

Núm. 54
Juny
1999



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

HENRY KING, director rei de la Twentieth

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural





Sumari

**Editorial,
llibres, pel·lícules** 3
per Miquel Muntaner

**La pel·lícula de la meua
vida,** 4
per Enric Alberich

Qüestionari Marx, 5
per Xavier Flores

L'escenari de llauna, 6
per Francesc M. Rotger

**Els músics de Hitchcock:
Franz Waxman,** 7
per Maria Fca Rincón

**Els Grans estudis de
Hollywood,
20th. Century Fox ,** 8 i 9
per Fisavi

Versions d'un Secret, 10
per M. S. Font

**Arxiu del So i la Imatge de
Mallorca,** 11
per CIM

**E. Kazan i H. Bogart, dos
exemples antagònics,** 12
per M. López Crespi

La censura (1939/52), 13
per Miquel Sbert

**Les ciutats i el cine:
San Francisco,** 14
per Jorge Martí

L'home que va voler regnar, 16 i 17
per A. Figuera

**Kubrick en l'estació del
pensament dèbil,** 18
per Fco. J. Sánchez Cuenca

Rebecca, 19
per Antoni Serra

Los diez mandamientos, 20
per Manel C. Santos

Cinema a SA NOSTRA,
informació sobre el cicles
Les Majors i Alfred
Hitchcock 21, 22 i 23

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Juny 1999. Núm. 54

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,
Antoni Serra,
Maria Fca. Rincón,
Xavier Flores, Jorge Martí,
Miquel Muntaner,
Enric Alberich, Fisavi,
CIM, Miquel S. Font,
Miquel López Crespi,
Miquel Sbert,
Fco. Javier Sánchez Cuenca

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).



IN MEMORIAM OLIVER REED I DIRK BOGARDE

*There is no shortening-breasted nymph to shake
The thickets that stem up the lidless blaze
Of sunlight stiffening the shadowed ways,
Nor does the haunted silence even wake
Nor ever stir*

William Faulkner

Com ja és habitual, aquest número tanca la revista fins al proper mes de setembre. Els mesos d'estiu no solen ser ni actius ni atractius, ara no tant amb l'aire condicionat, per al cinema. No obstant això, fins al juliol podeu gaudir de cinema clàssic, el bo de veritat, al Centre de Cultura, en companyia del mestre Hitchcock, estrella d'aquest any i la 20th. Century Fox. Troberau informació a les planes interiors. També, desgraciadament, hem de fer referència a dos excel·lents actors que han estat cridats pels déus, suposam per fer altres feines o, tal vegada, per animar la vida de l'Olimp, darrerament bastant avorrida.

Oliver Reed, un dels membres dels anomenats "joves irats" del cinema britànic dels anys seixanta, va morir a Malta als seixanta-un anys. L'actor rodava *El gladiador*, per a una productora de Steven Spielberg. Ho va fer a un lloc on, a part de davant de les càmeres, se sentia millor: a un bar.

Nascut a Wimbledon el 1938, al llarg de la seva vida artística, rodà més de seixanta pel·lícules. Pel seu físic, començaren a donar-li papers de

dur, violent o perillós. El seu reconeixement internacional li arribà gràcies a la intervenció a la pel·lícula *Oliver* del director Carol Reed (oncle seu), versió musical de l'obra de Charles Dickens. Un any després, Ken Russell al·ludà per a una atrevida versió de l'obra literària *Dones enamorades* de l'escriptor D.H. Lawrence. Conegut el seu temperament, a vegades molt violent, i la seva afició a la beguda, la seva carrera d'excel·lent actor quedà, gairebé, malferida. Sempre es mantigué en actiu i el 1988 tornà a despuntar: treballà a les ordres de Terry Gilliam a *El baró de Munchausen* i va ser reconegut amb alguns premis.



Dirk Bogarde va néixer a l'any 1921 a Londres, d'origen holandès, fill del director del departament de fotografia del diari *London Times* i d'una actriu de teatre. Estudià art dramàtic, treballà com a fotògraf i dibuixant a la Segona Guerra Mundial. Debutà com a actor a la postguerra i el 1947 firmà un contracte amb l'important productor britànic Arthur Rank. Això l'obligà a rodar vint-i-cinc pel·lícules durant la dècada dels cinquanta, en sèries com la del *Doctor*



in... que li donà popularitat. Convertit en actor, va treballar en produccions americanes (*Sueño de amor*, *Victime...*). Apreciat internacionalment pels seus treballs amb Joseph Losey (*Tigre dormido*, *El sirviente*, *Modesty Blaise*, *Accidente...*), va arribar a ser una estrella del cinema europeu gràcies a la seva col·laboració amb Luchino Visconti (*La caída de los dioses*, *Muerte en Venecia*). George Cukor (*Justine*), Liliانا Cavani (*Portero de noche*), Alain Resnais (*Providence*), Rainer W. Fassbinder (*Desesperación*) i Bertrand Tavernier (*Daddy nostalgie*). Pràcticament, des de finals del seixanta, intervé a poques produccions i es dedicà a escriure llibres, més o menys autobiogràfics, amb relatiu èxit.

Dirk Bogarde participà del millor cinema britànic i va ser un dels que van gaudir de major projecció internacional. Reflectia l'ambigüitat de la condició humana enfront d'un món resquillós i hipòcrita. Mai li prengué gust a la fama i la seves frivolitats. Tot ell era discreció i respecte a la vida íntima. Va gaudir d'honors, va ser criticat. Potser l'únic que desitjà al final era una mort digna. La seva vida ho havia estat. □

TEMPS MODERNS RECOMANA

LLIBRES

Miquel Muntaner



El lenguaje cinematográfico

Joaquim Romaguera i Ramió
175 pàg. 1.200' -ptes.

Es concreta una proposta didàctica, dins l'àmbit del cinema, amb un recull d'eines que donaran suport tant als mestres com als alumnes i aficionats, sense oblidar un repàs senzill, però útil, als gèneres, moviments, escoles...



El cine de nuestros días: 1994-1998

J. M. Caparrós Lera
318 pàg. 2.900' -ptes.

Aplec sobre el cinema que s'ha fet darrerament, amb la particular manera de fer-ho de l'autor, lligant el món de ficció i el que li dona vida. Com tota obra d'aquest estil, es podrà acabar estant-hi d'acord o no amb la seva selecció.



La pel·lícula
de la meua vida

Tiempo de amar, tiempo de morir

Enric Alberich

Una imatge de l'actualitat: Kosovo, la necessitat de la fugida, la vida feta runes. Enmig, un home que, amb els ulls humits, se separa de la seva família. Potser per sempre. Potser perquè ell aviat morirà d'un tret. La realitat del dolor convertida en carn de telenotícies, en pornografia dels sentiments.

Una altra imatge de l'actualitat: Spielberg recollint el seu Oscar per *Saving Private Ryan*, orgullós d'haver venut la guerra com una vivència trepidant, com un batec filmic que, segons ell, ningú abans havia reflectit amb tanta intensitat i credibilitat. La realitat del dolor convertida, doncs, en espectacle.

Així les coses, com conciliar aquests dos extrems? ¿Com testimoniar visualment el drama de la guerra tot expressant documentalment la profunditat del dolor però conservant, al mateix temps, un espai per a l'intimitat i per a la bellesa, articulant un discurs estètic que no amagui la reflexió però que no es deixi portar per la demagògia fàcil ni pel "misatgisme" primari?

La resposta té un títol, un preciós títol: *Tiempo de amar, tiempo de morir* (*A Time to Love and a Time to Die*), la pel·lícula que el gran Douglas Sirk rodà l'any 1957 i que a cada nova revisió es mostra no ja actual o moderna, sinó decididament eterna. En ella es produeix, efectivament, el miracle: les imatges en scope són belles, treballades, estudiades, però no per això entorpeixen la història sinó que la potencien i, més encara, li atorguen un component alhora sentimetal i intel·lectual, emotiu i simbòlic. I aquests dos nivells narratius no funcionen simplement com dues parts que es limiten a complementar-se, sinó com les dues cares d'un tot homogeni: el patetisme de la guerra es troba sempre present darrera la història d'amor entre Ernst (John

Gavin) i Elizabeth (Lilo Pulver), de la mateixa manera que no poden prescindir-se les escenes bèl·liques sense pensar en aquesta història d'un amor cercat i condicionat, que neix i avança de runa en runa.

No deixa de resultar simptomàtic que fos precisament ell, Douglas

Sirk, el retratista de l'artifici, el presumpte decorador dels somnis de colors llampants *made in Universal*, qui assenyals de la manera més realista i implacable la característica sens dubte més inseparable d'allò que, amb millor o pitjor fortuna, s'acostuma a definir sota el nom de felicitat: la precarietat. □





Xavier Flores

José Maria Nunes va néixer a Faro, Portugal el 1930. Fins al 1956, any que realitza el primer llargmetratge realitza tot tipus de treballs relacionats amb l'àmbit cinematogràfic, ajudant de direcció, dialoguista, guionista... És reconegut com un dels precursors de l'anomenada "Escola de Barcelona", moviment que aglutinava una sèrie de directors, entre els que destacaven Gonzalo Suárez, Vicente Aranda, Carlos Durán, Pere Portabella i Jacinto Esteve, donant-se la circumstància que Nunes era l'únic amb experiència prèvia en la direcció. De 1961 a 1983 realitza nou llargmetratges. *No dispares contra mí* (1961), *La alternativa* (1962), *Noche de vino tinto* (1966), *Biotaxia* (1967), *Sexperiencias* (1968), *Iconokaut* (1975), *Autopista A-2-7* (1977), *En secreto amor* (1982), *Gritos a ritmo fuerte* (1983). Ha treballat amb actors de la talla de J.M. Roderó, Julián Mateos, Carlos Larrañaga, Serena Bergano, Núria Espert...

El seu cine destaca per una gran llibertat i lleugeresa amb la càmera així com una mescla d'idees que, a vegades, pareixen tendir a desequilibrar el resultat final, en benefici d'un to més experimental. Els seus treballs no es poden valorar sense tenir en compte el seu irreductible interès per la independència, l'experimentació, l'avantguarda, l'originalitat i el reflex de la seva poètica personal.

La seva pel·lícula *Biotaxia* va ser seleccionada pel festival de Karlovi-Vary de 1968. Aquesta pel·lícula, protagonitzada per Núria Espert, marca un poc la seva darrera línia de treball, en què destaca l'absència d'un guió previ o almenys la utilització d'un esbós de guió, així com la reducció progressiva de l'equip de rodatge. Actualment, als 69 anys, està acabant una altra pel·lícula.



QUESTIONARI DE JENNY I LAURA MARX

1. *Quina qualitat aprecia més?*
La consciència de saber que existeixes.
2. *El seu tret característic?*
L'infinit.
3. *La seva idea de felicitat?*
La possibilitat de no necessitar-la.
4. *La seva idea de desgràcia?*
La inconsciència.
5. *Quin defecte tendeix a perdonar?*
La senzillesa.
6. *Quin defecte li inspira més aversió?*
El perdó.
7. *Per qui sent antipatia?*
Pel poder, fins i tot pels dimonis caps que manen als picapedrers a una obra qualsevol... sent aversió per l'aire que atorga el poder i per tots els uniformes, que són una de les armes del poder.
8. *La seva ocupació preferida?*
Pensar el que he d'escriure.
9. *Els seus poetes?*
Baudelaire, però realment Pessoa és qui més m'impresiona.
10. *Un prosista?*
Joyce, perquè és qui més estimula la meua intel·ligència.
11. *Un heroi?*
Diògenes.
12. *Una heroïna?*
La meua dona.
13. *Una flor?*
La rosella i la flor d'ametler.
14. *Un color?*
El negre, perquè sempre és pur.
15. *Un nom?*
José i Maria.
16. *El plat que més li agrada?*
La favada asturiana.
17. *La seva màxima?*
Tenc pietat de tu, Déu, ara que ja no saps què has de fer de nosaltres.
18. *El seu lema?*
Encara estam en el "Big Bang": tot està succeint ara.



L'escenari
de llauna

Parelles i altres estranys

Francesc Rotger

El que sembla que ha estat el major èxit dels darrers anys a la cartellera teatral de Barcelona (gairebé sis anys ininterromputs de representacions) ens visitava fa uns dies a Palma. *La extraña pareja*, de Neil Simon, és ara un muntatge escènic d'Àngel Alonso, amb Paco Morán i Joan Pera, en els personatges d'Oscar i Félix. Són els mateixos que arribaren a fer-se populars, sobretot, gràcies a les inter-

tra obra mestra (Cary Grant feia el paper de director del diari) i és, possiblement, la pel·lícula, a la vegada, més corrosiva i més divertida, em pens, que mai s'hagi filmat sobre la feina de periodista.

No és l'única producció recent, als teatres de Palma, amb relació amb el cinema. Per exemple, Iguana Teatre ha tornat presentar, al Teatre del Mar, el seu *Twist & Txèkhov*, i el cinema s'ha apropiat a Txhèkhov

titelles: ara mateix record el seu paper, decidiu, a *Lili*, i no parlem de *Pinocho*.

Al mateix temps, també la cartellera cinematogràfica de Palma de les darreres setmanes ens ha apropiat alguna producció amb una relació estreta amb el teatre. De nacionalitat francesa, ens arribava *Marquise*, de Vera Belmont, biografia cinematogràfica d'una actriu del segle XVIII que, pel que sembla, va ser



pretacions de Walter Matthau i Jack Lemmon, a la pel·lícula del mateix títol. Aquest mateix tàndem prodigiós, Mattau-Lemmon, va protagonitzar altres dues produccions memorables, *En bandeja de plata* i *Primera plana*; aquesta darrera, tot un clàssic, i amb tres particularitats, com a mínim: també s'inspira en una peça teatral, la mateixa peça havia estat traslladada abans al cinema, amb una versió que també és una al-

en algunes ocasions: fa no massa temps, amb una versió de *Tío Vania* senzillament extraordinària. Per la seva banda, Estudi Zero posava en escena, al seu Cafè Teatre Sans, *La Selva Monzònica*, tot basant-se en textos de Quim Monzó, tal i com va fer Ventura Pons quan va adaptar a la pantalla el seu *El perquè de tot plegat*. També s'ha celebrat el I Festival de Teatre de Teresetes de Mallorca, i el cinema tampoc no és aliè a les

amant de dos del dramaturgs més reconeguts de l'època, Racine i Molière; i aquest, segurament, un dels dos més genials del teatre de tots els temps (l'altre és, naturalment, Sir William, del qual ja no fa falta ni tan sols referir-se als seus epílegs a la pantalla). Un aspecte curiós: a *Marquise* intervé Simó Andreu, un dels actors mallorquins més internacionals. □

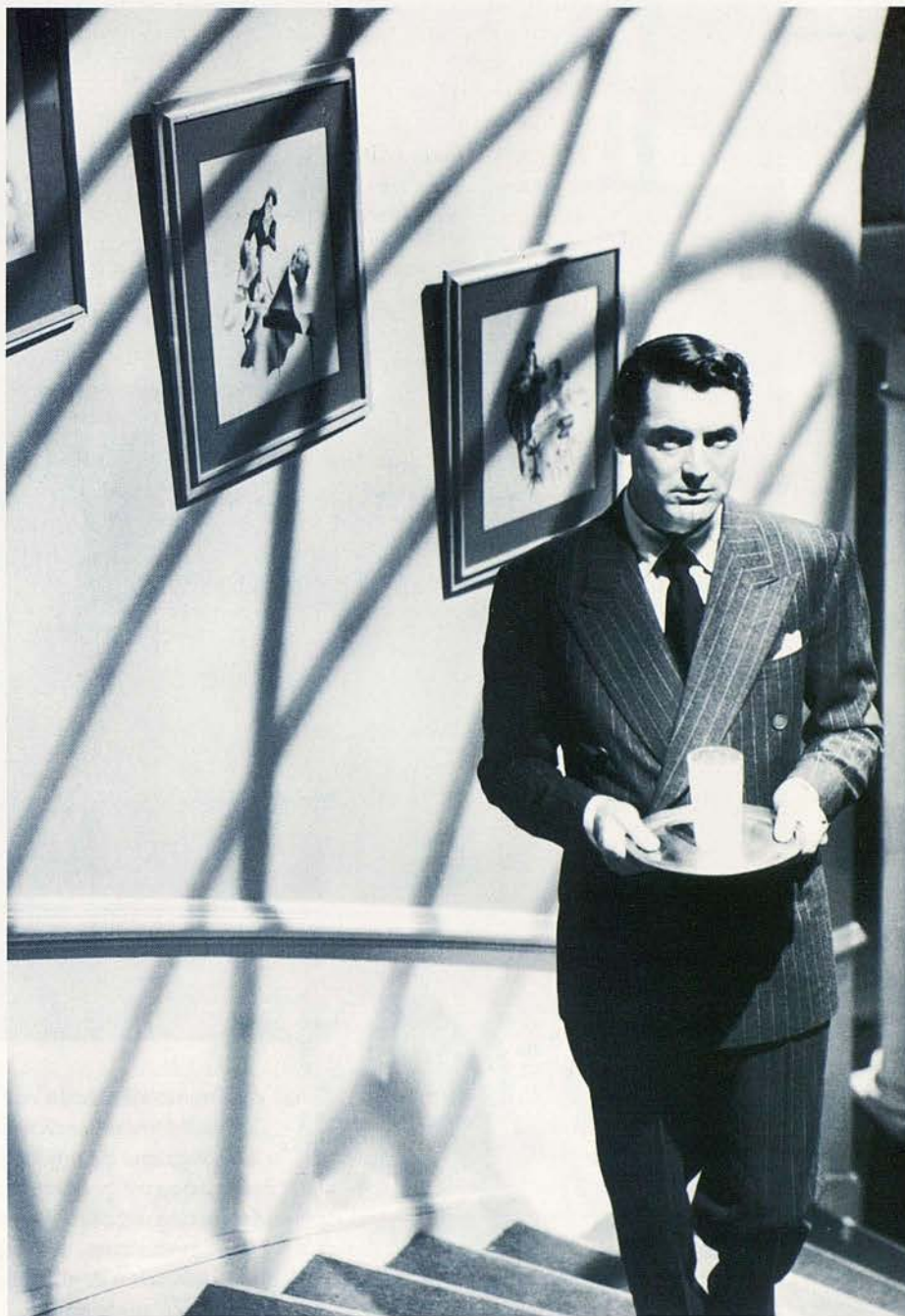


Maria E. Rincón Qués

Quan Hitchcock va fugir del Londres bombardejat pels alemanys el 1940, no només va cloure una etapa important de la seva vida, sinó que també deixà enrere una etapa fonamental de la seva carrera cinematogràfica; la quinzena de pel·lícules que va fer a la seva Anglaterra natal, algunes de les quals referia en el futur. Naturalment, en aquests films també hi feien falta músics, però en aquells moments Hitch confiava més en el seu director musical, Louis Levy, que encara l'acompanyaria a l'aventura americana, però no a la primera incursió a Hollywood.

Franz Waxman encara no havia guanyat l'Oscar per la música de *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder, ni havia treballat per als melodrames de George Stevens, ni tampoc havia musicat pel·lícules.

La primera trobada entre Bogart i Bacall -*Tener o no tener* del gran Howard Hawks; amb un talent que abastava tots els gèneres, ja era conscient del que era una atmosfera opressiva i gòtica-, havent fet feina a *Furia*, de Fritz Lang o a *Muñecos infernales*, una de les extravagàncies de Tod Browning, o fins i tot un clàssic de la Universal com *La novia de Frankenstein*. Per tant, ell va ser el primer músic a col·laborar amb el director britànic a l'inici de la seva brillant carrera americana, a una de les seves obres més característiques, la història d'una doneta sense ambicions que per no tenir, no té ni nom; *Rebeca*, basada en el llibre de Daphne Du Maurier, protagonitzada per Joan Fontaine i Lawrence Olivier, va ser el primer èxit dels dos col·laboradors, Hitchcock i Waxman, i no en seria l'únic. El més recordat de *Rebeca* és el seu misteriós i espectacular inici, en què una veu femenina xixiueja "La nit passada vaig somiar que tornava a Manderley", acompanyada d'una música de les mateixes característiques, evocadora i de caire clàssic: els anys quaranta no eren una època en la qual els músics de Hollywood es poguessin arriscar massa; encara no es valorava el pes de la



música popular. A *Sospecha*, també amb la Fontaine, i *El proceso Paradine*, els resultats serien semblants, encara que la segona no va tenir una gran resposta del públic i es considerava una obra "menor", potser pel seu tema, polèmic aleshores. Finalment, la darrera peça musical oferida per Waxman va ser per a la magnífica *La ventana indiscreta*, cinta gairebé perfecta en tots els aspectes i certament il·lustrada amb una música irònica

però inquietant, igual al to del film en general. Per acabar, hem de dir que la feina de Franz Waxman no sembla molt valorada per ningú, ja que quan es fa menció de totes aquestes obres, totes d'indubtables prestigi i qualitat, a penes es fa referència al treball d'aquest esforçat senyor, per altra banda tan semblant als seus companys de generació, en el caràcter simfònic i formal de la seva música. □



Twentieth Century Fox

L'imperi de Zanuck



"A començament dels anys 50, la introducció del Cinemascope amb *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953) i la confirmació de Marilyn Monroe com a estrella varen relançar la companyia."

Fisavi

William Fox (Tulchva, Àustria-Hongria, 1879 - Nova York, 1952), l'any 1915, va fundar la Fox Film Corporation. Molt prest s'adona de la importància de l'actor com a estrella i contracta Theda Bara i Tom Mix.

L'any 1933 Darryl F. Zanuck (Wahoo, Nebraska, 1902 - Palm Springs, Califòrnia, 1979) funda, amb Joseph M. Schenck, la Twentieth Century Pictures. Darryl F. Zanuck era aleshores un productor en ascens que havia començat a fer feina com a "gagman" per a Mack Sennett, i, després d'una breu col·laboració amb Chaplin, s'havia consolidat a la Warner Bros. com a autor de la sèrie de Rin-tin-tin.

Dia 29 de maig de 1935 es fusionen la Fox i la Twentieth Century Pictures i sorgeix la Twentieth Century Fox,



la darrera major que va aparèixer. Va ser, però, la tercera en poder i guanyos darrere la Paramount i la Metro.

Si la Fox va aportar els seus grans mitjans de producció, els seus estudis i la seva àmplia xarxa de sales, la Twentieth Century va aportar l'enginy i l'energia creativa de Darryl F. Zanuck.



La "marca de fàbrica" de la factoria Zanuck es va posar de manifest en el seu programa de producció d'espectacles de gust popular, però de confecció elegant: novel·lesques reevocacions històriques, *biopics*, comèdies musicals, films romàntics i fins i tot *remakes*.

Noms clau de la productora varen ser Tyrone Power (actor), Nunnally Johnson (guionista), Henry King (director), Alfred Newman (músic, que va fer la música que acompanya la marca de la productora al començament de les pel·lícules), entre d'altres.

Segons una afirmació del director Joseph L. Mankiewicz, que va passar vuit anys de la seva carrera a la

20th., l'estudi era, sobretot, un lloc per a directors (com la Metro era l'"estudi dels productors"), com ho confirmen noms tan il·lustres com Ford, Hawks, Hitchcock, Cukor, Sturges (Preston), Lubitsch, Dwan, Fuller, Kazan, Preminger, etc.

Des de finals dels 30 i durant la dècada següent, Zanuck comença a posar les bases per llançar-se a programes més ambiciosos i tenir un grup d'*stars* més ric i més ample: Linda Darnell, Betty Grable, Gene Tierney, Anne Baxter, Carmen Miranda, Dana Andrews, John Payne, Henry Fonda, etc.

Entre les predileccions temàtiques de la productora es troba la tendèn-

cia a "rellegir" la història més en termes de conflicte entre personatges i ambient social que no de rigorosa fidelitat als fets; la tendència a insertar l'actor en un enquadrament fortament pictòric; la insistència en els valors americans de la tenacitat i la solidaritat (esquivant l'enfocament polític) sobre la lluita quotidiana per l'existència; inclinació cap a films policíacs "documentalistes" de la postguerra (*Días sin vida* de Henry King, *Las uvas de la ira* i *La ruta del tabaco* de John Ford, *La casa de la calle 92* de Henry Hathaway, etc.)

A la 20th Century Fox, la postguerra comença l'any 1943, quan es planteja la necessitat de rodar films "socials" i "realistes" que radicalizaven el camí

iniciat per *Las uvas de la ira* i *¡Qué verde era mi valle!*

A començament dels anys 50, la introducció del Cinemascope amb *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953) i la confirmació de Marilyn Monroe com a estrella varen relançar la companyia.

L'any 1956 va acabar la primera etapa de l'era Zanuck, que se'n va anar per ser productor independent, i va començar la de Buddy Adler (Nova York, 1909-Los Angeles, Califòrnia, 1960), un exproductor de la Columbia.

Adler no tenia l'energia ni la personalitat del seu predecessor, però varen seguir tenint grans èxits com *El*

rey y yo o *Las nieves del Kilimanjaro*. El començament del final de la 20th va venir amb el daltabaix de *Cleopatra*, que va enfonsar econòmicament l'estudi.

Zanuck va tornar el 1962 per salvar la companyia. Va posar el seu fill Richard al capdavant de la producció.

L'èxit d'*El dia más largo* va permetre tornar a obrir els estudis i reprendre les activitats, fins que l'any 1971 Zanuck se'n va definitivament. Durant aquest període fan pel·lícules de gran èxit com *Zorba el griego*, *Sonrisas y lágrimas*, *Hello Dolly*, *El planeta de los simios*, *Dos hombres y un destino*, *Patton*, *Contra el imperio de la droga*, etc. □



Versions d'un Secret (i III)

M.S. Font

De les tres fonts per estudiar *El Secreto de la Pedriza* que ens proposàvem estudiar ja en el primer article de la sèrie Secrets (TM 50 i TM 52), en aquesta ocasió en i amb la intenció de cloure la sèrie en el present article, ens caldrà tractar-ne finalment la tercera.

En el primer article de la sèrie temp-tejàvem una possible cronologia de les tres fonts (novel·la, pel·lícula i novel·leta cinematogràfica), donàvem ja llavors per segures dues de les dates: la primera, en aparèixer fou la novel·la, març de 1921, i amb posterioritat la pel·lícula que s'estrenà en una primera versió el

gener de 1926.

Però el problema sorgeix a l'hora de situar cronològicament la tercera font. I no només quan es tracta d'atorgar-li una data d'aparició, sinó, també, respecte a les altres fonts.

Quan a l'esmentat article proposàvem el criteri de la lògica a la qual la sotmetèrem, tot semblava indicar, que, com a fet habitual en aquest tipus de publicacions, s'aprofitava la ben entesa de l'estrena de la pel·lícula per publicar una sinopsi o resum de l'argument, acompanyat dels moments gràfics més atractius a l'espectador. Segons aquesta tesi, la publicació de la novel·leta seria en tot cas, posterior a la data de la primera o segona estrena. Però, si anam més enllà d'aquest argument i sentim la necessitat de cercar una resposta a les dues versions de la mateixa pel·lícula i a la poca transcendència de la novel·la en aquesta:

¿tendria alguna relació aquesta novel·leta precisament amb les diverses versions de la pel·lícula? ¿Podria donar-se el cas que l'aparició de la tercera de les fonts sorgís com a sinopsi d'un hipotètic segon guió que amb el temps es convertiria en la segona i definitiva de les versions? ¿Respondria doncs, a

la síntesi de l'argument de la segona versió de la pel·lícula, mentre que la novel·la seria la font principal de la primera de les versions i que no ens ha arribat fins avui?...

En tot cas, i mentre no tinguem noves dades per redundar en llur estudi, passem a l'anàlisi. Què és després de la seva lectura? En primer lloc, es constata novament que la pel·lícula té com a referent llunyà i prou llunyà la novel·la del mateix títol (com recorda el subtítol de la novel·leta). En segon lloc que, dels possibles tractaments a l'hora de fer-ne un resum (el primer, resumir simplement l'argument com a sinopsi de la pel·lícula, o el segon, que consistiria reproduir part de la trama de la pel·lícula emprant part dels seus explícits intertítols), s'opta en aquesta ocasió per la segona opció. I sobretot a les primeres pàgines en què es pren al peu de la lletra la transcripció dels intertítols que en aquest cas, com ja citàvem anteriorment, tenen la virtut de reelaborar fidelment, sensacions, perfils psicològics, suspens, intrigues i altres recursos cinematogràfics dels quals gaudeix la pel·lícula que reforcen encara més l'efecte visual d'una trama prou efectista.

Assistim, doncs, a una segona reelaboració de l'adaptació fílmica que, com podem comprovar en altres casos, són la finalitat primera d'aquest tipus de la literatura cinematogràfica. Així doncs, es reconeix en la novel·leta la filiació al producte final, la pel·lícula com a tal, per damunt de la sinopsi d'un argument que ben bé podria haver-se gestat (no és aquest el cas) sense tenir el referent de la pel·lícula.

De les mancances del cinema de l'època (el so, la manca de precisió dels recursos fílmics i l'absència, encara, d'una tradició fílmica prou sòlida per part públic), mancances que es reforcen respectivament amb l'excessiva expressivitat dels actors amb la reiteració dels arguments, mostrant tots els punts de vista possibles, amb l'ús dels intertítols per recolzar l'argument, i finalment la facilitat de lectura gestual com a referent primer de les psicologies del personatge, també són tenguades en

compte a l'hora de elaborar la sinopsi. Sense que sien deliberadament emprats com ho són els intertítols a la pel·lícula, a la novel·leta, bé per el·lipsi o paralipsi, s'empen una mena d'aquest recurs cinematogràfic per tal d'evocar un referent que parteix d'un fet visual (recordem que es tracta d'una sinopsi no d'un argument, sí un producte visual). Estam parlant dels successius incisos en els diàlegs que actuen de la mateixa manera que els intertítols a la pel·lícula i que a diferència d'altres recursos literaris emprats en altres tècniques narratives, proposen uns referents amb alt contingut de referència visual. Tal volta aquests són els fets que a la vegada que l'apropen a la pel·lícula, responen a la intenció i finalitat d'aquest tipus de literatura.

I precisament la manca del referent gràfic en la reelaboració d'un argument amb tant recolzament visual, resta suplida per un total de cinc il·lustracions que podem fàcilment identificar com extretes de la pel·lícula. Cinc moments clau del seu argument (a la coberta, ens mostra a la parella en actitud de parella d'enamorats, preludi del contingut de la novel·leta; la segona el vèritx en el segon triangle amorós de la pel·lícula, el carabiner Canales; la tercera ens presenta precisament la seva mort; la quarta mostra a la germana del protagonista que amb un gest molt referencial de la psicologia del seu personatge, actuant de contrapunt a la imprudència de l'heroi i la última ens mostra un dels moments més efectius de la pel·lícula en què el protagonista pren consciència de víctima que coincideix amb l'instant en el qual sorprèn a la seva al·lota fent allò que hauria d'estar fent amb ell en la intimitat, però que malauradament opta per fer amb un altre).

Bé fos la publicitat de la pel·lícula, la intenció de l'autor, bé l'afany de perpetuar en la memòria dels espectadors del moment un argument fílmic, podem pensar amb el pas del temps, aquesta sí que en fou una bona publicitat que no s'allunya excessivament de la que solem trobar-nos avui per avui en les darreres produccions cinematogràfiques. □





Arxiu del so i de la imatge de Mallorca (ASIM)

Consell de Mallorca

CIM

El Ple del Consell de Mallorca, en sessió extraordinària i urgent de dia 28 de setembre de 1998, atesa la proposta de la Comissió de Cultura i Patrimoni Històric, acordà la creació de l'Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca amb el següent contingut: "La cultura del so i la imatge expressada a través de diversos tipus de mitjans és una de les més importants - tant en termes de creativitat artística com d'interès documental o d'influència social- del nostre temps, i sens dubte la més pròpiament representativa del segle XX.

La idea de patrimoni cultural a hores d'ara ja no pot reduir-se al que fa referència als béns històrics artístics, bibliogràfics o documentals, per exemple, sinó que també ja ha d'incloure totes aquelles manifestacions

que van lligades al món de la imatge fotogràfica o cinematogràfica o al de l'expressió verbal de base tecnològica. És a partir de la consciència d'aquests fets que la UNESCO, la màxima institució mundial en l'àmbit de la cultura, des de fa més d'una dècada insisteix permanentment en la necessitat de salvar el patrimoni cinematogràfic universal, en reconeixement del seu valor històric, cultural i artístic. I igualment podríem ampliar aquesta necessitat als àmbits de la fotografia i de qualsevol altra mena de documents sonors o audiovisuals. I la salvació d'aquest patrimoni s'ha de fer a cadascun dels territoris del planeta, sigui quin sigui el seu abast geogràfic, la seva importància econòmica o cultural o, fins i tot, el nivell de creativitat col·lectiva que en cada cas es pugui haver assolit en l'àmbit de la cultura del so i la imatge.

Amb la voluntat de participar d'aquest procés universal de salvaguarda i estudi d'aquest patrimoni, el Consell de Mallorca crea l'Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca, d'acord amb els objectius i procediments que segueixen.

1.- Objectius

L'Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca (ASIM) pretindrà els següents objectius:

La localització, recuperació, protecció i conservació del patrimoni fotogràfic, filmogràfic, videogràfic i fonogràfic produït i/o relacionat amb l'illa de Mallorca, de qualsevol època, temàtica i format, bé sigui suport paper, pel·lícula, cinta magnètica o en qualsevol altre de base electrònica.

Permetre als estudiosos i al públic interessat la consulta de tots els materials conservats a l'Arxiu. Així mateix, es promouran iniciatives orientades a fomentar la seva difusió (exposicions, publicacions...).

Impulsar i desenvolupar línies de recerca històrica artística sobre aquest patrimoni, per tal d'ampliar-ne el seu coneixement.

Crear un banc de dades i un arxiu documental (amb referència als materials existents a l'Arxiu i també als que hi ha en altres entitats o dipòsits) sobre la globalitat dels elements que integren aquest patrimoni.

Promoure la recollida de tots aquells objectes materials que formen el patrimoni moble de la cultura del so i la imatge de l'illa, bé sigui perquè hi varen tenir el seu origen o bé perquè hi varen ser emprats o recollits.

2.- Fons

L'ASIM procurarà la recollida i conservació de la pluralitat d'elements que formen el nostre patrimoni del so i la imatge: materials fotogràfics; postals; pel·lícules (en els seus diversos formats); discos i cassettes (i també CD-Room, vídeo-disc, laserdiscs, etc.); vídeos (i altres productes fets amb les noves tècniques i els nous suports: infografia, art electrònic, vídeo-art, etc.); càmeres, projectors i altres estris que hi estiguin relacionats; cartells i programes de mà; documents escrits de naturalesa diversa (anuncis, retalls de premsa etc.); llibres que ofereixen reculls fotogràfics o que tinguin interès en relació al fet històric artístic de la imatge. Qualsevol mena de materials sonors i d'imatges fixes o cinètiques, de naturalesa, contingut i suport físic diversos, seran de l'interès de l'ASIM, amb l'única limitació de tenir una relació directa o in-

directa amb Mallorca.

Un tipus de fons visual i sonor que es conservarà a l'ASIM serà el que procedeixi del Consell de Mallorca com a institució: fotografies dels seus membres, enregistraments videogràfics dels plenaries i d'altres actes institucionals, activitats de la corporació, intervencions polítiques especialment rellevants, banc de veus dels diferents càrrecs institucionals i de persones rellevants que es relacionin amb la institució, etc.

En els casos que la conservació del material original exigeixi unes condicions tècniques que el centre no pugui oferir, l'ASIM-Consell de Mallorca, en el marc del conveni de col·laboració signat amb la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, podrà establir un conveni amb la Filmoteca de Catalunya per tal que doni acollida a aquests materials en règim de dipòsit.

3. Ubicació

L'ASIM estarà situat a diferents dependències de l'edifici del Museu Krekovic, un immoble que és propietat del Consell de Mallorca.

En el futur, i en la mesura que el procés de rehabilitació de l'edifici ho permeti, s'ubicarà al Centre Cultural de la Misericòrdia, amb l'objectiu de propiciar la concentració dels centres i serveis culturals que siguin gestionats pel Consell.

4.- Organització:

L'ASIM constarà de diferents seccions: Filmoteca, Fonoteca, Discoteca, Videoteca, Fons Documental (escrit i gràfic). Fons de Béns Mobles i Fons Bibliogràfic.

L'ASIM compta amb un responsable i un Consell Assessor, format per persones de solvència reconeguda en els diferents àmbits del so i la imatge, per tal que orienti les línies de treball del centre, tant en l'aspecte de l'adquisició de fons com en el de la tasca de recerca o de difusió pública dels materials.

5.- Pressupost

L'ASIM disposarà d'un pressupost propi per garantir-ne el seu funcionament i per atendre les seves necessitats, quant a l'adquisició de patrimoni i d'infraestructura, i d'organització d'activitats". □



Elia Kazan i Humphrey Bogart,

dos exemples antagònics

M. López Crespi

Elia Kazan era "La Rata", com l'anomenaven i anomenen encara a Hollywood molts dels actors, guionistes, directors de cinema i teatre de tendència progressista que lliurà al Comitè d'Activitats Antiamericanes. Acusar-te d'esquerrà davant aquest tenebrós tribunal inquisitorial era perdre feina, amics i, a vegades, fins i tot la família. Segons el tipus d'acusacions podies ésser exiliat o condemnat a presó. Són els anys de la guerra freda. A l'URSS, la burgesia "roja" que comanda Stalin i l'exèrcit de buròcrates que oprimeix aquell Estat fa anys que han acabat amb tota dissidència. Aquest comitè contra l'esquerra -especialment contra els comunistes i altres organitzacions antinazis- va ser creat el 1938 pel senador Martin Dies, però tan sols a l'època obscura de Joseph MacCarthy (1947 i lustres posteriors) funcionà a les totes. El debat que s'ha establert -tant a Hollywood com a les pàgines de tots els diaris del món- és si es pot guardar un cueta, un agent de la policia com Elia Kazan, o si, fent abstracció de les vides que ajudà a destruir lliurant els artistes progressistes a la policia, se l'ha de perdonar, recordant tan sols que és l'autor de *Viva Zapata!* o de *La llei del silenci*.

Així com s'ha format una organització que promou el reconeixement dels mèrits artístics de "La Rata", altres s'han agrupat al voltant d'un nomenat "Comitè contra el Silenci", en record dels anys terribles en els quals el senador MacCarthy i altres acusadors com Elia Kazan anaven a la caça del roig, de l'actor o realitzador antifeixista.

La polèmica ha commogut el món cultural internacional; la relació de l'obra artística amb l'actuació personal del creador en un temps i circumstància històrica determinades.

Elia Kazan no s'ha penedit mai de la seva actuació en favor de la repressió

contra la cultura. En l'autobiografia *La meua vida*, publicada l'any 1988, no demana perdó -ni molt manco!- als condemnats per la seva actuació. Ben al contrari, diu que en circumstàncies semblants tornaria a fer el mateix. I "el mateix", per entendre'ns, vol dir denunciar escriptors com Lillian Hellman, Dashile Hammett o Clifford Odets. Recordem que en aquella època foren perseguïts (entre milers de persones d'esquerra o simplement progressistes) Bertolt Brecht, Charles Chaplin, Adrian Scott, Dalton Trumbo, Joseph Losey... Però en descàrrec hem de dir que Elia Kazan no hi era, tot sol, al capdavant de la persecució de la cultura progressista nord-americana. A poc a poc -la delació servia per anar prosperant en el sistema i fer carrera a Hollywood, marginant els esquerrans- altres personatges se sumaren a la "caça de bruixes" del senador MacCarthy. Actors com Gary Cooper, Robert Taylor o Sam Wood també atïaren el foc del més bestial fanatisme anticomunista.

Potser per això mateix, perquè sempre ens han seduït molt més les actituds clares i honestes, admiram la de Humphrey Bogart, "Bogie", el nostre heroi de la inoblidable *Casablanca* i d'altres films com *El halcón*

maltès, La reina de Africa, Sierra Madre o *Sirocco*. Ja en temps de la Guerra Civil Espanyola, Bogart s'havia mobilitzat en defensa de la democràcia, a favor de la República. Quan s'accentuà la repressió maccarthista, Bogart i la seva esposa, l'actriu Lauren Bacall, hi lluitaren activament en contra, sense tenir en compte que aquesta actitud els podia portar a perdre feina i futur artístic a mans d'Elia Kazan i dels seus amics, els senadors-policies, els nous inquisidors comandats per Joseph MacCarthy. Al costat de Humphrey Bogart i Lauren Bacall hi havia també (és bo recordar aquests noms que lluitaren contra la censura, contra les tenebroses forces de la reacció nord-americana) Willian Wyler, Judy Garland, Gregory Peck, Katharine Hepburn, Rita Hayworth, Leonard Bernstein, Kirk Douglas, Burt Lancaster, Groucho Marx, Gene Kelly i tants i tants d'altres actors, guionistes i directors que no dubtaren a l'hora d'escollir partit en favor de la llibertat d'expressió. □





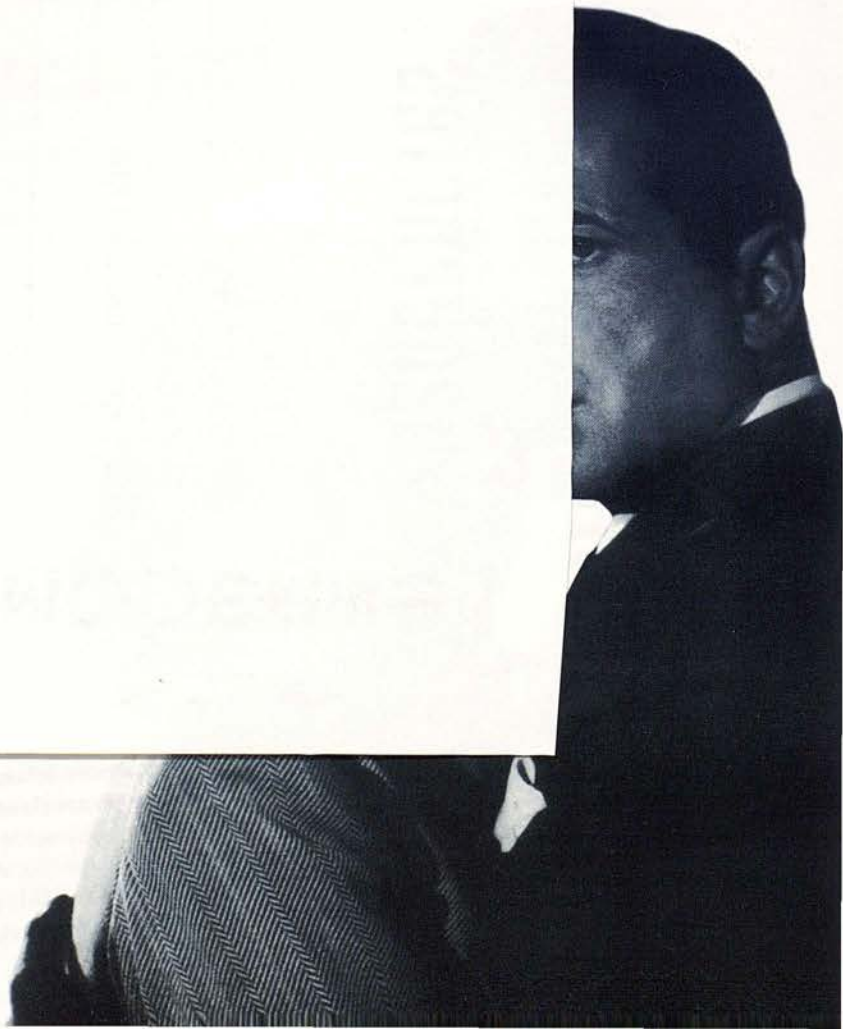
Elia Kazan i Humphrey Bogart, dos exemples antagònics

M. López Crespi

... maltès. *Lareina de Africa, Sierra Madre*

la Guerra
avia mo-
mocràcia,
quan s'ac-
carthista,
riu Lauren
ent en con-
que aques-
ir a perdre
ians d'Elia
s senadors-
ors coman-
hy. Al cos-
rt i Lauren
bo recordar
en contra la
proses forces
(ana) Willian
regory Peck,
a Hayworth,
irk Douglas,
ucho Marx,
ts d'altres ac-
rs que no dub-
r partit en fa-
repressió. □

Elia Kazan no s'ha penedit mai de la
seva actuació en favor de la repressió



MORAL:

La matèria sexual és l'àmbit en què es pot veure millor fins on va arribar la censura, exercint sobre un ample sector del públic una forta funció repressora, que va ser la tònica de l'època.

El cos humà no es pot mostrar mai, ni totalment ni parcialment destapat, ni realitzant algunes activitats que poden ser suggerents, com balls o gimnàstica. Això és extensiu als quadres que es vegin darrere l'escena.

9/1944 *Mi cielo de Andalucía*, argentina (per a majors). Suprimir els plans de cames del ball flamenc.

5/1945 *Harmonies de joventut*, EUA. Suprimir el ball de la conga.

10/45 *El límit és el cel*, EUA. Suprimir el pla on al fons es veuen dues pintures indecents.

9/1948 *La Pequeña Madrecita*, mexicana. Suprimir la rumba infantil.

10/48 *Dones*, EUA. Suprimir els exercicis de gimnàstica de Rosalind Russell i Joan Fontaine.

11/1948 *Escola de sirenes*, EUA. Alleugerir els plans de la protagonista parlant en banyador

Les activitats de tipus sexual, no seran ni mostrades ni insinuades. El part tampoc. Les besades, fins i tot dins el matrimoni en les pel·lícules per a majors, s'escurcen al màxim, en duració i nombre. Els comportaments sexuals marginals són eliminats, manipulats o tractats com a malaltia.

12/1942 *El astro del tango*, argentina (per a majors) Suprimir quan les al·lotes demanen si el protagonista ha de filmar en banyador, per tal d'anar a veure'l.

7/1943 *Entre esposa y secretaria*, -per a majors de 18 anys- EUA. Suprimir quan Clark Gable abraça Mirna Loy damunt del llit, acariciant-la morbosament amb el bigoti

12/1944 *El alegre bandolero*, mexicana. Per a majors. Substituir la besada a la boca..



12/1948 *El abijado de la muerte*, mexicana. Substituir les veus dels efeminats per veus normals.

5/1949 *Allá en el Rancho Grande*, mexicana. Alleugerir l'escena de la seducció en el sentit que no arribi a besar-la.

12/1951 *Eva al desnudo*, EUA. substituir "amants" per "amics".

Les teories evolucionistes, el suïcidi, el duel, la predestinació no es poden justificar mai, el comportament criminal o sexual no admeten altra explicació que el voluntarisme.

4/1943 *Noches de Fuego*, francesa. La frase de l'advocat defensor, "La moral i els costums són els únics culpables".

2/1944 *Cena de medianoche*, EUA. Silenciar el tret del suïcidi.

4/1945 *La Dama desconocida*, EUA. Eliminar la teoria del policia que tots els criminals són malalts mentals.

1/1947 *La Pródiga*, espanyola. La frase, "Después del duelo, el honor no puede exigir más".

3/1952 *El enigma de otro mundo*, EUA. Suprimir l'explicació sobre l'evolució del regne animal de caire evo-

lucionista.

4/1949 *Huella de un recuerdo*, EUA. Substituir la paraula "Suïcidi" per "Accident d'automòbil".

9/1951 *Luna de sangre*, espanyola -per a majors- "Y si tu destino es perderte, te perderás aunque seas el más noble de los hombres".

Jezabel, *Mundos opuestos*, *El baño de Afrodita* o *Abismos de amor* foren algunes de les pel·lícules a les quals fou adjudicada la qualificació religiosa de greument perillosa (4).

Es va fer canviar també algun títol, com *Siete pecadores* per *De isla en isla*. *Gilda* (1947), en la qual la imaginació popular atribuïa escenes amb una alta càrrega eròtica es va exhibir completa -Evidentment als EUA entre 1934 i 1966 es regien pel purità codi Hays d'autocensura... □

Jorge Martí

Els viatgers de finals del segle XVIII i principis del XIX viatjaven pel plaer del viatge en si mateix. Alguns intentaren trobar-se a si mateixos recorrent el bressol de la nostra civilització occidental, Itàlia i Grècia; uns altres, com que cercaven fugir dels convencionalismes imposats per la naixent societat burgesa, varen explorar l'exotisme de l'Orient, Egipte, Turquia, el Marroc, etc.; alguns, fins i tot, es varen atrevir amb les terres incògnites



de l'Àfrica negra. A tots ells els sorprengué la troballa de gent i països radicalment diferents a l'Europa de la qual fugien. Al viatger del segle XX, això li ha estat negat. Per molt lluny que anem, per molt incògnita que sigui la terra on hem decidit encaminar les nostres passes, no trobarem cap paisatge, urbà o natural, completament desconegut. I el responsable, en bona part, és el cine. Per exemple, jo no he estat mai a Nova York, però si ara mateix em trobés al mig de la Cinquena Avinguda i davant meu s'aturés un taxi groc, no crec que tardàs ni cinc segons a endevinar on sóc - fins i tot imagino que a la ràdio del taxi es podria sentir la *Rhapsody in blue* de George Gershwin, o fins i tot aquella versió de New York, New York interpretada per Frank Sinatra; perdoneu-me, són vel·leïtats de cinèfil que imagina la vida rubricada sempre amb una bona banda sonora. El mateix podria dir de San Francisco i de tantes altres ciutats on mai no he viatjat, però que el cine m'ha permès conèixer sen-

se moure'm de casa. Això enriqueix l'abast del nostre coneixement. També és cert que minva la nostra capacitat de sorpresa.

Si hi ha una pel·lícula que hagi mitificat la ciutat de San Francisco, aquesta és sens dubte *Vértigo* (*De entre los muertos*) (1958) d'Alfred Hitchcock. És cert que aquest film de passions amoroses inconfessables, de necrofilia i d'obsessions malaltisses podria haver estat rodat a qualsevol altra ciutat del món. Però el fet és que els escenaris de la ciutat, -el Golden Gate, els inversemblants pendents dels seus carrers, els pocs edificis d'època que han sobreviscut els diferents terratrèmols que ha sofert la ciutat, com, per exemple, la mansió en què va emboir i es va suïcidar Carlota Valdés, la dona que Scotty (James Stewart) arriba a creure que ha pres possessió de la ment de Madeleine (Kim Novak), etc.- estan indissolublement lligats als esdeveniments d'aquest híbrid de drama psicològic i thriller que és *Vértigo*.

Vértigo està dividida en dues parts ben diferents. El mateix Hitchcock ho assenyala a la famosa entrevista que li va fer François Truffaut: "La primera part arriba fins a la mort de Madeleine, i la seva caiguda des de l'alt del campanar, i la segona comença quan l'heroi troba la noia morena, Judy, que s'assembla a Madeleine". Sembla que al llibre original, en què es basa la pel·lícula, obra del tandem Boileau i Narcejac, la història acabava amb amb una sorpresa final: fins al darrer moment, ni Scotty ni el lector endivinaven que Judy i Madeleine eren la mateixa persona. A la versió de Hitchcock, molt més arriscada i, de fet, molt més encertada, el públic descobreix l'engany molt abans que el protagonista. El suspens, d'aquesta forma, se sosté sobre la interrogació ¿com reaccionarà Scotty quan descobreixi l'engany? El tràgic final del film, la segona i definitiva mort de Judy-Madeleine, és perfectament coherent amb la impossibilitat de l'amor entre els dos protagonistes. De fet, el que Scotty sent per Madeleine no és amor, sinó una obsessió malaltissa que l'empeny, sense remissió, a la bogeria. Tota la història està construï-

da com un laberint que angoixa l'espectador i els protagonistes, del qual hom no pot sortir ben parat.

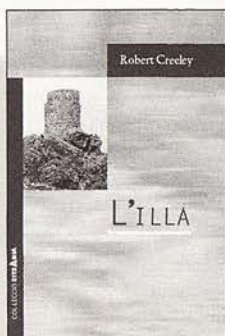
Vértigo és una de les pel·lícules de Hitchcock que més ha influït en el cine de suspens posterior. Brian de Palma, un d'aquests deixebles mimètics que, amb el temps, surten a tots els mestres, intenta, amb molt ofici però poca originalitat, imitar la construcció cinematogràfica de *Vértigo* a moltes escenes dels seus films, com ara *Vestida para matar* o *Doble cuerpo*. Per la seva part, l'alemany Wolfgang Petersen va dirigir, fa uns quatre o cinc anys, *La noche de los cristales rotos*, un thriller digne i sense pretensions, ambientat també a San Francisco. En el film de Petersen, tot està subordinat a una sorpresa final. Quan ja la coneixem, és difícil tornar a veure la pel·lícula amb interès, cosa que no passa a *Vértigo*, en què la història s'aguanta per si mateixa, sense necessitat d'efectismes argumentals.

San Francisco sempre ha tingut, com Nova Orleans, fama de ser una ciutat bohèmia, amb una mentalitat oberta i festiva, però també pervertida. Aquesta imatge està perfectament recreada a dos films molt diferents. Per una banda, *San Francisco*, de V. S. Van Dyke, pel·lícula rodada els anys 30 i que recorda el terratrèmol de 1908 que va deixar pràcticament destruïda la ciutat. A *San Francisco*, Clark Gable interpreta un dels tipus que el varen fer cèlebre, el d'home dur, individualista i seductor, aparentment egoïsta però, en el fons, amb un cor d'or; els diàlegs, escrits per Anita Loos, mitifiquen una imatge del vell San Francisco que desapareixerà després del terratrèmol. Per l'altra, *El mundo en sus manos* (1951), de Raoul Walsh, un film d'aventures prou remarcable interpretat per Gregory Peck i Anthony Quinn. Encara que la major part de l'acció transcorre a les illes Aleutianes i a Alaska, a l'època en què aquesta pertanyia a Rússia, els primers vint minuts de la pel·lícula ens descriuen un San Francisco portuari i de costums dissipats, una ciutat ara ja desapareguda i de la qual solament en queda el record. □

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

L'home que va voler regnar

In memoriam Stanley Kubrick

Antoni Figuera

Per començar, permeteu que em prengui dues llibertats: la primera, parafrasejar el conegut títol del binomi Kipling-Huston: Stanley Kubrick, el cineasta amb més voluntat autoral de "poder" o "voler regnar" en el territori cinematogràfic de les darreres dècades, dels anys 60 en endavant. Ho va aconseguir, realment? La segona és una declaració de principis que, supòs, jugarà contra meu: no m'hi he trobat mai, entre els incondicionals del cine de Kubrick, tot i que m'agradin molt algunes de les seves primeres pel·lícules (en particular, una de la qual parlaré a la segona part de l'article). Em sap greu: una cosa semblant em passa amb una part de la filmografia d'altres dos incontestables mestres del cine contemporani: Francis Ford Coppola i Martin

Scorsese, "autors" tots dos, com Kubrick, en el més estricte i rigorós sentit de la paraula, i tan plenament conscients de ser-ho que ni volen ni poden evitar caure en els atacs de



megalomania més desfermats. I els qui em coneixen saben que la megalomania i les explosions explícites de "genialitat", són un dels defectes que menys consent a un director de cine. Només les puc disculpar a Orson Welles i, de vegades, a Fellini, però no a Coppola ni a Scorsese ni, per descomptat, a Kubrick.

Però, ja que m'agrada cultivar les meves pròpies contradiccions, valor molt positivament la primera etapa del cine d'Stanley Kubrick, en la qual, a partir dels codis específics de determinats gèneres cinematogràfics (el cine negre a *Atraco perfecte*, el cine bèl·lic i de processos a *Senderos de gloria*, el "peplum" a *Espartaco*) assoleix cims de rotunditat narrativa, interiorització psicològica i rigor de posada en escena que sacrificarà posteriorment en la següent etapa de suposada maduresa i autoria plena.

He de demanar perdó novament -què hi farem!- als incondicionals del seu cine, però entre els films que més he detestat tota la meua vida hi ha títols com *La naranja mecànica* i *El resplandor* de Kubrick o *El cabo del miedo* d'Scorsese. I entre els que m'han avorrit més rodona-ment es troben *2001: Una odisea del espacio* del mateix Kubrick, *Apocalipsi Now* de

Coppola i *Casino* d'Scorsese -aquesta darrera, a pesar de la sempre estimulante presència de Sharon Stone (per cert, quin meravellós poema, "Astarnuz", li acaba de dedicar José María Álvarez en el seu darrer llibre, *La lágrima de Abab*).

Esplèndides, per diferents raons, resulten *Atraco perfecto* i *Senderos de gloria*. La primera per ser, com ha dit Àngel Fernández Santos, un "thriller" de tirallines, traçat amb esquadra i compàs, i que resisteix ben bé la comparació amb *La jungla de asfalto* de John Huston, de la qual de vegades sembla un suggestiu i potent *remake* -i no només pel fet d'estar interpretades totes dues per l'inoblidable protagonista de *Johnny Guitar*, Sterling Hayden. I la segona, per ser un film de guerra trenat amb la precisió d'un teorema. Probablement sigui *Senderos de gloria* -al costat de *Rey y Patria* de Joseph Losey- el més revelador al·legat contra la insània del codi militar que s'hagi rodat mai. Denúncia implacable i sense embuts de la carniseria que va ser la Gran Guerra -quin



terrible sarcasme, totes dues paraules-, en les trinxeres de la qual, on varen ser conduïts amb argúcies i reclams patriòtics, varen deixar la seva vida -després d’haver agafat el seu fusell- la major part de Johnnies (soldats anònims) d’Europa.

Però per damunt fins i tot de l’opinió del mateix Kubrick, i del nivell d’autoria i de responsabilitat en l’acabat final del film, que li correspongui a ell o al seu protagonista-productor, Kirk Douglas, l’obra mestra de Kubrick per mi és *Espartaco*.

Amb el punt de partida del guió de Dalton Trumbo sobre una novel·la de Howard Fast, *Espartaco* admet diver-



sos nivells d’aproximació: a) anàlisi fílmica dels mecanismes polítics d’opressió i esclavatge en un moment clau de la història: la primera rebel·lió armada i col·lectiva contra el poder organitzat; b) història personal d’una evolució -d’esclau a gladiador, de gladiador a llibertat- a la recerca d’una dignitat i llibertat que, encara avui, una bona part de la humanitat contempla, malauradament, com una fita inassolible; c) transgressió o subversió d’uns abundosíssims mitjans i elements tècnics posats a disposició de Kubrick per la maquinària de Hollywood, i que acabaran complint una funció molt diferent a la que en un primer moment semblaven destinats: a partir del “colossal” i el gran

pressupost, aconseguir una obra intimista dotada d’una concisió i d’un rigor absolutament admirables (en la mateixa línia potenciada per Anthony Mann a *El Cid* i per Joseph L. Mankiewicz a *Cleopatra*).

Espartaco no és tant un estudi sobre la més noble de les reivindicacions humanes -la resistència davant la tirania- com una aproximació dialèctica als envitricolls que vertebraren el poder plutòcrata i oligàrquic. Qui no veurà reflectits en l’omniscient figura de Crasus personatges i sistemes de govern perfectament assimilables al món actual? I quan el mateix Crasus parla al Senat de les mesures represives que, en nom de l’autoritat i l’ordre, es prenen a Roma, i del fet que les presons s’estan omplint de traïdors, ¿podem dubtar que Kubrick i Douglas i Dalton Trumbo estan pensant en l’aberrant cacera de bruixes del senador MacCarthy? *Espartaco* esdevé, així, una poderosíssima paràbola política sobre el segle XX (com ho va ser un altre extraordinari film insuficientment valorat: *Los profesionales* de Richard Brooks).

Igualment, el rigor històric amb què s’oposen formes i maneres de govern (dictadura / democràcia; Imperi/República) i classes socials (patricis/plebeus; esclaus/libertats) situa *Espartaco* al mateix nivell d’obres tan lúcides i honestes en els seus plantejaments com *El político* de Robert Rossen, *El último hurra* de John Ford o *Julio César* de Joseph L. Mankiewicz. (En aquest sentit, és il·lustratiu recordar la superba interpretació de Charles Laughton en el paper de Graco, ambigu i humà alhora, per qui és millor un règim corrupte que garanteix la llibertat del poble que no un règim tirànic que l’esclavitzi).

Però per damunt de cap altra consideració, *Espartaco* és cine en estat pur que ens restitueix imatge rere imatge una realitat històrica i humana trasbalsada de patetisme i que ens recorda que el que se’n ofereix des de la pantalla és abans que res un “art de la mirada”

Serveixi com a homenatge i recordatori l’esment d’algunes seqüències: la del primer encontre, fet d’escarrufadors silencis, entre Espàrtac (Kirk Douglas en una de les més superbes interpretacions de tota la seva carrera) i Varínia (una meravellosa Jean Simmons); la inoblidable escena d’amor al bosc -pur recés bucòlic enmig de tanta violència- on totes les convencions i els trucatges i transparències descaradament evidents no aconsegueixen entelar l’emoció i intimisme del moment; la conversa entre Antoninus (Tony Curtis) i Espàrtac durant la nit abans de la mort de tots dos; la conversa entre Crasus i Varínia: escena clau de la pel·lícula per la reveladora comprensió de la seva tortuosa psicologia, la seva luxuriosa ambició de poder, la inutilitat dels seus esforços per comprendre alguna cosa el sentit de la qual se li escapa i que no entendrà mai, la seva por malaltissa a què la llegenda d’Espàrtac pugui suposar l’aniquilació de les sagrades i inviolables -segons ell- tradicions de l’Imperi; la del suïcidi de Graco, resolta amb un sentit de l’elegància i de la ironia magnífics, són fragments, autèntics *morceaux de bravure* que fan d’*Espartaco* un film que es pot contar i que resulta imprescindible veure: ministeri i privilegi del cine. I, per damunt de totes, aquella seqüència -que mereixeria figurar a qualsevol antologia dels moments més sobriament estremidors de la història del cine- en la qual el protagonista i gladiador negre -un imponent Woody Strode- en els instants anteriors al seu enfrontament mortal en l’arena del circ, s’observen, es guaiten, s’interroquen amb el simple poder de la mirada, sense dir cap paraula...

Malgrat el mateix Kubrick per no tenir gaire estima per l’esmentat film i malgrat que jo no pugui suportar alguns dels seus films, que els incondicionals defensors de la seva obra consideren el punt més alt del cine modern, sí que estic disposat a admetre, a cada nova visió d’*Espartaco*, que també Stanley Kubrick va tenir el seu moment de glòria en el qual “va poder” i “va aconseguir” regnar. □

Fco J. Sánchez Cuenca

Com a contribució al panegíric de l'obvietat que ens envaeix després de la desaparició física de Kubrick, m'atreveixo a exposar aquestes elucubracions.

1r. Kubrick i el postmodernisme.

Res a veure. Què hauria sentit Kubrick en contemplar el museu Guggenheim (de Bilbao)? Probablement hauria quedat perplex, però amb tota seguretat no hauria entrat en èxtasi. Kubrick no



va ser un postmodern, ni per convicció ni per formació i a més li va agafar aquella desmenjada febre en la seva millor edat. Els deliris de-construtors, relativitzadors, finalment banalitzadors de la cultura, no el varen afectar. Va ser, ben al contrari, l'artista modern per definició. Un home de cultura sòlida que s'introduïa en els grans temes com un cercador lliure de pre-judicis. La seva postura ètica davant els enigmes de la vida no el va empènyer mai al nihilisme ni, per descomptat, a l'autoparòdia. Va ser jugador d'escacs, no un jugador rondador i molt manco un fals revolucionari (a l'estil, per exemple, del Lindsay Anderson d'*If*). Per tant, la seva probable perplexitat davant l'edifici impossible de Frank O'Gherly -cap vertical, cap angle recte, la formulació constructiva d'un esbucament detingut, d'una de-construcció brillant només viable com a edifici gràcies als ordinadors- s'hauria transformat en desassossec (el malestar de la cultura?) en descobrir l'escultura-fems annexa del canet gegant vegetal ideat per Fred Koons, un pretès impulsor de l'estètica de la contra-èlit. Kubrick va ser un constructor consistent i rigorós i els qui el qualifiquen,

potser malèvolament, de barroc, com si la convulsió en ell fos simple ornamentació exquisida, obliden que les seves pel·lícules es fonamenten en unes estructures molt sòlides. I els seus finals, oberts, gairebé sempre enigmàtics (tot i que mai tant com a *2001: Una odisea del espació*) tenen poc en comú amb l'obra pretesament oberta de certs creadors que llisquen cap a un minimalisme tediós que es difumina en l'aire (pens, i que em perdonin, en *Smoke* i la seva seqüel. la auteriana *Blue in the face*) o professen directament l'estètica de la banalitat, o es perden com una pianista adormida (*El piano*) en un joc confús de llenguatges, amanyagats per una música insuportablement recurrent. O es fragmenten en instants de vegades màgics que acaben esfilagarsant un prometedor discurs moral, com a *La delgada línea roja* de Terence Malik.

2n. Kubrick i l'ètica

Qui no ha recordat *Senderos de gloria* en veure *La delgada línea roja*? Probablement Kubrick, en rodar *Senderos...* pensava en els turons de Gudalcanal o de Corea, on molts de centenars de joves varen morir pel capritx d'una medalla o d'un ascens sense que l'operació hagués estat mínimament justificada per cap tàctica o estratègia. Aquells terribles tràvells de càmera en mà al llarg de les trinxeres en què llardosos soldats es confonien amb el fang esperant el salt cap a una mort probable! És lícit suposar que Kubrick va triar el trasllat a una altra època i a un altre país com a recurs per superar les dificultats insalvables de la censura del Pentàgon. Els militars, però, tenien raó: *Senderos...*, considerada amb justícia un afront a l'exèrcit, va ser immediatament prohibida a França i Anglaterra i durant molts d'anys més a Espanya. Alguns europeistes la comparen amb *Hombres contra la guerra* de Francesco Rossi com a al·legat eficaç, però hi ha altres referències més il·lustres com *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, 1930) i *Road to Glory* (Howard Hawks, 1936) i, per què no?, l'àcida i passada de rosca *Reflejos en un ojo dorado* (John Huston, 1967).

A *Senderos de gloria*, a allò visualment desassossegant de les trinxeres, es contraposa la visió abominable dels pulcres despatxos on es decideixen les operacions i els fulgents salons on se celebren les victòries sagnants i inútils. La visió de Kubrick sobre els envitricolls d'una institució tan substancialment corporativista com l'exèrcit (després el va satiritzar a consciència a *Teléfono rojo: ¿volumos hacia Moscú?*) resulta implacable, sense enclotxes per a la incertesa ètica, però a la vegada produeix una obra formalment brillant. És difícil trobar en el cine nord-americà una conjunció tan exacta entre mitjà i missatge, sense interferències de la moralina habitual de Hollywood (els *compensating values* que va decretar el codi Hays quan a mitjans anys vint els escàndols dels rics i famosos de ficció varen saltar a les pàgines de successos). Aquí no hi ha *happy end* com en aquella terrible denúncia truncada de Wilder que va ser *El Gran Carnaval*. És clar que això només s'ho podia permetre un director industrialment independent com Kubrick, finançat per un jove magnat com James B. Harris, mecenes per extravagant vocació. Ser cineasta independent aleshores (molt abans de la mercantilització dels *indies*) era també una aposta ètica, una transgressió del sistema. L'esperit transgressor de Kubrick, per cert, no només no es va esvaïr amb el temps, sinó que va ampliar quantitativament i qualitativament els seus propòsits. Amb *Espartaco* utilitza el metallenguatge i gairebé construeix un palimpsest, una lectura marxista d'un gènere tan grapejat com el *peplum*, i obté dels actors una interpretació gairebé paròdica del melodrama urbà contemporani. Per a més escarniment exhibeix en els cartells el nom de l'innominable Dalton Trumbo en lletres plenes de tinta negra. A *Lolita* s'atreveix amb un tema directament prohibit, la pedofília d'un literat (tot i que els distribuïdors el varen obligar a augmentar en dos anys l'edat de la nina). Curiosa experiència, a més, pel que té d'aposta arriscada, de relectura d'una relectura (un rus escriu en anglès una *road story*, Dostoievski en el motel, i un nord-americà la tradueix en imatges... en blanc i negre). □

Antoni Serra

Crucifixus etiam pro nobis, sub David O'Selznick...

Senyores i senyors, aquest –Rebecca– és el Hitchcock menys (o més poc) Hitchcock de tots els Hitchcocks que he vist al llarg de la meua vida, des que don Alfred va crear el món i descansà després, el setè dia...

No sé si la impressió d'haver vist amb ulls crítics, i alhora emocionats, per vintena vegada *Sunset Boulevard* (una de les obres mestres de la cinematografia de tots els temps, genialitat de Wilder i esplendor decadent de Gloria Swanson, ¿però m'oblidaré de la sobrietat sublim d'Eric von Stroheim?), va condicionar la revisió del film de Hitchcock. És possible. Així i tot, crec que Rebecca –i sense negar-li mèrits i encerts més que de realització, d'intencionalitat: som un sentimental i tenc capacitat per emocionar-me veient don Alfred fent cua davant una cabina telefònica– està excessivament influenciada per l'obsessió de fidelitat a la novel·la de Daphne du Murier (sens dubte, la currolla burocràtica del productor), al cap i a la fi un best seller de finals dels anys trenta (ja m'agradaria que els frívols i impersonals best sellers d'ara tenguessin la intel·ligència descriptiva del de l'escriptora londinenca!) Don Alfred, si em permeten de dir-ho, és un realitzador de transgressions, de rebel·lies interiors, de trencaments narratius: i a Rebecca resulta massa bon xicot en aquest sentit. O sia, massa clàssic. O sia, excessivament contemporitzador.

Una altra de les circumstàncies que em fan arrufar el nas, respecte a Rebecca (el 1940 nord-americà), és la presència –galvanitzada o «acapullada», que diria l'amic Antoni Figuera– pseudo-interpretativa de Laurence Olivier amb bigotí incorporat.

Vaig tenir la immensa sort, fa molts anys, de veure en persona (o sia, corpore insepulto: vull dir que aleshores encara no era mort) a Olivier al teatre Old Vic de Londres, interpretant Becket amb Peter O'Toole. Genial. Però el que tenia de genial, de convincent, de versemblant, de força lumínica interior, ho perdia en el cel·loïde: ni a Hamlet o a Ricard, Enric i Otel·lo, malgrat fossin teatre filmat, em va convèncer mai Olivier. Semblava de cartró pedra. O, en tot cas, m'ho semblava a mi.

És clar que Rebecca, amb una Joan Fontaine discreta (però acceptable: la ingenuïtat irredempta de col·legiala d'escola de monges, ens permet la benevolència), té altres al·licients prou engrescadors: un George Sanders magnífic, com sempre, és clar, amb aquest punt de perversitat necessària i que fa que un actor superi la pròpia i limitadora pell d'humà (no sé per què de tota la vida he tengut debilitat per aquest actor, i ja fa molts d'anys li vaig retre un petit i humil homenatge a un dels meus primers relats llargs, *Ternyina per a dos*, escrit a terres menorquines

de cala Galdana: permeteu-me la immodèstia d'autocitar-me com si fos un autor de la postmodernitat); i també la sinistra majordoma, interpretada per la misteriosa Judith Anderson i la qual és, en realitat, la vertadera imatge tenebrosa de Manderley, mansió aristocràtica de sensibilitats perdudes: «Anit somniava que havia tornat a Manderley. En el somni, em trobava davant la reixa del parc, però no podia entrar. La porta es trobava tancada amb cadenat i cadena. Vaig cridar, en el somni, el guarda i ningú no contestava...»

Jo no som Rebeca... la de Manderley, autosacrificada; és lògic.

Però sí m'agradaria ser Hitchcock, fins i tot quan és poc o gens Hitchcock...

I tornaré a veure Rebecca, com si fos la primera vegada. En tot cas, faré cua a la cabina telefònica (color vermell, barrerons londinencs i auricular de trompa, amén). I esperaré que Sanders em dediqui una de les seves perversitats tranquil·litzadores, com actor. I sabré que és l'hora de prendre el te, les cinc en punt... hora de la mort sota l'aigua i dins un vaixell. □



Los diez mandamientos

Manel-Claudi Santos

Los diez mandamientos parla d'una època antiga, quan Déu feia miracles i es comportava com un Zeus capritxós, cellajunt i sempre empenyat. Per estètica (aquells colorins!), està més a prop de les *Mil i una nits* que no dels sermons de sotana negra. O, si voleu, més a prop dels cromos que de petit aferrava a l'àlbum d'*El Antiguo Testamento*, que era millor, perquè te-

cert, De Mille fa un paperet secundari a la pel·lícula: a la versió original, fa de la veu de Déu. O, senzillament, de Déu.

La primera vegada que vaig veure *Los diez mandamientos* jo devia tenir devers nou anys. L'ambient al cine m'apareix, ara, indescriptible: coes històriques a la taquilla, la sala plena a vessar, monges escampades per totes les butaques i jo amb els ulls oberts i de-

Després he tornat a veure la pel·lícula, ja no sé quantes vegades. Ha crescut amb mi. Amb el temps, quan vaig saber que no era Déu, sinó John P. Fulton (encarregat dels efectes especials, un dels millors de l'època, que ja havia fet desaparèixer l'home invisible rere l'embenat) qui obria i tancava les aigües, a part de conduir-me a l'ateisme, el meu interès es va desviar cap a Anne Baxter. Perquè era dolenta. I patia molt. Per amor,



nia més batalles i uns miracles més enormes, que no el d'*El Nuevo Testamento*, més casolà i agroturístic, amb un Déu que delega feines i es dedica a llimar-se les ungles. La pel·lícula mostra en Vistavision una mitologia cristiana que, ja se sap, és la parenta pobra i més aviat descafeïnada del frívol i disforjo Olimp. Això, que segurament Cecil B. De Mille no s'ho va plantejar mai, li aporta una qualitat afegida que potser no necessita, però que a mi m'agrada trobar-li. Per

finalment desarmat quan Charlton Heston obre la Mar Roja a cop de gaiato; allà, just davant meu, mentre a la monja del costat se li obrien les carns. I dit de passada, si algú pensa que l'actor fa un Moisès que sembla escapat d'un gimnàs, convé que miri els atletes que Miquel Àngel —és a dir, Heston, també, a *El tormento y el éxtasis*— va disfressar de sants a la Capella Sixtina o el *Moisès* de braons consistentes que va esculpir.

com pateixen totes les dones dolentes. Perquè estimava un home que no l'estimava, però que l'havia estimada i l'havia abandonada. A ella, a la faraona. I es vol venjar, però tot li surt malament. I se li mor el fill. I a Yul Brinner se li ofega tot l'exèrcit. I tot es converteix en un melodrama de categoria còsmica amb música d'Elmer Bernstein. Un triangle de l'estirp tel·lúrica de Dreyer: Anne Baxter, Charlton Heston i, enmig, Déu. Poca broma. □



Les pel·lícules del mes de juny

ANY HITCHCOCK 1899-1980 - ÈPOCA NORD-AMERICANA

A les 18.00 h.

REBECA

Día 9 de juny



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1940

Títol original:

Rebecca

Producció:

David O. Selznick

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

Robert E. Sherwood i Joan Harrison basat en la novel·la de Daphné du Maurier

Fotografia:

George Barnes

Música:

Franz Waxman

Durada: 130 min

Blanc i negre

Intèrprets:

Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Nigel Bruce

LA SOMBRA DE UNA DUDA

Día 16 de juny



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1943

Títol original:

Shadow of a doubt

Producció:

Universal

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

Thornton Wilder, Alma Reville i Sally Benson, a partir d'un argument de Gordon Mc Donnell

Fotografia:

Joseph Valentine, ASC

Música:

Dimitri Tiomkin, dirigida per Charles Previn

Durada:

108 min

Blanc i negre

Intèrprets:

Joseph Cotten, Teresa Wright, MacDonald Carey, Patricia Collinge, Henry Travers

NÁUFRAGOS

Día 23 de juny



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1943

Títol original:

Lifeboat

Producció:

20th Century Fox

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

Jo Swerling, a partir d'una història original de John Steinbeck

Fotografia:

Glen Mac Williams

Música:

Hugo Friedhofer

Durada:

96 min

Blanc i negre

Intèrprets:

Tallulah Bankhead, William Bendix, Walter Slezak, Mary Anderson, John Hodiak, Henry Hill

RECUERDA

Día 30 de juny



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1945

Títol original:

Spellbound

Producció:

Selznick International

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

Ben Hecht, basat en la novel·la de Francis Beeding Hilary St. George Saunders i John Palmer

Fotografia:

George Barnes, ASC

Música:

Miklos Rozsa

Durada:

111 min

Blanc i negre

Intèrprets:

Ingrid Bergman, Gregory Peck, Jean Acker, Rondha Fleming, Donald Curtis, John Emery



Les pel·lícules del mes de juny

ELS GRANS ESTUDIS DE HOLLYWOOD

A les 20.00 h.

• PARAMOUNT

LOS DIEZ MANDAMIENTOS

Día 2 de juny. A les 18:00 h



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1956

Títol original:

The ten commandments

Producció:

Paramount Pictures

Director:

Cecil B. De Mille

Guió: Aeneas MacKenzie, Jesse

Lasky, Jack Gariss i Fredric M.

Frank

Fotografia: Loyal Griggs

Efectes especials: John P. Fulton

Música: Elmer Bernstein

Durada: 219 min

Color

Intèrprets:

Charlton Heston, Yul Brynner, Anne Baxter, Edward G. Robinson, Yvonne De Carlo, Debra Paget, John Derek, Sir Cedric Hardwicke, Vincent Price, John Carradine.

• 20TH CENTURY FOX

LAURA

Día 9 de juny

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1944

Títol original: *Laura*

Producció:

20Th. Century Fox

Director: Otto Preminger



Guió: Jai Dratler, Samuel Hoffenstein i Betty Reinhardt, sobre la novel·la de Vera Caspary

Fotografia: Joseph LaShelle

Muntatge: Louis Loeffler

Música: David Raskin

Durada: 88 min.

Blanc i negre

Intèrprets:

Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price, Judith Anderson, Dorothy Adams.

LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN RUBIAS

Día 16 de juny



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1953

Títol original:

Gentemen Prefer Blondes

Producció:

20 Th. Century Fox

Director:

Howard Hawks

Guió: Charles Lederer

Fotografia: Harry J. Wild

Muntatge: Hugh S. Fowler

Música: Jule Styne i Leo Robin,

dirigida per Lionel Newman

Durada: 91 min.

Intèrprets:

Jane Russell, Marilyn Monroe, Charles Coburn, Elliott Reid, Tommy Noonan, George Winslow

A 23 PASOS DE BAKER STREET

Día 23 de juny

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1956

Títol original:

23 Paces to Baker Street

Producció:

20 Th. Century Fox

Director: Henry Hathaway



Guió: Nigel Balchin, basada en la novel·la *A Warrant for X*, de Philip McDonald

Fotografia: Milton Krasner

Muntatge: James B. Clark

Música: Leigh Harline, dirigida per Lionel Newman

Durada: 103 min. Color

Intèrprets:

Van Johnson, Vera Miles, Cecil Parker, Patricia Laffan, Maurice Denham, Estelle Winwood.

VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA

Día 30 de juny

Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1959

Títol original:

Journey the Center of the Earth

Producció:

20 Th. Century Fox

Director:

Henry Levin

Guió: Charles Brackett i Walter Reisch, basada en la novel·la homònima de Julio Verne

Fotografia: Leo Tover

Muntatge: Stuart Gilmore i Jack

W. Holmes

Música: Lionel Newman

Efectes especials:

L.B. Abbott, James B. Gordon, Emil Kosa Jr., David Pfolkes.

Durada: 132 min. Color

Intèrprets:

Pat Boone, James Mason, Arlene Dahl, Diane Baker, Thaver David.





Les pel·lícules del mes de juliol

ANY HITCHCOCK 1899-1980 ÈPOCA NORD-AMERICANA

A les 20.00 h.

ENCADENADOS

Día 7 de juliol



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1946

Títol original:

Notorius

Producció:

RKO

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

Ben Hecht, basat en un argument de Hitchcock

Fotografia:

Ted Tetzlaff, ASC

Música:

Roy Webb

Durada: 101 min

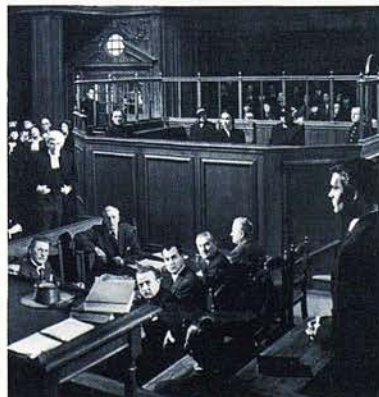
Blanc i negre

Intèrprets:

Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains, Louis Calhern, Leopoldine Konstantin, Reinhold Schünzel

EL PROCESO PARADINE

Día 14 de juliol



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1947

Títol original:

The Paradine Case

Producció:

Selznick International

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

David O. Selznick, a partir d'una novel·la de Robert Hichens

Fotografia:

Lee Garmes

Música:

Franz Waxman

Durada: 125 min

Intèrprets:

Gregory Peck, Anne Todd, Charles Laughton, Ethel Barrymore, Charles Coburn, Louis Jourdan

LA SOGA

Día 21 de juliol



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1948

Títol original:

Rope

Producció:

Transatlantic Pictures, Warner Bros

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

Arthur Laurents, sobre l'obra de Patrick Hamilton

Fotografia:

Joseph Valentine i William V. Skall, ASC

Música:

Leo F. Forbstein, basada en el tema del "Moviment Perpetu núm. 1" de Francis Poulenc

Durada: 80 min

Intèrprets:

James Stewart, John Dall, Joan Chandler, Sir Cedric Hardwicke, Constance Collier

EXTRAÑOS EN UN TREN

Día 28 de juliol



Nacionalitat i any de producció:

EUA, 1951

Títol original:

Strangers on a train

Producció:

Warner Bros

Director:

Alfred Hitchcock

Guió:

Raymond Chandler i Czenzi Ormonde, sobre la novel·la de Patricia Highsmith

Fotografia:

Robert Burks, ASC

Música:

Dimitri Tiomkin

Durada: 101 min

Blanc i negre

Intèrprets:

Farley Granger, Ruth Roman, Robert Walker, Leo G. Carroll, Patricia Hitchcock, Laura Elliot

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*