

Núm. 52
Abril
1999



TEMPS MODERNS

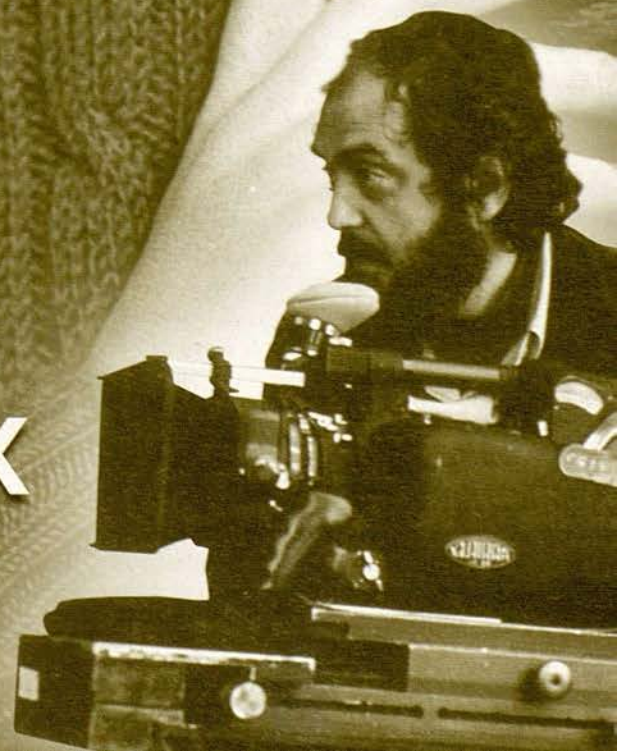
PAPERS DE CINEMA

Cicle
Sternberg-Dietrich

Kubrick

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural





Editorial

The great nations have always acted like gangsters, and the small nations like prostitutes.

Stanley Kubrick (1928-1999)
"The Guardian", 5-VI-1963.

Ens ha deixat de la millor manera que es pot deixar aquesta vida, dormint. Ho ha fet possiblement somniant que guanyava, finalment, una partida d'escacs al HAL 9000 o, tal vegada, cosa més probable, lluitant contra un malson, en el qual, la seva darre-
ra pel·lícula *Eyes Wide Shut*, era se-
grestada per un tal George Lucas i
projectada a les sales *cinematogràfi-
ques* a través de via satèl·lit. Molt de
paper s'ha escrit sobre la seva obra i,
aquests dies, per raons òbvies, enca-
ra més. I un altre cop, s'ha encetat la
polèmica, i és que amb Kubrick no
hi ha terme mig: O és el millor o és
un dels pitjors directors de la histò-
ria del cinema. Hi ha comentaris,
pura ignorància, que defensen que
les millors pel·lícules de la seva fil-
mografia no foren dirigides per ell.
Tal estupidesa no mereix més com-
entaris.

No hi ha dubte que Kubrick ha estat un dels directors més significa-
tius d'aquests darrers cinquanta
anys, sobretot pel que fa referència
a la contribució a la investigació,
desenvolupament i evolució del
llenguatge cinematogràfic (fotogra-

fia, música, moviments de càmera,
etc). Per altra part, també és veritat
que algunes pel·lícules seves han
quedat desfasades pel pas del temps
i d'altres, pel seu contingut críptic i
el seu missatge dubtós i a vegades
reaccionari, no han merescut la
nostra aprovació, però el que si és
cert és que no per no estimar algu-
nes pel·lícules seves, no s'ha de deï-
xar d'admirar el seu atreviment i ar-
didesa

Aquest mes, recomenam el cicle
dedicat al director Josef von
Sternberg i l'actriu Marlene
Dietrich que es passarà al Centre de
Cultura. A l'apartat d'homenatges,
el mes d'abril donarà descans al
mestre Hitchcock i els homenatjats
seran Fred Astaire, Irving Thalberg,
Akim Tamiroff i W.R. Burnett.

I no podem acabar sense fer menció
als Oscars. Com ja estam acostu-
mats una cerimònia ben hortera i
dins el cànons del més absolut es-
perit conservador. Bé per la pel·lí-
cula guanyadora, la sobrevalorada
La vida és bella, tot i que de
Roberto Benigni, sens dubte s'ha
convertit en el bufó major de
l'Acadèmia. □

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Abril 1999. Núm. 52

Edita

Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 72 52 10
Fax 71 37 57

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Documentació i arxiu

Iñaki Revesado

Assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos
Jeroni Salom

Assessors

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

Col·laboradors

Francesc Rotger,
Joan Bover,
Eduardo Jordà,
Antoni Serra,
Catalina Aguiló,
Roruga, Enric Alberich,
Ramon Freixas,
Miquel S. Font,
Ignacio Martín Jiménez,
Miquel Sbert Barceló

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", llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines ABC, Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



El Patio, ¿una exposició cinèfila?

Catalina Aguiló

Entre els mesos de gener i abril està oberta al Casal Solleric una exposició-homenatge al restaurant El Patio, un establiment on, sobtadament, es reuní molta gent famosa. Sembla com si aquest restaurant del Terreno que obrí les seves portes el 1945 de la mà de Marc Pomar, s'hagués convertit en un restaurant de Sunset Boulevard per la gran quantitat d'*stars* que s'hi aplegaren. La col·lecció que s'exposa està formada per fotografies i dedicatòries del llibre de firmes que el restaurant oferia als seus clients més il·lustres, on hi trobam força noms coneguts. Els hereus del primer propietari del local així com els darrers empresaris que tingué han conservat aquests interessants documents, especialment pel que fa al món del cinema i de l'espectacle.

Només entrar a l'exposició et trobes una gran fotografia dedicada d'Errol Flynn, artista unit a Mallorca no per la seva feina sinó perquè moltes de les seves vacances les passava al seu iot per les nostres costes o bé al seu xalet de Cas Català. Flynn fou una de les estrelles que més aviat, 1948, passaren per El Patio, i deixaren les seves empremtes. Les estades de l'actor per casa nostra estigueren envoltades, però, de força polèmica, farcida de gateres i disbauxes a la seva embarcació. Això forma part, tammateix, de les cròniques negres d'aquells anys, i, tot-hom en sap qualcuna de "grossa" del senyor Errol Flynn.

Deixant de banda aquestes històries, un film que deixà petjada aquells anys i que obrí la porta a una Mallorca convertida ja en plató cinematogràfic fou *Jack el negro* (1949). D'aquesta pel·lícula, dels seus protagonistes ens parlen una sèrie de fotografies dedicades que penjaven de les parets d'aquest restaurant. Hi trobam, doncs, fotos dedicades de George Sanders, Patricia Roc, José Jaspe, George Marshall i Agnes Moorehead. Algunes d'aquestes fotografies ens mostren als actors en el lloc del rodatge i d'altres al restaurant, durant el sopar que aquest or-

ganitzà per tot l'equip del film. D'altres són les típiques fotografies de promoció que, amablement, dedicaven al senyor Pomar. El llibre de firmes del restaurant també està farcit de dedicatòries dels actors que participaren a *Jack el negro*.

A George Sanders el trobam, a més, en altres fotografies al costat de Herbert Marshall, de qui també hi ha una dedicatòria, o de Zsa Zsa Gabor. Molts dels artistes que apareixen a les fotografies participaven o havien participat en altres moments, en rodatges a l'illa. És el cas de José Bodalo, en una dedicatòria de 1968, que havia vingut anteriorment a Mallorca el 1949, 1951 i 1964, per participar en el rodatge de *Tempestad en el alma* de Juan de Orduña, *Manchas de sangre sobre la luna* de Luis Marquina i *Edward Dein* i *Búsqueme a esa chica* de Ricardo Palacios, respectivament. L'estada al restaurant coincidirà amb la seva participació a *Persecución hasta Valencia* (1968) de Julio Coll, on compartia cartell amb Tom Tryon, Lorenza Guerrieri i Ana Castor.

També hi trobam una dedicatòria al llibre de firmes i una fotografia, també dedicada, de José Nieto que treballà en diversos films rodats a Mallorca, entre d'altres *El Desconocido* (1955) de Julián Soler. Manolo Zarzo és un altre artista espanyol de qui hi trobem a les dedicatòries. La seva firma, datada el 1967, coincidirà segurament amb la filmació de *No le busques tres pies* de Pedro Lazaga, estrenada el 1968. D'entre els artistes "nacionals" també s'hi poden veure fotografies i dedicatòries de Carmen Sevilla.

Artistes que passaren pel restaurant sense relació amb films realitzats a

Mallorca, són, per exemple, Ava Gardner, amb una dedicatòria de 1956, Edward G. Robinson, Simone Simon, Coccinelle, Natalie Wood (amb una foto al restaurant de 1967), Cornel Wilde, amb una foto dedicada, Ralph Richardson, Johnie Weismuller (fotografia dedicada de 1972), Jean Marais, Kirk Douglas (foto al restaurant de 1967), Barry Morse (1967), Robert Morley i Omar Sharif (fotografia dedicada del 1970).

Un lloc destacat tenen les fotografies i retalls de premsa que ens parlen de la visita de Grace Kelly, que no vingué com a actriu cinematogràfica, sinó en el seu viatge de noces com a Princesa de Mònaco. En les fotos la podem veure sortint del restaurant acompanyada pel Príncep Rainiero i el propietari del restaurant el Sr. Pomar.

Maximilian Schell que rodava a Mallorca *Al este de Java* (1967) a les ordres de Bernard Kowalski, també deixà la seva fotografia dedicada i la seva firma al llibre d'il·lustres. El mateix any, Michael Caine participava en la filmació d'*El Mago* de Guy Green, i aprofitant l'avinentesa es deixava veure per El Patio. Un any després, Caine tornaria a Mallorca pel rodatge de *Deadfall* de Brian Forbes.

Els noms de famosos podrien continuar, malgrat no tenir relació directa amb el cinema, com Juliette Greco o Sacha Distel, per anomenar-ne qualcun, per acabar fent una llarga llista. És interessant pels aficionats al món del cinema la recuperació d'aquest material gràfic i del record d'aquest restaurant pels testimonis d'uns personatges dels quals hem parlat molt i que, en qualche moment, hem arribat a pensar que tan sols havien estat un miratge, però que sí que estigueren realment entre nosaltres. □





La pel·lícula
de la meua vida

Ramon Freixas

No perquè es tracti d'un tòpic resulta menys cert. Jacques Tourneur, poeta de la imatge, cineasta enigmàtic, geometa de la posada en escena, negat en vida, després de mort no s'escapa a la rutina osca d'artesà més o manco inspirat amb què se l'enllesteix a les enciclopèdies. Obres com *La mujer pantera* o *I Walked with a Zombie*, parapetades rere la palissada de la sèrie B, s'imposen com a superbs exercicis sobre la noció i els límits del fantàstic.

Amb permís dels adoradors dels títols citats anteriorment (entre els quals ens trobam), ens estimam més apostar, en aquesta secció de films singulars, per una bona raresa, poc coneguda i per afegitó més poc reivindicada: *La noche del demonio* (1957). Una obra, a partir d'un conte de M.R. James, que promulga el poder del suggeriment per damunt de la força de l'evidència com a combustible de l'inextricable, l'explicable, l'estremiment dubitatiu que imanta el que és real i que esdevé l'essència del fantàstic. Un esquarterament de la racionalitat que condueix a entronitzar el dubte, com li passa a l'escèptic Dana Andrews, que, al final, acaba per acceptar el que negava al començament del film. I és que de vegades, "és millor no saber".

Tourneur sempre deixa caure interrogants, desconfia de la casualitat, i aquell desenllaç, amb l'estrepitós i terrorífic trontoll del tren i l'andana buida, no és ja obert, sinó que enllaça pertinentment amb *La mujer pantera*, *I Walked with a Zombie*, *The Leopard Man* o *Retorno al pasado*.

La filosofia creadora del cineasta s'expressa amb la il·luminació. Per a ell, tot és amenaça latent, rebuig de l'explícit, atmosfera tèrbola. Murmuris en la foscor. Dos exemples: el combat de Dana Andrews amb ¿un moix? a la mansió del satanista; i la distinció, disfressada d'el·lipsi, amb què resol la seqüència del rapte de Peggy Cummins. En resum, l'apogeu de l'estil indirecte que destaquen els seus estudiosos.

La noche del demonio

UN MANUSCRITO CUYA POSESIÓN
SUPONE UN PASAPORTE
HACIA LA MUERTE



LA NOCHE DEL DEMONIO (Night of the Demon)

Un film de **JACQUES TOURNEUR**
DANA ANDREWS · PEGGY CUMMINS · NIALL MCGINNIS

Però *La noche del demonio*, en certa manera summa i apoteosi de la seva trajectòria, exemple d'un cine intel·ligent, reflexiu i de perenne modernitat, no va tenir continuïtat. El seu fracàs va hipotecar greument la carrera futura de Jacques Tourneur, confinat a partir d'aleshores a facturar mediocritats fins al seu trist (per la seva talla de gegant) comiat l'any 1965 amb *La ciudad sumergida*. □



Josef von Sternberg, l'apoteosi del barroc

Enric Alberic

No descobrim gran cosa si afirmem que, per molts motius, la figura de Josef von Sternberg cal considerar-la com un cas a part dins la història del cinema. En una època -finals del mut, inicis del sonor- en la qual el cinema americà era normalment concebut com una qüestió merament artesanal, Sternberg imposà, des d'un primer moment, la seva voluntat de servir-se d'aquest mitjà expressiu per convertir-se en un Artista amb majúscules. Mai va amagar aquesta intenció, sinó que, ben al contrari, la va fer el leit-motiv de la seva existència. Allunyat de la seva Viena originària, va saber introduir a Hollywood les seves arrels culturals europees, sempre filtrades, però, pel seu singular punt de vista. I és que el cinema -i l'art en general- era, per a ell, una qüestió de pura subjectivitat.

D'una personalitat inabastable, Sternberg va utilitzar la seva egolatria per fer-ne un estil. Un estil afirmatiu, ostensible, excessiu, barroc, en el qual l'argument era sovint un pretext per desenvolupar idees abstractes a través de la forma. En aquest aspecte, Sternberg va ser un pioner pel que fa a la consciència de la possible capacitat generadora de sentit d'un decorat, d'un espai, d'un detall, d'un vestit, d'un objecte. No era estrany, doncs, que li agradés controlar-ho tot: el procés de producció d'un film era un cerimonial en el qual ell era el Déu, qui posseïa el poder sobre el guió, la il·luminació -havia estat operador abans que realitzador-, els decorats, la música, el muntatge... I malgrat haver estat l'autèntic precursor del cinema negre tal com el coneixem en-

cara avui -a causa d'obres tan notables com *Underworld* (1927) o *The Docks of New York* (1928)- no hi ha dubte que si aquest autor té garantit un lloc d'or dins la historiografia fílmica això és degut al seu cicle de set films protagonitzats per Marlene Dietrich, una Marlene "inventada" per ell -en una tasca pròpia d'un nou Svengali-, transformada en el seu *alter ego* ficcional i en companyia de la qual va aconseguir l'apoteosi del barroc cinematogràfic. Un barroc, per cert, que malgrat la força de les aparences no es quedava en la

superficialitat decorativista, sinó que era l'expressió sincera d'una manera de veure el món, una metàfora visual de la dificultat de viure i de la complexitat dels sentiments. □





L'escenari
de llauna

Shakespeare, carn de cinema

Francesc Rotger

Quan se publiquin aquestes línies, ja sabrem quants d'Oscars se n'haurà duit *Shakespeare in love*, la gran contribució britànica d'enguany a l'orgia de premis de la nit, diuen, més brillant de Hollywood. També és possible que no se n'endugui cap, que no ho crec. Així i tot, em criden l'atenció, com a mínim, dues coses. Una, que amb tots els milions de dòlars del món i un públic sotmès, a tots els països, la indústria cinematogràfica nord-americana sigui, en canvi, incapaç de produir un nombre prou presentable de bones pel·lícules i hagi d'incloure, a les seves candidatures als Oscars, productes europeus evidentment més econòmics, però de més qualitat (¿o per ventura ho fan per a congraciarse amb aquest gran Moloch?). Dos, que la dita Meca del cinema consagri oficialment com a una de les pel·lícules de l'any un film en el qual el seu personatge protagonista és, precisament, el creador més important de la història del teatre universal: William Shakespeare.

Ja he recordat, altres vegades, que el cinema s'ha inspirat en nombroses ocasions en tragèdies o comèdies, vaja, en textos escrits per als escenaris. Però, algunes poques vegades, el cinema ha aprofitat, fins i tot, les mateixes biografies dels autors teatrals. Ara mateix record una pel·lícula memorable, un *Molière*, que no debades el va realitzar Ariane Mnouchkine (esper de no haver-me oblidat cap "n" del seu nom), amb tota la troupe del Teatre del Sol i amb alguns actors convidats no menys convincents. La joventut de Shakespeare ha inspirat una sèrie de televisió, jo diria que normaleta, i ara aquesta pel·lícula de John Madden, de la qual la participació al guió de Tom Stoppard ja representa una garantia d'esperit genuïnament shakespearia.

No record, ara mateix, moltes més pel·lícules que hagin recreat les vides i miracles dels autors teatrals. Dels quatre que m'atreveix a considerar com els creadors escènics espanyols més significatius d'aquest segle: Lorca, Valle-Inclán, Jardiel Poncela i Mihura, només la biografia del primer sí que ha estat aprofitada pel cinema (no massa bé aprofitada, em sembla), però bàsicament per la seva aura poètica. Cervantes, tres quarts del mateix, perquè el seu teatre representa un aspecte secundari de la seva producció. I això que hi ha autors teatrals de vida aprofitable. Com el patafísic Alfred Jarry (*Ubu Roi*), que es passejava per París amb dues pistoles. □





El Kubrick que no coneixerem

Roruga

Escriu aquestes línies tot just conèixer la trista notícia de la mort als 70 anys d'un dels meus directors de cinema més admirats, Stanley Kubrick. I una altra vegada, com ens va passar quan ens van deixar Kieslowski, Fellini o Kurosawa, igualment desapareguts quan encara treballaven, els cinèfils que estimam la seva obra no podem deixar de revisar-la i, especialment en el cas de Kubrick, lamentar no només la seva mort sinó les seves obres encara no realitzades.

El cinema de Kubrick sempre m'ha fet la impressió de trobar-se fora de tot temps i espai, de pertànyer a una altra dimensió. La seva filmografia, com era d'esperar donat el seu ritme de treball, ha estat finalment breu, tot i les quatre dècades que abasta, però no per això menys definitiva. Cada pel·lícula marca un punt i a part en la història del cinema. Potser aquest no és un fet tan evident en els seus primers treballs, com *Atraco Perfecto* o *Espartaco* (absolutes obres mestres, si m'ho demanen), però fora de tot dubte en les seves obres posteriors. Si el seu debut a *Atraco Perfecto* va ser el darrer gran film noir clàssic, *Espartaco* va marcar el final del gènere "de romans", i totes dues tenien una empremta d'autor, que ja les feia cintes peculiars, que defugien tossudament els marcs i les regles dels gèneres en què s'emmarcaven.

Amb *Paths of Glory*, *Barry Lyndon*, *Lolita*, *The Shining* o *Dr. Strangelove* (el títol complet de la qual pot presumir de ser un dels més llargs de la història: *Dr. Strangelove or How I learned to stop worrying and love the bomb*), tota una col·lecció d'obres majors, clàssics prematurs, va quedar en evidència tant el seu geni com la seva controvertida figura. La depuració formal i el perfeccionisme de cada un d'aquests treballs mostren una personalitat dominant, exigent i rígida, que juntament als duríssims rodatges a què sotmetia els seus actors, va fer guanyar Kubrick fama d'autoritari i arrogant (una fama que mai no ha estat allunyada de grans genis, des de

Hitchcock a Coppola, passant per Ford, Welles o Lynch). I aquesta meseria es posava al servei d'una àmplia diversitat genèrica i temàtica, capaç de passar per la comèdia, el bèl·lic, el drama o el fantàstic amb la mateixa fermesa en l'estil i el mateix gust en la posada en escena. Com s'ha dit de molts d'altres mestres del cinema, el cinema de Kubrick no podria ésser catalogat en un altre gènere que no fos el *Kubrickià*. Fins i tot *The Shining*, en aparença la seva obra menys personal, fet en el qual la seva condició d'adaptació de best seller ha influït molt, té una construcció i un punt de vista molt diferents de les directrius normals en aquestes operacions comercials, sense deixar de semblar mai una pel·lícula diferent.

Parlar de *2001*, *Clockwork Orange* o *Full Metal Jacket* i pretendre no dir res que no hagi dit algú abans mil vegades és tan inútil que no cal ni provar-ho. En aquestes cintes, possiblement les més críptiques, extravagants i definitòries de la personalitat cinematogràfica de Kubrick, s'hi resumeix el seu treball. Aquest és el "món Kubrick" en la forma en què ell ens el va deixar veure, i on s'hi troben la majoria de les seves lliçons per al cinema del futur. Si hagués de parlar d'un cineasta que fos comparable, potser (i ho dic amb moltes de reserves) seria Tarkovski, un altre home de cinema, fins i tot més postmodern i inabastable que Kubrick, i un altre perfeccionista radical, amb un altre món cinematogràfic propi molt especial.

Però en realitat no era de tot això del que jo volia parlar. El que més greu em va saber de la mort d'aquest home, per cert sobtada i mantinguda en el més absolut secret, gairebé com feia amb els seus rodatges i les seves estrenes, van ser els projectes que Kubrick ja no podrà dur a terme, i que ja mai sabrem com haurien estat. No ho dic per aquest *Eyes Wide Shut* d'inacabable rodatge i expectació garantida, encara que potser més per la seva parella protagonista que per qui hi havia darrere de la càmera (treball del qual per cert la productora, en un gest de molt poc gust i en contra del

que volia Kubrick, ha tardat ben poc en difondre'n imatges), obra que, per sort, encara podem veure acabada i de la qual no puc contenir la impaciència per conèixer aquest primer Kubrick dels 90... o més ben dit, l'onzè Kubrick del segle XXI.

Però el que de veres hauria volgut veure era el seu projecte de ciència-ficció *AI*, un somni ajornat durant 15 anys, del qual n'existeix un guió, i que ja es trobava en pre-producció donada la seva complexitat tècnica. El que hauria pogut fer Kubrick 30 anys després de *2001* amb un projecte així ara només podrà intuir-se, i bé que n'hi haurà d'especulacions. La meua és que hauria pogut ésser tant un gran fracàs com un nou punt d'inflexió en la història del cinema. Em fa por pensar que passarà ara amb aquest projecte quan (no ho dubtem) caigui en mans de qualsevol altre cineasta, i l'obra que en pugui sortir d'unes circumstàncies com aquestes. Podria sorprendre'ns i resultar un film acceptable, interessant, innovador, i fins i tot magistral (!!!) però mai no serà *Kubrickià*, el gènere nascut i desaparegut amb la vida del cineasta. ■





Com vàrem anunciar el mes passat, iniciam una secció de “seqüències sol·licitades” pels espectadors del Centre de Cultura “Sa Nostra”. Participar-hi és molt fàcil: només heu d’omplir aquesta butlleta i deixar-la a consergeria. Abans de la pel·lícula de les vuit dels dimecres, veurem les vostres sol·licituds i a la revista publicarem la vostra explicació. Gràcies per col·laborar i per deixar que us acompanyem en els vostres millors moments de cine.

REBECA

d’Alfred Hitchcock

Iñaki Revesado

(Es passarà el 7 d’abril)

En la seqüència triada es pot veure el caràcter apocat de la nova senyora de Winter, a qui el món elegant i de riqueses que li ha proporcionat el matrimoni, potser li véngui massa gran. Quan la senyora de Winter, empesa pel majordom, obre la porta del gabinet, sembla violar l’espai reservat de Rebeca, l’antiga senyora de Winter, un espai omplert per la seva absència.

Quan ella hi entra, fins i tot el ca surt d’allà, com una mostra més de l’hostilitat amb què és rebuda en aquella casa. Tot continua intacte, com ho deixà na Rebeca, amb aquell paper i aquells sobres que duen la “R” gòtica impresa. Però no tot s’acaba aquí. Quan pensa que en aquella solitud podrà amagar-se de la por, el timbre del telèfon la fa tornar a la realitat, i és llavors quan començaran un conjunt de despropòsits que li faran perdre els nervis: la confusió en la seva identitat, les malèvols instruccions de la majordoma i, per acabar-ho d’adobar, el trecament d’una figureta de la seva predecessora. Quan, acovardida, amaga els bocins de la figura, tots sabem que la nova senyora de Winter necessitarà canviar, i molt, si hi vol sobreviure.

“I’M THRU WITH LOVE”

de la pel·lícula *Todos dicen I Love You*, de Woody Allen

Joan Bover

(Es passarà el 14 d’abril)

Un sexagenari fa volar la seva parella de ball en una nit lluminosa sota

els ponts del Sena. Segons el meu parer, la seqüència més emotiva d’una pel·lícula perfecta. Si l’he feta passar per davant de moltes d’altres entre les quals algunes del mateix Allen -ha estat per raons ben diverses. Una és que representa una celebració de l’amistat, un tema no gaire valorat pel cinema d’avui. Una altra és que la producció en general d’Allen sintetitza i critica alhora bona part de les manies i les pors d’aquesta societat nostra de final de segle i esdevé una mena de llegat artístic per a les generacions del mil·lenni que ve. Però, per damunt de tot, aquest bocí -com la resta de la cinta- reclama que el mireu des de l’absència de prejudicis, des de la predisposició a deixar-se seduir i sorprendre, que és, crec jo, com volen esser contemplades totes les bones pel·lícules. Vista així, l’escena podria resumir tant la fascinació visual del cinema com l’actitud de l’espectador a l’hora de “llegir” un film. Talment com feia, inconscientment, Cecília al final de *La rosa púrpura del cairo*. □

Antoni Serra

"...va mostrar-li el llavi lepori amb la mateixa satisfacció que li hauria proporcionat treure una pistola en una galeria d'art"

Graham Greene.

Benvolguts peus plans: No sé si és a causa del miracle de Fàtima, aquell que va fer que el rusos es convertissin, és clar o si perquè Déu Nostre Senyor és del tot misericordiós respecte a l'adversitat...

El cert i segur és que el espanyols, habitants sistemàtics i perennes (com la fulla) de l'anti-Barataria (ai, amic

I ara, diuen, ha fet cent anys del naixement de Burnett. Caldrà llegir, altra cop, *Nobody Lives Forever?* Vostès ja m'entenen.) Així, ¿com es poden produir aquests fenòmens paranormals? No ho sabem. Perquè el film de Tuttle, de l'any 1942, es titula originàriament *This Gun for Hire* i fa referència, traduït molt lliurement, a una arma de foc de lloguer o per a llogar, o cosa semblant. I la novel·la de Greene, segons les tres edicions que hi ha a la meua biblioteca (una d'anglesa, l'altra castellana i la tercera, catalana), es titulen *A gun for sale*, *Una pistola en venta* i, finalment, *Una pistola a sou*. Així que ja m'explicaran vostès el "rocambolesco" canvi vers el

tel·ligència narrativa en imatges de Tuttle, va donar pas a una magnífica pel·lícula, diria més encara: a una de les més excitants històries filmiques de tots els temps. No hi sobra res, a la pel·lícula. El llenguatge és dur, directe, fred. La imatge —la successió d'imatges, frenètiques fins i tot en la lentitud del no-res quan es dissol en el tot-absolut— té força i ritme intern, amb la ferotgia pròpia del ventrell en estat catalèptic del trencat en darrer grau. I al mateix temps que l'atmosfera filmica es desfà en violència, vet aquí la màgia, sorgeix el sentit de la tendresa en estat primari: el botxí (Raven) acaba per enamorar-se de la víctima (Anne Crowder).



¿Què es pot demanar més en el món del cel·luloide?

Doncs, creieu-me, encara hi ha més elements suggestius: una magnífica, i sòbria, interpretació de Veronica Lake (una de les rosses més genials, malgrat mister Hitchcock no se'n recordàs, d'ella, amb el seu insuperable *peek-a-boo-bang*) i una de les primeres intervencions d'aquell home de mel i sucre que faria *Shane* anys després, però que en el film de Tuttle exhibeix —per primera, darrera i única vegada?— el talent d'un gran actor, sobri, contingut i ajustat a les necessitats del personatge. Sí, certament: em referesc a Alan Ladd. Lake i Ladd, la doble ela (per casualitat?), són l'atractiu indiscutible del film, més que no Robert Preston, en el paper de policia crèdul (i fidel a l'ordre establert) i que a mi em deixa indiferent.

Sancho, tu que vares fer la guerra de les bubotes amb Tirant!), li endiu-menjaren com a títol *El cuervo* a la pel·lícula de Frank Tuttle, basada en la novel·la de Graham Greene i guió, excel·lent, d'Albert Maltz i W. R. Burnett (perdonin el parèntesi, per altra part obligat: qui no ha llegit *Little Men*, *Big World* i, fins i tot, *High Sierra*? Exacte, Burnett és prou valuós entre els grans de la novel·lística de tots els temps, ¿per què imaginau que John Huston li va dirigir, al senyor William Riley, *The Asphalt Jungle*?

corb de Poe, perquè imagin que no seria un rat-penat de Zaplana (al qual sempre jo confonc amb Ledesma Ramos, i no sé ben bé per què).

De fet, *Una pistola a sou* em sembla la traducció més aproximada al títol anglès, i Jaume Fuster i jo coincidim plenament en aquest sentit; és una de les grans obres de Greene, una de les millors entre la novel·lística contemporània (Chandler, Hammett, Williams, McCoy, Thompson, Cain, Burnett) i que, gràcies a la in-

This Gun for Hire (mal anomenat *El cuervo*) és un petit univers d'organització interna —trama, guió, direcció— quasi bé perfecte.

Només el va superar Déu, a aquest univers, quan va arribar al vuitè dia i va crear, no sabem si per avoriment, el sisè manament: no fornicaràs. Amb el sisè va entrar a l'univers la disbauxa. O sia, la promiscuitat. Per tant, Tuttle, Greene i *Una pistola a sou*. La perfecció, en blanc i negre. Tot seguit, s'inicià el Gran Diluvi. □

Kubrick

Seria injust minimitzar l'obra de Kubrick per l'apressada etiqueta de "geni" que va adquirir des dels primers treballs i per l'exagerat impacte crític que va convertir la seva obra i la seva persona en objecte d'innombrables monografies i inacabables assajos. És raonable no oblidar que algunes de les seves pel·lícules més ben acabades varen tenir una merescuda acceptació crítica i una influència innegable sobre autors tan diferents com Lucas, Coppola i Tarantino entre d'altres.

El seu perfil com a autor, però, no seria complet si obviàssim la seva faceta de megalòman, sovint perillós, que -després de convertir l'experimental i decididament ambigua *2001: Una odisea del espacio* en un colossal èxit de taquilla i crític -va tenir la gentilesa de transformar *La taronja mecànica* d'A. Burgess -en plena sobredosi d'egolatria- en una fallida ostentació d'anàlisi i reflexió sobre la violència, que acaba per convertir-se, gràcies a la seva equívoca ironia i als seus excessos formals, en una involuntària apologia de la violència.

Una pulcra i decidida obsessió pel detall i una acurada i de vegades afectada propensió al perfeccionisme i als grans temes li garanteixen la impossible catalogació en cap generació, i converteixen el seu estil en la millor arma amb què defensar el trànsit per territoris només reservats a autors com Stroheim, Chaplin i Welles, per posar uns exemples.

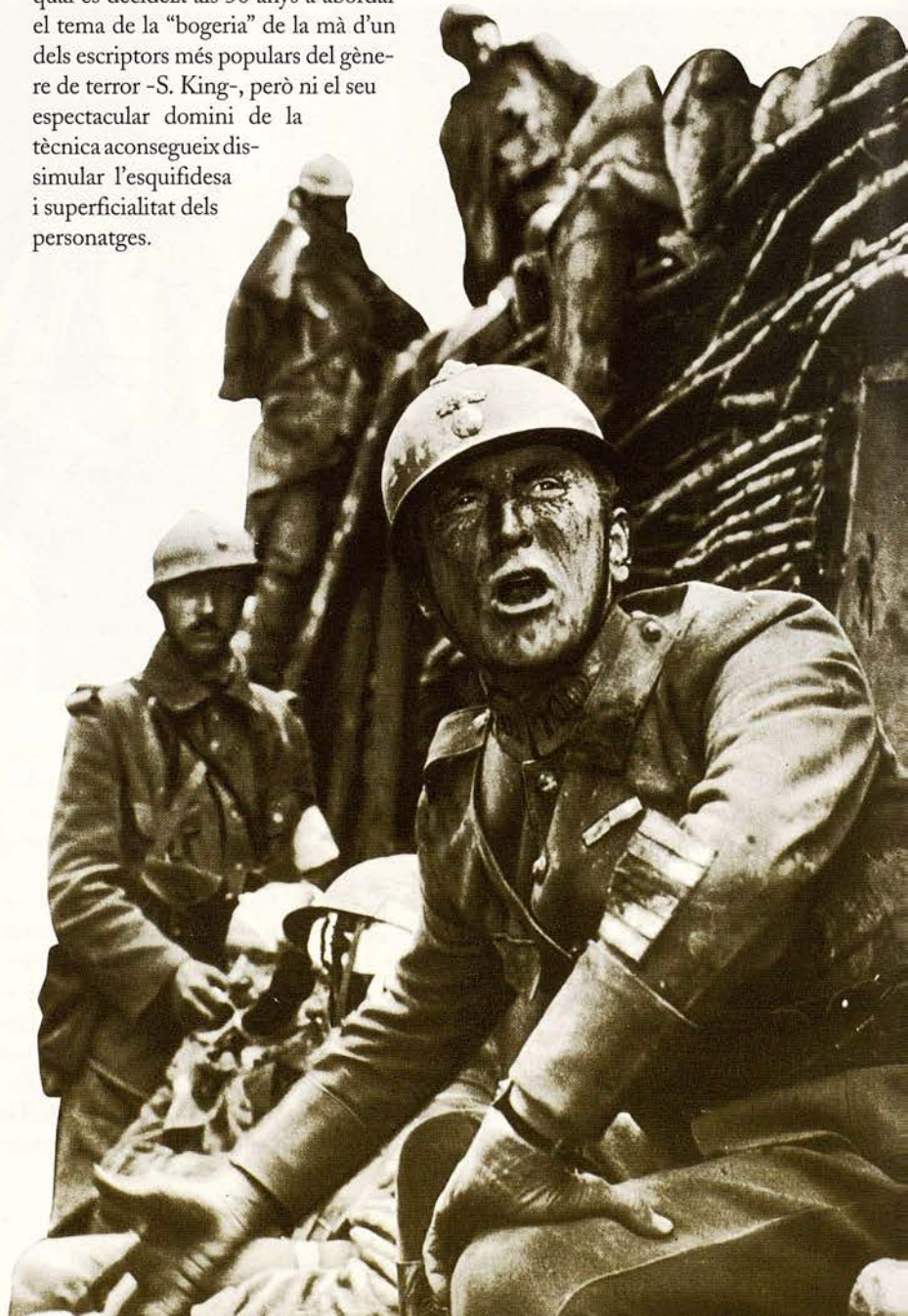
Es pot qualificar d'innovadora la particular relectura del cine *negre* sobretot a *Atraco perfecto* i de progressista el seu commovedor al·legat antibel·licista de *Paths of Glory*, realitzades abans de fer 30 anys. Amb *Espartaco* va realitzar un notable exercici de dignificació d'un gènere -el "colossalista"- poc freqüentat per autors d'etiqueta, i aconsegueix sortir-ne airós, de la difícil aposta d'adaptar al cine l'obra de Nabòkov -*Lolita*- sense que se'n resenteixi l'ascendent prestigi.

Abans de desxifrar els misteris de la creació de l'univers i de teoritzar sobre el naixement de la intel·ligència, ens va regalar amb una extravagant sàtira antimilitarista -*Dr. Strangelove*, en la qual posa de manifest que el sentit de l'humor és la part més poc conscient del seu discurs.

Transforma la tòpica ascensió i caiguda d'un aventurer -Barry Lyndon- en un més que brillant exercici d'estil en què el talent innat de Kubrick en el camp de la fotografia li permet recrear un meticulós homenatge a la pintura i a la llum natural sense aconseguir precisament un èxit de públic. Això darrer potser sigui la raó per la qual es decideix als 50 anys a abordar el tema de la "bogeria" de la mà d'un dels escriptors més populars del gènere de terror -S. King-, però ni el seu espectacular domini de la tècnica aconsegueix dissimular l'esquifidesa i superficialitat dels personatges.

La Chaqueta metálica va ser la seva particular incursió en el Vietnam i potser hauria tingut més transcendència com a pel·lícula si Cimino i Coppola no haguessin realitzat abans *El cazador* i *Apocalipsys Now*.

Amb la mort de Kubrick, també mor el seu estil i mor, alhora, l'home que va fer més al seu país per restituir a l'ofici de cineasta el prestigi de què gaudeixen les altres disciplines "artístiques". El darrer treball s'ha convertit en el seu testament, com no podia ser d'una altra manera, només queda per veure què s'amaga rere aquells 90 inquietants segons que la productora ha facilitat a les televisions d'arreu del món. Descansi en pau. □



J.V.



Més d'un centenar de pel·lícules es projectaran l'any 1998 al Centre de Cultura "SA NOSTRA". Cal remarcar el paper significatiu que el Centre de Cultura du a terme pel que fa a l'exhibició de cinema clàssic, paper que hauria de dur endavant una institució com, per exemple, una filmoteca. Evidentment, les funcions d'aquesta no són tan sols projectar pel·lícules, sinó que s'hi han d'afegir tasques com puguin ser l'arxiu i la conservació de materials cinematogràfics i la recerca de pel·lícules de tota mena i format. Però del que no hi ha cap dubte és que l'exhibició de pel·lícules és un dels apartats més importants, i, entre ells, la revisió i divulgació dels clàssics, recuperar els clàssics en definitiva. D'aquest centenar llarg de

pel·lícules, es pot ressaltar el cicle dedicat al cinema negre (*El último refugio*, *Forajidos*, etc), el dedicat al Western (*El hombre que mató a Liberty Valance*, *El hombre del Oeste*, etc) també, s'han projectat films tan paradigmàtics com *Cautivos del mal*, *Dos semanas en otra ciudad*, *El asesino poeta*, *Vertigo*, *Loquilandia*, *Ariane*, *Rashomon*, *Trono de sangre*, *El proceso*, *Tiempos Modernos*, etc., directors de la categoria de Wilder, Minnelli, Hitchcock, Siodmak, Lang, Ford, Hawks, Welles, Chaplin, Sirk, etc. han posat imatges a la pantalla del Centre. Però aquest breu resum amaga un MacGuffin: ressaltar dues excel·lents pel·lícules: *Tren de sombras*, de José Luis Guerín i *Soy Cuba*, de Mijail Kalatozov. La primera és una reflexió sobre el cinema, en aquest cas familiar; és la recerca d'unes sensacions i sensibilitats a partir d'uns

fotogrames mal conservats, destruïts per la humitat, i que Guerín refà, manipulat, per crear així noves imatges i sensacions, noves sensibilitats, en definitiva; efectua un procés a la inversa del que realitzava Paul, el protagonista de *En la ciudad Blanca*, d'Alain Tanner. *Soy Cuba*, film que descriu la realitat cubana dels dies de la lluita armada contra Batista, és una pel·lícula filmada amb una excel·lent tècnica, gràcies a l'aportació que fa el director de fotografia Seguéi Urusevsky, que explota de forma magistral la seva teoria de la *càmara emocional*, l'ús de la càmera en mà li dona una humanitat i una emotivitat que fa veure la pel·lícula com si es tractés d'un poema, d'una narrativa poètica. Dues obres menors, però rellevants dins una extensa programació. ▣

Bogey

(retrat en blanc i negre)

Antoni Figuera

Era baixet, la veritat és que era baixet. Tot i que ell va fer tot el que va poder -comens ho recorda al començament d'*El sueño eterno*. També és cert, però, que la seva eternament ruada gavadina i el seu capell calat fins als ulls contribuïa amb freqüència a disimu-

lar-ho. Això mateix: era baixet, gairebé tant com James Cagney, aquella força desfermada de la natura feta actor. No tant com Alan Ladd, que sabia fer de les limitacions, virtut. I al cap i a la fi, què importa això si la veritadera alçada d'un home es mesura per la seva estatura moral: la de l'actor, la del personatge! I els especta-

dors vàrem saber sempre que no era precisament coratge moral el que li mancava, independentment que es trobàs a una banda de la llei o altra. En veure'ls a la pantalla no teníem cap dubte: quan entrava en camp, eren ells els qui, a partir d'aquest moment i sense escarafalls, passaven a controlar la situació fos quina fos.



James Cagney era pur nervi, cent mil volts d'energia en perpètua tensió sempre a punt d'esclatar que arrasa-va tot el que se li posava per davant. Pel que fa a Alan Ladd molts mantindran la teoria que va ser un actor mediocre (cosa que mai he cregut, tot i que hagués intervingut en pèsimes pel·lícules). I aquí teniu *Shane* o *El cuervo* o *La llave de cristal* per desmentir-ho. O un modèlic *gran Gatsby* -film-, per cert, que no s'ha estrenat mai a Espanya-, segons les cròniques de l'època. O el seu antològic comiat -del cine i de la vida- en el paper de Nevada Smith en un modest, però sumptuós, melodrama d'Edward Dmytryk: *Los insaciables* (molt superior al mateix personatge que va fer Steve MacQueen a *Nevada Smith* de Henry Hataway).

Sí: per descomptat que Humphrey Bogart va pertànyer a l'estirp dels baixets. I què?... ¿Com no sentir el més gran dels respectes cap a qui amb veu ennassada de bevedor empedreït i ficat dins la pell de Charlie Alnutt (duplicant la nacionalitat de gató al Rick's American Bar de *Casablanca*) li amolla a boca de canó a una pusil·lànim i puritana Katharine Hepburn a *La reina de Àfrica*: "El que odii més del món són les sangoneres"? Com no sentir respecte per qui no en tenia pels qui no bevien?

Bogart va ser un actor i no una estrella en una època que a Hollywood -a diferència d'ara- es podia ser estrella sense deixar de ser actor. Actor no sempre convincent, a parer meu -¿que n'hi ha cap, fins i tot entre els més grans, que pugui presumir d'haver-ho estat sempre al cent per cent?-, i potser per això encara més entranyable i amb el botí d'un considerable grapat de memorables interpretacions. Passa, però, que, les que a un li agraden particularment més, a d'altres no els agraden. I a la inversa, que ja va bé, perquè segur que qui va dir -el mateix Bogart- "sigui el que sigui, oposa't", fugiria de les unanimitats.

Sóc de l'opinió que Bogart no estava dotat per expressar la mesquinesa o la cobdícia en estat pur: per això no em

convenç la seva interpretació a *El tesoro de Sierra Madre*. Tampoc la bogeria: d'aquí que em sembli passat de rosca el seu personatge d'*El motín del Caine*, mediocre film d'Edward Dmytryk. També ho pens d'algunes de les seves primeres pel·lícules: James Cagney se'l "menjava" -interpretativament parlant- a totes les escenes en què apareixien junts a l'excel·lent *Los violentos años 20* de Raoul Walsh.

Bogart sí que estava dotat - i de quina manera!- per expressar sentiments com l'escepticisme i l'amargor gens autocompassius, el cinisme intel·ligent i lúcid, la malencònica assumpció de la renúncia i la derrota: aspectes que es varen prefigurar gradualment en el Duke Mantee d'*El bosque petrificado* d'Archie L. Mayo i en el Roy Earle d'*El último refugio* de Raoul Walsh.

¿I què podem dir de les memorables interpretacions com a Sam Spade i Philip Marlowe a *El balcón maltés* i *El sueño eterno* de John Huston i Howard Hawks respectivament? (Només el Philip Marlowe recreat genialment molts d'anys més tard per un Robert Mitchum en estat de gràcia, a la injustament minusvalorada *Adiós, muñeca* de Dick Richards, se'l podria equiparar i potser superar-lo. Tot i que es tracti d'un altre Marlowe, més envellit i crepuscular, un Marlowe "triste, solitario y final", per dir-ho amb paraules d'Osvaldo Soriano.)

¿I com oblidarem la seva commovedora composició del guionista Dixon Steele, sempre al límit de la crispació més tensa, empès a l'autodestrucció per la violència del seu caràcter, esforçadament redimit per una incomparable Gloria Grahame a l'esplèndida *En un lugar solitario* de Nicholas Ray? ¿O de la també omnicompreensiva i distanciada composició de director de cine, rememorant sota la pluja i davant la seva tomba, al llarg d'un prolongadíssim *flash-back* mortuori, la vida de la ballarina espanyola María Vargas esclafada pels bastards somnis de cel.luloide del segle, a *La condesa descalza* de Mankiewicz? (Per cert: el personatge de Bogart

avança el que anys després incorporarà William Holden a *Fedora* de Billy Wilder).

De les seves interpretacions meravelloses al costat de Lauren Bacall no es pot dir res que no s'hagi dit ja. Es tracta no només -sobretot en els casos de *Tener y no tener* i *El sueño eterno*- de dues obres de ficció, sinó de dos impagables documents a l'entorn del naixement d'una passió amorosa -dins la pantalla i fora- puntuada per un encadenament de diàlegs -autèntiques ràfegues de metralleta-, que es troben entre els més mordaços i carregats de doble sentit de tota la història del cine.

¿I què resta per argumentar davant del Rick Blaine de *Casablanca*, llevat de recordar que aquest "solitari solidari" serà el més rematat exponent d'heroï camusià -estranger arreu a favor de les causes perdudes- que la cultura del segle XX hagi brindat? ¿O davant de l'impagable Charlie Alnutt de *La reina de Àfrica*, el to i esperit saludablement hustonià de la qual va ser revisitat amb notable perspicàcia a la dècada del 80 pel Clint Eastwood de *Cazador blanco, corazón negro*? També en cine està comprovat que les coses més clàssiques de la modernitat es nodreixen inequívocament del més modern de la tradició.

Per acabar, i a la manera d'homenatge, unes paraules extretes del bellíssim llibre de Manolo Marinero *Humphrey Bogart*, avui un autèntic incunable per introbable: "Bogart va morir dia 14 de gener de 1957. I les seves cares ferestes, els gestos insolents, les bravejades, les mirades interrogants, les agres rialles satisfetes, les xuclades de cigarreta, les expressions de mesurar el valor de l'al.lota o de l'enemic, els ajusts de camisa i calçons per prim, la seva carrera, l'autenticitat, la seva feina ens pertanyen, perquè en aquesta vida més de la meitat de les coses són per qui les té, però la resta és pels qui les sabem apreciar." ▣

Miquel S. Font

En aquesta segona versió voldríem tractar el fet en si de la pel·lícula. Prescindirem de l'ocasió d'exposar la sinopsi o transcriure'n l'argument, ja que en el primer article de la sèrie (T.M. núm. 50), en ocasió de comparar la novel·la amb la pel·lícula, i quan ho fem amb la novel·leta cinematogràfica respecte de la pel·lícula (en posteriors entregues), tndrem l'oportunitat de redundar-hi.

Ja deixàrem entreveure que *El Secreto* sofrí una alteració respecte de la primera versió i fins i tot aportàrem una de les hipòtesis que més acceptació ha tingut: autocensura de determinats passatges extrets de la realitat que suscitaran a l'època. Sabem que es provocaven petites revoltes a la sortida de les sales de projecció, on la gent volia continuar la seva pel·lícula i venjar-se dels carrabiners. S'arribà a l'extrem que en alguns indrets concrets, la policia havia de protegir els carrabiners. Si feim cas a la creença que la novel·la estava basada en gran part en fets real, més certa resta la idea de l'autocensura de la qual parlàvem. La lògica ens indica que la versió que fins avui ens ha arribat (a partir de les còpies en nitrat i del negatiu trobats els anys vuitanta), es corresponen amb la versió definitiva. Més encara, no tenim cap notícia fins a hores d'ara que es fessin altres rodatges d'exterior per a una segona versió definitiva. Així doncs, tot sembla indicar que la versió final del film, és la que avui coneixem.

Una dada podem aportar pel que fa a la segona versió i és la notícia apareguda al *Foch y Fum* [25.12.1927] sota el títol de *Nova estrena* (sense signar) on es dona notícia de la nova versió i en destaca el "cuadro de ball típich al natural, ahont sa distinjeix es cuartet de pajesets, enseñats y dirijts p' es professó, y component y populá D. Nicolau Valdes (a) Es balladó, an el cual felicítam". Posteriorment, també trobarem notícies reiterant l'èxit del "cuadro viviente" de la regional pel·lícula *El Secreto de la Pedriza* [FyF, 24.3.1928]. Amb el material que fins ara ha transcendit de la pel·lícula, no estam i probablement no destriarem mai el procés i diferències entre una primera i una segona versió. Estam només en l'opció de proposar hipòtesis. Si al primer article de la sèrie, destacàvem les di-

ferències entre la versió novel·lada i la versió filmada, tot i la resolució manifesta d'adaptació que se'n féu a l'època, podríem caure en la temptació de considerar la primera versió del film com una adaptació més fidel a la novel·la que es veuria totalment reelaborada en la versió definitiva. Nosaltres no som partidaris d'aquesta hipòtesi, malgrat sembli molt atractiva. Primer de tot, destacariem la perfecta harmonia de tots els elements cinematogràfics (raccord d'argument, interpretació, vestuari, temps, espai...) que no fa pensar en afegits posteriors. Reconèixer la dificultat que suposaria a l'època la nova filmació en els mateixos exteriors (pràcticament la pel·lícula no té cap interior) i l'encariment final del producte. La finalitat que trobam ja a la novel·la de film-reclamturístic amb una sèrie d'exterior més propis d'un documental estranger de l'època, ens fan més propensos a pensar en una segona versió producte d'un seguit de reajustaments de determinades escenes (explicitació excessiva en fets violents, participació tendenciosa del director en el missatge de la pel·lícula, excés de rol d'algun col·lectiu de la pel·lícula.

Hem de recórrer a una crònica apareguda quaranta anys més tard de l'estrena de la pel·lícula escrita per Lluís Fàbregas i Cuixart -Lluissot- que tractaria el tema del setè art al volum segon de *Ca-Nostra* i on fa cinc cèntims d'*El Secreto* i de les seves conseqüències a l'estrena a més de recollir el fet de les dues versions. Després d'elogiar la producció i reproduir alguns passatges de la publicitat de l'època, en fa una crítica interessant. Precisa: "Además a título de fisgoneo... consideraron que en el film se repetían escenas que debían ser suprimidas o recortadas...". Determinats fets on transcendia en excés la realitat o on es posava en tela de judici el triomf de la veritat i la justícia (als ulls de l'època), també havien de bandejar-se, segons la mateixa crònica. No sabem si es feren els oportuns canvis de metratge eliminant o en tot cas afegint altres seqüències. Tampoc és el nostre deure intentar posar-nos en la moral de l'època per provar d'esbrinar si l'actual versió matisa els temes que Fàbregues proposava. Tot sembla indicar, però, que certament hi hagué dues versions i que molt probablement l'actual, suposadament la definitiva, respongui a necessitats de cohe-

sió interna i a altres raons de producció.

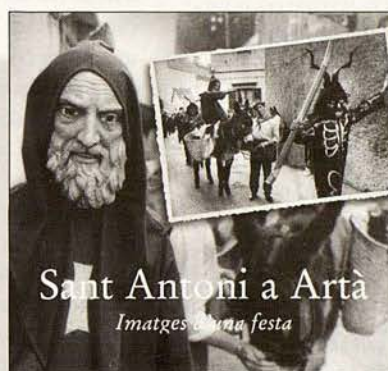
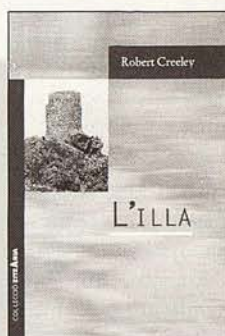
Les dues jornades en les quals transcórrer la pel·lícula, les deu parts (quatre a la primera part i sis a la segona), quatre-cents cinquanta-dos intertítols als quals cal afegir una cua d'uns pocs minuts, on es recullen certs exteriors del film (acompanyats de desset intertítols més), serveixen per donar cos a la versió avui coneguda d'*El Secreto de la Pedriza*. L'acció transcórrer, com ja hem dit, gairebé de manera exclusiva en exteriors, amb l'excepció dels pocs interiors que serveixen de transició. Ens crida l'atenció, per damunt dels altres elements, tal volta massa en la tònica que oferien les produccions de l'època, els esmentats quatre-cents cinquanta-dos intertítols. La mesura de cada un d'ells, que, en poques ocasions supera les dues línies damunt la pantalla, la presentació que es fa dels protagonistes amb el nom de l'actor corresponent i l'alt component literari de la seva totalitat són una de les característiques que fan destacable l'adaptació. Les més de les produccions de l'època, amb l'ús dels intertítols, podien caure en una doble temptació: fer del recurs dels intertítols un recurs en excés detallat i en ocasions tediós (és el cas del *Don Juan Tenorio* protagonitzat per Fortunio Bonanova, en què si no es coneix la història, és impossible seguir-la a través d'uns interminables intertítols), o bé per contra, restringir-ne l'ús i dificultar-ne el seguiment de l'argument. En canvi, la pèrdua d'intensitat, donat l'allargament de determinats passatges, o d'alguna part en concret, serien els elements més perjudicats del conjunt. Les parts i les jornades que avui podríem assimilar als capítols i entregues d'una col·lecció de llibres, servien per crear expectativa i rendiment, no ens enganyem, a la inversió dels productors. Encara avui dia resten claus per desvetllar d'*El Secreto* i li devem més i més estudis especialitzats per restaurar allò que encara durant molts d'anys continuarà oferint-nos: un bon secret. □



Estrenes en sessió contínua

L'Illa

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

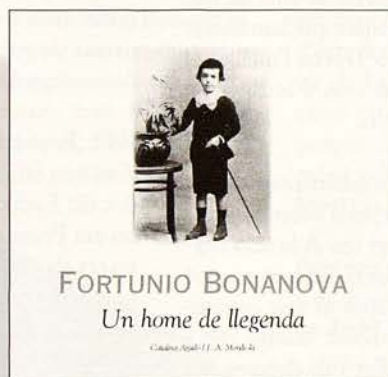
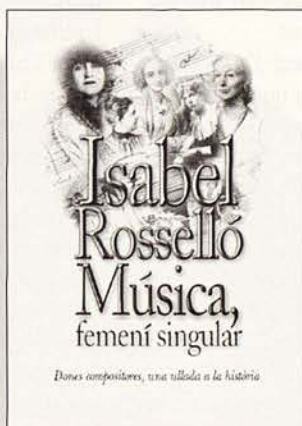


Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

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

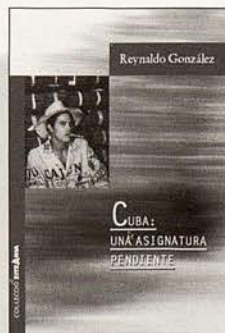


Fortunio Bonanova Un home de llegenda

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



Eduardo Jordà

El destí de Felix Bressart va ser el d'aquells figurants que apareixen al final del *dramatis personae* de les obres de Shakespeare, en el qual se citen en desordre, com peces soltes de la terrisseria humana, missatgers i guàrdies, criats i músics, soldats i acompanyants. Tots surten a escena en papers muts o molt breus, i de seguida tornen a perdre's entre les ombres dels bastidors. És natural que els bons aficionats recordin Felix Bressart pel paper d'alabarder en la troupe d'actors que interpreten *Hamlet* en un glaçat teatre de Varsòvia (*Ser o no ser*, Ernst Lubitsch, 1942). Al cap i a la fi, li va tocar ser un etern actor secundari i no va tenir mai moltes oportunitats de lluïment. Tot i això, ha aconseguit fer-se amb un lloc entre els característics que han deixat rastre, i Fernando Trueba l'inclou, al seu *Diccionario de cine*, a la llista de secundaris preferits.

Felix Bressart no semblava capaç d'estar de mal humor, ni d'odiar a ningú, ni d'enfadar-se per res. A la seva manera, fos quina fos la situació en què es trobava, feia com el seu compatriota Immanuel Kant: mirava cap a l'infinit cel estrellat i es deixava dur per la seva pròpia llei moral, que li xiuxiuejava a l'oïda coses així: "No li donis importància a això, hi ha coses pitjors, deixa-ho estar." Bressart era alt i desmanegat, i tenia uns ulls clars i tristoïts (s'ha de suposar que la seva infància no va ser molt feliç). En el seu rostre destacava un nas prominent de venedor de canelobres i llibres vells. Però Bressart era, en essència, un home que sabia somriure. Ho feia sense gaire entusiasme, perquè sabia que no es podia permetre moltes alegries, però el seu somriure deixava molt clar que no estava disposat a permetre que la crueltat del món el derrotàs. Bressart era, per dir-ho així, una reserva natural de la ironia i la benevolença. Feia la impressió d'haver caigut en tots els pecats i en tots els errors, i només per això els sabia disculpar en els altres. Si s'hagués de triar algú amb qualitats avui oblidades, com l'art

d'escoltar una opinió contrària sense cap altre signe de disconformitat que un mig somriure, hauríem de triar-lo. Quan duia -com feia sovint- un esclarrissat bigot de llúdrria, Bressart era el prototipus de persona que volem trobar en una situació estreta: per exemple, rere la finestreta en què damanam a crits un visat de refugiat, o de porter de nit en un hotel on no ens deixen entrar, o d'agent de duanes en la frontera a la qual arribam sense papers. Jo tenc l'esperança de trobar-me qualque vegada Felix Bressart, al costat d'un munt de persones estimades, a qualque banda que ni puc ni vull imaginar. Que uns altres triïn gent famosa, megalòmans farts de si mateixos o a importants i insuportables totxorrots. Jo em qued amb Felix Bressart, amb els seus ulls infinitament savis i indulgents, amb el seu nassot de robavellaire i amb la seva desmanegada figura d'espantaocells.

Felix Bressart va néixer l'any 1892, dins una família jueva que vivia a un lloc dit Eydtkuhnen, a la que aleshores era Prússia Oriental. Eydtkuhnen no era als mapes, almanco amb aquest nom, cosa que fa suposar que es tractava d'un d'aquells miserables pobles fronterers que va descriure Joseph Roth. Podem imaginar quatre carrers enfangats, diverses fileres de cases de fusta i la botiga d'un mercader jueu, i més enllà una església luterana i una petita sinagoga. La capital de Prússia Oriental era la ciutat portuària de Königsberg, on Immanuel Kant, un segle abans del naixement de Bressart, havia escrit que un home havia d'avesar-se a viure entre l'admiració del cel estrellat i la certesa de la llei moral que hi ha dins del seu cor. Se sap molt poc de la infantesa i joventut de Bressart. Com tants d'altres, en qualque moment degué integrar-se en una companyia teatral, potser per afició, o qui sap si perquè era l'únic recurs que li quedava per no morir-se de fam. Bressart va fer feina molts d'anys en el teatre abans de debutar en el cine, cosa que va fer ja major, amb 38 anys, en pel·lícules alemanyes dels darrers anys de la República de Weimar.

Aquestes pel·lícules contaven històries tan poc apropiades per a Bressart com les aventures dels muntanyencs en els Alps o les pàl·lides comedietes romàntiques de les secretàries que al final es casaven amb el seu cap. No sabem com era Bressart durant aquells anys, però no l'hem d'imaginar molt diferent de com va ser quan va ser major, quan feia la impressió d'haver envellit prest i d'haver estat maltractat per la vida. Potser això el fes perspicaç i cautelós, ja que va emigrar d'Alemanya a finals de 1933, just quan acabava el primer any en el poder d'aquell caporal austríac que nomia Adolf Hitler i que un dia es va proposar implantar el regne de Satanàs a la terra.

Abans de deixar Europa, Bressart va treballar cinc anys a Hongria i França. L'any 1939 va arribar als Estats Units, tal vegada amb l'ajuda d'altres jueus exiliats, com Ernst Lubitsch o Peter Lorre. Va debutar prest i bé, perquè en la seva primera estada a Amèrica va fer *Ninotchka* (1939), del gran Ernst Lubitsch, protagonitzada per Greta Garbo. Bressart era el comissari soviètic Buljanov, un dels tres bolxevics destinats a París que s'han deixat seduir pels encants del capitalisme. Els altres comissaris eren Bela Lugosi i el gran Sig Ruman. Un bell dia de primavera, la cap Ninotchka obre les finestres del seu hotel a París i diu: "Sempre m'ha causat un cert dolor que les nostres oronetes, a l'hivern, ens abandonin i desertin als països capitalistes. Ara sé per què. Nosaltres tenim grans ideals. Ells tenen el clima." Quan els diu això, ella ja ha dit adéu als grans ideals, cosa que els tres comissaris havien fet molt abans. Per sort per tots els cinèfils, Bressart va tornar a actuar en dues comèdies de Lubitsch. A *El bazar de las sorpresas* (1940), ara objecte d'un fat *remake* a *Tienes un e-mail*, era un dels dependents de la botiga on dos empleats que no s'aguanten, James Stewart i Margaret Sullavan, viuen sense saber-ho una història d'amor per correspondència, gràcies a un anunci a la secció



de contactes personals d'un diari. A *Ser o no ser*, el llargarut Bressart formava una parella de comparses amb un altre actor baix i remugador, que anhelava recitar el famós monòleg del jueu d'*El mercader de Venècia*. Tots dos actors encarnaven, una vegada més, l'eterna dualitat humana que simbolitzen Don Quixot i Sancho, i passant pels obscurs copistes Bouvard i Pécuchet, arriba fins a Laurel i Hardy i es perpetua en els simètrics Hernández i Fernández.

Com que s'havia adaptat als papers d'estranger, amb el seu accent balbucejant de nouvingut i tenia un aire inconfusible de centreeuropeu que sabia ballar un vals i xerrar en llatí amb un desconegut, qui sap si amb finalitats no del tot honorables, Bressart va fer papers de professor excèntric o d'estranger un pèl sonat, amb directors importants com King Vidor (*Camarada X*, 1940), Mervyn Le Roy (*Flores en el polvo*,

1941) o Robert Siodmak (*Cobra*, 1944). La seva figura estrafolària quedava bé en els musicals, així que va fer *Ziegfeld Girl* (Robert Z. Leonard, 1941) i *The Thrill of Brazil* (S. Sylvan Simon, 1946). Una de les seves darreres interpretacions és la bella i espectral *Jennie*, de William Dieterle (1948), un gran relat de fantasmes que explora les falles del temps per on es fica una dona que no pertany a cap època ni pot pertànyer a ningú, com li ha de passar a l'amor si no volem que es converteixi en una cosa vulgar. A *Jennie*, Bressart interpreta un vell empleat d'un teatre de varietats que ha tancat fa molts d'anys. Aquell mateix any va actuar en un musical de Howard Hawks, *Nace una canción* (1948), en la qual feia de professor Gerkikoff, un dels set especialistes en argot que han d'estudiar la peculiar forma de parlar de l'enfollida Virginia Mayo. Ja devia estar molt malalt de leucèmia, perquè fa la impressió de ser realment vell, tot i que encara no havia fet els setanta.

Bressart va morir un any després, a Los Angeles. Va ser el 17 de març de 1949 i va fer feina fins al final: quan va morir, intervenia en una pel·lícula amb William Powell i Shelley Winters. Ens va deixar una cosa impagable: la mirada d'un home que contempla l'inabastable espai estrellat, i somriu d'admiració i orgull. I ens va deixar també la presència d'un home que se sap amo d'una llei moral que ordena aquest món, i somriu perquè aquesta llei moral el deixa estalvi de totes les cambres de gas i de tots els camps de concentració, tot i que ell hi estigui reclòs. □

Ignacio Martín Jiménez

L'*star system* podria definir-se com el sistema de producció i distribució que s'implanta al Hollywood dels anys 20 i sobretot fins als 50, quan la irrupció de la televisió desestabilitza les formes de producció cinematogràfica. El cine de Hollywood (no oblidem que arriba a ser la primera indústria mundial després de la Primera Guerra Mundial) necessita crear xarxes distributives i publicitàries molt més denses que no altres productes: s'implanta com a venedor d'un "estil", d'una forma de vida que atraurà la gent a la pantalla, digna d'imitar i que encarna les estrelles. La indústria cinematogràfica crearà els seus propis "mitos" fora de la pantalla en la figura dels/de les actors/actrius: la publicitat insisteix fins a la sacietat en aquesta nova galàxia mítica en què, imaginàriament, se situa els actors i actrius amb un nom, en un intent de fer de tot el que envolta el cine un espai de consum. La premsa dels anys 20 duia reportatges -remesos pels grans estudis cinematogràfics de Hollywood fins al darrer dels diaris de províncies- com el següent: "A bord de l'Aquitània navega a hores d'ara, rumb a Espanya, la famosa estrella Pola Negri. Va acompanyada pel príncep Serge Dirani, amb el qual es casarà el pròxim 14 de maig a Versalles. El príncep Serge Dirani, originari de Geòrgia, residia als EUA d'ençà de la revolució russa. Un dels seus germans és casat amb Mae Murray. És clar que aquesta no és la primera vegada que es parla de Pola Negri com a futura esposa. De tots els compromisos matrimonials anunciats, el que més enrenou va produir va ser el que va tenir compromès amb Charlot." Les pàgines dels diaris s'omplen durant

aquestes dècades de fotografies dels i de les *stars*, i, sobretot, d'articles en què es relaten -evidentment de manera exagerada- els atzarosos detalls de la seva suposada vida luxosa, dels seus famosos i de vegades falsos idil·lis (com, molt oportunament, ironitza la pel·lícula *Cantando bajo la lluvia*). L'espectador arriba així a identificar gairebé absolutament els arguments que pertanyen al món imaginari de la pantalla i els propis de la realitat dels actors i actrius: el cine nord-americà s'arriba a identificar amb tot un estil de vida, el propi de les classes mitjanes emergents a l'època esmentada. No es tracta de crear un espectador, sinó un admirador d'allò que li ofereixen tant dins com fora de la pantalla, sobretot perquè posa a l'abast un estil de vida i uns valors nous i suggerents. Aquest cine ofereix un ideal imaginari que arriba a molts d'aspectes de la vida. Actrius com Pearl White, Theda Bara (encarnació de la dona *vamp*), la nina-actriu Mary Osborne, la petita artista Gloria Joy, Gloria Swanson, actors com Douglas Fairbanks, o el galant Elliot Dexter, etc. constitueixen, durant els anys 20, no només exemples d'actors que encarnen l'*star system*, sinó la creació de "tipus" cinematogràfics, de personatges amb els quals es tendeix a identificar aquests actors: més que no la individualitat, el personatge representa l'"essència", el paper, el valor per antonomàsia: el dolent, el fort, etc. Per a orientació del públic a l'hora d'anar a veure una determinada pel·lícula, n'hi ha prou amb el nom de l'actor per evocar "de què va" el film. L'articulació de l'obra en sentit ample (guió, actors secundaris, etc.) gira a l'entorn de l'estrella, en pel·lícules "a mida". Els espectadors en són conscients, d'aquesta realitat, i van al cine més a veure una certa actuació que no a veure una determinada pel·lícula (per altra banda, en el panorama televisiu actual passa una cosa semblant a l'*star system* tradicional: els fills dels famosos actuen -tot i que la seva habilitat actoral és dubtosa- perquè el públic demana veure aquesta o aquella persona en aquell o aquell altre "paper"). En els anys 20, en contra del culte a l'*égo* de l'actor, el paper del director com a artífex de la pel·lícula és generalment obviat, davant la idea autoral que tenim actualment del cine: J. Ford, que havia viscut aquell moment en què el director gairebé no tenia ni la consideració d'un

simple artesà cinematogràfic, freqüentment se sorprenia de la desorbitada importància que se li atorgava els darrers anys de la seva carrera. Una característica de les pel·lícules de l'*star system* és el luxe, l'exotisme, l'excepcionalitat, així com l'acció, sentiments elementals exacerbats, que es corresponen amb papers que per una altra banda el públic ja coneix anticipadament, amb una gestualitat acusadament denotativa d'acord amb l'escassa capacitat de desxiframent simbòlic de l'espectador. Cada personatge ve inequívocament caracteritzat per l'escassetat de matisos, per la qual cosa a l'espectador li resulta comprensible i es pot identificar amb aquell joc de valors ètics i morals sense elaboració... Es tracta de personatges "plans", que, per si no n'hi hagués prou, s'identifiquen tant per l'actor que els representa com per la resta de factors externs: gènere, nacionalitat, etc. Des del punt de vista de l'economització d'esforços i d'inversions que es necessiten per a l'elaboració d'un film, l'*star system* fa servir les mateixes estratègies que tota la producció creada sota les premisses del taylorisme o fordisme: a partir d'un "xassis" més o manco estàndard o estructura central, s'hi afegeixen peces que configuren les escasses diferències que existeixen entre els diferents models o unitats produïdes. L'única excepció és que el "xassis" cinematogràfic té doble sentit immaterial: un seguit d'estructures de creació del film, visible en el que constitueix l'estudi cinematogràfic del moment; un seguit d'estructures d'estil referides a l'elaboració del producte anàlogues o almanco compatibles amb la capacitat de l'espectador d'interpretar recursos narratius, d'entendre la càrrega simbòlica i semiòtica que conté un film. Aquesta "massificació" de la producció ha estat criticada des del punt de vista estètic. Però la concepció del cine pròpia de l'*star system* tenia poc a veure amb la creació de productes artístics elevats, sublimes. La finalitat que assumirà el cinematògraf és, abans que res, funcional: omplir de forma accessible (en sentit econòmic i intel·lectual) l'espai del "temps lliure" de bona part dels habitants del món occidental. Els films, l'argument, el fil narratiu, l'estructura, són simples excuses perquè l'estrella es llueixi, com una mena de fons de cartró-pedra on fotografien una vegada rere l'altra el personatge-actor. □





J. C. Romaguera

LA DELGADA LÍNEA ROJA

de Terrence Malick

El retorn, després de vint anys, de Terrence Malick no podia ser més brillant i distingit amb un film que s'emmarca dins els marges del cinema de gènere bèlic, però que va més enllà per la complexitat del seu discurs i per la poesia que s'extreuen de les seves reconcentrades imatges. Malick, partint d'un fil argumental senzill, la conquesta d'un turó estratègic, elabora un dens discurs dins el fragor de la batalla en què tant els nord-americans com els japonesos surten desprestigiats com a símbols dels mals del nostre món, a favor de la vida paradisiaca dels nadius, envoltats d'una naturalesa, símbol de la puresa i la bondat que en algun lloc encara resta. El magnífic guió guanya substància gràcies a les distintes digressions mitjançant vuit veus en off que ens transmeten a la perfecció els sentiments i les contrarietats d'uns personatges esfondrats i aporta una visió plural del que pot suposar una guerra. Realitzada de forma magistral, el film no oblidia la posada en escena que és capaç de reproduir la brutalitat del combat com de manifestar-se com un cant a la naturalesa, i aconsegueix endinsar-se en el conflicte interior humà entre el bé i el mal, la raó i la bogeria. Malick, en aquest cas, recupera la fórmula del cinema en estat pur: imatge i paraula. Valoració: 5



CELEBRITY

de Woody Allen

Woody Allen té l'habilitat d'insistir i repetir-se dins un ventall temàtic en el qual introdueix diverses variacions i que li permet continuar indagant dins la seva personalitat i el seu entorn sense caure en l'egocentrisme i l'autocomplacença. Ara li ha tocat el torn a la fama: les seves falses aparences i la recerca d'aquesta i les seves conseqüències, és vista sota la incisiva mirada i la mordacitat d'Allen. El director de Manhattan sembla haver rodat la seva *Dolce Vita*, seguint les petjades (i les trevelades) d'un periodista, Lee (Kenneth Branagh), que es dedica a parlar sobre els famosos, però que té aspiracions d'escriptor. Aquest factor permet establir un joc a dues bandes despullant ambdós mons sense cap complexa. El triangle es completa amb la descripció de la vida íntima de Lee i la seva anterior esposa. En aquest punt, la narració del film es resenteix ja que per moments l'estructura del film trontolla i la història personal no encaixa dins la crònica social. Finalment, confirmar que Allen continua oferint frescor i ritme en els diàlegs i ens aproxima a la història gràcies a la seva hàbil i menyspreada planificació. Valoració: 4



TEMPS MODERNS RECOMANA:



La vida es bella,
de Roberto Benigni



El pianista,
de Mario Gas



Dioses y monstruos,
de Bill Condon



American History X,
de Tony Kaye



Shakespeare in love,
de John Madden

Inaki Revesado

Aquest any ple de centenaris servirà per recordar persones que ja tenen un lloc consagrat dins el món del cinema. El millor d'aquests homenatges-celebracions és que també ens serveixen per fixar l'atenció sobre altres noms menys coneguts. Entre les pel·lícules que es projecten aquest mes recordarem dos actors i un productor; dels actors n'hi ha un que és un vell conegut de tots: Fred Astaire, en canvi els altres dos noms formen part de la història del cinema sense que aquesta els dediqui grans titulars: són l'actor Akim Tamiroff i el productor Irving Thalberg.

Fred Astaire ballava millor que caminava. Aquell home no gaire alt, molt prim i més bé lleitget que va fer del claqué la seva manera d'expressar-se i que ballava com ningú, bé tot sol o bé acompanyat de Cyd Charisse o de Ginger Rogers és, segurament, la imatge que ens ve a tots quan parlem del gènere musical. Frederick Austerlitz va tenir una vida consagrada al ball. Des de ben petit ja formava parella artística amb la seva germana Adele, amb qui va pujar als escenaris de Broadway. En *Volando hacia Río de Janeiro* (1933) de Thornton Freeland és la primera vagada que es troba a la seva Ginger, on ambdós tenen intervencions secundàries. Un any després es tornaran a trobar en *La alegre divorciada* (1934) de Mark Sandrich (film triat pel seu homenatge), amb papers protagonistes.

Sembla ser que la química que aparentment existia entre els actors en aquest i altres treballs, no tenia molt a veure amb les seves relacions darrere de les càmeres, les quals sembla que no arribaven més enllà de la indiferència (n'hi ha que diuen que s'odiaven).

Passades les glòries dels musicals, el bo de Fred encara va fer moltes pel·lícules, a vegades amb papers molt secundaris però dels quals en sabia treure profit, com per exemple en *La misteriosa dama de negro* (1962) de Richard Quine.

Mr. Arkadin (1955) d'Orson Welles és la pel·lícula programada per recordar Akim Tamiroff, un etern secundari condemnat pel seu aspecte (home petit i grasset amb cara de pocs amics), a fer papers de dolent. Aquest no és un dels films que compti amb més seguidors d'entre els que va dirigir Orson Welles. La pel·lícula es va realitzar en un moment en què el realitzador es trobava "exiliat" a Europa com a conseqüència de les persecucions imposades a Hollywood pel Comitè d'Activitat Antiamericanes. En el film un home de negocis mancat d'escrúpols serà enganyat i vençut per un aparent mediocre adversari. Serà aquesta una bona ocasió per recuperar un film realitzat entre dos dels més estimats del realitzador *Otelo* (1952) i *Sed de mal* (1958).

El último magnate (1976) d'Elia Kazan (qui, per cert, va ser un voluntari col·laborador del ja esmentat Comitè d'Activitats Antiamericanes), recrea la figura d'Irving Thalberg, un pragmàtic productor de cinema que va passar per les més importants productores de Hollywood. Després de deixar la Metro, estant a la Universal, va obstaculitzar la carrera del mestre Stroheim, a qui no va dubtar a apartar del rodatge de *Los amores de una princesa o el carrusel de la vida* (1922). *El último magnate*, interpretat per un jove Robert de Niro, està basada en la novel·la del mateix títol de Scoot Fitzgerald i és el darrer treball pel cinema de Kazan. El film no està a l'alçada d'altres títols seus com ara *Un tranvía llamado deseo* (1951) o *¡Viva Zapata!* (1952), el mateix realitzador, en relació a l'adaptació que va fer del text de Fitzgerald, confessa en les seves memòries que *El último magnate* és una novel·la que mai no hagués hagut de sortir de les biblioteques. □



Miquel Sbert

EXÈRCIT: Se suprimeix qualsevol frase que vagi contra l'esperit militar, els ideals bèl·lics o signifiqui desprestigi de la institució.

4/1939 *Furia*, EUA. Eliminar les frases "És perillós ésser soldat" i "Al poble no li agrada veure tropes."

9/1943 *La petita colonela*, EUA. "Tenc mal geni. ...s tot el que un coronel necessita."

8/1943 *Romaná universitari*, EUA. "Si volen guerra, que es barallin ells". "No hens hem de sotmetre".

12/1945 *Company de la meua vida*, EUA. "Per tal de poder viure amb tu, tenir menjar abundant i una casa. Per això es fan les guerres".

POLICIA: Ha de donar una imatge de legalitat, justícia i eficàcia.

3/1943 *Almas en el mar*, EUA. "Els mètodes són els mateixos que emprava la policia arreu del món."

12/1943 *Garabatos Belmonte*, (dibuixos animats), espanyola. Suprimir l'acudit sobre l'estraperlo.

2/1944 *Vuit dones i un crim*, EUA. Les frases sobre la impotència de la policia i la condemna d'innocents.

6/1944 *Gentes de arriba*, EUA, La frase, "Dos agents de la moralitzadora"

ESGLÉSIA. No s'empra el nom de Déu, la Verge, sants o ministres de l'església en expressions rutinàries, ni es pot anar de berbes amb ells, mostrant comportaments indeguts.

4/1944 *Christus*, Itàlia. La frase de Crist, "Retira l'espasa, Pere, que el qui a ferro mata a ferro mor".

10/1945 *Así se quiere en Jalisco*, Mèxic. "Le puso el ojo como un cardenal que parecía el Sumo Pontífice".

11/1946 *Les claus del Regne*, EUA. Quan el sacerdot llança la teia contra la gasolina que provoca l'explosió, s'ha de fer la sensació que ha estat el Major qui, amb els seus tirs, ho ha provocat.

2/1947 *Anna i el rei de Siam*, EUA. "Crec que Moisès estava boig".

1/1948 *El colós de Boston*, EUA. "Sant Pau digué que l'home havia de beure un poc de vi pel bé del seu estómac".

6/1948 *A la orilla de un palmar*, Mèxic. "Ni que fuera hijo de la Virgen".

12/1948 *El abijado de la muerte*, Mèxic. "Al cura lo traeré por las orejas".

4/1949 *Fabiola*, italiana. Suprimir quan els cristians llancen les seves armes quan arriba Constantí.

6/1949 *El relicario*, espanyola. Suprimir la frase: "Ni que hubiera hablado el nuncio de Roma".

1/1950 *Belinda*, EUA. "Fa tres anys que no s'acosta a l'església, tot i així és un bon metge".

3/1950 *Destino de un día*, Espanya. "Donant gràcies a Déu no cal intercessió dels sants".

JUSTÍCIA: La propietat privada és intocable. Les conductes antisocials mai no poden triomfar.

4/1946 *Flor Silvestre*, Mèxic. "La tierra es de quien la trabaja".

6/1949 *El Relicario*, Espanya. La frase, "La justicia es muchas veces injusticia".

2/1949 *Dios se lo pague*, Argentina. Suprimir els arguments contra el dret de propietat. La frase, "Son mentiras burguesas la decencia, la honestidad y la justicia".

2/1951 *Apenas un delincuente*, Argentina. Suprimir quan el lladre és aclamat dins el tren. □





Les pel·lícules del mes d'abril

ANY DE CENTENARIS

A les 18.00 h.

LA ALEGRE DIVORCIADA

(Recordant Fred Astaire)

Dia 7 d'abril



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1934

Títol original:

The gay divorce

Producció:

RKO

Director:

Mark Sandrich

Guió:

George Marion Jr., Dorothy Yost i Edward Kaufman

Fotografia:

David Abel

Música:

Max Steiner

Durada:

107 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Fred Astaire, Ginger Rogers, Alice Brady, Edward Everett Horton, Erik Rhodes, Betty Grable.

EL ÚLTIMO MAGNATE

(Recordant Irving Thalberg)

Dia 14 d'abril



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1976

Títol original:

The last Tycoon

Producció:

Paramount

Direcció:

Elia Kazan

Guió:

H. Pinter, sobre la novel·la de F.S. Fitzgerald

Fotografia:

V. Kemper

Muntatge:

R. Marks

Música:

M. Jarre

Durada:

116 mn

Color

Intèrprets:

Robert de Niro, Tony Curtis, Robert Mitchum, Jeanne Moreau, Ray Milland, Dana Andrews

MR. ARKADIN

(Recordant Akim Tamiroff)

Dia 21 d'abril



Nacionalitat i any de producció:

Espanya i França, 1954-55

Títol original:

Mister Arkadin/Confidential report

Producció:

A. Mercury Production, Film Organisation S.A., Filmorsa(París), Cervantes Films Organisation-Sevilla Estudios (Madrid).

Director:

Orson Welles

Guió:

Orson Welles

Fotografia:

Jean Bourgoïn

Muntatge:

Renzo Lucidi (Antonio Martínez per la versió espanyola)

Música:

Paul Misraki

Durada:

99 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Orson Welles, Paola Mori, Roberto Arden, Akim Tamiroff, Michael Redgrave, Patricia Medina.

EL CUERVO

(Recordant W.R. Burnett)

Dia 28 d'abril



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1942

Títol original:

This Gun For Hire

Producció:

Paramount

Director:

Frank Tuttle

Guió:

Albert Maltz i W.R. Burnett, basada en la novel·la de Graham Greene

Fotografia:

John Seitz

Muntatge:

Archie Marshek

Música:

David Buttolph

Durada:

77 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Alan Ladd, Veronika Lake, Robert Preston, Laird Cregar, Tully Marshall, Marc Lawrence.



Les pel·lícules del mes d'abril

CICLE STERNBERG-DIETRICH

A les 20.00 h.

MARRUECOS

Dia 7 d'abril



Nacionalitat i any de producció:
EUA, 1930

Títol original: *Morocco*

Producció:

Paramount

Direcció:

Josef von Sternberg

Guió:

Jules Furthman

Fotografia:

Lee Garmes

Muntatge:

Sam Winston

Música:

Leo Robin i Karl Hajos

Durada: 90 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Gary Cooper, Marlene Dietrich,
Adolphe Menjou, Ulrich Haupt,
Juliette Compton, Francis McDonald.

EL EXPRESO DE SHANGAI

Dia 14 d'abril

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1932

Títol original: *Shanghai express*

Producció:

Paramount

Direcció:

Josef von Sternberg

Guió:

Jules Furthman

Fotografia:



Lee Garmes

Muntatge:

Sam Winston

Música:

W. Frankie Harling

Durada: 80 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Marlene Dietrich, Clive Brook,
Anna May Wong, Warner Oland,
Eugene Pallette, Lawrence Grant.

LA VENUS RUBIA

Dia 21 d'abril

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1932

Títol original: *Blonde Venus*

Producció:

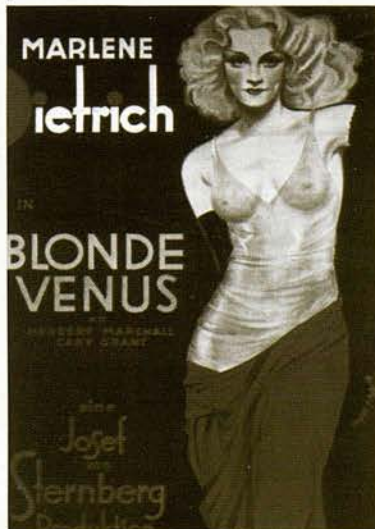
Paramount

Direcció:

Josef von Sternberg

Guió:

Jules Furthman i S. K. Lauren



Fotografia:

Bert Glennon

Muntatge:

Sam Winston

Música:

Oscar Potoker

Durada: 89 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Marlene Dietrich, Herbert Marshall,
Cary Grant, Dickie Moore, Sidney
Toler, Gene Morgan.

CAPRICO IMPERIAL

Dia 28 d'abril



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1934

Títol original: *The Scarlet Empress*

Producció:

Paramount

Direcció:

Josef von Sternberg

Guió:

Manuel Komroff

Fotografia:

Bert Glennon

Muntatge:

Sam Winston

Música:

Fragments de Tchaikovsky i

Mendelshon arreglats per W.

Frankie Harling, John M. Leopold i

Milan Roder

Durada: 110 mn

Blanc i negre

Intèrprets:

Marlene Dietrich, John Lodge,
Sam Jaffe, Louise Dresser, Gavin
Gordon, C. Aubrey

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*