

Núm. 33
Maig
1997

TEMPS MODERNS



PAPERS DE CINEMA



Especial Billy Wilder

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Kees me, stupid

Beure és com l'amor: el primer bes és màgic, el segon íntim, el tercer rutinari. Després, simplement, lleves la roba a la noia.

(Raymond Chandler)

Samuel Wilder (Sucha, Àustria -avui Polònia, 1906-). I la carn es feu geni: Billy Wilder (París, 1933 -Hollywood 1981: edat cinematogràfica).

El darrer dels clàssics o el primer dels wilderians. Budd Boetticher, Elia Kazan i Samuel Fuller, entre d'altres, sobreviuen amb ell de la llarga nissaga de directors que ha escrit les pàgines més brillants de la història del cinema Nord-americà.

Billy Wilder serà el protagonista del proper cicle que "SA NOSTRA" projectarà al Centre de Cultura. Era un deute, un buit dins una programació que se n'orgulleix de retre homenatge als millors i de posar a l'abast del públic les millors produccions.

Si alguna cosa es constitueix com a tret a totes les pel·lícules de Billy Wilder és la consistència i la solidesa del guió. No és estrany, si considerem que després dels seus inicis com a periodista s'introduí en el món de la cinemato-



grafia com a guionista. D'aquests guions destaca una gran lucidesa, una manera de veure el món a partir d'un gran sentit de l'humor, tot presentat a través d'una fina ironia, que frega en alguns casos el cinisme. Les primeres aportacions de Wilder, com a guionista, són comèdies divertides, un aspecte que sorprèn per coincidir en una època d'un home -Wilder- que va haver de fugir de Hitler, sortint de Berlín i establint-se a París, el mateix

en els anys en què Hollywood va girar-li l'esquena. Malgrat tot, Wilder fou fidel als seus, no va voler fer el viatge sol i es va fer acompanyar de William Holden i Henry Fonda perquè fessin part del repartiment en els papers principals.

Billy Wilder i el Centre de Cultura de "SA NOSTRA", també viatgen a la fi junts a partir del mes de maig. ❖

dia de l'incendi del Reichstag.

Precisament a París, va dirigir la seva primera pel·lícula *Curvas peligrosas*. Totes les seves grans produccions les va dirigir a EUA. Tot i així, va exiliar-se cinematogràficament parlant, de nou a Europa, per fer *Fedora* (1978), pel·lícula finançada amb doblers alemanys

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Maig 1997. Núm. 33

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

Imprimeix
Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994
Director
Jaume Vidal Amengual
Vicedirectora
Francisca Niell Llabrés
Secretari de redacció i assessorament lingüístic
Manel-Claudi Santos

Consell de redacció
Antoni Figuera, Miquel Pasqual,
Andreu Ramis, Albert Ribas,
Xavier Flores.

Col·laboradors
Josep Rosselló, Jeroni Salom,
Miquel Roca, Pere Estelrich i
Massutí, Eduard Jordà, Gabriel
Genovart, Perfecto Cuadrado,
Elena Ortega, Francesc Rotger,

F. Javier Sánchez-Cuenca, Joan
Obrador, Antoni Serra, Toni
Roca, Matias Vallés, Camilo José
Cela Conde, J. A. Mendiola,
Claudio Barrera, Biel Amer,
Valenti Valenciano, Enrique
Lázaro, Jorge Martí, Josep Franco,
Miquel López Crespi, Antoni
Bernat, Reynaldo González, Joan
Bover, Jaume Pomar, Francisco J.
Díaz de Castro, J.C. Llop,

David Dasola, Entorn, Ignacio
Martín Jiménez, Josep Carles
Romaguera, Joan Tortella,
Iñaki Revesado, Gràcia Sarión,
Blanca Garau.

Dibuixos
Margalida Bennàssar

Fotos
Arxiu Centre de Cultura
"SA NOSTRA"

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

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA", llibreria CIDA (Campus universitari), llibreria Embat i als cines ABC, Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

Claudio Barrera

"Billy és com un jardí de déu"; "com que no hi crec, en Déu, només crec en Billy Wilder, gràcies Mr. Wilder!" Entre tots dos discursos, un de creient i un d'agnòstic (Shirley Maclaine en un homenatge al director austríac el passat mes de març a Califòrnia, i Fernando Trueba al parlament d'entrega del seu oscar 1994), i salvant les distàncies de tots dos credos -que aquest no és el dilema-, queda la circumstància de l'admiració a un director que ja ocupa, amb entranyables títols i sobrats mèrits, un lloc en la història.

Días sin huella.

Wilder és el darrer supervivent dels anys daurats de Hollywood, capaç de commoure qualsevol generació, va decidir fa catorze anys posar fi a una carrera brillant marcada pels triomfs. No és mort, però després de dècada i mitja d'inactivitat la seva obra s'aprecia com una retrospectiva llunyana, però actual.

Els bons directors solen ser aquells que encerten en la posada en escena un seguit de moments clau de la història que estan contant, i això es confirma en tota una obra que demostra la complença d'un cineasta més preocupat per la realitat, o la seva realitat, que no pel cine. Precisament per això ha fet cine amb la força dels qui en practicar-ho l'inventen o el reinventen. Wilder és el cineasta capaç d'escriure i dirigir amb la humanitat entranyable i el talent d'un geni. "Tenc deu manaments. Els nou primers diuen: no has d'avorrir!" Aquest precepte, elevat a fórmula, el va dur fins a les seves darreres conseqüències.

Els qui estimam el cine de tots els temps, i particularment el cine dels millors temps, ens cobrim d'una com-



movedora nebulosa de nostàlgia que ens protegeix de la realitat hostil, que per excés virtual, menysprea. Tots sabem que és així, però intentam no enrocar-nos per contribuir d'aquesta manera a l'onada d'existència-mil·lenarista. Els grans com Billy -el nin etern-, s'han quedat en el segle XX, és la seva manera d'oposar-se a la vulgaritat d'un indefinit i fat trànsit de segle. I en la memòria d'aquest segle quedarà el vertiginós ritme de *Un, dos, tres* i *Primera plana*; l'amor redimit de Jack Lemon, a *Irma la dulce*; el drama amb aire de desassossec a *Perdició* i *Días sin huella*; la comèdia denúncia de *Bésame, tonto*, *Sabrina* i *En bandeja de plata*, i no menys brillant *La vida privada de Sherlock Holmes*. A quants dilluns he sobreviscut gràcies a una pel·lícula de Billy Wilder i a quantes decepcions de la infantesa: els reis d'Orient no existeixen; els nins no vénen de París; el ratolí Pérez és un caramel; la ciència no té consciència, però no tot és mentida:

Billy Wilder sí és Billy Wilder.

Fedora, no és només la mort del mite i del cine sonor, a diferència de la mort del cine mut a *El crepusculo de los dioses*, *Fedora*, enfonsada en les drogues i lluitant per mantenir el mite, vençuda per William Holden, que disposada a arribar a la veritat mata un amor i destrueix el mite. És el testament d'una vida per i per al cine, la culminació metafòrica en una pel·lícula. Les seves històries distintes i distants, de permanent actualitat, de personatges que estimes, susciten la fascinació de públics de diferent generació. Mirall dels deliris i la grandesa del cine, reflectits en un cant a la vida, que ha estat imitat, parodiat, fins i tot objecte de seqüeles per part d'altres autors, com Woody Allen a *Manhattan*, Shirley Maclaine i Fernando Trueba es vanten de saber-ho i ho celebren: tots els qui estimam el cine, som Billy Wilder. ❖

Ray Milland: "La majoria dels homes menen la seva vida amb desesperació silenciosa. Jo no puc sofrir la desesperació silenciosa"

Días sin huella



Ignacio Martín Jiménez

L'aplicació dels postulats de la psicoanàlisi i la semiòtica a l'anàlisi textual cinematogràfica ha aconseguit una fructífera via d'interpretacions: González Requena, Martín Arias, Barthes, Biosca, Zunzunegui, Talens, Aristarco... han sabut explotar des d'aquesta perspectiva aquesta productiva via de penetració en el contingut simbòlic de la pel·lícula. En les seves anàlisis, però, han deixat de banda un gènere tan productiu de simbolitzacions com la comèdia (¿per un malentès a priori segons el qual *no és un gènere que s'hagi d'agafar seriosament?*).

La comèdia clàssica s'articula a partir de l'encontre entre dos contraris, freqüentment l'home i la dona. I comença des del caos que aquesta confrontació inicialment insostenible (i per tant digna de riure) genera, des de la impossibilitat de mantenir un discurs sexual

assenyat i assumible, que només de confirmar les bases d'una compatibilitat, delimitat, els camps respectius i papers que han de desenvolupar home i dona, arribarà a ser articulable, sempre al final de la pel·lícula.

La dona i l'home de comèdia sorgeixen del caos, de la indefinició dels seus papers, i només en el darrer sospir s'ubiquen allà on es complementen mútuament (tot i que el feminisme integrista i delirant moltes vegades titlla aquesta interpre-



tació simbòlica del cine clàssic de simple "masclisme": no han entès res).

Passa a la seqüència del vagó del tren de *Con faldas y a lo loco*, allà on Dafne Joe manté aquest diàleg de dobles sentits amb Suggar: "*No vull que ningú sàpiga que som tan amigues./ -Amb sort es converteix en una festa sorpresa/ -Quina és la sorpresa?/ -Encara no...ha, ha...*" "*Amigues, a gust, sorpresa*"... paraules que despleguen el seu dual joc de sentits: erigides en la seva aplecció fàl·lica des de la masculinitat (Joe), tot i que sostinguts per una travestida feminitat que els amaga/guarda (Dafne). Com és lògic, però, aquest impune festival no admet una sana articulació simbòlica. I la seqüència esclata aleshores en un joc que en diríem excessiu, desbordantment gojós, espai des d'ara obertament d'allò hiperfemení: i tota casta de dones teixeixen aquest laberint de cuixes, gestos de dona, murmuris i fregaments, des del qual és impossible entendre's ni aconseguir dir res com a home.

A partir d'aquest moment (i el seu complementari: el fingiment d'hipermasculinització de l'al.lota davant el femení "milionari") cadascú haurà de trobar una posició simbòlica des de la qual sigui possible articular aquesta diferència sexual, cercar aquesta intercomplementarietat. És a dir, just el contrari del que propugna la nostra hegemònica cultura postmoderna, partidària de l'aniquilament d'una diferència tan imprescindible. ❖



Toni Curtis: ¿ Què hi ha a Florida?

Marilyn Monroe: Milionaris. Caramulls d'ells. A l'hivern emigren cap al sur. ¡Com els ocells!

Con faldas y a lo loco

Elena Ortega

Durant la seva carrera cinematogràfica a Hollywood, Billy Wilder no va escriure mai un guió en solitari. Wilder va comptar amb dos grans col·laboradors. Per una banda, Charles Brackett, elegant cavaller de la vella escola, de tarannà discret i reflexiu, en contraposició al descarat, cínic i corrosiu Wilder. A pesar de les seves diferències, en el pla professional el duo funcionava a la perfecció. No donaven mai un text per definitiu fins que no quedaven totalment d'acord, i cada línia del diàleg la discutien exhaustivament. L'associació de Brackett i Wilder, o la "Brackettandwilder", com va suggerir un executiu de la Paramount, es va iniciar amb *Bluebeard's Eighth Wife* l'any 1938 i es va prolongar fins a *Sunset Boulevard* el 1950, any en què varen anunciar la seva separació amistosa. Poc després Wilder dirà: "A vegades un misto i la superfície damunt la qual es rasca es gasten, i això és el que ens ha passat".

L'any 1957 Wilder va demanar els serveis d'un tal I.A.L. Diamond, que es convertiria en el seu segon gran col·laborador. Vuit anys i sis pel·lícules després, Wilder qualificava d'experiència gloriosa i virginal cada nova col·laboració amb Diamond, "com si fos la primera vegada". El respecte mutu i la completa absència de vanitat personal eren part important del còctel Diamond-Wilder; en els textos i diàlegs dels seus guions no s'hi distingia l'autoria d'un altre, "com una peça de piano tocada a quatre mans". Tots dos escriptors eren summament perfeccionistes. Quan en certa ocasió, i després d'haver fet feina molt en una escena, es varen sentir satisfets, Wilder es va estirar en un sofà i, tancant els ulls, li va demanar a Diamond que la hi llegís en veu alta. Després de reconèixer que l'escena era realment bona, Wilder es va aixecar del seu seient per afegir: "És perfecta. Ara farem que sigui encara millor".

Durant el seu llarg període de col·laboració amb Brackett, Wilder havia convidat l'escriptor Raymond Chandler a treballar en el guió de *Double Indemnity*, projecte del qual Brackett es va inhibir.

Wilder havia rebut una bona impressió de l'escriptor a través de la seva primera novel·la, *The big sleep* i va imaginar que Chandler funcionaria bé com a guionista. Però quan Chandler es va presentar a la Paramount, vestit amb un trajo de tweed, parlant amb marcat accent anglès i fumant en pipa, l'efecte

tècniques per la càmera; el tipus d'estil que solia ser habitual entre els neòfits.

Wilder va tornar el manuscrit a Chandler anunciant-li que allò era fems i que, ja podia fer-se la idea que, a partir d'aquell moment, treballarien plegats en aquella habitació durant tot el temps que fos necessari per la redacció del guió. Chandler va contestar que mai havia escrit en la mateixa habitació amb una altra persona, però finalment va firmar el contracte.

Després d'algunes setmanes de col·laboració, cara a cara, un dematí Chandler no va anar a l'oficina i, des de ca seva, va enviar una llista de raons on enumerava els motius pels quals no podia tolerar durant més temps el seu company. Segons això, Wilder interrompia freqüentment la feina per trucar les seves amants; li obria la finestra sense demanar-li per favor; agitava continuamente una batuta davant dels seus ulls; i, a més a més, acabava l'escriptor, ell no podia suportar fer feina amb algú que dugués capell dins l'oficina, ja que tenia la sensació que d'un moment a l'altre abandonaria el despatx.

Llevat que Wilder es disculpàs, Chandler posaria punt final a la seva participació en el projecte. Wilder va optar per presentar disculpes.

Chandler va exposar que treballar amb Wilder havia estat una experiència agonitzant, que probablement li havia escurçat la vida; a pesar d'això, amb ell havia après sobre l'escriptura de guions tot el que era capaç d'aprendre sobre aquell tema, que no era molt.

El guió de *Double Indemnity*, elegant i ben construït, va ser el model de nombroses pel·lícules amb rosses malvades embolicades en assassinats dels darrers anys quaranta. ♦



de la trobada entre escriptor i guionista va ser d'antipatia a primera vista.

Per Chandler, Billy Wilder era una mena de pallaso de la terra del cine, amb la seva gorra de bàisbol, la seva fusta i la seva ordinària simpleza. Però l'escriptor necessitava els doblers, així que, després de cinc setmanes de feina, va entregar el guió complet. El text estava farcit de llargs discursos, descripcions detallades de locals de Los Angeles i patia un excés d'indicacions

"Independentment del temps que faci, sempre dic: llevar-se la roba mullada i ficar-se en el cos un martini sec!"

Robert Benchely a *El mayor y la menor*



Wilder, l'artesa

Gonçal Prohens

Billy Wilder me toca sovint els nassos. Hi ha fets, llibres, pel·lícules, persones, idees sobre les quals sols podem parlar tal com pensem, sense gaires filtres de bona educació... Billy Wilder me toca els nassos, idò, perquè no m'agrada que ningú me dirigisqui cap allà on vol si jo no hi vull anar, o no n'estic molt convençut. Pitjor és ésser conscient de què algú t'està seduïnt i enganyant amb ressorts habitualment previsible, però t'agrada tant la manera com els empra que hi acabes consentint. Amb resistència, és clar, remugant, sense voler, afirmant que això no val, que aquest camí està molt trillat, i que la teva individualitat se'n ressent, però consentint al cap i a la fi.

Això fa Wilder. Quan miro una de les seves, i me trobo rient, Wilder m'acaba de fer una broma-ironia-sarcasme inevitable, d'aquells acudits que has de riure encara que te resistesquis a fer-ho. I més greu, el teu subconscient ha pres bona nota de la idea subliminar que expressa.

Perquè malgrat tot, malgrat ésser un geni, ésser un déu de la comèdia (bé, i dels drames), Wilder és -sobretot- artesà. Agafa la seva complexa màquina d'escriure i la colpeja, directa al fil que té al cap. Sembla que no ha de fer esborranys, no ha de retocar ni ha de reescriure res que no li hagi sortit ja, perquè aquesta màquina la sap manejar fins a l'infinit, i finalment, perquè tu no tens cap més remei que mirar, badar la boca, i riure quan ell ho diu, i sentir passió, o tristesa, o ésser tendre, o plorar, o no-saber-exactament-què-és-el-que-sents, però sabent-tu tranquil-què és el que Wilder vol provocar-te...

Wilder, en el temps, és primer guionista, i després director-guionista d'aquells que han après les enganyifes del cinema ben apreses. Va fer seus els mètodes de feina d'aquells de qui va aprendre de Lubitsch, Siodmark... Va aprendre l'ofici, de veritat que ho va fer. Sap el que vol dir, i sap com dir-ho. Per això, d'entre altres finures, diu a la societat Nord-americana que el seu somni és en realitat un duel permanent entre cretins, (*L'apartament*), que els seus herois són essencialment patètics (*Lemon*), que els seus ideals són mani-



queus (*Un, dos, tres*), a més d'infantils, i que per parlar de Hollywood i de la decadència ningú com un cadàver (*El crepusculo de los dioses*). I ho diu sense quedar exclòs del món i paradís dels artesans perquè ell també ho és. És un immigrant expressionista, tant estilísticament com essencialment. És un pessimista sardònic que t'ho diu provocant-te la rialla, convertint en opereta tot el que toca, en sarcasme del més cruel... Però és un artesà, de no ésser-ho, no hauria dit res. Joga amb les dues coses: en la primera escena de *El cre-*

púsculo de los dioses la botada és que el off sigui el d'un cadàver, i això és el guió. No és, però, igualment magistral que comenci en un pla que vola per sobre la piscina, una grua magnífica, pròpia d'un realitzador que sols parla, com digué Siodmark, amb la il·luminació i l'angle de la càmera?

Wilder, l'artesa, juga amb nosaltres i amb els seus personatges i a sobre és bastant evident que és el que li agrada fer. S'hi rebolca, i du fang fins a les celles. Wilder pot signar així un pessimisme irònic desfressat de comèdia.❖

"No pots estafar la naturalesa sense pagar-ne el preu"

José Ferrer a *Fedora*

Josep Franco

Sobre la comèdia de Billy Wilder. Paraules majors. Baste recordar alguns títols, d'entrada: *Perdició*, 1944, que no és cap comèdia, sinó tal vegada la representació més acurada d'una relació homosexual amagada davant la presència d'una *femme fatale* gegant. Però aquí parlarem de les comèdies: 1955, *La tentación vive arriba*; 1959, *Con faldas y a lo loco*; 1960, *El apartamento*; 1961, *Uno, dos, tres*; 1963, *Irma la dulce*; 1964, *Bésame tonto*; 1967, *En bandeja de plata*; 1972, *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?*; i, 1974, *Primera Plana*, per exemple, encara que de forma que semblin altres coses, perquè de fet la seva mirada sobre allò real resulta ser d'un simbòlic molt elaborat. La comèdia wilderiana, contràriament a allò que han opinat *sancta sanctorum* del cinema, és un bisturi fi sempre intel·ligent que pot treure de polleguera més d'un esperit americanitzat, dimittit de la seva pròpia condició d'europèu. Si hom llig de biaix, i no frontalment, que és el que fan els qui el qualifiquen de superficial, veurà que a sota de l'aparent comèdia hi ha molt més. Hi ha la posada en joc d'un

diàleg (en el sentit bajtinià de la paraula) entre *altres* que es neguen a ésser reduïts i conduïts a l'escorxador. No crec que calgui parlar de la forma del seu cinema, clàssic i encuriosit, coneixedor del deute amb els mestres anteriors i agraït, de lectura planera i lúdica, sempre agradós. Crític fins a la molèstia dels qui creien que el seu món era clos a la mirada sospitosa, aconseguix mostrar-nos-el obert de bat a bat, entre la riallada i el plor, estirant la quotidianitat fins a límits increïbles, fent saltar del seient gras el saïm que tots portem a dintre nostre, esquitxada que ens recorda com arribem a ser d'humans entre tanta petitesa. La seva és una comèdia de l'angoixa, del llenguatge fronterer que no troba mai on jeure fraternalment amb les coses, arquitectònica de l'alteritat, odissea sense fi del subjecte sotmès a les més grans collonades, al poder, a la condició de feble, al triomf, al model de vida americà, al capdavant. Personatges que mai no viuen la pau



del burgès, abocats a l'absurd nostrat, al dia a dia que toquem amb les mans, *plezeros* de panxa infinita i ulls de tristesa insuportable, perdedors enmig de la barbàrie, solidaris entre els *altres* dels qui formen part. Paraules que exigeixen de l'espectador una actitud de risc, que no li permeten la clausura del *happy end*. Per això no agrada a tots, perquè mai te'n vas del cinema satisfet i te'n duus el desassossec a ca teva, d'on mai no ha sortit. Wilder reclama la participació activa del teu desig i t'acompanya fins a la majoria d'edat, cosa que molts americanitzats no entenen què és, ocupats com estan entre la Bíblia i el revòlver, entre el somni reposat i la *cyburguercoc* de qui no ha resolt la profunditat del signe que ens travessa i s'en testa en imaginar-se'l pla, com l'encefalograma del letàrgic, aliè a la vida, net de fem, perfecte i acabat, mort. ❖



Marilyn Monroe: "¿Saps què faig quan fa calor com ara? Fic els sostenidors dins el congelador."

La tentación vive arriba



De la immortalitat a l'oblit

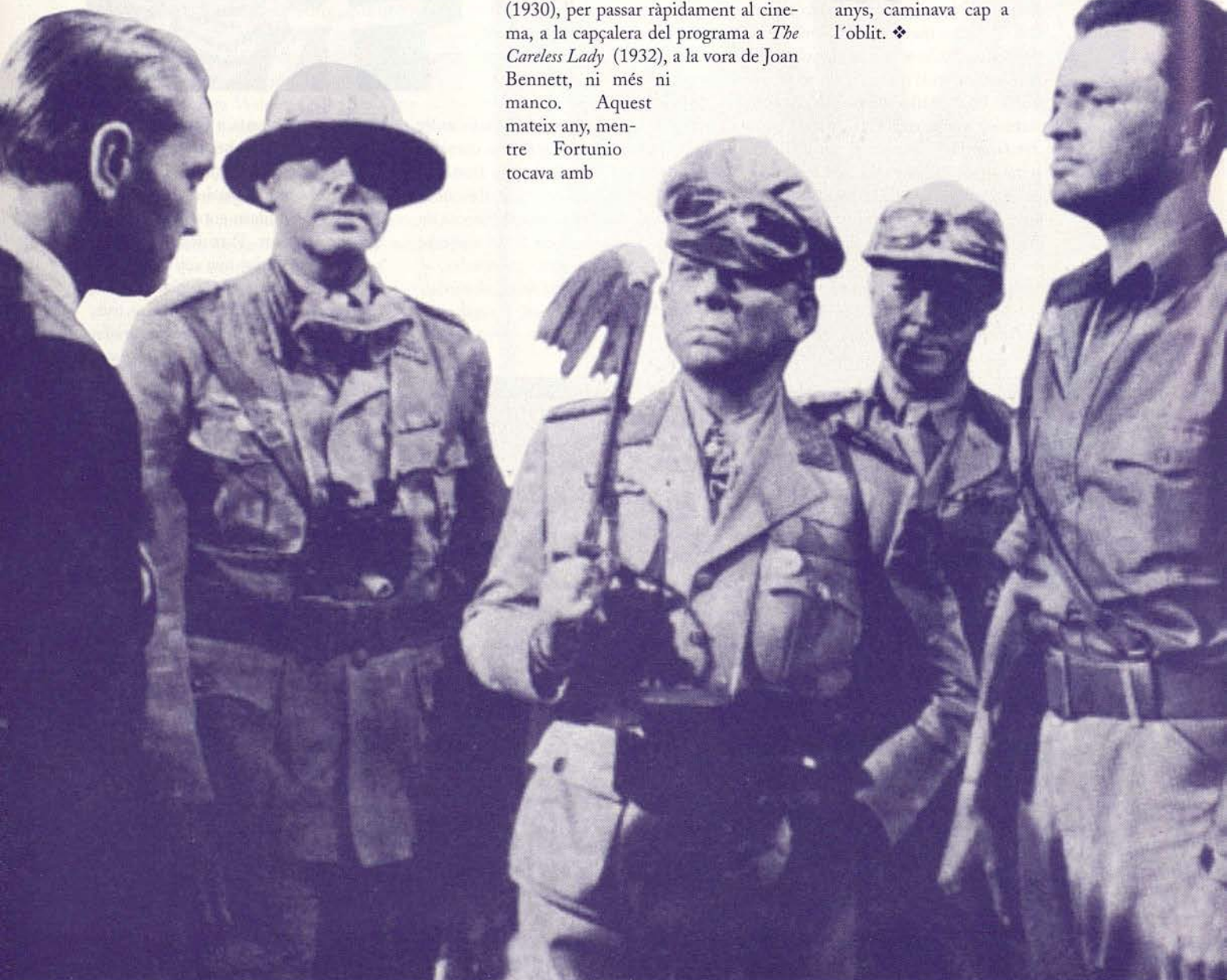
J.A. Mendiola

Quina relació podien tenir Billy Wilder, un austríac que havia estudiat Dret a Viena i un mallorquí que diuen que també havia estudiat Dret a Barcelona? Bàsicament el cinema. Però també la condició d'emigrants a la terra allà on compten els somnis que es converteixen en realitat i oblidem els que esdevenen malson. Tots dos es varen canviar el nom. Billy era Samuel al seu país i Fortunio va néixer Josep Lluís al carrer Apuntadors. Arribaren a fer les Amèriques per raons diferents.

L'austríac per pura supervivència, fugint dels nazis, mentre que el nostre paísà volia aconseguir l'èxit a qualsevol preu. Tenia talent i es posà el llistó molt alt.

El primer a arribar va ser Fortunio i, de cop i volta, es trobà quasi en el cim. Comença treballant pel públic hispà amb Pilar Arcos, de qui va ser-ne parella fora dels escenaris, per fer-se un lloc com "latin lover" entre tot el públic dels Estats Units al cap de molt poc temps. Damunt els escenaris triomfà compartint protagonisme amb Katharine Cornell a *Dishonored Lady* (1930), per passar ràpidament al cinema, a la capçalera del programa a *The Careless Lady* (1932), a la vora de Joan Bennett, ni més ni manco. Aquest mateix any, mentre Fortunio tocava amb

un dit el cel i veia el seu somni molt a prop de convertir-se en realitat, Samuel Wilder firmava a Alemanya el guió de *Es war einmal ein walzer* o *Madame wünscht keine kinder*, arribava als Estats Units amb una mà davant i una altra darrere, vivia a la casa de Peter Lorre i intentava fer-se un lloc dins la indústria. Es trobaren anys després, a *Five Graves to Cairo* on F.B. interpretava el divertit General Sebastiano. El petit jueu d'ulleres ja havia trobat el camí cap a la immortalitat, mentre que el bell galant, als cinquanta anys, caminava cap a l'oblit. ❖



¿ Pot entendre la música un poble que lladra d'aquesta manera?
Fortunio Bonanova, a *Cinco tumbas al Cairo*



Els músics de Billy Wilder

Pere Estelrich

Fa uns anys (crec recordar que el 1992) vaig tenir ocasió d'escoltar en viu la Filharmònica de Berlín a Nova York. Una experiència inoblidable, de veres. I no només per tenir al davant meu la mítica formació musical alemanya, sinó també pel lloc del concert, el Carnegie Hall, i -sobretot- pel director convidat, André Prévin.

Prévin és un dels noms de la història de la Música actual que més m'interessen. I no és d'ara fa poc, sinó que ja

seus programes a la televisió i és interessant el seu llibre *Music face to face* escrit amb col.laboració d'Antony Hopkins) i compositor famós (és autor d'algunes de les bandes sonores que a tots ens han impressionat: no recordam tots la d'*Irma la dulce*?). Què més podem demanar?

Prévin, alemany de naixement però nord-americà de nacionalitat és un dels compositors que més col.laboraren amb Billy Wilder. El trobam a quatre de les seves pel.lícules: *Un dos*

ell, pràcticament tots ocupen un lloc destacat dins el fet musical del segle XX. Al seu costat, hi trobam, a més dels dos músics ja esmentats, els noms de l'argentí Lalo Schifrin (*Aquí un amigo*), alumne de Messiaen i membre de la banda de Dizzy Gillespie (Schifrin ara torna a sonar molt ja que és també l'autor de la banda sonora de la sèrie televisiva *Missió impossible*); el quaranta vegades nominat pels premis Oscar i nou d'elles premiat Alfred Newman (*La tentación vive arriba*) i l'alemany Franz Waxman (*Sunset*



fa temps que segueix les seves petjades. De fet, sempre he tengut una predilecció especial pels músics complets, els que destaquen en més d'una de les branques possibles. I Prévin n'és un, tal vegada el que més: director de primer nivell (les gires amb les grans orquestres mundials ho acrediten), pianista consagrat (tenc a casa alguns enregistraments seus interpretant Música de cambra fantàstics), intèrpret de jazz, periodista musical (foren populars els

tres, Irma la dulce, Bésame tonto i En bandeja de plata. Només Miklós Rózsa (Cinco tumbas al Cairo, Perdición, Días sin huella i Fedora) iguala el nombre de col.laboracions.

Wilder, detallista i perfeccionista en tot i per tot, intentà fer-se amb els compositors més complets de Hollywood, els més formats. I podem dir que ho aconseguí, bastaria mirar la llista de músics que treballaren amb

Boulevard, Traidor en el infierno i El héroe solitario), alumne que fou del gran Bruno Walter i de Frederick Hollander, aquest darrer, curiosament, també col.laborador de Wilder (*Sabrina i Berlín Occidente*).

Com veim, el panorama de grans noms és ample. Pocs directors han tengut al seu costat compositors tan prestigiosos. I és que Wilder és molt de Wilder. ♦

Fred MacMurray: De vegades, la gent és allà on no pot parlar.
Sota dos metres de fems, potser?

Perdición

E Javier Sánchez-Cuenca

No fer-ho seria un desafiament propi d'un autèntic neci o d'un aprenent d'estòlid més que no d'un ésser humà. Algú es pot imaginar res més suculentment farcit de sorpreses excitants? Contemplem aquesta possibilitat: Ja tenim el cotxe; pot ser, per exemple, un *studebaker coupé* de l'any 57. En asseure'ns, una agulla daurada perduda per qualche refrescant companya de besos ens pessiga la cuixa. En obrir la guantera, hi trobam un guant amb perfum de Dior adherit a una suau pell de

somni americà, encara no desvirtuat per l'absència programada. M'agrada. Se'l compr.

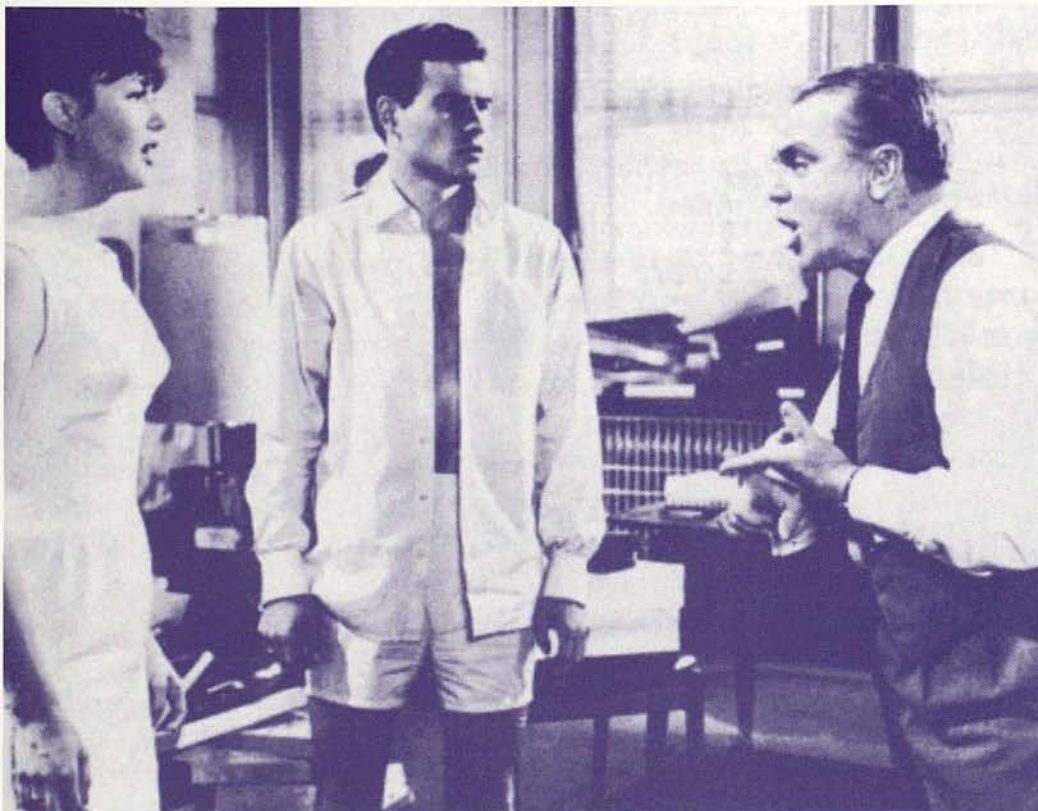
Escolti, ¿no serà vostè aquell ballarí de lloguer que era el que pareixia ser que no era? Perquè quan l'any 1934 va arribar a la frontera mexicana semblava el rialler propietari d'una botiga de *delicatessen* d'una ciutat provinciana d'un país imaginari centroeuropeu. A tots els somiadors miserables que, com vostè mateix, esperàvem un passaport, vostè ens va escurar en aquelles interminables

Freud, va aconseguir l'entrevista més sintètica de la història del periodisme. Recorda? Vostè ens ho va contar una matinada: "Doctor Freud?" "Sóc jo. Aquí té la porta". "Gràcies, doctor". "Adéu, jove".

Tot això ens ho contava mentre esperàvem nit rere nit que es fes de dia en aquell hotel de Mexicali un se'n fiava perquè no hi havia cap raó per escapar-nos, condemnats a ser eters hostes de temporada baixa. Ens podíem permetre comptar una per una les rajoles desllustrades, les goteres, els escarabats de cuina pul·lulants, mentre s'arreglaven els nostres papers d'immigrants en terra de promissió. I també podíem entretenir-nos relatant entre nosaltres històries tendrament falsificades: aquí on em veuen jo tenia dotze criats, ja que aquí on em veuen jo em passejava cada matí a cavall per les meves possessions i no vaig poder conèixer fins on arribaven les seves fronteres, m'informaven de tant en tant els meus administradors o els meus capataços. Jo era amo d'una botiga d'embotits i veníem només carn de porc sacrificat en ple coit, raó per la qual les meves salsitxes contenien proteïnes amb triple densitat. Jo vaig haver de disfressar-me de dona per toca en una orquestra de senyorettes i em vaig lligar un milionari amb qui vaig estar a punt de casar-me. I aquell que va flirtejar amb la mestreta ianqui que va haver de quedar a passar la nit després de l'excursió al sud amb les seves alumnes. El mateix que, per retenir-la, es va ocupar d'amagar la peça de recanvi de la furgoneta avariada. El mateix que va galantejar amb ella fins a convèncer-la perquè es casàs amb ell i així aconseguir la nacionalitat de l'imperi. Per cert, ¿com va aconseguir vostè traspasar aquella frontera de filferro que separava la misèria real dels somiadors de la riquesa virtual dels triomfadors? ¿Segur que no hi va haver falces pel mig?

— Me'l qued, senyor Wilder.

— No sap vostè el pes que em lleva de damunt. Així podré assistir al meu propi enterrament una mica més lleuger d'equipatge encara. ❖



Uno, dos, tres.

cabreta suaument desgastada. Sota el seient, ¿què hi apareix? una sabata de taló color guinda. El cotxe, però, com funciona, el pas de marxa superior a inferior és tan suau com la reducció fins a la parada. És un cotxe mutilat potser per un aparcament inapropiat. Apareix la multa doblegada dins la sabata amb un rebut per pagar encara no esgotat, i amb un número de telèfon escrit amb llapis de llavis. La carrosseria es dol de qualche bescollada en el paraxocs darrer, però el cromat perdurable i la forta xapa corresponen al període del

timbes de pòquer, això sí, escartejant amb els punys desgastats de la camisa de seda arromangats per mostrar uns canells blancs incapaços d'hostajar naips furtius. És movia amb l'agilitat d'un ballarí, un *taxi-boy* que a Viena s'havia vist obligat a passar la nit amb més d'una respectable dama conjugalment insatisfeta rere una mitja dotzena de peces de *Bunny Hug* o de *one-step* ballades en una gran sala rococó d'hotel. I la dama, rere la contesa, no hauria pogut notar a faltar mai les seves joies. Quan va gosar entrevistar el professor

B. Stanwyck: Per què no es deixa caure demà cap a les 8.30. Aleshores ell hi serà.

F. MacMurray: Qui? B.S.: El meu home. Vostè estava ansiós de parlar amb ell, no?

F.M.: Ho estava, però m'hoestic començant a repensar ¿m'entén?

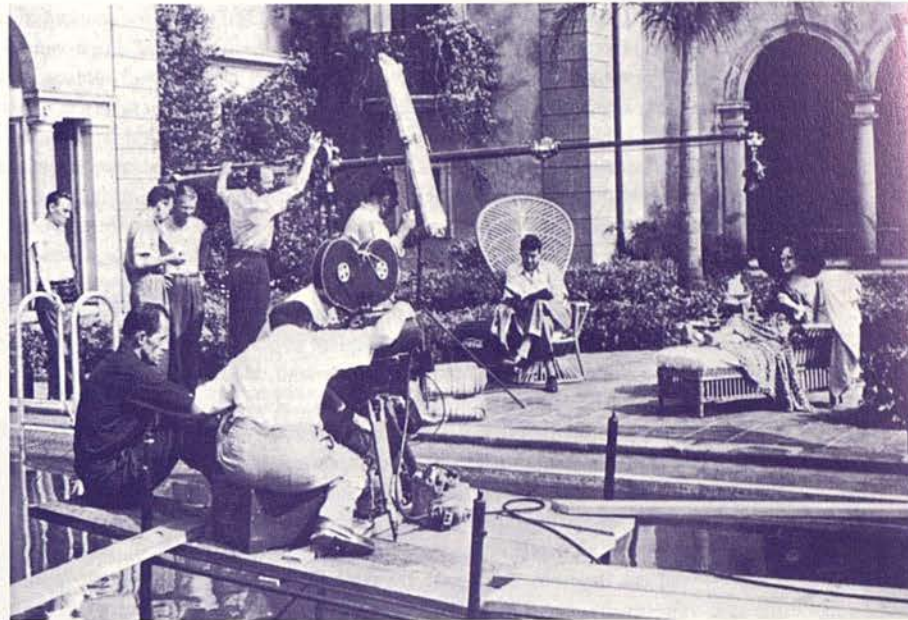
Perdición

Eduardo Jordá

Billy Wilder va néixer a un país que no existia i a una Europa que estava a punt de deixar d'existir. El 1906, l'any del seu naixement, Galitzia era una remota província de l'Imperi dels Habsburg. Lubitsch, el seu mestre, deia Flausenburg a aquest estrany tauler d'escacs de races i de llengües, que abans ens semblava cursi i que la història, ara, ens ha ensenyat a jutjar amb admiració. Billy Wilder tenia vuit anys l'estiu de 1914, quan l'Imperi dels Habsburg va començar el viatge sense retorn. Un xafogós dia de finals de juny, son pare -que duia guardapits i calçons de ratlles grises perquè era l'amo d'un hotel de Cracòvia- va sortir a la terrassa, va pujar al podi de l'orquestra i va ordenar callar. A continuació va exclamar:

-Senyores i senyors, avui no hi haurà més música. El nostre arxiduc Fernando ha estat assassinat a Sarajevo.

El jove Billy Wilder va començar a fer feina com a periodista de successos a Viena, a l'ombra de l'àcid Karl Kraus, a qui Canetti escoltava amb reverència a la mateixa ciutat. Després es va traslladar al Berlín de Joseph Roth, on va començar a escriure guions fins que



Hitler va arribar al poder. Wilder, com a jueu, va haver de cercar-se la vida en un altra banda, primer a França i després a Hollywood. L'enginy de Wilder és inconcebible sense aquest esperit jueu que al començament del segle bategava en el cor d'Europa. D'ençà que va ser arrassat pel nacionalisme i el fanatisme polític, aquest esperit només sobreviu a les pel·lícules d'Ernest

Lubitsch i a les espurnes de diàleg de Billy Wilder. De molt jove, va escriure una necrològica sobre una patum de la vida social de Viena, un individu panxut i no gaire honest. La necrològica de Wilder capgirava la fórmula ritual amb què els romans acomiadaven els seus morts. Deia: "Que li sigui lleu a la terra".

Billy Wilder té idees molt clares sobre la importància dels guions: "Escriure una pel·lícula és com jugar a escacs; escriure una novel·la és com fer solitari". William Holden, que va interpretar un guionista a *Sunset Boulevard*, va dir de Wilder que tenia el cervell ple de fulletes d'afaitar. El cine de Wilder no ha estat res més que una llarga partida d'escacs (el guió) jugada amb fulletes d'afaitar (els diàlegs). Wilder és un narrador nat, però el seu art es mou exclusivament en dos plans: l'oral i el visual. És simptomàtic que la seva biografia no l'hagi escrita ell, sinó que l'hagi dictada, o més ben dit, que l'hagi narrada com si descrivís l'argument d'una pel·lícula encara no filmada. Ningú, ni tan sols Wilder, és perfecte. ♦





Irma, la douce

(Irma, la dulce) de Billy Wilder

Josep Carles Romaguera

És tota una celebració poder tornar a veure *Irma, la douce* -o qualsevol film de Billy Wilder- perquè, i encara que caigui en la inevitable evidència, es tracta d'una autèntica joia del setè art. Ens trobam un film que supera el pas del temps i les contínues revisions, com quasi tota la filmografia del seu director, un Billy Wilder que s'erigeix en un dels grans mestres que ha donat aquest primer segle de cinema. El motiu d'aquest nivell superior assolit pel director resideix en la seva tasca, basada en una metodologia infalible i oblidada -en temps on la importància resideix en uns bons efectes especials-, i que consisteix en partir d'un excel·lent guió i fer-ne una posada en imatges a l'alçada; cal afegir-hi, en aquest cas també, l'enorme capacitat interpretativa de Jack Lemmon i Shirley MacLaine.

El film uneix tota una sèrie d'elements que es van recolzant l'un amb l'altre, que es balancegen, amb calculada precisió, entre el seu origen primari i l'autoritària personalitat del seu director. *Irma, la douce* parteix d'una comèdia musical d'Alexandre Brefford amb cançons compostes per Margarite Monnot, i que Wilder va eliminar en la seva adaptació, a més de reescriure pràcticament tota la història. Fetes aquestes indicacions, crec que es pot veure com a l'inici del film fa la sensació (fet que es perllongarà al llarg de la projecció) de ser un musical per la gran habilitat amb què el director combina, en la presentació, la música i les imatges que alternen els títols de crèdit i diferents situacions d'Irma amb distints clients, però amb un mateix desenllaç. La pel·lícula ja dona mostres de ser una lliçó sobre el domini del ritme.

Després d'una panoràmica de París, acompanyada d'una veu en off, l'acció es centra en el que es coneix com "el ventre de París" i en concret al carrer Casanova -una reproducció de la rue de Saint-Denis que demostra l'extraordinària tasca en la direcció artística en un film rodat íntegrament en estudis. Wilder fa honor d'una envejable economia de mitjans a l'hora de fer la presentació de l'ambient i de la vida frívola que es porta en l'esmentada barriada. Els personatges són ràpidament definits per la capacitat visual de Wilder i la veu en off que actua com a narradora.

Des d'un principi el film adopta un caire corrosiu, fent una crítica de la mentalitat burgesa, que permet l'odi i prohibeix l'amor com manifestarà Moustache. El propietari del cafè on es reuneix tothom, i que es descobreix com

l'alter-ego de Billy Wilder, resultarà un mètode molt adequat per introduir-hi al film tota una sèrie de reflexions que d'altra manera podrien quedar insinuades de forma equívoca. Així doncs, *Irma, la douce* es mostra en el seu rerefons com una obra edificant, que denuncia la contradictòria ideologia burgesa, i que fa un llegat de la prostitució, com a element important per a l'economia del barri.

La pel·lícula, al llarg del metratge, manté aquest to de comicitat, per moments excèntric, i en altres més moderat amb tendència cap al sentimentalisme. A més, Wilder, a mida que avança l'acció, i sembla que no satisfet amb la seva feridora postura, va introduint, ple de cinisme, diversos comentaris referits a la psicoanàlisi. L'exemple més clar és el següent: Lord X, personatge inventat per Nèstor perquè Irma no hagi d'anar al llit amb ningú més que ell, es declara impotent, malgrat l'ús dels mètodes freudians. La solució serà la intervenció d'una dona experta com Irma. El personatge de Lord X també serveix a Wilder per incloure un altre dels seus temes més constants: la falsedat de les aparences; discurs on el director s'aferra a l'escepticisme davant una realitat enganyosa on moltes coses semblen ser el que no són. Això queda posat de manifest a través de la disfressa de Nèstor - i com ja va utilitzar en *Some Like it Hot*.

Irma, la douce és un excel·lent film que s'instal·la dins l'univers personal de Billy Wilder, autor de grans obres mestres gràcies al seu domini sobre tots els elements que constitueixen el fet de la creació cinematogràfica i l'aportació exclusiva del "toc Wilder". ♦



"Això no és només un treball, és una professió."
Shirley MacLaine a *Irma la dulce*

The Fortune Cookie

(En bandeja de plata)

Iñaki Revesado

Jack Lemmon i Walter Matthau seran per sempre una de les parelles més emblemàtiques de la història del cinema. Difícilment podrem pensar en un d'ells sense que instantàniament ens vinguí al cap el nom de l'altre. En aquest cèlebre matrimoni té molt a veure el Sr. Wilder i aquest film seu *The Fortune*



Cookie (En bandeja de plata), on la parella es va trobar per primera vegada (tornarien a trobar-se, posteriorment, en altres films com *Primera Plana* o *Aquí un amigo*). Junts ens ofereixen una col·lecció dels seus tics interpretatius (no massa variats, per cert), arribant, a vegades, a un exagerat histriòisme. Però si excusam el minvat *savoir faire* d'aquests dos còmics massa reiteratius, podem dir que aquesta comèdia té grans dosis de l'ingredient bàsic que deu tenir una pel·lícula d'aquest gènere: gràcia, molta de gràcia.

La idea de Willie Gringrich (Walter Matthau), un divertit estafador, és una idea excel·lent, cosa que quedaria demostrada si el personatge interpretat per Jack Lemmon (Harry Hinkle, càmera de televisió) no fes valer, finalment, els seus escrúpols. Una demanda milionària, contra tots aquells que tenen duros per poder pagar-la, no és, en principi, cap mala idea, sobretot si ja comptam amb els ingredients necessaris per donar cos a la demanda: una

víctima i un testimoni. La cosa encara pot sortir millor si l'ocasional accidentat és el teu cunyat, i si a més aquest es mostra favorable a fingir unes conseqüències del desgraciat accident molt més lamentables del que semblaven en un primer moment. Per si encara en tenguéssim poc, podem comptar amb un testimoni difícil de millorar, dese-

nes de milers d'espectadors d'un partit de futbol americà, en el transcurs del qual es produeix l'inoportú (tal vegada hauríem de dir l'oportú) acci-

dent. Amb aquestes dues immillorables garanties Willie, l'estafador, es llança a un procés de demandes amb l'esperança que tot arribi a bon terme: cobrar la indemnització supermilionària.

El millor del film són els diàlegs i la varietat d'episodis on apareixen un

conjunt de secundaris impecables, que són un excel·lent contrapunt als excessos de les dues estrelles: una mare insuportable i cridanera, una esposa sensual i interessada (fantàstica la coça venjativa que reb en el cul, entimada pel seu home miraculosament recuperat, que li fa donar amb els morros en terra, mentre cerca la seva lentilla de color), un enginyós detectiu que aconsegueix descobrir els bergants estafadors, i sobretot el jugador de futbol (perfecte Ron Rich), causant del desgraciat accident, que veu com la seva vida canvia al sentir-se obligat a entregar-se a atendre la seva víctima encara que per això es vegi obligat a renunciar al seu prometedor futur esportiu.

Una de les característiques dels films de Billy Wilder són els seus finals soberbis, magistrals. En la memòria de tothom està l'hilarant diàleg final de *Con faldas y a lo loco* amb aquella embogida proposta de matrimoni, contra la qual no hi havia emperons vàlids; o podem també recordar la torbadora aparició del lord anglès al casament final a *Irma la dulce*. Doncs bé, també aquí intenta jugar amb l'equívoc d'una possible lesió vertadera, una vegada que la veritat queda aclarida, per deixar-nos després amb el fantàstic final dels dos recuperats amics passant-se la pilota. ❖



"Evidentment que està emprenyat. És un advocat. Li pagen per estar emprenyat".

Jack Lemmon a *En bandeja de plata*

Antoni Serra

De sempre he tengut la sospita — potser era una teoria indisciplinada?— que els detectius se senten fascinats pels delinqüents que encalquen, si és necessari, fins a l'altre cap de món i que la raó última, obscura, de les històries de persecució obstinada, l'hem d'anar a cercar a la font prohibida de l'atracció física i espiritual, el desenllaç de les quals té sempre l'aire d'un ritu de possessió implícit o explícit, tant se val. Els detectius acaben estimant apassionadament els seus delinqüents fins que els detenen.

Potser és una iconoclàstia, però, en tot cas, romàntica. Si més no, a mi m'ho sembla.

Quan vaig veure per primera vegada la

me, tot el contrari del policia clàssic (americà, francès o espanyol), que ha de ser femellut i masclista com Amedo i Domínguez. Hi ha coses que imprimeixen caràcter, com les coronetes en els capellans d'època...

Però, parlant de Billy Wilder, que és la tasca que tenc senyada, *The Private Life of Sherlock Holmes* em va semblar una pel·lícula deliciosa: humor exquisit, tendresa excitant i, alhora, un toc de causticitat corrosiva, si és que podem dir-ho així —una redundància més o menys, no ve d'aquí— en són els ingredients bàsics, això unit a la intriga de la història, magistralment contada, com és habitual en Wilder, fan aquest film inoblidable.

Val a dir que jo feia estona ferm que

a la història— Robert Stephen, però tant se val: senzillament va desmitificar el personatge, l'humanitzà, el va fer de carn i ossos i debilitats volgudament mortals: a la imatge i semblança del gran Déu Wilder o sia, temptadorament temptat per l'homosexualisme i la morfina. Un gran cert, al meu entendre. Una genialitat més de qui sempre —com a director i fabulador de la fotografia en moviment— ha estat genial, i ho continua essent, en les més petites i excepcionals coses de la vida quotidiana.

Vos heu de situar, com jo, en aquell Coliseum barceloní de fa vint-i-set anys: un vespre plujós, de carrerons solitaris, de fanals que escampen gorgor i modernisme i, sullà enfront, Holmes. Clar que és el Holmes que



pel·lícula de Billy Wilder *The Private Life of Sherlock Holmes*, i ja fa molts d'anys d'això (devia ser el 1970), al Coliseum de Barcelona (que era, i crec que encara és, un cinema de veritat, com toca, com Déu i la Maria Santíssima manen, cúpula inclosa), també va ser la primera vegada que em quedà confirmada la sospita del detectiu-homosexual. Hem de ser pràctics, però, i exigents: els detectius han de tenir el refinament de l'homosexualis-

m'havia enamorat de Holmes en blanc i negre, de cel·luloide, vull dir (les novel·les de Conan Doyle ja me les havia llegides amb un cert fervor fred i distant), gràcies sobretot a les arts de Basil Rathbone, que encara ara és el meu preferit, més que Reginald Owen o que el mateix Arthur Wontner, malgrat que Fernández Cuenca consideri que és el més afortunat de tots els actors que l'han interpretat. El Holmes de Wilder va ser —ho és ja per

sempre ens explica Watson —ni Wilder se'n va poder alliberar, de la maledicció—, Holmes fet literatura i cinema. Ja heu vist la pel·lícula. Encara teniu a la retina la darrera escena de *The Private Life of Sherlock Holmes*, però sou a casa. Al vostre dormitori. Sobre la taula de nit, la xeringa, la capsuleta de morfina, la pipa i un tassonet de gin —no hi fa res si,

en una brandada nacionalista, heu comprat Xoriguer: fet i fet, els britànics han estat veïnats nostres durant molt de temps. Ja tenim tots els ingredients. I ara, qui és Holmes? Qui és Watson? Qui és Wilder? Ja no ho podreu destriar mai. Són la mateixa persona en un sol Déu vertader... també coneguda com la Trinitat. I ho dic jo, que som gramàtic i no estudiant de Teologia avançada. *Deo gratias...* ❖

“No sent antipatia per les dones, simplement desconfii d'elles”
Robert Stephens a *La vida privada de Sherlock Holmes*

Juan Obrador

Avanti (1972), traduïda al castellà per *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* -probablement perquè les autoritats cinematogràfiques encara creien que els espectadors espanyols no podien entendre segons quines subtileses i volien pensar per ells- és fruit de la darrera fase creativa de Billy Wilder. Moment en què les seves produccions varen deixar de ser del gust de la Indústria i semblava que el públic començava a donar-li l'esquena: *Bésame, tonto* (1964) pràcticament va indignar el ben pensat món de la crítica nord-americana; *Fedora* (1978) el va situar entre els directors quasmaleïts i *Aquí un amigo* (1981) simplement va passar desapercibuda. Molt enfora quedava el Wilder de les grans obres: *El crepúsculo de los dioses* (1950), *Sabrina* (1954), *La tentación vive arriba* (1955), *Con faldas y a lo loco* (1959)... Podríem fer la llista interminable. A pesar de tot, el geni va ser capaç de donar vida a una de les comèdies més trepidants de tota la història del cinema en el moment de decadència, si es pot creure que aquest director qualche vegada va davallar el nivell: *Primera Plana* (1974). On es situaria *Avanti* en aquesta imponent trajectòria cinematogràfica? Hi ha qui pot creure que es tracta d'una obra menor, una simple comèdia de situació. Es diu que el seu to lleugerament antiquat va descol·locar la crítica del moment i que va ser incapaç de pronunciar un veredict definitiu davant d'una obra allunyada dels canons del moment. Inclús es podria interpretar en clau de comèdia rosa dels "anys daurats" del cinema americà. Però no, els seus mèrits no es troben en el fet que Wilder fes una recreació d'una manera de fer cinema ja superada, sinó en un argument genial i en una ambientació que subjuga l'espectador i l'arriba a fer creure que el conte de fades encara és possible.

A *Avanti* es trenen d'una manera meravellosa tres fils conductors aparentment irreconci-

liables: el món rosa de Pamela Piggott, enlluernada per la història d'amor entre la seva mare i el Sr. Armurster, tan ben interpretat per Juliet Mills que, per moments, sembla surar en lloc de caminar; el món dur i purità dels negocis de Wendell Armurster, interpretat per un Jack Lemmon a punt de caure en l'hi trisme quan descobreix que els deu anys de cura i relaxació a Itàlia de son pare no havien estat més que una excusa per amagar un llarg adulteri, i, per últim, la Itàlia ambivalent: el país de l'amor etern i de la màfia, en aquest cas, amb bon cor. La perfecta conjunció d'aquests factors fan d'*Avanti* una comèdia deliciosa i intel·ligent. Dins les lleis de l'amor, ens diuen els difunts de Pamela i Wendell, tot estar permès, fins i tot

dedicar onze mesos a l'espòs legítim i un mes a l'any a l'amant... tot, excepte fer mal a les persones estimades. ❖



"Aquí ni tan sols hi ha un edifici de 20 pisos per poder tirar-se si a un li ve de gust"
(Kirk Douglas, parlant d'Albuquerque).

El Gran Carnaval

Fernando Merino

Ara que es parla tan sovint dels "reallity shows", ara que patim la malaltia crònica del "tele-fems" (a vegades, moltes, malhauradament transvestit en pressumpte exercici de denúncia social, i dic: "malhauradament", perquè el consumidor estàndard no arriba mai a prendre consciència de la manipulació de què és objecte), aquesta mirada retrospectiva al "groguisme", que en això és converteix a hores d'ara una aproximació a la història muntada per Charles Tatum, ens pot servir perfectament de visita arqueològica als enverinats fonaments a partir dels quals s'aixeca aquesta opció de la professió periodística inspirada en el cinisme, la manca d'escrúpols i l'exploatació de la tragèdia a benefici dels propis interessos.

Billy Wilder, amb *Ace in the hole* (1951), fa un exercici de crítica a la monumental capacitat de manipulació que tenen els mitjans de comunicació (la premsa en aquest cas), i ho fa, a més, coincidint amb un període especialment obscur de la història ameri-



cana recent: el macarthysme. És probablement per això que Wilder tria la ironia, també l'anècdota (la tragèdia quasi domèstica de Leo Minosa), per conduir-se sense limitacions a través d'un paisatge aparentment neutre que a la vegada li permeti reflexionar sense condicionaments sobre tot allò.

Charles Tatum (Kirk Douglas) és un periodista de passat brillant que ara travessa per una etapa de baixa, molt baixa cotització. L'accident de Leo Minosa (Richard Benedict), que ha quedat atrapat a l'interior de la mina, serà la coartada perfecta per tornar a recuperar el protagonisme perdut.

A partir d'aquí, i en especial a partir de les complicitats que s'estableixen entre Tatum i el xèrif d'Albuquerque (Ray Teal), comença a prendre cos una espectacular operació de rescat, que no roman aliena a la manipulació: comença el gran carnaval. El títol de la versió doblada, per cert, és literal: una acollida freda per part del públic, obliga la Paramount a introduir canvis en el film, entre els quals s'hi trobava el mateix títol de la pel·lícula, que passà a dir-se *The great carnival*.

Billy Wilder, que pel gran públic ha quedat bàsicament com un bon constructor de comèdies, també es va significar, i molt, per les seves incursions en els dominis de la crítica més agra i sense concessions, tot i el to elegant del seu estil.

L'etapa a què correspon *El gran carnaval* ve marcada per successius exemples d'aquesta inclinació. Així, trobam que els precedents fins arribar al tema que ens ocupa parteixen de la crònica dramàtica d'un alcohòlic (*The lost weekend*, 1945); també dels anys de la postguerra a Alemanya (*A foreign affair* 1948), i ja ben a prop del carnaval tenim la mirada a la decadència d'una estrella del cinema mut (*Sunset Boulevard* 1950). Wilder, que havia exercit el periodisme a Berlín els anys previs a la irresistible ascensió del nazisme, amb *Ace in the hole* de qualche manera reflexionava sobre el fons ètic d'una època marcada per la intolerància.

El mateix Charles Tatum de la ficció prendrà consciència de les perilloses dimensions de l'espectacle de la manipulació en una època que semblava haver perdut la referència de l'individu. ❖



Sabrina: La ventafocs de Long Island

L'any 1954, quan la Paramount encarrega a Billy Wilder el guió i la direcció de *Sabrina*, aquest ja ha rodat alguns dels millors films de la seva primera època, caracteritzada per un profund pessimisme i una evident preferència per les històries de caire dramàtic, com, per exemple, *Cinco tumbas al Cairo* -1943-, *Perdició* -1944- o *El Crepúsculo de los dioses* -1950. *Sabrina*, d'alguna forma, inicia la celebrada sèrie de comèdies de la segona època, un grup de pel·lícules que van conformant progressivament el que podríem dir genuí estil Wilder. A *Sabrina* ja trobam un sòlid guió i una neta i impecable realització que incorpora alguns dels seus típics tocs d'humor, però hi falta encara l'acidesa, la mala llet que converteix moltes de les seves comèdies posteriors (*El apartamento* -1960-, *Uno, dos tres* -1961- o *Irma, la dulce* -1963-, etc) en veritables obres mestres.

Sabrina es presenta, ja des del principi, com un simple conte de fades per adults: la pel·lícula comença amb una veu en off que ens informa que som davant d'una nova Ventafocs, Sabrina, filla del xofer d'una família rica de Long Island, que està enamorada sense esperança d'un dels hereus de la fortuna familiar, David Larrabee (William Holden). Pel paper protagonista, Wilder va tenir l'encert de triar Audrey Hepburn, que s'havia donat a conèixer, precisament, en un paper molt semblant, la princesa de *Vacaciones en Roma*, entranyable film de William Wyler, gràcies al qual la Hepburn va guanyar, merescudament, un Oscar. La seva interpretació de Sabrina va acabar de consagrar-la com a estrella de cine i va convertir-la en un model de dona que va esdevenir tot un mite, un mite del qual l'actriu no es va poder escapar mai del tot: una noia a la vegada sofisticada i ingènua, d'innocent perversitat i d'estilitzats trets físics que varen seduir tota una generació de cinèfils.

Sabrina és enviada pel seu pare a París a estudiar cuina, amb l'objectiu que oblidí la seva malaltissa obsessió amorosa per David. A París, Sabrina coneix un baró quasi octogenari, qui, com un nou Pigmalión, la converteix en una dona sofisticada. Quan torna, la seva trans-

formació sedueix el propi David, que, fins aleshores, ni tan sols s'havia adonat de la seva existència. Aquest inoportú enamorament està a punt de malbaratar les seves noces amb una rica hereva, i, de passada, un magnífic negoci que el seu germà, Linus (interpretat per Humphrey Bogart), està a punt de tancar amb el pare de la seva futura cunyada. Linus intenta solucionar el "problema" d'una manera expeditiva, molt pròpia del seu tarannà de tauró dels negocis: aprofitant un petit accident que manté David separat uns dies de Sabrina, simula que també s'ha enamorat, li fa creure que està disposat a deixar-ho tot per tal d'escapar amb ella a París. La seva intenció és, evidentment, allunyar-la del germà i desempallegarse de la seva nociva presència. Nociva, és clar, pels seus negocis. Però ja se sap: és obligatori i canònic que els contes de fades acabin amb el *happy end* de rigor, així que, contra tot pronòstic, Linus i Sabrina s'enamoren i fugen junts a París, on els diners d'ell ajudaran sens dubte a la merescuda felicitat de la parella.

Per convertir aquesta tòpica història d'amor en una pel·lícula que s'aguantí mínimament, són necessàries unes enormes dosis de talent, de les quals només pot disposar un realitzador de la categoria de Billy Wilder. Efectivament, gràcies a un àgil guió (escrit pel mateix Wilder amb l'ajuda de Samuel Taylor i de l'eficaç Ernst Lehman) i a una realització sòbria, encara que ajustada amb molta saviesa a les necessitats del film, *Sabrina* esdevé una pel·lícula deliciosa que, per força, ha d'entusiasmar al públic menys exigent, sense defraudar del tot als espectadors acostumats als films més vigorosos de Billy Wilder.

Sabrina no s'inclourà mai en un llistat de les cent millors pel·lícules de la història del cine; ni tan sols si, benèvolament, ampliàssim el llistat a dos-cents títols. De fet, no passa de ser un film menor dins l'extraordinària filmografia de Billy Wilder, un film amable i, a estones, inclús superficial, però molt ben construït. *Sabrina* ve a demostrar, com a tants altres films de la història del cine (fa falta recordar ara films menors de joiosa contemplació com *La taberna del irlandés* de John Ford o *La vida privada de Sherlock Holmes* del propi Billy Wilder?), que qualsevol argument cinematogràfic, per molt banal que sembli a primera vista, en mans d'un gran director, és susceptible de convertir-se en una pel·lícula digna. ❖



Jack Lemmon: "Sóc una al.lota...sóc una al.lota... sóc una al.lota..."
Con faldas y a lo loco

El Bulevard del crepuscle

(Homenatge a Billy Wilder)

Toni Figuera

Temps era temps vivia, al número 10.08 del "bulevard del crepuscle", una famosa estrella del cine mut. El seu nom: Norma Desmond. Abans que la mort s'instal·làs, perversa, irremissiblement a Beverly Hills. Ens ho està narrant una veu en "off" masculina que, tan irònicament com sorprenentment, reconeixem com la del protagonista assassinat -potser fos millor dir "redimit" per la infortunada estrella. Al "bulevard del crepuscle", hi ha quedat només sense cicatritzar, les usures

Donen en una altra no menys antològica obra: *Cantando bajo la lluvia*.

¿I què podem dir, que ja no se sàpiga, d'aquest realitzador vienès emigrat als Estats Units i que va desenvolupar gradualment la major part de la seva carrera cinematogràfica en aquest país? ¿D'un cineasta emparentat espiritualment amb Erich Von Stroheim -no és gens casual la seva intervenció com a actor en un patètic paper secundari a *Sunset Boulevard*, com tampoc ho és la

la dulce, *La vida privada de Sherlock Holmes*, *Primera plana*, *Fedora* (aquesta darrera, revisitació, no suficientment valorada, de tota la galeria d'espectres de *Sunset Boulevard*, com si un ressuscitat Joe Gillis hagués tornat de la tomba -irònica paradoxa-, amb totes les rutes de la immortalitat a què només els morts tenen dret, tatuades al rostre -també el mateix actor trenta anys després- d'un prodigiós William Holden).

Cineasta implacable i dur com pocs, plenament conscient que la "pietat" amb què els seus ulls de cineasta arriben a contemplar de vegades els seus personatges és la inevitable conseqüència de la seva molt personal i cínicament treballada interpretació de l'ésser humà, fonamentada en una prodigiosa mestria a l'hora d'"invertir" situacions en aparença còmiques i grotesques per mostrar-les, després que els ha donat "esperpènticament" la volta, en tota la seva nuesa i acritud moral.

I tot això perquè Wilder sap també millor que qualsevol altre cineasta que "ningú és perfecte". La rialla en Wilder no és res més que una de les formes -la definitiva- de la crueltat. El "toc" Wilder no seria res més que el fet de mostrar, posem per cas, mitjançant l'escumejant i insubstantial bimboleig d'una copa de xampanya gelat com la frivolitat o com una llàgrima, l'íntima sordidesa expiatòria de l'alcohòlic, del buròcrata o oficinista fracassat, del "gigolò" *malgré lui*, del periodista corromput, de la *star* ancorada en el record d'un passat esvanit.



del temps, el pòsit de cendres de l'oblit.

Aquesta és la història que Billy Wilder -gran entre els grans- es va encarregar de contar-nos, l'any 1950, en aquella obra mestra absoluta del cine de sempre, que va ser *Sunset Boulevard (El crepusculo de los dioses)*. Si es mira bé -el trànsit de l'època del cine mut al sonor- el mateix "tema" que -botant qualitativament de la tragèdia a la comèdia i al musical- també es va encarregar de contar-nos Stanley

d'un altre director europeu exiliat (Otto Preminger) a *Stalag 17 (Traïdor en el inferno)*; i per damunt de tot deutor, ja que no simple deixeble, de l'herència cinematogràfica del gran Ernst Lubitsch?

Perquè no hi ha dubte que també es pot parlar del *touch* Wilder: aquesta sapiència cinematogràfica que, lligant com cap altre "l'àrid i l'amarg", va encastant dins de la seva generosa filmografia joies de la mida de *Días sin buella*, *El apartamento*, *Con faldas y a lo loco*, *Irma*

"Quin lloc assignar-li aleshores a aquest escepticisme moral i a aquesta malenconia desesperada que va infinitament més enllà de qualsevol tòpica visió "agredolça" de la realitat i que, com un oasi o parèntesi creatiu, esclata en aquesta altra obra mestra inoblidable que és *La vida privada de Sherlock Holmes*? De nou els entranyables "fantasmes" inventats per Conan Doyle posats drets una altra vegada per retornar-nos -¿qui ho hauria dit tractant-se d'aquest autor?- una de les més sugge-

Gloria Swanson: "Ningú abandona mai una estrella. Això és el que et converteix en estrella"
El crepusculo de los dioses

“La riulla en Wilder no és res més que una de les formes
-la definitiva- de la crueltat”

rents, pudoroses i també insòlites històries d'amor de tota la seva carrera. (Història que realment comença en la imaginació de l'espectador quan el film acaba i l'hivern ha arribat de nou a Baker Street, Holmes ha acabat per refugiar-se en el seu gabinet rprivat, la cocaïna, abans que el violí, substitueix l'amor perdut).

Tornem, però, després d'aquest trenca-dís incís, a l'univers de *Sunset Boulevard*. I reconeguem que abans que res es tracta d'una ombrívola meditació sobre el perill de les imatges. Norma Desmond viu en un món fet d'imatges, en la seva glòria passada d'"estrella del cine mut". La imatge persisteix, però únicament per ella. Tot al seu voltant ha canviat. Facticitat i efimer caràcter

de les imatges de Hollywood. Quan Joe Gillis destrueix l'ensenyament de la *star* fracassada, el xoc entre la realitat i la il·lusió és excessiu i no pot acabar més que en tragèdia: la bogeria és la meta d'una existència basada en la representació.

Resulta sorprenent que aquest film de múltiples arestes -totes feridores- sobre el món de l'espectacle estigui construït totalment per referència a un film de joventut de la Swanson, *Queen Kelly* de Stroheim, que l'actriu envellida es fa projectar per omplir les seves desolades vetlades. La mort a la piscina de Joe Gillis no és més que l'inevitable epíleg a una obra tancada sobre si mateixa, el sentit de "circularitat" de la qual ve expressat pel fet de ser la pròpia veu

d'un cadàver surant en una piscina la que ens fa partíceps de la història. Història d'una vida lligada al poder destructor de la fama, que n'exigeix el tribut: o, com va dir el poeta, "*una muerte fragante como el atardecer y, como él, sombría y delicada*".

Al número 10.08 del "bulevard del crepuscle" s'han apagat ja tots els llums i el ressò de les darreres ambulàncies i dels cotxes patrulla de la policia ja fa temps que es varen esvanir en l'aire enduent-se el cadàver de Joe Gillis i l'espectre de la Desmond. Només la fregadissa d'un paper revolotejant al vent en ple carrer solitari o el lladruc desolat d'un ca en la llunyania ens recorda que allà també, alguna vegada, va regnar la vida. ❖



Gloria Swanson: Nosaltres no necessitàvem diàlegs. Aleshores teníem cares.
El crepusculo de los dioses

Xavier Flores

L'any 1927, Albert Snyder, de "Queen's Village" -New York city- va morir a mans de la seva dona i de l'amant d'aquesta. Ambdós s'havien confabulat per cobrar l'assegurança. Aquesta anècdota serví James M. Cain per escriure *Pacto de sangre*, que anys després portaria al cinema B. Wilder amb el nom de *Double indemnity*. Aquest film aviat es convertiria en un dels grans mites del cinema negre juntament amb *Retorno al pasado*, i converteix Wilder en un home indispensable en qualsevol estudi sobre el "gènere", encara que aquesta hagi estat la seva única incursió autèntica al "negre".

Resulta curiós i paradoxal -quasi tota l'obra de Wilder ho és- que l'autor que més s'ha preocupat per la desmitificació sigui al mateix temps un dels que més pel·lícules mítiques ha deixat a Hollywood. És difícil que una pel·lícula basada en una obra de James M. Cain, guionista de la qual -amb el propi Wilder- va ser Raymond Chandler i que va tenir John F. Seitz com a fotògraf, i on apareixia una de les primeres rosses fatals i assassines, es pugui

extractar a una pàgina, però si en al propi Wilder la síntesi li semblava fonamental, tractarem almenys d'imitar el mestre amb això.

Com a d'altres pel·lícules de Wilder - *Perdició* -, aquesta també comença amb un "flashback". Al contrari que l'obra de Cain, que era lineal, Wilder ens conta el final d'una història al principi del film, procedint després meticulosament a desenvolupar-la.

D'això seria natural deduir que a Wilder l'interessaven molt més els fets i el desenvolupament dels personatges que el suspens i el clima que aquest pogués provocar. Així, Wilder deixa més espai per dosificar la seva misogínia i ofegar-nos amb les descripcions de personatges abocats a la fatalitat en una història clàssica de triangle, de pas també es complau a presentar, per primera vegada, uns criminals que podrien ser els nostres veïnats, Barbara Stanwyck i Fred MacMurray. No són gàngsters, ni detectius, ni policies corruptes. MacMurray és un treballador d'una casa d'assegurances i Stanwyck una senyora casada amb un

home de bona posició. Ens tractem amb un parell de brivalls que aviat es converteixen en canalles en pretendre viure per damunt de les seves possibilitats i no precisament treballant. Una mestressa de casa -una mica especial, això sí-, proposa a un venedor d'assegurances eliminar el seu marit i cobrar la seva pòlissa. És precisament aquest plantejament tan casolà el que sembla agradar-li més a Wilder, tal i com es desprèn de la planificació de la pel·lícula.

La naturalitat amb què una passió eròtica es converteix en el pròleg d'una trama que deriva en un crim i que podria succeir a la nostra sala d'estar -ja que els personatges són uns qualssevol- degué fer riure Wilder de valent, sobretot pel que suposa d'amenaça a la societat americana de l'època, utilitzant com a arma els veïns de la seva pròpia comunitat.

Encara que a alguns ens sembli que l'única errada de la pel·lícula sigui haver escollit MacMurray com a còmplice de Stanwyck a la pel·lícula -MacMurray no sols sembla incapaç d'assassinar ningú, sinó que alguns els consideren incapaç de fer res de res per senzill que sembli- això queda dissolt a l'aurèola mítica de la pel·lícula sense cap dificultat.

Los Angeles, una dona perillosa, un marit avorrit i un brivall desocupat són base suficient perquè Wilder ens obsequi amb una obra mestra -sense oblidar la presència de Edward G. Robinson a un paper que freqüentava poc.

Però per primera vegada a una història de criminals se'ns fa molt difícil posar-nos de part de la llei. Per això qualcú va dir una vegada de Billy Wilder i del seu estil que eren com a "pètals de rosa surant damunt àcid". ♦



Wilder dixit

(recull de manifestacions wilderianes)

“(…)Després Freud va venir al menjador mirant fixament la meua targeta de visita. Em va dir: “És vostè Herr Wilder?”. Jo li vaig respondre: “Ja woll, Herr Professor”. Em va dir: “Treballa per aquest diari?”. Li vaig respondre: “Ja woll, Herr Professor”. I em va dir: “La porta és allà”. Em va engegar perquè detestava els periodistes. En canvi, quan torno a pensar amb allò, inclús admetent que no és graciós que t’engeguin, m’estimo més que m’engegui Freud abans que tenir largues i íntimes discussions amb qualsevol altre en termes més amistosos i bevent xampany. ¿És un honor haver tingut una relació, del tipus que sigui, amb Sigmund Freud!”.

“Jo no vaig tenir problemes amb Monroe; era Monroe qui tenia problemes amb Monroe. Tenia moltes de dificultats per concentrar-se quasi sempre hi havia alguna cosa que li corcava, dirigir-la era com arrabassar queixals. Però quan acabaves amb ella, encara que havies arribat a les quarenta o cinquanta preses, i havies aguantat els seus retards, et trobaves amb alguna cosa única i inimitable”.

“(…)Hi ha casos particulars: *Irma, la douce* funcionà bé a totes parts menys a França. Però jo era totalment conscient que cap francès podia acceptar a Lemmon com a policia. És com si Fernandel prengué el lloc de John Wayne a un western”.

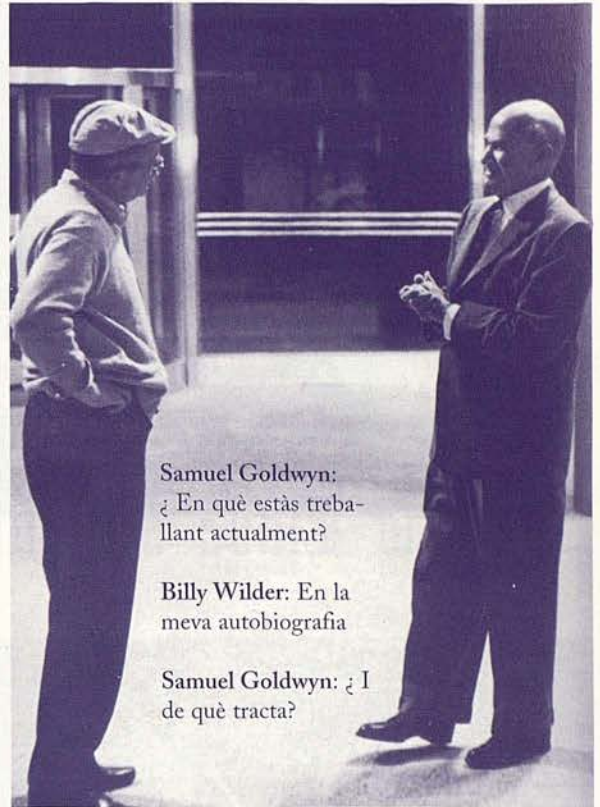
“Lubitsch mai apareixia en els títols de crèdit com a guionista, però era el millor que hagi existit. Inventava més coses i escrivia millor que tots els que estàvem acreditats. Veure el seu esperit de treball era per a mi un gran honor i una gran esperança. Perquè, realment, i no utilitzo aquesta paraula a la lleugera, era un geni”.

“(…)Ford, tal vegada el millor director del cinema americà, utilitza una sola panoràmica a *The Stagecoach*. Però és sorprenent perquè no havia gastat les seves cartes. La diligència descendeix la vall. La càmera està molt lluny, fa una panoràmica de tan sols cinc graus i es veu la cara d’un indi. És una

basa magníficament jugada, una punyalada dramàtica. Alerta, això no vol dir que no tingui estil. Ford no fa fotos de carnet, però amaga la seva tècnica”.

(referent a *Sunset Boulevard*): “Quan vaig haver de rodar la seqüència de l’enterrament del ximpanzè, el decorador, completament pasmat, em va demanar com s’havia de fer. Jo li vaig respondre: “Han de ser els funerals clàssics, habituals d’un ximpanzè mitjà de Hollywood”. També em preguntaren si es tractava de l’antic amant de Norma Desmond, el lloc del qual acaba d’ocupar William Holden. Vaig respondre que sí, és clar, és exactament això, però ja veu, vaig ésser discret i vaig mostrar un petit ximpanzè i no un enorme orangutan”.

“Érem a Berlín i rodàvem *One, two, three*. Ens convidaren a un cine-club de Berlín Est, Die Mödel. Després de la projecció de *The apartment*, van trobar la pel·lícula meravellosa, mostrava perfectament la depravació del sistema capitalista i com un home, per fer avançar la seva carrera, utilitza mitjans innobles, com fiar la clau de casa seva. Em digueren que era el típic dels Estats Units, de Nova York. Jo els hi vaig respondre: “Una història d’aquestes pot passar a qualsevol lloc, no tan sols a Nova York, sinó també a Estocolm, Buenos Aires, a Tòquio. Però he d’admetre que no podria tenir lloc a Moscou”. Estaven molt contents que allò no pogués passar allà. Llavors vaig dir per què: “A Moscou ningú podria donar-te la clau del seu apartament per fer-hi l’amor amb una dona,



Samuel Goldwyn:
¿ En què estàs treballant actualment?

Billy Wilder: En la meua autobiografia

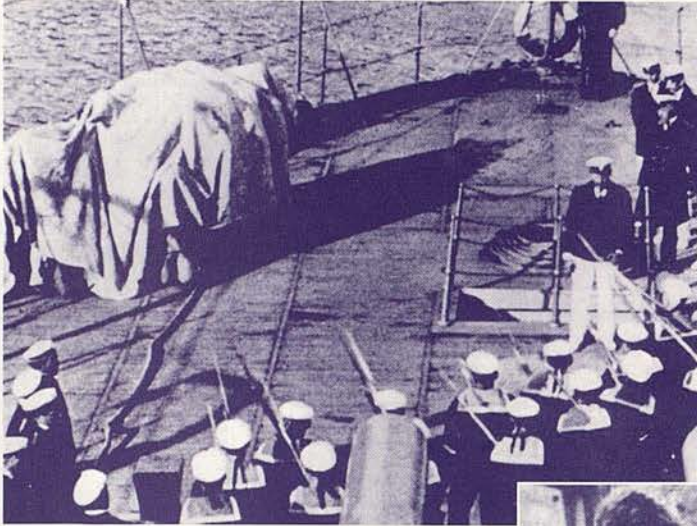
Samuel Goldwyn: ¿ I de què tracta?

perquè quan entrassis et trobaries amb les altres sis famílies que viuen en el mateix lloc”. Això no els va fer gaire gràcia”.

“(…) Però no puc estar d’acord amb la gent que fa trucs insensats per a *épater le bourgeois*. Una pel·lícula és una història que contes, una atmosfera que crees i, si hi introdueixes elements estranys, que criden l’atenció, destrueixes la narració. Ha d’oblidar-se que hi ha un director, un director de fotografia, ha de fluir naturalment. Si veu les grans pel·lícules de Griffith, Ford, Lubitsch, Capra, Renoir, totes estan filmades amb elegància i simplicitat, sense aquells números de mag que trobo repugnants. El 80% del que fa el senyor Jean-luc Godard es purament per donar-se importància a ell mateix, perquè se’l tracti de *metteur en scène* o d’autor, però Truffaut, Louis Malle o David Lean no ho farien mai. La claredat i l’elegància no són, a parer meu, una cosa antiquada. La resta és dilettantisme”. ❖

Edward G. Robinson: Cada mes arriben centenars de reclamacions a aquesta taula. Algunes són falses i sé quines són. ¿Com ho sé? Ho sé perquè el meu homenet m’ho diu... l’homenet d’aquí dins (s’assenyala el pit)...Cada vegada que arriba una d’aquestes mentides, ell ve i em fa un nus a l’estómac...

Senyora Wilder a Billy Wilder:
 -Billy, ¿saps que avui es el nostre aniversari de noces?
 Billy Wilder:
 - Per favor, no mentre estic dinant!

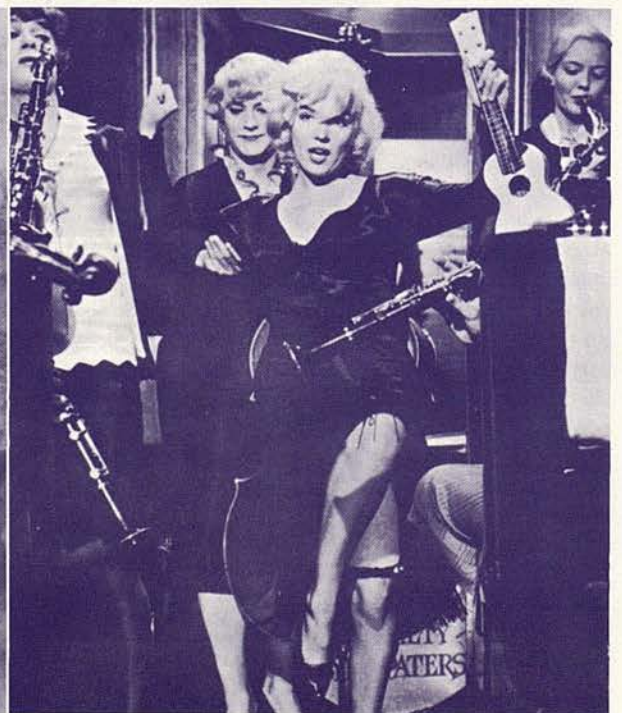


- El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925)
- Avaricia* (Stroheim, 1923)
- Varieté* (Dupont, 1925)
- La quimera del oro* (Chaplin, 1924)
- Y el mundo marcha* (Vidor, 1928)
- La gran ilusión* (Renoir, 1937)
- El delator* (Ford, 1935)
- Ninotchka* (Lubitsch, 1939)
- Lo mejores años de nuestra vida* (Wyler, 1946)
- Ladrón de bicicletas* (de Sica, 1948)

Resposta de Billy Wilder a una enquesta (*Sight and Sound*) sobre les deus millors pel·lícules de la història del cinema.

Aquesta foto, presa a casa de George Cukor l'any 1972, és una de les que més agraden a Billy Wilder. Com podeu comprovar, hi son gairebé tots.... els bons.

Drets: Robert Mulligan, William Wyler, George Cukor, Robert Wise i Jean-Claude Carrière.
Asseguts: Wilder, George Stevens, Luis Buñuel i Alfred Hitchcock.



Billy Wilder, ja de petit i enfilat a la cadira, sabia que dirigiria *Con faldas y a lo loco*



Programació cinema al Centre de Cultura "SA NOSTRA"

Cicle Billy Wilder

14 de maig

Irma la dulce (1963)

21 de maig

En bandeja de plata (1966)

28 de maig

La vida privada de Sherlock Holmes (1970)

4 de juny

Avanti (¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?) (1972)

11 de juny

El Gran Carnaval (1951)

18 de juny

Sabrina (1954)

25 de juny

El crepúsculo de los dioses (1950)

Cicle Cinema i automòbil

20 de maig

Duel (1972), de Steven Spielberg

26 de maig

Noche en la tierra (1991), de Jim Jarmusch

2 de juny

Dos en la carretera (1967), de Stanley Donen

3 de juny

Tráfico (1970), de Jacques tati



Bibliografia imprescindible sobre Wilder

Billy Wilder, de Claudius Seidl

Edicions Cétedra.S. A.

Billy Wilder, de Juan Carlos Rentero

Edicions J.C.

Goldwyn, d'A. Scott Berg
Editorial Planeta.
Col.lecció Documenta

Billy Wilder con Hellmuth Karasek-*Nadie es perfecto*
Edicions Grijalbo,S.A.

Historia Universal del Cine
Edicions Planeta.
Tom VII

La ciudad de la redes
d'Otto Friedrich
Tusquets Editors

Revista "Dirigido por"
Número 21 (Estudi fet per Román Gubern)

Revista "Dirigido por"
Números 155 i 156 (Estudi fet per Carlos F. Heredero)



Billy Wilder va néixer a Viena dia 22 de Juny de 1906. En la seva joventut fou cronista esportiu fins que, a mitjans dels anys vint, s'instal·là a Berlín, on va estudiar Dret i va continuar la seva carrera com a periodista de successos. Després d'una breu temporada en què va fer de ballarí de lloguer, comença a escriure guions per la UFA. Quan Hitler agafà el poder, fugí d'Alemanya i després d'una breu estada a París- on dirigí el seu pri-

mer film- se'n va anar a viure a Hollywood. Comença a treballar com a guionista a la Columbia i a la Fox, per després passar a la Paramount. Fou guionista de Walsh, Lubitsch, Hawks, Leisen, Duvivier, etc. A partir de 1942 es dedicà a la direcció. Va aconseguir l'Oscar a la millor direcció l'any 1945 per *Días sin huella* i l'any 1960 per *El apartamento*.

Pel·lícules en el guió de les quals Wilder ha col·laborat, ha escrit ell mateix o s'han escrit basant-se en una idea seva.



Der Teufelsreporter, 1929, pel·lícula muda, blanc i negre.

Director: Ernst Laemmle; guió: Billie Wilder.

Menschen am Sonntag (Gente en domingo), 1930, pel·lícula muda, blanc i negre.

Director: Robert Siodmak, Edgar E. Ulmer; guió: Billie Wilder; basada en un reportatge de Kurt Siodmak.

Der Mann, der Seinen Mörder Sucht, 1931, blanc i negre.

Director: Robert Siodmak; guió: Ludwig Hirschfeld, Kurt Siodmak, Billie Wilder; adaptació lliure de l'obra de teatre *Jim, der Mann mit der Narbe* d'Ernst Neubach.

Ihre Hoheit Befiehlt, 1931, blanc i negre.

Director: Hanns Schwarz; guió: Robert Liebmann, Paul Frank, Billie Wilder.

Seitensprünge, 1931, blanc i negre.

Director: Stefan Székely; guió: Ludwig Biro, Bobby E. Lüthge, Karl Noti; basat en una idea de Billie Wilder.

Der falsche ehemann, 1931, blanc i negre.

Director: Johannes Guter; guió: Paul Frank, Billie Wilder.

Emil und die Detektive (Emil y los detectives), 1931, blanc i negre.

Director: Gerhard Lamprecht; guió: Billie Wilder; basat en la novel·la del mateix títol d'Erich Kästner.

Es war Einmal ein Walzer, 1932, blanc i negre.

Director: Viktor Janson; guió: Billie Wilder.

Ein Blonder Traum, 1932, blanc i negre.

Director: Paul Martin; guió: Walter Reisch, Billie Wilder.

Scampolo, ein Kind der Strasse, 1931, blanc i negre.

Director: Hans Steinhokk; guió: Billie Wilder, Max Kolpe; basat en l'obra de teatre *Scampolo* de Cario Niccodemi.

Das Blaue vom Himmel, 1932, blanc i negre.

Director: Biltor Janson; guió: Billie Wilder, Max Kolpe.

Madame Wünscht keine Kinder, 1933, blanc i negre.

Director: Hans Steinhoff; guió: Billie Wilder, Max Kolpe; basat en la novel·la *Madame ne veut pas d'enfants* de Clément Vautel.

Was Frauen Träumen, 1933, blanc i negre.

Director: Géza von Bolváry; guió: Franz Schulz, Billie Wilder.

Adorable, 1933, blanc i negre.

Director: William Dieterle; guió: George Marion jr., Jane Storn; basat en un relat de Paul Frank, Billie Wilder.

Mauvaise graine (Curvas peligrosas), 1934, blanc i negre.

Director: Billie Wilder, Alexandre Esway; guió: Billie Wilder, Hanns G. Lustig, Max Holpe; basat en una idea de Billie Wilder.

One exciting adventure, 1934, blanc i negre.

Director: Ernst L. Frank; guió: William Hurlbut, William B. Jutte; basat en un relat de Frank Schulz, Billie Wilder.

Music in the air, 1934, blanc i negre.

Director: Joe May; guió: Robert Liebmann, Howard I. Young, Billie Wilder; basat en el musical del mateix títol de Jerome Kern, Oscar Hammerstein II.

Lottery lover, 1935, blanc i negre.

Director: William Thielse; guió: Franz Schulz, Billie Wilder; basat en un relat de Siegfried M. Herzing, Maurice Hanline.

Under pressure, 1935, blanc i negre.

Director: Raoul Walsh; guió: Borden Chase, Noel Pierce, Lester Cole, Billie

Wilder; basat en la novel·la no publicada *Sand Hog* de Borden Chase, Edward J. Doherty.

Emil and the detectives (Emilio y los detectives), 1935, blanc i negre.

Director: Milton Rosmer; guió: Cyrus Brooks, Margaret Carter, Frank Laundner; basat en la novel·la *Emil und die Detektive* d'Erich Kästner i el guió de Billie Wilder.

Champagne waltz, 1937, blanc i negre.

Director: A. Edward Sutherland; guió: Don Hartman, Frank Butler; basat en un relat de Billy Wilder.

Bluebeard's eighth wife (La octava mujer de Barbazul), 1938, blanc i negre.

Director: Ernst Lubitsch; guió: Charles Brackett, Billy Wilder; basat en l'obra de teatre *La huitième femme de Barbe-Bleu* d'Alfred Savoir en la versió anglesa de Charlton Andrews.

Midnight (Medianoche), 1939, blanc i negre.

Director: Mitchell Leisen; guió: Charles Brackett, Billy Wilder; basat en un relat d'Edwin Justus Mayer, Franz Schulz.

What a life, 1939, blanc i negre.

Director: Jay Theodore Reed; guió: Charles Brackett, Billy Wilder; basat en l'obra de teatre del mateix títol de Clifford Goldsmith.

Ninotchka, 1939, blanc i negre.

Director: Ernst Lubitsch; guió: Charles Brackett, Billy Wilder, Walter Reisch; basat en un relat de Melchior Lengyel.

Rhythm on the river, 1940, blanc i negre.

Director: Victor Schertzinger; guió: Dwight Tylor; basat en un relat de Billy Wilder, Jacques Théry.

Arise my love, 1940, blanc i negre.

Director: Mitchell Leisen; guió: Charles Brackett, Billy Wilder; basat en una història de Benjamin Glazer.

Hold Back the dawn (Si no amaneciera), 1941, blanc i negre.

Director: Mitchell Leisen; guió: Charles Brackett, Billy Wilder; basat en la novel·la del mateix títol de Ketti Frings.

Ball of fire (Bola de fuego), 1941, blanc i negre.

Director: Howard Hawks; guió: Charles Brackett, Billy Wilder; basat en la història *From A to Z* de Billy Wilder, Thomas Monroe.

Tales of Manhattan, 1942, blanc i negre.

Director: Julien Duvivier; idea: Billy Wilder / Walter Reisch; guió/story: Ben Hecht, Ferenc Molnár, Donald Odgen Stewart, Samuel Hoffenstein, Alan Campbell, Ladislav Fodor, Laslo Vadnay, Laslo Gorog, Lamar Trotti, Henry Blankfort.

Die Todesmühlen, 1945, blanc i negre.

Director/guíó: Hanus Burger.

The Bishop's wife, 1947, blanc i negre.

Director: Henry Koster; guió: Robert E. Sherwood, Leonardo Bercovici, Charles Brackett, Billy Wilder; basat en la novel·la del mateix títol de Robert Nathan.

A song is born (Nace una canción), 1948, color.

Director: Howard Hawks; guió: Harry Tugend; basat en la història *From A to Z* de Billy Wilder, Thomas Monroe.

Pel·lícules de Billy Wilder (guió i direcció)

The major and the minor (El mayor y la menor), 1942, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Charles Brackett, Billy Wilder; inspirat en l'obra de teatre *Connie goes home* d'Edward Childs Carpenter i en el relat en què aquesta es basa *Sunny goes home* de Fannie Kilbourne; càmera: Leo Tover; muntador: Doane Harrison; so: Harold Lewis, Don Johnson; música: Robert Emmett Dolan; decorats: Hans Dreier, Roland Anderson; ajudant de direcció: C.C. Coleman jr.



(Kadett Babcock), Billy Dawson (Kadett Miller), Lela Rogers (Mrs Applegate).

Paramount. 100 min.

Five graves to Cairo (Cinco tumbas al Cairo), 1943, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Charles Brackett, Billy Wilder; basat en l'obra de teatre *Hotel Imperial* de Lajos Bíró; càmera: John F. Seitz; muntador: Doane Harrison; so: Ferold Redd, Philip Wisdom; música: Miklós Rózsa; decorats: Hans Dreier, Ernst Fetgé; vestuari: Bertram Granger; ajudant de direcció: C.C. Coleman jr.

Intèrprets: Franchot Tone (caporal John J. Bramble), Anne Baxter ("Mouche"), Erich von Stroheim (mariscal de camp Erwin Rommel), Akim Tamiroff (Farid), Fortunio Bonanova (General Sebastiano), Peter Van Eyck (alférez Schwegler), Konstantin Shayne (major von Buelow), Fred Nurney (major Lamprecht), Miles Mander (coronel Firzhume).

Paramount. 96 min.

Double Indemnity (Perdicón), 1944, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, Raymond Chandler; basat en la novel·la del mateix títol de James M. Cain; càmera: John F. Seitz; projeccions retrospectives: Farciot Edouart; supervisió del muntatge: Doane Harrison; so: Stanley Cooley, Walter Oberst; música: Miklós Rózsa; decorats: Hans Dreier, Hal Pereira; vestuari: Bertram Granger; ajudant de direcció: C.C. Coleman jr.

Intèrprets: Fred MacMurray (Walter Neff), Barbara Stanwyck (Phyllis Dietrichson), Edward G. Robinson (Barton Keyes), Porter Hall (Mr. Jackson), Jean Heather (Lola Dietrichson), Tom Powers (Mr Dietrichson), Byron Barr (Nino Zachette), Richard Gaines (Edward S. Norton), Fortunio Bonanova (Sam Gorlopis), John Philiber (Joe Pete), Bess Flowers (secretària de Norton), Miriam Franklin (secretària de Keyes).

Paramount. 107 min.

The lost weekend (Días sin huella), 1945, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Charles Brackett, Billy Wilder; basat en la novel·la del mateix títol de Charles R. Jackson; càmera: John F. Seitz; projeccions retrospectives: Farciot Edouart; supervisió del muntatge: Doane Harrison; so: Stanley Cooley, Joel Moss; música: Miklós Rózsa; decorats: Hans Dreier, Earl Hedrick; vestuari: Bertram Granger; ajudant de direcció: C.C. Coleman jr.

Intèrprets: Ray Milland (Don Birnan), Jane Wyman (Helen St. James), Phillip Terry (Wick Birnan), Howard Da Silva (Nat), Doris Dowling (Gloria), Frank Faylen ("Bim" Nolan), Mary Young (Mrs Deveridge), Anita Bolster (Mrs. Foley), Lilian Fontaine (Mrs St. James), Frank Orth (home del guardaroba), Audrey Young (dona del guardaroba).

Paramount. 101 min.

The emperor waltz (El vals del emperador), 1948, color.

Director: Billy Wilder; guió: Charles, Brackett, Billy Wilder; càmera: George Barnes; projeccions retrospectives: Farciot Edouart; supervisió del muntatge: Doane Harrison; so: Stanley Cooley, John Cope; música: Victor Young, Troy Sanders; arranjaments musicals: Joseph J. Lilley; coreografia: Billy Daniels; decorats: Hans Dreier, Franz Bachelin; vestuari: Sam Comer, Paul Huldshinsky; ajudant de direcció: C.C. Coleman jr.

Intèrprets: Bing Crosby (Virgil H. Smith), Joan Fontaine (comtessa Johanna von Stolzenberg-Stolzenberg), Roland Culver (baró Holenia), Lucile Watson (princesa Bitotska), Richard Haydn (emperador Francisco

Intèrprets:

Ginger Rogers (Susan Applegate), Ray Milland (Major Philip Kirby), Rita Johnso (Pamela Hill), Robert Benchely (Mr. Osborne), Diana Lynn (Lucy Hill), Edward Fielding (Colonel Hill), Frankie Thomas (Kadett Osborne), Raymond Roe (Kadett Wigton), Charles Smith (Kadett Corner), Larry Nunn (Kadett Wigton), Charles Smith (Kadett Corner), Larry Nunn

José), Harold Vermilyea (ajudant de cambra de l'emperador), Sig Rumann (Dr. Zwieback), Julia Dean (arxiduquesa Stephanie), Bert Prival (xofer), Alma Macrorie (hostalera).

Paramount. 106 min.

A foreign affair (Berlin Occidente), 1948, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Charles, Brackett, Billy Wilder, Richard L. Breen; basat en un relat de David Shaw; càmera: Charles B. Lang jr.; projeccions retrospectives: Farciot Edouart, Dewey Wrigley; supervisió del muntatge: Doane Harrison; so: Hugo Grenzbach, Walter Oberst; música i direcció musical: Frederick Hollander; decorats: Hans Dreier, Walter Tyler; vestuari: Sam Comer, Ross Dowd; ajudant de direcció: C.C. Coleman jr.



Intèrprets: Jean Arthur (Phoebe Frost), Marlene Dietrich (Erika von Schlutow), John Lund (capità John Pringle), Millard Mitchel (Cor. Rufus J. Plummer), Peter von Zerneck (Hans Otto Birgel), Stanley Prager (Mike), Bill Murphy (Joe), Raymond Bond (Pennecot).

Paramount. 116 min.

Sunset boulevard (El crepusculo de los dioses), 1950, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Charles, Brackett, Billy Wilder, D. M. Marshmann jr.; càmera: John F. Steitz; projeccions retrospectives: Farciot Edouart; supervisió del muntatge: Doane Harrison; muntatge: Arthur P. Schmidt; so: Harry Lindgren, John Cope; música: Franz Waxman; decorats: Hans Dreier, John Meehan; vestuari: Sam Comer, Ray Moyer; ajudant de direcció: C.C. Coleman jr.

Intèrprets: William Holden (Joe Gillis), Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), Nancy Olson (Betty Shafer), Fred Clark (Sheldrake), Lloyd Gough (Morino), Jack Webb (Artie Green), Franklyn Farnum (enterrador), Larry Blake, Charles Dayton (representant de la societat financera), Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, H. B. Warner ("Gabinet de figures de cera"), Cecil B. de Mille, Hedda Hopper, Ray Evans, Jay Livingston (in person).

Paramount. 110 min.

Ace in the hole (El gran carnaval), 1951, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, Lesser Samuels, Walter Newman; càmera: Charles B. Lang jr.; projeccions retrospectives: Farciot Edouart, Dewey Wrigley; supervisió del muntatge: Doane Harrison; muntatge: Arthur P. Schmidt; so: Harold Lewis, Gene Garvin; música: Hugo Friedhofer; decorats: Hal Pereira, Earl Hedrick; vestuari: Sam Comer, Ray Moyer; ajudant de direcció: C.C. Coleman jr.

Intèrprets: Kirk Douglas (Charles Tatum), Jan Sterling (Lorraine Minosa), Bob Arthur (Herbie Cook), Porter Hall (Jacob Q. Boot), Frank Cady (Mr Federber), Richard Benedict (Leo Minosa), Ray Teal (Sheriff Gus Kretzer), Lewis Martin (McCardle), John Berkes (papa Minosa), Frances Dominguez (mama Minosa), Gene Evans (ajudant del xèrif), Frank Jaquet (Smollett), Harry Harvey (Dr. Hilton).

Paramount. 111 min.

Stalag 17 (Traidor en el infierno), 1953, blanc i negre

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, Edwin Blum; basat en l'obra de teatre del mateix títol de Donald Bevan, Edmund Trzcinski; càmera: Ernest Laszlo; assessor de muntatge: Doane Harrison; muntatge: George Tomasin; so: Harold Lewis, Gene Garvin; muntatge musical: Franz Waxman; decorats: Hal Pereira, Franz Bachelin; vestuari: Sam Comer, Ray Moyer; ajudant de direcció: C.C. Coleman jr.

Intèrprets: William Holden (J.J. Sefton), Don Taylor (alferes Jame Dunbar), Otto Preminger (coronel Von Scherbach), Robert Strauss ("Animal"), Harvey Lembeck (Harry), Richard Erdman ("Hoffy"), Peter Graves (Price), Neville Brand ("Duke"), Sig Rumann (Johann Sebastian Schulz), Michael Moore (Manfredi), Peter Baldwin (Johnson), Robinson Stone (Joey), Robert Shawley ("Blondie"), William Pierson (Marko), Gil Stratton jr. ("Cookie"), Jay Lawrence (Bagradian), Erwin Kalser (representant

Filmografia

de la Convenció de Ginebra), Edmund Trzcinski ("Triz"), Jerry Singer (presoner amb una cama).

Paramount. 120 min.

Sabrina, 1954, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, Samuel Taylor, Ernst Lehman; basat en l'obra de teatre *Sabrina Fair* de Samuel Taylor; càmera: Charles B. Lang jr.; projeccions retrospectives: Farciot Edouart; assessor de muntatge: Doane Harrison; muntatge: Arthur P. Schmidt; so: Harold Lewis, John Cope; música i adaptacions de les cançons: Frederick Hollander; decorats: Hal Pereira, Walter Tyler; vestuari: Sam Comer, Ray Moyer; ajudant de direcció: C.C. Coleman jr.

Intèrprets: Humphrey Bogart (Linus Larrabee), Audrey Hepburn (Sabrina Fairchild), William Holden (David Larrabee), John Williams (Thomas Fairchild), Walter Hampden (Oliver Larrabee), Martha Hyer (Elisabeth Tyson), Joan Vohs (Gretchen van Horn).

Paramount. 113 min.

The seven year itch (La tentació vive arriba), 1955, color.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, George Axelrod; basat en una obra de teatre del mateix títol de George Axelrod; càmera: Milton Krasner; muntatge: Hugh S. Fowler; so: E. Clayton Ward, Harry M. Leonard; música: Alfred Newman (utilitzant el concert per a piano núm. 2 de Sergei Rachmaninoff); coreografia de l'escena de la boca de ventilació del metro: Jack Cole; decorats: Lyle Wheeler, Georg W. Davis; vestuari: Walter M. Scott, Stuart A. Reiss; ajudant de direcció: Joseph E. Rikkards.

Intèrprets: Marilyn Monroe (l'al·lota), Tom Ewell (Richard Sherman), Evelyn Keyes (Helen Sherman), Sonny Tufts (Tom

McKenzie), Robert Strauss (Kruhulik), Oscar Homolka (Dr. Brubaker), Marguerite Chapman (Miss Morris), Victor Moore (Klempner), Donald MacBride (Mr. Brady), Carolyn Jones (Miss Finch), Doro Merande (camberra), Butch Bernard (Ricky), Dorothy Ford (dona índia), Mary Young (dona a l'estació), Ralph Sanford (revisor).

Twentieth Century Fox. 105 min.

The spirit of St. Louis (El héroe solitario) (Lindbergh: mi vuelo transoceánico), 1957, color.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, Vendell Mayes; basat en la novel·la del mateix títol de Charles A. Lindbergh; adaptació: Charles Lederer; càmera: Robert Burks, J. Peverell Marley; direcció de la càmera (França): Marc Fossard; muntador: Arthur P. Schmidt; so: M. A. Merrick; música i direcció musical: Franz Waxman; decorats: Art Loel; vestuari: William A. Kuehl; ajudant de direcció: Charles C. Coleman jr., Don Page.

Intèrprets: James Stewart (Charles A. Lindbergh), Murray Hamilton (Bud Gurney), Patricia Smith (al·lota amb un mirall de mà), Barlett Robinson (B. F. Mahoney), Marc Connelly (pare Hussman), Arthur Space (Donald Hall), Charles Watts (O. W. Schukz), Robert Cornthwaite (Knight), Sheila Bond (ballarina), Harlan Warde (Boedecker), Dabbs Greer (Goldsborough), Paul Birch (Blythe), David Orrick (Harold Bixby), Robert Burton (major Lambert).

Warner Bros Pictures. 135 min.

Love in the afternoon (Ariane), 1957, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder; I. A. L. Diamond; basat en la novel·la *Ariane* de Claude Anet; càmera: William Mellor; muntador: Léonide Azar; so: Jo de Bretagne; decorats: Alexandre Trauner; direcció de segon equip: Noel Howard; ajudant de direcció: Paul Feyder.

Intèrprets: Gary Cooper (Frank Flannagan), Audrey Hepburn (Ariane Chavasse), Maurice Chevalier (Claude Chavasse), John Mc Giver (Monsieur X), Van Doude (Michel), Lise Bourdin (Madame X), Olga Valéry (senyora amb ca), Gyula Kokas, George Cocos, Victor Gazzoli (els quatre zín-gars), Audrey Wilder (la morena), Leila Croft, Valerie Croft (bessones sueques).

United Artists. 130 min.



Witness for the prosecution (Testigo de cargo), 1958, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, Harry Kurnitz; basat en l'obra de teatre del mateix títol d'Agatha Christie; adaptació: Larry Marcus; càmera: Rusell

Harlan; muntador: Daniel Mandell; so: Fred Lau; música: Matty Malneck; decorats: Alexandre Trauner; vestuari: Howard Bristol; ajudant de direcció: Emmett Emerson.

Intèrprets: Charles Laughton (sir Wilfred Robarts), Tyrone Power (Leonard Vole), Marlene Dietrich (Christine Vole), Elsa Lanchester (Miss Plimsoll), Una O'Connor (Janet McKenzie), John Williams (Brogan Moore), Henry Daniell (Mayhew), Torin Thatcher (Mr Meyers), Philip Sonidoge (inspector Hearne), Ian Wolfe (carter), Francis Compton (jutge).

Some like it hot (Con faldas y a lo loco), 1959, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; inspirat en un relat de Robert Thoenen, Michael Logan; càmera: Charles B. Lang jr.; muntador: Arthur P. Schmidt; muntatge musical: Eve Newman; so: Fred Lau; música: Adolph Deutsch; decorats: Ted Haworth; vestuari: Edward G. Boyle; ajudant de direcció: Sam Nelson, Hal Polaire.

Intèrprets: Marilyn Monroe ("Sugar Kane"), Tony Curtis (Joe), Jack Lemmon (Jerry), George Raft (Spats Colombo), Pat O'Brien (Mulligan), Joe E. Brown (Osgood Fielding III), Behemiah Persoff (Little Bonaparte), Joan Shawlee (Sweet Sue), Billy Gray (Sig Poliakov), George E. Stone (Toothpick Charlie), Dave Barry (Beinstock), Mike Mazurki, Harry Wilson (Colombos Leibwache), Beverly Wills (Dolores), Barbara Drew (Nellie), Edward G. Robinson jr. (Johnny Paradise), Tom Kennedy (aquell qui engega a la gent), John Indrisano (cambrer).

United Artists. 121 min.

The apartment (El apartamento), 1960, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; càmera: Joseph La Shelle; muntador: Daniel Mandell; muntatge musical: Sid Sidney; muntador de so: Del Harris; so: Fed Lau; música: Adolph Deutsch; decorats: Alexandre Trauner; vestuari: Edward G. Boyle; ajudant de direcció: Hal Polaire.



Intèrprets: Jack Lemmon (C. C. Bud Baxter) Shirley MacLaine (Frank Kubelik), Fred MacMurray (Jeff D. Sheldrake), Ray Walston (Joe Dobisch), Jack Kruschen (Dr. Dreyfuss), David Lewis (Mr. Kirkeby), Hope Holiday (Margie MacDougall), Joan Shawlee (Sylvia), Naomi Stevens (Mildred Dreyfuss), Johnny Seven (Karl Matuschka), Joyce Jameson (rossa), Wilard Waterman (Mr. Vanderhof), David White (Mel Eichelberger), Edie Adams (Miss Olsen), Frances Weintraub Lax (Mrs Lieberman), Benny Burt (propietari del bar), Hal Smith (Niklaus), Dorothy Abbot (empleada).

One, Two, Three (Uno, Dos, Tres), 1961, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; basat en l'obra de teatre *Egy, kettó, három* de Ferenc Molnár; càmera: Daniel L. Fapp; muntador: Daniel Mandell; muntatge musical: Richard Carruth; muntador de so: Dek Harris; so: Basil Fenton-Smith; adaptació i direcció musical: André Previn; disseny de producció: Alexandre Trauner; decorats/vestuari: Robert Stratil, Curt Stallmach, Heinrich Weidemann, Arno Richter, Wilhelm Vierhaus; director segon equip: André Smaghe; ajudant de direcció: Tom Pevsner.

Intèrprets: James Cagney (C. R. MacNamara), Horst Buchholz (Otto Ludwig Piffl), Pamela Tiffin (Scarlett Hazeltine), Arlene Francis (Phyllis MacNamara), Lilo (Liselotte), Pulver (Ingeborg), Howard St. John (Wendell P. Hazeltine), Hanns Lothar (Schlemmer), Leon Askin (Peripetchikoff), Ralf Wolter (Borodenko), Karl Liefflen (Fritz), Hubert von Meyerinck (comte Von Droste-Schattenburg), Lois Bolton (Mrs Hazeltine), Peter Capell (Mishkin), Til Kiwe (periodista), Henning Schlüter (Dr. Bauer), Karl Ludwig Lindt (Zeidkitz).

Irma la douce (Irma la dulce), 1963, color.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; basat en l'obra de teatre del mateix títol d'Alexandre Breffort; càmera: Joseph LaShelle; muntador: Daniel Mandell; muntatge musical: Richard Carruth; muntatge de so: Gilbert D. Marchant; so: Robert Martin; Música: André Previn; basada en la música de l'obra teatral de Marguerite Monno; decorats: Alexandre Trauner; vestuari: Edward G. Boyle, Maurice Barnathan; repartiment: Stalmaster-Lister Co.; ajudant de direcció: Hal Polaire.

Intèrprets: Jack Lemmon (Nestor Patou), Shirley MacLaine ("Irma la douce"), Lou Jacobi ("Moustache"), Bruce Yarnell (Hyppolyte), Herschhel Bernardi (inspector Kefèvre), Hope Holiday ("Lolita"), Joan Shawlee ("Amazonen-Annie"), Grace Lee Whitney ("Kiki, la Cosaca"), Paul Dubov (André), Howard McNear (conserge de l'hotel Casanova), Cliff Osmond (agent de policia), Diki Lerner ("Jojo"), Herb Jones ("Casablanca-Charlie"), Ruth Earl, Jane Earl ("Zebra-Zwillinge"), Tura Satana ("Suzette Wong"), Lou Krugmann (primer client), John Alvin (segon client), James Brown (client de Texas), Bill Bixby (mariner amb tatuatge).

United Artists. 149 min.

Kiss me, stupid (Bésame, tonto), 1964, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; basat en l'obra de teatre *L'ora della fantasia* d'Anna Bonacci; càmera: Joseph LaShelle; muntador: Daniel Mandell; ajudant de muntatge: Dan Mandell jr.; muntatge musical: Richard Carruth; muntador de so: Wayne Fury; so: Robert Martin, Bert Hallberg; mesclador de so: Clen Portman; música: André Previn; disseny de producció: Alexander Trauner; decorats: Robert Luthardt; vestuari: Edward G. Boyle; ajudant de direcció: C. C. Coleman jr., Jack Roe, Tim Zinnemann.

Intèrprets: Dean Martin ("Dino"), Kim Novak ("Polly the Pistol"), Ray Walston (Orville J. Spooner), Felicia Farr (Zelda Spooner), Cliff Osmond (Barney Millsap), Barbara Pepper ("Big Bertha"), James Ward (Milchmann), Doro Merande (Mrs Pettibone), Howard McNear (Mr Pettibone).

Lopert Pictures. 124 min.

The fortune cookie (En bandeja de plata), 1966, blanc i negre.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; càmera: Joseph LaShelle; muntador: Daniel Mandell; muntatge musical: Richard Carruth; muntador de so: Wayne Fury; so: Robert Martin; música: André Previn; decorats: Robert Luthardt; vestuari: Edward G. Boyle; direcció de diàlegs: Tom Miller; ajudant de direcció: Jack N. Reddish, Michael Glick.

Intèrprets: Jack Lemmon (Harry Hinkle), Walter Matthau (Willie Gingrich), Ron Rich (Luther Boom Boom Jackson), Cliff Osmond (Purkey), Judi West (Sandy Hinkle), Laurene Tuttle (Mutter Hinkle), Harry Holcombe (O'Brien), Les Tremayne (Thompson), Lauren Gilbert

(Kincaid), Marge Redmond (Charlotte Gingrich), Noam Pitlik (Max), Harry Davis (Dr. Krugman), Ann Shoemaker (germana Verónica).

United Artists. 125 min.

The private life of Sherlock Holmes (La vida privada de Sherlock Holmes), 1970, color.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; basat en els personatges de la novel·la de sir Arthur Conan Doyle; càmera: Christopher Challis; direcció de càmera: Frederick Cooper; muntador: Ernest Walter; muntador de so: Roy Baker; so: J. W. N. Daniel, Dudley Messenger, Gordon K. MacCallum; disseny de producció: Alexander Trauner; decorats: Tony Inglis; vestuari: Harry Cordwell, Terry Parr, Vernon Dixon; direcció construccions: Leon Davis; ajudant de direcció: Tom Pevsner.

Intèrprets: Robert Stephens (Sherlock Holmes), (doble per les escenes de violí: Erich Gruenberg), Colin Blakely (Dr. John H. Watson), Irene Handl (Mrs Hudson), Stanley Holloway (primer enterrador), Catherine Lacey (dona vella), Christopher Lee (Mycroft Holmes), Genevieve Page (Gabrielle Valadon, alias Ilse von Hofmannsthal), Clive Revill (Rogozhin), Tamara Toumanova (Petrova), Mollie Maureen (reina Victòria), Peter Madden (Von Tirpitz), Michael Balfour (conductor del cotxe de punt), James Copeland (guia del castell).

Avanti! (¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?), 1972, color.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; basat en l'obra de teatre del mateix títol de Samuel Taylor; assessor diàlegs: Luciano Vincenzoni; càmera: Luigi Kuveiller; muntador: Ralph E. Winters; ajudant de muntatge: Claudio Cutry, Bobbie Shapiro; muntatge musical: George Brand; muntador de so: Frank Warner; so: Basil Fenton-Smith; mesclador de so: William Varney; arranjaments musicals: Carlo Rustichelli; decorats: Ferdinando Scarfiotti; vestuari: Nedo Azzini; direcció diàlegs: Ra(ffa)el Mottola; ajudant de direcció: Rinaldo Ricci.

Interprets: Jack Lemmon (Wendell Armbruster), Juliet Mills

(Pamela Piggott), Clive Revill (Carlo Carlucci), Edward Andrews (J. J. Blodgett), Gianfranco Barra (Bruno), Franco Angrisano (Arnoldo Trotta), Pippo Franco (Matarazzo), Franco Acampora (Armando Trotta), Giselda

Castrini (Anna).

United Artists. 144 min.

The front page (Primera plana), 1974, color.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; basat en l'obra de teatre del mateix títol de Ben Hecht, Charles MacArthur; càmera: Jordan S. Cronenweth; muntador: Ralph E. Winters; so: Robert Martin, Robert Hoyt; decorats: Henry Bumstead, Henry Larreg; vestuari: James W. Payne; director segon equip: Carey Loftin; ajudant de direcció: Howard G. Kazanjian, Charles E. Dismukes, Jack Saunders.

Intèrprets: Jack Lemmon (Hildy Johnson), Walter Matthau (Walter Burns), Carol Burnett (Mollie Malloy), Susan Sarandon (Peggy Grant), Vincent Gardenia (xèrif Peter B. Hartman), David Wayne (Bensinger), Allen Garfield (Krugger), Austin Pendleton (Earl Williams), Charles Durning (Murphy), Herbert Edelman (Schwartz), Martin Gabel (Dr. Eggelhofer), Harold Gould (batle).

Universal Films. 105 min.

Fedora, 1978, color.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; basat en la novel·la breu de Thomas Tryon del llibre *Crowned Heads*; càmera: Gerry Fisher; projeccions retrospectives: Theo Nischwitz; muntador: Frederic Steinkamp, Stefan Arnsten; ajudant de muntatge: William Steinkamp, Renée Vial; muntatge musical: George Korngold; muntador de so: Gordon Daniel, Carl

Mahakian; so: David Hildyard; mesclador de so: Robert Litt; música: Miklós Rózsa; disseny de producció: Alexander Trauner; decorats: Robert André; vestuari: Charles Nerangel; direcció diàlegs: Chloé Amateau; ajudant de direcció: Wieland Liebske, Stavros Kaplanidis, Jean-Patrick Constantini, Don French.

Intèrprets: William Holden (Barry Detweiler), Marthe Keller ("Fedora" alias Antonia Sobryanski), Hildegard Knef (comtessa Sobryanski), José Ferrer (Dr. Vando), Frances Sternhagen (miss Balfour), Mario Adorf (director d'hotel), Stephen Collins (Barry Detweiler als 25 anys), Henry Fonda (Henry Fonda, president de la "Academy of Motion Picture Arts and Sciences"), Michael York (Michael York), Hans Jaray (comte Sobryanski), Gottfried John (Kritos), Arlene Francis (locutora de televisió), Jacques Maury (mestre de cerimònies), Cristine Mueller (Antònia, de nina), Ellen Schwiers (infermera), Ferd Mayne (director de la pel·lícula *Leda and the Swan*), Peter Capell (director de la pel·lícula *The last waltz*).

CS Cinema Service International, 113 min.

Buddy, Buddy (Aquí un amigo), 1981, color.

Director: Billy Wilder; guió: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; basat en l'obra de Francis Weber *L'Emmerdeur*; càmera: Harry Stradling jr.; música: Lalo Schiffrin; vestuari: Dal A. Lamino.

Intèrprets: Jack Lemmon (Victor Glooney), Walter Matthau (Trabucco), Paula Prentis (Celia Glooney), Klaus Kinski (Dr. Zuckerbrot), Dana Elcar (capità Hubris), Miles Chaplin, Michael Ensign, Joan Shwalce, Fil Formicula, C. J. Hunt, Bette Raya, Ronnic Sperling.

MGM. 96 min.



Amb Nòmina Viva
guanyarà més



NÒMINA
VIVA

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS

"SA NOSTRA"
Obra Social i Cultural

PUBLICACIONS DE "SA NOSTRA" CAIXA DE BALEARS