Casamajor. El director condueix el relat amb nervi, dosificant les escenes més reflexives sense davallar el ritme i dotant el conjunt d'un to sòrdid que a més d'un li semblarà massa desagradable o fins i tot gratuït. És el retrat precís d'una gent que es mou a cops de por i desconfiança, d'uns personatges que pateixen quotidianament les conseqüències socials de la repressió política i les íntimes de la repressió sexual.



En definitiva, parlem d'un producte sòlid, reforçat per una - magnífica - fotografia mòrbida i una música densa i un punt *thrillesca* que potencia tant el vigor narratiu com la dissecció descriptiva. La cinta destaca en el panorama cinematogràfic català, però això, ai las, no és gens ni mica difícil. Al'àmbit europeu, *El mar* és una aposta agosarada, personal i - a diferència de la d'Almodóvar, per exemple - plena de continguts. ■

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS

de Kenneth Branagh



Per compensar el *Hamlet* integral que ens va oferir la darrera vegada, Branagh recupera el to festiu, lluminós i coreogràfic de *Molt soroll per no res* però això sí, esporgant el text de valent. ¿Quedaria

Shakespeare escarrufat en veure com, de les seves paraules, només n'ha quedat entre un 25 i un 30%? Tal volta. O potser riuria l'ocurrència de veure-les substituïdes per cançons de Cole Porter, Irving Berlin o George Gershwin. Importa poc.

El que és admirable és aquest nou esforç per demostrar que els clàssics són susceptibles de qualsevol tipus d'experiment i d'actualització: des del respecte més elevat al text (el *Hamlet* esmentat) fins a aquesta lectura en clau de "romàn-

tica comèdia musical", com en diu el subtítol que li han posat. Respectuós des de la irreverència, el to és paròdic en algunes seqüències i infantil - ¿potser massa? - en d'altres, però sempre desenfadat i vitalista, com correspon al tema que tracta. Els protagonistes no són bons cantants ni excel·lents ballarins, però per això mateix se'ns mostren més propers quan revelen els seus sentiments a partir del cant i el ball. La idea està calcada de *Todos dicen I love you*. Personalment, pens que Woody Allen reïx més que no Branagh: la retòrica shakesperiana no s'adiu del tot amb la simplicitat dels números musicals o amb l'*slapstick* d'alguns gags. Aquest darrer aspecte fa que ens qüestionem per què el públic no riu les bromes del

text i en canvi, sí les de la imatge. ¿Ha perdut vigència l'humor verbal - aquest humor verbal - en benefici de l'acudit visual? I encara més: si la resposta és afirmativa, ¿quin favor fa, doncs, aquesta pel·lícula a l'autor anglès?

Sigui com sigui, la cinta té encerts innegables: un treball amb els colors que Minnelli envejaria, una gran feina dramaturgic que, per exemple, substitueix de manera intel·ligent alguns monòlegs per una àgil coreografia de primers plans, un optimisme encomanadís a les interpretacions del quartet masculí, uns pentinats glamurosos... En definitiva, un home natge a l'artífic que dona com a resultat una pel·lícula molt, però que molt teatral sense deixar d'esser mai absolutament cinematogràfica. ■



Les pel·lícules del mes de maig

ELS GRANS ESTUDIS DE HOLLYWOOD. COLUMBIA.

Dia 3 de maig



DE AQUÍ A LA ETERNIDAD

(1953-VOSE)

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1953

Títol original:

From Here to Eternity

Producció:

Columbia

Director:

Fred Zinnemann

Guió:

D. Taradash

Fotografia:

B. Guffey

Música:

G. Duning

Muntatge:

W. Lyon

Durada:

112 minuts

Intèrprets:

Burt Lancaster, Montgomery Clift, Deborah Kerr, Frank Sinatra, Ernest Borgnine, Donna Reed.

Dia 10 de maig



LA DAMA DE SHANGAI

(1948-VOSE)

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1948

Títol original:

The Lady from Shanghai

Producció:

Columbia

Director:

Orson Welles

Guió:

Orson Welles

Fotografia:

Chales Lawton

Música:

Heinz Roemheld

Muntatge:

Viola Lawrence

Durada:

86 minuts

Intèrprets:

Rita Hayworth, Orson Welles, Everett Sloane, Glen Anders, Ted De Corsia, Erskine Sandford.

Dia 17 de maig



GILDA

(1946-VE)

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1946

Títol original:

Gilda

Producció:

Columbia

Director:

Charles Vidor

Guió:

Marion Personett i Jo Eisinger

Fotografia:

Rudolph Maté

Música:

Hugo Friedhofer

Muntatge:

Charles Nelson

Durada:

110 minuts

Intèrprets:

Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macredy, Joseph Calleia, Steven Geray, Joseph Sawyer.

Dia 24 de maig



ANATOMÍA DE UN ASESINATO

(1959-VOSE)

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1959

Títol original:

Anatomy of a Murder

Producció:

Columbia

Director:

Otto Preminger

Guió:

W. Mayes

Fotografia:

S. Leavit

Música:

D. Ellington

Muntatge:

L.R. Loeffler

Durada:

150 minuts

Intèrprets:

James Stewart, Lee Remick, Ben Gazzara, Kathryn Grant, Arthur O'Connell



Les pel·lícules del mes de maig

CICLES ELS OFICIS CINEMATÒGRAFICS I ANY BUÑUEL

■ CICLE ELS OFICIS
CINEMATÒGRAFICS.
PIONERS DE LA DIRECCIÓ
ARTÍSTICA I

Dia 31 de maig



INTOLERANCIA

(1916)

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1916

Títol original: *Intolerance*

Producció:

Director:

David Wark Griffith

Guió: D.W. Griffith

Fotografia:

B. Bitzer i k. Brown

Música: J.C. Breil

Muntatge:

D.W. Griffith, J. i R. Smith

Durada: 116 minuts

Intèrprets:

Lillian Gish, Mae Marsh, Robert
Harron, Howard Gaye, Constance
Talmadge

■ CICLE ANY BUÑUEL

Dia 3 de maig



ÉL

(1952)

Nacionalitat i any de producció:

Mexicana, 1952

Títol original: *Él*

Producció: Ultramar films

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Luis Alcoriza

Fotografia: Gabriel Figueroa

Música: Luis Hernández

Muntatge: Carlos Savage

Durada: 88 minuts

Intèrprets:

Arturo de Córdova, Delia Garcés,
Luis Beristáin, Aurora Walker,
Carlos Martínez Baena, Manuel
Dondé.

Dia 10 de maig



EL ÀNGEL EXTERMINADOR

(1962)

Nacionalitat i any de producció:

Mexicana, 1962

Títol original:

El ángel exterminador

Producció: Producciones Alatraste

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Luis Alcoriza

Fotografia: Gabriel Figueroa

Música: Raúl Lavista, sobre temes
de Beethoven, Chopin, Scarlatti,
cants gregorians i diversos *Te Deum*

Muntatge: Carlos Savage

Durada: 93 minuts

Intèrprets: Silvia Pinal, Enrique
Rambal, Jacqueline Andere, José
Baviera, Augusto Benedico, Luis
Beristáin.

Dia 17 de maig

BELLE DE JOUR

(1966)

Nacionalitat i any de producció:

França, 1966



Títol original: *Belle de jour*

Producció: Paris Film Productions

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Jean-Claude
Carrière

Fotografia: Sacha Vierny

Muntatge: Louiseette Taverna-
Hauteceur

Durada: 100 minuts

Intèrprets:

Catherine Deneuve, Jean Sorell,
Michel Piccoli, Francisco Rabal,
Pierre Clémenti, Georges Marchal.

Dia 24 de maig



VIRIDIANA

(1961)

Nacionalitat i any de producció:

Espanya, 1961

Títol original: *Viridiana*

Producció: Producciones Alatraste,
Uninci, Films 59

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Julio
Alejandro

Fotografia: José F. Aguayo

Música: Fragments de Mozart,
Haendel i Beethoven,

Muntatge: Pedro del Rey

Durada: 90minuts

Intèrprets:

Silvia Pinal, Fernando Rey,
Francisco Rabal, Margarita
Lozano, Lola Gaos, José Calvo,
Victoria Zinny.

Aquesta és **Sa Nostra** Raó de ser



A **"Sa Nostra"** no tenim accionistes, per això podem dedicar els beneficis a **Obra Social i Cultural**: a preservar el medi ambient, a impulsar l'esport, a recuperar les nostres festes i tradicions, a preparar als més joves i fer costat sempre als nostres majors. A **"Sa Nostra"** la gent de Balears són els principals accionistes.

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

*Gent de
confiança*