

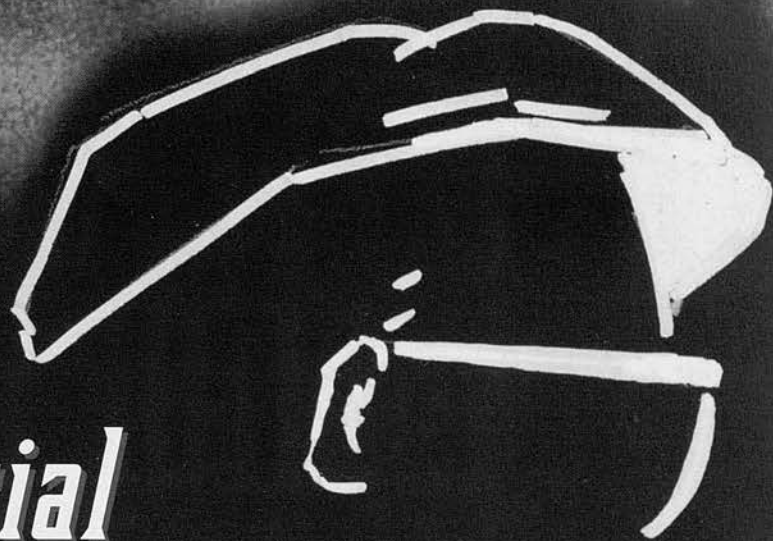
Núm. 83
Maig
2002



MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS



Especial
Billy Wilder

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	Era déu Billy Wilder ?, per Camilo J. Cela Conde <i>Especial Billy Wilder</i>	12	Cinema i treball, per Maria del Mar Socias	21
Trio d'asos, per Antoni Figuera <i>Especial Billy Wilder</i>	4 i 5	Billy Wilder, per Romà Gubern <i>Especial Billy Wilder</i>	13	María Félix, o la idealització per Antoni Serra	22
Billy Wilder, per Xavier Flores <i>Especial Billy Wilder</i>	6	Per totes aquestes coses, per Eduardo Jordá <i>Especial Billy Wilder</i>	14	Rescats des de l'oblit, per Joan C. Romaguera	23 a 26
Una mala persona, per fortuna per Matias Vallés <i>Especial Billy Wilder</i>	7	Teatre + cinema= Wilder, per Francesc M. Rotger <i>Especial Billy Wilder</i>	15	Cicle Cinema Social, per Joan C. Romaguera	27
Billy Wilder no és tan famós, per Magdalena Brotons <i>Especial Billy Wilder</i>	8 i 9	La mirada de Max, per Gabriel Genovart <i>Especial Billy Wilder</i>	16	Filmografia, <i>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.</i>	28 a 31
Sherlock Holmes segons Billy Wilder, per Joan C. Romaguera <i>Especial Billy Wilder</i>	10	<i>Avanti: El Mediterrani segons Billy Wilder,</i> per Jorge Martí <i>Especial Billy Wilder</i>	17	Recull de manifestacions Wilderianes	32
A l'apartament amb en Billy Wilder, per Iñaki Revesado <i>Especial Billy Wilder</i>	11	Billy Wilder: de G. Swanson a M. Monroe, per Joan Obrador <i>Especial Billy Wilder</i>	18 i 19	Cinema a "SA NOSTRA"	34 i 35
		Mirall trencat, per Martí Martorell <i>Especial Billy Wilder</i>	20		

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Maig 2002. Núm. 83

Edita
Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 971 72 52 10
Fax 971 71 37 57
jvidala@sanostra.es

Director
Jaume Vidal
Secretari Redacció
Miquel Pasqual
Assessorament lingüístic
Jeroni Salom
Traduccions
Manel-Claudi Santos

Assessors
Francisca Niell,
Antoni Figuera,
Andreu Ramis,
Josep Carles Romaguera.

Fotos
Arxiu Centre de Cultura
Imprimeix
Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

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

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

Morts i fantasmes

Ara t'adones que a desgrat de tant de moviment a penes t'has mogut del lloc on eres...

Miquel Martí i Pol

La mort de **Billy Wilder** va ser just abans de treure l'anterior número de la revista. Un home que pensava morir-se als 104 anys i ho fa als 95. Aquest canvi de plans va trastocar el que hagués estat la nostra aspiració de retre-li un homenatge amb la màxima immediatesa. La urgència, doncs, només ens va permetre incorporar dos articles, un del nostre director i l'altre d'**Antoni Serra**—més que recomanable la lectura del seu quart poder inexistent—. Bé, per tot això, aquest número el dedicam íntegrament a la figura del gran realitzador, que atribuïa la responsabilitat del seu èxit a **Hitler**, a qui culpava d'haver-lo empès cap a un exili, l'any 1934, que el va menar, **Trueba dixit**, a la divinitat.

A la vista dels darrers esdeveniments és fàcil imaginar-se que un nou geni de característiques wilderianes sorgirà de la **França** actual—serà sens dubte un immigrant magribí que haurà de fugir de les urpes de **Le Pen**—. L'única diferència és que no sabem si la receptivitat nord-americana actual serà la mateixa que va permetre **Wilder** fer-se amb el lloc que de forma merescuda va assolir.

No volem insinuar que hagi passat desapercbut, però si algú, despistat, no va assabentar-se'n, recordarem que aquest passat mes d'abril va celebrar-se el *cinquè festival internacional de cinema*—**Illes Balears**. Tot suma, però hi ha coses que podrien sumar més i millor.

Després de la ressaca dels Oscar i ja que hem parlat d'ell, la cartellera exhibeix un **Trueba** embruixat per l'obra de **Marsé**. Una mostra correcta de la **Barcelona** de l'època. Potser en alguns moments hagués pogut revifar el ritme. Malgrat tot, la pel·lícula que es fa imprescindible és la darrera producció dels germans **Cohen**. L'home que mai no va ésser-hi, mostrat a través de la història mai millor contada. Film amb denominació d'origen.

Acabarem aquesta columna així com l'hem començada, és a dir, amb **Billy Wilder**. Al proper número de *Temps Moderns* publicarem una enquesta sobre les pel·lícules preferides del nostre director preferit. A les set més votades, hi afegirem les deu d'altres realitzadors que ell mateix va considerar com a les millors de la història en una entrevista publicada per la revista **Sight and Sound**. Serà un bon pretext per omplir de **Wilder** el Centre de Cultura, d'emparar-lo de la seva presència.



Trio d'asos

In memoriam Wilder, Lemmon i Matthau: junts i per separat.

Antoni Figuera

El que segueix no és un obituari ni una necrològica ni tampoc un epitafi. Dificilment ho podria ser si acceptam el lloc comú que els obituaris, les necrològiques i els epitafis són simples notes a peu de pàgina, amb les quals els vius pretenem honorar el record dels morts. Referendats moltes vegades pels versos memorables d'aquell poeta castellà que va ser Jorge Manrique: "Aunque la vida murió nos dejó har-to consuelo su memoria."

I no ho són –obituari, necrològica o epitafi– les línies que segueixen per la senzilla raó que Billy Wilder no ha mort, com ens han fet creure les notícies de premsa que ens han arribat i, fins i tot, els seus més afligits deutors. El que passa –una darrera guinyada de complicitat davant del destí– és que Billy Wilder (el nostre sorneguer, descarat i descastat Billy: ningú no és

perfecte, però ell gairebé sí) se n'ha anat de gresca amb altres dos incondicionals no-morts –Walter i Jack–, als quals l'opinió pública també va donar per ocasionalment traspassats en el seu moment i, per descomptat, ben enterrats.

Allà, precisament allà, a l'altra banda d'aquella barra de bar, llarguíssima com l'infinit, que és la barra del temps o de l'eternitat (que és el que és l'atzar en relació al destí), veieu-los a tots tres barrinant nous arguments, maquiavèlics i esbiaixades trames que, en el fons, amaguen un vergonyant i desesperat romanticisme, entre glop i glop de bourbon. Sí, veieu-lo aquí, a l'irrespectuós i indoblegable Wilder, prenent tassa rere tassa, en companyia dels seus inseparables còmplices: un embullós i malhumorat Matthau i un malencònic i vulnerable Lemmon, amb la presència respectuosa i callada, al fons de l'enquadrament, d'un ressacós, però

noble i digne, Holden, al qual devem la definició més encertada de l'immens talent de Billy Wilder: "Té el cap ple de fulletes d'afaitar." I desig que consti en acta tot el que afirm, ja que només els qui pertanyin a l'"estrella" Wilder o Lemmon o Matthau o Holden (també a l'"estrella" MacLaine, és clar), seran capaços d'entendre-ho.

No, Billy Wilder no ha mort. I, de fet, d'ençà que he sabut que havia decidit baixar-se del món en marxa i posar terra pel mig, molts de vespres me'n vaig a confraternitzar amb ell a "Sunset Boulevard", compartint a mitges un modest –o no tant– "apartament" on conviure "con faldas y a lo loco" en companyia de la més encantadora ascensorista que ens puguem imaginar –sòsias d'una tal Irma la Dolça– i de dos brivalls de la pitjor mena i de la millor casta, que nomen Lemmon i Matthau, tots disposats –i jo inclòs– a redactar a "Primera Plana" l'epitafi per partida doble –ara sí– d'un segle que se'ns n'ha anat (el segle XX) i el d'un altre que, tant ells com jo, pensam que també se'ns n'ha anat abans d'haver-lo iniciat: el segle XXI. Perquè si hi ha qui afirma que la caiguda del mur de Berlín va ser la data històrica que va suposar el final d'un segle i d'un mil·lenni i la punta de llança del començament d'un altre (aquí una pausa: aquest mateix mur que, pel costat de la Porta de Brandenburg, els protagonistes de l'espatarrant *Un, dos, tres*, i molt especialment un imparable i genial –en el seu gest i en la seva veu– James Cagney, passaven en totes dues direccions una i altra vegada en aquella divertidíssima sàtira (al fons el record de *Ninotchka* d'Ernst Lubistch) tant contra el socialisme real de l'Alemanya de l'est com contra l'imperialisme ianqui, descafeïnadament simbolitzat per la indústria de la Coca-Cola); n'hi ha d'altres, entre els quals m'incloc –i no ho dic com una simple *boutade*– que pensen que el segle XXI no va començar sinó que va acabar l'11 de setembre de l'any passat. I és just poc abans o poc després d'aquella cruïlla històrica el moment sàviament triat per Matthau, Lemmon i Wilder per sortir de l'escena amb un mutis. I és precisament també en aquest instant quan una descomunal i triple riallada ressona en els

Ninotchka



*El crepúsculo
de los dioses*

...veieu-los a tots tres barrinant nous arguments, maquiavèl·lics i esbiaixades trames que, en el fons, amaguen un vergonyant i desesperat romanticisme, entre glop i glop de bourbon.

nostres timpans des de l'altra banda de la barra d'aquell bar infinit del temps, on sempre és de nit, però no s'hi fa feina i és on se serveix el bourbon més pur de tot l'univers, acompanyat d'una frase que qualsevol mínimament atent pot escoltar: "Aquí quedau."

¿Què hi podria afegir sobre Billy Wilder, a més del que han repetit fins a la sacietat tants i tants panegiristes? Per a mi, Wilder pertanyia a aquella estirp de privilegiats directors que—com passa amb un Fritz Lang o amb Howard Hawks—no recordarem mai per una pel·lícula que pugui haver ofès la nostra intel·ligència, i sí, en canvi, per un grapat generosament ample d'obres mestres i també per un memorable repertori de seqüències i diàlegs que mereixen incloure's en qualsevol selecció antològica. Així que aquí teniu un lleuger recompte de les meves preferències—tant sols unes poques—wilde-rianes:

Com totes les èpoques. I des d'aleshores—parafraçant Norma Desmond—les pel·lícules se n'han anat fent més petites; però és sobretot el món que se'ns ha tornat de cada pic més menut.

La seqüència final—una de les més belles de la història del cine—de *Perdició*. Un moribund Walter Neff (Fred MacMurray) intenta inútilment encendre un darrer cigarret mentre balbucejant li confessa al seu amic Barton Keyes (Edward G. Robinson): "Tenies el culpable molt a prop, a l'altre costat de la taula." I Keyes, agafant el misto d'entre els seus dits tremolosos l'hi encén amb el mateix gest amb què Neff acostumava a encendre'ls—hi i aproximant-li la flama li replica: "El tenia molt més a prop." Poc més sobre l'amistat es pot dir en aquest "llarg adéu" chandlerià amb què es tanca el film. I ja que parlem de finals, ¿hi ha algú que posi en dubte encara que, sota aquella capa d'aparent acritud i la mala bava habituals a moltes de les seves pel·lícules, debatent-se sempre entre l'acidesa i l'amargor, s'amagava un romàntic empedreït? Recordem, en aquest sentit, la bellíssima seqüència que tanca la injustament oblidada i deliciosa comèdia



La vida privada de Sherlock Holmes

Ariane: l'express que comença la sortida de l'estació de París, el madur seductor Frank Flannagan (un imponent Gary Cooper), amb un peu a l'estrep observant com corre per l'andana una joveneta completament enamorada que va a trobar-lo: Ariane (aquella germana gairebé bessona de Sabrina i la qual, com Sabrina, no ens la podem imaginar sota cap altres trets—"cara d'àngel" per a Stanley Donen; *garçon damné* per al poeta Guillermo Carnero—que no siguin els de la inoblidable Audrey Hepburn); i aquell gest sublim, entre la força de decisió masculina i la retuda entrega femenina—i és que la felicitat es pot jugar en un segon d'enllaçar-la Flannagan per la cintura, agafant-la en sopols i pujant-la al tren, davant la mirada comprensiva, entre irònica i tendra alhora, del seu resignat pare Claude Chavasse (Maurice Chevalier). *Ariane*, o com fer-li boniques voltes a l'etern mite de Pigmalió en un registre diferent, però tan savi com el que va dur a terme George Cuckor a la seva magnífica *My Fair Lady* (no casualment interpretada també per aquella actriu d'estirp única que va ser la Hepburn) I seguint amb els finals—ara puntentment romàntics—, seria imperdonable que oblidàssim aquella obra mestra inqualificable en qualsevol gènere que va ser *La vida privada de Sherlock Holmes*: Gabrielle Valadon (Geneviève Page) acomiadant-se del detectiu, després que ha descobert la seva condició d'espia alemanya, el joc

de l'ombrel·la obrint-se i tancant-se com un codi morse, davant la mirada de Holmes que contempla la seva marxa des de la finestra de la mansió; la següent seqüència en què Holmes rep, en el seu apartament de Baker Street, la notícia de la seva execució; la retirada del protagonista a la seva habitació sense dir paraula, per deixar que siguin el seu violí i l'opi els que acompanyin en solitari el seu cor dessagnant-se; totes aquestes imatges mereixen quedar indeleblement tatuades en la retina de l'espectador que les contempla.

Deia Borges en el seu brevíssim i inoblidable poema "Un poeta menor": "La meta es el olvido. Yo he llegado antes". Parafraçant Osvaldo Soriano podem afirmar amb rotunditat que, tot i que seguirà havent-hi penes (cada vegada que un ésser estimat li cali foc a la vida a l'altre costat del mirall), no podrà existir mai l'oblit per a un cineasta de la talla de Billy Wilder. Així acomiadem-nos-en amb un "fins ara" (fins que fiquem novament una de les seves cintes en el cor del nostre vídeo recordant el fulgurant final d'una altra de les seves obres mestres: *El apartamento*, quan l'ascensorista Fran Kubelik (una prodigiosa Shirley MacLaine) li diu a un encara dubitatiu Bud Baxter en la seva estrenada integritat, davant un feix de cartes en què l'inici de la partida pot ser també el començament d'una bella història d'amor: "Calla i reparteix"). ■

Descansi en pau Billy Wilder

Navier Flores

De les poques necrològiques que restaven per llegir dels autors que varen conèixer el període daurat del cine americà, segurament la que més agradava no trobar-hi aquests darrers anys era la de Wilder. Wilder es resistia a desaparèixer, encara que ja duia un parell de dècades desaparegut de la producció cinematogràfica. La simpatia que despertava com a persona no era aliena a la valoració creixent i a l'estima crítica de la seva obra, que pujava de cotització a mesura que augmentaven els anys del seu silenci forçat. Revisar la seva obra no ha estat un fet casual ni a Europa ni als EUA de la darrera època.

Si bé és cert que Wilder no tenia l'elegància i l'extremada subtileza de Lubitch ni la grandesa i universalitat de Chaplin, en canvi sí que posseïa una sorneguera humanitat suficientment atrevida i alhora decorosa, per semblar-nos molt pròxim a la majoria d'espectadors. Sens dubte, Wilder devia molt als seus mestres, amb els quals va tenir la sort de fer-hi feina, i va aprendre amb la pràctica suficient com per assimilar-lo de tal manera que semblàs personal.

L'enriquidora experiència va donar com a resultat un estil conecixedor i propi, que va permetre una filmografia farcida d'encerts, que el varen empènyer a depurar el seu talent manejant situacions ben complexes amb la senzillesa que només una certa saviesa es pot permetre. Un gran virtuosisme en l'ús de situacions melodramàtiques que, en altres mans, caurien en el ridícul i l'acidesa amb què despistava de la seva tendència cap al romanticisme, eren algunes de les seves millors armes per defensar-se del sistema de "treball" que li va tocar viure.

Per desgràcia, aquest tipus de cine ja no existeix, tot i que el pitjor és que ha estat substituït per "un altre" que és difícil de digerir, ja que l'únic que caracteritza la major part del cine americà actual és que gairebé tots semblen haver acabat el batxillerat fa pocs mesos.

Descansi en pau Billy Wilder. ■



Una mala persona, per fortuna

Matias Vallès

Des que els psicòlegs dominen la terra, la majoria de males persones es passen la vida explicant-nos que no els hi quedava altre remei, i que tot és culpa de les tortures a què foren sotmeses pels seus pares. Paulatinament, dediquen més temps a la justificació que a la maldat i, com que la perversitat es dissol en la indulgència, acaben convertits en uns bonassos insuportables. El seu abstencionisme empobreix la qualitat de vida a la terra, perquè un planeta sotmès a les forces del Bé i de la dissimulació està condemnat a la degeneració. Un prejudici burgès molt estès ha decretat que no som suficientment bons, quan és el contrari el que ocorre. Verbigràcia, l'únic tret atractiu de Bill Clinton són les seves topades sexuals amb Lewinsky, que pareixen extretes d'aquella obra mestra cinematogràfica titulada *Porky's*.

Billy Wilder és un geni, perquè no va deixar mai de banda la maldat, mai no va demanar-ne perdó. A una obra que es dilata al llarg de mig segle, va comprendre que l'humor consisteix a no fer-se il·lusions ni concessions. No volia produir un formigueig, sinó punyir les conviccions dels seus contemporanis fins a la medul·la. En els seus millors moments, els Coen i els Farrelly inclouen en els seus sarcasmes una disculpa genèrica, "només ho feim per fer-vos riure". D'aquí precisament que la seva comicitat desemboqui sovint en allò grotesc. En canvi, el malvat austríac es limitava a murmurar, "només ho faig, perquè vosaltres sou així".

Quan la comercialitat encara era un crim, Wilder va ser acusat de sacrificar els valors estètics a l'aplaudiment massiu. És difícil explicar com es conciliaria aquesta voluntat verbenera amb la sedent *Días sin buella*, una de les escasses ocasions en

què l'espectador participa en tots els sentits de la síndrome d'abstinència del protagonista. El cineasta perseguia l'audiència per torturar-la, per confirmar-li els seus pitjors presagis, no volia distreure-la, "perquè no sé filmar persecucions de cotxes". I a diferència d'esperits més covards -o subtils, per utilitzar la versió asèptica - no es refugia en simbolismes. De persones així, se sol afirmar, amb certa displicència, que mai no foren cruels amb ningú que no ho meresqués. En el cas de Wilder, mai no va trobar ningú que no meresqués una crueltat i, per això, va utilitzar Jack Lemmon com a víctima dels seus encrueliments. Gràcies a la seva maldat insubornable, aquest home sense pietat que val per dotze, ens brindà magnífiques lliçons d'antropologia, en un idioma que mai no dominà. L'home va ser la seva passió absoluta, però no tenia necessitat ni interès per estimar-lo. Fins i tot amb això li hem de donar la raó. ■

Días sin buella



Billy Wilder no és tan famós

Magdalena Brotons

El fet que la majoria d'un grup d'estudiants que fan una assignatura anomenada història del cine, respongui a un qüestionari sobre Billy Wilder destacant que fou el director considerat com un déu per Fernando Trueba, quan va rebre l'Oscar per *Belle Époque*, fa pensar molt i encara més si vos dic que alguns alumnes entregaren el qüestionari en blanc. Segurament, el que més crida l'atenció no és que no sabessin qui era Billy Wilder abans de la Pasqua de 2002; era un director retirat del cine des de feia vint anys, i les seves pel·lícules només es podien veure a la televisió, normalment al programa de José Luís Garcí, que és capaç d'acabar amb la paciència de qualsevol (sempre que he aguantat alguna pel·lícula fins al final, al matí següent m'he demanat a quina hora es deu aixecar Garcí). La remota possibilitat del

vídeo club, ja ni es planteja, i molt menys l'assistència a un cicle dedicat al director. Així que tampoc no ens hem d'escandalitzar davant el fet que joves de vint i pocs anys no hagin vist *Double Indemnity* (*Perdició*) o *Sabrina*, per citar només dues de les pel·lícules més famoses de Wilder, que en realitat, són la gran majoria. El que voldria destacar és que aquest grup, que pens que podem considerar representatiu d'un cert jovent actual, ja que molts d'ells han escollit l'assignatura lliurement, es quedassin només amb aquesta anècdota que mostraren gairebé tots els informatius de televisió, i no s'interessassin en llegir alguna de les informacions amb què varem ser bombardejats, o mirar, aquesta vegada sí, *The apartment* (*El apartament*), que Garcí va posar al seu programa el dilluns següent a la seva mort. Supòs que les poques possibilitats de veure a Mallorca pel·lícules que no si-

guin les d'estrena als cines comercials, fa que aquest i molts altres directors, quedin al calaix dels cinèfils i siguin vertaders desconeguts per a les noves generacions, llevat que, per algun motiu, tinguin l'oportunitat de veure altres pel·lícules que no siguin les premiades pels Oscar de Hollywood d'enguany. De totes formes, encara que ens pugui sorprendre aquest desconeixement per part dels estudiants, hem de pensar que no tots els films de Wilder son tan famosos com els que encapçalen les llistes dels preferits pel públic, com *The Front Page* (*Primera plana*) o *Some like it Hot* (*Con faldas y a lo loco*). D'altres, sobretot els de la seva darrera època, han quedat en un segon o tercer terme, com el que jo voldria destacar, *Avanti* (1972), traduït al castellà amb el desastrós títol *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?* El vaig conèixer de molt jove, abans que sabés qui era aquest director, i va contribuir a la meua italianofília, quedant al meu subconscient fins que, anys després el vaig tornar a veure, sabent ja més coses de Wilder i de la pel·lícula. No em va decebre gens, ans al contrari, crec que em va tornar a despertar totes les sensacions que havien contribuït a que, des de ben petita, somiàs en anar a Itàlia. La primera intenció de Wilder, que confessà no ser aquesta una pel·lícula de la que se sentís realment orgullós, era fer que el pare de Wendell Armbruster Jr., que moria d'un accident de cotxe a l'illa d'Ischia, estigués acompanyat de l'grum de l'hotel, descobrint-se així que era homosexual. Wilder finalment acaba realitzant una de les històries d'amor més tendres del cine, i no em referesc naturalment al fet que descartàs l'homosexualitat, sinó a la romàntica història entre Jack Lemmon/ Wendell Armbruster Jr. i Juliet Mills/Pamela Pigget. Però no és aquest el motiu pel qual m'agrada especialment aquesta pel·lícula, sinó per l'atmosfera que desprèn, irradiant la llum del Mediterrani, present fins i tot a les escenes nocturnes, responsabilitat del director de foto-



...quan fou estrenada aquí, la pel·lícula hagué de sofrir dos talls de la censura, un dels quals va fer desaparèixer aquella innocent seqüència en què Lemmon/Armbruster i Mills/Pigget es llancen a nedar nus a la matinada, privant-nos amb el tall la divertida imatge de Mills amb un calcetí de Lemmon a cada pit...

grafia Luigi Kuveiller. Pel que fa a aquestes escenes, hem d'assenyalar que, quan fou estrenada aquí, la pel·lícula hagué de sofrir dos talls de la censura, un dels quals va fer desaparèixer aquella innocent seqüència en què Lemmon/Armbruster i Mills/Pigget es llancen a nedar nus a la matinada, privant-nos amb el tall la divertida imatge de Mills amb un calcetí de Lemmon a cada pit, ¿no actuaven ja aquests com a censors? Pigget, cruel llinatge amb el qual Wilder remarca la característica física que amarga la protagonista, se'ns va descobrint cada cop més bella a mida que avança la pel·lícula, i això és sobretot pel fet que ella es va sentint més segura de si mateixa, com queda palès a la seqüència en que se'n va a passejar sola pels carrers d'Ischia, i és perseguida per un grup de joves, dels qual aconseguix escapar pujant a la vespa del pintoresc encarregat de la funerària, l'eficient buròcrata de perfil inequívocament italià interpretat per l'ac-

tor de repartiment Pippo Franco. És potser una de les pel·lícules de Wilder en què el paper femení apareix tractat amb més delicadesa, tot i el menyspreu amb què Lemmon es dirigeix a Mills al principi del film, un tracte que ens fa sentir malament, sobretot al públic femení, i amb el qual Wilder sabia que moltes dones s'hi sentirien identificades. Per cert, que el protagonista masculí havia de ser interpretat en un principi per Nino Manfredi, i encara que Wilder seguí pensant que Lemmon no era l'actor més adequat pel personatge, la seva transformació al llarg de la pel·lícula fa que ens reconciliem amb l'antipàtic home de negocis, típic representant de la societat nord-americana que Wilder ataca. I encara que aquesta transformació sigui momentània (Armbruster seguirà sent el fred i calculador home de negocis de sempre, per molt que s'hagi enamorat, no ens enganem), se'ns mostra la cara més amable de l'home que descobreix per què anava son-

pare cada any a curar-se el lumbago a Itàlia. Un altre personatge clau de la història és Carlucci, l'administrador de l'hotel interpretat per Clive Revill, actor de comèdia anglès que, pels qui no l'hagin vist a altres films, no creuran que no és italià. Tota la pel·lícula està plena de tòpics sobre aquest país, però el cert és que són tòpics reals, duits a l'extrem fins a provocar el somriure, però no per això menys versemblants: el repòs obligat per dinar, que s'allarga algunes hores, les complicacions incomprensibles de la burocràcia italiana, els clans familiars, tots aquests i altres elements contribueixen a transportar l'espectador a un lloc meravellós com és l'illa d'Ischia, i entendre perfectament la transformació del malhumorat Wender Armbruster Jr., quan decideix enterrar son pare i la seva amant al lloc on havia estat realment feliç, almenys entre el 15 de juliol i el 15 d'agost, durant els darrers deu anys de la seva vida. ■



J. C. Romaquera

Després d'haver realitzat *En bandeja de plata* (1966), una de les seves obres més esperpèntiques i en la qual iniciava la primera de les tres col·laboracions amb el tàndem format per Walter Matthau i Jack Lemmon, el genial Billy Wilder, va començar un periple, a manera de exili cinematogràfic, pel vell continent europeu. L'escassa rebuda que va patir l'esmentada pel·lícula va ser la terrible i definitiva confirmació que al director nascut a Sucha, l'any 1906, se li tancaven les portes de Hollywood, tal i com ja s'intuïa després del fracàs econòmic que havia patit aquella mirada àcida, com no podria ser d'altra manera, titulada *Bésame, tonto* (1964). Així, doncs, Billy Wilder iniciaria una sèrie de rodatges per diferents països, com són Grècia (*Fedora*, 1978), Itàlia (*Avanti!*, 1972) i, evidentment, Anglaterra (*La vida privada de Sherlock Holmes*, 1970). Una sèrie de pel·lícules que, com a tret denominador comú, destaquen per gaudir d'un ritme pausat, calmos, que contrasta amb el ritme trepidant i frenètic, característic d'obres com *Un, dos, tres* (1961), per exemple. Però, són, aquestes, pel·lícules que, també, estableixen lligams directes amb la resta de la seva filmografia, com a *Fedora*, obra mortuòria que és una reflexió sobre l'inexorable pas del temps i l'ocàs

dels mites, tal i com es posava de manifest a *El crepúsculo de los dioses* (1950). Billy Wilder rodà a Londres, *La vida privada de Sherlock Holmes* amb dos actors, Robert Stephens i Colin Blakely, pràcticament desconeguts, però la relació dels quals remetia, salvant destacades distàncies, a la formada per Lemmon i Matthau. Partint dels personatges creats per Sir Arthur Conan Doyle, Billy Wilder va elaborar una història d'estructura detectivesca, en què els protagonistes mateixos, tant Sherlock Holmes (Stephens) com el doctor Watson (Blakely) eren desvirtuats per la mirada humanitzadora que sobre ells desplegava el propi cineasta. D'aquesta manera, s'iniciava la desmitificació d'aquell detectiu sagaç i infal·lible creat per l'escriptor anglès i que, per a Wilder, es convertia en un ésser quotidià i susceptible de caure en l'error. Per altra banda, el personatge de Watson, matusser ajudant de Holmes i qui fomenta la seva llegenda a través de la publicació de les aventures del famós detectiu, patia canvis en la seva personalitat, ja que no tan sols seguia per tot a Holmes, sinó que, a més, opinava i qüestionava el seus mètodes d'investigació.

La vida privada de Sherlock Holmes i Avanti! (per favor oblidin el seu ridícul títol en espanyol), segons Michel Climent, en una valoració que no li agradava a Wilder, eren les pel·lícules

més romàntiques i tendres, tal vegada s'hauria d'afegir-hi *Sabrina* (1954), de Wilder, el qual, en altres films, i penso en *El apartamento* (1960) o *Irma, la dulce* (1963), no privilegiava tant el tema amorós i la mirada nostàlgica, com la crítica social o la comèdia disbaratada. A *La vida privada de Sherlock Holmes*, apareix el tema de l'amor, a través del qual es continua aquest procés d'humanització plantejat per Wilder, i que portarà el protagonista a l'enamorament d'una misteriosa i seductora dona, la qual li proposarà la resolució d'un no menys misteriós i interessant cas. Però en realitat, l'amor no es manifestarà, sinó que se sublimarà degut a la inicial misogínia de Holmes i, posteriorment, perquè el detectiu considerarà una vergonya caure sota els efectes dels sentiments. Però, el pitjor de tot per la seva decència i la seva llegendaria grandesa serà descobrir, massa tard, que s'ha enamorat d'una enemiga. Així doncs, Holmes serà víctima d'una reprimida, però autèntica, passió amorosa que el convertirà en víctima d'un engany.

Historia a la vegada passional i divertida, no cal oblidar, emperò, que la pel·lícula s'estructura a l'entorn d'una investigació, un esquema usat habitualment per Wilder, com, per exemple, a *Perdición* (1944) i *Testigo de cargo* (1958). El misteri, doncs, és el fil conductor, a través del qual es van enfilant les relacions entre el triplet protagonista i mitjançant el qual l'espectador queda atrapat. Per portar endavant tal empresa resulta imprescindible un guió magistral, en què estiguin perfectament mesurades tant les dosis d'informació com el moment precís en què es comuniquen. Tot junt fa que *La vida privada de Sherlock Holmes* sigui una pel·lícula entranyable, per les debilitats ocultes que sorgeixen del seu protagonista, i divertida, per la presència d'un Watson desconcertat, però, sobretot, fa que sigui una pel·lícula entretinguda, encara que es vegi una vegada darrera l'altra.

"No hi ha més que una llei, jo no en conec d'altra: prohibir avorrir"
Billy Wilder ■



A l'apartament amb en Billy

Inaki Nevesado

La partida del món dels vius de Billy Wilder ha deixat sense referents a qui poder recórrer quan es fa esment a l'època daurada del cinema americà. La seva mort és, en aquest sentit, la definitiva mort d'un cinema que va saber donar grans i immillorables pel·lícules, i que ha anat caient després, a poc a poc, en el tedi dels grans efectes especials, en l'avorriment dels guions que es repeteixen, en la mediocritat, en definitiva, de la indústria cinematogràfica més poderosa del món. Tanmateix, sempre ens quedarà el material filmat que mai no ens cansarem de revisar i que també ens servirà per enyorar aquell cinema del passat i per repetir-nos una vegada més allò de "ja no es fan pel·lícules com aquestes."

Com si hagués decidit cridar el mal temps, el senyor Garcí (qui és qui més ens ha mostrat, juntament amb la programació del Centre de Cultura de Sa Nostra, aquelles pel·lícules d'abans) havia programat, per una de les darreres cites de cada dilluns, *L'apartament*, emissió que va esdevenir un immillorable homenatge per al mestre que ens acabava d'abandonar. No és que *L'apartament* sigui la millor obra d'en Billy -seria molt difícil triar la millor perla d'una producció coherent, impecable, abundant i variada, però és que els seus treballs tenen la insòlita virtut d'agradar-me tant que

sempre acab per pensar que la darrera pel·lícula que n'he vista, n'és la millor. És *L'apartament* una excel·lent comèdia que dosifica moments de rialles, proporcionats sobretot pels personatges més secundaris, juntament amb altres de més dramatisme, que es reserven la parella protagonista; un Jack Lemmon, oficinista gris i solitari i una humil Shirley MacLaine, enganyada pel seu totpoderós amant. La trobada dels personatges és inevitable, tots dos fan feina a la mateixa companyia d'assegurances, ella de rutinària ascensorista i ell d'oficinista aplicat, per tant, cada dematí es troben a l'ascensor que serà l'antesala de l'apartament on es desenvoluparà la seva peculiar història. El tercer gran protagonista del film és precisament aquest apartament on viu en Jack, o millor, diríem, on intenta viure Jack, ja que el nostre enfeinat treballador que fa moltes més hores de jornada de les que li pertocuen, és, a més a més, un amable company que cedeix el seu discret pis als seus superiors, perquè tinguin un lloc on trobar-se amb les seves amants, on poder viure discretament les seves aventures, a canvi de petits favors que l'ajudin a prosperar dins la companyia d'assegurances. Tot es complica quan el mateix president de la companyia li demana les claus de l'apartament per anar-hi amb la seva darrera conquesta, que no és una altra que l'amable ascensorista. La

trama està servida. A partir d'aquest moment, el futur professional del protagonista està garantit, però l'amor, que tot ho canvia, farà que els seus interessos per ser qualcú en el treball desapareguin i es converteixin en desigs de ser simplement una bona persona. Si bé el film es construeix al voltant de la relació que neix entre els personatges de Jack Lemmon i de Shirley MacLaine, hi ha un grapat de secundaris que puguen el nivell de pura comèdia: el matrimoni veí d'en Jack (ell, metge que es veurà destorbat en la nit de Nadal per atendre una inoportuna urgència d'en Jack; ella, mestressa entrançable que odia el seu veí per la fama de conquistador sense escrúpols que s'ha guanyat entre els veïns), els companys que fan ús de l'apartament o l'única conquesta d'en Jack, també en la inoportuna nit de Nadal, una dona solitària que, com ell, ha begut més del compte, per ofegar en l'alcohol la tristesa d'una nit de Nadal en soledat...

No contarem aquí el desenllaç, segur que bona part dels qui em llegiu el coneixeu... Això sí, us diré que quan apareix el rètol *The End*, és fàcil que us vinguin ganes de fer una partida de cartes, sobretot si heu gaudit de la pel·lícula amb qualche estimada companyia.

Gràcies Billy Wilder, siguis on siguis. ■



Era déu Billy Wilder?

Camilo J. Cela Conde

Just mort Billy Wilder, ens posàrem tots a considerar si era Déu vertader o sols un arcàngel. La condició divina s'ha de prendre molt seriosament. Solament un ésser savi i pacient fins a l'infinit podria haver-se inventat Marilyn Monroe oblidant-se, tal vegada per allò de no deixar-nos massa en evidència als mortals, de donar-li un cervell a joc amb els seus ulls o la seva boca. Deia Wilder que, en un rodatge, no sé si el de *La tentación vive*

arriba, li hauria donat temps a llegir-se quasi tota la literatura russa esperant que arribàs l'estrella. Això ha de voler dir que Wilder era, en realitat, un arcàngel. Déu pare o inclòs l'esperit sant no han de menester posar-se al dia en matèries literàries.

Però, per si fos poc, Wilder es va inventar també la parella Lemmon-Mathau, i sols un Belcebú pervers tendria el talent necessari per a exquisideses així. Allà on es trobin els tres -els quatre- ara és el lloc on voldríem quedar-nos-hi per sempre els

que no podem pensar en cap de les pel·lícules de Wilder sense fer una llàgrima d'enyorament.

Un moment. Belcebú és, segons ens varen ensenyar a escola, un àngel caigut. No ens serveix. Wilder mai no va caure: ens feia caure a tots nosaltres en la més absoluta estupefacció. Així que segurament no fos, a la llarga, ni un déu, ni un dimoni, i, ni tan sols, un àngel. Wilder era ell mateix. No rebaixem el seu record comparant-lo amb éssers de menor importància. ■



Francesc M. Rotger



Si una bona part del cinema de tots els temps s'ha inspirat en obres de teatre, tampoc no és tan estrany que la vessant teatral representi un aspecte bàsic dins l'univers de Billy Wilder. De fet, és possible que Wilder sia, entre els grans realitzadors de la història del cinema, un d'aquells en els quals potser siguin més evidents les referències escèniques. Bona part de les seves pel·lícules més celebrades, i ara estic pensant, per exemple, en *El apartamento*, de la qual justament el seu origen em sembla que no és una peça teatral (sí moltes altres de les seves) respiren un cert aire de concepció tradicional escènica: o sigui, un únic espai o, com a mínim, un espai delimitat que centra la major part de les seqüències, un pes considerable dels diàlegs i de la importància de la paraula com a eina de treball i, per últim però gens secundari, el protagonisme de l'actor (o de l'actriu), de l'aspecte actoral, que és una llei immutable de l'escenari. És a dir: fa la impressió que s'han basat en obres de teatre, fins i tot quan (com a *El apartamento*) ja es varen escriure directament per al cinema.

D'acord amb l'estadística, si no estic equivocat, pràcticament la meitat de les pel·lícules dirigides per Billy Wilder, dotze de vint-i-cinc (no pot ser una simple casualitat, crec jo) estan inspirades en textos escènics. Començant per la primera, *El mayor y la menor* (1942), sobre una peça



d'Edward Childs Carpenter, i acabant per la darrera, *Aquí un amigo* (1981), nova versió d'una pel·lícula francesa, a partir l'obra de teatre de Francis Weber *L'emmerdeur. Cinco tumbas a El Cairo, Traidor en el infierno, Sabrina, La tentación vive arriba, Testigo de cargo, Uno, dos, tres, Irma la dulce, Bésame, tonto* i *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* foren totes peces per als escenaris, abans que Billy Wilder, i els seus col·laboradors, les convertissin en guions de cinema.

Entre totes les pel·lícules de Wilder de les quals el seu origen és teatral, jo destacaria, així i tot, *Primera plana* (1974). No tan sols perquè és una de les seves creacions més reconegudes. També perquè el text escènic original, de Ben Hecht i Charles MacArthur, ja havia servit, abans, de punt de partida a dues versions

cinematogràfiques més; la de Lewis Milestone (1931), molt valorada per la crítica, i la de Howard Hawks (*Luna nueva*, 1940), reconeguda ja directament com una obra mestra (existeix una quarta versió, més recent, però sembla que no gaire memorable). També, perquè és la pel·lícula més divertida que s'ha fet sobre el món del periodisme. I també, perquè foren els seus protagonistes dos actors excepcionals, Jack Lemmon i Walter Matthau., intèrprets emblemàtics dins l'univers wilderià i fórmula actoral que, amb el mateix Billy Wilder a *En bandeja de plata* (1966) o la ja esmentada i no tan destacada *Aquí un amigo*, o a altres produccions com *La extraña pareja*, de Gene Saks (una altra pel·lícula a partir d'una peça escènica), passaria a la història de la comèdia americana. ■

Per totes aquestes coses

Eduardo Jordà

Pels onze dòlars que duia dins la butxaca quan va arribar a Amèrica. Per haver fet d'Erich von Stroheim, que no sabia conduir, el millor xofer de la història del cinema. Pel mort que surava a una piscina i ens contava la història de la seva vida. Per haver inventat el general Sebastiano, pompós i covard i barrut, que es preguntava per què els governs, en senyal d'amistat cap als altres països, no enviaven macarrons en lloc d'ambaixadors. Per haver-li donat aquell paper a Fortunio Bonanova, ja que aquell va ser el millor paper de la seva vida. Per haver tret de polleguera Raymond Chandler amb les seves ridícules gorretes de lona. Pel mirall de butxaca espatllat que l'ascensorista Shirley Mac Laine duia en la seva

bossa. Pel mico que va fer enterrar com un gran duc en els jardins d'una mansió decrepita de Sunset Boulevard. Per aquell actor amb cara de ximpanzé, el qual tothom recorda i del qual ningú no sap el nom, el qual vostè anomenava Osgood Fielding III i al qual feia pilotar una llanxa motora amb una gorra de capità de iot. Per haver-se'n rigut dels que mai en la vida se n'havien rigut. Per les ulleres obscures en forma de cor que Barbara Stanwyck duia a un supermercat. Per la caravana en la qual vivia aquella rossa coneguda com Polly Pistolas. Pel seu amic Walter Matthau, el del nas geperut, que se'n va anar a veure una cursa de cavalls i ningú no ha tornat veure de llavors ençà. Pel seu amic Jack Lemmon que fou detingut per haver robat un re-

llogte a una estació de tren prop de Chicago, i el qual ningú no ha tornat a veure des d'aleshores. Per haver estat aferrat, burleta, àcid, primmirat i llenguallarg. Per haver estat tan mal de fer treballar i conviure amb vós. Per la seva cara de gnom entremaliat. Pels bigotis de guies engominades que duia el seu pare, director d'hotel en una ciutat dels confins de l'imperi austro-hongarès. Per la seva mare, que va morir a Auschwitz. Per aquell despatx de Los Angeles on anava cada dia, quan vostè tenia vuitanta anys, per escriure el guió d'una pel·lícula que sabia que mai no es filmaria. Per totes aquestes coses que seran sempre nostres, i per haver estat Billy Wilder, li faig arribar aquestes paraules, ara que sé que mai no podrem trobar-nos. ■



El darrer geni

Romà Gubern

Billy Wilder fou el darrer geni europeu trasplantat amb èxit a la indústria d'Hollywood, sense que la seva fortuna comercial suposàs una renúncia a les seves arrels culturals. Centreeuropeu com Lubitsch, Murnau, Fritz Lang i Fred Zinnemann, igual que aquests dos darrers arribà als Estats Units com a fugitiu del nazisme, deixant enre la seva col·laboració en el semi-documental *Hombres del domingo*, una joia precursora del neorealisme, a més de nombrosos guions per a la

UFA berlinesa. Mai no renunciaria al sentit de la tendència al grotesc centreeuropeu i a una estrident mala llet continental.

Encara que debutà com a director nord-americà amb una comèdia, *El mayor y la menor*, conquistà les seves primeres lloances en el si del cinema negre -amb *Perdición*, *Días sin huella* i *El crepúsculo de los dioses*-, en uns anys de glòria per al gènere. *El crepúsculo de los dioses* va ser a més un exercici implacable d'autoreflexió crítica envers de la indústria d'Hollywood. El seu clamorós i in-

discutible èxit amb les seves àcides comèdies -*Con faldas y a lo loco*, *El apartamento*- han vessat certa ombra damunt aquesta primera etapa. El 1964 Godard va escriure sobre Wilder: "Després de set anys de reflexió, ha decidit no agafar-se més allò tràgic en broma, sinó, tot al contrari, agafar-se allò còmic d'una manera seriosa." Cultivà tots els gèneres, llevat dels westerns, que li agradaven, però, per damunt d'aquestes opcions temàtiques, va saber mantenir una personalitat robusta i inconfusible. ■



La mirada de Max

Gabriel Genovart

De totes les pel·lícules de Billy Wilder, una especialment (i bé que costa d'eleger-ne una entre tanta obra absolutament magistral): *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, de 1950).

D'aquesta pel·lícula, una seqüència: la darrera de totes. La vella i retirada actriu Norma Desmond (Gloria

I d'aquest pla, una mirada: la dels ulls del vell Max -¿quants sentiments pot arribar a transmetre la mirada d'un actor tan extraordinari com Von Stroheim?-, els ulls de Max plens d'amor, de dolor, de tendresa, de devoció i de compassió cap a la figura patètica d'aquella dona esbucada, altre temps adorada per les masses, que es refugia ara en l'esquizofrènia d'una

fama perduda; en la glòria pretèrita d'uns somnis de cine dels quals ella en fou protagonista excelsa i que alimentaren la il·lusió de milions d'espectadors que l'estimaren..., però l'han oblidada ja. Perquè a la vella actriu no li queda més amor que el que hi ha en aquesta mirada, plena de desolació, del seu fidel Max.

Entre tants moments de cinema absolutament inoblidables que ens ha deixat Billy Wilder, jo em vull quedar amb aquesta mirada compassiva, carregada d'humanitat, del vell i fidel Max. Perquè aquesta mirada és també la pròpia mirada de Wilder, plena igualment d'amor i compassió, envers del cinema i de la cara més tràgica i més dura d'aquesta *fàbrica de somnis* que ha estat el setè art. Amor i compassió a tantes glòries oblidades, vides rompudes, joguines trencades, crepuscles amargs, fracassos finals i velleses miserables d'ídols caiguts... Figures de cera d'un panteó fantasmagòric per on es passeja Norma Desmond creient que interpreta *Salomé* sota la sàvia direcció de Max von Mayerling, anys enrere un dels més grans dels realitzadors de Hollywood i que ara fingeix que és Cecil B. de Mille.

I, mentre Norma actua, el vell Max plora en silenci llàgrimes internes, amargament. ■



Swanson) descendint per l'escalinata de la seva mansió decadent, tot convençuda que és a un plató on interpreta *Salomé* a les ordres de Cecil B. de Mille.

De la seqüència, un pla: el que recull el bust de Max von Mayerling (Erich von Stroheim), el criat i majordom d'aquella diva oblidada del cinema mut (i, antany, l'amant, el primer marit, el descobridor, el pigmalí i el realitzador d'alguns dels èxits més memorables de l'antiga estrella), tot simulant de ser altra vegada (rere una d'aquelles càmeres de noticiari que han acudit al solitari casal de l'actriu perquè aquesta, en el seu enfollement, ha mort de tres tirs el seu jove *gigolò*) el director expert dels temps jallunyans -passats, definitivament- de triomf i de glòria.



Avanti: El Mediterrani segons Billy Wilder

Jorge Martí

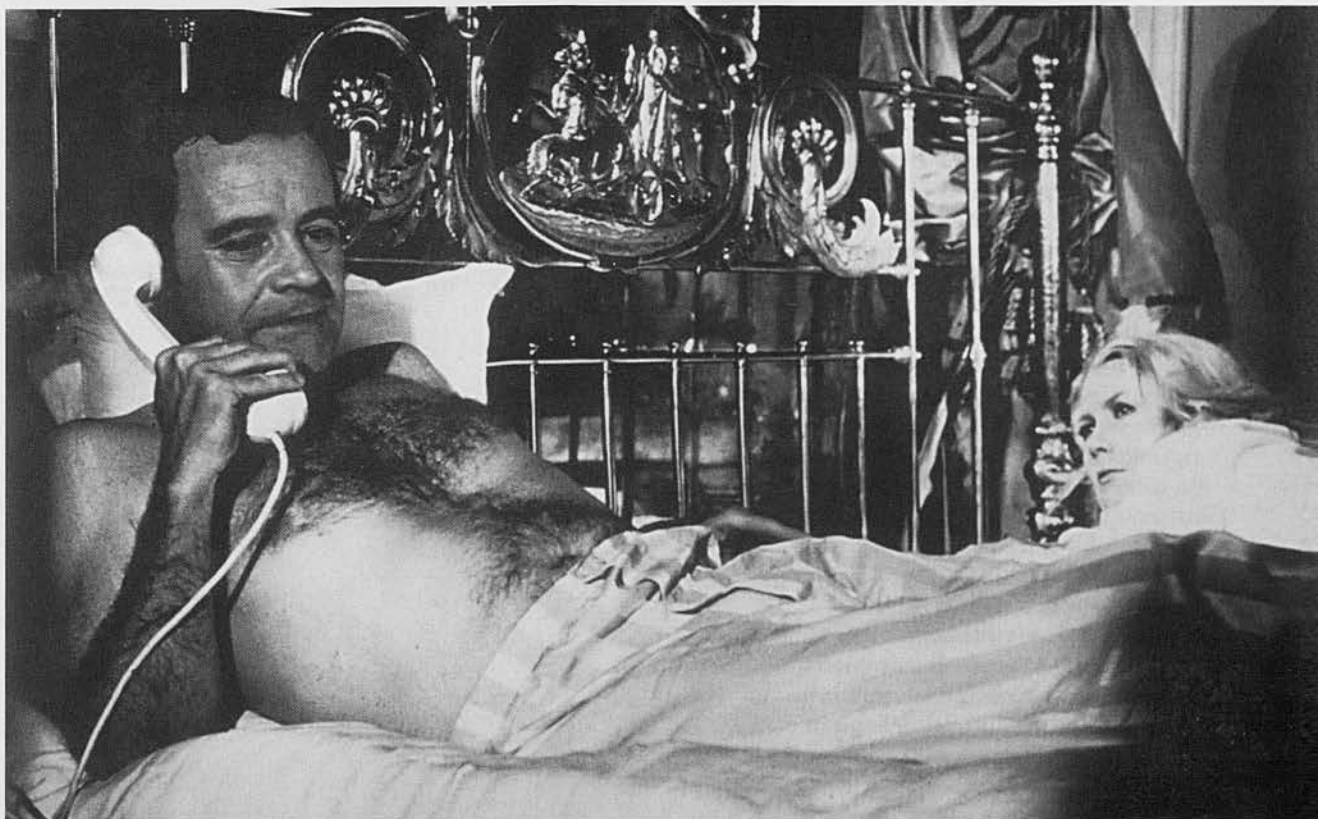
Moltes vegades m'he demanat per les raons de la meua preferència, reconec que radicalment subjectiva, per *Avanti* (1972) de Billy Wilder. No solament la preferència a d'altres de les seves obres mestres -i això que, en la seva filmografia, pràcticament cada pel·lícula implica un toc de genialitat, una lliçó de bon cinema-, sinó que, aquest film, ocupa un lloc preferent en el meu cànon personal de pel·lícules que dibuixaren la meua educació sentimental i estètica. Objectivament parlant, altres pel·lícules de Wilder varen ser rodades amb una habilitat tècnica superior (*Sunset Boulevard*, *Con faldas y a lo loco*) o critiquen, amb un humor més càustic i corrosiu, la societat nord-americana (*El apartamento*, *Primera plana*). Però jo continuo preferint *Avanti*. Evidentment no perquè sigui la millor pel·lícula de la història del cine. Sé que no ho és. I és clar, això em provoca una certa perplexitat, perquè planteja seriosos

dubtes sobre la credibilitat del meu criteri. Tal vegada, els motius s'hagin de buscar en mi mateix, o millor dit, en alguna cosa que aquesta entranyable pel·lícula desperta dins d'algun racó secret de la meua sensibilitat cada vegada que la torno a veure.

En primer lloc, hi ha el meu amor apassionat per Itàlia, que, sovint, he mostrat en alguns dels meus escrits. En segon lloc, tenim el meu mediterranisme militant. Nascut a Barcelona, resident habitual a Palma i amant ocasional de Roma, sempre he pensat que no hi ha millor lloc per a viure i morir al món que una ciutat o un poble banyat per les impures aigües dels déus del Mare Nostrum. No és estrany, doncs, que m'entusiasmi una de les pel·lícules que millor han sabut captar la llum incandescent, els colors forts i l'alegria de viure d'una illa italiana del Mediterrani, Ischia, escenari del film. *Avanti* és un cant d'amor a Itàlia que ens fa redescobrir, als mateixos fills del Mediterrani, les blancors refulgents, els blaus del cel

i els verds d'una mar que és casa nostra i que és, al mateix temps, una forma d'entendre la vida, perfectament assumible per a qualsevol forà, sempre benvingut, que sàpiga apreciar fins a quin punt és inefable tanta bellesa.

Avanti és, precisament per això, una pel·lícula d'un optimisme contagiós. El personatge interpretat per Jack Lemmon és un avorrit i despietat executiu que descobreix a Ischia, com ja va descobrir el seu pare, que hi ha una altra forma de viure, més plena, més pausada, amb temps per assaborir els menjars, la salabror de l'aigua de la mar i el cos, gens anorèxic, d'una dona que comparteix amb ell aquests plaers. L'executiu americà ha descobert la felicitat de viure l'estiu com una cerimònia del paganisme. El final de la pel·lícula té un cert regust agredolç. No importa. L'espectador també ha acabat infectat pel virus d'aquest optimisme, d'aquesta alegria lluminosa de viure que Billy Wilder ha descrit amb una simplicitat narrativa meravellosa. ■



Billy Wilder: de G. Swanson a M. Monroe

Joan Obrador

Liuem que, en el fons, tot creador, tot gran artista, només parla d'un tema en la seva producció. He decidit comprovar-ho en el cas de Wilder agafant com a punt de referència dues obres tant diferents com *El crepusculo de los dioses* (1950) y *Con faldas y a lo loco* (1959): *Sunset Boulevard*, un psicodrama negre gairebé perfecte, i, *Some Like it Hot*, la comèdia més follia de l'època daurada d'Hollywood. Però, no ens hem de confondre, la màfia realment vol matar Josephin i Dafne. I, en oposició, el drama absolut, en el fons, no és res més que una ironia essencial. Pot haver-hi una paradoxa més gran que un mort relati el seu propi assassinat i tot el que passarà després, un cop la policia trobi el seu propi cadàver?. *El crepusculo de los dioses* podria ser un film de cinema negre pur només amb un petit canvi: la veu en off que relata el que està succeint hauria de ser la de l'investigador, per exemple, Bogart. A més d'una pel·lícula de gènere, és una profunda reflexió sobre el pas del temps o, millor dit, sobre els canvis epicals i una crítica radical contra el mètode de feina de Hollywood. *Con faldas y a lo loco* sembla la comèdia perfecta per riure i no pensar, que tants realitzadors posteriors varen intentar imitar. En fi, ens trobem davant de dues pel·lícules completament oposades.

Ara bé, existeixen curioses coincidències entre una i altra. La utilització del blanc i negre en una època en què el cinema ja coneix totes les tonalitats de la llum és la primera similitud formal a destacar. Les dues pel·lícules s'inicien amb la presència d'un cotxe policial: en el primer cas, és una escena típica de les pel·lícules dels anys quaranta, en què els agents de policia sempre perseguien el mal. En el segon, la inusitada transformació d'un cotxe fúnebre en una tanqueta armada, i el rostre dels mafiosos que custodien un taüt ple de begudes alcohòliques, indiquen a l'espectador que no veurà un film clàssic de policies i delinqüents. Altra coincidència és que ambdues pel·lícules fonamenten els seus arguments en això que ens agrada tant: les rela-

cions entre els homes i les dones. En ambdues pel·lícules, els homes depenen de les dones, si bé de manera molt diferent: Toni Curtis (Josephin) i Jack Lemmon (Dafne) simplement cerquen l'efecte camaleó per passar inadvertits en una orquestra femenina; mentre que Joe Gillis decideix vendre la seva ànima a Norman Desmond (Gloria Swanson) per aconseguir un nivell de vida que no ha estat capaç d'aconseguir com a guionista en un Hollywood desprietat. Un territori només apte per aquells escriptors capaços d'aconseguir el favor del públic que paga, del mercat. La darrera coincidència que sobresurt és una curiosa coetaneïtat: el món on va triomfar l'es-

trella Norma Desmond és el mateix on Josephin i Dafne viuen les seves desventures.

Els homes són depenents, sí, però, Gloria Swanson i Marilyn Monroe no s'assemblen en res. Swanson interpreta Norma Desmond, una estrella en el firmament del cinema mut, una d'aquelles imponents actrius gestuals, que no varen ser capaces d'aprendre a parlar i que varen desaparèixer convençudes que el so havia mort el veritable cinema. Norma, gràcies a la direcció de de Mille, agafa la malaltia típica de l'excés de triomf: narcisisme desprietat. I, quan la tècnica evolucionà, quan tots li donaren l'esquena per la seva incapacitat d'a-



En definitiva, meditant sobre les dues pel·lícules un arriba a la conclusió que el mestre reflexiona sobre un dels temes capitals per a tothom: el pas del temps.

daptació, decidí que tot el món estava equivocat i que, només ella, era l'autèntic CINE. Per això, decideix construir el seu propi guió per a la gran pantalla: Salomé. L'únic que necessitarà és un professional de l'escriptura que el poleixi. El pobre Gillis caurà en les seves urpes perquè no fugin de la màfia, sinó dels esbirros de l'empresa que li prestà els doblers per comprar-se un utilitari.

Marilyn és Sugar (sucre), una dona que no té cap problema en reconèixer que és beneïtona -ho repeteix dues vegades: a la seva amiga Josephin, quan participen en el petit homenatge de Wilder als Marx, i al seu amant Joseph, poc abans que es produeixi un

dels finals més ben aconseguit de tota la història del cinema -, és a dir, que el seu cor governa la seva vida i que, quan sent tocar un saxo tenor com s'ha de tocar, sempre perd el cap darrere del músic, sense prendre en consideració el seu futur. Ella reconeix que només sap tocar l'ukelele i cantar un poc. No té cap més aspiració que trobar un home que l'estimi de veritat. Sugar i Norma són el dia i la nit. Norma és la malaltia, Sugar la cura. Sugar no té ni la dècima part de la complexitat de Norma Desmond. Ella viu el present i, per això, el pas del temps no li pot trasbalsar l'ànima. S'accepta tal com és i prefereix els deutes d'un home que l'estimi de veritat,

si és possible que toqui el saxo tenor, que no els milions dels vells potentats que a principis dels cinquanta ja han descobert Florida. En contraposició, Norma pateix una de les pitjors demències: no ha acceptat el pas del temps i, en la pretensió d'assolir la perfecció interpretativa, va eliminar del seu cor tot rastre dels sentiments autèntics. De fet, Swanson dona ànima a un personatge que ha fugit completament de la realitat i que no accepta que aquells que l'envolten tinguin vida pròpia. Per això, assassina el pobre Joe Gillis, perquè decideix, quan no pot caure més baix, que ha de seguir el seu camí, Baldament no trobi més que el fracàs. S'ha de reconèixer que la imponent interpretació de Gloria Swanson es veu perfectament acompanyada per la del director Erich Von Stroheim. De fet, Norma només va poder continuar vivint sense les càmeres, gràcies a les atencions de Max, el seu criat, el seu director i el seu primer marit. (Sigui dit entre parèntesis, a *El crepusculo de los dioses* Wilder feu tal còctel entre realitat i ficció hollywoodenc, sempre magistral!, que ja l'ha podria haver titulat *El joc de Hollywood*).

En definitiva, meditant sobre les dues pel·lícules un arriba a la conclusió que el mestre reflexiona sobre un dels temes capitals per a tothom: el pas del temps. Si Norma Desmond sucumbeix a la inexorabilitat de l'evolució de la vida, Willy Wilder no vol caure en el mateix pou de gel. Amb *Some Like it Hot*, el mestre vienès, no només fa una comèdia insubstantial, sinó que aprofita per transformar un cinema negre a punt de desaparèixer en un nou subgènere dins la comèdia. Del psicodrama negre ens condueix a la comèdia pseudonegra. Passem del dia fosc, que sembla nit, a les nits d'argent que no coneixen l'obscuritat. I, quan la situació arriba al zenit de l'absurd, utilitzarà un personatge tan excèntric, i tan milionari, com Feilding per dir la veritat que hagués previngut Norma Desmond contra la follia: ningú no és perfecte!! Perquè Feilding no es dirigeix a aquell transvestit que li acaba de mostrar la seva masculinitat, sinó que es dirigeix a tots nosaltres. ■

Marti Martorell

Mirall trencat és el títol d'una de les millors novel·les de Mercè Rodoreda, però també és un mirall trencat l'objecte que provoca que finalment C. C. Bud Baxter (Jack Lemmon), a *The Apartment* (*El apartament*, 1960), s'adoni que la política d'ascendir professionalment gràcies al fet de deixar l'apartament com a lloc d'*esbarjo* entre els caps de l'empresa i diferents amants és realment un camí que no treu cap enlloc. Si a la novel·la de Rodoreda el mirall, al començament, reflecteix el món ric i amb *glamour* de la classe alta barcelonina, al final es trenca quan aquesta mateixa societat s'enfonsa a causa, sobretot, de la guerra del trenta-sis. Per contra, és necessari que el mirall a la pel·lícula de Billy Wilder es rompi perquè Bud vegi que ha de trencar la inèrcia de ser una tereseta en mans dels altres, per tenir ell el rumb de la seva vida i aconseguir l'amor de Fran (Shirley MacLaine). I es pot fer servir ben bé la figura de mirall per tractar l'obra al complet de Billy Wilder, perquè, al cap i a la fi, també totes les seves pel·lícules

reflecteixen molt bé les qualitats i, per damunt de tot, els defectes dels humans.

Es vol veure el comportament *heroic* dels presoners de guerra? N'hi ha prou amb *Stalag 17* (1953), una reflexió encara més amarga que *The Bridge on the River Kwai* (*El puente sobre el río Kwai*, David Lean, 1957) de la vida als camps de presoners, curiosament ambdues interpretades per William Holden.

I els periodistes com són? Oportunistes, segons el paper que interpreta Kirk Douglas a *The Big Carnival* (*El gran carnaval*, 1951), i oportunistes, però encara molt més, també a *The Front Page* (*Primera plana*, 1974): una visió àcida dels periodistes, de la policia, dels polítics... i dels psicoanalistes vinguts de Viena.

També la Guerra Freda surt malparada a la versió *sui generis* de *Romeu i Julieta* que és *One, Two, Three* (*Uno, dos tres*, 1961), en què ni el bloc capitalista (representat per la Coca-Cola) ni el comunista despertem gaire simpaties.

Els homes de negocis, més preocupats per l'empresa que per la pròpia vida, com a *Sabrina*, (1954) tampoc

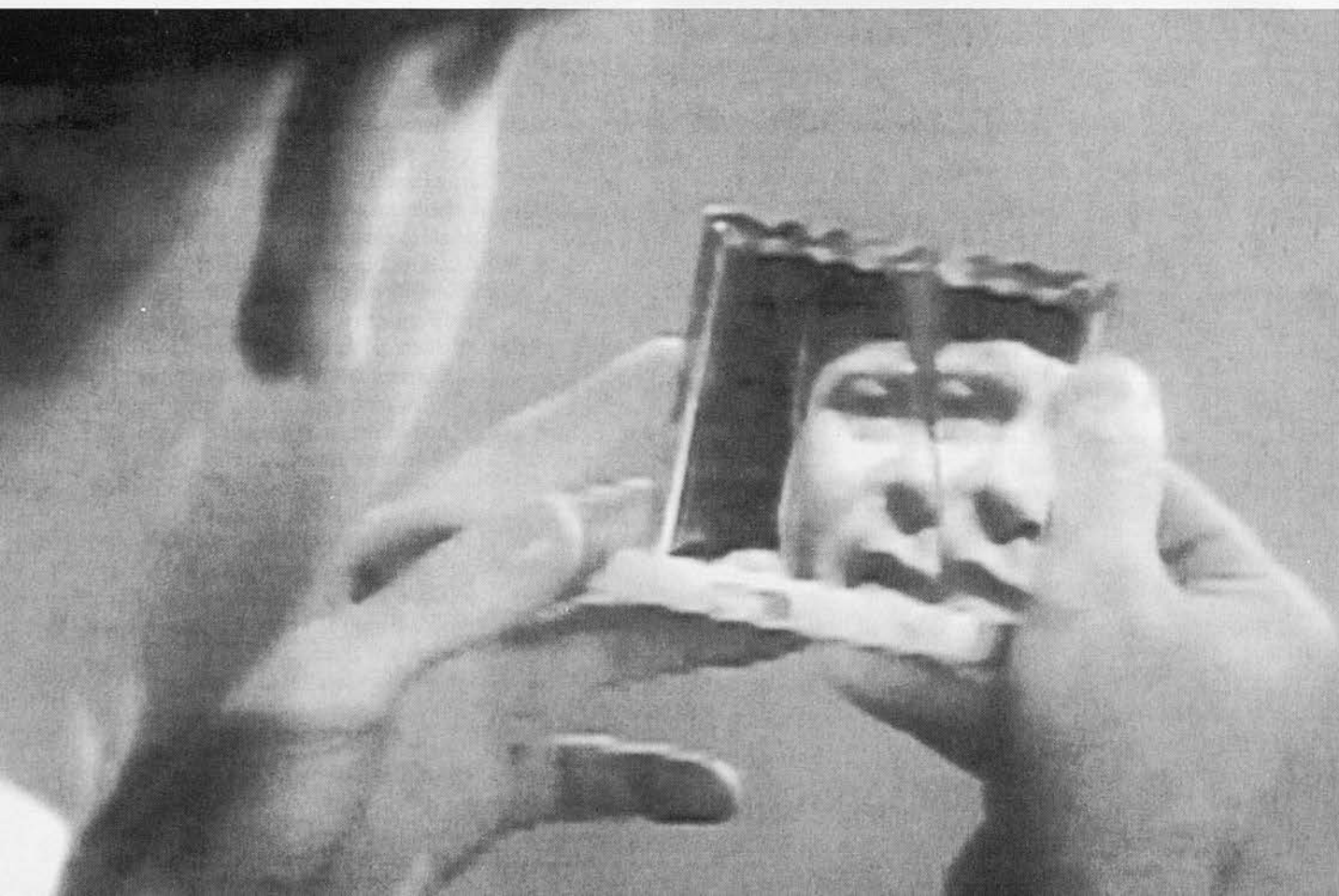


no se salven d'aquest reflex cruent, però ben proper a la realitat.

I, finalment, el cinema mateix... Dues pel·lícules, separades gairebé trenta anys, que reflecteixen el món del cinema d'una forma despietada: *Sunset Boulevard* (1950) i *Fedora* (1978).

I hi ha algú que surt benparat a les seves pel·lícules? Sí, les persones que senzillament no reprimeixen els sentiments i, en conseqüència, les enamorades, com la parella que formen el condemnat a mort i la prostituta a *The Front Page* o els dos protagonistes de *The Apartment*.

I ara, aquest mirall es va trencar el 27 de març d'enguany: cerquem-ne els bocins, perquè no se'n perdi cap. aquest n'és un bon exemple. ■



Maria del Mar Soïas

Bon dia!, he acabat la carrera i vull fer feina. Com em podeu ajudar?» Probablement l'intent de contestar aquesta pregunta és l'origen de molts de serveis d'orientació i inserció professional, que, des de qualsevol àmbit universitari, intenten fer més lleugera la transició a la vida activa dels joves titulats i titulades.

I és que, tanmateix, un dels objectius de la formació universitària, ja sigui de cicle curt o de cicle llarg, és la inserció professional.

A la Fundació Universitat-Empresa de les Illes Balears vivim diàriament situacions com l'esmentada. La FUEIB neix l'any 1996, sota els auspicis de la Universitat de les Illes Balears i el seu Consell Social, amb un esperit clar de servei a la societat: fer de pont entre la Universitat i les empreses de l'entorn. I aquest *fer de pont* inclou diverses tasques: la formació continuada, a través dels cursos de postgrau i màsters; la transferència dels resultats de la investigació cap a les empreses i la societat en general, mitjançant l'OTRI, que té com a objectiu millorar el desenvolupament tècnic i tecnològic dels diferents sectors productius; i, com comentàvem a l'inici de l'escrit, la inserció professional dels universitaris, a través del DOIP-Departament d'Orientació i Inserció Professional.

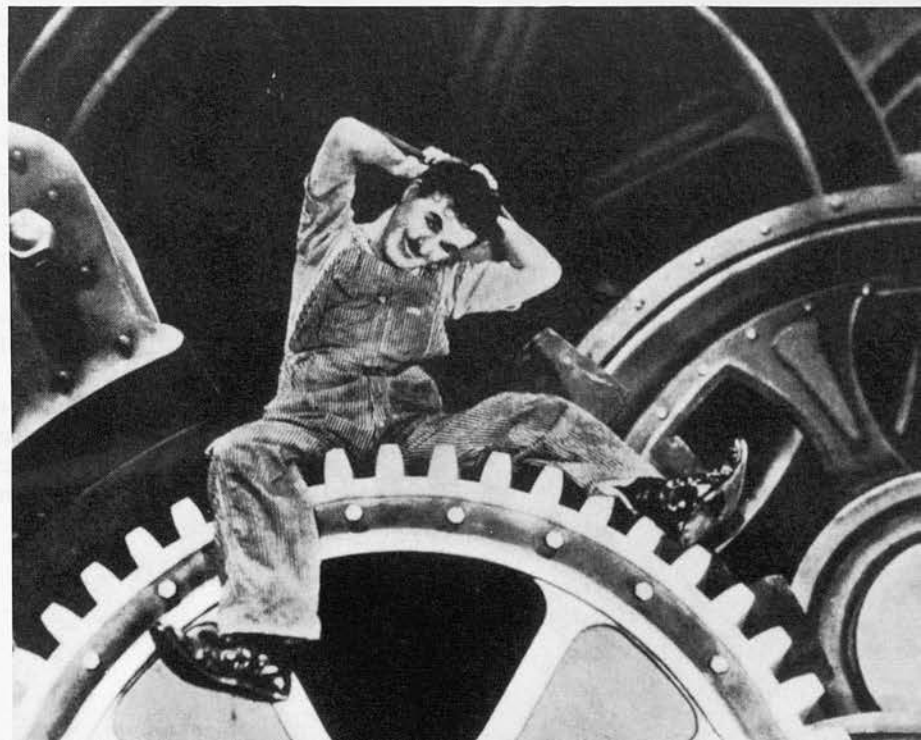
Un dia al DOIP

Són les vuit del matí i a l'exterior de la nostra seu la primavera comença a fer acte de presència; al Secar de la Real, entre un ametllera, una filera de xalets i una teulera, a l'antiga casa de possessió de Sa Vinya, es troba la Fundació Universitat-Empresa de les Illes Balears (FUEIB). Dins aquesta aparent tranquil·litat, els ordinadors engeguen els mecanismes i els correus electrònics van descarregant la seva informació: «...adjunt us envii el meu *curriculum vitae*...; Empresa del sector financer requereix un informàtic amb coneixements de l'entorn Java...; Us demanam la pròrroga de la pràctica del becari...; La biblioteca municipal d'Alaró convoca una plaça de bibliotecari arxiver...» Aquests són els tipus de missatges que conformen el

dia a dia del DOIP. Un equip de cinc persones vetlla per satisfer les necessitats dels universitaris i de les empreses i entitats públiques. Els posa en contacte i facilita la interacció entre ambdós mons. Així, el DOIP tramita ofertes laborals i pràctiques en empreses, organitza seminaris d'orientació professional i disposa d'un servei d'orientació laboral del recentment creat SOIB-Servei d'Ocupació de les Illes Balears, de la Conselleria de Treball i Formació del Govern de les Illes Balears.

Expressions com *contracte per obra i servei, oferta laboral, retenció del IRPF, retribució segons conveni, becari, atur*, etc., van inevitablement associades a burocràcia. Però pensam que la nostra és una feina molt gratificant, atès que possibilitam un fet tan important com trobar una feina remunerada. Entre d'altres coses, aquest fet et proporciona llibertat i independència, i el que és la clau d'aquest article, et possibilita l'oci, el temps lliure per fer el que més t'agrada. L'equip de professionals que integren el DOIP pensa que la formació teoricopràctica en temes d'inserció socioprofessional és fonamental, i, en aquest cas, el cinema és un canal importantíssim de formació amb una repercussió social gran, ja que el cinema és un llenguatge que sovint representa la realitat d'una forma poètica. Aquesta és la màgia del cinema. I és així com, enguany, i per primera vegada, juntament amb el Centre de Cultura Sa Nostra, ens

volem dirigir a la societat illenca i obrir-li les portes, per donar a conèixer la tasca de la Fundació d'una forma ludicocultural a les persones que ho desitgin. El cicle que us presentam consta de quatre pel·lícules: *Arroz amargo* (1948), dirigida per Giuseppe de Santis, *Recursos humanos* (1999), dirigida per Laurent Cantet, *Qué verde era mi valle* (1940), dirigida per John Ford, i *Tiempos modernos* (1935), dirigida per Charles Chaplin. Cada una de les pel·lícules mostra la seva particular visió del món del treball. Per tant, ens hem plantejat aquest cicle Cinema i Treball en una doble vessant: En primer lloc, Cinema i Treball com a formació complementària, que pot servir als universitaris que cerquen feina per tenir una visió diferent, que convidi a la reflexió. En segon lloc, Cinema i Treball com a projecte d'oci que ens acosti una mica més a les dones i els homes en general. S'acosta el final de la jornada a la FUEIB; la llum de l'exterior ara és més clara; els habitants del Secar retornen a les seves llars després d'haver gaudit d'una jornada laboral. La teulera ens mostra la nova fornada de peces de fang, els ametllers estan plens d'ametllons i verdor. Les persones que treballen a la FUEIB es disposen a abandonar el Secar; una d'elles, en arribar a casa, telefona a una amiga: «Silvia, quedam devers les vuit manco un quart davant el Centre de Cultura Sa Nostra? Avui fan *Tiempos modernos*, de Chaplin.» ■



Antoni Serra

Es cert que, des de molt jove, vaig tenir una debilitat estranya -tal vegada fins i tot malaltissa- per l'actriu mexicana María Félix com a dona o, si ho voleu, com a idealització de la *vamp* canònicament mexicana...

Però, ja em perdonaran els cinèfils ortodoxos (si els ve de gust, és clar, això de perdonar; en cas contrari, que els dimonions sevillans -els del mossèn- obrin les portes de l'eternitat dogmàtica), María Félix (o María de los Ángeles Félix Güereña pels íntims) mai no em va interessar excessivament com a actriu, més encara: crec que no passà d'actriu mediocre, amb algunes (relativament) bones pel·lícules. Ni en els films que va interpretar durant el seu periple europeu (quasi una dècada, de finals dels quaranta a finals dels cinquanta), dirigida

per alguns directors de prestigi com Renoir, *French Can-Can*, o Ciampi, *Les Héros sont fatigués*, i el mateix Luis Buñuel, *La Fièvre monte à El Pao*, no va aconseguir superar l'encarcament cinematogràfic ja característic de les pel·lícules mexicanes realitzades per Palacios, Zacarías o Gavaladón. O de les espanyoles de Rafael Gil (aquells nyaps de la glòria franquista camuflada com *La noche del sábado* o *Una mujer cualquiera*). Si, en tot cas, obligàs la meua memòria d'espectador apassionat del cel·luloide ranci a fer un esforç per triar uns pocs films d'interès per a mi, elegiria sens dubte els d'Emilio Fernández: *Río Escondido* o *Belleza maldita* i pot ser, fins i tot, per què no?, *Enamorada*.

He de confessar que jo, d'aquestes efervescències -com l'aspirina de bombolles- cinematogràfiques que en diuen «pel·lícules de dona fatal», no en som ni un entès ni, molt menys, un addicte. Més aviat em produeixen una certa fredor a la medul·la. I si la María Félix va ser pel cinema mexicà, com afirmen alguns cronistes, el que Jean Harlow representà per la història filmica anglosaxona, què em resta per dir? Que Déu ara se l'ha emportada al lloc celestial que tota *vamp* té ben guanyada en vida.

Així i tot, insistesc, María Félix va ser una de les meves debilitats quan just despertava a la concupiscència: els quinze o setze anys.

Després, a l'època que ja havia deixat de ser un al·lot pucer (vull dir, quan vaig admirar les tres virtuts teològals per excel·lència: dimoni, món i carn -correctors de proves i

d'estil, per favor, no ho modifiquem, ja que no es tracta d'un error sinó d'una afirmació rotunda,) la imatge boirosa de María Félix quedaria superada i substituïda definitivament per altres actrius: Veronica Lake, Jean Seberg, Rommy Schneider...

Temps enrere -una de les primeres col·laboracions en aquesta insòlita revista d'impossibles realitzables- vaig titllar María Félix de «blanca, impol·luta i carnal». I és així com la record, perquè és així com la vaig veure aquell estiu assolellat i feixuc al meu poble, Sóller, mentre es perdia volàtil entre els tarongers de la petita possessió familiar de ses Tanques. Va ser la primera actriu en vida -vull dir, en carn, ossos i pell: tot perfectament harmonitzat- que vaig veure de prop i que, és clar, tan sols mentalment, vaig poder tocar. Vaig idealitzar aquella dona, fins i tot l'actriu. I no cal estranyar-se'n: abans només havia idealitzat Maria Magdalena, contraposant-la a Maria Mare de Déu (era el meu començament d'agnosticisme mal digerit), però aquell dia tot va canviar, es va fer més real, més sensual: María Félix vestia una mena de túnica blanca que onejava a l'aire càlid de l'horabaixa i tota ella, una forma sublim, semblava una babaiana en llibertat. I Maria Magdalena va restar en el món oníric d'estudiant innocent i incaut.

Els anys ho curen tot, mesquineses i supèrbies i debilitats incloses. Fins i tot, les *vamps*, idealitzades, amb els anys també moren. Ara ha mort María Féix, aquella jove actriu que va descobrir Fernando A. Palacios i que va ser una *mantis* religiosa, any rere any, pels homes de la seva vida sentimental, des de Raúl del Trío Calaveras fins a Agustín Lara i Jorge Negrete. ¿No és present, també, a *Zona sagrada* de Carlos Fuentes, sota l'aparença de Claudia Nervo?

És, la mort de María Félix, un fragment del meu passat que tanca per sempre la porta. Un final més de vida. No sé, però crec que hauré de seguir el consell del poeta galleg abans de fer-me fonedís del tot a través dels records:

“pechai tódalas portas
e que xa ningúen saia.” ■



Rescats des de l'oblit

(Les millors pel·lícules de l'any 2001 segons Temps Moderns)

Joan C. Romaguera

A HISTÒRIA ANÒNIMA DE LA POSTGUERRA

el·lícules com *Los días del pasado*, *El corazón del bosque* o *Luna de lobos* han tractat un tema poc habitual en la història del cinema espanyol, com és la situació dels guerrillers republicans, coneguts popularment com a maquis, que lluitaren, una vegada acabada la guerra, contra el feixisme que representava el règim del general Franco. Va ser el director navarrès Montxo Armendáriz qui, en la seva darrera pel·lícula *Silencio roto*, recuperà una qüestió polèmica i misteriosa dins la història del nostre país i que tampoc està exempta de certa actualitat. Però si no és aquest un tema recurrent dins el nostre cinema, menys usual és, encara, la perspectiva que adopta la pel·lícula del director de *Tasio*, ja que, fins aleshores, la història havia estat vista i contada a partir de personatges masculins, els guerrillers mateixos. Ara la visió de les coses ens és transmesa a partir d'una sèrie de personatges femenins, els quals tampoc havien tingut el principal protagonisme en la filmografia d'Armendáriz.

La mirada del director de *Secretos del corazón*, però, malgrat tenir com a punt de partida les experiències d'una jove de vint anys, Lucía (notable Lucía Jiménez), que torna al seu poble de naixement per estar amb la seva tia, no es focalitza en excés, sinó que, lluny de caure en les delimitacions que implica un personatge conductor, permet l'entrada a un col·lectiu de dones que aporten una pluralitat de veus, emocions i actituds que enriqueixen la pel·lícula. Un conjunt de protagonistes, format per, a més de la pròpia Lucía, Teresa, Lola, Sole, Rosario que posa de manifest diferents perspectives al voltant del conflicte i que, en qualsevol cas, no implica una dispersió narrativa o una irregularitat en el desenvolupament del relat. Val a dir que *Silencio roto*, en aquest sentit, és una pel·lícula magistral, ja que parteix d'un guió magnífic, tant a nivell d'estructura com de configuració de personatges, que co-



hesiona a la perfecció tota una sèrie de subtrames, històries silenciades o secretes, històries íntimes i quotidianes, que no es confonen ni s'entorpeixen.

Quant a l'estructura de l'argument, aquest s'organitza al voltant de tres blocs temporals, que s'usen tant per descriure altres tantes etapes històriques sobre els enfrontaments entre els guerrillers i la guàrdia civil, com per establir una correspondència entre el període estacional i la situació dramàtica de la història. Així doncs, per exemple, el període de l'estiu de 1946 esdevé en un moment de triomf en què els maquis prenen el poble. Tres etapes, aquestes, que estableixen una segona correspondència amb allò que anomenaríem l'evolució dels personatges, com en el cas de Lucía, qui passa d'un estat d'idealització a un estat de compromís amb la lluita subversiva, per acabar completament desenganyada.

Silencio roto esdevé, per tant, una pel·lícula complexa i plena de matisos, que s'ajuda d'una posada en escena transparent i que no s'embolica en manierismes ni busca fàcils cops d'efecte. En aquest sentit, és admirable l'absència total de morbositat que demostra Armendáriz, ja que gairebé totes les morts queden fora de camp i tan sols en veiem les seqüeles emocionals que deixen a les persones estimades. Però quan apareix un

assassinat en primer terme la decisió està justificada i no va en contra de les intencions del director navarrès, com, per exemple, dos assassinats, el del veí del poble per part del tinent i el del cap de la guàrdia civil comès pels maquis, la planificació dels quals és idèntica, i per la qual cosa es demostra que Armendáriz, amb sapiència, esquiva qualsevol maniqueisme i denuncia l'ús de la violència com a mètode per poder canviar les coses.

LA DOBLE VIDA D'ERIKA KOHUT

La pianista és l'adaptació de la novel·la homònima de l'escriptora Elfriede Jelinek, que conta la història d'Erika Kohut (magistral interpretació d'Isabelle Huppert), una reconeguda professora de piano del Conservatori Estatal de Viena, que sota el seu reservat, fins i tot esquerp, comportament, amaga una doble vida. Erika, distingida i considerada socialment, viu, per una banda, sotmesa al caràcter dominador i excessivament protector de la seva mare (excel·lent Anne Girardot) i freqüent, a més, un món sòrdid, de *sex shops*, i en el qual pot satisfer les seves inclinacions voyeurístiques i les seves pràctiques sadomasoquistes. Sembla per moments, però, que la solució d'aquest conflicte interior, que

La pianista, doncs, suposa la terrible visió d'un ésser escindit, capaç de manifestar una meravellosa sensibilitat artística, que li permet interpretar els grans compositors, i també de tenir un comportament depravat i abjecte.

manté a la protagonista en la més absoluta soledat, vingui donada per un polít i jove ros, Walter Klemmer, brillant pianista, qui, enamorat de la freda actitud d'Erika i captivat per la seva capacitat artística, superarà les proves d'accés que li permetin convertir-se en el seu alumne. En canvi, de sobte s'evidencia que les diferències entre ambdós són abismals, ja que res té a veure allò que espera l'un de l'altre, ni tampoc allò que es poden oferir mútuament. Mentre que l'atractiu i formal Walter tan sols pretén establir una relació amorosa convencional, fonamentada en els sentiments més habituals, la pertorbadora Erika busca algú que pugui satisfer els seus morbosos desigs, que comparteixi doloroses ex-

periències sexuals, que converteixin al propi Walter en un sàdic, i que participi d'atrevids jocs voyeurístics. Així doncs, el conflicte interior ateny Walter i trastorna definitivament la protagonista, que descobreix l'aïllament més absolut.

Acostumats com ens té a elaborar pel·lícules en què predomina el discurs sobre la construcció de personatges i les seves relacions —un dels trets que li solen retreure els seus detractors—, Haneke demostra, a *La pianista* que es capaç d'aproximar-nos a un personatge i desenvolupar una història de manera tradicional, deixant a un segon nivell les reflexions metalingüístiques i estètiques. El director alemany, en aquest cas, ens per-

met no tan sols observar el comportament de la protagonista, sinó que també ens hi apropa, perquè entenguem, i compartim, les actituds d'una dona dividida, entre uns valors morals imposats per la seva mare, i que són norma de conducta dins un determinat àmbit social, i uns tendències sexuals malaltisses. En Erika sorgeix una dualitat interior, que no pas un desdoblament de personalitat, que provoca una conflictiva convivència entre allò sublim (les seves extraordinàries dots com a pianista) i allò infame (una esgarrifosa patologia sexual). *La pianista*, doncs, suposa la terrible visió d'un ésser escindit, capaç de manifestar una meravellosa sensibilitat artística, que li permet interpretar els grans compositors, i també de tenir un comportament depravat i abjecte. Tal vegada, emperò, i en subtil suggerència del director, ambdues coses siguin indisociables.

Però, a més, aquesta excel·lent pel·lícula ofereix dues lectures més i que cal tenir en compte per no reduir-la a un pertorbadora dissecció de personatge. Per una banda, *La pianista* proposa una interessant lectura sociològica, impregnada de feroç crítica, per part d'un Haneke, format culturalment a Viena, ciutat de reconeguda tradició musical, que envesteix contra les altes esferes d'una societat elitista i posseïdora d'un complex de superioritat que la porta a l'incest —evidenciat en una escena amb Erika i la seva mare—. Per altra banda, hi ha una lectura que estaria lligada a la posada en escena, plantejada per Haneke, que s'organitza a còpia de plànols fixos i sostinguts, els quals recorden els de *Funny games*. El director alemany s'arrisca, de nou, allargant les escenes fins a l'impossible, però supera la caiguda de l'espectador en l'avorrimient, traslladant-li un malestar moral i l'angoixa física que provoca enfrontar-se a la més absoluta degradació. Alguns podran considerar aquesta actitud com a provocadora, però cal suposar que la intenció de Haneke és la de retenir l'espectador en una situació desagradable, que l'incomoda pel fet de no poder evitar compartir-la. En definitiva, no som lluny d'alguns dels plan-



tejaments fets per Haneke: la situació de l'espectador indefens davant el missatge audiovisual, l'actitud passiva d'aquest mateix espectador, la delimitació d'allò que és lícit veure i d'allò que no ho és, etc.

LA REVOLUCIÓ D'ERIC ROHMER

Una vegada finalitzada la tetralogia *Els contes de les quatre estacions*, una de les figures més arriscades del cinema contemporani, el director francès Eric Rohmer, lluny de resultar previsible i continuar pels camins estètics i narratius que fins ara havia encunyat com a propis, va decidir sorprendre'ns amb una pel·lícula, *La anglesa y el duque*, ambientada en l'època de la Revolució Francesa i que utilitzava les més avançades tècniques digitals, per poder reproduir el moment històric concret. En aquest cas, la tasca es va realitzar mitjançant la incrustació dels actors sobre teles pintades que reproduïen els escenaris exteriors (els interiors foren rodats a decorats reals) del París revolucionari. Unes teles, aquestes, que prenen com a model, tal i com afirma el director francès, les aquarel·les del Museu Carnavalet, en concret les de pintors com De Machy i Hubert Robert, i que eviten crear una esce-

na falsament realista, tal i com podria haver resultat si s'haguessin reconstruït els decorats en un estudi. La voluntat de Rohmer, absent, en un cineasta tan coherent i precís com ell, de qualsevol caprici, obeeix al fet que el cineasta pretén, per una banda, ser fidel a totes les localitzacions i escenaris que descriu la protagonista, l'anglesa Grace Elliott en el seu diari *Ma vie sous la revolution*, l'adaptació del qual ha realitzat Rohmer a *La anglesa y el duque*. Per altra banda, a més, i allò que resulta més important, és que la pel·lícula elabora, implícitament, un discurs al voltant de la impossibilitat de recuperar el pretèrit mitjançant emuladores reproduccions contemporànies, i l'afirmació, que justifica tant l'opció estètica com narrativa de Rohmer, que l'única visualització o rememoració del passat es pot fer a través dels materials, ja sigui la pintura (les teles que s'usen com escenari) o la literatura (el diari escrit per la protagonista de la pel·lícula), que ens ha llegat alguna de les diferents manifestacions artístiques.

Però l'operació que planteja el director d'*El rayo verde* és encara més complexa des del moment en què decideix seguir de manera lògica i coherent el material narratiu que usa com a matèria prima. D'aquesta manera,

la pel·lícula de Rohmer respecta, per una banda, la postura ideològica d'una anglesa de filiació monàrquica, de tal manera que, per exemple, els *sans-culottes* (al contrari que a *La marseillesa* de Jean Renoir) apareixen com individus salvatges i retrats de manera pejorativa. I és que la intenció del director no és oferir una visió política i històrica d'un període concret de la història de França, sinó oferir-nos la visió política i l'experiència íntima i personal de la protagonista, i per això tota la planificació del film està supeditada al personatge de Grace. Per altra banda, Rohmer respecta de forma fidel els punts des dels quals Grace observa o té consciència dels esdeveniments històrics més transcendents, fent que la planificació de la pel·lícula sempre s'instal·li allà des d'on la protagonista els percep. Així doncs, tenim, per exemple, que l'assalt a les Tulleries queda fora de camp, ja que en el moment precís en què succeeix, Grace és a casa seva i tan sols veu el fum des d'un finestra; en un altre moment tan important com és la votació en l'assemblea de la mort de rei, Rohmer continua aplicant la lògica i no ens ubica en l'interior de la sala, sinó que respecta la perspectiva de Grace, i, igual que ella, tan sols tendrem notícies de la resolució a través de les



notes que un criat entrega a la dama anglesa i la resta de membres que són a la sala d'espera. Són, en definitiva, una mostra de la cohesió amb la qual Rohmer ha plantejat aquest film, una espècie de documental, a la manera de Lumière, sobre un diari autobiogràfic, text contemporani a l'època en què es produïren els fets, però visualitzat mitjançant les tècniques més modernes, les quals ens remetien als inicis del cinema, en concret al visionari Méliès. En definitiva: les contínues friccions entre la realitat i la ficció.

QUIZÁS, QUIZÁS, QUIZÁS

El director de cinema François Truffaut realitzà una pel·lícula titulada *La mujer de al lado*, protagonitzada per Gerard Depardieu i Fanny Ardant, i que contava la història de dos amants, que, a més, eren veïns, els quals es veien superats per un remolí d'emocions i una passió destructiva sense sortida. En la seva darrera pel·lícula, traduïda com a *Deseando amar*, el director hongkonès Wong Kar Wai pren com a punt de partida una situació semblant, però, en aquest cas, la història se centra no en la parella adúltera, que en aquest cas queda fora de camp, llevat d'alguna apari-

ció fugaç, sinó en els respectius cònjuges que pateixen l'engany. D'aquesta manera, la pel·lícula adopta, només com a referència, com a ingredients de base, les convencions del melodrama, per acabar superant-les i aportant noves possibilitats estètiques i narratives a un gènere que juga perillosament amb el ridícul i la manipulació més tramposa, a favor d'assolir una pornografia dels sentiments. Wong Kar Wai sembla que aconsegueix evitar caure en tota una sèrie d'errors gràcies a la relació que estableix entre ambdós personatges protagonistes, el Sr. Chow i la Sra. Su, i les estilitzades opcions estilístiques que posa en pràctica, en aquest cas de manera més mesurada, el director asiàtic.

Deseando amar és més que una història d'amor, una història de la sublimació amorosa i de les ferides que això provoca. El protagonistes (inoblidables Maggie Cheung i Tony Leung) inicien una relació, absent de qualsevol sentiment o desig, per tal de trobar explicacions al comportament de les seves respectives parelles. Junts tractaran de trobar les causes que els han portat a viure determinada situació, però, posteriorment, descobriran com l'estima i el desig sorgeixen, de-

sembocant en una història d'amor que no estan disposats a consumir, per tal de no assemblar-se, en aquest sentit, als seus cònjuges. Aquesta estricta actitud repressiva comporta el dolor, el sofriment tant del Sr. Chow com de la Sra. Su i aporta a la pel·lícula una tensió latent que recorre cada una de les seves estilitzades imatges, però que, en qualsevol cas, dóna lloc a un desbordament emocional, que va calant en el transcurs del metratge, i va obrint cada vegada més unes ferides incurables.

Però *Deseando amar*, com comentava abans, no és un simple melodrama sustentat per la relació dels seus principals protagonistes, sinó que és una demostració de l'embadalidor estil de Wong Kar Wai, que sembla haver polit l'excessiu i entorpididor manierisme de *Happy Together*, que asfixiava, d'alguna manera, la passional història d'amor d'una parella homosexual. Sense abandonar els seus trets estilístics principals, Wong Kar Wai es mostra més mesurat a l'hora de dirigir la seva mirada a uns personatges i una posada en escena sofisticada i barroca. A *Deseando amar*, doncs, el contrast es produeix entre l'ornamentació formal del cineasta i la puresa i sinceritat d'uns personatges que despullen els seus sentiments contradictoris. El cineasta hongkonès tracta de capturar aquest sentiments mitjançant l'ús de la *slow-motion* o de la congelació de la imatge, convertint-se, així, en el cineasta que copsa l'instant, el moment precís en què es revela l'autèntica naturalesa de les emocions.

De la voluntat experimentadora d'un Godard a l'elegància i el barroquisme d'un Stenberg, tot junt barrejat amb un concepte estètic, fonamentat en la sofisticació de la imatge, i amb les amargues lletres de les cançons de Nat King Cole —que durant els anys seixanta va estar de moda a Hong Kong—, *Deseando amar* és la consolidació d'un cineasta important i la demostració que el cinema, gràcies també a gent com Rohmer o Haneke, avança. ■



Joan C. Romaguera

Tiempos Modernos (Modern Times, 1936)

A partir de les explicacions que un periodista li havia donat a propòsit del sistema de fabricació en cadena que s'utilitzava en les fàbriques d'automòbils de Detroit, a les quals acudien els joves grangers i, que, després de quatre o cinc anys de treballar-hi, patien fortes crisis nervioses, Charles Chaplin va elaborar un autoretrat a través del seu *alter ego* Charlot, qui, amb la seva actitud individualista, s'enfrontava amb una societat post *crack* del 1929. Última pel·lícula pràcticament muda, *Tiempos Modernos* esdevé una de les seves obres més crítiques (que respira influència d'Aldous Huxley i Fritz Lang), degut al seu realisme social, però també una de les més divertides, gràcies a un ritme intens que recorda els seus curtsmetratges. Una pel·lícula, doncs, que demostra que, més enllà de lectures al voltant del seu discurs, Chaplin sempre buscava entretenir.



¡Qué verde era mi valle! (How green was my valley!, 1941)

Dues són les constants temàtiques que fan d'aquesta pel·lícula una obra plenament fordiana. Per una banda, tenim la qüestió de la classe proletària, en aquest cas un petit poble miner, que veu com els nous temps porten la consolidació de la implantació del sistema capitalista, i del qual pren Ford com a referència una família dividida pels diferents punts de vista i les diverses actituds que tracten de fer front al problema. Per altra banda, tenim la figura solitària, erràtica i tràgica del religiós Walter Pidgeon, qui remet directament a futurs *outsiders* com, per exemple, l'Ethan Edwards de *Centauros del desierto*. Pel·lícula poc comentada i que sol passar desapercebuda, *¡Qué verde era mi valle!* és el preludi d'una nova tendència estètica en la filmografia de Ford i que consisteix en un estil més concís i simple.

Arroz amargo (Riso amaro, 1949)

L'explotació agrària durant la temporada de recol·lecció d'arròs i els constants enfrontaments entre les temporeres contractades i les temporeres clandestines constitueixen el marc argumental d'una pel·lícula que conté tots els ingredients característics del cinema social, però que, alhora, posa de manifest un distanciament pel que fa a l'estètica documental usual. Giuseppe de Santis introdueix en

aquest film neorealista un cert lirisme poètic que segurament està molt relacionat pel fet que *Arroz amargo* no se centra en l'ambient quotidià dels personatges, sinó que s'obri a un gènere tan susceptible a la irrupció de la ficció com és el melodrama. Destacar per als mitòmans la presència de l'exuberant Silvana Mangano, qui va rompre amb l'estereotip femení que protagonitzava les obres neorealistes.

Recursos humanos (Ressources humaines, 1999)

Dins les dues grans tendències que fins aleshores havien configurat, en gran part, el panorama cinematogràfic francès —ara s'hauria d'incloure una tercera vessant que segueix el model més comercial d'Hollywood— i que estarien constituïdes, per una banda, per un cinema que reconstrueix i reflexiona sobre els esdeveniments històrics més rellevants i, per altra banda, per un cinema que mira la societat contemporània i reflexiona sobre la situació desprotegida dels marginals o sobre els problemes dels adolescents, *Recursos humanos* formaria part d'aquesta segona tendència, en partir de la radicalització que va suposar la implantació de la jornada de trenta-cinc hores, i que va provocar els enfrontaments entre els proletaris i els empresaris. Però la pel·lícula va més enllà d'aquesta lectura social i s'endinsa dins una altra temàtica, com és el del relleu generacional, fent que el discurs del film no sols sigui de caire social, sinó també moral. ■

Filmografia

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 Hobeit 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. Lütthge, Karl Noti, basat en una idea de Billie Wilder.

Der falsche ehemann, 1931, blanc i negre.

Director: Johannes Güter; 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 Carlo Niccodemi.

Das Blaue vom Himmel, 1932, blanc i negre.

Director: Bitor 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. Herzog, 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 Vadvay, 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.

Filmografia



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 (Perdició), 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: Farcior 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 Zchette), Richard Gaines (Edward S. Norton), Fortunio Bonanova (Sam Gorlopis), John Philiber (Joe Pete), Bess Flowers (secretaria de Norton), Miriam Franklin (secretària de Keyes).

Paramount. 107 min.

The lost weekend (Días sin buella), 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: Farcior 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: Farcior 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 Bitorska), Richard Haydn (emperador Francisco José), Harold Vermilyea (ajudant de cambra de l'emperador), Sig Rumann (Dr.

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 (Kadett Babcock), Billy Dawson (Kadett

Zwieback), Julia Dean (arxiduchessa 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: Farcior 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 Schluetow), 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. Seitz; projeccions retrospectives: Farcior 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: Farcior 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 Tomasini; 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 de la Convenció de Ginebra), Edmund Trzcinski ("Triz"), Jerry Singer (presoner amb una cama).

Filmografia

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: Farcot 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 (cambrea), 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), Harlen 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 zingars), 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: Russell 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 Roberts), 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 apartament), 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: Alexander 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 Weintrub 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, kettő, 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: Alexander Trauner; decorats/vestuari: Robert Stratil, Curt Stallmach, Heinrich Weidemann, Arno Richter, Wilhelm Vierhaus; director segon equip: André Smagghie; ajudant de direcció: Tom Pevsner.

Intèrprets: James Cagney (C. R. MacNamara), Horst Buchholz (Otto Ludwig Piffel), 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 Lieffen (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 Monnot; decorats: Alexander Trauner; vestuari: Edward G. Boyle, Maurice Barnathan; repartiment: Stalmaster-Lister Co.; ajudant de direcció: Hal Polaire.

Intèrprets: Jack Lemmon (Nestor Patou), Shirley MacLaine ("Irma



Filmografia

la douce"), Lou Jacobi ("Moustache"), Bruce Yarnell (Hyppolyte), Herschel Bernardi (inspector Kefevre), 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 LaSelle; 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 LaSelle; 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: Raffaele 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 (Krugner), 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 Tryron del llibre *Crowned Heads*; càmera: Gerry Fisher; projeccions retrospectives: Theo Nischwitz; muntador: Frederic Steinkamp, Stefan Arnsten; ajudant de muntatge: W i l l i a m 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: Chloë 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), Ferdy 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 Schifrin; 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. ■



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 en allò, fins i tot admetent que no és graciós que t'engeguin, m'estimo més que m'engegui Freud abans que tenir llargues 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 la corcava, dirigir-la era com arrabassar queixals. Però quan acabaves amb ella, encara que havies arribat a les quaranta 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 Lemmon com a policia. És com si Fernandel prengués el lloc de John Wayne a un western".

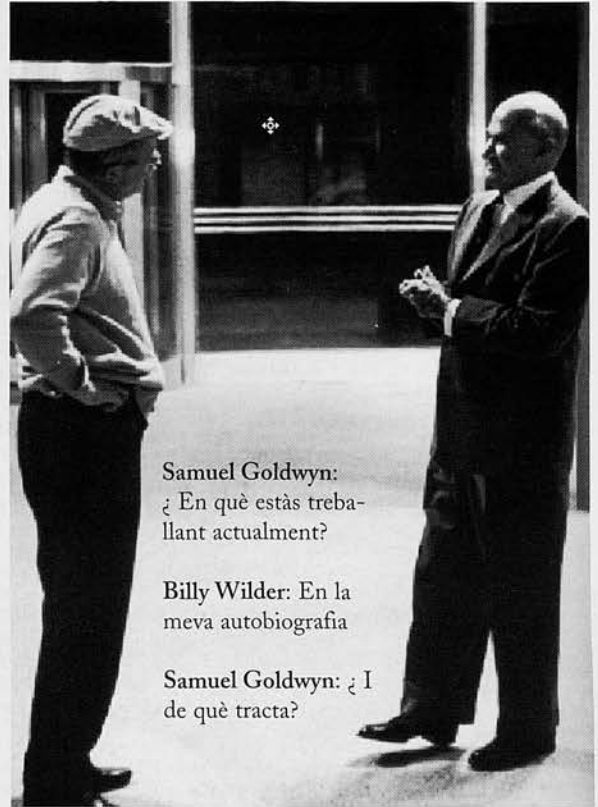
"Lubitsch mai apareixia en els títols de crèdit com a guionista, però era el millor que hagi existit. Inventava més coses i escrivia millor que tots els que estàvem acreditats. Veure el seu esperit de treball era per a mi un gran honor i una gran esperança. Perquè, realment, i no utilitzo aquesta paraula 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 astorat, em va demanar com s'havia de fer. Jo li vaig respondre: "Han de ser els funerals clàssics, habituals d'un ximpanzè mitjà de Holly-wood". També em preguntaren si es tractava de l'antic amant de Norma Desmond, el lloc del qual l'acaba d'ocupar William Holden. Vaig respondre que sí, és clar, és exactament això, però ja veu, vaig esser 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



Samuel Goldwyn:
¿ En què estàs treballant actualment?

Billy Wilder: En la meua autobiografia

Samuel Goldwyn: ¿ I de què tracta?

apartament per fer-hi l'amor amb una dona, 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 diletantisme". ♦ ■



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



Les pel·lícules del mes de maig

Cicle: *Les Millors de Temps Moderns 2001*

Programa 18.00 hores

Dia 8 *La inglesa y el Duque* (2001-VOSE) d'Eric Rohmer
 Dia 15 *Deseando amar* (2000-VOSE) Wong Kar Wai
 Dia 22 *Silencio roto* (2001) de Moncho Armendáriz
 Dia 29 *La pianista* (2001-VOSE) Michael Haneke

LA INGLESA Y EL DUQUE

Nacionalitat i any de producció:
 França, 2001
 Títol original: *L'anglaise et le duc*
 Director: Eric Rohmer
 Producció: Françoise Etchegaray
 Guió: Eric Rohmer
 Fotografia: Diane Baratier
 Muntatge: Mary Stephen
 Intèrprets: Lucy Russell,
 Jean-Claude Dreyfus,
 François Marthouret, Alain Libolt

SILENCIO ROTO

Nacionalitat i any de producció:
 Espanya, 2001
 Títol original: *Silencio roto*
 Director: Montxo Armendáriz
 Producció: Oria Films
 Guió: Montxo Armendáriz
 Fotografia: Guillermo Navarro
 Música: Pascal Gaigne
 Muntatge: Rosario Sáinz de Rozas
 Durada: 110 min
 Intèrprets: Lucía Jiménez,
 Juan Diego Botto,
 Mercedes Sampietro,
 Álvaro de Luna, María Botto

DESEANDO AMAR

Nacionalitat i any de producció:
 Hong Kong-França, 2000
 Títol original: *In the Mood for Love*
 Director: Wong Kar Wai
 Producció: Jet Tone Films,
 Paradis Films per Block 2 Pictures
 Guió: Wong Kar Wai
 Fotografia: Christopher Doyle
 i Mark Lee
 Música: Michael Galasso
 i Umebayashi Shigeru
 Muntatge: Chan Kei-Hap,
 supervisat per William Chang
 Durada: 98 min
 Intèrprets: Maggie Cheung,
 Tony Leung, Rebecca Pan,
 Lui Chun, Siu Ping-Lam

LA PIANISTA

Nacionalitat i any de producció:
 França-Àustria, 2001
 Títol original: *La pianiste*
 Director: Michael Haneke
 Producció: Veit Heiduschka
 Guió: Michael Haneke
 Fotografia: Christian Berger
 Muntatge: Monika Willi i Nadine Muse
 Durada: 129 min
 Intèrprets: Isabelle Huppert, Annie Girardot, Benoit Magimel



Les pel·lícules del mes de maig

Cicle: *Cinema i Treball*

Amb la col·laboració de la Fundació Universitat-Empresa de les illes Balears

Programa 20.00 hores

Dia 8 *Arroz amargo* (1949-VOSE), Giuseppe de Santis
 Dia 15 *Recursos humanos* (1999-VOSE), Laurent Cantet
 Dia 22 *Qué verde era mi valle* (1940-VOSE), John Ford
 Dia 29 *Tiempos Modernos* (1935-VOSE), Charles Chaplin

ARROZ AMARGO

Nacionalitat i any de producció:
 Italia, 1948
 Títol original: *Riso amaro*
 Director: Giuseppe di Santis
 Producció: Lux Films
 Guió: Carlo Lizzani, Carlo Musso,
 Gianni Puccini, Corrado Alvaro,
 Ivo Perilli, Giuseppe di Santis
 Fotografia: Otello Martelli
 Música: Goffredo Petrassi
 Durada: 108 min
 Intèrprets: Vittorio Gassman,
 Silvana Mangano, Doris Dowling,
 Raf Vallone.

TIEMPOS MODERNOS

Nacionalitat i any de producció:
 EUA, 1936
 Títol original: *Modern Times*
 Director: Charles Chaplin
 Producció: United Artists
 Guió: Charles Chaplin
 Fotografia: Rollie Totheroh
 i Ira Morgan
 Música: Charles Chaplin
 Muntatge: Charles Chaplin
 Durada: 85 min
 Intèrprets: Charles Chaplin,
 Paulette Godard, Henry Bergman,
 Stanley J. Sanford



RECURSOS HUMANOS

Nacionalitat i any de producció:
 França, 1999
 Títol original: *Ressources humaines*
 Director: Laurent Cantet
 Producció: Carole Scotta
 i Caroline Benjo
 Guió: Laurent Cantet
 i Gilles Marchand
 Fotografia: Matthieu Poirot
 i Claire Caroff
 Música: Franz Schubert,
 S. Joly i X. Escabasse
 Muntatge: Robin Campillo
 i Stéphanie Léger
 Durada: 100 min
 Intèrprets: Jalil Lespert,
 Jean-Claude Vallod, Chantal Barré,
 Véronique de Pandelaère

QUÉ VERDE ERA MI VALLE

Nacionalitat i any de producció:
 EUA, 1941
 Títol original:
How Green Was my Valley
 Director: John Ford
 Producció: T.C. Fox
 Guió: Philip Dunne
 Fotografia: Arthur C. Mille
 Música: Alfred Newman
 Muntatge: James B. Clark
 Intèrprets: Walter Pidgeon,
 Maureen O'Hara, Donald Crisp,
 Anna Lee, Barry Fitzgerald

Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

www.sanostra.es
fonosanostra 971 757 242



- 
- ⇒ Club Cine Hispania _____
 - ⇒ Multicines Manacor _____
 - ⇒ Porto Pi _____
 - ⇒ Porto Pi Terrazas _____
 - ⇒ Multicines Eivissa _____
 - ⇒ Sala Augusta _____
 - ⇒ Rívoli _____
 - ⇒ Metropolitan _____
 - ⇒ Rialto _____



Internet: 24 hores, 365 dies

Fonosanostra: de 8'00 a 22'00 hores, de dilluns a dissabte

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS