

Núm. 72  
Abril  
2001

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

Cicle de  
cinema espanyol

Cicle 7 anys  
de Temps Moderns

"SA  
NOS  
TRA"

Obra Social  
i Cultural





# Sumari

Editorial	3	El jazz i el cine (2), per Jorge Martí	9	Sir Alexander Korda, per F.J. Sanchez Cuenca	18
<i>Tigre y dragón</i> , per F. G. Pons	4	Cinema contemporani, per Josep Franco	10	Els oscars, per Joan Óbrador	19
<i>L'escenari de llauna</i> , per Francesc M. Rotger	5	El cine club universitari, per M. López Crespi	12 i 13	<i>Apunts a contrallum</i> , per J. C. Romaguera	20 i 21
Sobre la huella, per A. Figuera	6	Jack el negro, per Miquel Sbert	14	Cinema a "SA NOSTRA"	22 i 23
<i>Bandes de so</i> , per Hazael González	8	Cartes a Bogart, per Toni Roca	15		
		Cicle cinema espanyol, per Martí Martorell	16 i 17		

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Abril 2001. Núm. 72

### Edita

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

### Director

Jaume Vidal

### Secretari Redacció

Miquel Pasqual

### Assessorament lingüístic

Jeroni Salom

### Assessors

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

### Fotos

Arxiu Centre de Cultura

### Imprimeix

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

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

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

## AUTOBIOGRAFIA

*Hay un eco infinito en los vacíos  
desvanes tristes de la infancia  
perdida.*

*Y no encuentro las huellas de tu  
paso, que tal vez fuera el mío.*

*José Ángel Valente*

Cinema i literatura van agafats de la mà pels camins autobiogràfics. Els creadors, realitzadors cinematogràfics i també escriptors alimenten la seva obra d'experiències pròpies, de fets viscuts, en primera persona o només observats, però viscuts al capdavant. El resultat sempre és la recopilació, ordenada i recercada, d'allò que els és proper i conegut, una operació aritmètica, l'adaptació com a fase prèvia a la suma i al producte. En moltes ocasions, és la vida pròpia contada des de diferents perspectives i en escenaris mutants. La invenció és una entelèquia.

És el lament escèptic de la maduresa, l'allunyament de la frescor que aporta l'ésser jove, de la capacitat i voluntat d'ésser sorprès. És la incorporació a la quotidianitat del *no em diu res nou; això ja ho havia vist; sempre el mateix.* ¿Autosuficiència? El malalt terminal tanca barres, l'autosuficient incapaç potser també tanqui les barres d'accés a la ment. Tot un debat. En cinema, quan es juga net es parla de *remake*, si es parla d'una segona versió a partir d'un original, o d'*homenajes*, quan es reproduïxen escenes afusellades. I **Hannibal**. ¿Què és Hannibal? ¿antropofàgia? ¿un assassí en sèrie? o, simplement, ¿una sèrie?

La constància mou l'activitat cinematogràfica al Centre de Cultura. El mes d'abril dos cicles més. El primer dedicat al cinema espanyol: *La vida alrededor* i *Esa pareja feliz*, amb *Fernando Fernán Gómez* en el paper protagonista; *Bienvenido Mr. Marshall*, *100% Berlanga* i *Calle Mayor*, possiblement el millor *Bardem*.

El segon cicle, continuant amb la celebració dels 7 anys de Temps Moderns i utilitzant el nombre 7 com a pretext. *Siete días de mayo*, *The 7% solution*, estrenada a les nostres contrades com *Elemental Dr. Freud* –datada l'any 1976, una obra de *Herbert Ross*, el realitzador de *Sueños de un seductor*–; *The seventh voyage of Simbad* o *Simbad o la princesa* –pel·lícula feta a Mallorca– i, finalment, *The seven year itch* (*La tentación vive arriba*), amb el binomi *Marilyn Monroe / Billy Wilder*.







# Tigre y dragón d'Ang Lee

Francesc Garcia Pons

Una astuta maniobra comercial ha fet coincidir oportunament l'estrena de *Tigre y dragón* amb les nominacions als Oscar. El més sorprenent del film no són les deu candidatures als premis de l'Acadèmia de Hollywood (els membres de la qual no solen distingir la qualitat de la superficialitat, prova d'això és la nominació de la cançó del film *A love before time* interpretada per la cursi Coco Lee), ni la combinació d'arts marcial amb poesia i la incorporació al gènere de l'ancestral filosofia xinesa, sinó descobrir que darrera la càmera hi ha Ang Lee, de qui es desconeixia la faceta aventurera.

A la Xina hi ha un gènere força consolidat a la literatura i al cinema, conegut com Wuxia. El terme fa referència als mites guerrers de l'època de Confuci -pensador xinès del segle V a.C. que va ser nomenat ministre de justícia- als quals s'atribuixen poders extraordinaris. Les pel·lícules Wuxia van proliferar com a productes de baix pressupost i solien ser una representació tòpica del bé contra el mal.

*Tigre y dragón* és la rehabilitació completa de tot un gènere. El director, taiwanès de naixement però nord-americà

d'adopció, es troba en una situació de privilegi per ensenyar a Occident el que és Orient, combinant els dos punts de vista. La filosofia xinesa de la qual beu està composta, per una banda, per la saviesa taoista (el domini del cos i de l'art de la lluita és una prolongació del difícil i intrínsec domini de la ment enfrontada en última instància als misteris inaprehensibles de l'existència i, per tant, hom ha de saber afirmar-se i encaixar dins el tot -Tao- i en el curs de la natura) i per l'altra, la moral confuciana (la manera humanista d'obrar). El cinema d'Ang Lee es forja en el conflicte de caràcters i en les paradoxes que provoquen els membres d'un mateix grup en un entorn social. Si en els seus orígens, Lee ens parlava de la comunitat xinesa d'EUA (*Pushing hands* -1991-, "El banquet de bodas" -1992- i *Comer, beber y amar* -1994-), la seva percepció i talent a l'hora de retratar amb agudes observacions psicològiques tals confrontacions, ens demostra que aquest material dramàtic és de lectura universal (*Sentido y sensibilidad* -1995- i "La tormenta perfecta" -1998-).

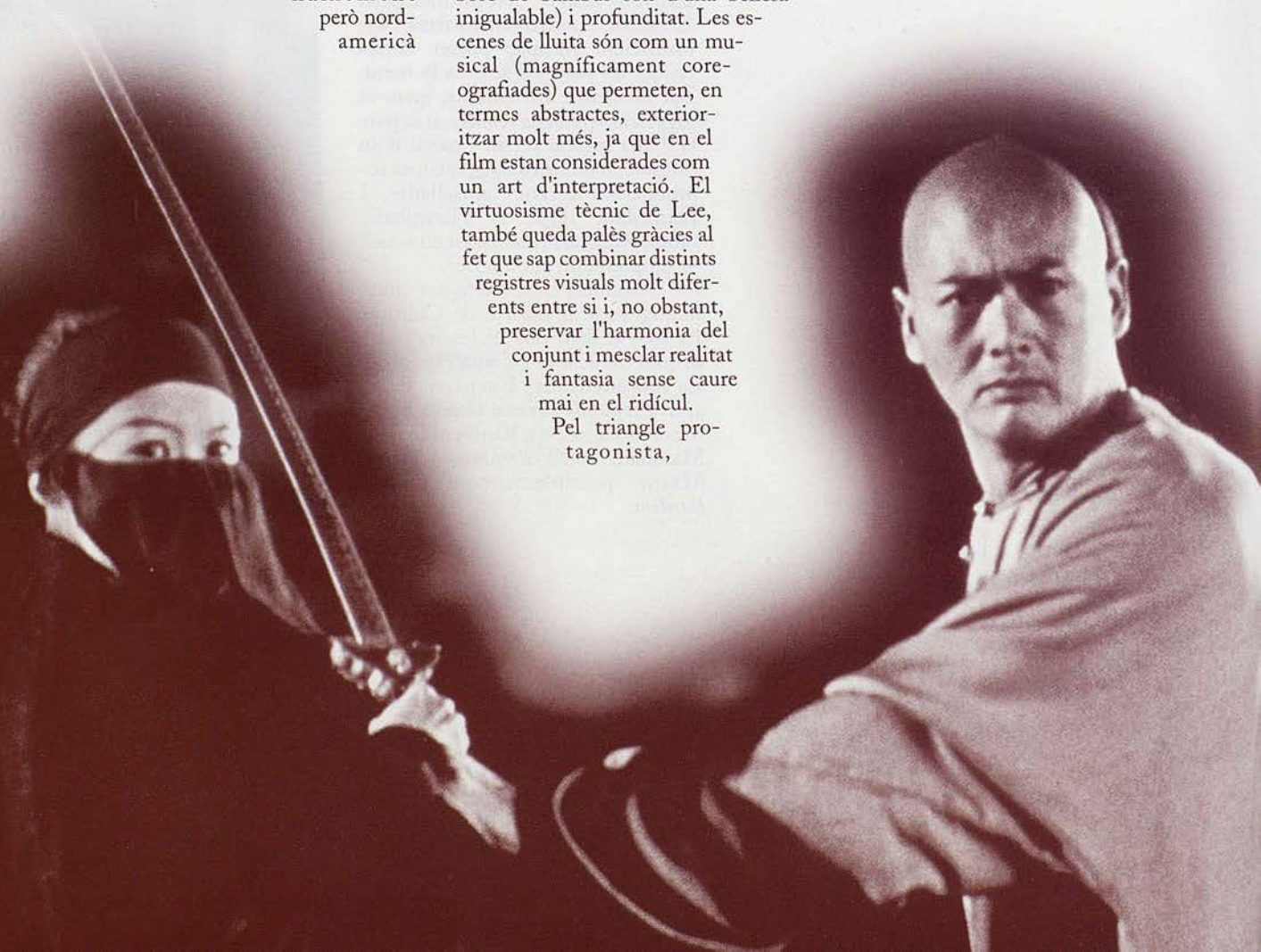
És una història explicada amb lirisme (algunes escenes com el duel en el bosc de bambús són d'una bellesa inigualable) i profunditat. Les escenes de lluita són com un musical (magníficament coreografiades) que permeten, en termes abstractes, exterioritzar molt més, ja que en el film estan considerades com un art d'interpretació. El virtuosisme tècnic de Lee, també queda palès gràcies al fet que sap combinar distints registres visuals molt diferents entre si i, no obstant, preservar l'harmonia del conjunt i mesclar realitat i fantasia sense caure mai en el ridícul.

Pel triangle protagonista,

el director ha triat dos dels actors més populars de l'Àsia i que no han dubtat a l'hora de pegar el bot cap a Hollywood: Michelle Yeoh i Chow Yun-Fat i a la quasi debutant Zhang Zhi, de qui també poguérem gaudir a l'esplèndida *El camino a casa* de Zhang Yimou, en què protagonitzava a una deliciosa enamorada.

La majoria de la gent (i fins qualche crític mallorquí) té prejudicis cap a les pel·lícules d'arts marcial. És una visió tòpica que aquest film romp de forma definitiva. *Tigre y dragón* dignifica el gènere i el restitueix amb els seus orígens, la filosofia oriental, quelcom indivisible que en aquesta pel·lícula magníficament escrita, interpretada i dirigida, brilla sota la llum de la inspiració convenientment adaptada a un llenguatge universal. L'aventura i el coneixement s'hi donen la mà.

En resum, un conte de fades intemporal ple d'emoció, autenticitat i fantasia que caminen plegats com demostra una de les més belles i serenes històries d'amor que s'han vist en els darrers anys. ■







Francesc M. Rotger

No fa gaire, parlàvem de les diferències substancials que hi ha entre la interpretació a l'àmbit del teatre i la feina actoral al món del cinema. No és massa de rebut considerar una d'aquestes com a superior a l'altra: ni un art, per ell mateix, és més valuós que un altre (allò eren discussions bizantines de quan els segles barrocs), ni deixa de ser cert que n'hi ha, d'actors esplèndids i de dolentíssims, a l'escenari de llauna i a l'escenari de fusta; també, d'interprets que per les seves condicions, habilitats o trajectòria, es troben més còmodes fent teatre o fent cinema, o també que per la raó que sigui la seva carrera s'ha anat desenvolupant fonamentalment, o exclusivament, a un d'aquests dos mitjans.

Amb permís dels Banderas, Bardems i Cruces, si hi ha un intèrpret espanyol ara mateix reconegudíssim a l'àmbit internacional (en el seu cas, més concretament a l'entorn europeu) és el català Sergi López. Premi al millor actor de l'Acadèmia del Cinema Europeu i Cèsar (l'equivalent dels nostres Goyas) a la ma-

teixa categoria per *Harry, un amigo que os quiere*, de Dominik Moll, i ben situat dins la indústria francesa, López ens ha tornat a visitar, aquestes darreres setmanes, amb una producció aquesta vegada espanyola, *El cielo abierto*, de Miguel Albadalejo. Un bon grapat d'espectadors de Palma, en canvi, ja el coneixiem, abans de tot això, gràcies a aquella meravella que es deia *Brams o la kumèdia dels horrors* i que ell mateix, compartint escenari amb un altre actor extraordinari, Toni Albà (ells dos tots sols), presentà la temporada 97-98 al Teatre del Mar, a Es Molinar.

Per la poca cosa vista fins ara (las dues pel·lícules esmentades i la discreta *Lisboa*, i aquell muntatge teatral), pràcticament res tenen a veure el Sergi López que feia teatre i aquest altre Sergi López amb el mateix nom i amb la mateixa cara que triomfa al cinema. Tot allò que era la seva desmesurada i desbordant caracterització com a Enric Sugranyes, l'empresari-director-primer actor forçat a interpretar gairebé en solitari la imaginària tragèdia shakespeariana *Ricard VIII*, es transforma a les seves feines al cinema, en contenció, en impassibilitat, en un tipus d'actuació que pràcticament es

reduïx a la veu i a la mirada. Sorprenent cas de metamorfosi que, tot s'ha de dir, només els grans professionals es poden permetre.

De les habilitats teatrals de Javier Bardem, amb *Oscar* o sense, que ja ho sabrem, supòs, quan surtin publicades aquestes línies, no entenc constància directa. Sí que resultava un Segismundo sòlid i convincent quan va encarnar, al cinema, el paper de fill postís de Federico Luppi (un altre actor extraordinari, ja que en parlem) i aquest feia de director teatral que posava en escena *La vida es sueño*. Amb un muntatge que volia ser d'estil contemporani de l'obra clàssica per excel·lència de Calderón s'ha obert, per cert, la primera edició de la nova temporada "Teatres del Món": aquesta programació inclou també *El verdugo* amb Echanove, i ambdós espectacles es troben, ja que tant ens està sortint la qüestió dels premis dins aquest comentari entre els grans favorits de la darrera edició dels Max. ■







## La lluita de classes entesa com a partida d'escacs

Antoni Figuera

(Sobre *La huella*,  
de Joseph L. Mankiewicz)

**L**amins que, en aparença, discorren paral·lels sense arribar a coincidir mai. Senderis que es bifurquen en sentit oposat al de qualsevol encontre. Laberint de miralls en el qual perdre's contemplant el nostre doble que ens mira mirar-lo (que no veure'l) sense mirar: Andrew Wyke (Lawrence Olivier) intuirà en la persona de Milo Tindle (Michael Caine) el que sempre va refusar ser, potser perquè li recordava excessivament el que era; el que sibil·linament anhela destruir perquè no li faci ombra i per refermar-se en la seva privilegiada posició de classe. Perquè, ¿com assumir que la seva dona pugui abandonar-lo per anar-se'n amb l'amant, que no és cap altre que el seu perruquer? Tot això configurarà el començament d'un joc —es tractarà d'un joc, realment?— que, d'antuvi, només Andrew Wyke en coneix totes les regles.

Milo Tindle, per la seva banda, oposant la seva una mica pintoresca fatuïtat de *parvenu*, a la fatuïtat una mica aviciada de Wyke, no aconseguirà mai l'objectiu de veure's reflectit en la seva omnimoda presència, encara que hi arrisqui la vida (a la segona part del film) jugant el joc fins al final, donant-li irònicament la volta i reconvertint-lo en tragèdia, en transposició a un temps impecable i implacable des de

l'escenari del joc a la pantalla —Mankiewicz és el nom del màgic que efectua aquest prodigi— de la sempiterna condició classista de l'ésser humà; d'aquell subtilíssim —per atroç i pervers— joc fet de complaències i repulsions mútues en què es resol finalment el nostre febril i assetjant “viure en societat”.

Arribisme calculat i mal·leable de Milo Tindle, que aspira a accedir —i succeir en una singular cursa de relleus— al ceptre que, no sense una certa pomposa i ridícula ostentació, ostenta Andrew Wyke? ¿Autoreconeixement moral en darrera instància del mateix Milo Tindle davant de l'implacable procés d'humiliant postergació, de vexació absoluta, i per a qui l'única arma de defensa possible serà un desesperat i patètic sentiment de culpa autodestractiu i immolatori, presentat com a instrument de venjança?

Resulta altament significatiu en aquest sentit el fet que, durant aquells “darrers jocs prohibits”, sigui Milo Tindle —un superb Michael Caine— qui més arrisqui en la partida, inclosa en l'envit la pèrdua de la pròpia vida. Soterrada simpatia de Mankiewicz cap a una determinada classe social? ¿Desengany o burleta lucidesa per part de qui sap que a certes persones els està vedat l'accés a un estament superior per al qual no regeixen certes normes excessivament “mundanes” o *middle class*? O, en fi, ¿objectivitat a ultrança en la mirada del realitzador, que els permet “jugar” —representar una farsa

lliurement— als seus dos protagonistes/antagonistes, sense interferir per res en la seva molt particular i destructiva dialèctica, i deixant que al final es resolgui tot d'acord amb el precís i rigorós sentit de la lògica que embolcalla l'estructura ludicomacabra del film?

En qualsevol cas, el que sí resulta cert és que *La huella* s'erigeix en un superb i fascinant discurs filmic sobre la lluita de classes (ara se m'acut el record d'una altra proposta també rigorosa, en clau també d'intriga policíaca, duita a terme per Joseph Losey en una de les seves millors obres: *La clave del enigma*), tot i que no es tracti només d'això, sinó també —i no és un valor afegit— d'una elegant i superba transsubstanciació de llenguatges, de transferència poderosa i total entre paraula i imatge (com ho va ser dècades abans *Julio César* del mateix Mankiewicz).

Algú va parlar, temps enrere, en referir-se als protagonistes de *La huella*, de “convexitats atrapades”. La relació entre teatre i cinema que l'obra planteja participa igualment d'aquestes característiques. Si el film manlleua del teatre aquell particular sentit de la ficció delimitat en part pel recurs a la “quarta paret” tant típica de l'escena, com, per altra part, a la clarividència i gens suggerida baixada de teló amb què es tanca la pel·lícula; si, partint de les seves dues coordenades fonamentals (la paraula i la possibilitat d'espectacle), el film agafa del cine la funció operativament dinàmica i canviant, captadora de processos i d'estats anímics en incessant mutació, i de la novel·la, sublimant-lo al màxim i transcendent-lo, l'esquema narratiu del relat policíac a l'estil S.S. Van Dine, és perquè *La huella* es resol en alguna cosa que va més enllà d'aquest punt de trobada i convergència entre gèneres —teatre, cine i novel·la—: la dualitat realitat-ficció, la persona i el seu doble, el personatge i la seva màscara no són res més que un pretext perquè l'espectador —nosaltres i d'altres— prengui consciència de la seva condició de “convexitat atrapada” davant el que el film mostra: la passivitat de personatge-símbol enfrontat a una realitat que el desborda i de la qual és alhora còmplice i víctima. I que comença d'aquest costat de la pantalla. De portes enfora del mirall. I al carrer.

\*Dec la felicitat expressió a una intuïció del meu bon amic, i profund coneedor de l'obra de Mankiewicz, Maties Oliver. ■

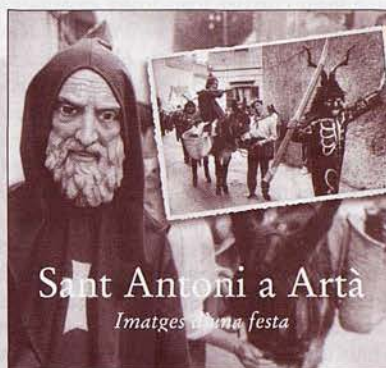
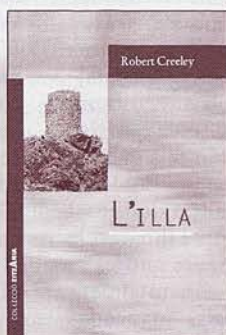




# Estrenes en sessió contínua

## 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

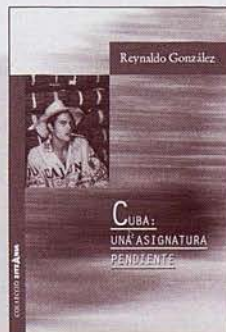


## Fortunio Bonanova Un home de llegenda

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

EDICIÓ  
**di7**

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



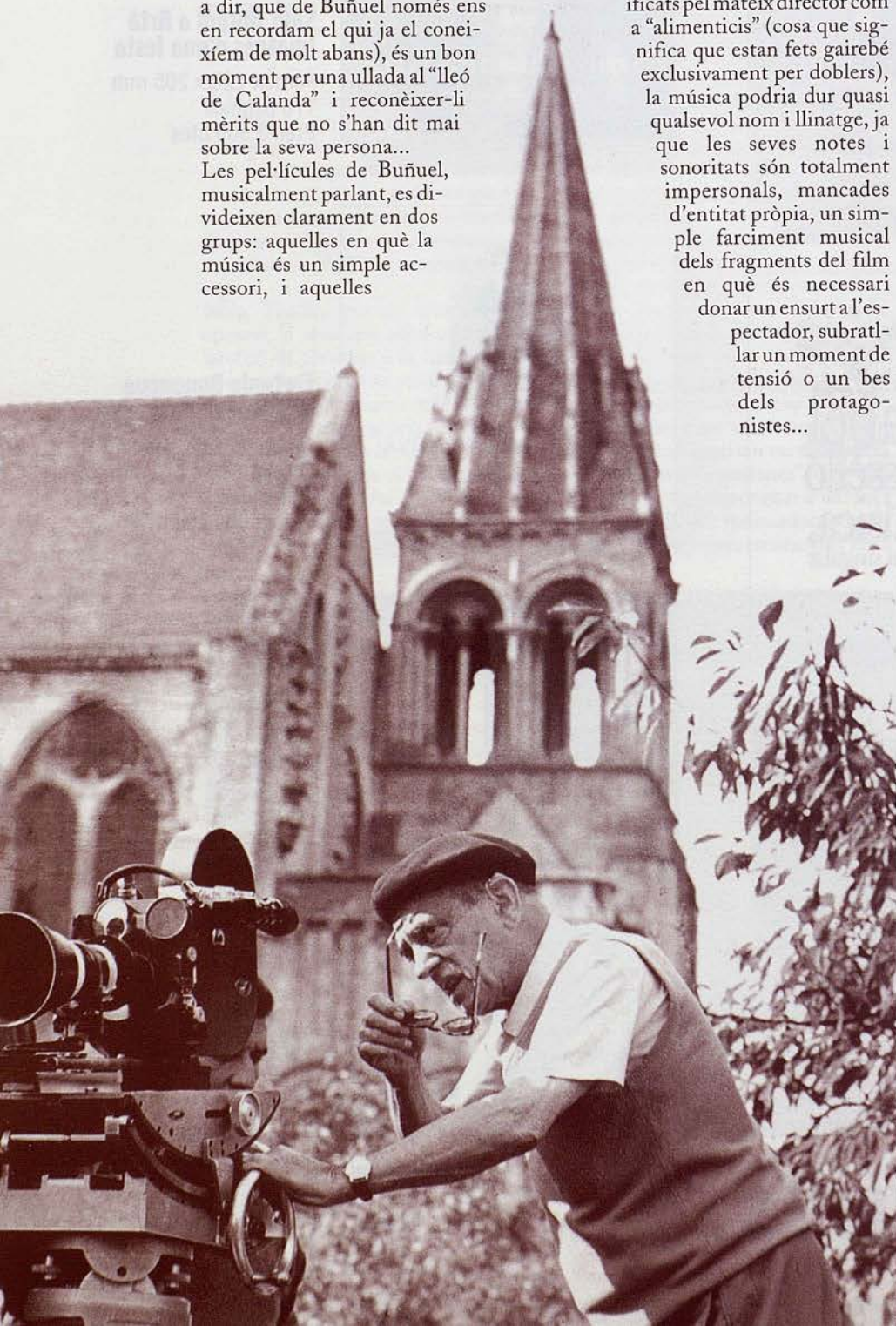


Hazael González

Tot i que pugui semblar el contrari, encara no he tornat boig: no us sorprengueu que dediqui un article de banda sonora a aquest director tan carismàtic, el centenari del qual vàrem celebrar l'any passat, i que el citi, a més, com si fos un compositor. No és gens estrany, perquè, com us pens demostrar, sempre va ser don Luis qui va posar música als seus films, i això, quan li interessava. A més, ara que la ressaca del maleït centenari ja ha passat i tot ha tornat a la normalitat (és a dir, que de Buñuel només ens en recordam el qui ja el coneixíem de molt abans), és un bon moment per una ullada al "lleó de Calanda" i reconèixer-li mèrits que no s'han dit mai sobre la seva persona... Les pel·lícules de Buñuel, musicalment parlant, es divideixen clarament en dos grups: aquelles en què la música és un simple accessori, i aquelles

en què juga un paper fonamental. Entre les primeres, de l'etapa mexicana sobretot, es manté una mena de coherència en l'apartat de composició: es repeteixen sovint els noms de Manuel Eperón (*Gran Casino*, 1947; *El gran calavera*, 1949; *La hija del engaño/Don Quintín el amargao*, 1951), Raúl Lavista (*Susana, Demonio y Carne*, 1950; *Una mujer sin amor*, 1951; *El bruto*, 1952; *El río y la Muerte*, 1954) o Luis Hernández Bretón (*Él*, 1952; *La ilusión viaja en tranvía*, 1953). Però en tots aquests films, la majoria qualificats pel mateix director com a "alimenticis" (cosa que significa que estan fets gairebé exclusivament per doblers), la música podria dur quasi qualsevol nom i llinatge, ja que les seves notes i sonoritats són totalment impersonals, mancades d'entitat pròpia, un simple farciment musical dels fragments del film en què és necessari donar un ensurt a l'espectador, subratllar un moment de tensió o un bes dels protagonistes...

Malgrat això, hi ha altres films en què la música és un element determinant i en tots es nota la mà de Buñuel: el seu primer film, el famós *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) no té so fins que, trenta anys després, el mateix Buñuel hi afegeix un tango i fragments de *Tristany i Isolda* de Wagner. El següent film, *La Edad de Oro* (*L'Âge d'Or*, 1930), inclou fragments de Mozart, Mendelssohn, Beethoven, Debussy i Wagner. El seu únic documental, *Las Hurdes* (*Terre sans pain*, 1933), es basa en la Simfonia núm. 4 de Brahms... I més endavant, descobrim a *Abismos de pasión/Cumbres borrascosas* (1954) Raúl Lavista adaptant temes de la ja citada *Tristany i Isolda* de Wagner, o en una de les seves obres mestres, *Viridiana* (1961), fragments d'*El Messies* de Haendel i del *Rèquiem* de Mozart. I al final de la seva filmografia (i de la seva vida), hi trobam films en què directament no hi sona ni una sola nota com *Diario de una camarera* (*Le journal d'une femme de chambre*, 1964) o *Tristana* (1970). ¿I com podem oblidar els tambors de la Calanda natal que el fascinaven tant i que fascinen tant l'espectador a *La Edad de Oro*, *Nazarín* (1958) o *Simón del Desierto* (1965)? A tots aquests films, al contrari dels "alimenticis", la música sol jugar un paper fonamental, ja no és una simple acompanyant sinó una verdadera protagonista capaç de donar entitat pròpia a les escenes a què dona suport... Voldria deixar clar que don Luis, aquell aragonès caparrut i animalot, es preocupava molt de la música de les seves pel·lícules, però justet, no com si fos un element imprescindible, sinó només utilitzant-la quan li semblava necessari fer-ho. No entrarem en discussions bizantines sobre si la millor música de cine és la que no se sent, si és un element artificial i aliè al film (com li va dir Bernard Herrmann a Alfred Hitchcock davant la impossibilitat que s'escoltàs una orquestra a la mar a *Náufragos* -*Lifeboat*, 1943), i aleshores on és la càmera), o si és imprescindible: basti dir que Buñuel té tot el dret que li reconeguim també aquest mèrit. I si algú encara té dubtes, als crèdits de *La Vía Láctea* (*La Voie Lactée*, 1968), s'hi pot llegir clarament i directament "partitura musical de Luis Buñuel", així que aquí ho teniu... ■





Jorge Martí

A partir dels anys trenta, començaran a rodar-se multitud de curts de tres o quatre minuts, com una mena de "clips" dels estàndards de jazz més coneguts. Les peces més populars de Fats Waller, Louis Armstrong, Benny Goodman, Duke Ellington, etc. arribaran al gran públic americà gràcies a aquests curts-metratges emesos en les sales de cine abans de les pel·lícules. Es tractava de curts rodats amb molta imaginació entre els que destaca, fins i tot, algun experiment que mesclava imatges reals amb dibuixos animats, com ara el famós *Minnie the Mouche*, amb Cab Calloway.

Aquests petits curts varen obrir el camí a la producció de pel·lícules més ambicioses ambientades en el món dels clubs de jazz, les millors de les quals s'estrenaren ja en els anys quaranta. Una de les més importants, per la seva transcendència, és *Jammin' the blues* (1944), amb Lester Young. Aquest film va ajudar a popularitzar als Estats Units el món fosc i nocturn

de les petites sales de jazz. Les millors seqüències de la pel·lícula estan al servei de la màgia de la música: fins i tot el fum del tabac sembla que es mou al ritme sinuós dels solos de saxo de l'inimitable demiürg que va ser Lester Young.

Una pel·lícula que va aprofitar l'èxit de la música de jazz als anys quaranta va ser *Nace una canción*, un remake de la coneguda *Gran bola de fuego* amb Gary Cooper i Bárbara Stanwick. Aquesta nova versió, protagonitzada pel còmic Danny Kaye i la seva inseparable Virginia Mayo, no tindria més rellevància si no fos pels seus números musicals protagonitzats per alguns dels millors músics de jazz del moment: un Benny Goodman disfressat de professor de música clàssica, el bateria Gene Kruppa, el mestre del vibràfon Lionel Hampton, etc. Tots aquests músics interpreten, en un moment de la pel·lícula, una jam-sesión memorable que salva per si sola la mediocritat general del film.

Però haurem d'esperar fins als anys

cinquanta per trobar autèntiques obres mestres que recreïn el món del jazz. Una d'elles és *The sweet smell of succes* (1957) d'Alexander Mackendrick, estrenada a Espanya amb el nom de "Chantaje en Broadway". Mackendrick, director anglès que va assolir una certa fama amb les seves comèdies rodades amb la mítica productora anglesa Ealing -com, per exemple, *El quinteto de la muerte*, amb un insuperable Alec Guinness i un Peter Sellers en el millor moment de la seva carrera-, no va tenir, en canvi, gaire èxit en la seva etapa americana. El més remarcable dels seus films americans és precisament aquest drama protagonitzat per Tony Curtis y Burt Lancaster. La pel·lícula és una dura reflexió sobre l'ambició i els excessos del poder ambientat en el món de la premsa i dels petits clubs de jazz de Nova-York. L'extraordinària banda sonora d'Elmer Bernstein inclou alguns números interpretats pel quintet de Chico Hamilton, un dels grups de jazz més importants de la costa Oest.



*The sweet smell of succes* té una estructura narrativa impecable, amb un ritme anguniós que recrea el camí cap a l'autodestrucció d'uns personatges sense escrúpols, capaços de qualsevol cosa per satisfer la seva insaciabile ambició. Una de les millors pel·lícules que he vist en la meua vida, crec que injustament oblidada. ■



# Sobre els límits, els marges i les fronteres del cinema contemporani.

## Un cicle sobre la necessitat de recuperar la memòria. (i III)

Josep Franco i Giner

**D**e projecte de mirada, dibuix del seu traç, podríem qualificar la temptativa d'anàlisi mostrada en aquest cicle i posada en pràctica pels comentaris dels ponents. La mirada, en la seva versió més desitjant, parteix del cos observat en un camí impossible d'absorció que va de fora cap a dins per retornar a l'exterior convertida en pulsio escòpica. En realitat es podria dir que l'espectador no pot mirar si no és mirat al seu torn. L'acte de mirar de l'espectador és l'acte de buidar-se el seu cos dels fantasmes que el constitueixen. Mirar és identificar-se, en un segon moment, amb els protagonistes, lligar-se a la seva sort, al camí del seu relat. De fet, l'acte de mirar, d'acord amb la tradició més nostrada, és un acte

de mirar. L'espectador dels primers dies era escopit per la pantalla, apel·lat, vulnerat, escindit. Potser fins i tot era un espectacle de determinat nivell de risc, no solament pel lloc on es projectava, marges del viure decent, barraques i fires, sinó pels efectes que devia produir entre els assistents. Basta que recordem la nostra visió de l'artefacte quan de petits no podíem refrenar de cap manera els nostres desitjos de ser-hi en la ficció i colpejàvem bestialment el terra dels cinemes en aparèixer el protagonista del western. En realitat era una manera de reconduir socialment, en públic, una pulsio que en privat s'hagués desbocat una mica més. El cinema, doncs, actua des dels inicis com un regulador de pulsio. Com una

eina de disciplina de la mirada. De controlador del desig, maldament l'hagi també provocat. Hi ha una gran diversitat de modes de representació que al llarg de la història del cinema han anat modelant l'espectador. De les tres propostes del Primitiu més conegudes, la màgic-teatral de Méliès, la científico-documentalista dels Lumi-ère i la pseudonarrativa de Porter, la que triomfa, com deïem, és aquesta darrera, reconvertida en la explícitament melodramàticonarrativa de Griffith. El segon conferenciant, José Javier Marzal, ha demostrat en nombrosos

estudis com la vessant melodramàtica està estretament unida a la narrativa en el triomf final d'aquesta darrera sobre els altres convits representacionals cinematogràfics. Mentrestant conviuen altres modes de representació en desigualtat de condicions, l'anomenat expressionisme alemany i el cinema soviètic analític-construïu. Però fou el clàssic fill de Griffith el que s'instal·la definitivament a la cúspide. Les diferències bàsiques entre el clàssic i l'anomenat Primitiu, ja expressades en altres ocasions, bàsicament serien:

- Espai de la representació naturalitzat en el clàssic, còpia de la narració i de la poesia clàssiques de base melodramàtica d'aquells anys, front a l'espectacularitat escòpica del primitiu, en què l'exhibició de l'efecte o colpe visual per al goig de l'ull excel·leix so-

bre la narració.

- Linealitat i/o causalitat del relat filmic en el clàssic, enfront d'una autarquia del pla, on domina allò fotogràfic per damunt d'allò narratiu.

- Desaparició de la interpel·lació que resultava de mirar l'actor a càmera, enfront d'aquesta insistència en els primitius i que posava en evidència el dispositiu de l'enunciació filmica.

- Muntatge invisible que esborri les traces de l'enunciació a través del record/sutura enfront de la juxtaposició de quadres en els primitius, sense cap voluntat de fer desaparèixer les evidències de l'artefacte.

- Clausura de la narració enfront d'una absència de tancament narratiu.

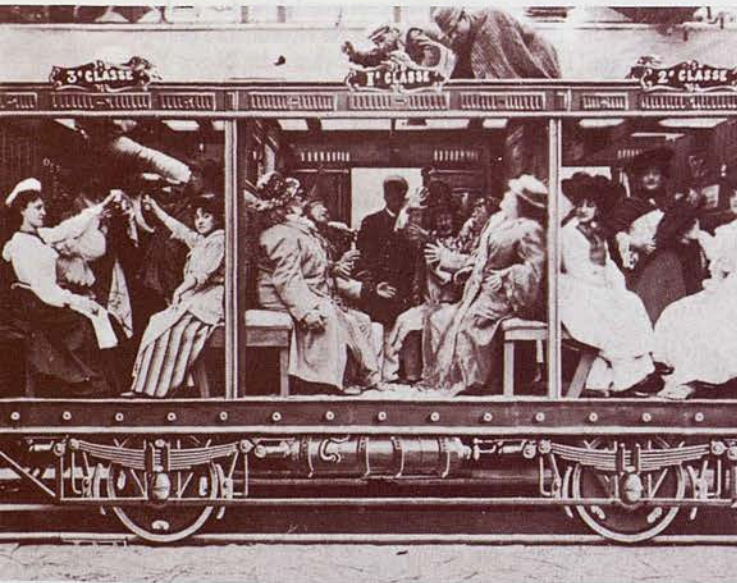
- Identificació del públic amb els protagonistes, posant-se en el seu lloc per la manca d'interpel·lació que existeix i possibilitat d'enunciar des de la instància espectral el fil del relat, enfront d'una pluralitat de veus enunciatives o enunciació dissimulada per la vocació exhibicionista o mostrativa del dispositiu.

- Homogeneïtat de pràctiques discursives excel·lentment representades en els gèneres cinematogràfics enfront d'una heterogeneïtat de pràctiques significants i la inexistència efectiva d'un model de representació hegemònic.

En definitiva, una mirada més ordenada enfront d'un dispositiu escòpic obertament exhibicionista.

Sigui com sigui, d'aquests dos macro-modes de representació, macrorelats se'n desprèn un altre els anys setanta i una mica abans, que hem convingut a anomenar contemporani, que es caracteritzaria per ser espectacular, d'acció, en què la posada en escena torna a primar sobre allò narratiu; en què la representació ja no vol imitar res sinó que s'inventa a si mateix, esdevé autoreferencial, en lloc de naturalitzant del clàssic o teatral del primitiu; en què sembla tornar l'autarquia del quadre carregat fins més enllà de la bandera en una mena d'*horror vacui* expressionista; en què el ritme sincopat i rapidíssim amb prou feines permet reconèixer les relacions entre plans; on l'espai es fragmenta en un esclat boig de frenesí espectacular de muntatge colpidor, gens morbida. Etcètera.

Si la fascinació pels primitius es torna disciplina en els clàssics, aquí ja és una qüestió d'espai publicitari de goig interromput al bell mig del bosc audiovisual. ■



de construcció de base fonamentalment narrativa. Segurament per poder controlar els efectes destructius que tindria una mirada sense fi, ni clausura, sense ordre ni concert. El desig expressat en l'acte de mirar és controlat així pels marges ineludibles de la llei. Totes les arts volen contar un relat, ni que sigui el relat de la seva pròpia constitució. Quan naix el cinema es produeix un vertigen, una esclatxa en aquesta summa narració que ens dibuixa.

Les primeres projeccions, segur, provocaven una mena d'atracció fatal en els seus espectadors. Dit d'altra manera, segurament no era un espectacle digne de persones que havien de saber-se comportar en públic davant de qualsevol circumstància. Seria difícil aguantar assegut o dret sense moure's o tenir la sensació de caure en la temptació del desig da-

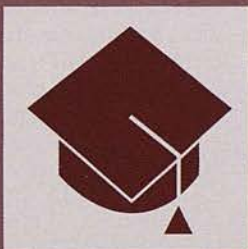


2001 2002

Convocatòria 2001-2002

# BEQUES "SA NOSTRA"

DEL 2 D'ABRIL FINS AL 18 DE MAIG



PROGRAMA D'AJUTS  
PER A L'AMPLIACIÓ  
D'ESTUDIS  
A L'ESTRANGER

# BEQUES

Exclusivament per a estudiants de les Illes Balears

Per a més informació:  
[www.sanostra.es](http://www.sanostra.es)  
i a qualsevol oficina  
de "SA NOSTRA"

"SA  
NOS  
TRA"

CAIXA DE BALEARS



# El Cineclub Universitari: memòria d'Antoni Figuera i Francesc Llinàs

Miquel López Crespi

**R**evisant carpetes antigues he trobat alguns papers que fan referència al Cineclub Universitari de Ciutat, els primers exemplars que vaig comprar de la revista *Nuestro cine...* De cop i volta tot aquell món esvanit (els meus inicials contactes amb els grans directors del cinema mundial) m'ha tornat a la memòria.

El Cineclub Universitari va néixer l'any 1964 i en varen ser els màxims impulsors l'amic Antoni Figuera, en Francesc Llinàs, en Vicenç Santandreu, n'Emili Garcia i en Joan Escarrer. Des de la fundació fins l'any 1968 (que fou quan vaig marxar a fer el servei militar a Cartagena) es feren més de cinquanta sessions de cinefòrum i nombroses estrenes de films a Ciutat.

Les sessions es feien els diumenges al matí a la Sala Rialto del carrer de Sant Feliu. Solien començar a les onze; a hores de dinar ja havíem vist la pel·lícula del dia i escoltat els comentaris que se solien fer en acabar la projecció. En Francesc Llinàs, tot presidint una tauleta a l'entrada de la Sala Rialto, era l'encarregat de fer els nous socis i d'informar aquell personal tan matiner de quines novetats es preparaven per a la setmana següent.

Sempre he dit que varen ser les pel·lícules projectades en el Cineclub Universitari les que em varen obrir els ulls a la importància cultural del cinema. Cal pensar que, en aquells anys de mitjans del seixanta, en plena tenebra franquista, amb temor que el "social" de torn donés per acabat el col·loqui posterior a la projecció del film, anar al Cineclub Universitari no deixava de ser un petit -o gran, véu a saber!- acte de resistència antifeixista. Pens que en aquella època tot el que fos sortir del cercle de ferro de la "cultura" oficial del règim i, de rebot, del cinema que ens volien fer veure, era antifeixisme pur i dur. ¿Què tenien a veure, per exemple Eisenstein, Rosi, Forman, Resnais, Godard, Welles, Memec, Patino o Varda amb les "espanyolades" que es projectaven en les pantalles comercials? No res, evidentment. Per això aquell Cineclub Universitari, els comentaris fets a l'entrada, moments abans de començar la projecció, amb n'Antoni Figuera o en Paco Llinàs, no deixaven de tenir un contingut antifeixista ben evident.

Record igualment que mentre n'Antoni Figuera i en Francesc Llinàs

eren els capdavaners de la "moguda" cinematogràfica, en Jaume Adrover s'encarregà d'organitzar les famoses Aules de Poesia, Teatre i Novel·la que per les mateixes dates es feien, primera "Gifré i Escoda", posteriorment en el teatre de la Casa Catalana (avinguda del Comte de Sallent), i que finalment foren prohibides pel governador civil. Quant a mi, record que la Brigada Social ja m'havia detingut per unes pintades en favor de l'amnistia i en solidaritat amb les vagues dels miners asturians (les famoses vagues dels anys 1962-63).

Aleshores vivíem intensament l'esplendorosa victòria de la Revolució Cubana (1959) i el triomf del Front d'Alliberament Nacional d'Algèria. Era l'època de la descolonització i podíem imaginar un Tercer Món amb certs drets, fent valer la seva veu. Després ja se sap el que s'ha esdevingut: el poder dels míssils, els grans exèrcits imperialistes (dels EUA, de l'OTAN), els cops d'Estat organitzats per la CIA (Xile, Indonèsia, Argentina, Brasil, Grècia...) han frustrat els somnis d'Amèrica Llatina, Àfrica i Àsia.

En aquell temps col·laboràvem amb Ràdio Espanya Independent (però molt aviat deixàrem de banda qualsevol mena de relació amb el carrillisme i ens endinsàrem en una autèntica formació marxista). A començaments de l'any 1966 ens arriben els primers ecos del que suposàvem

"Gran Revolució Cultural Proletària Xinesa". No cal dir que, joves com érem, ens seduïa tot el que fes olor de combat contra la burocràcia i les estantisses concepcions culturals de les classes dominants (les classes dominants de qualsevol país).

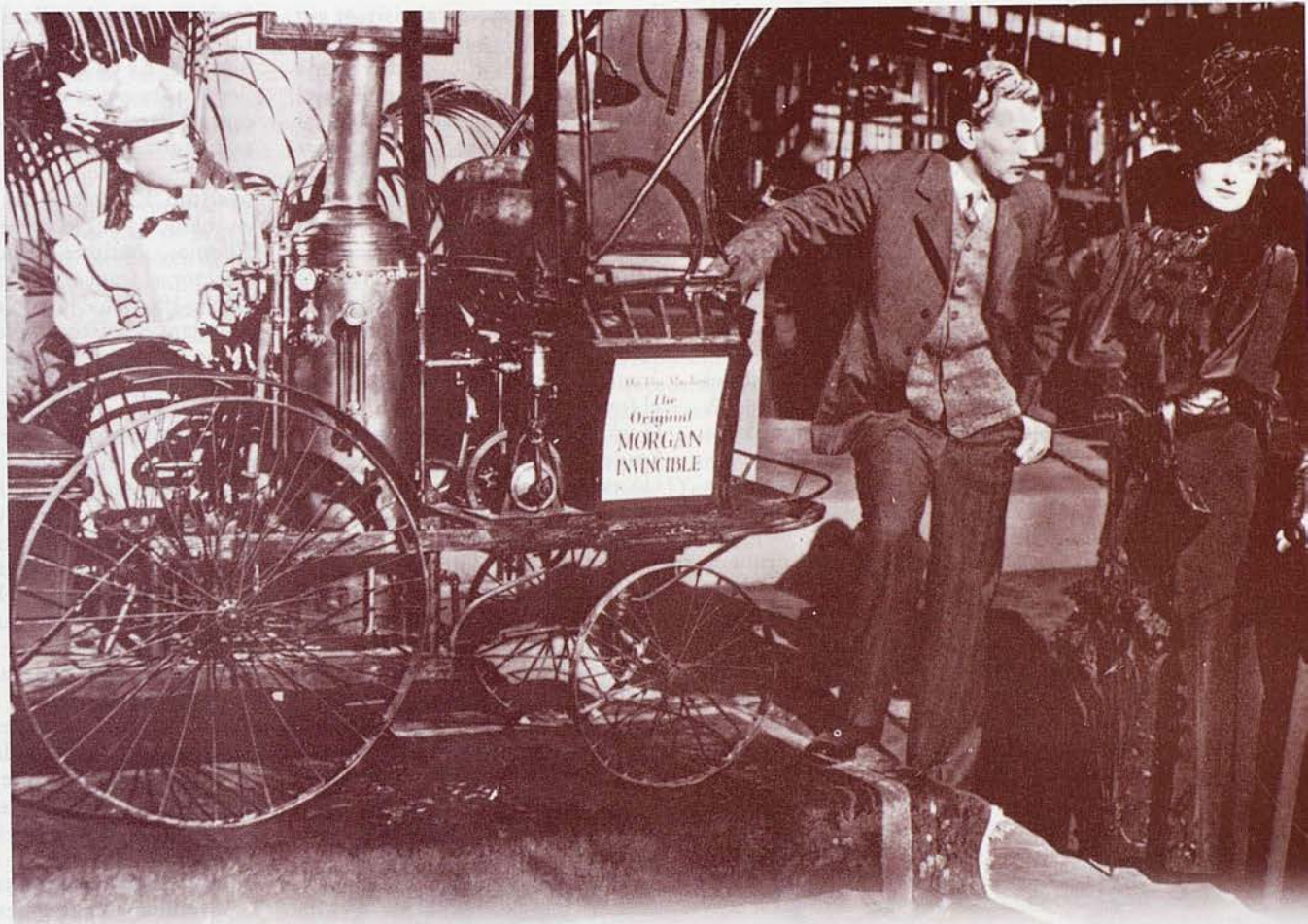
Sense cap mena de dubte, aquest era el rerefons personal que hi havia quan em vaig fer soci i assidu assistent a les projeccions del Cineclub Universitari.

El 1965 va ser l'any en què entràrem en contacte amb Cocteau (*Orfeu*); Preminger (*Tempesta sobre Washington*); Kawalerowicz (*Pociąg*); Renoir (*La carrosse d'or*) i Godard (*A bout de souffle*). Aquesta darrera fou una de les pel·lícules que més ens impressiona en aquells moments. No hem d'oblidar que, malgrat la nostra joventut i la distància de París, ja ens havien arribat ecos de la "nouvelle vague" francesa. En Vicenç Mates (home cabdal, juntament amb Jaume Vidal Amengual, en la història del cine a Mallorca) ja ens havia passat algun número de la revista *Cahiers de Cinéma* (fundada el 1951). Aleshores *Cahiers de Cinéma* i *Nuestro cine* eren les "bíblies" imprescindibles per a tot resistent a la tenebra cultural franquista. Llegir a *Nuestro cine* (la revista d'Ezcurra, el mateix que dirigia *Triunfo*) els compromesos articles de Jesús García de Dueñas, José Luis Egea, Víctor Erice, César Santos Fontenla, Àngel Fernández-Santos,





¿A qui pot estranyar el nostre lliurament en cos i ànima a la Cultura (així, en majúscula) que representava l'experiència que ens proposaven n'Antoni Figuera i en Paco Llinàs?



Claudio Guerín o Romà Gubern era d'importància cabdal. Era com respirar aire pur, sortir d'una vegada de la putrefacció de les Marisols i Joselitos, de les Sarites Montiels i tot el femer del "cinema" nacional-catòlic de la dictadura. Els fastos de cartró-pedra lloant la colonització d'Amèrica, la victòria de Agustina de Aragón damunt l'exèrcit francès, la resistència del "gloriós" Alcázar de Toledo a les "hordes marxistes".

¿A qui pot estranyar el nostre lliurament en cos i ànima a la Cultura (així, en majúscula) que representava l'experiència que ens proposaven n'Antoni Figuera i en Paco Llinàs?

Més endavant l'intens "curs" 1965-88 ens permet un avanç i consolidació de les nostres troballes intel·lectuals. Entre l'hivern del seixanta-cinc i la primavera del seixanta-sis, la puntual assistència el diumenges a la Sala Rialto ens permet entrar en contacte amb Zurlini (*La chica con la maleta*);

Eisenstein (*Tormenta sobre Méjico*); Losey (*La clave del enigma*); Welles (*Los magníficos Ambersons*); Lang (*Los Nibelungos*); Godard (*Alphaville*); Mann (*La colina de los diablos de acero*); Malle (*Le feu follet*) i Pasolini (*Accatone*), entre moltes altres pel·lícules d'importància cabdal en la història del cinema.

Les activitats culturals del Cineclub Universitari no finien amb la simple projecció dels films, els comentaris a la porta de la Sala Rialto, els cinefòrums, els col·loquis fets a la mateixa sala, en acabar la sessió, l'intercanvi de revistes... La majoria dels directius del Cineclub també eren col·laboradors de la premsa oficial de Ciutat (paper destacat tengueren els articles de l'escriptor Antoni Serra a Última Hora i d'altres companys de dèries cinematogràfiques a Cort). De tant en tant, es feien enquestes entre els assistents al Cineclub que servien per a conèixer l'estat d'opinió de socis i públic en general. Posterior-

ment aquestes enquestes eren útils per a decidir quines eren les millors pel·lícules espanyoles o estrangeres (segons l'opinió dels membres i assistents a aquelles sessions).

Tot plegat, aquell remoure la somorta vida cultural d'una capital "de províncies" no crec que fos ben vist per les autoritats del moment (ni per la Brigada Social, que era la que venia els diumenges a prendre nota del que dèiem i que, supòs, es devia avorrir de forma inimaginable amb aquelles "llaunes").

Però tot marxà a la perfecció -amb les normals limitacions del moment- i record que, amb el temps, les projeccions del diumenge a la Sala Rialto s'ampliaren amb estrenes a les sales comercials de Palma. Ara mateix em vénen a la memòria, per exemple, els cicles dedicats a Jonh Ford, Alfred Hitchcock o als nous realitzadors espanyols (concretament a Basilio Martín Patiño, Julio Diamante, Miguel Picazo i Horacio Valcárcel).■



Miquel Sbert Barceló

Aquesta és una de les pel·lícules més destacables de les filmades a Mallorca. Es tracta d'una realització especialment maleïda i injustament oblidada, però que va causar un gran impacte sobre la població mallorquina que mai cap altre ha aconseguit -i no ens oblidam ni de *Bahia de Palma* (J. Bosch, 1962) ni de *Un trono para Christy* (L.C. Amadori, 1959). El seu títol original *Captain Black Jack* o *Black Jack* -nom d'un joc d'atzar- erròniament traduït va ser el que finalment va prevaler - (A França també se le va distribuir com *Jack le noir*). Fins i tot una famosa sala de festes del Jonquet, que va aparèixer en aquelles saons, va adoptar-se el seu nom. Va ser important per ser la primera pel·lícula realitzada en coproducció amb els Estats Units. L'any 1949 en plena postguerra, quan el cinema era el divertiment-rei i es trobava al seu punt àlgid de popularitat, quan la curiositat que els mal-

lorquins provocaven al visitant era just comparable a la que ells provocaven entre els illencs, l'arribada d'un equip d'actors que incloïa el cínic George Sanders d'*Eva* al *Desnudo*, el sempre malmenat per les dones Herbert Marshall, la moderadament dolenta Agnes Moorehead i una bella que havia protagonitzat una pel·lícula escandalosa, *La madonna de las siete lunas* (A. Crabtree, 1944) i de la qual aleshores s'exhibia segurament la seva millor pel·lícula *Tierra generosa* (J. Tourneur, 1946), així com el francès Marcel Dalio i l'alemany Gerard Tichy, es va convertir en l'esdeveniment de l'any. L'aportació espanyola estava integrada per José Nieto, José María Lado, José Jaspe, Rafel Bardem i Howard Vernon. L'exotisme el posaven Lola Flores i Manolo Caracol, que eren uns assidus als teatres palmesans, i l'agrupació folklorica mallorquina *Aires de Montanya*.

El seu rodatge va començar a principi de setembre del 1949 i va acabar a principi del 1950, es va estendre per molts dels llocs més bells de l'illa, quan encara els destrossos es

limitaven (?) a la talla d'arbres per tal d'emprar-los com a combustible. Es va filmar -entre altres llocs- a les coves del Drac, al torrent de Pareis, l'hotel Mediterrani, sa Dragonera i el port de Palma, quan encara no existia el Passeig Marítim. El director de fotografia en blanc i negre, va ser André Thomas, marit de Patricia Roc. El director, el francès Julien Duvivier (1896-1967) havia començat com a ajudant de direcció a les famoses sèries mudes franceses i que incloïa *Carnet de baile* (1937) o *Al margen de la vida*. (1943). De director adjunt va oficiar-ne l'espanyol José A. Nieves Conde. La música era de Joseph Kosma, el muntatge de Margarita Ochoa i el decorador Sigfrido Burmann.

Es tracta d'un joc d'aparences en que finalment ningú es el que sembla. Un vaixell que navega pel Mediterrani ple de refugiats polítics no troba cap país que els vulgui. Els més rics arriben a Mallorca. Les revelacions sobre els personatges i el que finalment succeï amb el vaixell mantenen l'interès de la pel·lícula, els exteriors de la qual foren filmats totalment a Mallorca.

La seva esperada estrena al cine Avenida -malgrat les adverses crítiques que va rebre es va convertir en un dels èxits de taquilla de la temporada. ■





# Cartes (d'amor) a Bogart (i V)

Toni Roca

**B**ogie: He rebut la visita de Nathalie Detroit, que torna a estar en llibertat provisional, de Lyonel, "el subtil", econòmicament derrotat després de perdre fins el darrer centau a les apostes de l'hipòdrom, d'Angelino, propietari de la barberia d'Ocean Park i de la germana Sarah Brown, de l'Exèrcit de Salvació, sense novetat aparent. La germana Sara, per si no ho sabies, ja té el grau de sargent i porta una lluita contra la corrupció... i contra el whisky. Intenta recollir tots els esperits pecadors que corren per la ciutat de Nova York. Segons el full de serveis que m'ha mostrat és molt probable que, abans de Nadal, dins l'escalafó pujarà graus i la faran, amb tota seguretat, supervisora general de la regió "Salvem un ànima", que no sé exactament el que vol dir. Per fortuna, Bobby, el cambrer de Minnesota, per qüestions de serveis auxiliars no ha hi estat present. Un altre dia, més tranquil·la et contaré coses de Bobby. Avui, no. Curiosament tota aquesta petita congregació, escassament mariana, la veritat, al passar per la porteria, l'encarregat tercer de l'escala, per motius de vacances del titular sí, ja ho sé, és un embolic burocràtic terrible,

però...-i que fa de porter principal els ha fet enregistrar els noms, professió, domicili i altres dades personals. No cal dir-te, estimat Bogie, que quan la Nathalie Detroit ha insinuat que el seu darrer domicili fou la presó del comtat s'ha produït un moment de tensió difícil de superar. Només l'hàbil sortida d'Angelino ha permès que les coses no es compliquessin. Hi ha rumors per tot el barri d'una forta repressió policial; ja veurem com acabarà tot això.

La reunió, si de veritat la podem qualificar de reunió, fou improvisada, es transformà a mida que passaven les hores amb una mena de govern de concentració on anava aflorant totes les possibles tendències. D'entrada, la ginebra mesclada amb suc de menta va fer estralls. Com veus, triomfen les meves tesis alcohòliques, s'han imposat tot d'una. Els cigarrets, homenatge a un actor de Hollywood anomenat Humphrey Bogart, ha omplert l'ambient de fum aromàtic i quasi embriagador, l'Angelico, sempre tan enterc i reiteratiu amb les cançonetes napolitanes,

fa un intent de jugar als daus amb Harry "el cavall", també present a la vetllada i que abans he oblidat mencionar i Lyonel "el subtil" agafaren al vol la incitació al joc, la germana Sarah volia llegir fragments de la Bíblia però va quedar molt clar que ningú es mostrava molt preparat per escoltar històries de l'Apocalipsi. Tot just començen el joc, s'engrescaren en prolongades, polèmiques jugades malgrat que Lynel "el subtil" anava, com ja t'he dit abans, curt de dòlars, Sarah Brown es tragué la complicadíssima roba de dona/soldat i, completament nua, davant el finestrал es dedicà a comentar en veu alta odissees viscudes a l'interior de l'ascensor que hi ha a l'Empire. L'espectacle, podia ser atípic, però...Els crits i l'escàndol gairebé no em deixaven escoltar la nova gravació de Thelemann Hawkins feta al Radio City-Music Hall dies passats. L'aire tèrbol, el renou comentant les jugades convertí aquella casa en un matx de rugby al Yakke Stadium amb el Joe di Maggio de protagonista. De cop i volta el piano de Thelemann Hawkins restà mut, els crits de "El subtil" i d'Angelino que feien moure els daus es perderen més enllà dels límits de la ciutat de Nova York. Una agradable alteració de la sang fou capaç de conmour'e'm tot el cos, les mans em controlaven el cap amb una no dissimulada vibració que trencava espais i fronteres... ■





Marti Martorell

**E**l mes d'abril, el Centre de Cultura de «Sa Nostra» i el Servei d'Activitats Culturals de la Universitat de les Illes Balears organitzen conjuntament el «Cicle de cinema espanyol». En aquesta primera edició del cicle es projectaran les pel·lícules *Esa pareja feliz* (1951), de Juan Antonio Bardem i Luis García Berlanga; *Bienvenido Mr. Marshall* (1952), de Luis García Berlanga; *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem i, finalment, *La vida alrededor* (1959), de Fernando Fernán-Gómez, una selecció, doncs, del cinema espanyol realitzat els anys cinquanta.

La intenció era oferir primer un cicle sobre el cinema espanyol dels anys quaranta, però la *Filmoteca Nacional* només ofereix les seves còpies a altres filmoteques: sembla que, a una de les «comunitats autònomes» més riques de tot l'estat, és una fita inassolible... D'altra banda, les distribuïdores privades de cinema funcionen gairebé com els videoclubs dels anys vuitanta, ja que trobar pel·lícules de més de cinc anys espanyoles en bon estat és com intentar creure que Almodóvar fa realment pel·lícules.

Quant al cicle finalment programat: quin era el panorama cinematogràfic espanyol durant els cinquanta? Respecte dels anys quaranta —la dècada del cinema de l'autarquia, segons l'estudiós del cinema espanyol José Enrique Monterde, font per a una bona part d'aquest article<sup>1</sup> s'havia obert una esclatxa i es començava a desenvolupar un altre tipus de cinema crític amb la realitat que imposava la dictadura, una crítica, evidentment, encoberta.

Els anys quaranta significaren per al cinema la imposició d'una primera i autèntica política cinematogràfica, perquè mai abans, des del naixement del cinema, no se n'havia fixada cap. Però això que ara actualment és el que més es demana des de tots els àmbits relacionats amb la indústria cinematogràfica, realment va esdevenir tot just acabada la guerra —l'etapa més coercitiva del franquisme— un sistema de control polític que actuava en dos sentits: d'una banda, suposava la repressió directa amb la censura i, de l'altra, mitjançant subvencions i ajuts econòmics, provocava el cofoisme de la indústria, és a dir,



no tractar-segones quins temes ni plantejar-se res perquè així arribassin els doblers. Si es té en compte que hi ha cinema si tan sols darrere hi ha una bona aportació econòmica, és fàcilment comprensible que els mecanismes de la censura política i religiosa gairebé no eren necessaris: qui s'arriscava en plena època de postguerra a produir una pel·lícula que potser acabaria enllaunada sense estrenar?

Un altre punt que encara feia més complicada la producció cinematogràfica pròpia va ser l'obligació de projectar totes les pel·lícules, estrangeres fins i tot, en espanyol, la qual cosa va provocar: primer, tallar d'arrel la possibilitat d'enregistrar pel·lícules en cap altra llengua peninsular que el castellà; segon, canviar l'argument original per «acomodar-lo» a les idees franquistes i, finalment, crear una competència excessiva a una indústria cinematogràfica que ja comptava amb prou problemes. Ara bé, els anys cinquanta la situació comença a canviar. Els motius principals són una major presència espanyola en els diferents fóruns internacionals; els canvis produïts en les esferes de govern i el començament de les protestes obreres i universitàries i l'enfortiment del Partit Comunista d'Espanya com a abanderat de l'oposició al règim. A més, comencen a fer-se sentir els dissidents, és a dir, tot un grup de gent relacionada amb el món cultural que volia expressar el seu malestar amb la dictadura. Envers aquesta gent, el franquisme va prendre dues postures que anava alternant: d'u-

na banda, el sistema els reprimia, de l'altra, els tolerava i fins i tot, en certa mesura, en feia publicitat, especialment si es tractava de fer-los conèixer a l'estranger, amb la idea de fer veure que a Espanya també eren permeses actituds «inconformistes».

En referència a la política cinematogràfica d'aquesta època, cal fer esment que va ser en aquests anys que la censura —sobretot eclesiàstica—, al contrari que deu anys enrere, sí que va funcionar efectivament com a mostra que ja accedia al món cinematogràfic gent «perillosa». És en aquest context que apareixen les figures de Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga i Fernando Fernán-Gómez, els directors de les pel·lícules que es projectaran el mes d'abril al Centre de Cultura. En el cas de Juan Antonio Bardem, per exemple, és ben coneguda la seva militància en el PCE i, quant a Berlanga, sense militar-hi, n'era un simpatitzant.

Les dues fonts principals de la «dissidència» dins el món del cinema varen ser l'IIIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) i les diferents universitats. De fet, amb l'ajuda del SEU (sindicat universitari oficial) es varen organitzar les dues edi-

<sup>1</sup> Monterde, J.E. "El cine de la autarquia (1939-1950)" i "Continuismo y disidencia (1951-1962)". *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra (Signo e imagen, 40), 1995, pàg. 181-295.



Com en el cas d'*Esa pareja feliz*, Fernando Fernán-Gómez va fer servir les vicissituds i problemes econòmics d'un jove matrimoni mitjà espanyol per mostrar que la realitat no era tan rosa com el règim volia fer veure.

cions (el 1951 i el 1953) de la *Semana de Cine Italiano* a Madrid, gràcies a les quals es va poder conèixer el cinema neorealista, un punt de referència indiscutible per als dissidents. Encara el SEU de Salamanca, va organitzar el 1955 les *Conversaciones Cinematográficas de Salamanca*, una altra fita en l'etapa reivindicativa d'un nou cinema espanyol.

Respecte de la pel·lícula *Esa pareja feliz* (1951), cal dir que significa el debut en el món del llargmetratge de Bardem (1922) i Berlanga (1921), que es conegueren el 1947 quan ingressaren en primera promoció com a alumnes als estudis de l'IIEC. Va ser la segona producció feta per Altamira, SL una productora creada per antics estudiants de l'IIEC. Amb un guió escrit també pels dos codirectors, l'estrena d'aquesta obra va suposar una arribada de renovació en el panorama del cinema espanyol de començaments dels anys cinquanta i es pot considerar, juntament amb *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, la primera manifestació del «cinema de la dissidència». *Esa pareja feliz* conta la història de les pobreses i falses il·lusions d'una parella jove que intenta sortir endavant i, de fet, però, va haver d'esperar dos anys perquè fos estrenada, gràcies a l'èxit de *Bienvenido Mr. Marshall*, perquè va provocar reticències entre el món cinematogràfic per la visió crítica i més aviat amarga que destil·lava contra la pròpia indústria cinematogràfica i la realitat més immediata.

Quant a *Bienvenido Mr. Marshall*, es tracta d'una producció d'Uninci, al començament una productora afecta al règim, però des-

prés en mans del PCE, no orgànicament, i aglutinadora d'intel·lectuals anti-franquistes. Amb guió de Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem i Miguel Mihura, va dirigir-la Berlanga i va ser la primera pel·lícula espanyola que analitzaria, críticament és clar, les circumstàncies econòmiques i polítiques que varen impedir que les ajudes del Pla Marshall — nom amb què és conegut l'*European Recovery Program*, programa nord-americà d'ajuda econòmica a la malmesa Europa de postguerra— no fossin efectives per a Espanya, per la connivència de Franco amb les potències de l'Eix. *Bienvenido Mr. Marshall* narra les peripècies que corre un poble castellà imaginari, Villar del Río, per aconseguir que els nord-americans hi deixin un bon grapat de doblers. Ja ha passat a l'antologia del cinema espanyol el discurs que pronuncia el batlle del poble, interpretat per José Isbert, tot just abans que la caravana de cotxes americans arribin. *Calle Mayor* va ser escrita i dirigida per Juan Antonio Bardem, que es va inspirar vagament en *La señorita de Trévelez* de Carlos Arniches, una obra que conta la història d'una dona fadrina que és víctima d'un pretendent amorós fals i que definitivament acaba condemnada a la soledat definitiva. Però per damunt d'aquesta història, també hi ha



la punyent visió que Bardem dona de la realitat social de l'època, especialment de l'ambient tancat de ciutat provincial de postguerra. Aquesta pel·lícula, juntament amb *Muerte de un ciclista*, realitzada dos anys abans, el 1955, es poden considerar les dues millors obres de Juan Antonio Bardem. Fernando Fernán-Gómez, d'altra banda, va fer, amb *La vida alrededor* i, un any abans, el 1958, amb *La vida por delante*, un fresc de caire irònic que retratava l'esperit de supervivència que era necessari en aquella època per continuar endavant. Com en el cas d'*Esa pareja feliz*, Fernando Fernán-Gómez va fer servir les vicissituds i problemes econòmics d'un jove matrimoni mitjà espanyol per mostrar que la realitat no era tan rosa com el règim volia fer veure. ■





# Sir Alexander Korda i els antifeixistes precoços

E. J. Sánchez Cuenca

Perennes aus de pas, Alexander Korda i Orson Welles es passegen per la història cercant-se intermitentment. Totes dues, tan volàtils com l'encreuada històrica que els va tocar viure, són paradigmes de l'ambigüitat aparent i es mouen entre la sospita com peixos a la mar encara que quasi sempre a les aigües tèrboles. No és casual la seva fixació mútua per les clavagueres com a punt de no retorn. Però llavors, quan es filma *El tercer home*, Korda ja era Sir mentre Welles seguia essent un proscrit.

¿Com arribà l'inquiet i precoç Sandor Korda, un emigrat hongarès, a ser honorat amb el títol de Sir? La història de la concessió d'aquest títol és digna de ser contada. Imaginem per un instant que els Estats Units, l'any 1939, no estiguessin precisament d'acord amb entrar a la Segona Guerra Mundial. Suposem igualment que no volguessin incomodar els nazis, i, a més el fet que poderosos lobbies nord-americans obstaculitzaran per sistema qual-sevol intent d'alinejar-se amb els britànics, que estaven ja sent atacats a sang i foc pels bombarders alemanys.



Recordem que en aquells moments Korda filma a Hollywood una pel·lícula sobre els amors de lady Hamilton i l'almirant Nelson (*That Hamilton Woman*, 1941). Doncs bé, després de la seva estrena un Comitè del Senat format per a vigilar la neutralitat política dels cineastes nord-americans, en especial per investigar els possibles casos d'incitació a la guerra que poguessin produir-se entre ells, decideix cridar a declarar Alexander Korda i exigir-li que doni explicacions: "Com s'atreveix a posar en boca de Nelson un discurs danvant l'almirallat britànic advertint-lo del perill de negociar amb Napoleó?". "No s'adona que podria interpretar-se com una desqualificació de la política de Camberlain per

haver acceptat l'ocupació dels sudets por part de Hitler?". Encara que tot queda en amenaça, Korda queda marcat com a sospitós de ser un agent britànic i, per esbrinar-ho, el citen per presentar-se davant el Comitè d'Assumptes Exteriors del Senat el dia 12 de desembre de 1941. Però els japonesos tenen l'ocurrència de bombardejar Pearl Harbour el dia 8. Probablement Korda fou un agent britànic, amic ja de Winston (Sir) Churchill, i per això va ser honorat el 1942 amb aquesta distinció. A Hollywood, així i tot, ja no estava ben vist, el mateix que Chaplin per culpa d'*El Gran Dictador* (1940) o Hitchcock per *Enviado especial* (1941) i Lubitsch per *To Be or not To Be* (1942). El seu pecat comú: haver estat uns "antifeixistes precoços", tal com justificaren posteriorment els inquisidors nord-americans. Deu anys més tard, Sir Alexander Korda aconsegueix la participació d'Orson Welles com actor al *Tercer hombre*. Welles també era un sospitós revengut. ■





Joan Obrador

L'Espanya cinematogràfica fa molts d'anys que existeix per al món extern. Podríem dir que gairebé va veure llum l'any 1972, moment estel·lar en què Luis Buñuel va aconseguir l'Oscar a la millor pel·lícula estrangera pel *Discret encant de la burgesia*. Però no, aquell no va ser un naixement pròpiament espanyol, perquè, a pesar de la tradició cultural que va donar llum a Buñuel, fou una producció francesa. Hi va haver un temps en què només existien un grupet de cinematografies estrangeres (vull dir, de parla no anglesa) al planeta americà: Itàlia, França, Suècia, Txecoslovàquia, Rússia... Fins i tot, Hongria va néixer abans que Espanya al firmament cinematogràfic. Vàrem haver d'esperar fins al 82 per presenciar el gran esdeveniment de la mà de José Luis Garcí amb *Voluer a empezar*. A partir de llavors, els cineastes espanyols començaren a somiar amb un nou món promès.

Emperò, les il·lusions per la gran expansió només foren un mirall i, en el cas de Garcí l'obtenció de l'Oscar, ben bé semblà una maledicció. Fins dotze anys més tard no trobà finançament necessari per continuar treballant. El cinema espanyol continuava en una existència latent: Almodóvar fou nomenat a l'Oscar l'any 1988 per la desmesurada i femenina *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Havia passat una dècada i semblava que el cinema espanyol havia caigut dins l'oblit, com si hagués estat condemnat per una força estranya a l'ostracisme. Quan ningú s'ho esperava, fou com un regal caigut de l'astre americà, l'Acadèmia se'n tornà a recordar de la nostra existència i premià *Belle Époque* (1993) de Trueba. Comèdia igualment femenina, però amb més categoria cinematogràfica i amb un cert component polític-filosòfic. Els espanyols ja tenien clar què esperaven d'ells els americans: altes comèdies d'arrels clàssiques.

Entretant, l'Antonio Banderas aprofità l'èxit de *Mujeres* i es llençà a la conquesta del major mercat de la terra. Els seus èxits inicials foren *Philadelphia* (1993) i *Two much* (1995). Sense comptar, evidentment, el seu matrimoni amb l'astre Melanie Griffith. M'agradaria saber quina part de responsabilitat va tenir el gran Banderas en el major èxit hollywoodienc de la factoria El deseo s.a. *Todo sobre mi madre* és un melodrama essencial-

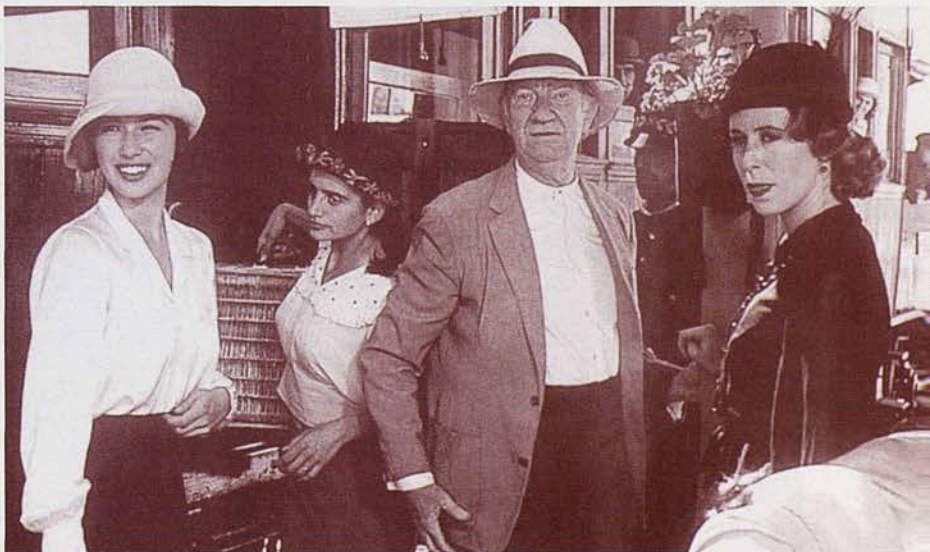
ment femení amb un cert component dramàtic-social que descobreix la *nova veritat* del sexe i les relacions filials. El dia en què Almodóvar implorà la "Virgen de Medinaceli", davant dels insignes acadèmics, mostrà al món sencer quant desitjava el premi banyat d'or, fins on era capaç d'arribar per tal d'agrair llur bon gust cinematogràfic. Vaig creure, després de l'espectacle esperpèntic d'Almodóvar i el seus, que l'acadèmia tornaria enviar el cinema espanyol a l'ostracisme més fosc.

I, quan tot semblava perdut, vet aquí que la insigne Acadèmia nomenà Javier Bardem per la seva participació a la producció de la *pequeña Habana Antes de que anochezca*. Tot el país es troba en màxima expectativa perquè, així ho diuen, "seria un fet històric: cap espanyol ha obtingut mai l'Oscar al millor actor!". Hem de ser realistes, el nostre compatriota ho té molt difícil davant d'actors tan estimats pels acadèmics com ara Tom Hanks o com Russell Crowe, per no parlar del magnífic marquès de Sade interpretat per Geoffrey Rush. Ara bé, sembla que el nostre representant s'ha trobat en el moment i el lloc oportú. És molt possible que ell sigui millor actor que els seus competidors; però si guanya el singular combat no serà per aquesta raó. L'Acadèmia fa molt d'anys que no concedeix els premis atenent al valor artístic de les diferents propostes cinematogràfiques, sinó que presta atenció a d'altres criteris, com puguin ser la recaptació de taquilla, les modes oportunistes, els enfrontaments personals entre els diferents acadèmics o, quan s'escau, la correc-

ció política del guardó.

Enguany ha estat molt significatiu als EEUU des del punt de vista polític. Gràcies a un curiós sistema electoral, George Bush és el nou president havent obtingut menys votació popular que el seu rival Albert Gore. El candidat republicà va guanyar en nombre de paperetes a l'estat que, a la fi, fou el determinant: La Florida. Si la força de la comunitat cubana a l'exili, a la fi, aconseguí derrotar tot un vice-president en el seu intent per aconseguir la presidència dels EEUU, no hi ha cap raó perquè no aconseguixi el guardó per l'encarnació de Reinaldo Arenas. Tal vegada, Bardem haurà d'agrair el seu Oscar al *niño balsero* -Elian Gonzalez-.

Val a dir que el petit dels Bardem ha decidit jugar d'una manera molt intel·ligentment la cursa per aconseguir el reconeixement planetari. Primer, mostra un coneixement de la llegua anglesa infinitament major que l'inconfusible Almodóvar i, segon, intenta deixar sempre en un segon pla la seva persona, allò que és important és la producció i la lluita real del poeta maleït pel comunisme castrista. Com si volgués deixar palès que la coincidència de nacionalitat entre ell i el darrer premiat del cinema espanyol, no és més que una anècdota. En tot cas, si li concedeixen el desitjat premi, Javier Bardem no guanyarà res com actor, com no ho varen fer Fellini, Bergman o Truffaut en el seu moment... sempre que no parlem de doblers, és clar. ■





Joan Carles Romaguera

**A**ctualment no resulta molt complicat plantejar-se quins són els factors que poden motivar la realització d'una seqüela o una segona part d'una pel·lícula, perquè, en definitiva, tan sols podem trobar una explicació tan simple i poc gratificant (per a l'espectador mínimament exigent) com l'econòmica. Els criteris comercials són els que s'imposen i no hi ha res a fer. Ningú negarà, per exemple, que si se li ofereix a Tim Burton dirigir *Batman returns* és pel fet que la primera entrega de les aventures de l'home disfressat de rata-pinyada va fer esclatar les taquilles de tot el món. Una altra cosa és que la seqüela, gairebé en molt aspectes, superi el primer *Batman*, sobretot gràcies a una elaboració molt més complexa de les relacions entre Batman, Catwoman i Pingüi, on podem observar com la confrontació entre el bé i el mal acaba per dissoldre ambdós conceptes, tal i com ja s'apunjava en el film anterior. Segurament Burton, pel que es pot deduir de la seva trajectòria com a cineasta, sí que pretenia buscar una justificació artística a aquest projecte i amb aquesta premissa va optar per realitzar-la, però no cal enganyar-se i pensar que tota la maquinària de producció fes una altre raonament que no atingués a la rendibilitat econòmica del producte, com que-

da demostrat amb el fet que posteriorment sense comptar amb Burton a la realització s'han realitzat dues pel·lícules més, que cal no tenir molt en compte, sobre el cèlebre personatge de còmic.

A l'hora de recordar pel·lícules que són una continuació d'històries anteriors i que són un perfecte exemple del que ha de ser una segona part, em vénen a la memòria, ara mateix, *Texasville* de Peter Bogdanovich i *El color del dinero* de Martin Scorsese, on un gran Paul Newman encarnava de nou un Eddie Felson marcat per sempre pel passat i aquelles llargues partides de billar amb Jake el Gordo de Minnesota. Centrem-nos en la primera de totes.

L'errant filmografia de Peter Bogdanovich (un dels més grans directors nord-americans que encara hi ha avui dia) es va retrobar amb un paisatge i uns personatges que havia abandonat vint anys enrere en un film memorable com *The last picture show*. Llavors ens situàvem als principis de la dècada dels cinquanta a la localitat d'Annarene i el color sèpia inundava les imatges, nostàlgiques i crepusculars, a través de les quals érem testimonis de com una nova generació d'adolescents, fills de la televisió i de la guerra de Corea, s'enfronten, de manera infructuosa, amb un horitzó vital gens esperançador. Pel·lícula trista, gai-

rebé agònica, feta de llargs plànols, pels qual transpira poesia de l'amargor i una mirada contemplativa que escriu l'espectador, *The last picture show* ens descobria uns personatges entranyables i amargats que més tard recuperariem de la mà d'un Bogdanovich tan inspirat com aleshores.

Efectivament, *Texasville*, rodada l'any 1990, retorna a Annarene, a l'estiu de 1984, per veure que ha esta de Sonny Crawford, Duane Jackson i Jacy Farrow. Un retrobament amb uns personatges que esdevé lúcid i amarg, però que, sobretot, ve marcat per un canvi de registre molt ben provocat pel director. Els personatges continuen cercant els seus senyals d'identitat i tractant d'afrontar el present quotidià però el to de la pel·lícula ja no està marcat per la desoladora tristesa sinó per la caricatura i un exorcitzador sarcasme que permet sobreviure amb un passat que sembla no haver tancat les seves ferides. No hi ha a *Texasville* l'oportunitat d'un director per fer una seqüela (tres anys d'esforços foren necessaris per trobar la manera de finançar el projecte), ni tampoc un exercici d'autocomplaença o de cites egocèntriques. Hi ha una extraordinària obra cinematogràfica que, com succeeix amb l'esmentat film d'Scorsese, amb el pas del temps es fan tan imprescindibles com els seus precedents (*The last*





...Ridley Scott sembla ser incapaç d'utilitzar uns recursos més elaborats per tal de fer por a l'espectador i es decanta cap una opció gens vàlida perquè al cap i a la fi tan sols aconsegueix esgarrifar (per no dir provocar nàusees).

picture show i *El buscavidas*) i que acaben per configurar un díptic que són una excusa perfecta per una sessió doble de cine.

Malauradament, i com ja era previsible, no puc afirmar el mateix d'*Hannibal* de Ridley Scott, la segona part del *Silenci dels anyells*, dirigida fa una dècada per Jonathan Demme, que s'ha estrenat recentment a les nostres sales. Les diferències són nombroses i insuperables entre una i altra, començant pel fet que l'actriu que interpreta el personatge de Clarice Starling ja no és Jodie Foster (en una encertada decisió) sinó Julian Moore, que encarna una agent que ha deixat enrere la seva inexperiència i ingenuïtat per donar pas a una dona segura i ferma, insultantment arrogant. Deu anys després, Clarice ha assolit una experiència que l'allunya d'aquella jove plena de pors interiors i inseguretat.

El problema resideix a l'hora d'establir la relació entre la detectiu Clarice i el Dr. Hannibal Lecter. A *El silenci dels anyells* hi havia una poderosa i suggerent relació protector/protegida entre ambdós personatges pel fet que l'aprenent Clarice havia d'obtenir informació del propi Lecter, reclòs en una presó psiquiàtrica, per poder atrapar l'assassí Buffalo Bill, el qual segrestava al·lotes obeses per arrabassar-los la pell. Així doncs s'es-

tablia una col·laboració entre el bé i el mal, les dues cares d'una mateixa moneda, que acabaven necessitant-se i reflectint-se mútuament, donant com a resultat una inquietant situació que la càmera de Demme captava a la perfecció en les escenes dels interrogatoris entre els dos protagonistes, aprofitant les possibilitats visuals i expressives que oferia el fet que Hannibal està tancat en una cel·la que, en lloc de barrots, tenia un gruixut vidre. A *Hannibal* aquests plantejaments ja no apareixen en el guió i tan sols pot tenir cert interès el fet que Clarice continuï marcada pel seu encontre amb el Dr. Lecter, present permanentment en els seus records, i que la relació de proteccionisme ara sigui a l'inrevés.

Però la diferència més gran, alarmant podria arribar-se a dir, és la que s'estableix entre la tasca de Jonathan Demme i Ridley Scott. No és que sigui un gran defensor del *Silenci dels anyells*, pel·lícula que considero tramposa i que crea falses expectatives, de manera premeditada, en l'espectador, com en l'escena del principi, exemple d'un ridícul fals suspens, o l'escena prèvia al desenllaç amb una utilització del muntatge ridícula i manipuladora. Scott, almanco, no pretén enganyar ni crea fals suspens, tal vegada perquè la seva ineptitud ha assolit nivells ínfims (tot podria ser) en l'an-

tany director d'*Alien*. Però, en favor de Demme, cal dir que pren la decisió correcta en el moment en què decideix que la seva posada en escena no es faci explícita i jugui amb la il·luminació i la música per crear sensacions inquietants en l'espectador. La voluntat del director de *Philadelphia* és atordir a l'espectador, suggerint les atrocitats d'Hannibal, no mostrant-les. En canvi, Ridley Scott sembla ser incapaç d'utilitzar uns recursos més elaborats per tal de fer por a l'espectador i es decanta cap una opció gens vàlida perquè al cap i a la fi tan sols aconsegueix esgarrifar (per no dir provocar nàusees). La solució resulta ser, fins i tot, menyspreable perquè Scott opta per fer que les seves imatges siguin explícites i en conseqüència perdin la seva capacitat de provocar pànic. Així doncs, la desmesura s'apodera d'una pel·lícula que perd qualsevol tipus de rigor estètic i que tan sols vol transmetre morbositat d'una manera gratuïta i recrear-se en la violència. De la mateixa manera que Jacques Rivette desqualificava Gillo Pontecorvo per l'ús d'un *travelling* a la pel·lícula *Kapo*, recordant-li que l'estil era una qüestió de moral, també cal censurar l'actitud del director d'*Hannibal*. Desgraciadament, de segones parts, segons quines valen la pena. ■







# Les pel·lícules del mes d'abril

A LES 18:00 HORES

## Cicle CINEMA ESPANYOL

(Amb la col·laboració del SAC de la UB)

### LA VIDA ALREDEDOR 4 d'abril

Nacionalitat i any de producció:  
Espanyola, 1959  
Títol original: *La vida alrededor*  
Director: Fernando Fernán Gomez  
Guió: Fernando Fernán Gomez,  
Manuel Pilares  
i Florentino Soria  
Fotografia: Alfredo Fraile  
Música: Rafel de Andrés  
Intèrprets: Rafela Aparicio,  
Maite Blasco, Xan de Bolas,  
Fernando Fernán Gomez,  
Analía Gadé.

### ESA PAREJAFELIZ 11 d'abril

Nacionalitat i any de producció:  
Espanyola, 1951  
Títol original: *Esa pareja feliz*  
Producció: Ind. Cinemt. Altamira, S. A  
Director: J.A. Bardem i L.G. Berlanga  
Guió: J.A. Bardem i L.G. Berlanga  
Fotografia: Guillermo Goldberger  
Música: Jesús García Leoz  
Muntatge: Pepita Orduña  
Durada: 83 minuts  
Intèrprets: Fernando Fernán Gómez,  
Elvira Quintillá, José Luis Azores,  
Féiz Fernández

### CALLE MAYOR 25 d'abril

Nacionalitat i any de producció:  
Espanyola, 1956  
Títol original: *Calle Mayor*  
Producció: Guión Films/Suevia Films  
Play arte/Iberia films  
Director: Juan Antonio Bardem  
Guió: Juan Antonio Bardem  
Fotografia: Michel Kelber  
Música: Joseph Kosma  
i Isidro B. Maiztegui  
Muntatge: Margarita Ochoa  
Durada: 95 minuts  
Intèrprets: Betsy Blair, José Suárez,  
Dora Doll, Luis Peña,  
Manuel Alexandre



### BIENVENIDO Mr. MARSHALL 18 d'abril

Nacionalitat i any de producció:  
Espanyola, 1952  
Títol original:  
*Bienvenido Mr. Marshall*  
Producció: Unión Industrial  
Cinematográfica S.A.  
Director: Luis García Berlanga  
Guió: L.G. Berlanga,  
J. A. Bardem i Miguel Mihura  
Fotografia: Manuel Berenguer  
Música: Maestro Solano i  
Jesús García Leoz  
Muntatge: Pepita Orduña  
Durada: 78 minuts  
Intèrprets: Lolita Sevilla,  
Manolo Morán, José Isbert,  
Alberto Romea, Elvira Quintillá,





# Les pel·lícules del mes d'abril

CICLE SET ANYS DE TEMPS MODERNS • A LES 20:00 HORES

## SIETE DIAS DE MAYO

4 d'abril

Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1964  
Títol original: *Seven Days in May*  
Producció: Seven Arts  
Joel/Frankenheimer  
Director: John Frankenheimer  
Guió: Rod Serling  
Fotografia: Ellsworth Fredericks  
Música: Jerry Goldsmith  
Durada: 118 minuts  
Intèrprets: Kirk Douglas,  
Burt Lancaster, Fredric March,  
Ava Gardner, Martin Balsam,  
Edmond O'Brien.

## ELEMENTAL DR. FREUD

11 d'abril

Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1976  
Títol original:  
*The seven per-cent solution*  
Producció: Universal  
Director: Herbert Ross  
Guió: Nicholas Meyer  
Fotografia: Oswald Morris  
Música: John Addison  
Durada: 110 minuts  
Intèrprets: Nicol Williamson,  
Robert Duvall, Alan Arkin,  
Vanessa Redgrave, Laurence Olivier

## SIMBAD Y LA PRINCESA

18 d'abril

Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1958  
Títol original:  
*The seventh Voyage of Sinbad*  
Producció: Columbia/ Morningside  
(Charles Scheer)  
Director: Nathan Juran  
Guió: Kenneth Kolb  
Fotografia: Wilkie Cooper  
Música: Bernard Herrmann  
Efectes especials: Ray Harryhausen  
Durada: 85 minuts  
Intèrprets: Kerwain Mathews,  
Kathryn Grant, Torin Thatcher,  
Richard Eyer.

## LA TENTACIÓN

### VIVE ARRIBA

25 d'abril

Nacionalitat i any de producció:  
EUA, 1955  
Títol original: *The seven year itch*  
Producció: Twentieth Century-Fox  
Director: Billy Wilder  
Guió: Billy Wilder i George Axelrod  
Fotografia: Milton Krasner  
Música: Alfred Newman  
Muntatge: Hugh S. Fowler  
Durada: 100 minuts  
Intèrprets: Marilyn Monroe,  
Tom Ewell,  
Evelyn Keyes, Sonny Tufts.

7  
Anys de

TEMPS   
MODERNS



# 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*