



2 setembre -
2 octubre 1999

George Cukor

Any 1999. Programa especial.
Suplement del núm. 14

Nascut a Nova York l'any 1899, George Cukor va iniciar la seva carrera cinematogràfica el 1929, amb una experiència considerable en el món del teatre, que pot ser qualificada d'impressionant. Va fer una cinquantena de pel·lícules, moltes de les quals representen la sofisticació del Hollywood més enlluernador, l'estil dels luxosos estudis de Hollywood. Les seves pel·lícules són una desfilada de gent guapa, amb uns diàlegs enginyosos i intel·ligents en uns escenaris a l'última moda. També se'l coneix amb l'etiqueta de "director de dones" i com a hàbil adaptador d'obres literàries, en particular obres de teatre. Llevat que un estigui incondicionalment d'acord amb l'opinió d'Andrew Sarris segons la qual "hi ha un lloc d'honor en el cinema tant per a les adaptacions com per al director no guionista", la inclusió de Cukor en un debat seriós sobre l'art cinematogràfic és discutible, i de fet s'ha discutit moltes vegades. Als anys trenta, sovint era atacat pels crítics socialment conscienciats, no solament perquè feia adaptacions, sinó també per la suposada frivolitat d'allò que triava adaptar. Avui dia és un director purament comercial per a alguns (amb tots els mals que suposadament comporta la comercialitat); per a uns altres continua sent un adaptador insulsi de "teatre enlluernat". Potser el que volia justament la Paramount quan va portar Cukor de l'escena als primers anys del sonor era "teatre enlluernat". Les seves tres primeres pel·lícules —GRUMPY, THE VIRTUOUS SIN i THE ROYAL FAMILY OF BROADWAY (totes codirigides el 1930 amb un veterà del cinema mut)— eren adaptacions d'obres dramàtiques, amb actors de teatre com a protagonistes. Altres directors de la Paramount provinents dels

escenaris de Nova York, com ara Rouben Mamoulian o John Cromwell, van començar a explorar immediatament les possibilitats de la tècnica cinematogràfica, però Cukor hi mostra molt poc d'interès en les seves tres primeres pel·lícules. Totes tres justifiquen l'etiqueta pejorativa de "teatre enlluernat", tot i que THE ROYAL FAMILY OF BROADWAY portaria l'afegitó "de primera qualitat". En aquesta pel·lícula, tot just va començar a treballar la diferència entre l'acció dramàtica davant la càmera i darrere el marc del prosceni, però es nota prou la direcció i la vitalitat de l'actuació per compensar la sensació teatral general. Les contribucions més evidents de Cukor al cinema es troben precisament en les solucions que finalment va trobar al problema de representar una obra per a la pantalla. Tan aviat com al 1932, amb A BILL OF DIVORCEMENT, ja va començar a perfeccionar la seva tècnica. Va separar l'acció contínua de l'escenari en els seus elements constitutius, però tot mantenint la sensació de fluidesa. Analitzant exactament quina seria la part de l'acció més important a cada moment —tota l'escena, una conversa entre dues persones, una acció privada—, hi enfocava la càmera i després la connectava amb el moment següent mitjançant el muntatge més funcional o el moviment de càmera més elegant. Hi havia altres problemes que s'havien de resoldre: la posició adequada de la càmera respecte a l'actor (particularment important per a un actor teatral que recrea un paper per a la pantalla) i les alteracions necessàries per compensar la bidimensionalitat de l'ull de la càmera. Cukor va solucionar aviat aquestes dificultats, tot mantenint-

Holiday de George Cukor





A Star Is Born de George Cukor

se fidel a l'esperit d'una obra sense que el resultat fos teatral o servil. Cukor utilitza particularment el pla llarg, de vegades fent servir una càmera estàtica, de vegades mouent-la per seguir l'actor que enfoca. Així l'actor té més profunditat de camp per construir i mantenir el seu personatge. Aquesta tècnica, tanmateix, representa una càrrega suplementària per a l'actor, ja que ell tot sol, només amb el diàleg per ajudar-se, ha d'interessar un públic avesat al ritme ràpid del muntatge cinematogràfic. La utilització del pla llarg per part de Cukor és un signe clar que ell confia tant en l'actor com en el diàleg, i els admira. Generalment aquest tipus de pla el fa servir en escenes en què interveuen dos personatges. Alguns exemples són: l'escena entre Marie Dressler i Lionel Barrymore a *DINNER AT EIGHT* (1933), l'entrevista entre Judy Holliday i Katharine Hepburn a *ADAM'S RIB* (1949) i l'escena del camerino entre Judy Garland i Charles Bickford a *A STAR IS BORN* (1954). Cukor es considera a ell mateix un director "intèrpret", en el sentit que concep la seva feina com una traducció al cel·luloide dels mèrits continguts en el guió, amb les mínimes "notes a peu de pàgina" possibles. Fins i tot quan "desenvolupa" una obra, com a *SUSAN AND GOD* (1939), *THE PHILADELPHIA STORY* (1940) i *BORN YESTERDAY* (1950), o permet que se'n reescriu llargs fragments, com és el cas de *THE ROYAL FAMILY OF BROADWAY*, *DINNER AT EIGHT* i *HOLIDAY* (1938), les alteracions sempre respecten el contingut del material original. Només es pot imputar una mistificació excessiva a *GASLIGHT* (1944); una ampliació massa romàntica del thriller concisament elaborat de Patrick Hamilton li fa perdre la seva força dramàtica.

George Cukor amb Candice Bergen i Jacqueline Bisset durant el rodatge de *Rich and Famous*



Andrew Sarris considera que la temàtica principal de Cukor és la "imaginació centrada més aviat en el qui imagina que no pas en la cosa imaginada". Sarris posa com a exemple el fet que el marit no apareix mai a *THE WOMEN* (1939), com tampoc el fill a *EDWARD, MY SON* (1949). Això és exacte en els casos esmentats, que malauradament només són dos entre quaranta i tants. Es podria estendre la temàtica de Sarris per cobrir tots aquells personatges de les pel·lícules de Cukor que interpreten les seves farses privades o que es mouen per la vida com si aquesta fos una obra escrita i representada per ells mateixos (sempre aconsegueixen el que es mereixen); així, tenim Pearl a *OUR BETTERS* (1933), Susan a *SUSAN AND GOD*, Consuelo a *HER CARDBOARD LOVER* (1942), Tracy Lord a *THE PHILADELPHIA STORY*, Gladys Glover a *IT SHOULD HAPPEN TO YOU* (1954) i Justine i Nessim a *JUSTINE* (1969). Fins i tot es podria anar més lluny i crear el tema "la vida com a teatre", o la confusió de tots dos: *SYLVIA SCARLETT* (1936), *A DOUBLE LIFE* (1947), *LES GIRLS* (1957). Cukor torna una vegada i una altra a aquests temes, però jo sospito que l'esquema resultant no va ser planejat conscientment. Atès que els temes no s'aprofundeixen ni es desenvolupen d'un film a un altre, semblen sortir no tan d'una filosofia de vida com d'una preferència pel tema teatral (menys en el sentit de "professió teatral" com en el d'un estil de vida). Conseqüentment, els temes només tenen una importància tangencial en analitzar l'aroma particular d'una pel·lícula de Cukor. Hi ha una certa teatralitat inherent en l'estil de Cukor; un cert abrondament en la posada en escena; un ús dramàtic en el gest o el detall enèrgic i en l'arranjament dels actors; un instint per la juxtaposició sorprenent de diferents personalitats (*DINNER AT EIGHT*); una textura de l'actuació; un èmfasi en el diàleg molt culte (tot i que rarament literari); una superelegància en el disseny (que de vegades pot rebaixar-se a la teatralitat d'un aparador de botiga). Segui com sigui, aquesta teatralitat no dona pas a una fatxenderia en la direcció. En efecte, algunes de les pel·lícules menys interessants de Cukor —*KEEPER OF THE FLAME* (1943), *A WOMAN'S FACE* (1941), *A DOUBLE LIFE*— són aquella mena de melodrames rutinaris que un altre director, i no necessàriament més bo, hauria realçat amb algunes revelacions pintades amb colors foscos. Encara que Cukor supera la prova prou reeixidament, amb l'ús del clarobscur i l'atmosfera adequats de Hollywood, aquestes pel·lícules semblen realitzacions superficials. Cukor no se'n surt gaire bé amb l'acció, ni tampoc amb la farsa o la pallassada. Està en el seu pitjor moment amb les seqüències fantàstiques o oníriques —n'es una prova el tractament prosaïc d'aquest tipus de material a *ADAM'S RIB*, *THE MARRYING KIND*

(1952), *PAT AND MIKE* (1952) o al número de "Just You Wait" a *MY FAIR LADY* (1964). *LITTLE WOMEN* (1933), un encàrrec difícil a causa del perill de caure en el sentimentalisme que comportava, és un triomf absolut de l'encant i del candor genuí, potser la millor realització del director. De tota manera, on Cukor se sent més segur és en el terreny de la comèdia: encara millor, de la comèdia dramàtica en què l'humor sorgeix d'una sòlida definició del personatge i s'expressa amb un diàleg agut que no exclou l'emoció autèntica. Per accedir al seus mecanismes, Cukor necessita uns personatges ben dibuixats i desenvolupats, que són intel·ligents, sensibles i civilitzats. Tractant-los amb una sensibilitat i una intel·ligència similars, Cukor crea films com *HOLIDAY*, filmat amb calidesa i compassió. Perquè passi això, en el centre de la pel·lícula hi ha d'haver una dona. Amb una n'hi ha prou, però Cukor en pot manejar quatre alhora (*LITTLE WOMEN*, *THE CHAPMAN REPORT*, 1962) i fins i tot vuit (*THE WOMEN*). Si té un tema recurrent és la dona, les seves emocions, la seva intel·ligència, els seus intents de trobar-se a ella mateixa i expressar-se en una societat sovint hostil. Encara que pugui portar vestits d'època, l'heroïna de Cukor acostuma a ser d'esperit modern (per exemple, Jo a *LITTLE WOMEN*). Les seves heroïnes i les actrius que va triar per encarnar-les registren, encara que sigui inadvertidament, les modificacions d'estil en les dones i el canvi d'actituds envers elles durant les quatre dècades llargues durant les quals el director va fer pel·lícules. Això aporta un significat nou i més profund a la frase "director de dones", una etiqueta que irrita Cukor, el qual puntualitza que ha dirigit un bon nombre d'actors en les seves actuacions més reeixides: Lowell Sherman (*WHAT PRICE HOLLYWOOD?*, 1932), Lew Ayres (*HOLIDAY*), James Stewart (*THE PHILADELPHIA STORY*), Ronald Colman (*A DOUBLE LIFE*), James Mason (*A STAR IS BORN*) i

Jack Lemmon (*IT SHOULD HAPPEN TO YOU*). S'hi podria afegir que Cukor no sempre va triomfar amb totes les actrius: va fracassar, en diversos graus, amb Kay Francis, Joan Crawford, Lana Turner i Norma Shearer, totes les quals van tenir actuacions més brillants a les ordres d'altres directors. Cukor no està mai del tot a gust amb el tipus d'estrella reina del glamour i que vesteix a l'última moda. Es troba millor amb les *sex symbols* com Jean Harlow (*DINNER AT EIGHT*), Sophia Loren (*HELLER IN PINK TIGHTS*, 1960) o Marilyn Monroe (*LET'S MAKE LOVE*, 1960); mostra la seva sexualitat en una perspectiva còmica, afectada i seductora, la manera d'actuar d'una noia en un món d'homes. No les veu tant des del punt de vista masculí com des del punt de vista de les dones mateix. D'aquesta manera, humanitza aquestes dones objecte. Segui com sigui, Cukor simpatitza més amb el sexe femení quan hi troba intel·ligència i sensibilitat a més d'una cara i un cos bonics. (Les úniques dones caricaturitzades o tractades rudement a les seves pel·lícules són les heroïnes de *OUR BETTERS* i *THE WOMEN*, que també són insensibles o utilitzen la seva intel·ligència només per fer bromes rancunioses o per retenir un home.) De la unió entre el director i l'actriu/heroïna ideal sorgeix una empatia que fa néixer en l'actriu una aura embolcalladora i irrisorbible: camina amb una bellesa espiritual (Garbo a *CAMILLE*, 1937, o Katharine Hepburn a *HOLIDAY* i en alguns moments de *THE PHILADELPHIA STORY*). Les pel·lícules americanes dels anys trenta presenten un gran assortiment d'heroïnes —des d'hereves esbojarrades fins a noies esportistes que són presentades en societat—, totes elles independents i brillants, no solament companyes dels homes, sinó iguals a ells. Durant aquest període es pot veure l'heroïna de Cukor en l'estat més pur. Cukor admira sobretot la dona a la qual interessa alguna cosa més que atrapar i retenir un home; l'atreu la dona que oposa la seva intel·ligència a una força social més àmplia, la dona que està

A Double Life de George Cukor





My Fair Lady de George Cukor

definint el seu paper en un món canviant i cada vegada més complex. Katharine Hepburn, l'actriu amb qui Cukor s'identifica més, era la personificació de la seva heroïna ideal. Mandarinina entre les actrius dels anys trenta, Hepburn era desafiadora i obstinada; traspuava intel·ligència i, quan es presentava l'ocasió, era capaç de mostrar una feminitat tendra i encantadora. Però cada vegada més, a mesura que la dècada avançava, l'heroïna rebia el que es mereixia. Després d'haver gaudit de la gran aventura amb la vida, es veu impel·lida a donar prova de la seva feminitat sotmetent-se a la dominació masculina.

És el que li passa a Hepburn SYLVIA SCARLETT, a THE PHILADELPHIA STORY i a totes aquelles pel·lícules o es veia reduïda per equiparar-se a Spencer Tracy. Aquesta capitulació final conduïda per Cukor i Hepburn és una mica maliciosa, sovint torbadora i mai no gaire convincent. Perquè tant se val el que digui el guió: les dones a les pel·lícules de Cukor són sempre superiors als homes en intel·ligència, sensibilitat i en la pura vibració de la seva presència. Però el retrat de la dona en els seus films va canviar de l'heroïna coratjosa dels anys trenta que no s'acovardia per res a la muller insípida, tímida i ingènua dels quaranta i dels cinquanta. Malgrat que Cukor patrocinava aquest canvi, no per això va deixar de donar a les seves darreres heroïnes una mica de l'esperit que havia animat les de la primera època. Les heroïnes de Cukor dels anys quaranta i cinquanta eren sovint uns dels retrats cinematogràfics femenins més atractius de l'època, i també és simptomàtic de la seva actitud que, per encarnar l'única dona realment estúpida de la seva filmografia, el director triés Judy Holliday, una actriu amb intel·ligència, individualitat i una humanitat instintiva. Els primers anys quaranta no van ser un període gaire bo per a Cukor. Va col·laborar en el patriotisme de què va fer gala Hollywood com

a contribució a l'esforç bèl·lic. Els films resultants, KEEPER OF THE FLAME i WINGED VICTORY (1944), són tan atípics que un pot passar-se l'estona comptant amb els dits els petits tocs de Cukor, i n'hi ha tan pocs, sobretot a l'última pel·lícula, que gairebé no val la pena d'esperar-los. HER CARDBOARD LOVER, un intent de fer revivre la comèdia sofisticada d'una època passada, és d'una buidor que no es pot atribuir íntegrament a un mal guió i a una actuació pitjor. Fins i tot l'elegància de GASLIGHT, la millor pel·lícula d'aquest període, està mancada d'interès i acaba sent depriment; sembla el gest mecànic d'algú que no vol perdre la pràctica mentre té el cap ocupat. Després de la guerra, la carrera de Cukor es va refer d'aquesta baixada, en gran mesura gràcies a la col·laboració generalment encertada i aplaudida per la crítica del matrimoni de guionistes Ruth Gordon i Garson Kanin, que van escriure els guions de A DOUBLE LIFE, ADAM'S RIB, THE MARRYING KIND i PAT AND MIKE. D'altra banda, Ruth Gordon va ser l'autora, tota sola, d'un guió autobiogràfic, THE ACTRESS (1953), mentre que Kanin va rescriure IT SHOULD HAPPEN TO YOU i la seva obra de teatre BORN YESTERDAY, també adaptada per Cukor el 1950. Els Kanin van fer guions sofisticats, principalment comèdies domèstiques, agraciades amb diàlegs ben conjuminsats i sovint enginyosos i amb personatges construïts a l'alçada del talent de Hepburn, Tracy o Holliday, actors amb els quals a Cukor li agradava treballar. La majoria d'aquests guions tenen Nova York per escenari i conviden a rodar en exteriors; en conseqüència, els films van permetre a Cukor demostrar que es trobava tan a gust a la sala d'estar d'un pis barat com en un saló de la Cinquena Avinguda. Potser com a compensació, Cukor s'acostava d'una manera massa pesada a l'encant del guions —un encant que fins i tot sobre el paper estava perillosament proper a la coqueteria. En l'actuació, la

coqueteria es converteix en ximpleria (particularment en les baralles entre Hepburn i Tracy a ADAM'S RIB). D'altra banda, els guions estan massa adaptats als estereotips de les seves actrius, Katharine Hepburn i Judy Holliday —estereotips que estan basats en les qualitats menys atractives d'aquestes dues estrelles. El patetisme estúpid de Holliday i l'agressivitat de Hepburn, quan estan sobreactuats, es tornen tediosos.

Cap a la meitat dels anys cinquanta, Cukor va fer unes quantes pel·lícules de dos gèneres que no havia tocat abans: el film d'acció i el musical. L'any 1939, el director va ser acomiadat per David O. Selznick de la producció GONE WITH THE WIND perquè Selznick creia que Cukor no dedicava tota l'atenció requerida a les àmplies escenes panoràmiques d'aquesta aventura èpica. A BHOWANI JUNCTION (1956), Cukor va tenir l'oportunitat de demostrar que Selznick estava equivocat, ja que aquesta història de les relacions angloïndies (filmada en part en exteriors al Pakistan) incloïa moltes seqüències espectaculars, totes elles filmades admirablement per Cukor. A les últimes pel·lícules, HELLER IN PINK TIGHTS i WILD IS THE WIND (1957), les seqüències d'acció estan menys inspirades, i es nota que el veritable interès de Cukor és dirigir Sophia Loren i Anna Magrani. (Probablement, a Cukor també l'atreïen les possibilitats que tenia HELLER IN PINK TIGHTS de recrear unes actuacions teatrals d'època, cosa que havia fet meravellosament a LITTLE WOMEN i THE ACTRESS.) D'una manera semblant, en els musicals Cukor està més còmode amb els fragments dramàtics del guió que amb els elements musicals. (Cal dir que els productors d'A STAR IS BORN es van adonar que el seu valor musical estava tan aigualit que hi van afegir l'espectacular número "Born in a Trunk", que no va ser dirigit per Cukor.) A STAR IS BORN va ser la primera realització de Cukor en què féu servir la pantalla ampla i explorà el color. (Només havia utilitzat el color en una seqüència de THE WOMEN.) Va encarar el repte amb inventiva i obtingué uns resultats impressionants —visualment, aquestes dues pel·lícules són la part més interessant de la seva obra. Cukor diu que per als seus enquadraments en format Cinemascope es va inspirar

en fragments de quadres reproduïts en llibres d'art, en els quals es destacava un detall de tot un panorama. La conseqüència va ser que gran part de la intimitat, la fluïdesa i la selectivitat perdudes en les primeres pel·lícules amb pantalla ampla, aquí es recuperaven. La utilització per part de Cukor del pla llarg era compatible així mateix amb el nou format, i va tenir uns resultats brillants: un exemple impressionant és la sensació de sorpresa, gairebé d'improvisació, que dona Judy Garland cantant "The Man That Got Away" a A STAR IS BORN. Les innovacions de Cukor amb el color eren dissenyades en col·laboració amb George Hoyningen-Huene, un famós director de fotografia que va treballar en les pel·lícules en color de Cukor fins a la seva mort, l'any 1970. Huene s'encarregava de coordinar el color en els decorats, els vestits i la fotografia, i això va resultar en una unificació del disseny poc habitual en els espectacles en Technicolor. A les pel·lícules de Cukor, normalment el color està molt estilitzat, però no d'una manera massa evident, a partir de taques d'un color primari ressaltat per dos o tres tons apagats. (Al número de "The Man That Got Away", per exemple, el fons vermell és destacat pels negres, els grisos de fum i els punts blancs del mocador de Judy Garland. L'exploració empresa per Cukor de les possibilitats ofertes pels elements formals donava a les seves pel·lícules la sensació d'una textura més rica i sensual. El final dels anys cinquanta marca el començament de la dissolució del sistema dels estudis, monolític i (suposadament) molt restrictiu. Els directors podien ser més lliures per desenvolupar noves tècniques narratives i noves temàtiques argumentals. A BHOWANI JUNCTION, THE CHAPMAN REPORT i JUSTINE, Cukor va explorar àrees d'experiència eròtica que anteriorment no havia pogut abordar. Ho va intentar una mica massa aviat en les dues primeres pel·lícules, que van ser presa de les tisores de la censura. Malgrat que Cukor havia tingut la seva racció de problemes en la postproducció —un muntatge insensible va aigualir de manera evident HELLER IN PINK TIGHTS i THE ACTRESS—, el director sembla que va treballar prou satisfactòriament, amb arguments per guardar les aparences, dins del sistema. El que va fer a

Gaslight de George Cukor



partir de la mort del sistema dels estudis, i fins i tot el que va proposar de fer, era prou compatible amb l'antiga disciplina comercial. L'orientació dels estudis consistent en la mentalitat al més simple possible, va perjudicar realment Cukor? Possiblement. Un pensa en el fracàs de SYLVIA SCARLETT, el seu projecte dels anys trenta potencialment menys comercial, potencial perquè les ambigüitats sexuals no resoltes esdevinguessin una realitat. El fracàs de SYLVIA SCARLETT sembla que va ser una experiència traumàtica per al director, malgrat el fet que avui dia se'n riu (no gaire convincentment); també ho va ser, indubtablement, el desaire comercial que va significar que l'apartessin de GONE WITH THE WIND. És possible que les dues experiències atressin el director de sortir massa de la línia marcada. Fent una anàlisi final, direm que Cukor va aportar una mica de gust a un medi amb mal gust, una mica d'humanitat a una indústria deshumanitzada. Va fer que la indústria, de vegades, tingués molt bon aspecte i, de vegades, molt mal aspecte.

Gary Carey, Cinema, A Critical Dictionary - The Major Film-Makers, Ed. Richard Roud, Secker and Warburg, Vol.1 - Londres 1980

BIBLIOGRAFIA: GEORGE CUKOR

Selecció de documents consultables a la biblioteca:

MONOGRAFIES:

- Clarens, Carlos. *George Cukor*. London : Secker and Warburg ; British Film Institute, 1976.
- Estrin, Allen. *Capra, Cukor, Brown*. London : Tantivy ; New York : A.S. Barnes, 1973. (Hollywood professionals, vol. 6.)
- Garnett, Tay. *Un Siècle de cinéma : portraits de cinéastes : rencontré par 42 metteurs en scène du monde entier*. Renens : 5 Continents ; Hatier, 1981.
- *George Cukor*. Paris : Seghers, 1965.
- Hadleigh, Boze. *Conversaciones secretas*. Barcelona : Ultramar, 1988.
- Lambert, Gavin. *On Cukor*. New York : Capricorn, 1973.
- Martínez Torres, Augusto. *George Cukor*. Madrid : Cátedra, 1992.

- McGilligan, Patrick. *George Cukor : a double life*. London : Faber and Faber, 1992.
- McGilligan, Patrick. *George Cukor : biografía definitiva exhaustivamente documentada*. Barcelona : Ultramar, 1994.

Guions:

- Beaton, Cecil. *My Fair Lady*. London : Weidenfeld and Nicholson, 1964.
- Duclos de la Maldère, H. *David Copperfield*. Paris : Delagrave, 1938.
- Gordon, Ruth and Garson Kanin. *Adam's Rib*. New York : Viking, 1972.
- Lerner, Alan Jay. *My Fair Lady*. Harmondsworth : Penguin Books, 1979.
- *Romeo and Juliet* by William Shakespeare : a motion picture edition. London : Arthur Baker, [194?].

SELECCIÓ D'ARTICLES DE REVISTES

- Alberch, Enrique. *George Cukor : la rebeldia discreta*. "Dirigido", no. 148 (Ene 86), p. 12-25.
- Aria, Dany. *Ha nacido otra estrella : Hollywood al desnudo : What price Hollywood ?, 1932*. "Vertigo", no. 10 (Jun 94), p. 28-31.
- Bermejo, Alberto. *George Cukor : clasicismo transparente*. "Cinerama", no. 49 (Jul/Ago 96), p. 110-115.
- Berthom, Jean-Pierre. *L'oeuvre insaisissable*. "Positif", no. 424 (Jun 96), p. 90-92.
- Bodeen, DeWitt. *George Cukor*. "Films in Review", vol. 32, no. 9 (Nov 81), p. 515-526.
- Bourget, Jean-Loup. *Le dernier carré? : Huston, Mankiewicz, Cukor, Wilder*. "Positif", no. 149 (Avr 73), p. 1-13.
- Bourget, Jean-Loup. *Les invités de huit heures. Théâtre filmé, cinéma pur*. "Positif", no. 397 (Mar 94), p. 92-94.
- Bourget, Eithne. *Couleurs de Femmes de George Cukor*. "Positif", no. 275 (Jan 84), p. 26.
- *El Cine sofisticado de George Cukor*. "Casablanca", no. 27 (Mar 83), p. 31-50.
- Cook, Page. *The sound track*. "Films in Review", vol. XXXIII, no. 1 (Jan 82), p. 52-54.
- Eyquem, Olivier. *Une étoile est née : renaissance d'une star*. "Positif", no. 290 (Apr 85), p. 63-65.
- Fletcher, John. *Primal scenes and the female gothic: Rebecca and Gaslight*. "Screen", vol. 26, no. 4 (Winter 95), p. 341-370.
- Gallafent, E. *Black satin: fantasy, murder and the couple in 'Gaslight' and 'Rebecca'*. "Screen", vol. 29, no. 3 (Summer 88), p. 84-103.
- Grisolia, Michel. *Voyages avec ma tante. Une femme qui s'affiche*. "Cinema", no. 177 (Jun 73), p. 126-128.
- Harrell, A. *The making of A star is born*. "American cinematographer", vol. 65, no. 2 (Feb 84), p. 34-37.
- Haver, Ronald. *A star is born again*. "American Film", vol. 8, no. 9 (Jul/Aug 83), p. 29-33, 59.
- Holt, C.: *A star is reborn: reconstructing the original version*. "American cinematographer", vol. 65, no. 2 (Feb 84), p. 38-48.
- Kan, P. *Relecture du cinéma hollywoodien: Sylvia Scarlett*. "Cahiers du cinéma", no. 238-239 (May/Jun 72), p. 84-90.
- Krohn, Bill. *La fin d'un primitif*. "Cahiers du cinéma", no. 346 (Avr 83), p. 38-40.
- Lamet, Juan Miguel. *Margarita Gautier*. "Nikel Odeón", no. 2 (Primavera, 96), p. 189-190.
- Latorre, José María. *La despedida cinematográfica de George Cukor*. "Dirigido", no. 101 (Feb 83), p. 58-63.
- Legrand, M. *D'entre les ombres*. "Positif", no. 156 (Feb 74), p. 67-69.
- Losilla, Carlos. *Cena a las ocho*. "Nosferatu", no. 20 (Ene 96), p. 105-106.
- Magny, Joël. *George Cukor : un home qui s'affiche*. "Cinéma", no. 291 (Mar 83), p. 28-32.
- Marias, Miguel. *George Cukor*. "Dirigido", no. 42 (Mar 77), p. 28-33.
- Marias, Miguel. *George Cukor*. "Dirigido", no. 43 (Abr 77), p. 16-23.
- McBride, Joseph & Todd McCarthy. *Carry on, Cukor*. "Film Comment", vol. 17, no. 5 (Sep/Oct 81), p. 41-47.
- Ostria, Vincent. *A director is dead*. "Cahiers du cinéma", no. 346 (Avr 83), p. 41-43.
- Pacios, Jaime. *My fair lady : el pigmalión de Cukor*. "Interfilms", no. 74 (Nov 94), p. 61-64.
- Pérez, M. *Un adieu de plus*. "Positif", no. 154, (Sept 73), p. 77-79.
- Phillips, S.J. *George Cukor*. "Films in Review", vol. 23, no. 3 (Mar 82), p. 130.
- Puaux, Françoise. *Château, maison, villa: le rôle clé de la demeure*. "CinemAction", no. 75 (Apr 95), p. 34-43.
- Shumway, D.R. *Screwball comedies: constructing romance, mystifying marriage*. "Cinema Journal", vol. 30, no. 4 (Summer 91), p. 7-23.
- Stanbrook, Alan. *As it was in the beginning*. "Sight & Sound", vol. 59, no. 1 (Winter 89/90), p. 28-32.
- Tejero, Juan. *My fair lady*. "Cinerama", no. 37 (Jun 95), p. 49-54.
- Turner, George. *Gaslight twice told*. "American cinematographer", vol. 77, no. 1 (Jan 96), p. 79-82.
- Viviani, Christian. *Trois femmes*. "Cahiers de la Cinematheque", no. 20, (Summer 76), p. 25-31.
- Viviani, Christian. *Katharine Hepburn et George Cukor*. "Positif", no. 425-426 (Jul/Aug 96), p. 156-159.
- Zunzunegui, Santos. *Cine político americano en T.V.* "Contra-campo", no. 23 (Sep 81), p. 7-8.



Adam's Rib de George Cukor

- Fletcher, John. *Primal scenes and the female gothic: Rebecca and Gaslight*. "Screen", vol. 26, no. 4 (Winter 95), p. 341-370.
- Gallafent, E. *Black satin: fantasy, murder and the couple in 'Gaslight' and 'Rebecca'*. "Screen", vol. 29, no. 3 (Summer 88), p. 84-103.
- Grisolia, Michel. *Voyages avec ma tante. Une femme qui s'affiche*. "Cinema", no. 177 (Jun 73), p. 126-128.
- Harrell, A. *The making of A star is born*. "American cinematographer", vol. 65, no. 2 (Feb 84), p. 34-37.
- Haver, Ronald. *A star is born again*. "American Film", vol. 8, no. 9 (Jul/Aug 83), p. 29-33, 59.
- Holt, C.: *A star is reborn: reconstructing the original version*. "American cinematographer", vol. 65, no. 2 (Feb 84), p. 38-48.
- Kan, P. *Relecture du cinéma hollywoodien: Sylvia Scarlett*. "Cahiers du cinéma", no. 238-239 (May/Jun 72), p. 84-90.
- Krohn, Bill. *La fin d'un primitif*. "Cahiers du cinéma", no. 346 (Avr 83), p. 38-40.
- Lamet, Juan Miguel. *Margarita Gautier*. "Nikel Odeón", no. 2 (Primavera, 96), p. 189-190.
- Latorre, José María. *La despedida cinematográfica de George Cukor*. "Dirigido", no. 101 (Feb 83), p. 58-63.
- Legrand, M. *D'entre les ombres*. "Positif", no. 156 (Feb 74), p. 67-69.
- Losilla, Carlos. *Cena a las ocho*. "Nosferatu", no. 20 (Ene 96), p. 105-106.
- Magny, Joël. *George Cukor : un home qui s'affiche*. "Cinéma", no. 291 (Mar 83), p. 28-32.
- Marias, Miguel. *George Cukor*. "Dirigido", no. 42 (Mar 77), p. 28-33.
- Marias, Miguel. *George Cukor*. "Dirigido", no. 43 (Abr 77), p. 16-23.
- McBride, Joseph & Todd McCarthy. *Carry on, Cukor*. "Film Comment", vol. 17, no. 5 (Sep/Oct 81), p. 41-47.
- Ostria, Vincent. *A director is dead*. "Cahiers du cinéma", no. 346 (Avr 83), p. 41-43.
- Pacios, Jaime. *My fair lady : el pigmalión de Cukor*. "Interfilms", no. 74 (Nov 94), p. 61-64.
- Pérez, M. *Un adieu de plus*. "Positif", no. 154, (Sept 73), p. 77-79.
- Phillips, S.J. *George Cukor*. "Films in Review", vol. 23, no. 3 (Mar 82), p. 130.
- Puaux, Françoise. *Château, maison, villa: le rôle clé de la demeure*. "CinemAction", no. 75 (Apr 95), p. 34-43.
- Shumway, D.R. *Screwball comedies: constructing romance, mystifying marriage*. "Cinema Journal", vol. 30, no. 4 (Summer 91), p. 7-23.
- Stanbrook, Alan. *As it was in the beginning*. "Sight & Sound", vol. 59, no. 1 (Winter 89/90), p. 28-32.
- Tejero, Juan. *My fair lady*. "Cinerama", no. 37 (Jun 95), p. 49-54.
- Turner, George. *Gaslight twice told*. "American cinematographer", vol. 77, no. 1 (Jan 96), p. 79-82.
- Viviani, Christian. *Trois femmes*. "Cahiers de la Cinematheque", no. 20, (Summer 76), p. 25-31.
- Viviani, Christian. *Katharine Hepburn et George Cukor*. "Positif", no. 425-426 (Jul/Aug 96), p. 156-159.
- Zunzunegui, Santos. *Cine político americano en T.V.* "Contra-campo", no. 23 (Sep 81), p. 7-8.

Hollywood, inici dels anys 70: una reunió en homenatge a Buñuel, Drets, i d'esquerra a dreta: Robert Mulligan, William Wyler, George Cukor, Robert Wise, Serge Silberman i Jean-Claude Carrière. Asseguts, d'esquerra a dreta: Billy Wilder, George Stevens, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock i Rouben Mamoulian.



Born Yesterday de George Cukor

